

## Hegel e Duchamp: Alguns apontamentos acerca das “mortes” da Arte

Janaína Laport Bêta (Doutora, Ciência da Literatura, UFRJ)

**Resumo:** No presente ensaio propomos um olhar sobre tema amplamente discutido no cenário da teoria e história da arte: as “mortes” da arte. Nos apontamentos que se seguem, inicialmente nosso olhar se dirigirá ao século XVIII, mais precisamente aos escritos de Hegel, onde temos o primeiro anúncio de morte da arte. Posteriormente, dirigir-nos-emos ao início do século XX, onde se alardeou a segunda morte, desta vez pelas mãos de um artista, Marcel Duchamp, em golpe, dito certo, de um porta-garrafas ready-made.

**Palavras-chave:** Morte da Arte, Hegel, Duchamp, ready-made.

**Abstract:** In this thesis we propose a widely discussed view on the scenery of the theory and history of art: the art's “deaths”. In the following points, our view will be directed to the 18th century, more specifically to Hegel's ideas, when we have the first announcement of the art's death. Later, we will refer to the beginning of the 20th century, when the second death is shown, this time by the hands of an artist, Marcel Duchamp, in a clean stroke with a ready-made Bottle Rack.

**Keywords:** Art's death, Hegel, Duchamp, ready-made

### 1. Introdução

Quando o pensamento e a própria dinâmica de uma pesquisa conduz à fronteiras conceituais, teóricas, e nos instigam a cruzá-las, cabe-nos aclarar posições antes de iniciar qualquer incursão. Estudar os des-caminhos do pensar acerca da arte hoje, como já dito anteriormente, implica escarificar corredores históricos que se entrecruzam, onde opiniões ora convergem, ora divergem. Embrenhar-nos por estes corredores se faz necessário ao percurso, ainda que, alguns deles nos pareçam insólitos, sobretudo os que conduzem ao que se convencionou chamar “mortes da arte”. Antes de iniciarmos tal percurso esclarecemos: nenhum cadáver nos aguarda no fim.

Sabemos que o fazer artístico é inerente ao humano. Nenhum homem é sem a arte. Muitos, ao ouvir tal afirmação, diriam sem pestanejar que passariam a vida inteira sem tomarem ciência da existência de Pablo Picasso sem que isso representasse diferença relevante em suas existências. Decerto é bem provável que certas almas atravessassem toda uma vida sem tomarem conhecimento das grandes questões articuladas nas artes visuais. Outros ainda afirmariam jamais terem lido William Shakespeare. Muitos nunca foram, ou sequer pensaram algum dia ir, a um concerto, e passarão pela vida sem conhecer a beleza transcendente da peça Concerto

para dois violinos de Johann Sebastian Bach. Mesmo concordando que algumas pessoas nascem, crescem e envelhecem em um estado de quase “an-estesia” - incapazes de sozinhos perceberem efetivamente sua necessidade de arte - ainda assim, nossa afirmação inicial se sustenta: não vivemos sem ela. Em sua total ausência enlouqueceríamos. De um modo ou de outro, sempre se faz presente em nossas vidas, em todas as vidas, mesmo naquelas que julgam estarem à margem dela. Se há humanidade haverá anseio de arte. É fato que em algumas vidas isso será mais contundente, tão essencial quanto o pão, o ar ou até mesmo ópio. Em outras, ocupará posição secundária, mas, ainda assim, ela se fará presente de algum modo. Basta perguntarmos a um adolescente de hoje se ele poderia viver sem seu *Ipod*, sem sua *playlist* no celular, sem música. Isso soaria absurdo à maioria deles, visto que necessitam de trilha sonora, tendo nos fones de ouvido uma extensão do próprio corpo. O mesmo constatamos ao voltarmos um pouco no tempo, até a última década do século XVIII por exemplo: Seria possível para um jovem, no auge do romantismo, imaginar mundo sem poesia? Recuando mais: E quanto aos homens e mulheres da Idade Média, poderiam imaginar o mundo sem cânticos? E como seria a relação homem/mundo no neolítico sem danças e rituais?

Mesmo diante da incontestável relação homem/arte, vez por outra, o pensamento se dirige às fronteiras obscuras que dizem da morte desta que faz parte de nossa essência. Assim, ao longo de sua história, surgiram arautos de sua morte. Destacamos três momentos pontuais em que a morte da arte teria sido anunciada: o primeiro deles no século XVIII no Sistema filosófico de Hegel, o segundo momento teria sido no início do século XX, na fina ironia de Marcel Duchamp, e, o que alguns consideram um terceiro momento, mais recente, na escrita crítica de Hans Belting (2012) e Arthur Danto (2006), e que aqui apenas citamos, chamando de escrita post-mortem. Ainda que nosso empenho seja aclarar na arte sua potência poética, especialmente por sabê-la inerente ao humano, e acreditarmos nas sábias palavras colhidas por Heidegger no poema No azul sereno floresce... de Hölderlin, que nos diz que poeticamente o homem habita, reconhecemos necessário para a plena compreensão da atual situação da produção e escrita da arte, realizarmos essa breve genealogia de suas supostas “mortes”.

## **2. Primeira Morte da Arte - Hegel**

A relação entre o pensamento do filósofo Friedrich Hegel e a arte, a nosso ver, é controversa. Para compreendê-lo precisamos de antemão ter em mente que a arte, para Hegel, referia-se apenas a um “estágio” do conhecimento humano em sua escalada rumo ao espírito absoluto,

ou conhecimento absoluto, a saber: a filosofia. Seus *Cursos de Estética* podem ser vistos como uma espécie de teoria sistemática da (ou talvez melhor dizer: sobre a) arte. Um sistema onde se marcha rumo ao saber absoluto, e que, em dado momento do caminho, se ocupa da arte. Para o filósofo, o espírito se desenvolveria historicamente em três etapas: religião, arte e filosofia. A época em que viveu ele teria sido, segundo seus escritos, a da passagem da arte para a filosofia, em que esta, em evolução natural rumo ao espírito absoluto, acaba por perder materialidade a cada círculo, e assim finda. Buscaremos, ao longo dos próximos parágrafos, compreender a posição que a arte ocupa no sistema hegeliano, em tentativa de aclarar por que, para o filósofo, ela teria morrido, ou seja, findado.

Nos *Cursos de Estética* (1997 e 2001) Hegel traça panorama dos desdobramentos formais e ideias de diferentes manifestações artísticas. Seu sistema se baseia no progresso das artes, que se dá no sentido de alcançar uma expressão cada vez mais clara e menos simbólica de uma verdade que se revela cada vez mais profunda, ou seja, cada vez mais interior ao homem. Para o filósofo, arte é um saber, e, como tal, nela há um conhecimento do “Espírito absoluto”. Segundo esclarecimentos de Michel Haar (2002) sobre os escritos de estética de Hegel, este conhecimento nas artes seria apenas intuitivo; chegando a alcançar a verdade absoluta, mas numa apreensão através da intuição, do sentimento. Para o filósofo, a arte apreende a verdade, mas não a concebe, sendo um saber direto, manifesto, onde se celebra a união do sensível e do espiritual, exterior e interior, natureza e espírito. Assim, criar uma obra de arte seria fazer encarnar um conteúdo de pensamento em uma forma sensível, contudo, mesmo havendo uma unidade entre conteúdo e forma, não haveria necessariamente, e tampouco em todas as obras, uma adequação entre ambos. Para o filósofo, a adequação entre forma sensível e conteúdo teria estado presente apenas em um dos períodos da arte - a saber: na arte clássica, na Grécia. O conteúdo da arte seria a religião, o divino, os deuses ou Deus. Este seu centro de gravidade. É óbvio que a arte poderia expressar mais que teologia, havendo espaço também para os sentimentos, para o amor. Michel Haar (2000) afirma que para Hegel o amor seria o tema essencial da pintura no período em que a arte corresponde ao cristianismo, a saber, no Romantismo.

No sistema hegeliano, sendo a religião o conteúdo da arte, o desenvolvimento desta segue o daquela. Assim, para Hegel, teria havido três pares religião/arte correspondentes ao longo da história da arte, divididos em três círculos. Para aquela que chamou de religião da natureza tivemos a arte simbólica; para o politeísmo da religião, a arte clássica; e, para a religião cristã, como mencionado anteriormente, tivemos a arte romântica. Para cada um dos períodos da

arte - simbólico, clássico e romântico – teria surgido manifestações artísticas próprias que buscavam adequação ao conteúdo religioso.

Na arte simbólica, tivemos, segundo o filósofo, o primado da arquitetura. Luz na Pérsia, animais e plantas na Índia - a divinização da natureza tornavam as divindades inapreensíveis dentro de um aspecto formal. Na busca por apreender o divino, obras foram realizadas muito além dos limites do que se podia suportar resistência humana. Formas tomaram proporções descomunais em nome de um querer apreender, e ainda assim, para Hegel, não teriam conseguido abarcar o conteúdo espiritual da época. Haar (2000, p.55) cita as pirâmides como o mais contundente exemplo desta inadequação: forma geométrica sem alma contrastando com a imortalidade de uma alma individual. A arte simbólica, caracterizada pela inquietude devoradora de uma ideia abstrata de liberdade e das potências infinitas da natureza se valeram de materiais pesados e de formas colossais. No sistema de Hegel, a arte segue o seguinte padrão: quanto mais abstrata for a ideia, mais concreta será a forma. A arquitetura teria tomado de empréstimo o material da natureza, mas as pesadas pedras empilhadas segundo abstratas leis do equilíbrio apresentaram uma relação meramente exterior e inadequada entre conteúdo e forma. Na arte simbólica, com a presença marcante da arquitetura, ergueram-se templos que interiormente ofereceram morada aos deuses, concedendo-lhes um lugar de aparição ao mesmo tempo em que exteriorizam o sentimento de comunhão religiosa do homem na forma de um querer-estar-juntos.

Seguindo pelo sistema evolutivo de Hegel, temos, a arte clássica. Nela há a primazia da escultura. Politeísmo religioso refletido na beleza escultórica da estátua de Apolo. Para o filósofo, a arte clássica teria atingido a adequação entre forma e conteúdo. O equilíbrio perfeito, a comunhão exata entre forma sensível (o corpo humano) e o conteúdo espiritual (deuses individuais). Cada deus correspondendo a um ideal de beleza, força ou serenidade. A arte seguindo caminho em direção à leveza, à abstração. A arte clássica teria sido o domínio do belo, da beleza antropocêntrica, do equilíbrio. Humaniza-se o princípio divino. O sensível é espiritualizado, e o espiritual é encarnado. (ibidem, p.62)

No círculo seguinte, em correspondência com a religião cristã, temos a arte romântica, última época artística no sistema de Hegel. A arte romântica se desdobra em três manifestações artísticas, as quais Hegel chamou: “subjetivas”, isto é, a unidade consciente entre o humano e o divino, em oposição a “objetividade” da arquitetura na arte simbólica e da escultura na arte clássica. E para esclarecer seu ponto de vista acerca da objetividade na arte clássica, que

defende como total adequação entre forma e conteúdo, afirma: “O deus grego reveste a forma carnal do homem (...); o sujeito pode realmente reconhecer-se nele, sem ter a impressão ou a convicção íntima de compor com ele uma unidade”.

Assim, compondo a arte romântica de conteúdo cristão, afinadas à leveza do espírito e a exaltação da subjetividade, tivemos a pintura, a música e a poesia. No cristianismo, Deus não estaria mais limitado a um ideal, ou corporificado em figuras ideais, fez-se Homem, e, assim, o conteúdo espiritual foi distribuído entre almas particulares. “É Deus mesmo que está presente em toda parte”. (Ibidem p.56) e assim tudo aquilo que se agita em uma alma, tudo que buscava exteriorizar-se nos atos, torna-se matéria de representação. Baseado nesta convicção, o filósofo defende que a arte romântica teria feito da interioridade concreta seu conteúdo. Para Michel Haar (2000), Hegel interpreta o cristianismo como a autorização para divinizar os sentimentos humanos. Deus-feito-Homem, possibilitado pela religião cristã, teria tornado possível à realização da essência verdadeira da arte, síntese da espiritualidade interior com o sensível. Hegel vê nas três manifestações artísticas que compõem a arte romântica um caminhar progressivo rumo à desmaterialização: a pintura e o trabalho em um espaço cada vez mais abstrato, bidimensional; a música com a expressão da interioridade também abstrata; e a poesia, a quase total imaterialidade cada vez mais desconectada de seu suporte material – e a aproximação crescente com o Espírito Absoluto. Da solidez descomunal das pirâmides, exemplo da arquitetura que para Hegel era pobre em ideias e materialmente pesada, passando pelo equilíbrio das esculturas gregas, até a abstração do espaço na pintura e a interioridade da música, a arte, com a poesia, torna-se capaz de expressar através da linguagem todo e qualquer pensamento, atingindo o ápice de sua desmaterialização. O filósofo vai situar a poesia no limite extremo do domínio da arte, que neste ponto estaria prestes a “evoluir” em direção ao pensamento filosófico. A morte da arte no sistema filosófico de Hegel (2001) se dá neste desmaterializar-se rumo ao espírito absoluto. Por perder-se do tangível, saindo da ordem sensível, “morre”, tornando-se apenas objeto de estudo, um momento ultrapassado, deixando de ser o meio no qual, e pelo qual, vivemos.

Em todas essas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo (...). A ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte proporcionava plena satisfação. (2001, p.35).

Com esta “morte”, a arte não deixaria obviamente de existir, mas, perderia sua relevância espiritual diante da reflexão pura. Hegel teria nos dito ainda que a arte convidar-nos-ia a contemplá-la por meio do pensamento, não para retomar seu antigo lugar, mas para que conhecêssemos cientificamente o que, de fato, ela é. Com esta colocação podemos perceber uma atitude visionária do filósofo, que de algum modo, lá do século XVIII, vislumbrou a “enlutada” arte de nosso século.

Percebemos, na passagem em destaque acima, que Hegel ao “encerrar” a arte parece firmar efetivamente a ciência da arte. Segundo suas palavras, em sua época, tal ciência teria uma maior relevância que a arte em si, visto que ela, a arte, já não seria capaz de firmar-se como conhecimento por já não mais possuir um sentido na escalada rumo ao absoluto. O que temos nas palavras de Hegel é que a arte, a partir deste momento, só se daria a conhecer em seu passado, ou seja, o olhar que se dirigisse nesta direção deveria ser um olhar que se voltasse para trás, já que no presente, segundo o filósofo, ela deixava de ter função por ter findado sua missão na escalada em direção ao espírito absoluto. O pensamento de Hegel (1997) desmantela o sistema de história da arte aplicada, como o de Vasari (2005) ou Diderot (2005) por exemplo, pois se a arte está integrada no curso histórico das culturas ela não recebe suas normas de si mesma. Hans Belting afirmou que “A estética de Hegel é antes uma tentativa de diminuir o poder de qualquer estética de artista e de qualquer crítica de arte aplicada em prol de uma ‘consideração teórica’ da história da arte do ponto de vista do historiador universal”. (2012, p.228)

Para Hans Belting (2012), a ideia de Hegel de conceituar a função da arte na sociedade foi com frequência depreciada como a “estética do conteúdo”, mas teria se tornado eficiente dentro do “sistema artístico” tão logo se despreendeu de sua fundamentação dogmática dentro do sistema de seu criador. A ideia de efeito e prosseguimento da arte, associada ao que ela realiza em suas tarefas, é também o que a esgota. Tal ideia evolutiva é rompida com a arte moderna. Permanecendo, contudo, a imagem do ciclo em que cada “progresso” constituiria um passo para a libertação em relação ao conteúdo exposto.

Quando “o conteúdo se esgota” e os respectivos símbolos são completamente formulados sem resquício, então “desaparece o interesse absoluto”. Com incumbência especial, a arte justamente ainda nova perdeu também, muito rapidamente, o seu “conteúdo”, e apenas a objeção contra o conteúdo desgastado libera novamente a atividade artística no período subsequente. (2012, p.228)

Na modernidade, há um deslocamento nas percepções e tal papel é questionado, afinal a arte já não estaria atrelada a um conteúdo particular, não possuindo mais a autoridade de representar um conteúdo universal, que atendesse e satisfizesse a todo o público. Surgem as escolhas individuais, e, como afirma Hans Belting (2012), a arte passa então a refletir a consciência individual do artista. Sob a luz do pensamento de Hegel (1997) teríamos a arte como uma revelação do espírito que teria cumprido sua função histórica, e que só poderia continuar existindo retrospectivamente sob o lume de uma historiografia da arte universal. Assim, a História da Arte tornou-se autorreflexiva desde que ficou mais fácil conhecer a arte em seu passado. A História da Arte teria se transformado no próprio conteúdo teórico. Contudo, perder as funções dentro do sistema hegeliano concedeu autonomia estética às obras de arte. Então, liberta de suas antigas “funções”, a arte estaria, como defenderam os modernos, entregue a si mesma, cabendo ao novo observador aprender a vê-la livremente, sem os desvios de conteúdos ou símbolos. Para além de Hegel, presenciamos no chamado “contemporâneo” outros modos de ser da arte, onde esta não foi abolida, ao menos não no sentido hegeliano de poder existir apenas por meio da ciência da arte. No contemporâneo não se pretende, como teria dito Hans Belting (2012, p.231) citando Gianni Vattimo, abolir a arte, mas proporcionar uma “experiência da arte no sentido de uma ocorrência estética integral”, uma “explosão da estética fora de seus limites tradicionais”.

Não podemos deixar de mencionar uma vez mais Hans Belting, em cujo ponto de vista Hegel e seu sistema teria criado uma justificativa decididamente metafísica para o museu de arte recém surgido, onde a arte, totalmente destituída de sua função social na escalada do espírito, é deslocada dos altares para os museus. É com a consolidação dos museus que o olhar sobre a arte se torna efetivamente um olhar retrospectivo sobre a História da Arte. Sob este ponto de vista, considerando esse aspecto específico, poderíamos ver Hegel não como aquele que sedimentou a estética, mas sim o que estabeleceu definitivamente o papel da História da Arte. Hans Belting (2012) nos alerta sobre o que talvez tenha sido o grande equívoco de Hegel: o de achar que é possível julgar de fora da história e sobre a história. Estabelece-se a historização da arte ao custo da perda de sua tarefa de permanecer na vida, perde-se assim de sua função junto aos rituais. Produzida especialmente para o museu a arte é submetida à outra espécie de “sacralização”. Podemos concluir, inspirados pelo pensamento de Quatremère de Quincy, citado por Hans Belting (2012, p.233) que talvez a situação em que se encontra hoje o “sistema” que se ocupa da arte, tenha suas origens neste equívoco inicial, de um museu e de

uma crítica que julgava saber tudo sobre arte, mas que não havia compreendido de fato nada de sua essência.

### 3. Algumas colocações acerca da segunda morte da arte em Marcel Duchamp

Cerca de cem anos após Hegel, a suposta segunda “morte” da arte se dá pelas mãos não de um filósofo, mas de um artista: Marcel Duchamp que desfere golpe dito certo com um porta-garrafas. Para evitar que se tome apressadamente seu gesto, dito “assassinio”, apenas como atitude leviana, busquemos pensá-lo.

O famoso porta-garrafas é um *ready-made*. Trata-se de objeto cotidiano eleito pelo artista, retirado da esfera do uso e inserido no “território” da arte, descumprindo noções comuns da ordem do estilo e da manufatura que imperavam até então. O porta-garrafas como *ready-made*, primária pela ideia, sendo, segundo o próprio Duchamp, um objeto de antiarte. Os *ready-mades* configuram, inegavelmente um marco na história da arte, que, permanece, mesmo um século depois, dividindo opiniões. Com relação ao artista podemos informar que firmou seu legado, sendo considerado o precursor da arte contemporânea, tendo influenciado diretamente os artistas conceituais. Importante esclarecer que Duchamp havia construído uma trajetória artística, e que, antes dos *ready-mades*, era pintor admirável. Para os que esqueceram, ou desconhecem esse fato, é de extrema importância re(ver) suas obras pictóricas - sobretudo o célebre óleo sobre tela Nu descendo uma escada Nº 2, de 1912, antes de realizar qualquer tipo de juízo acerca dos *ready-mades*. Não há dúvidas de que Duchamp conhecia profundamente seu ofício, o circuito e o mercado de artes. Ainda que estejamos cientes de que a biografia do artista não é um dado importante a ser considerado ao pensarmos suas obras, consideramos relevante mencionar: foi exímio jogador de xadrez. A certa altura de sua trajetória artística, proclamou-se antiartista e passou a inserir no circuito objetos de “antiarte”. Que força moveu o gesto que alguns consideram estopim para a segunda morte da arte?

Pensar a ação de Duchamp não constitui tarefa simples. Teóricos diversos se empenham em compreendê-lo e as opiniões nem sempre são convergentes. Pontuaremos alguns “pareceres” teóricos acerca de tal gesto. Como teria nos dito Octavio Paz (2002, p.29) não é tanto uma operação artística quanto um jogo filosófico, ou antes dialético: é uma negação que, pelo humor, se torna uma afirmação. Afirmamos, em parágrafo anterior, ter sido Duchamp exímio pintor. Reiteramos. Há ainda os que defendam que para além da pintura de telas, pintou ideias



– os que assim pensam pontuam que sua obra principal estaria mais próxima da filosofia que da arte. Teria defendido a pintura como pensamento, revelando-se altamente combativo àquela que chamou “pintura olfativa” – cheirando a terebintina e linhaça. Demonstrou profundo desagrado em relação à pintura apenas “retiniana” que a seu ver se estabeleceu com o Impressionismo. Marcel Duchamp, do ponto de vista da crítica e da história correntes, teria movido a arte para um novo território. Segundo palavras do artista Jasper Johns (2006, p.203) teria levado a arte para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros. Duchamp, a seu modo, teria entendido a arte como algo que brota do invisível e a ele retorna, invisível que, para ele, não pareceu obscuro ou misterioso, mas sim, transparente.

Tal pensar acerca da transparência nos conduz a outra estância, aos escritos de Martin Heidegger lá de onde a Linguagem, como fonte primeira de toda criação e possibilidade de ser do humano, acena-nos. Não nos aprofundaremos nesta questão, ainda que a nosso ver seja de extrema relevância para a compreensão da arte. Precisamos adequar o pensamento à Duchamp, assim, restringimo-nos a apenas sinalizar, que o artista, em meio à total irreverência e ironia que compunham seu processo de criação (ou anti-criação) acenou, cremos que de modo não intencional, em direção ao pensamento originário. De certo modo, ao julgar a arte transparente, aproximou-a da Linguagem, a nosso ver também transparente. Com relação à Linguagem, no sentido profundo dos encaminhamentos de Martin Heidegger, haveremos de sempre lembrar que somos e estamos nela, vemos por e através dela sem que nos seja dado avistá-la efetivamente.

Mas voltemos à Duchamp. Alguns entusiastas defendem que seu gesto teria provocado o fim da arte por afirmar, ainda que de modo indireto, que todos podem ser artistas, já que o ready-made tornou absolutamente dispensável qualquer talento especial para sua realização. Com o lançar mão de objeto industrializado elevando-o à condição de obra, rompe-se, ao menos teoricamente, a fronteira que separava arte e cotidiano. A partir deste gesto inaugural, diversos outros artistas procuraram estreitar distâncias entre o que entendiam por arte e vida. Entre os de atuação mais efetiva destaca-se o alemão Joseph Beuys, cujo ponto principal a qualquer observador de suas obras é ter em mente sua tese fundamental de que todo ser humano é um artista. Contudo, ainda que para Beuys, como ressalta Thierry De Duve (1998, p. 126), Duchamp tenha sido o desbravador de caminhos, o artista alemão tinha reservas em relação ao criador dos *ready-mades*, especialmente à sua postura diante do que iniciou,

julgando seu silêncio em relação às obras excessivo, como podemos constatar por suas palavras na passagem a seguir:

Eu o critico porque no preciso momento em que poderia ter desenvolvido uma teoria com base no trabalho realizado, ele se calou. Sou eu, hoje, quem desenvolve a teoria que ele poderia ter desenvolvido. (...) Ele fez aquele objeto (o urinol) entrar no museu e percebeu que seu deslocamento de um lugar para o outro o transformava em arte. Falhou, entretanto, por não chegar à conclusão clara e simples de que todo homem é artista.

Beuys, posteriormente a ação de Duchamp, teria feito da criatividade humana e do princípio “todos são artistas” as bases não só de sua arte, mas de suas crenças, tecendo intrincada ideologia acerca do tema. Já Duchamp, considerado precursor de tal teoria, a quem Beuys censurou pela postura silenciosa em relação à questão “todos são artistas”, jamais foi um utópico. Para Thierry De Duve (1998), nada poderia estar mais distante de seu modo de pensar do que a crença na criatividade universal. O ready-made não teria surgido da fé de que todos poderiam ser artistas, mas do fato de ter reconhecido que todos já o eram, já que anula qualquer diferença entre fazer e apreciar arte. Uma vez empalidecida esta diferença, o artista abre mão de todo privilégio de seu fazer técnico em relação ao leigo, havendo um total esvaziamento da “profissão” artista. Não havendo mais barreiras - sejam elas institucionais, sociais ou financeiras - tornou-se dedutível que qualquer um poderia ser artista se assim desejasse. Para De Duve citado, este fato não teria sido uma consequência do ready-made, mas sua condição.

Há um consenso quanto a obra de Marcel Duchamp configurar passagem obrigatória de todo pensamento que se encaminhe à arte contemporânea, seja para legitimá-la ou para buscar desconstruí-la. O fato é que ignorá-la abre margem para a “desqualificação” de trabalhos teóricos que busquem pensar a trajetória, em seus acertos e/ou equívocos, da teoria e história da arte e até mesmo da produção artística, e, nesse ponto, referimo-nos especificamente a produção pós-duchamp, ou seja, a contemporânea. Levando em conta este aspecto, consideramos relevante observar mais algumas posições teóricas acerca de seu gesto, esboçadas por renomados críticos e filósofos, antes de nos posicionarmos a seu respeito.

Segundo Arthur Danto (2010, p.24) Marcel Duchamp teria sido um pioneiro na História da Arte, o primeiro a “transformar objetos comuns em obras de arte”. Para Danto, podemos avistar nos feitos de Duchamp uma tentativa de impor às obras certo distanciamento estético, já que os objetos por ele eleitos, revelavam-se de fruição improvável. Danto diz ainda ser

absolutamente possível ver os ready-mades como “demonstrações práticas de que se pode descobrir alguma espécie de beleza onde menos se espera”, mas que a redução do gesto de Duchamp a uma “pregação estética” ofuscaria, obscureceria o que chamou de: “sua profunda originalidade filosófica”.

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (1996), a ação de Duchamp, com os ready-mades, sinaliza fratura ocorrida na modernidade entre trabalho intelectual e manual, que culminou com o esvaziamento do conteúdo artístico, sendo este fazer um sinalizador de tal vazio. Para Agamben, com os ready-mades nada vem à presença, nada que não havia antes é trazido à existência a não ser a própria privação de uma potencialidade.

Carlos Zílio (1997) vai defender que o trabalho de Marcel Duchamp tem por alvo preciso o sistema da arte, consistindo investida clara contra o aparelho cultural-ideológico, cuja estratégia é nele penetrar, compreender seu funcionamento, para minar suas estruturas, subvertendo mecanismos, buscando voltá-lo contra si mesmo, dando à arte a oportunidade de traçar um novo percurso. Zílio defende que Duchamp, agindo dentro das forças da sociedade, buscou desarticular o sistema cultural dominante.

O ponto-chave de toda a principal interpretação realizada acerca de Duchamp, gira em torno dos escritos de Kant (2010). Já que o antiartista é considerado uma espécie de “subversor” do pensamento kantiano acerca do belo e da arte. Para Thierry De Duve (1998), já citado anteriormente, a ação de Duchamp cambia a sentença “isto é belo” norteadora de todo o fazer artístico até a modernidade, por outra, reconhecida como mais complexa, a saber: “isto é arte”. O belo, nas obras propostas por Duchamp, seria, segundo afirmações teóricas vigentes, de outra ordem, sendo a beleza, nessa instância, a própria indiferença. Tendo a arte, e até mesmo a beleza, tornado-se livre ao se desvencilhar de toda e qualquer pré-noção acerca do Belo. Haveria na proposta de Duchamp uma espécie de suspensão do julgamento de valor estético, onde nenhum veredicto acerca do gosto se faz presente. Seguindo tal encaminhamento, como reza a cartilha da estética, com a suspensão do gosto e a ausência do julgamento, também a arte se faz ausente, o que transforma o ready-made em obra de antiarte e Duchamp em antiartista.

Com relação à escolha de um *ready-made*, o próprio Duchamp, como sinaliza De Duve (1983, p.130) teria esclarecido que: “essa escolha era baseada numa reação de indiferença visual concomitantemente total de ausência de bom ou mau gosto... na verdade uma completa anestesia”. Neste ponto talvez seja importante inserir um questionamento de Thierry De Duve

acerca de tal afirmação de Duchamp, ao qual somamos nossa voz: Seria mesmo possível acreditar na indiferença visual absoluta?

Com o passar do tempo o legado de Duchamp firmou-se, tornando-se cada vez mais evidente. Percebemos com clareza sua influência, especialmente na Pop Art, e na Arte Conceitual dos anos 1960. Com relação a Pop Art julgamos legítimo certo ponto do pensamento de Clemente Greenberg, historiador tão criticado por alguns de seus pares por ter ignorado tais produções. Para Greenberg (1986), os neodadaísta (como também ficaram conhecidos os artistas da Pop Art), admirando os ready-mades por sua “beleza estética” teriam apenas inaugurado um novo episódio na história do gosto, o que podemos crer que, em essência, configura contrassenso ao que dizem ser o pensamento de Duchamp, já que sua busca teria sido justamente pela neutralização do gosto.

Ainda no que se refere à herança (influência) de Duchamp na esfera da Arte Conceitual, o artista Joseph Kosuth teria instituído o “conceito” como resposta ao gosto e beleza. Tal movimento, a Arte Conceitual, legitima como “questão” no fazer artístico a “remoção” da qualidade estética da obra. O que faz com que a “legitimação” da arte migre da esfera do gosto para a do que chamam “nomear”. Para Kosuth (apud De Duve, 131) mesmo que a arte seja sempre conceito firmado na explicitação “isso é arte”, ainda assim seria trabalho do artista legitimar tal posição, pois, apesar de partir de uma definição à priori, não se trata apenas de uma construção teórica, mas sim de uma afirmação de arte, a ser reafirmada a cada trabalho. Acerca disto o artista Donald Judd teria dito: “Se alguém chama isto de arte então é arte”. (apud De Duve, 1998, p. 132). Na arte dita conceitual tudo passa a girar em torno da “questão do nome”. Se o artista diz “isso é arte” e os espectadores concordam, então todos afirmam: é arte. Muitos acreditam que Duchamp com seus *ready-mades* tenha sido o pivô dessa tendência, modificando irremediavelmente a natureza da arte, e que toda obra de arte depois deles seriam “obras conceituais” (expressão que cunharam para designar uma obra de pensamento). Neste ponto julgamos importante introduzir questionamento: Em algum momento de sua trajetória enquanto fazer inerente ao humano, ela, a Arte, deixou de estar vinculada ao pensamento? Esclarecemos que, quando falamos em pensamento não nos referimos ao raciocínio, já que este, a nosso ver, pertence a esfera da lógica e não da arte. Mas acerca da diferença entre pensar e raciocinar discutiremos adiante em momento oportuno.

Thierry De Duve (1998) propõe que olhemos Kant depois de Duchamp substituindo o termo/conceito “belo”, por “arte”, pois assim reconheceríamos que se a faculdade do gosto é a

faculdade de julgar o belo, seja na natureza ou na arte e que esta é um *sensus communis*, estando presente tanto na mulher quanto no homem, esse suposto senso comum se transforma na faculdade de julgar a arte por força do sentimento comum a todos os homens e mulheres. O *ready-made*, segundo De Duve, conduz-nos a esta leitura, mas também apaga toda diferença entre fazer e julgar arte.

O artista escolhe um objeto e o chama de arte ou, o que se equivale, coloca-o em um contexto que determine que o objeto seja considerado arte (o que significa que mesmo de forma solipsista, o artista já o denominou arte). Ao espectador cabe apenas repetir o julgamento do artista. De Duve nos diz que qualquer um pode fazer isto; a capacidade e o conhecimento exigidos são nulos; acessíveis ao leigo. Kant não poderia prever essa perfeita coincidência entre arte e estética. (p.141).

De Duve ainda nos dirá que com os *ready-mades* avaliar e produzir arte se tornam ações sintetizadas em um mesmo ato, levando a supor que “gênio” e “gosto” também se fundem em uma única e mesma “faculdade”. Para o autor, reler Kant depois de Duchamp, substituindo como proposto o “isto é belo” por “Isto é arte”, subentende também, que a palavra arte abarca os sentidos de gênio e gosto, referindo-se tanto à inapresentável ideia estética, quanto à uma indemonstrável ideia racional. O autor diz ainda acerca de Duchamp, que em sua ironia fina, fruto de uma privilegiada capacidade de pensar, ao se proclamar antiartista que produz antiarte apenas antecipou o julgamento que naturalmente receberia em seu tempo, como é próprio aos desbravadores. O autor nos faz lembrar que toda obra prima da arte moderna – incluindo *Madame Bovary* de Flaubert, *Flores do Mal* de Baudelaire, *Olympia* de Manet, bem como *Demoiselles d’Avignon* de Picasso - foram inicialmente recebidas com indignação, inúmeras vezes se ergueram no coro: “Isso não é arte!”, expressão que se traduz da seguinte forma: “isso não merece nem mesmo um julgamento de gosto”.

No entanto, mesmo diante de todo o empenho em neutralizar o gosto, substituindo o “isto é belo” por “isto é arte” julgamos importante mencionar que apesar do Belo ter perdido sua definição original, o gosto, de um modo ou outro, ainda habita o julgamento “isto é arte”, tendo sofrido apenas um deslocamento ou ajuste aos novos hábitos. Para tal constatação basta observarmos a preferência, para não chamarmos “imposição”, de obras ditas “cerebrais” em detrimento das chamadas *retinianas*.

Com relação ao senso comum mencionado anteriormente, é inegável que todos são capazes de saber o que seja arte, ainda que não concordem entre si sobre o que exatamente é e o que

deixa de ser. Importante talvez frisar desde esse momento que os ready-mades não são obras, mas sim “antiobras de arte” e que podem (ou devem) ser pensados como “objetos” anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo fato de escolhê-lo, conduziu ao circuito da arte. A grande ironia reside no fato de que esse gesto dissolve a noção de obra; nessa contradição reside, para a maioria dos teóricos, a essência da “poética” de Duchamp, que teria rompido não apenas com a pintura retiniana, mas também com o uso vulgar da linguagem, aqui entendida como comunicação.

Para Otávio Paz (2002), o processo criativo de Duchamp teria sido influenciado pela produção de Raymond Roussel, pelo fascínio exercido pelo jogo com as palavras, que viria a aparecer tantas vezes em suas obras, jogo este que consistia em confrontar duas palavras de som semelhantes, mas de sentido diferente, estabelecendo entre elas uma ponte verbal. Duchamp percebe a linguagem como uma estrutura em movimento, e o que para Roussel era um método literário, no artista se transmuta na mais afiada metaironia. Octávio Paz acrescenta ainda que o que torna ainda mais complexo o método de Duchamp é o fato de não se tratar apenas de uma combinação verbal, mas também plástica e mental. Se o jogo com as palavras destrói ou anula os significados, o ready-made, por sua vez, destrói a ideia de valor. O interesse de Duchamp se revela não apenas ou simplesmente plástico, mas crítico, filosófico; “o ready-made não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. Octávio Paz (2002, p.23) É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos”. O autor dirá ainda que não se trata de antiarte como tantas criações expressionistas, mas de uma obra artística, funcionando como ataque a obra de arte institucionalizada, uma crítica contumaz ao gosto, que o artista considerava (tanto o bom quanto o mau gosto) nocivo. Acerca do tema o autor nos dirá ainda que, o gosto se recusa ao exame e ao juízo, oscilando entre moda e instinto, estilo e receita. Seria o gosto:

Uma noção epidérmica de arte, no sentido sensual e no social: um prurido e um signo de distinção. Pelo primeiro reduz a arte à sensação; pelo segundo introduz uma hierarquia social fundada em uma realidade tão misteriosa e arbitrária como a pureza do sangue e a cor da pele. (2002, p.24).

Esse processo do gosto, como afirma Octávio Paz, acentua-se em nossos dias, teria se firmado, segundo o pensamento de Duchamp, desde o Impressionismo, quando a pintura se converteu em matéria, sensualidade, reduzida a mera contemplação; para Duchamp toda arte moderna - Impressionismo, Fauvismo, Cubismo em seus desdobramentos, o Abstracionismo e a Arte Óptica - seria retiniana, fazendo exceção apenas ao Surrealismo e a casos isolados como Mondrian e Seraut. Para Octávio Paz o *ready-made* configura claramente uma crítica à

figura do artista e suas práticas. Duchamp, depois de provar a si mesmo que dominava o ofício, passa a denunciar os vícios, as superstições desse fazer. Para ele o artista é um homem da ação, ou deveria ser. Assim, obras não deveriam ser apenas feitas, mas atos.

Para Paz (Idem), Duchamp, apesar da crítica à pintura, à fatura, não pretendeu dissociar forma e conteúdo, arte para ele seria forma, ou seja, conteúdos, sentidos corporificados - formas trazem à presença os conteúdos, projeta sentidos. O que o incomodava era a “insignificância” dos conteúdos das pinturas retinianas, julgava-os inexistentes, tudo não passando de impressões, sensações etc. O *ready-made* surge então como um modo de colocar diante desta insignificância a não-significação, a neutralidade, provocando questionamentos acerca dos conteúdos. Para tanto um *ready-made* precisava ser a-estético. Esse o motivo que justifica o empenho em eleger um “objeto” que não fosse belo, agradável, repulsivo, tampouco interessante. Era preciso encontrar algo realmente neutro, que não se enquadrasse em nenhuma das categorias da estética Kantiana. O próprio Duchamp teria dito: “Qualquer coisa pode converter-se em algo muito belo se o gesto se repete com frequência; por isso o número de *ready-made* é muito limitado” (Apud Paz, 2002, p.25). É de extrema relevância perceber como alerta estas palavras do artista acerca da repetição excessiva provocar uma recaída no gosto e a degradação imediata da neutralidade. É mesmo uma pena que os “filhos de Duchamp” não tenham estado atentos a esse importante detalhe ao transformarem *ready-made* em um “meio”, como o *happening* ou a *performance* por exemplo, algo que deve não apenas constar, mas ser decorado do “manual” do artista contemporâneo. Duchamp deslocou um objeto comum, por vezes um utensílio, e o transfigurou em *ready-made*, ou seja, retirou do objeto sua significação, sua utilidade, esvaziando-o. Com esse gesto o objeto deixa de ser objeto, pois já não cumpre nenhuma função utilitária em relação a um sujeito. Não é objeto, ou mesmo utensílio, já que não denota serventia, utilidade. Tampouco é obra, visto não corporificar sentido, haja visto não possuir conteúdo. Nada vem à presença através dele. Permanece no limbo, na neutralidade da mera coisa.

Finalizando nossos apontamentos acerca do gesto definitivo de Duchamp, acompanharemos analogia de Octávio Paz que diz que uma pedra é igual a uma pedra, enquanto um porta-garrafas é igual a outro, sendo que a semelhança entre os pares divergem no modo de ser, afinal pedras seguem a ordem da semelhança involuntária, enquanto porta-garrafas seguem a da manufatura, onde tudo é deliberado, calculado. A identidade dos porta-garrafas provém de sua utilidade: acolher garrafas. Já a identidade entre as pedras carece de significado em si, ou pelo menos assim se posiciona a modernidade diante dos acontecimentos da natureza. Mas

Octávio Paz (2002) citando Roger Caillois, prosseguirá, dizendo que nem sempre foi assim, e que entre os artistas chineses havia os que escolhiam pedras por sua aparência fascinante, convertendo-as em obras de arte ao gravar ou pintar nelas seus nomes. Já os japoneses, que também colecionavam pedras, elegiam as que não fossem em demasiado estranhas, insólitas, ou mesmo belas, buscavam sempre pedras arredondadas, comuns. “Buscar pedras diferentes ou iguais não são atos distintos: ambos afirmam que a natureza é criadora. Escolher uma pedra entre mil equivale a dar-lhe nome” (2002, p.27). Assim, segundo o autor, também faz o homem, nomeando a natureza: Mar Vermelho, Pedra Bonita, Morro Azul. Lugares ou pedras entram na esfera dos significados através do nomear: seja do homem comum, seja do artista. Duchamp teria feito o inverso: arrancando do objeto seu significado faz do nome um eco do vazio. O porta-garrafas sem garrafas. Enquanto o gesto oriental dos chineses e japoneses afirma a identidade homem/natureza, o de Duchamp, em toda a sua ocidentalidade afirma a diferença irreduzível. O ato oriental é uma elevação, um elogio, o ocidental uma crítica mordaz. Vejamos as palavras de Octávio Paz (2002, p.27):

Para chineses, gregos, maias ou egípcios a natureza era uma totalidade vivente, um ser criador. Por isso a arte, segundo Aristóteles, é imitação: o poeta imita o gesto criador da natureza. O chinês leva esta ideia à sua última consequência: escolhe uma pedra e põe sua assinatura (...) e sua firma é um reconhecimento.

Já Duchamp elege o objeto manufaturado, trabalho não da natureza, mas do homem, e em gesto que configura menos reconhecimento que desafio, inscreve seu nome, em um nomear que por sua vez também é menos homenagem que negação.

Com a afirmação da neutralidade do *ready-made*, instituiu-se definitivamente na história da produção artística a autocrítica, a crítica aos valores artísticos institucionalizados e, especialmente, a crítica à obra de arte como mero objeto de consumo. Por efeitos colaterais ao procedimento, temos a institucionalização da ação bem como a cobiça e fetichismo aos *ready-mades* e, ainda, o mais perigoso deles: a exacerbação da subjetividade artística, levada hoje às últimas consequências. Percebemos em certos segmentos da arte contemporânea a busca pelo fim da obra de arte em sua significação. Há uma exacerbada exaltação ao artista, como aquele que elege o que é e o que deixa de ser arte. Assim, a significação com todos os bônus e ônus possíveis, foi desviada da obra para o autor, ou seja, o artista. Se o ex-objeto é anônimo, neutro, não o é quem o escolheu, o elegeu. A significação, a administração e até possivelmente a reprovação se dirigem agora ao artista. O *ready-made* não é obra, é gesto. E embora muitas vezes pareça o contrário - por conta de atitudes ingênuas ou levianas - não deveria ser gratuito ou impensado, ou seja, não poderia ser realizado por qualquer um, ou a



todo o momento. Para Octávio Paz (2002) é um gesto que só pode ser realizado por um artista, e não qualquer artista, apenas Marcel Duchamp. É curioso pensar, como ressalta o autor, que a crítica e o público de entendidos considerem o gesto “significativo”, mas que ninguém ao certo saiba o que ele de fato significa. Passaram todos da adoração do objeto à adoração do gesto, gesto este que a maioria sequer compreende. O círculo se fecha, Duchamp salta antes, e neste ponto, menos artista que enxadrista, do fundo do seu não-pronunciamento, proclama: xeque-mate. Firma-se o postulado contemporâneo: cambia-se autonomia da obra por autonomia do artista, e este por sua vez, vai progressivamente alargando a distância entre si e aquilo a que podemos genuinamente chamar arte.

Dos pontos de vista apresentados acerca de Marcel Duchamp, o de Carlos Zilio (1997) (que acredita na ação do artista como um ato de resistência ao sistema que busca engolfar a arte) e o de Octávio Paz (que percebe em sua ação algo que requer atenção e pensamento) são os que mais se aproximam de nossa visão acerca deste que se proclamou antiartista. Busquemos agora nós analisar, do ponto de vista ôntico, como é próprio às análises, seu polêmico gesto.

Anteriormente, destacamos a grande habilidade de Marcel Duchamp como enxadrista. Trazer tal faceta da personalidade do artista ao pensamento, ainda que assim não pareça, pode ser relevante. Seria possível pensar que Duchamp, abrindo mão de sua posição de artista, tenha agido como jogador? Teria ele, em detrimento a todas as possíveis questões filosóficas que cercam a arte, almejado dar apenas um xeque-mate no sistema mercantilista que se apropriava da arte? Examinar seu gesto sob tal aspecto, considerando-o não como artístico, mas sim como uma “jogada” realizada por contumaz jogador de xadrez, implica também deduzir que ele tenha antecipadamente previsto, como é próprio a um enxadrista, cada uma entre as possíveis reações do sistema que já por aquele tempo tendia a controlar, como ainda hoje o faz, a produção e a distribuição artística (e que engloba: museus, galerias, crítica especializada etc). Tal possibilidade nos impeliria a - sobretudo com o distanciamento histórico que nos possibilita conhecermos tão bem as referidas reações – considerar Duchamp mais mercantilista que o próprio “sistema” ao qual dizem ter buscado contestar, e ainda mais superficial que a arte retiniana que tanto condenou, pois teria ele previsto todas as reações possíveis, concluindo que estaríamos hoje, em relação aos ready-mades, exatamente como estamos, em uma posição de quase culto, e, ainda assim, teria realizado a “jogada”.

Por outro lado, para encararmos sua ação como algo que partiu de alguém que com ela pretendia defender pensamento artístico, precisaríamos admitir que tal postura seria no

mínimo contraditória, em especial ao considerarmos tudo que foi dito acima. Mais que uma contradição às crenças artísticas, seria, talvez, uma incursão pelo que poderíamos chamar território da tolice, dado o risco da queda em descrédito que o trabalho e até mesmo a própria arte estariam expostos. Tal ação, partindo de alguém que se proclamasse artista, poderia ser considerada na conta e no risco de um “tiro no próprio pé”. Pois uma ação que afirma serem todos artistas (visto que se torna a partir dela desnecessário todo e qualquer tipo de habilidade especial para se produzir arte, dado tratar-se o ready-made de objeto qualquer, teoricamente podendo ser eleito por qualquer pessoa), também afirma que ninguém mais o é. O que torna aquele que se proclama artista, ou aceita para si este título, um embuste.

Já se formos pensar tal gesto sob o ponto de vista da ironia questionadora que se posiciona contra, entre outras coisas, a mercantilização da arte e o esvaziamento do sentido da obra de arte (grosso modo reduzida à condição de mero objeto decorativo, da ordem dos quadros adquiridos apenas para combinar com tapetes), ficaremos menos desconfortáveis, ainda que constatemos uma metaironia, partindo não da ação de Duchamp em si, mas do dardo contrário disparado pelo sistema, que transformou, quase que de modo imediato, a crítica corporificada em *ready-made* em objeto de consumo, elevando-o não apenas a condição de obra a ser comercializada, mas a de um quase fetiche, a ponto de se formarem filas em salas de exposição para “apreciar” a *Fonte*, mictório comum, que poderia ser encontrado em qualquer loja especializada em materiais para construção, cuja apreciação não justifica a ida ao museu ou a galeria, haja vista não haver possibilidade para nenhum tipo de fruição estética a ser desencadeada ou potencializada diante da antiobra. Parece-nos que, quem se desloca até um espaço de exposição para “apreciar”, “fruir”, um mictório ready-made, de fato nada compreendeu do pensamento proposto por Duchamp ao realizar o polêmico gesto de enviá-lo para a “sacralização” imposta pelo pedestal da galeria. É... Restou-nos a todos inegavelmente após o gesto de Duchamp, o amargo sabor da constatação de que não se deve subestimar o mercado e seus longos tentáculos...

Observando de perto a ação de Duchamp, ainda que a reconhecendo sob o ponto de vista da crítica e da ironia que problematiza, entre outras coisas, o mercado de artes, podemos chegar ao entendimento de que, intencionalmente ou não, sua ação prestou um desserviço à arte. Contudo, analisando um pouco mais, talvez possamos chegar à conclusão efetiva de que o problema por ele colocado atingiu mais certamente o modo como se fazia “história” da arte, que propriamente a arte. Pois afinal, o que de fato um ready-made efetivamente

desmontou (e a seguir seus desdobramentos com a *Pop Art*) foi o molde de narrativa evolutiva e estilística que se utilizava até então na História da Arte.

De concreto o que temos é que, a arte, para além da antiarte, sobrevive. Desnecessário dizer que não haveria de ser de outro modo. Olhando minimamente os registros acerca da arte, perceberemos, de pronto, que ao longo da história de sua escrita, de tempos em tempos algo como um grande “sacolejo” se dá. Vínhamos em uma larga e consolidada estrada de tradição clássica, até que, no início do século XIX, os modos de “produção” artística foram radicalmente alterados com o advento da fotografia. O artista encontrou-se irremediavelmente liberto da “obrigação” social de reproduzir o mundo para registro. No bifurcar-se do caminho, inaugura-se a modernidade e nela os artistas se entregam à pesquisa da arte pela arte mesma. Neste contexto, um pouco mais à frente no tempo cronológico, já na alvorada ensombrecida do século XX, fazendo parte do movimento dadaísta que decretava publicamente a falência dos ideais morais, éticos e artísticos de uma sociedade que se proclamava regida pela razão, mas que demonstrou sua insanidade ao promover a 1ª Guerra Mundial, alardeando todo seu fastio aos mecanismos que buscavam manipular o fazer artístico, temos, Marcel Duchamp. Novo “desvio” ou “tropeço” se dá no curso da “história” da arte, quando no caminho da narrativa linear surge um mictório ready-made. Funda-se assim o começo, do que seria depois conhecido como “o fim da história da arte”, fadada a atingir o auge da derrocada com os chamados neo-dadaístas da *Pop Art*, onde também encontra seu fim o que até então se convencionou chamar Arte Moderna. Inaugura-se a “pós-modernidade” com o despontar de uma nova “arte”, que a “história moribunda” chamaria contemporânea, onde já não se poderiam ditar - ela ou mesmo a crítica - regras de produções. Teoricamente os artistas teriam assumido as rédeas de seu fazer. A História da Arte enquanto disciplina, destituída de sua principal e talvez equivocada função de ditar regras ao futuro a partir de um encadeamento do passado, se vê obrigada a pensar o presente, mas sem o auxílio da estética - que a acompanhava desde Hegel e Kant, da qual sempre se serviu - já que com a mudança de paradigma as ferramentas estilísticas se tornam obsoletas. Perguntam-se estarecidos então os historiadores egressos da velha narrativa: De que vale a estética quando o belo deixa de ser a principal questão da arte? De nada vale. Ao menos no que se refere ao belo meramente retiniano. Dizem. Na pós-modernidade a beleza cede lugar ao conceito. O presente desconcerta a história, ao menos a autorreflexiva, historiográfica. Esta, de bom grado talvez o negasse. Se assim pudesse.

#### 4. Conclusão

Depois das “mortes” da arte e da história, de *ready-mades* e pedras roladas, finalizando gostaríamos de rememorar artista que, a nosso ver, utiliza de modo denso e poético a ideia de deslocamento semeada pelos polêmicos e a-estéticos *ready-mades* de Duchamp. Trata-se de um ocidental, que ao contrário de Duchamp, recebe, pelo sopro do mediterrâneo talvez, brisa poética já circulada por entre colunas do *Paternom*: o escultor italiano Giuseppe Penone - artista que julgamos compreenda de modo ímpar a essência do nomear. Trazemos à luz uma de suas obras, que carrega no título a força do verbo ser: *Essere fiume*. A escultura *Ser rio*, 1981, que, segundo as preciosas palavras de Georges Didi-Huberman (2009, p 146): se entrega à contemplação como uma escultura que, justamente, desdobra com todo rigor a diferença entre objeto e ser. Na obra, dispostas lado à lado, sem que possamos identificar qual é qual, duas pedras: uma, garimpada na montanha, esculpida ao modo mais tradicional e mimético possível pelo artista, e a outra, o “modelo” para o trabalho escultórico, colhida logo ao pé da montanha, à beira do rio, naturalmente esculpida pelas águas e pelo tempo. Deslocar a pedra do rio para a galeria, ainda que a dispondo ao lado da outra, é quase um *ready-made*. Mas como a pedra não é mera manufatura, mas sim a *dynamis* do próprio rio, e nela há a força ontogênica da criação, não há como neutralizar seu significado. Mas há como humildemente, por meio do e no operar da obra, na *entelecheia*, que retém e move toda criação artística em sendo e sentido, conduzir o olhar do espectador ao rio, a um mesmo tempo escultor e escultura, e ao processo artístico, também, a seu modo, rio, em fluxo contínuo.

Apesar dos rumores a arte vive e segue, ora montanha acima, ora rio abaixo.

#### Referências Bibliográficas:

BELTING, Hans. O Fim da História da Arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido. São Paulo: Perspectiva, 1997.

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. In: revista do Mestrado em História da Arte EBA. UFRJ. 2º semestre 1998.

DIDEROT, Denis. Salão de 1765. In: *A Pintura Textos essenciais* vol.7 Direção geral e apresentação Jaqueline Lichtenstein. O paralelo das artes. São Paulo: Editora34, 2005. p.77-81.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser Crânio / lugar, contato, pensamento escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HAAR, Michel. “Os pressupostos do sistema hegeliano das artes”. In: A Obra de Arte – Ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2000. p.54-66.

HEGEL, G. W. F. Curso de Estética – O Sistema das Artes. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. Cursos de Estética I. Trad. Marco Aurélio Werne. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

JOHNS, Jasper. “Marcel Duchamp (1887-1968)”. IN: Escritos de artistas: Anos 60/70. Organização Glória Ferreira e Cecília Cotrin. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p.203.

KANT, Immanuel. “Analítica da faculdade de juízo estética”. In: Crítica da faculdade do juízo. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. Ruptura e convergência. In: A outra voz. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

VASARI, Giorgio. Vida dos Artistas. Tradução de *Benedetti*, Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 2000.