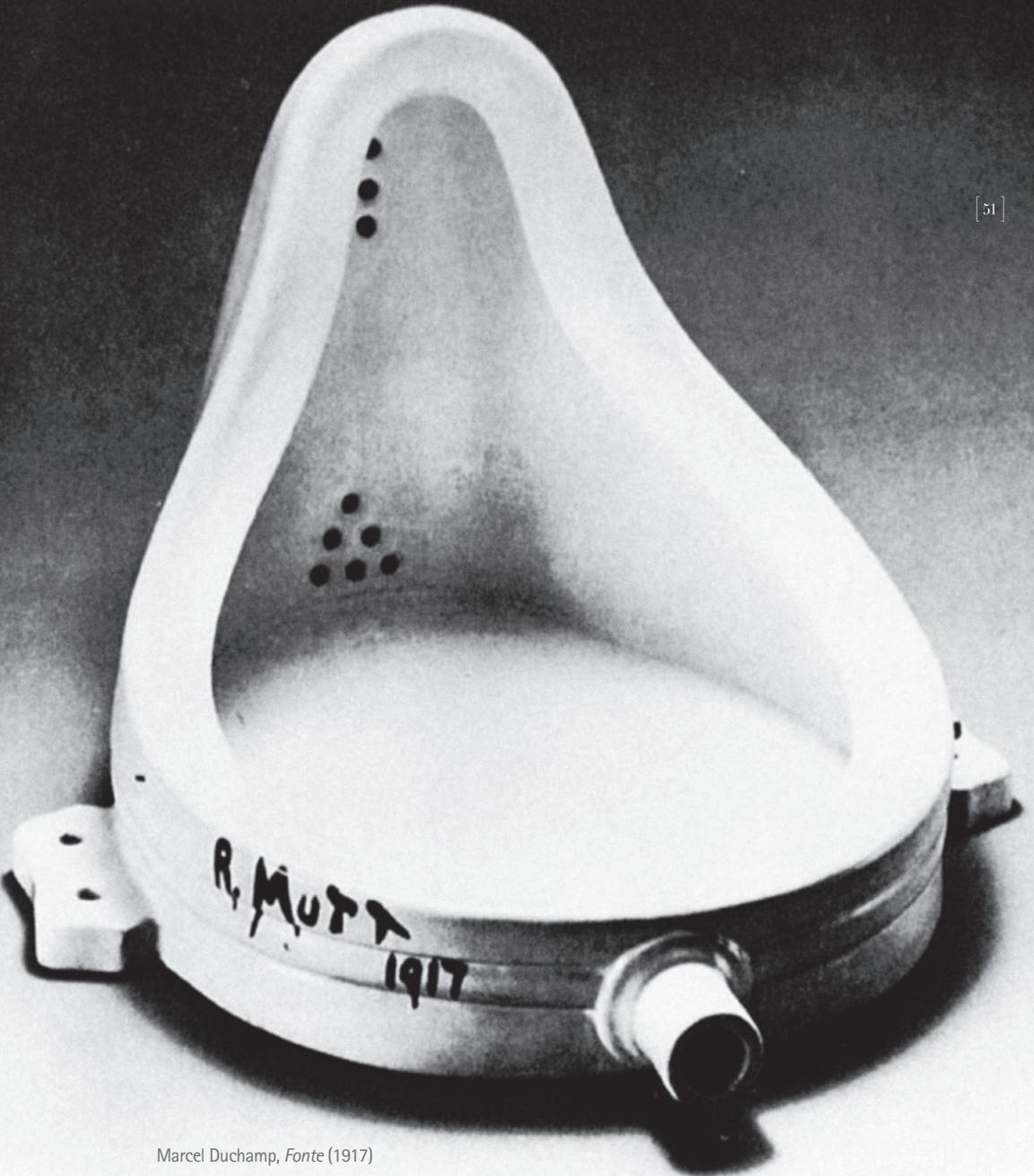


[STÉPHANE MALYSSE]

Antropólogo visual, artista e professor de Artes e Antropologia na EACH/USP. Doutor em Antropologia Social pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris), com pós-doutorado pelo Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp. Pesquisador associado do departamento de Antropologia da Goldsmith (Londres) e colaborador do Forum Permanente (ECA-USP). Autor de *Diário acadêmico* (Estação das Letras e Cores, 2008).

E-mail: opuscorpus@terra.com.br

O “coeficiente de arte” de Marcel Duchamp: uma antropologia da arte conceitual



[51]

Se a obra de arte é um ponto de vista sobre o mundo, pedindo um outro ponto de vista, o do público, que deve ler e interpretar os gestos dos artistas e as suas intenções, estamos propondo aqui uma pragmática da arte que seja uma estética pelo gesto, em que o artista, em vez de esconder seus gestos criativos, transforma-os na gênese da obra. Para o interacionismo simbólico da Escola de Sociologia de Chicago, o pragmatismo virou a base da metodologia de pesquisa, pois o mundo só existe através das interpretações que os homens fazem dele, o que significa que, para nós, a arte só existe através das interpretações que os homens fazem dela, ou seja, "são os espectadores que fazem os quadros", como afirmava Duchamp (citado por MARCADÉ, 2008, p. 248).

Segundo Alfred Gell (1998, p. 134) "a obra de arte pode ser comparada a uma armadilha, pois a obra sendo vista reativaria as qualidades colocadas intencionalmente pelo artista, justamente para ativar todas as capacidades presentes na mente das pessoas". Leonardo da Vinci alertava que a pintura é coisa mental e temos aqui uma nova forma de entender essa afirmação. Quando Gell (1998, p. 112) diz que olhar para uma obra de arte é "como encontrar alguém", faz referência ao poder que a obra de arte tem de cristalizar as intenções do artista e, ao mesmo tempo, de concretizar uma "rede de intenções" que leva o público a cair na armadilha. Se a obra fala pelo artista, o público tem que sentir, ouvir e ver para descobrir as intenções em jogo na obra. Para entender e sentir uma obra é preciso se jogar na armadilha, cair na rede de (in) tensões e finalmente, tal como um animal preso, debater-se com as significações simbólicas presentes na obra. Essa metáfora nos instiga a analisar uma obra de arte tal qual uma armadilha; a obra de arte necessita de um cenário de captura, de uma vítima (o público) e de um mecanismo de captura da atenção: uma isca, uma "estét-isca". Gell esclarece que "as armadilhas comunicam a idéia de uma rede de intenções e de relações entre os caçadores e as suas presas através do material utilizado" (1998, p. 50). Procurando desenvolver uma teoria universal da arte, teoria que seja capaz de tratar tanto da arte ocidental como da arte tribal, Gell trabalha com os conceitos de produção, circulação e recepção da obra de arte, para definir uma antropologia da arte capaz de interpretar tanto uma obra contemporânea de Damien Hirst como uma armadilha Zandé da África Central. Nesse sentido, o autor concebe a arte como um "sistema de ação" que prefere primordialmente mudar o mundo a ser o mero suporte de proposições simbólicas. A noção central dessa nova teoria, a "intencionalidade", coloca em xeque os debates clássicos sobre a definição da arte a partir de uma dinâmica fundada sobre a rede de intenções entre o agente (o artista/a obra), o paciente (o público) e o contexto (espaço de exposição). De certa maneira, Gell sobrepõe o conceito de comunicação ao conceito de estética, considerando a obra de arte um elemento de comunicação (e de comunhão) entre os indivíduos.

Para Gell "as obras de arte nos fazem imaginar as diferentes intenções ligadas as suas produções e nos obrigam a representá-las com intenções próprias" (1998, p. 148). Em vez de pensar a arte em termos de beleza, deveríamos, segundo ele, concebê-la em termos de intenções, sejam imaginárias ou reais:

O que chamamos de objeto de arte, e muitos outros objetos que não classificamos como arte, possui uma força ou um poder de fascínio porque consideramos esses objetos como indicadores do que as pessoas que o fabricaram e utilizaram tinham em mente. Assim a Mona Lisa nos permite apreender tanto as intenções do pintor de produzir um belo objeto que vai impressionar algumas pessoas, as intenções da mulher, ela mesma, de seduzir e de ironizar, as da mulher sendo representada como sedutora irônica, a vontade ou a resistência do artista a ilustrar o humor que o modelo quer ver representado, a intenção do colecionador de encomendar o objeto, de mostrar a sua riqueza ou a beleza das mulheres sobre as quais ele exerce o seu poder, as intenções do estado francês de mostrar seu poder e sua riqueza através da aquisição e da exposição deste objeto... Todos estes espíritos são, conscientemente ou inconscientemente, representados aqui através da obra de Leonardo Da Vinci. (GELL, 1998, p. 163)

E é assim que se vê, de acordo com Gell, o poder do objeto de arte. Se as obras são "redes de intenções", vemos que um objeto de arte continua a se abrir a novas redes enquanto ele é visto e/ou utilizado.



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919)

Por exemplo, a intervenção que Marcel Duchamp faz no quadro da Mona Lisa é uma nova camada de intenção que podemos entender como uma forma de revisar a história da arte e, concomitantemente, uma (ir)reverência a Leonardo da Vinci e à arte em geral. Com *L.H.O.O.Q.*, Duchamp ataca a mulher representada, a sua ironia sedutora e a sua suposta virtude e ataca também a própria história da arte. O artista reativa toda a rede de intenções de Da Vinci e adiciona a ela novas intenções: o bigode, a mensagem codificada e uma reflexão sobre a reprodução da obra de arte e a autenticidade. Com o bigode, Duchamp tem a intenção de revelar o homem que se esconde atrás dessa mulher, a possibilidade de ver um autorretrato de Leonardo da Vinci e, talvez, a intenção de revelar a homossexualidade do pintor, já que ela (ele) tem "fogo no rabo" (*l.h.o.o.q* em francês é abreviação para "elle a chaud au cul"). Quando um artista trabalha a partir da obra de arte de um outro artista, as redes de intenções

se acumulam, se juntam e se contextualizam de forma inédita, criando uma armadilha hipertextual cujas intenções se hibridizam e se multiplicam ao infinito. "Minha ironia", dizia Duchamp, "é uma ironia da indiferença, uma meta-ironia" (citado por MARCADÉ, 2008, p. 257). Para Duchamp, a angústia da repetição alimentou uma longa reflexão sobre a sua relação com a reprodução e o original. Como destaca Marcadé (2008), repetir é algo muito diferente do que reproduzir e é justamente através dessas metaironias e metacópias que Duchamp critica o mundo capitalista das artes que começava a se esboçar em Nova York e Paris nos anos 1920. Toda a existência de Duchamp foi carregada de tentativas de religar a arte à vida, à sua própria vida. E, numa perspectiva sartriana, afirmou através da sua estética existencial que ninguém se torna revolucionário simplesmente por suas ideias ou suas intenções, mas sim por suas ações, seus gestos que são realizações propriamente ditas. Como ressalta Marcel Jousse (1970), "o homem é o gesto".

Duchamp (1975) sustenta que a criação não supõe uma atividade manual (artesanal) do artista, mas sim uma escolha, que está conectada a uma ideia, a um saber mental que o artista detém sobre a sua criação, sobre o controle das suas intenções artísticas. Jogando com a sua identidade, o artista multiplica as possibilidades interpretativas e subverte a equação: a obra é o artista. Ao mesmo tempo, extensão e exteriorização do seu ego, a obra de arte é conceitual (em sua natureza) porque o artista comunica suas intenções conceitualmente, carregando dessa forma as suas segundas intenções (fazer arte, torna-se artista). Duchamp, com sua obra, desmistifica a figura do artista. Numa de suas conferências públicas, em 1957, nos Estados Unidos, Duchamp lança as premissas para a compreensão do que veio a ser a participação do espectador na arte contemporânea. Para ele, haveria na criação de uma obra de arte uma relação de proporções quase matemáticas que chamou de "coeficiente de arte". Essa fração seria resultante da relação entre o que o artista desejou manifestar e ficou latente na obra, de um lado, e aquilo que o observador apreende do trabalho, mas que não foi deliberadamente proposto pelo artista. Essa diferença entre a intenção e a realização passaria despercebida pelo artista e de pois pelo observador.

[54]

Durante o ato criativo, o artista passa da intenção à realização, através de uma série de ações em cadeia que são totalmente subjetivas. A luta para realizar a sua obra leva o artista a passar por uma longa série de esforços, dores, satisfações, recusas e decisões, que não podem nem devem ser totalmente conscientes, pelo menos do ponto de vista estético. O resultado desta luta é a diferença entre a intenção e a realização, diferença da qual o artista nem sempre é consciente. Um corte, uma parte que falta no seu processo criativo, representa a impossibilidade do artista enxergar completamente a sua intenção. Esta diferença entre o projeto inicial e a realização final é o próprio coeficiente da arte. (DUCHAMP, 1975, p. 34)

Esse "coeficiente da arte" se concentra justamente nos gestos realizados pelos artistas, gestos que ligam o conceito ao concreto, gestos que demonstram uma diferença entre a intenção e a ação correspondente. Esse espaço intermediário, essa "diferença", como denomina Duchamp, é justamente a armadilha que o artista cria para si mesmo, uma autoficção que abre e fecha as nossas possibilidades de descobrir as verdadeiras intenções do artista. Com a teoria de Gell, percebemos que nada escapa às armadilhas das obras de arte e que é justamente nesse espaço entre intenção e realização que as segundas intenções do artista, da obra e do observador se juntam para recriar uma segunda rede de intenções, mais complexa e mais aberta às interpretações secundárias que a primeira.

De fato, a dimensão conceitual é bastante significativa na produção artística contemporânea e, ao tratar dos gestos artísticos, constatamos que em muitos casos o gesto é o conceito aplicado, realizado e concretizado. Nesse sentido, o *ready-made* de Duchamp torna-se o gesto inicial da arte conceitual e o paradigma de uma operação na qual a autoria do gesto é compartilhada. *Quem fez o ready-made?* indaga o artista com seu gesto. Quando o artista usa uma forma conceitual de arte, todas as decisões são tomadas antes da execução dos gestos; a ideia torna-se o motor, o agente da arte. A importância de Marcel Duchamp na gênese dos gestos artísticos contemporâneos é a de reivindicar a validade do gesto de escolher como sendo um gesto de arte. Numa entrevista dada à BBC, em 1966, Duchamp explica que o *ready-made* deve ser "tratado como uma obra de arte, admirado como tal mas não deve ser olhado como um quadro. Está exposto e pronto. É um objeto que mudou de destino. A obra de arte não é visível, ela não atinge mais a retina mas o cérebro". De fato, a arte é, para Duchamp, um conjunto de decisão e, sobretudo, a decisão que cabe ao artista de dizer se isso é ou não é arte. Nesse contexto de validação da obra de arte pelo próprio artista (e não mais pelas instituições, críticos ou galerias de arte), a decisão implica a realização de um outro gesto, o gesto autoral por excelência: assinar a sua obra. Na lógica duchampiana da arte, basta o artista assinar o que considera sua obra para que esse gesto firme a autenticidade da sua criação. Contraditoriamente, Duchamp assinava todas as coisas que ele encontrava para desvalorizar a própria arte. Os *ready-mades* simbolizam a relação artística de Duchamp com seu próprio cotidiano como, por exemplo, no seu pente (1917) que ele transforma em obra de arte inscrevendo a frase "3 ou 4 gotas de altura não têm nada a ver com o selvagem". Para Duchamp, a criação de um *ready-made* é um gesto cuja intenção é a de arruinar a definição da obra de arte em si. Como esclarece em *Notas sobre os ready-mades* (DUCHAMP, 1975, p. 34), "a arte é uma droga que vicia... eu tive que me proteger dos meus próprios *ready-mades*, limitando as suas produções a alguns exemplares por ano".



Marcel Duchamp, *Roda da bicicleta* (1913)

REFERÊNCIAS

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe: écrits*. Paris: Flammarion, 1975.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

JOUSSE, Marcel. *Anthropologie du geste*. Paris: Seuil, 1970.

MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp: la vie à crédit*. Paris: Flammarion, 2008.