

Sobre Marcel Duchamp

Pedro Alegre (Mestrando, Ciência da Literatura, UFRJ)

Resumo: *Este ensaio parte da obra de Marcel Duchamp para investigar, no contexto das vanguardas europeias, de que modo a crise da arte se mostrou como uma crise geral da civilização. A ideia de autonomia da obra de arte parece, assim, estar no centro das discussões sobre a arte moderna e Duchamp se mostra como seu maior crítico. O retorno à figura de Duchamp, no início do século XX, é fundamental para compreender as questões da arte no século XXI. Essa época é capaz de revelar com rara clareza a natureza da crise em que, ainda hoje, vivemos. Desse modo, comprometido com uma pesquisa das origens dos problemas da arte moderna, ao entender Duchamp, este ensaio é o exercício de entender também nosso presente.*

Palavras-chave: Duchamp, arte moderna, autonomia da arte, crítica, niilismo.

Abstract: *This essay is based on the work of Marcel Duchamp to investigate, on the context of the european vanguards, in which way the crisis of art has shown itself as a general crisis of civilization. The idea of work of art autonomy seems to be, therefore, in the core of the discussions about the modern art and Duchamp appears to be its greater critic. The return to Duchamp, in the beginning of the 20th century, is necessary to understand the matters of art in the 21st century. The former is capable of revealing with rare clearness the nature of the crisis in which we live, even nowadays. In that way, engaged with a reasearch of the sources of the modern art problems, by looking after Duchamp, this essay is the exercise of understanding also our present.*

Keywords: Duchamp, modern art, autonomy of art, critic, nihilism.

Talvez esteja reservado a um artista tão alheio a preocupações estéticas, tão preocupado com a energia como Marcel Duchamp a tarefa de reconciliar a Arte e o Povo.
Apollinaire

I

Ao nos depararmos com o *Nu descendo uma escada*, somos forçados, por um instante, a refletir sobre o limite das artes no interior mesmo das vanguardas europeias, em sua plena efervescência. Trata-se, nesse contexto, de uma obra única que não encontra um lugar perfeitamente definido, tal como seu autor, Marcel Duchamp. Por isso, ao fitarmos essa obra, justamente por ela estar entre os muitos caminhos possíveis, numa posição privilegiada, poderemos estranhamente captar os diversos sentidos que vagavam pelo início do século XX e que colocavam o destino das artes radicalmente em questão. Dessa posição, entretanto, aparentemente deslocada do todo entusiasmante, surgirá um caminho imprevisito, o mais radical de todos. É claro que, ao olharmos o quadro, ele certamente, sem muitas dificuldades, nos levará para o pensamento das vanguardas, suas aspirações típicas. No entanto, vê-lo sob a luz das vanguardas

obscurceria seus aspectos mais inquietos. Seria necessário vê-lo apesar das vanguardas, como contraponto em seu próprio interior; estranho caminho, vacilante – mas que aponta para sua singularidade. Então, mesmo em meio aos vários movimentos, o *Nu descendo uma escada* se distingue por não pertencer a nenhum, por ser um caso solitário. Notar as marcas do Cubismo, que então aparecia com toda sua violência, é correto, porém impreciso. O movimento, tão caro ao Cubismo, e sua simultaneidade vertiginosa na pintura se deparam com seu exato contrário: a inércia. Para Duchamp, o movimento é interessante somente em sua lentidão. Para ser mais preciso, trata-se de sua decomposição. Ao invés do seu apogeu incontrolável, o movimento é visto de modo paralisado. Da sua encarnação, partimos para sua análise – uma autópsia. Eis a curiosidade marcante: o movimento é interessante quando estático. Mais tarde, Duchamp deixaria claro sua ideia de retardamento, a ponto de conceber seu *Grande Vidro* não como pintura, e sim como “retarde”. Nada mais distante do objetivo cubista. Desse modo, passamos a visar a estranha figura nua. Não encontramos vestígios humanos; apenas, é claro, uma silhueta, uma sombra identificável. O observador atento de hoje rapidamente lembraria entusiasmado diante da aparência maquinal do homem representado e diria: Futurismo! Novamente, trata-se uma observação pertinente, ainda mais porque, como dito antes, estamos no epicentro vital das vanguardas. Porém, a primeira manifestação do futurismo ocorreu precisamente em 1912, ano em que Duchamp pinta o *Nu*; isso sem contar o esboço do quadro feito um ano antes. O movimento dinâmico, também fundamental no transe futurista, pelo mesmo motivo que no cubismo, é refutado. Enquanto os futuristas exaltam as máquinas, Duchamp permanece desconfiado, irônico e não menos triste. O movimento no futurismo está ligado à sua tentativa ainda sensorial da pintura, seu furor inebriante. Encontramos seu exato oposto em Duchamp: sua maior preocupação enquanto artista é retirar da pintura seus traços sensoriais, sua forma “retiniana”, para reconduzi-la à Ideia. Suas cores não são vibrantes e enérgicas; buscam uma maior opacidade, uma lucidez. Nessa mesma obra, vemos ainda o que será um dos traços marcantes do artista mais inteligente do século, segundo Breton. O título se nos apresenta de um modo estranho. Já nesse quadro, encontramos uma dependência composicional da palavra com a pintura. Essa perspectiva, certamente, desloca nossa percepção, pois vemos agir sobre os muitos sentidos do quadro, além do que foi pintado, o que está sendo dito verbalmente. Nas obras seguintes de Duchamp, isso chegará ao seu máximo, como veremos. Por ora, isso se torna bastante significativo na direção de reconduzir a arte pictórica do reino carnal das cores às formas plásticas do pensamento. O título entra em tensão com o quadro,

antecipando a ironia corrosiva do Dada. Afinal de contas, o título indica um nu, e sequer compreendemos um ser humano. Um nu altamente irônico, talvez o único perfeitamente moderno; à exceção, é claro, de Modigliani. O nu está descendo uma escada. Em contraste com a tradição, essa cena, por si só, pareceria esdrúxula, senão bizarra. A ironia ainda poderia dizer: “Não é o nu quem desce, idiotas, é a própria arte finalmente descendo as escadas dos sentimentos elevados em que se meteu”. A arte estaria, então, terminando de refazer o percurso que durante séculos percorreu? Seria, por acaso, o início do século XX o golpe que faltava à concepção tradicional de arte? Sem dúvida, a história nos responde que sim. Porém, as implicações de toda essa época, assim como todo esse percurso, ainda nos oferecem sutilezas históricas, como vestígios incompletos, que certamente precisam ser recolhidos. A esse respeito, uma outra pergunta ainda poderia ser feita, agora pelo sentido histórico: “Estaria o homem descendo todos os degraus da metafísica? O que agora estaria reservado a ele?”. Não só o destino da arte na cultura ocidental transpassa a figura de Marcel Duchamp. Um percurso muito longo encontrou nesse artista singular a expressão muito nítida do espírito de um tempo. Ele mesmo foi o sujeito desse espírito. Para falar dele e de sua obra, teremos de remexer as estruturas da história.

A figura de Duchamp é, a um só tempo, enigmática e transparente. Ele mesmo contribuiu para o mistério em torno de si e de sua obra, apenas cometendo o delito de parecer a figura mais banal possível. Ora, que estranha situação a de ser simples e se revelar um mistério insondável! Talvez seja pelo fato de que, na modernidade, mesmo os fatos banais se nos apresentam com o peso do destino. Certamente, nenhum ensaio pode ter a pretensão de revelar enigmas. E Duchamp é um fazedor de enigmas. Tal como o ensaio, que ao tentar penetrar em estruturas misteriosas se torna ele mesmo a forma do mistério, Duchamp, ao construir seus pequenos jogos de linguagem e enigmas, tornou-se, por destino de tudo o que é moderno, o maior de todos os enigmas.

Toda tentativa de lançar luz sobre as manifestações artísticas atuais necessariamente nos conduz às vanguardas históricas e, principalmente, a Duchamp. Nessa época, mudanças extremas no interior da arte estavam sendo operadas. Isso significa dizer que no interior do homem algo havia mudado e o mundo do qual faz parte tornou-se outro. Como toda mudança ocorrida na história, as transformações do início do século XX decorreram de um processo, que, por sua vez, coincide com os destinos da modernidade, dos quais a arte, enfim, cobrou sua fatura. Não houve, certamente, um cobrador mais impertinente que Marcel Duchamp. Há exatos cem anos, em 1913, a conta veio na forma de um *ready-made* e nada mais foi o mesmo. Na

celebração desse centenário incômodo, voltaremos a pensar sobre o que críticos, artistas, amantes da arte enfrentaram, não sem espanto, há cem anos. A necessidade de pensar sobre isso só pode significar, para nós do século XXI, que a crise enfrentada pelos vanguardistas ainda não chegou ao fim. Ao contrário, vivemos marcados por ela.

O que foi dito a respeito do *Nu descendo uma escada* refere-se a seu autor. Embora tocado por diversas influências, seguiu um caminho particular. Justamente na época do agrupar-se em movimentos e partidos, Duchamp não encontrou, para seu espírito inquieto, outro caminho que não o da solidão. “Isso me ajudou a me liberar do passado, no sentido literal da palavra”. Diria ele mais tarde, diante do mundo da arte, no qual é preciso ter muitos ‘amigos’: “se é assim, não é questão de entrar num grupo, não quero contar com ninguém a não ser comigo, sozinho”(CABANNE, 2002, p.52). E sozinho transitou por tudo o que viu, como um andarilho. Em sua obra pictórica, vemos surpreendentes contrastes. No início de sua carreira, o vemos marcado pelo Impressionismo, que depois combateria firmemente. Pintou *Paisagem em Blainville* com apenas quinze anos. Algumas obras tiveram influência de fauvismo e Matisse, cujo trabalho sempre o interessou. Os quadros *Paraíso* e *Retrato do Dr. R. Dmouchel* são desse momento. Entretanto, desde o início sempre teve uma atração irresistível por coisas pouco belas, por mecanismos, trabalhadores, objetos etc., e muitos desenhos foram dedicados a isso como um verdadeiro estudo. Depois do surgimento do Cubismo, ele naturalmente experimentou aquele mundo novo que era apresentado, cheio de possibilidades. Porém, e isso é marcante, sempre manteve um distanciamento crítico ao adentrar o estilo. Em todas as obras claramente marcadas pelo Cubismo, Duchamp deixava claro que aquilo ainda era um estudo. Os quadros *Retrato de Jogadores de Xadrez* e *Yvonne e Magdeleine em pedaços* são exemplos notáveis dessa aproximação. Imprimia não só seu estilo próprio como aplicava uma versão própria do Cubismo, distante de Picasso e Braque. De modo que, embora no início reconhecido como Cubista, nunca entrou no rol dos pintores do grupo. Aliás, Duchamp, embora um transeunte aplicado em muitos estilos, não fez parte organicamente de nenhum grupo. Anos mais tarde, mesmo sua participação no Dadaísmo, embora marcante, sempre foi furtiva e a seu modo; assim também com o Surrealismo. Talvez o único grupo a que pertenceu, de fato, foi o de xadrez, uma paixão que o marcou tanto quanto a pintura. Duchamp passou anos se dedicando ao xadrez e a torneios, e ainda escreveu um livro especializado sobre o assunto. Em muitos momentos, foi criticado por seu descompromisso e pouca dedicação com a arte, devido à sua ligação com o jogo. Até

isso, veremos, é de fundamental importância para compreendermos o mistério de Duchamp.

Ainda jovem, ao chegar em Paris, Duchamp foi ajudado por seus dois irmãos mais velhos, também artistas. Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon receberam o jovem irmão e o ajudaram a entrar no meio artístico de Paris. Como já eram conhecidos, Duchamp pôde, através de seus irmãos, conhecer parte do mundo da arte. Mesmo assim, seu espírito não pôde se adequar à vida e aos costumes dos círculos de pintores e artistas plásticos. A expressão de sua inadequação e incômodo se dava de forma nítida em suas obras, que nem sempre agradavam. Embora, é evidente, seu talento para pintura poderia ser considerado, mesmo à época, brilhante. Seu caráter inventivo e essa insatisfação constante com as formas da arte pictórica feitas até então, certamente, levariam Duchamp a navegar por mares desconhecidos não só para ele. E essa viagem também se daria geograficamente, pois, com *Nu descendo uma escada*, foi convidado a expor sua obra nos Estados Unidos, mesmo que, em Paris, ela tivesse sido recusada na exposição dos Cubistas. Na América, as coisas seriam diferentes, como se o destino começasse a girar seu mecanismo. Lá, longe da tradição europeia, seu *Nu* causou escândalo e lhe rendeu certo nome. De algum modo estranho, os Estados Unidos estavam destinados a Duchamp. Ou seria o contrário? Não podemos saber. O certo é que por muito tempo não seria reconhecido na França.

Antes de sua ida para os EUA, Duchamp já faria o que seria a maior ruptura das vanguardas. Fez, francamente distraído em seu estúdio, um objeto que o fascinava olhar. Uma banalidade, uma roda de bicicleta em cima de um banco, o perturbava: a roda girando seguidamente em passos lentos. Era a *Roda de bicicleta*, seu primeiro *ready-made*; nome que reservou a objetos já prontos que são designados pelo artista como obra de arte. Sem que isso houvesse se tornado público, ali estavam presentes a radical transgressão da arte e, ao mesmo tempo, o acirramento de sua crise. Nessa época, Duchamp estava entusiasmado com experimentos científicos e perplexo com todos os avanços industriais. Principalmente como tudo isso influía na arte. Embora nunca estivesse ligado aos temas estéticos propriamente ditos, todas as suas incursões pelas leituras científicas e mecânicas sempre possuíram uma ligação radical com sua produção artística. Para Duchamp, as meditações estéticas estavam mais afastadas da arte e do seu tempo do que as incríveis manifestações da ciência e da técnica. Era flagrante em sua percepção o limite a que havia chegado a arte: “a pintura está condenada. Quem poderá fazer algo melhor que uma hélice? Diz-me, tu consegues?” (MINK, 2006, p.41). Todas as suas reflexões estavam prestes a encontrar o terreno ideal

para que, enfim, consolidassem o golpe último na arte moderna. Finalmente, quando recebeu a quantia equivalente à venda de alguns quadros na exposição norte-americana, Marcel Duchamp foi para a viagem que mudaria o rumo de sua vida. Sua ida para a América foi uma tentativa de ficar distante dos assombros da Primeira Guerra. Ao chegar lá, ficou espantado em ver que, pelo alvoroço de seus quadros, havia se tornado famoso no mundo da arte.

II

Pensar a *obra* de Duchamp é uma contradição em termos. Afinal, todo o seu esforço foi compor uma obra que abalasse a noção moderna de obra. Assim, quando falamos de sua obra, falamos também de seus gestos e de muitos momentos de silêncio. O golpe causado pelos *ready-mades* teve a consequência determinante de fraturar a ideia de obra de arte. Ao eleger um objeto anônimo e fabricado pela indústria, a obra de arte tradicional se parte e seus fragmentos se espalham pelo espaço. A obra abre-se definitivamente e não encontra mais razão em si. Sua unidade fundamental é rompida. O gesto é parte da obra. Duchamp torna nuas as contradições da arte moderna ao afirmar que parte da criação se encontra fora dela – o espectador, o crítico, o artista, todos fazem a obra sem mesmo tocá-la.

Mas que contradições carrega a arte no coração das tensões modernas? No instante crítico no qual um objeto qualquer se torna obra de arte ao toque do artista irônico, torna-se evidente o sinal da crise. Porém, como ela caminhou secretamente pelos séculos? Como explodiu sem que tivéssemos notícia? Nenhuma resposta para essas perguntas pode ser facilmente dita. Algo, no entanto, nos leva ao caminho de uma ideia que surgiu no mundo moderno: o gosto estético.

A arte no mundo burguês em ascensão tornou-se o espaço para a fruição, para os homens de gosto. Isso significa uma mudança fundamental no lugar da arte. A partir de então, a experiência artística é constituída no âmbito específico que se encontra à parte do mundo social, isto é, a estética. Para adentrar esse mundo, o homem precisa ser introduzido ao bom gosto e, assim, aproveitar as belezas da forma artística. O fundamental nessa nova ideia de arte é que, pela primeira vez no Ocidente, a arte está apartada do convívio humano e ganha para si um espaço próprio. Os liberais certamente comemoram, pois as conquistas do homem privado precisavam tornar-se públicas, o indivíduo constituiu-se cidadão. Às portas da Revolução Francesa, a arte toma as rédeas sobre seu destino e, ao gosto dos impulsos republicanos, exige sua autonomia, sua liberdade da ética e da moral. E a conquista forjada dentro do coração do novo mundo

se fez pela ideia de autonomia da obra de arte. Conquistar sua liberdade significa conquistar o que lhe é próprio. E a busca do que é próprio nos revela ainda desdobramentos interessantes.

Foi em Kant que o pensamento moderno encontrou sua expressão definida. O apogeu do Iluminismo tornaria claro para todos as intenções nada terrenas da razão. Era preciso, por meio de uma moral universal, deslegitimar os poderes do Soberano. Minar o Antigo Regime, destituir o Rei de seus poderes, significa coroar em seu lugar a Razão e o princípio de igualdade democrático. Aos cidadãos do mundo, liberdade! E o caminho para se alcançar esse objetivo nobre, que culminou no advento da Revolução, no campo do pensamento ocidental, foi a construção da Crítica como forma privilegiada da razão. No prefácio à *Crítica da razão pura*, Kant define perfeitamente o novo estado de coisas:

A nossa época é a época da crítica, à qual tudo tem que submeter-se. A religião, pela sua santidade e a legislação, pela sua majestade, querem igualmente subtrair-se a ela. Mas então suscitam contra elas justificadas suspeitas e não podem aspirar ao sincero respeito, que a razão só concede a quem pode sustentar o seu livre e público exame. (KANT, 2001, p.47)

Diante do tribunal da razão até mesmo Deus terá que depor. O “seu livre e público exame” é o desnudamento de tudo a que a razão submete. Nada, portanto, escapa às luzes; tudo subtrai-se à sua vontade de poder. Duchamp, século depois, haveria de aprender as lições da Crítica para depor contra ela em seu próprio tribunal, sem se dar conta de que, ainda assim, ela sairia fortalecida.

Diante da Razão pouco ou nada sobrevive. O Absolutismo teve de render-se às novas leis. A sentença não teve apelação, somente a guilhotina para tirar os homens de seu período de trevas e abrir, enfim, uma era de Esclarecimento para o futuro. A Revolução cortou as malhas da história e apresentou-se ao homem como o mundo moderno em todas as suas condições materiais e subjetivas prontas. A partir de então, o que antes era um segredo tácito passou a constituir o sentido do ser moderno. A esse respeito, Peter Sloterdijk define claramente que “criou-se uma terra arada psíquico-intelectualmente, na qual as antigas formas de tradição, identidade e caráter não podiam mais existir. Seus efeitos se adicionam no complexo de uma modernidade na qual a vida se sabe exposta a uma crise constante”. Assim, viveríamos os homens daí por diante. Porém, algo de errado parecia ocorrer aos atos da razão. Saberiam os homens dessa crise instaurada? Ao vigorar sua Luz, não teria ofuscado sua própria imagem? O homem moderno, para o qual nada mais é fixo, entenderia a dificuldade de enxergar a Razão. Até mesmo hoje ela ainda reina insuspeita.

A autonomia das artes veio juntamente com o desencantamento do mundo. O domínio da razão crítica na consciência europeia fez da experiência da arte uma razão estética.

No entanto, não poderia tardar uma crítica à crítica, como processo dialético da história. Depois do furor e glória do Iluminismo no século XVIII, o século XX atingiu a consciência necessária à sua crítica sistemática. A dialética do esclarecimento se fez necessária. A menção a Adorno e a Horkheimer é obrigatória. Eles apontam elementos que nos indicariam uma virada na mesa para se pensar o destino da Era Moderna. Primeiro, dizem que “só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.20). A dialética está lançada: o golpe desferido contra a tradição afetaria o vitorioso. Além da vítima, também o assassino é presenteado com o gosto da morte; basta vermos o caso curioso de Raskólnikov. Com base nele, saberemos que a consequência é brutalmente violenta. Podemos dizer que, no centro da consciência burguesa iluminada, se preparava uma convulsão que a levaria ao paroxismo de sua existência. “Desencantar o mundo é destruir o animismo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.20). Algo no desenvolvimento do pensamento moderno, desde Descartes, havia no século XIX e XX chegado ao seu limite. Desmascarar as ilusões de tudo quanto existe fez com que nosso mundo perdesse seu próprio rosto. O avanço da técnica, a Revolução Industrial, o poderio científico. A imagem do mundo se desfez. Diante de Mallarmé, êxtase máximo da crise da poesia, Octavio Paz constata: “O mundo, como imagem, evaporou-se” (PAZ, 1976, p.113).

No lugar da revelação divina da verdade, a razão moderna elege a crítica como garantia da certeza. Em vez da verdade, desconstruída pela crítica, a consciência quer a certeza. E o método para isso é a busca pelo próprio de cada coisa. Pois, como relata o historiador Reinhart Koselleck, “crítica quer dizer distinção”. A concepção de arte desenvolvida no século XVIII era justamente encontrar a distinção da arte entre todas as coisas. Aí, então, teriam a certeza sobre a arte. Porém, esse mesmo mundo em que todas as verdades são desmascaradas é um mundo sem verdade própria. Muitas certezas e nenhuma verdade. A arte, que era a expressão humana da verdade, vê-se situada num lugar particular da experiência humana, longe do turbilhão das ruas, e sua maior virtude enquanto tal é a satisfação última pela forma. O avanço da técnica na civilização Ocidental ganha dialeticamente, na crítica, seu correspondente subjetivo. A arte, dentro desse mundo, tornou-se impotente. Se no início da Era Moderna a consciência subjetiva estava sujeita aos tremores dos novos tempos, relegada aos perigos do mundo, solitária,

Octavio Paz lança um diagnóstico mais próximo de nosso sentido contemporâneo, ao dizer que “hoje não estamos sós no mundo: não há mais mundo” (PAZ, 1976, p.102). A vertigem é inevitável. Se não há mundo, não há verdade representável. A arte, alijada da vida, encontra-se ainda sem possibilidades de representação. Essa consciência irrompeu com todo o ímpeto no início do século XX. As vanguardas foram a tomada de consciência da crise por parte de um tempo. Desde então, temos que lidar com casos como Joyce e sua absoluta desagregação da linguagem romanesca; e também com Marcel Duchamp e sua constante negação do estatuto estético da arte, sua dissolução do conceito de obra. Nesse momento, finalmente, o destino das artes ameaça um desenlace à situação a que foi submetida no Reino da Crítica.

As contradições dentro do pensamento surgido no Iluminismo possuem muitas nuances e desdobramentos infinitos. Alguns nos serão necessários para compreender como o desenvolvimento de uma razão crítica ligada à arte acarretará nas contradições contidas em Duchamp. Pois, se nada escapa à razão, também a arte precisou depor. Mas, para efetuar esse julgamento, foi preciso, de dentro da arte, torná-la uma arma própria da crítica. Assim, ao destruir a noção de arte estética, Duchamp, ao mesmo tempo, dissolve a arte na crítica. Seu ato, então, absolutamente em contradição dialética se serve de uma negatividade. A respeito disso, Giorgio Agamben diz precisamente que

A sua objetualidade explícita tende, através de furos, manchas, fissuras e o uso de materiais extrapictóricos, a identificar cada vez mais a obra de arte com o produto não artístico. Tomando consciência da própria sombra, a arte acolhe, assim, imediatamente em si a própria negação e, superando a distância que a separava da crítica, torna-se, ela mesma, o logos da arte e da sua sombra, isto é, reflexão crítica sobre a arte. (AGAMBEN, 2012, p.89)

Se a arte não encontra mais sua medida no mundo, pois a desconstrução da razão varreu as verdades habitáveis, e permanece, desse modo, retida em sua própria liberdade, sem contato com a vida, podemos daí entrar em outro aspecto do pensamento crítico e vislumbrar, talvez, o sentido de seu impulso voraz pela liberdade e pela certeza e suas implicações para arte.

Koselleck, em *Crítica e Crise*, nos dá uma pista ao dizer que “julgar criticamente é nivelar tudo, reduzir até mesmo o rei”. Afinal, por sua força e adequação, essa forma de consciência foi a capaz de penetrar e fazer do seu tempo a razão da história burguesa: todos iguais e cidadãos da república. Diante de tal pensamento nivelador, não poderia restar sequer um Deus. Mais adiante, ainda nos diz o mais interessante: “os iluministas desmascaram, reduzem, revelam, sem perceber, contudo, que o conteúdo do que é desmascarado se dissolve” (KOSELLECK, 1999, p.105). Torna-se possível, agora,

compreendermos as graves consequências submersas em nosso tempo. Com a elevação da razão crítica ao nível de Juiz Supremo da humanidade, substituindo o tribunal divino dos antigos, o homem proclama para si a apropriação de todos os tempos como um senhor da história. O desmascaramento que dissolve os conteúdos é, na verdade, um pensamento de morte, pois, depois de expor as ilusões, nada mais resta a ele. A Era Moderna é marcada pelo pensamento que governa a si mesmo diante de um imenso Nada. Não à toa o mundo perdeu gradativamente sua antiga imagem. Não só isso. O homem inquisidor, portador do juízo crítico, não esperava justamente a dialética inerente à sua condição. O homem que reduz tudo ao Nada, ele próprio se torna aquilo que produz. “O constante desmascaramento dos outros culmina no ofuscamento daquele que os desmascara” (KOSELLECK, 1999, p.106). Se o homem pretendeu assumir os trabalhos de Deus sobre a terra, instaurando o Reino terreno dos céus, não pensou certamente em como haveria de se sentir o próprio Deus: essa onipresença, onipotência inobjetivável, essa força invisível numa total ausência de imagem; um Nada inteiro e universal. Desde então, restou-lhe de sentimentos apenas a melancolia como um lamento cósmico – essa ligação direta com Deus.

Agora, nos encontramos diante do processo de secularização da teologia antiga que marca a modernidade. Nessa mesma intuição, o crítico Boris Groys vai sugerir que o vanguardista não é senão um “apóstolo secularizado”. Em suas palavras, reveladoras para nós de seu espírito, a “vanguarda não queria criar a arte do futuro: queria criar arte transtemporal, arte para todos os tempos” (GROYS, 2011, p.92). Trata-se, pois, de uma arte universal. Antes de seguirmos em compreender esse apelo secularizado do início do século XX, ainda nos faz necessário entender, de fato, suas reais implicações no campo da consciência. O modo como as vanguardas artísticas irromperam aplicando o golpe de misericórdia na tradição cultural se assemelha à natureza mesma da razão crítica da modernidade. Se falamos em apóstolos, precisamos ainda nos deter na fé a qual estão submetidos.

É Sloterdijk quem nos aponta esse princípio secular da razão ao dizer que foi “a partir do momento em que a distinção metafísica entre bem e mal se faz obsoleta e tudo o que é, no sentido metafísico, surge como neutro, apenas aí começa realmente o que chamamos modernidade” (SLOTERDIJK, 2012, p.262). Ora, também a razão do esclarecimento se compreende como neutra diante do mundo, se alça para além do bem e do mal (não, é claro, da maneira que pensava Nietzsche). Sua capacidade de subtrair-se a si mesma, causando a impressão fatal de última palavra sobre a coisa, acarreta no fenômeno de desrealização da própria coisa, ou seja, a razão crítica se assume como

razão absoluta capaz de extrair do objeto sua certeza, assumida como Verdade. A relação é a seguinte: o sujeito inobjetivável, inalcançável por isso, coisifica, objetiva tudo, até mesmo Deus. O resultado dessa operação é a mais pura abstração humana do mundo. O sujeito reconhece a si mesmo senão como objeto. A relação sujeito-objeto se agravou para o homem moderno. Essa relação esquizoide é o que leva Paz a dizer que “a modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra” (PAZ, 1984, p.18). A menção a Rimbaud está implícita. O homem nunca coincide consigo mesmo, é sempre marcado por um eterno estranhamento.

A razão se faz uma arma letal, pois, ao mínimo toque, é capaz de sugar a vida de todas as coisas. Como dito antes, sua utilização foi a base para a mudança de consciência dentro do Antigo Regime. Mas ela ainda guarda um segredo que a levaria à sua própria destruição. Afinal, a razão ascendeu como categoria universal capaz de retirar o conhecimento das coisas de maneira inequívoca, imparcial e objetiva. Se a pretensão de objetividade fosse minada, a autoridade da razão estaria ameaçada e seu Reino poderia ruir.

Dentro da consciência do século XVIII, Koselleck afirma, no entanto, que “a filosofia da história tornou-se, em grande parte, herdeira da teologia”. Sob as vestes do juízo objetivo, um impulso tão antigo poderia seguir seu curso dentro da história secularizada. Se os valores metafísicos foram apaziguados com as certezas adquiridas pela crítica, certamente seu objetivo maior não foi destruído, apenas ganhou as novas marcas do espírito do tempo. O mundo que não suportava mais a Verdade como revelação tratou de buscá-la pela razão. Os métodos buscavam as evidências, as leis, o denominador mínimo distintivo de cada coisa e, assim, sem que segredassem a si mesmos, buscavam, num delírio sincero, a objetividade da essência de todas as coisas. Em nenhum instante, deixou-se de procurar a essência, a razão última, a explicação redentora e o sentido revelador. Com suas formas próprias, é evidente, a razão seguiu seu caminho em busca da verdade há muito perdida.

Esse processo, porém, não é simples. Somente uma consciência sofisticada poderia levar a cabo suas intenções baseadas no saber absoluto. A crítica fornecia os diversos elementos necessários. A imparcialidade, vinda de sua desumanidade, retirava do pensamento toda marca vital, apresentando-se como universal, saber objetivo e reconhecido por todos. Isso decorre do fato de que, ao agir sobre o mundo, tudo perdia sua força, seu conteúdo. Assim, a crítica poderia, ao destituir todas as ilusões do mundo, preservar sua imagem, nunca alcançada nem vista por ninguém. A crítica passou, então, a ganhar contornos de ideologia. Tornou-se uma entidade anônima, capaz de desvendar

todas as origens sem que a sua mesma se torne visível. Os rumos do Esclarecimento acabaram por construir o processo de mistificação da razão.

A busca existencial pela verdade é busca incansável por um valor universal, pela essência escondida na vida terrena. A certeza torna-se essência, mas uma essência secularizada, sem seu poder de verdade.

De algum modo, o esquecimento da essência da verdade agiu na prática da razão como certeza univesal. Isso nos leva a pensar, à luz da crítica (pois entendemos como parte do ímpeto da vanguarda a arte crítica), com mais nitidez o caráter do “Universalismo fraco” apontado por Boris Groys. Ele diz que “a tradição da vanguarda opera por redução, produzindo assim imagens e gestos atemporais e universalistas”. Reside nessa noção de universalismo um pouco do idealismo crítico. Como se fosse possível reduzir tudo ao seu mínimo próprio, sua especificidade mais essencial, a ponto de reproduzir, assim, o gesto universalizante. Assumir ou buscar as marcas fracas ou mínimas da arte ou do mundo é também, ainda que negativamente, empreender um encontro com a essência. E o paradoxo da modernidade se estende ao infinito: o mundo secularizado, que acabou por destruir todas as essências, busca secretamente reavê-las na tradição artística do novo e na sanha crítico-técnica do Nada.

A busca pelo universal é redesenhar uma essência que foi perdida para nós. Com o avanço da crítica, a essência do ser penetrou o abismo do Nada. E a arte de Marcel Duchamp e as expressões mais múltiplas das vanguardas se depararam com tal realidade e, enquanto uns partiram para a sua crítica mais avassaladora, outros sucumbiram a ela. A situação é mais alarmante quando os próprios críticos da arte estética e da tradição são, eles mesmos, arrastados para dentro dessa mesma realidade à qual se voltam, tornando-se a mais fiel expressão dela – seu canto final e épico da realidade irreal do niilismo moderno. A tela em branco é sua expressão máxima.

III

A ligação entre o movimento da arte e o movimento da política, no período das vanguardas, encontrou sua formulação mais perfeita. Até desse ponto, a imagem de Duchamp se distancia lentamente. Sempre permaneceu à margem dos tumultos das histórias, no início do século. Sua existência sempre procedeu de forma calma e leve, com sorrisos irônicos e arroubos de cinismo que conferiam à sua figura certo desgarramento diante não só da arte como dos muitos aspectos da vida. Costumou dizer que teve “uma vida de garçom de café”. Sua relação com as mulheres era particular. Tinha uma terrível aversão pelas determinações sociais e mantinha-se, assim, longe de

qualquer sedução feminina. Apenas aos sessenta e sete anos, finalmente, casou-se. Permaneceu durante toda a vida com alguns amigos, entre os mais próximos o pintor Francis Picabia e o norte-americano Walter Arensberg, que compraria a maior parte de sua obra. Sempre possuiu uma verve solitária, quase bonachona. Principalmente por sua postura diante da arte, negligente e despreocupada, sem a gravidade comum aos artistas, muitas vezes foi compreendido como alguém de talento limitado, dado a fazer barulho, mas sem produzir arte verdadeira. A isso, Duchamp sempre se opôs. Além de criticar o estatuto da arte em nossa sociedade, a figura do artista também sofreu grandes abalos. A partir de seu gesto, qualquer pessoa poderia tornar-se um artista. Todo o seu modo de vida foi uma intensão de retirar qualquer resto de aura que poderia haver na figura do autor. A banalidade foi sua arma. A piada, os jogos de linguagem, os experimentos ópticos, até mesmo o xadrez, conduziram Duchamp por um caminho sem angústias e pretensões. A única, talvez, estivesse guardada na intenção histórica de destruir a arte, negá-la até não se poder mais distingui-la.

Nesse ponto, porém, Duchamp se distancia do objetivo crítico, pois se alimenta na tentativa de semelhança e não de distinção, própria da crítica. No entanto, as contradições que percorrem seu pensamento fizeram com que justamente o oposto acontecesse. Quando a barreira entre a arte e a vida estava prometendo ser rompida, acirram-se ainda mais suas diferenças, mas com novas implicações. Os elementos da realidade passaram a ganhar o tratamento dado à obra de arte estética, enquanto a obra de arte em si permanecia intocada. Será possível que, na tentativa de instaurar um novo regime para a arte, transpôs-se o mesmo regime para a vida? A verdade é que a arte não seria mais a mesma com a penetração dos elementos da vida em sua composição. Como dito anteriormente, o estatuto da obra de arte não está mais em sua unidade, mas em sua infinita incompletude, uma obra aberta e sem limites. No entanto, o contraponto dialético foi que a razão estética penetrou a esfera vital, justamente porque a missão histórica das vanguardas não foi concluída. A crise da arte na sociedade burguesa se renova infinitamente sob a égide do capitalismo.

A figura de Duchamp encerra inúmeros mistérios e mistério nenhum no desenvolvimento da história do pensamento e da arte. Sua posição cínica diante do mundo o levou a ser comparado ao grego Diógenes. Ao parecer despreziosa, essa comparação pode iluminar as ambiguidades do humor duchampiano.

Diógenes de Sínope, o grande cínico, em sua época causou grandes distúrbios nas praças e ruas da Grécia. Sua conduta consistia em se ater a um materialismo radical e com isso desmascarar as posições instituídas de seu tempo. É preciso lembrar que esse

tempo é justamente o do apogeu da filosofia grega que surgiu no Ocidente, tendo Platão sua instância mais paradigmática. O homem teórico incomodava Diógenes e para combatê-lo se utilizou do humor cínico e da violência de uma linguagem vital estranha à filosofia. Andava como andrajo, apenas com o necessário para a sobrevivência, e vivia num barril. Alegava não precisar de nada nem de ninguém. Condição que lhe permitia a máxima liberdade e a crítica violenta acerca do idealismo filosófico. Sua posição ativa e grotesca defendia que nenhum homem devia precisar de outro para nada. Em Diógenes, isso se radicalizava em masturbações públicas como forma de mostrar sua independência diante de todos, inclusive nos desejos mais íntimos. Essa linguagem material não era conhecida pela filosofia, era, ao contrário, repudiada e vista com desprezo, porém, não sem fascínio. Diógenes causava admiração nos membros mais altos de seu tempo. Numa das anedotas a seu respeito, dizia-se que Alexandre, o Grande, haveria confessado que, se não fosse Alexandre, gostaria de ser Diógenes. As poucas histórias que nos chegaram permitem vislumbrarmos a significação da figura do maior dos cínicos. Outro ato de Diógenes hoje certamente seria compreendido como forma de arte e crítica, um *happening*: ele saía pelas ruas da cidade grega, sob a luz do meio-dia, com uma lamparina nas mãos dizendo a todos que passavam: “Procuro um homem honesto. Existe algum homem honesto?”. Diógenes foi o primeiro a criticar de forma radical os valores da civilização e do pensamento que construiriam a cultura do Ocidente. Permaneceu um filósofo à margem da grande tendência elevada do pensamento.

Marcel Duchamp guarda as semelhanças de uma comparação atualizada. Foi um crítico radical e prático da arte e da posição elevada do artista em nossa cultura. Ao mesmo tempo, quis livrar-se das determinações sociais, fazendo valer sua independência diante dos valores instituídos. Até onde se sabe, Duchamp nunca ganhou fortunas com sua obra. Tendo em vista os artistas de hoje, pode-se dizer que passou à margem do mercado. Com uma vida simples e sem a glória da arte, Duchamp foi quem mais se esforçou para acabar com as investidas idealistas da sociedade de consumo. Porém, sua tentativa teve limites. Rapidamente sua imagem foi absorvida pelo campo artístico de modo a subverter suas próprias intenções. No entanto, ao que concerne à sua vida, Duchamp foi um cínico. E parte desse modo de estar no mundo implica em certa indiferença e distanciamento. Ora, a época de Diógenes, sem dúvida, difere muito da nossa modernidade. O cinismo moderno possui diversas implicações. Mesmo já contraditório em seu início, o cínico moderno é marcado por uma ambiguidade extrema, e Duchamp é sua expressão fascinante.

É Peter Sloterdijk, em seu livro notável *Crítica da razão cínica*, que adentra os meandros do cinismo, cuja figura essencial é Diógenes, quem mostra a necessidade de resgatar para dentro do pensamento contemporâneo o caráter insolente e transformador de uma crítica cínica, em contraste com um cinismo moderno amargo nutrido por uma gravidade cômica diante de seu conformismo e letargia. Sobre o aspecto central do cinismo, Sloterdijk conclui:

Ora, o pensamento cínico só pode surgir onde duas visões sobre as coisas se tornaram possíveis, uma oficial e uma inoficial, uma velada e uma nua e crua, uma oriunda do modo de ver dos heróis e uma oriunda do modo de ver dos servos. Em uma cultura na qual se é regularmente enganado, não se quer apenas saber a verdade, mas se quer saber a verdade *nua e crua*. (SLOTERDIJK, 2012, p.295)

E, justamente sobre a condição oficial da arte moderna, Duchamp procurou fazer seu desnudamento. Certamente, não há verdade mais nua e crua que *A fonte*, e também mais desagradável. O sentimento de muitos daquela época possivelmente era de estar sendo enganado ou que, ao fim, a arte era a maior produtora de mentiras. O cínico volta-se contra a arte ou contra a filosofia ou contra os valores da sociedade, mas, dentro de si, é o mais afetado pela deturpação ocorrida, contra a qual se volta destrutivamente. Isto é, se Duchamp age de maneira tão radical sobre a arte é porque, para ele, a arte é o lugar mais alto que o homem chega diante de sua verdade. A destruição da arte é a raiva contra a falsidade, em busca da verdade.

Também assim Diógenes. Sua vida radicalizou a encarnação de sua filosofia, para assim voltar-se contra aquela civilização que, em nome da verdade, era o início dos enganos. Diógenes não era indiferente diante da filosofia, não a repudiava com nojo. Ao contrário, amava-a com todas as suas forças. Somente algo que se ama, e não suporta ver sua perdição, é que pode ser criticado até mesmo sob o preço de reduzi-lo a pó. O inevitável afastamento da coisa, promovido pelo cinismo, é a contradição que lhe é imanente. Diante da imagem de Marcel Duchamp, essa ambiguidade é a força que deve conduzir o pensamento.

Enquanto crítico da arte estetizante, Duchamp era uma espécie de resistência. Seu gesto é político. Mas, quando eleva-se sua crítica ao patamar de obra, a própria crítica se dissolve e perde sua força. O *ready-made* foi um ato histórico e crítico, que suspendia a noção de obra de arte e de objetos não artísticos. Justamente essa suspensão era a força de sua atividade. No entanto, ela é feita de uma absoluta negatividade. Peter Burger não esquece o detalhe de que “a provocação depende daquilo contra o quê se volta”(BURGER, 2012, p.101). A arte crítica da vanguarda depende da arte tradicional. O erro consiste em “negar o status de autonomia e supor a possibilidade de efeito

imediatos” (BURGER, 2012, p.108) e com isso tomar o que se caracteriza por negativo como positivo, dotado de uma existência plena. Esse consiste em parte na sedução em que se deixa cair a arte contemporânea, tendo como consequência a transformação das “não-obras” em obras autônomas nos museus ou galerias. A aura estética não se rompe. Em Duchamp, a afirmação da negação resulta na extrema representação do Nada.

Como resultado da crítica, a existência na modernidade carece de plenitude em si mesma, pois vive apenas na medida em que nega, isto é, necessita do objeto que nega para viver ao mesmo tempo em que prepara ou deseja a destruição desse objeto. Essa contradição nos leva a pensar o presente e fazer perguntas ao futuro. Não estaríamos, em tempos de crítica, submetidos a uma tremenda suspensão histórica? Uma decisão não estaria pendente, enquanto vagamos indefinidos pelo espaço? Também o destino da arte depende dessas respostas.

O silêncio de Duchamp é um sinal das contradições mais exasperantes, ainda que quando tratadas com a devida tranquilidade e certo cinismo. Mesmo quando desprezava a arte, ainda nutria uma imensa ligação poética com o mundo. Porém, a contradição da arte de seu tempo fez com que a negasse totalmente em nome da pureza que guardava para si, impossível para o presente. Assim, Duchamp dedicou-se a seus mecanismos e experimentos, que certamente marcaram seu trabalho. Permaneceu um eremita curioso e voraz. Ao produtivismo artístico, respondeu com o não-fazer interminável. Basta notar que sua grande obra, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*, é dada como incompleta conscientemente. Duchamp vagou durante muito tempo indiferente a tudo, principalmente ao mundo da arte. “Note bem, não é nenhuma tomada de posição, não é nenhum desejo, não é necessidade, é uma indiferença, no sentido mais simples da palavra” (CABANNE, 2002, p.166), diria mais tarde. Em nenhuma outra pessoa, o destino de nosso tempo incidiu tão fortemente como em Duchamp. O estado crítico da modernidade artística levou com que ele fosse seu maior algoz, praticando a inação, a paralisia: a melhor expressão do estado de coisas. Ao movimento delirante, opunha seu retardamento. Ao fazer do artista, o não-fazer. Ao ser, o não-ser. Temos as inversões niilistas concluídas no coração da arte e, principalmente, no coração do artista. Este, apesar dos tempos estranhos, ainda sonha secretamente com a criação.

O não-fazer de Duchamp esconde um fazer secreto. À sua crítica, também permanecem aspirações positivas, impulsos cristalinos. Diante da sua comparação com Diógenes e da dialética inerente ao cinismo que, ao tentar destruir, afasta-se também daquilo que desejava anteriormente, uma outra face também merece ser lembrada, como

desdobração dialética. Ao lado da figura luminosa de Diógenes de Sínope, o cínico, oporemos outra, mais sombria. Trata-se de um personagem remanescente de um mundo anterior ao de Diógenes e, tal como ele, levou ao extremo sua filosofia, estando porém no lado oposto: o da condição trágica do homem e do conhecimento. Trata-se de Crátilo, discípulo de Heráclito de Éfeso.

Certamente, Crátilo não poderia ter obra. Chegou-nos apenas relatos e menções à sua curiosa presença no mundo grego. Como discípulo de Heráclito, Crátilo acreditava radicalmente no fluxo universal das coisas, ideia contida no clássico pensamento heraclítico de que não se pode entrar num rio duas vezes; o rio seria outro, assim como nós seríamos outros. Porém, Crátilo leva esse pensamento ao extremo ao dizer que nem mesmo uma vez podemos entrar no rio – a água que toca os dedos do pé já não seria a mesma que tocaria o calcanhar. E assim infinitamente. Não existe nada que não mude de maneira inapreensível, furiosamente. Tal constatação levou Crátilo a não mais falar, uma vez que o nome dado às coisas não poderia estar em concordância com sua essência fugaz. “Não poderia existir sequer nomes”(PLATÃO, 1963, p.149). Limitava-se, assim, a apontar as coisas, revelando o drama não só da linguagem como do próprio conhecimento humano. “Nenhum conhecimento, portanto, pode conhecer seu objeto que tenta conhecer, não permanecendo este num estado determinado” (PLATÃO, 1963, p.158).

Assim, diante à ausência da essência, Crátilo mergulha nas profundezas do silêncio, o mais próximo do Nada. A impossibilidade de apreender o fluxo das coisas faz com que ele vivencie tragicamente a experiência humana. A melancolia de Heráclito torna-se em Crátilo o limite do trágico. Os olhos de Crátilo procuram desesperadamente uma essência. Mas ela evapora no fluir interminável do rio. A falta de sentido do mundo, num universo desordenado, que lembrava o caos, levou Crátilo a tomar conclusões extremas em sua filosofia. No auge da modernidade, o mundo se choca com a consciência humana em ruína diante da fragmentação do sentido das coisas. Na arte moderna, essa consciência viveu a expressão da angústia. Se antes, porém, a arte era quem revelava as verdades do mundo, num mundo sem verdade a arte se transforma num adorno caprichoso de uma classe sem nenhuma forma autêntica de vida. Mesmo as grandes expressões artísticas se limitavam a ocupar um espaço restrito e bem definido da existência. Duchamp procurou esclarecer essa condição da arte, atacando-a. Por ela esconder a realidade caótica da modernidade, limitada à sua condição material, longe da ideia e da essência (que para Duchamp não existe e precisa, por isso, ser revelada), Duchamp opera seu maior nu e eleva a hipocrisia a estado de realidade desvelada – o

ready-made. De todo modo, se nutre de sua própria negatividade, misturando-se a ela. É preciso lembrar, agora, outro quadro do início da carreira de Duchamp, aquele que expressa bem o estado melancólico de sua alma, o *Jovem triste num comboio*, de 1911. Esse autorretrato é disforme pelo movimento paralisante que o faz desmembrar-se no sentido único do fluxo moderno do tempo, igualmente inapreensível: um rio maquinal e sangrento, metálico e furioso. Um-trem-para-o-nada. No fundo, por não haver mais um sentido no mundo, Duchamp destrói o espírito da tradição. Porém, não desiste de olhar em silêncio, como Crátilo, para uma essência vital; o trabalho em sua última obra é uma tentativa de redimir a obra de arte para o espírito moderno. Sua semelhança com Crátilo consiste na constatação moderna, que se assemelha ao fluxo irrefreável, na qual não se apreende a essência. Sua obra é o silêncio de Crátilo, o silêncio diante daquilo que é para sempre inapreensível.

O filósofo romeno Constantin Noica, em seu tratado clínico-filosófico *As seis doenças do espírito contemporâneo*, a respeito do destino da nossa civilização, diz:

O universo que a civilização técnica fez surgir é, num primeiro momento – se parece numa sociedade que não tem bom enraizamento na ideia –, semelhante em todos os pontos ao universo incipiente que um pensador pré-socrático imaginava, no qual flutuariam, de maneira caótica, braços, pernas, corpos desmembrados e destroços de coisas no oceano do elemento universal. (NOICA, 2011, p.182)

Essa poderia ser a descrição de um quadro cubista ou mesmo futurista. A desintegração do espaço ou, como dissemos antes, a perda da imagem do mundo é fonte de uma melancolia universal. A condição a que chegou a sociedade moderna inviabiliza a arte do homem que almeja secretamente o absoluto, uma realidade outra, cheia de verdade nas coisas: um profundo enraizamento na Ideia.

Retornamos, mais uma vez, ao Nada.

IV

Ao dizer “Deus está morto”, Nietzsche evidencia que o estágio da história humana no qual estamos desceu todos os degraus da metafísica. Heidegger comenta que “a sentença ‘Deus está morto’ encerra em si mesma a constatação de que esse nada se expande” e, assim, “o niilismo, ‘o mais sinistro de todos os hóspedes’, encontra-se à porta” (HEIDEGGER, 2003, p.479). No início do século XX, o niilismo chega até as artes de maneira brutal, desconfigurando sua forma, inviabilizando qualquer conteúdo.

Esse momento de acirramento da crise da arte permanece em agonia. A experiência vanguardista tomou para si a consciência do tempo, mas permaneceu na dilacerante contradição, sem conseguir ultrapassá-la. O período que começa no Romantismo e vai até as vanguardas consolidou uma forma de arte que se encontra na crítica de si, num círculo dentro do qual o mundo já não pode entrar, pois, justamente diante da ausência essencial desse mundo, a arte se refugiou em busca de si mesma. É o que diz Octavio Paz: “A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também é crítica de si mesma” (PAZ, 1984, p.20). Nesse momento, a arte se ergue sobre o mundo, fazendo de sua construção uma estrutura maior que a vida. Os homens se refugiam na arte acreditando que dela virá a verdade que finalmente os redimiria. O ímpeto de Duchamp foi de mostrar com o Nada o real destino que estava reservado à arte. A situação era justamente o fim da linha do triste comboio, dali não poderia haver salvação.

Porém, na tentativa de desmascarar a arte, de reduzi-la a pó, Duchamp se vale dos mesmos instrumentos que a levaram a tal situação. Talvez os únicos de que poderia dispor. Faz uma “crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega”(PAZ, 1984, p.21). Com isso, seu ato de revelar a verdade nua e crua termina por cumprir o destino do seu sentido na modernidade. Com cinismo, trata de embreagar-se daquilo que deseja destruir, numa perversa violência. Sua consciência sobre esse processo traz, contraditoriamente, certa paz; talvez a paz daquele que perpetra uma vingança e sobrevive. Assim, o paradoxo se acirra: Duchamp se vinga, destruindo a arte, daqueles que destruíram a arte. Ele consegue ainda, porém, guardar uma poesia distante para a qual ele caminha, não mais na forma, mas somente na vida que restou. “Então, se você quiser, minha arte seria a de viver; cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é visual nem cerebral. É uma espécie de euforia constante” (CABANNE, 2002, p.125).

Os mecanismos os quais se tornaram as formas da vida na sociedade técnico-industrial criaram na obra de Duchamp um espelho hediondo. Quando não se apresentam nas formas cômico-industriais dos *ready-made*, são de uma monstruosidade maquinal como no hermetismo que é *O Grande Vidro*. A arte, o maior alvo, tornou-se um mecanismo masturbatório. O homem e suas mais sinceras emoções não passam de uma maquinaria bizarra, patética. O que ronda a obra de Duchamp como um fantasma, às vezes zombeteiro, é o Nada. Diante da extrema liberdade da arte, enquanto objeto autônomo, e do artista como demiurgo em seu ofício, parece-nos que o que se queria com a liberdade era a ausência de toda determinação; o que leva ao esvaziamento

absoluto do ser. Seria a liberdade da busca de uma essência nos caminhos da razão crítica? Depois de tudo reduzir ao seu mínimo, a liberdade se depara com um cenário doloroso, e sua representação, na arte, se assemelha ao que diz Noica: “A poder dar livre curso a todas as mensagens, acabou-se por exprimir a ausência de mensagem, e, como a própria ausência de mensagem parecia ainda comunicar alguma coisa, descobriu-se a antipalavra, o antissentido, o antidiscurso da antinatureza e do anti-homem”. (NOICA, 2011, p.40)

Depois do anti-homem, chegado a este patamar, como prosseguir? Pergunta-se desesperadamente, do auge da perplexidade moderna. “Por isso encontra-se na passagem lida a pergunta: ‘Não erramos como que através de um nada infinito?’” (HEIDEGGER, 2003, p.479). As perguntas tendem a desdobrar-se, em eco, infinitamente, no vazio.

Entramos definitivamente num processo em que o próprio niilismo penetra a arte. O artista, que antes ansiava pela sua autonomia, não consegue mais se livrar dela, porque seus próprios instrumentos estão limitados à mesma matéria de que se alimenta a criação: o nada, de onde tudo o mais surge. As experiências das vanguardas, suas novas formas, novas técnicas, não são mais que a radicalização de um culto ao nada, ao novo eternamente destruído para se recriar, do zero, outras novíssimas formas. A substância que se revelou ao artista moderno, e a qual o esforço de Duchamp e tantos outros foi o de superá-la, acabou por tornar-se a única verdade possível, a única arma, o único conhecimento, que gira sobre si mesmo, como um mecanismo interminável. Eis a contradição que se levanta: “o sujeito artístico, que se elevou como um deus sobre o nada da sua criação, cumpre agora a sua obra negativa destruindo o princípio mesmo da negação: ele é um deus que se autodestrói” (AGAMBEN, 2012,p.98). E toda tentativa, toda negação que se abateu sobre a arte terminou antes por fortalecê-la. Depois da experiência das vanguardas, a arte, claramente, não poderia mais ser a mesma, não poderia mais se nutrir da ingenuidade. Porém, justamente por isso ela permanece, ainda que desacreditada, em ruínas. Ela mostrou sua verdadeira face, depois da onda vanguardista. Não pode mais se manter em suas ilusões. Porém, ela permanece. Fraca, patética, inconsequente, algumas vezes sob o signo da precariedade, em absoluta negação. Anda, agora, como uma moribunda que não possui sequer o direito à morte. Na época moderna, nem aos homens nem à arte é concedido morrer. Ela tende a vagar por onde ninguém mais a deseja, ensanguentada, por onde ninguém mais acredita em suas revelações. Tornou-se, quando muito, aparelho para teórico ou negócios para os curadores. Diante do destino da cultura moderna, “presa na dilaceração dessa

consciência, a arte não morre; ao contrário, ela está precisamente na impossibilidade de morrer”(AGAMBEN, 2012, p.99).

O destino da história moderna é a sua suspensão, o Nada sobre o qual paira, insequentemente.

Pensando sobre o desenvolvimento da modernidade, Heidegger ainda diz:

Pensado em sua essência, o niilismo é muito mais o movimento fundamental da história do ocidente. Ele traz à tona um curso profundo tal que o seu desdobramento só pode ter ainda por conseqüências catástrofes mundiais. O niilismo é o movimento histórico mundial dos povos da terra que se estendem em meio ao âmbito de poder da modernidade. (HEIDEGGER, 2003, p. 480)

Não foi a história do século XX a culminação de um destino catastrófico, o limite exposto da consciência de um tempo? Foi certamente o instante em que os homens tiveram que voltar-se para si mesmos e encarar, não sem assombro, um espelho terrível. Por mais que se tentasse mistificá-lo, tratava-se de um puro reconhecimento de si, de sua total implicação: o indivíduo precisou olhar para si e para o mundo que havia construído. Deparou-se, para seu espanto, com algo que não pôde reconhecer, com uma total monstruosidade, um vazio perverso. Não seria a história marcada pela razão crítica, no espírito da modernidade, um reconhecimento no vazio diante do qual a expressão haveria sempre de se contorcer? Na terra arrasada pelas guerras, assassinatos em massas, extermínios, ausência de uma pequena verdade, sua mais forte expressão é a tela em branco. Diante do ofuscamento da razão, deu-se a ocasião da fuga total dos deuses sobre a terra. A terra desolada, sofrida, ficou marcada por uma ausência de mistério. Tudo poderia ser demonstrado por meio do empenho crítico e do cinismo da razão. O mundo inteiro, enfim, transformou-se num Reino das luzes e seu destino irônico foi estar à beira irrevogável do abismo sem conhecer-se a si mesmo, sem reconhecer mais o seu lugar.

Diante disso, a arte se retrai. Chegada ao seu mínimo, presa ao seu formalismo sem comunicar verdades, a destruição da arte foi a consequência de uma consciência dilacerada. “Onde todos os elementos de conteúdo não contam mais, só resta um instante de uma intensidade desesperada, uma autoconsciência suicida que já deixou ‘tudo para trás’. Existência como ser-para-a-morte” (SLOTERDIJK, 2012, p.532).

Se nos depararmos com o brilhantismo de Duchamp e sua indiferença ao largar a pintura, podemos encará-los como o suicídio de um espírito para o qual nada mais tem valor, principalmente a arte. Sua forma de silenciar não é mais trágica. Ao contrário, a forma da dilaceração encontrou um equilíbrio, uma síntese inesperada em sua consciência, a ponto de querer com mais vontade esse destino incômodo. Diante da total

dissolução da arte, Duchamp escolheu terminar de dissolvê-la, porque, afinal, já não prestava para nada!

V

Foi aos vinte e cinco anos que Duchamp encerrou sua carreira de pintor. Daí em diante, se dedicaria a uma arte movida pela Ideia, pela crítica, pelos jogos de linguagem, tudo com muito humor. Sua mente inquieta foi capaz de produzir muitos enigmas que abalaram sua época. De certo, o maior deles foi o seu *Grande Vidro*. Embora seja largamente conhecido como o inventor do *ready-made*, essa foi sua obra principal. Levou oito anos para construí-la; permaneceu, porém, inacabada. É uma obra complexa que não dá ao espectador qualquer concessão. Nela, porém, mora um dos enigmas de Duchamp. *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* já não é, como ele mesmo afirmou, pintura. Muitos elementos diversos entram, como chumbo, pó, além de toda a estrutura do vidro e madeira. É, de fato, um monumento, ao estilo antigo. Contraditoriamente, quem transformou o fazer artístico em não-fazer, invertendo a utilidade do objeto industrial na inutilidade da arte, foi também alguém que passou oito anos dedicado a uma obra, num fazer monástico. Naturalmente, a dedicação de Duchamp ao xadrez e toda a sua capacidade racional e matemática que nele encontrava, além de uma ascese favorável ao pensamento, fizeram com que muitos vissem sua deserção como uma verdadeira negação de seu talento, ou apenas cinismo incompreensível. Porém, como todo grande artista, Duchamp, além de empreender um grande golpe na ideia de arte no mundo Ocidental, procurava algo solitariamente, um objeto perdido, que não encontraria no mundo da arte tradicional. Assim, ele permaneceu solitário em sua busca. Sua última obra é um exemplo notável.

Depois de largar o trabalho do *Grande Vidro* em 1923, Duchamp dedicou-se ao xadrez a maior parte do tempo, sem deixar de fazer alguns experimentos e estudos de que sempre gostou. Um ou outro *ready-made*. Elaborou a reprodução em miniatura de suas obras na *Maleta*, e também preparou as Caixas, que são objetos que contêm notas e fragmentos de pensamento que ajudam a explicar as obras mais difíceis, como *A noiva....* A relação do discurso verbal, a formulação de ideias, sempre foi inseparável da noção de arte para Duchamp, tornando a compreensão teórica fundamental para o entendimento de suas próprias obras. Às vezes, tonando-a parte integrante delas. As grandes obras de Duchamp são verdadeiros enigmas. Não queremos decifrar, aqui, nenhum enigma, pois achamos que os enigmas de Duchamp são de outra ordem, e sua decifração é apenas uma parte, talvez, uma parte menor. Perseguimos uma imagem, um

sentido, que talvez se revele também, em si, uma ilusão, um jogo de claro-escuro: miragem impossível.

A última obra foi um enigma para todos. Primeiro, pelo fato de ninguém saber de sua existência, exceto sua esposa e um ajudante. O segundo, o mais curioso, é que Duchamp passou vinte anos trabalhando em segredo, de 1946 a 1966. A obra chegou ao ouvido das pessoas apenas depois de sua morte, em 1968. Chama-se *Dados: 1.º Queda de Água, 2.º Gás de iluminação*. Os títulos de Duchamp são um caso à parte, seguramente. Mas, a obra é a própria manifestação do enigma. De algum modo, Duchamp, em sua última obra, trouxe para a arte um pouco do sopro de um antigo mistério. É possível pensar que ao longo de sua carreira ele tenha perseguido uma só obra. Muitas de suas pinturas e gravuras, ainda na juventude, foram estudos para o grande projeto do Vidro. E a relação entre o *Grande Vidro* e *Dados* é tão marcante que a existência de uma faz com que se possa compreender a da outra. Octavio Paz, em *Apariencia Desnuda*, elabora o modo como estas obras são, na verdade, desdobramentos. Enquanto uma é a representação do desnudamento da Noiva (figura emblemática na obra de Duchamp), *Dados...* é a sua encarnação. Daí podemos até nos arriscar a dizer que, se ainda no *Vidro* Duchamp estava retido no campo negativo da arte, dentro da necessidade paradoxal de significar e até de representar uma realidade caótica e perversa, em *Dados* algo saiu do lugar, algo moveu-se brevemente da paralisia da história. Surgiu e foi-se, como a visão de uma sombra, de uma lembrança que perdemos. Nessa obra, Duchamp tenta, seguindo seus mesmos temas, se apropriar de uma presença plena, ainda que fugidia. O mais correto talvez seja dizer que é uma imagem que passa veloz e nos deixa saudade. Ou, como prefere Duchamp, uma “exposición ultrarrápida” (PAZ, 1978, p.121).

Trata-se de uma instalação que tem em sua fachada uma porta imponente de madeira. Uma porta antiga, como de um calabouço, e, ao redor, um arco de tijolos. Certamente, essa porta se parece com alguma dos castelos impenetráveis de Kafka. Pois a sensação é parecida. Como diz Paz, “la puerta impone al visitante su materialidad de puerta con una suerte de aplomo: no hay paso” (PAZ, 1978, p.111). Não há passagem! Impossível não pensar na ambivalência do espírito de Duchamp tendo o olhar em *Dados*, pois ela reflete sua figura como uma duplicidade categórica: uma, que não deixa passagem, que é pura negação, um muro diante de qualquer sentimento elevado; a outra, a manifestação da pureza, um erotismo e a lembrança de uma Ideia.

Chegando perto da porta intransponível, notam-se dois furos em seu centro. Quase imperceptíveis, são perfeitos para os olhos. O transeunte não poderia escapar à

curiosidade de ver o que guarda tamanha porta, o que se esconde por detrás. Ele coloca os olhos e sua surpresa é capaz de assustar. De uma fresta escura, entrevê um corpo nu, com as pernas abertas e o sexo feminino exposto; não vemos sua cabeça, sua imagem nos revela os seios e, na mão, uma lanterna de gás. Ela se encontra entre galhos e, ao fundo, uma paisagem tranquilizadora, com algumas nuvens, e ao lado direito uma cascata formando um lago. O espectador se retira sem saber o que exatamente viu, mas certamente tem a sensação de ter compartilhado um segredo, algo íntimo. A relação com o *voyeur* é explícita; o erotismo. A mulher desnudada é uma versão da Noiva no *Vidro*. Temos também, agora transpostas para a realidade, as Testemunhas Oculistas, que, no *Vidro*, representam os espectadores no momento da nudez da Noiva por seus celibatários. São figuras ópticas abstratas. Em *Dados*, desaparece a figura dos Solteiros, os Machos que desnudam a Noiva. Segundo a leitura de Octavio Paz, e as próprias notas de Duchamp, eles foram reduzidos à imagem da lanterna de gás, porque tudo para Duchamp são projeções, aparências da Noiva, e até mesmo ela, a aparição de uma Ideia. Nós, os espectadores, somos incluídos na obra. Diante da visão secreta, “nuestro testimonio es parte de la obra” (PAZ, 1978, p.127). O que será que vimos? O mistério percorre cada pegada do olhar. Diante de uma grande porta, por suas frestas mais insignificantes, uma imagem se forma rapidamente, e nos deparamos com o êxtase de uma mulher nua numa paisagem antiga. No instante em que partimos para o olhar, a obra se completa. De algum modo, a obra só existe em ato. Este envolve a estrutura construída pelo artista e pelo olhar curioso do espectador. Não há metáfora mais bela para o acontecer da arte. Duchamp a materializou na forma de um enigma, de um jogo, de uma visão infantil da nudez. Há, contudo, certa violência da imagem, algo como uma morte, uma exposição fatal. A dor e o prazer, o orgasmo e a morte possuem suas relações já conhecidas, exploradas por Duchamp. Vemos, portanto, a substituição do maquinismo bizarro do *Grande Vidro* para uma encarnação vital de uma arte que acontece no presente e desperta o mistério diante da beleza.

La obra de Marcel Duchamp es una variación – una más – de un tema tradicional del arte y el pensamiento de nuestra civilización. El tema es doble: amor y conocimiento; su objeto es uno: la naturaleza de la realidad. Variación en el modo metairónico: el amor nos lleva al conocimiento, pero el conocimiento es un reflejo apenas, la sombra de un velo transparente sobre la transparencia de un vidrio. La Noiva es su paisaje y nosotros mismos, que la contemplamos desnuda, somos parte de esse paisaje. Nosotros somos los ojos con que la Noiva se mira. (PAZ, 1978, p.184)

Mesmo ainda dentro dos temas e preocupações duchampianas, *Dados* se afasta por um segundo, tanto no suporte e na forma como em sua plenitude singular. Não queremos afirmar sua vivência plena fora de uma noção de obra de arte. Mesmo

abalada, trata-se ainda de um contexto de dentro da crise da arte, que, no entanto, encontrou uma maneira de visar, num instantâneo, uma saída para a negatividade da destruição. O mais importante: depois de toda a fúria dos primeiros anos, *Dados* “es el momento de la reconciliación de Duchamp con el mundo y consigo mismo” (PAZ, 1978, p.186). A arte, para Duchamp, era um valor tão grande que, contraditoriamente, merecia seu ódio e recusa, e uma vida inteira de pensamento e trabalho.

Ainda nos cabe uma última comparação. Diante do destino das artes, Duchamp possui um paralelo já muitas vezes traçado. A vida de Rimbaud, seu brilhantismo precoce para a literatura, e a negação dessa carreira ainda muito jovem fazem menção à atitude de Marcel. Com diferenças. Em Rimbaud, no entanto, as contradições da arte já eram evidentes e, com todo o seu ímpeto, as vivenciou intensamente. Chegou ao instante crítico, um lugar impreciso, drasticamente localizado na história. Rimbaud abandonou a arte e nos entregou apenas um imenso silêncio. Algo de extremamente violento acontecia. Algumas cenas, imagens, são sintomas.

Mesmo movido pela negação, Duchamp guardava em si, como um segredo, ou enigma, uma pureza que buscava no próprio fazer artístico. Muitas de suas recusas diante da pintura também foram de ordem formal. Em seu interior, possuía inquietações também práticas com a pintura. Talvez, como já intuímos antes, estivesse à procura de algo de que a arte moderna se mantinha aquém, uma essência visual difícil de se perceber em nosso tempo. A dissolução da arte foi também uma tentativa de, aos contatos com a vida, redefinir uma pureza, resgatá-la. A pintura de cavalete era, na verdade, um obstáculo. Livrar-se dela foi todo o seu esforço. De maneira contraditória, Duchamp acreditava na vitalidade da arte, buscava-a com todas as suas forças. Pode-se dizer que ele foi um impertinente caçador de uma ideia perdida para a modernidade. Ele, que negava os princípios formais que esterelizavam a arte, tinha os mais altos ideais técnicos – basta ver o *Grande Vidro* e *Dados*, estruturas grandiosas, planejadas e arquitetadas.

Creio que a pintura morre, compreende? O quadro morre ao fim de quarenta ou cinquenta anos, porque seu frescor desaparece. A escultura também morre. É uma ideia fixa minha, que ninguém aceita, mas não importa. Penso que um quadro ao final de alguns anos morre, como o homem o fez; em seguida, isto é chamado história da arte. Existe uma enorme diferença entre um Monet hoje, que é escuro como tudo, e um Monet sessenta ou oitenta anos atrás, quando era brilhante, quando foi feito. Agora, entrou para a história, é aceito como tal, e além do mais, tudo bem, isto não muda nada de qualquer forma. Os homens são mortais, os quadros também. (CABANNE, 2002, p.117)

Ele não diz isso sem uma distante tristeza. A pintura estava condenada para seu objetivo de pureza e duração. Sua intenção em utilizar o vidro também foi uma

preocupação técnica. Algo nele seguia o rastro de uma eternidade, de uma substância maior, mais nítida que a encontrada na pintura tradicional:

Quando pintava, usava um grande e espesso vidro como palheta e, vendo as cores do outro lado, compreendi que havia qualquer coisa de interessante do ponto de vista da técnica pictórica. A pintura ficava sempre suja, amarelada ou velha, ao cabo de muito pouco tempo, por causa da oxidação; agora, minhas cores se encontravam completamente protegidas, pois o vidro era um meio de mantê-las, ao mesmo tempo puras e livres de alterações por um bom tempo. (CABANNE, 2002, p.69)

Quando um homem de nosso tempo pressente em seu interior os conflitos modernos, revela-se ele mesmo um homem antigo, de outro tempo. A delicadeza de Duchamp ao querer preservar as coisas puras e livres nos transporta para um universo contraditório com o início do século XX e o furor da vanguarda. Pierre Cabanne o chama de “engenheiro do tempo perdido”. Talvez encerrem-se em Duchamp, como acreditamos, os mais fatídicos dramas da modernidade. Pensamos nele como uma imagem luminosa. A arte mais claramente se vê visada por sua figura. Porém, também o espírito do homem até então passava por ele, maculando sua alma. Não à toa, além de preservar os conflitos anteriores da modernidade, ele mesmo foi o agravante que traçou os caminhos que chegam até nós. Sua vida é emblemática nesse sentido. Um típico francês, como Rimbaud, que teve sua obra inicialmente não compreendida no Velho Mundo da tradição europeia. O que Duchamp preparava era um destino histórico. A culminação do século das catástrofes em outra etapa, mais crua, da modernidade. Ele foi quem, com sua preocupação com os nus, retirou os véus da arte e viveu as esquizofrenias do tempo. O Velho Mundo passava por um aprimoramento mais eficaz, por uma versão da modernidade mais sofisticada. Trata-se da transposição do antigo para o novo – o que é tipicamente moderno. Ao deixarmos Paris, a capital do século XIX, e aportarmos nos Estados Unidos da América, a modernidade cumpre sua plenitude e parte, assim, para seu paroxismo. A nova capital, tão mais adequada ao auge da fúria moderna, própria para a culminação do Nada no destino dos povos ocidentais. Ao perseguirmos a alma de Duchamp, teremos um pouco mais da claridade sobre os destinos absconsos do nosso presente e da arte contemporânea. Ele é a materialização da mudança e de suas mais amargas contradições. Duchamp nasceu francês e morreu cidadão estadunidense. A etapa da história se cumpriu. E o destino das artes se encontra em aberto fazendo perguntas ao sentido histórico.

A diferença entre Rimbaud e Duchamp é fundamental, aliás. Enquanto Rimbaud fez de seu silêncio “un muro y no sabemos qué hay detrás de esse mutismo” (PAZ,

1978, p.101), Duchamp converte seu silêncio, cuja origem é a mesma que a do poeta, em obra de arte. Por detrás de seu muro, mais precisamente de sua porta fechada, existe uma fresta na qual se pode deleitar um instante, entrever os limites do impossível, captar estranhamente os segredos da vida. Para Duchamp, a noção de obra se converte em ato. Estaria a profecia de Apollinaire fadada a acontecer? De algum modo misterioso, Duchamp aproxima, em sua última obra, o homem da arte; juntos – na intrepidez de um olhar.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGANBEM, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- GROYS, Boris. O universalismo fraco. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 9, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. A sentença nietzschiana “Deus está morto”. *Revista Natureza Humana*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 471-526, jul./dez. 2003.
- KANT, Emmanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.
- MINK, Janis. *Duchamp: a arte como contra-ataque*. Lisboa: Taschen, 2006.
- NOICA, Constantin. *As seis doenças do espírito contemporâneo*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Apariencia desnuda*. México: Ediciones ERA, 1978.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- PLATÃO. *Crátilo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1963.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.