

## O READYMADE DE DUCHAMP E A DIMENSÃO CRÍTICA DA ARTE

### DUCHAMP'S READYMADE AND THE CRITICAL DIMENSION OF ART

Danrlei de Freitas Azevedo (DTT-UNIRIO)

#### Resumo

O artigo estabelece uma relação entre o ready-made de Duchamp e a inauguração de um olhar crítico em direção à esfera artística, relação que excede o horizonte modernista. Como uma radicalização do procedimento de colagem, o ready-made duchampiano põe em questão, ao testar suas fronteiras, o plano no qual se insere – nesse caso, a própria arte.

**Palavras-chave** | ready-made | Duchamp | vanguardas artísticas | arte moderna | arte contemporânea

#### Abstract

This paper establishes a relationship between Duchamp's ready-made and the inauguration of a critical view of the artistic sphere, one that goes beyond the modern age. As a radicalization of the collage practice, Duchamp's ready-made questions the concept of art – the sphere to which the ready-made itself belongs –, by testing its boundaries.

**Keywords** | ready-made | Duchamp | artistic avant-garde | modern art | contemporary art

**Danrlei de Freitas Azevedo** possui doutorado e mestrado em História Social da Cultura (PUC-Rio) e bacharelado em Artes Cênicas - Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é

Professor Adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro vinculado ao curso de Teoria e Estética do Teatro (UNIRIO). Tem experiência nas áreas de estética, teoria da arte e teoria do teatro, com publicações nas áreas de teoria da arte e teoria da história.

**Danrlei de Freitas Azevedo** holds Ph.D. and Master's degree in Social History of Culture (PUC-Rio), and a B.A. in Theater Theory (UNIRIO). He is an Associate Professor at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). He works in the areas of art theory, aesthetics, and theater theory, with publications in the areas of art theory and theory of history.

## O ready-made de Duchamp e a dimensão crítica da arte\*

Danrlei de Freitas Azevedo

Algumas produções artísticas parecem abrir um hiato entre a arte moderna e a ideia de modernismo, por dificilmente se ajustarem aos paradigmas que costumam definir os traços deste último. Longe de traduzirem alguma falha ou insuficiência, tais obras estimulam uma visão mais complexa da modernidade artística, mantendo-se como referências para a arte contemporânea. Esse é certamente o caso do ready-made, categoria criada por Marcel Duchamp. Trata-se de uma forma de produção artística que ilumina aspectos da passagem da arte moderna para a contemporânea, na medida em que inaugura uma inédita relação crítica com a arte, cujos desdobramentos alcançam a atualidade.

O ready-made mais conhecido é, sem dúvida, o urinol denominado *La Fontaine*, enviado por Duchamp à exposição dos Independentes de Nova York, em 1917. O artista francês, inventor do próprio termo ready-made, realizou também outras produções do gênero, entre as quais estão um secador de garrafas (1914) e uma pá de neve (*In advance of a broken arm*, 1915). O que caracteriza o ready-made é o fato de ele não se tratar de uma obra confeccionada pelo artista, e sim de um objeto retirado do mundo circundante e inserido diretamente no mundo da arte. É evidente o contraste que se estabelece em relação ao ideal modernista de originalidade,<sup>1</sup> ou ao ideal de uma linguagem artística que busca sempre sua maior especialização. Na verdade, todos os traços que marcam a singularidade da prática da colagem em face das linhas mestras de um horizonte estético moderno encontram-se ainda mais acentuados no caso do ready-made. Isso se dá porque ele pode ser entendido como uma radicalização do processo de colagem, que repete o movimento próprio a esta, por meio do qual um elemento originariamente não artístico é conduzido ao campo da obra. Entretanto, ao contrário do gesto efetuado

---

\* Este artigo foi baseado na dissertação de mestrado "Arte contemporânea e o sentido crítico da experiência estética" (Mestrado de História Social da Cultura - PUC-RIO, realizado com Bolsa Faperj e apoio CNPq).

<sup>1</sup> Como observa Rosalind Krauss, "Uma coisa apenas parece ter marcado constantemente o discurso vanguardista, e ela é o tema da originalidade" (Krauss, 1993: p. 156). Origem significa, nesse contexto, mais que a proclamação de uma ruptura com o passado em nome do novo; ela quer dizer, de fato, "um começo a partir de um ponto zero, um nascimento".

pelos pintores cubistas, por exemplo, o gesto produtor do ready-made não visa a combinação formal dos materiais apropriados, nem a sua integração em um plano que constitua uma totalidade estética, pois a forma do objeto artístico deve coincidir com a do objeto apropriado. É lícito dizer que esse gesto sugere uma radicalização do procedimento de colagem, uma vez que o olhar crítico nela empregado, mediante o qual o elemento selecionado e retirado do mundo se relacionava com o plano da obra, deve ser ampliado, de maneira tal que seja capaz de abarcar o universo da arte como um todo: a esfera artística se torna o próprio plano onde o objeto será colado. O ready-made não é este objeto em si, mas o fruto da relação que se dá entre ele e um plano cujos contornos são os que delimitam uma esfera da arte agora colocada em perspectiva por uma visão extremamente crítica. Percebe-se o desdobramento de um olhar crítico já presente na colagem, um olhar que testava as fronteiras entre os diversos elementos apropriados:<sup>2</sup> o ready-made leva esse questionamento de fronteiras às últimas consequências, ao situar-se ele mesmo no limite entre arte e não-arte.



La Fontaine (1917), Marcel Duchamp.

---

<sup>2</sup> É possível estabelecer uma analogia entre o olhar posto em jogo com o procedimento de colagem e a atitude crítica que é marca fundamental do pensamento kantiano. Sabe-se que na filosofia de Kant a crítica significava a determinação dos limites de cada região da experiência em relação às demais. Tal delimitação envolve necessariamente o exercício do questionamento e da articulação de fronteiras.

Segundo as palavras de Duchamp, a “escolha do readymade é sempre baseada na indiferença visual e, ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto” (Cabanne, 1987: p. 90); ela não reflete uma postura arbitrária, sendo, ao contrário, o resultado de uma atenção cuidadosa à procura de um estado estético que não pode ser sustentado nem negativa nem afirmativamente. O readymade não é, portanto, um objeto qualquer tomado do mundo, e nem mesmo um elemento cujo aspecto entra em confronto com os padrões predominantes no universo artístico. Seu potencial encontra-se justamente no fato de que ele ocupa uma posição limite: o seu caráter poético não se deixa ser seguramente nem confirmado nem refutado por um juízo de gosto. A interrogação que o readymade parece lançar apenas sobre si mesmo possui, contudo, dimensões bem mais amplas, e acaba por levar à pergunta acerca do que é a própria arte. Instaurando-se na fronteira que separa os objetos artísticos dos demais, o readymade propõe uma experiência em que as fronteiras da arte é que são testadas. O que se inaugura com isso vai muito além de uma nova categoria de produção; o exemplo instituído pelo readymade é o do olhar crítico que põe a própria “condição-arte” em questão. Por esse motivo é que o termo readymade está tão associado a um único artista, Duchamp, e fundamentalmente a uma única obra, o urinol enviado à exposição dos independentes: a criação de outras obras do gênero não poderia meramente repetir a sua intervenção sem se tornar a reprodução estéril daquele gesto crítico. Uma vez “colado” no universo da arte, o readymade passa a fazer parte dele, e modifica o próprio plano sobre o qual deve se estabelecer qualquer ação que se queira similar à que o gerou. De certo modo, depois de Duchamp não faz mais sentido produzir readymades, ou pelo menos jamais fará tanto sentido quanto o que cerca a obra produzida por esse artista, visto que o contexto histórico essencial à sua manifestação já não se encontra mais presente. Mas o *gesto* vinculado à produção do readymade, a relação crítica estabelecida entre criação artística e esfera da arte, não apenas faz sentido como chega a apresentar um caráter exemplar. Talvez seja inevitável, assim como se aponta a existência de uma arte pós-cubista, dizer que existe uma arte pós-Duchamp.

Devido justamente à sua natureza autocrítica, que propositadamente torna a obra questionável, o ready-made é muitas vezes encarado como um sinal de renúncia ao rigor formal modernista. De fato, ele seria a antítese daquele impulso mediante o qual cada disciplina artística procura alcançar uma linguagem específica, própria a seu meio de expressão. Se for comparado a uma elaborada construção formal, condicionada pelo domínio de uma técnica particular, o ato de selecionar um objeto cotidiano e denominá-lo obra de arte pode muito bem ser considerado uma fuga das dificuldades concernentes a um determinado fazer artístico.<sup>3</sup> Mas o fundamental na produção do ready-made não se deve tanto à suposta facilidade de se escolher um elemento qualquer, já pronto no mundo, quanto ao gesto por meio do qual esse elemento coloca o plano da arte em perspectiva ao chocar-se contra ele. Uma vez que esse gesto é o determinante, é nele também que se deve procurar por rigor, ou seja, na natureza crítica da relação instaurada, e não simplesmente no aspecto do objeto isolado. Pensar o ready-made como colagem tem quando nada a vantagem de não deixar escapar o nexos crucial entre o objeto apropriado e um determinado pano de fundo, que é também um momento histórico particular – o que torna evidente que a aptidão artística mobilizada por esse gênero de produção situa-se para lá da mera seleção de um elemento mundano qualquer. Só é possível tachar de gratuita a criação do ready-made quando não se compreende a sua lógica; a esta incompreensão, todavia, mostra a história que praticamente toda a arte moderna já esteve sujeita.

Assim como o ready-made não está desvencilhado de uma abertura fornecida pela própria esfera da arte, sem a qual é impossível a sua introdução estratégica, o artista Marcel Duchamp também não se encontra tão deslocado em relação às linhas de força que norteavam a arte moderna. Ele tomou parte no movimento dadaísta, compactuando, portanto, com o seu projeto de uma destituição dos valores artístico-burgueses instaurados; e, diante de outras manifestações concernentes ao dadaísmo, que faziam reverberar o lema da anti-arte, o urinol de Duchamp

---

<sup>3</sup> É o que sugere, por exemplo, a avaliação de Clement Greenberg, notório defensor de uma chamada "estética formalista": "Não posso deixar de pensar que foi por frustração que Duchamp se tornou tão 'revolucionário' a partir de 1912; e que foi por ter perdido a esperança de ser novo e avançado em sua própria arte que ele passou a se colocar contra a arte formal em geral" (Greenberg, 2001: p. 138).

não causaria certamente tanto espanto. Considere-se, por exemplo, o *Merzbau* de Schwitters, formado por objetos recolhidos ao acaso no decorrer de dez anos. O impacto provocado pela inserção do readymade no universo da arte integrava-se coerentemente à orientação dadaísta: “Dadá não significou um movimento artístico no sentido tradicional: foi uma tempestade que desabou sobre a arte daquela época como uma guerra se abate sobre os povos” (Richter, 1993: p. 3). Em tais circunstâncias, o gesto de Duchamp não configura uma ação isolada, surgindo talvez como a fagulha proeminente no interior de um curto-circuito cujas dimensões eram mais extensas.



Merzbau, Kurt Schwitters (iniciada em 1923).  
Foto: Wilhelm Redemann, 1933.

Mas a "arte nova em meio a uma liberdade nova" (Richter, 1993: p. 1) em que repercutia a contestação dadaísta de todas as instituições burguesas, incluindo a artística, é algo cujas raízes já haviam sido firmadas. De fato, o dadaísmo constitui um fenômeno inédito do ponto de vista da relação estabelecida entre a arte e a sociedade a que pertence. Se é inegável que o teor crítico da relação entre a esfera artística e uma sociedade racionalmente administrada remonta aos primórdios da arte moderna, desdobrando-se em vários momentos posteriores, as proporções alcançadas pela "revolução" dadaísta estão sem dúvida ligadas à ocorrência da Primeira Grande Guerra, evento que confirma de maneira trágica as suspeitas de uma falência da cultura ocidental.<sup>4</sup> Do ponto de vista estético, o que distingue o dadaísmo, entretanto, é, bem mais do que a mera exacerbação de sua expressão, o direcionamento do potencial crítico para o interior do próprio terreno artístico, fazendo com que se exponha flagrantemente o seu caráter de instituição social. A arte passa a se compreender como componente de um estado de coisas em face do qual ela até então se comportara como instância crítica privilegiada mais ou menos intacta, e é inevitável que essa nova visada a obrigue a um posicionamento autocrítico. Nesse sentido, o dadaísmo, e com ele Duchamp, implica um desdobramento daquele impulso por meio do qual a esfera artística investia contra uma experiência cultural dilacerada, sendo que lhe vem agora à consciência o fato de que o primeiro passo deve dirigir-se contra ela mesma enquanto parte integrante dessa experiência. A arte reconhece, em sua crescente autonomia, uma progressiva institucionalização, e, no conteúdo supostamente revolucionário das obras, depara-se com as feições do bem cultural. É por isso que o dadaísmo se imputa a tarefa de ser mais que uma nova vanguarda artística; ele precisa ser anti-arte: "Visto que existe um conceito de arte, existem objetos artísticos e existem técnicas artísticas, é preciso contestá-los a todos: a verdadeira arte será a antiarte" (Argan, 1992: p. 356).

Por outro lado, se observada da ótica de um reprocessamento da linguagem artística, a liberdade afirmada pelos dadaístas em relação às convenções e padrões que delimitam a instituição-arte não indica uma

---

<sup>4</sup> Sobre a relação entre a postura dadaísta e a explosão da Primeira Guerra, ver Argan, 1992: p. 356.



simples ruptura com o horizonte moderno, sugerindo até mesmo sua continuação. O dadaísmo leva adiante a despedida da tradição que é característica do modernismo, questionando radicalmente os valores que ainda insistiam em vigorar, a ponto de contestar, paradoxalmente, o próprio valor-arte. A criação do ready-made reflete o instante em que se consuma uma relação entre artista e obra livre de todos os preceitos: o ato da escolha de um objeto comum é simultaneamente o ato da negação de qualquer regra que condicionasse o fazer artístico. O ready-made faz justiça à obra original justamente por estar pronto antes mesmo de ser construído. Com ele, o artista se liberta da última condição que se interpunha à produção da obra, isto é, liberta-se da necessidade do processo de fabricação, visto que o ready-made não pode ser entendido como o produto de um tal processo. Duchamp percebe e encarna o papel do "sujeito-artista" moderno, cujo destino é atuar sem diretrizes prévias, e expressa esse destino de maneira precisa com a apresentação de uma obra que não é fruto de nada mais que o toque ambíguo da subjetividade.<sup>5</sup> O fato de se tratar de um objeto comum não o refuta enquanto pura expressão da subjetividade; ao contrário, torna-se claro que o que nele é arte provém justamente da interferência de um sujeito. Isso indica porque todas as controvérsias que cercam o ready-made de Duchamp acabam por assegurar o seu lugar como uma das produções artísticas mais importantes da arte moderna: ainda que paradoxalmente, esta sempre o esperou. Pois ele consome o sentido daquele processo por meio do qual a criação artística se desvencilhava incessantemente de premissas anteriores a seu próprio ato, revelando que, na ausência de tais padrões, não há princípio de criação senão a própria liberdade subjetiva. O urinol de Duchamp sustenta seu valor como obra de arte porque, entre outras coisas, constitui o emblema dessa contingência radical da produção estética moderna. Numa perspectiva hegeliana, porém, não é tanto a subjetividade do artista Duchamp que está

---

<sup>5</sup> Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp esclarece a importância que confere ao sujeito-artista em comparação ao objeto artístico: "- Cabanne: A atitude do artista conta mais, para você, do que a obra de arte? - Duchamp: Sim. O indivíduo como tal, como cabeça, se você quiser, me interessa mais do que o que ele faz, porque notei que a maior parte dos artistas não faz mais do que se repetir" (Cabanne, 1987: p. 166).

em jogo, e sim uma moderna subjetividade histórica, que nele encontra a encarnação de sua liberdade artística.<sup>6</sup>

Percebe-se que o ready-made, antes de implicar uma ruptura total com os parâmetros modernistas, reflete um desdobramento de seu potencial crítico, que leva a uma situação limite não apenas a ideia de um fazer desprovido de obrigações exteriores à atualidade de sua expressão, como também a articulação crítica entre a esfera artística e o horizonte cultural ao qual está vinculada: com o urinol de Duchamp desmoronam todas as regras capazes de distinguir o que é uma obra de arte; e o investimento crítico que ele encerra, estendendo-se ao interior do próprio mundo da arte, alcança uma dimensão autocrítica. Entretanto, é visível o quanto esse desdobramento implica, além do mais, um afastamento dos principais paradigmas modernistas. Diante do ready-made, e do niilismo dadaísta, sucumbe a positividade fundadora inerente às vanguardas modernas, com que se afirmava sucessivamente o advento de uma nova linguagem artística e se pretendia assegurar um lugar de transcendência para a experiência estética.<sup>7</sup> O gesto de Duchamp não repete o movimento de superação modernista, no qual uma nova tendência sugere destronar a precedente, pois o essencial ao ready-made não é um tal caráter afirmativo, e sim o autoquestionamento da obra de arte.<sup>8</sup>

Segundo Rosalind Krauss, a *Fonte* de Duchamp exige do espectador um tipo de reconhecimento que difere daquele envolvido na apreciação da escultura cubista ou construtivista, calcada sobretudo nos aspectos da construção formal. "Isto é, o momento não se assemelha à

---

<sup>6</sup> Não cabe apenas uma analogia entre a filosofia da história de Hegel e o artista Marcel Duchamp como expressão individual da consumação de um processo universal de libertação da subjetividade artística. O ready-made pode também ser encarado como momento extremado – talvez ironicamente consumado – daquela dissociação romântica entre forma e ideia, tal qual concebida por Hegel em sua *Estética*. Para o filósofo, "o romantismo consiste num esforço da arte para se ultrapassar a si própria sem, todavia, transpor os limites próprios da arte" (Hegel, 1996: p. 104). A arte romântica é "superior" à arte clássica na medida em que reconhece a aparência sensível como meio inapropriado à expressão da ideia. "Daí provém, como na arte simbólica, a inapropriação da ideia e da forma, a separação delas, a indiferença de uma para com a outra" (p. 105). Em certo sentido, o gesto de Duchamp reflete uma exacerbação desse "simbolismo romântico".

<sup>7</sup> "Foi o homem que inventou a arte. Ela não existe sem ele. Todas as invenções do homem não têm valor. [...] Nós a criamos única e exclusivamente para nosso próprio uso: é um pouco uma forma de masturbação" (Cabanne, 1987: p. 169-170).

<sup>8</sup> Vale notar, no entanto, que o ready-made duchampiano esquivava-se do impulso de transgressão próprio às vanguardas somente porque leva esse impulso às últimas consequências: ele não busca a transgressão de nenhum estilo anterior em prol de uma nova linguagem, mas ensaia transgredir a própria arte.

passagem linear do tempo decorrido entre a visão do objeto e a apreensão de seu significado. Em lugar desse tipo de arco, a forma desse momento tem muito mais o caráter de um círculo – a forma circular de uma perplexidade” (Krauss, 1998: p. 96-7). Essa forma circular que a autora atribui à experiência instigada pelo ready-made é consonante à natureza de uma obra cuja presença está assentada precisamente em um autoquestionamento. O componente positivo da obra de arte de vanguarda, associado à renovação estética que ela representa, ao futuro que ela descerra, é suprimido com o ready-made, que acaba, assim, contrapondo-se também à lógica de qualquer progresso da criação artística. Erigindo uma condição crítica quanto a si mesma – portanto autocrítica –, o ready-made não assume o lugar de uma expressão inovadora que revigora os caminhos da produção artística; antes, lança em questão junto consigo o sentido do próprio fazer arte em geral. A dinâmica moderna da renovação deve ser desestimulada por tal intervenção, que identifica o valor da obra de arte com a capacidade de prolongar um estado de suspensão.

Se é verdade que, em concordância com as diretrizes dadaístas, o ready-made desarticula aquele posicionamento crítico assumido pela arte perante o ambiente cultural moderno, e a esfera artística passa a ser encarada não mais como região na qual são resguardadas as forças que se opõem a uma cultura dilacerada pelo processo de racionalização, mas sim como emblema dessa própria cultura, como uma de suas instituições entre outras, é importante frisar, contudo, que o ready-made constitui o principal expoente de tal reconfiguração crítica – se comparado às demais obras ligadas ao dadaísmo – por refletir um gesto que não é tanto o de oposição ou de ruptura quanto o de indiferença. Trata-se de uma ação estratégica que, situando a obra numa fronteira precisa entre arte e não-arte, não se deixa nem descartar como explicitamente antiestética, nem ser enquadrada posteriormente no rol das novidades incompreendidas, comum ao sistema recusa-exaltação concernente ao modernismo. Se o ready-made se relacionasse com o universo artístico de modo a contrariar diretamente os seus padrões, ou se passasse simplesmente ao largo de todos os padrões vigentes, ele, respectivamente, ou se arriscaria a representar uma ruptura estética inovadora, ou não encontraria nenhuma espécie de entrada na

instituição-arte. A visão crítica de Duchamp vai um pouco além do próprio programa dadaísta na medida em que percebe que uma atitude abertamente anti-artística é insuficiente para desestruturar um sistema que se nutre da progressiva contestação de suas próprias regras.<sup>9</sup> A “indiferença” que é fundamental ao ready-made, assim como a recusa por parte do artista em assumir totalmente as orientações de algum movimento, o silêncio de Duchamp, tudo isso configura uma postura estratégica proveniente do reconhecimento de que até mesmo a mais alta negatividade termina sendo transformada em algo positivo ao cair nas malhas da instituição-arte.

Se “A ruptura de Duchamp está em sua própria posição perante a arte – no ato mesmo de pensá-la enquanto sistema integrado ao campo ideológico da sociedade” (Brito, 1999: p. 31), a peculiaridade do ready-made pode, por sua vez, ser detectada no tipo de relação por ele estabelecida entre a arte e a lógica cultural a que inevitavelmente – e agora perceptivelmente – está vinculada. Pois a neutralidade estética que é o paradigma para a eleição de um ready-made e para a sua introdução no universo artístico realiza de maneira radical o impulso crítico dadaísta justamente por não compartilhar a habitual postura crítica que constituiu uma das principais fontes de sustentação e vivificação da arte modernista. O teor da intervenção provocada pelo ready-made não se deve à adoção de uma atitude estética absolutamente negativa, que corroboraria o mecanismo de superação próprio à modernidade. O gesto produtor do ready-made, ao contrário, furta-se a esse mecanismo, descerrando um horizonte de compreensão que o excede. Ele não apenas denuncia, como fizeram os dadaístas, a cumplicidade da arte com o mesmo estado de coisas que ela gostaria de combater. No olhar de Duchamp sobre a arte, é possível dizer, não se reflete uma crítica da ideologia, senão o reconhecimento de que essa crítica está também fadada a tomar parte no próprio sistema a que se opõe. O trecho a seguir, do ensaio de Theodor Adorno intitulado *Engagement*, ainda que se referindo ao campo da literatura, talvez dê uma ideia da posição crítica a que se associa o ready-made:

---

<sup>9</sup> A própria ideia de Duchamp como “um artista dadaísta” é problemática, devido à dificuldade em enquadrar a sua produção dentro da proposta de algum movimento artístico específico. Duchamp guardou uma certa distância em relação aos movimentos com os quais dialogou, o que se confirma pela distância finalmente guardada em relação à própria arte.

Esse paradoxo, que provoca o protesto dos sutis, apoia-se sem mais na filosofia, na mais simples experiência: a prosa de Kafka, as peças de Beckett, ou o verdadeiramente terrível romance "Der Namenlose" (O Sem Nome) provocam uma reação frente à qual as obras oficialmente engajadas desbancam-se como brinquedos; provocam o medo que o existencialismo apenas persuade. Como desmontagem da aparência, fazem explodir a arte por dentro, que o engagement proclamado submete por fora, e por isso só aparentemente. Sua irreconhecibilidade obriga àquela mudança de comportamento que as obras engajadas apenas anseiam. (Adorno, 1973: p. 67).

Todavia, a introdução do ready-made na esfera da arte se distingue da renovação estética modernista na medida em que a "explosão" que ela fomenta significa algo mais que um redimensionamento, por questionar não os valores artísticos vigentes, e sim o valor-arte enquanto tal. Para Adorno, o isolamento da linguagem artística em relação à linguagem do mundo circundante era expressão da integridade da arte diante de uma existência depauperada, onde a negação estética de sentido constituía a resposta feroz a uma realidade capitalista também sem sentido.<sup>10</sup> Segundo o filósofo, a "autonomia brutal das obras, que se furta à submissão ao mercado e ao consumo, torna-se involuntariamente um ataque" (Adorno, 1973: p. 67). Sob esse prisma, no entanto, a esfera artística ainda se conservaria como lugar de resistência e de preservação dos potenciais semânticos e das forças vitais proscritos numa cultura sujeita a um alto grau de reificação. O que o dadaísmo radical de Duchamp parece anunciar é, ao contrário, a consumação de uma visão que não mais reserva um tal lugar à arte, por ser ela mesma intrinsecamente questionada

---

<sup>10</sup> "Para Adorno, a 'negação do sentido objetivamente sujeitante' representou a síntese do potencial emancipatório da arte moderna. [...] São os momentos de *inautenticidade* e *violência* na síntese tradicional de sentido que Adorno tem em mente quando ele caracteriza a arte moderna por um lado como uma 'ação contra a obra de arte como uma constelação de sentido', e por outro reclama para a arte moderna um princípio de individuação e uma 'crescente elaboração em detalhe'" (Wellmer, 1993: p. 19) – "For Adorno, the 'negation of objectively binding meaning' had represented the epitome of the emancipatory potential of modern art. [...] It is the moments of *inauthenticity* and *violence* in traditional synthesis of meaning that Adorno has in mind when he characterizes modern art on the hand as 'an action against the work of art as a constellation of meaning', and on the other hand claims for modern art a principle of individuation and 'increasing elaboration-in-detail'".

enquanto segmento dessa cultura. O caráter autocrítico do ready-made, a posição limite em que permanece, é o que melhor expressaria a autonomia brutal de que fala Adorno, porque somente então seria refutada a positividade que, ainda assegurada pela afirmação vanguardista, é própria ao impulso de renovação perversamente compartilhado pelo ideal do progresso e pela lógica do consumo. Justamente por colocar em xeque as fronteiras do objeto artístico em relação aos demais, o ready-made representa um obstáculo à adequação da obra de arte a uma forma-mercadoria definida, pronta para ser manipulada. Esse procedimento deveria resistir à submissão ao mercado, visto que torna problemático o próprio valor-arte, ou, até mesmo a arte como valor. Aquela integridade ou resistência que Adorno via cumprir-se no fechamento da linguagem artística é realizada por Duchamp através de uma abertura radical da obra, que leva o objeto estético a confundir-se inteiramente com o mundano. Paradoxalmente, a negação de sentido promovida pelo encerramento da linguagem artística em si mesma, defendida por Adorno, apesar da pretensão de erguer uma trincheira contra as forças de reificação, intensifica a singularidade formal da obra de arte e, assim, ajuda a consolidar seu surpreendente caráter objectual. Com isso, o valor estético não escapa de se tornar valor de troca, mas, altamente enigmático, favorece a sua própria especulação como bem extraordinário. Com o ready-made de Duchamp, o valor de troca é continuamente desconcertado, devido precisamente à extrema aproximação entre valor estético e valor usual.<sup>11</sup>

\*

A relação crítica com a arte, inaugurada pelo ready-made de Duchamp, significa que os problemas artísticos se deslocam para a constituição de um olhar cujo desafio é sobretudo dialogar com a “condição-arte”, compreender suas articulações, testar suas fronteiras, ou mesmo ensaiar desmascarar tal condição, expondo seus tácitos compromissos. Por um lado, pesquisas estritamente formais, vinculadas ao desenvolvimento de

---

<sup>11</sup> Não é que o ready-made logre interditar sua especulação pelo mercado da arte, assim como a decorrente (e hoje ordinária) sujeição do valor artístico ao valor de troca. Ele apenas torna gritante e, com isso, mantém aceso, de modo incomparável, o caráter um tanto absurdo dessa especulação.

poéticas ou meios de expressão específicos, devem conviver agora com o fato inquietante de que é a própria arte que, de maneira geral, está aberta à redefinição.<sup>12</sup> Por outro, conteúdos utópicos direcionados – até com certa legitimidade – à criação artística e à experiência estética, como se estas preservassem alguma fonte de transcendência, deparam-se com uma arte desnaturalizada pelo ready-made duchampiano, isto é, uma arte cuja existência não esconde nenhum segredo inefável, pois apenas reflete o que foi historicamente reunido sob uma mesma categoria de valor, segundo a contingência de práticas e preferências culturais. Não é por acaso que as declarações de Duchamp tendem a dissolver todo caráter exageradamente espiritual ou metafísico tradicionalmente associado à prática artística e a seus produtos, descrevendo a própria invenção do ready-made, por exemplo, como algo banal. Essa postura é condizente com a criação de uma obra cujo efeito é desencantar a relação com a arte, ao indicar que a diferença entre um objeto artístico e outro qualquer não repousa em alguma diferença de natureza, mas, conseqüentemente, no que resulta de escolhas históricas, nada imunes a variações.

A transformação que o ready-made inaugura na relação com a arte encontra-se basicamente na transferência do valor do objeto artístico enquanto algo positivo e intrínseco a seu aspecto para um valor relativo que ele consegue obter ao ser integrado aos demais elementos do sistema em que foi introduzido. O olhar artístico é deslocado da avaliação da obra de arte como estrutura formal isolada para uma relação do tipo figura e fundo, que abarca tanto a obra quanto as fronteiras da arte, e sem a qual não há valor estético. O Duchamp artista e o Duchamp jogador de xadrez estão unidos de modo emblemático: assim como, numa partida de xadrez, pouco importa a aparência individual de cada peça – uma ou outra podendo ser substituída por uma coisa qualquer –, já que a razão de ser de todas elas consiste, antes, em cumprir no jogo uma função determinada em relação às demais, também o ready-made não possui nenhum aspecto que, isoladamente, o distinga ou refute como obra de arte – daí a aparência “indiferente” perseguida por Duchamp. Seu valor reside, ao contrário, em

---

<sup>12</sup> “Críticos e artistas formalistas não questionam a natureza da arte, mas, como escrevi em outro lugar: ‘Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte’” (Kosuth, 1976: p. 11).

renunciar a toda positividade estética para evidenciar o caráter da arte enquanto sistema, para iluminar criticamente as “regras do jogo”, a fisionomia do campo no qual se insere. Emergindo como um signo de uma linguagem,<sup>13</sup> a obra de arte já não pode ser compreendida sem a oposição diferencial que envolve os demais signos dessa linguagem e, no final das contas, que envolve essa linguagem como um todo.

A analogia com a natureza diacrítica do signo linguístico deve cessar, no entanto, precisamente diante daquilo que comporta o potencial estético das obras: seu notável teor negativo é o vetor que pode lançar o sistema inteiro em crise. A autocrítica encenada pelas obras permite não só sua articulação fundamentalmente relativa, diferencial, no âmbito artístico. Ao suspender-se criticamente na fronteira entre arte e não-arte, a obra não põe somente a si mesma em questão, mas também os pressupostos instituídos da arte. A relação figura e fundo sofre uma inversão, quando, por um instante, são os contornos da arte que ameaçam mostrar-se à luz do acontecimento da obra. A obra de arte constitui um elemento cujo valor deve ser encontrado na relação com o plano da arte, e é simultaneamente a perspectiva potencialmente dominante a partir da qual se revelam e redesenham as próprias articulações desse plano. Se ela compartilha com a noção de signo a peculiaridade de não ser mais que um ponto de articulação numa totalidade diferencial, afasta-se dessa noção ao poder tornar-se centro estruturador da mesma totalidade. O que intriga no ready-made de Duchamp é justamente essa capacidade de, não exibindo nenhum atributo estético positivo, suprimir momentaneamente toda a evidência do que seja a arte e praticamente impor uma nova perspectiva para abordá-la.

O gesto de Duchamp transformou a maneira de encarar a arte. Fixar os olhos em seu ready-made, esperando que o objeto confesse ou negue o seu valor artístico, é o destino de quem jamais vai enxergar outra coisa além de um trivial urinol. Tentar, por outro lado, captar na obra algum pensamento sobre a arte, por mais essencial que ele seja, termina por

---

<sup>13</sup> Claramente, a analogia fundamental não é aquela entre jogo de xadrez e prática artística, mas entre arte e sistema linguístico. Sugerindo que a relação crítica instaurada pelo ready-made duchampiano é, antes de tudo, a abertura de uma relação diacrítica entre as “peças” do sistema da arte, a analogia se beneficia do fato de que o próprio Saussure recorre ao jogo de xadrez para expor sua noção de *valor* dos signos. Cf. Saussure, 2006: p. 128.



descartar a particularidade do objeto artístico.<sup>14</sup> Ao contrário, seu aspecto particular, sua insólita aparência estética, é ainda indispensável, por constituir a forma que unicamente proporciona uma certa articulação no campo da arte. Se a forma é, de acordo com a teoria da Gestalt, antes de tudo uma relação figura e fundo,<sup>15</sup> então o ready-made não nega a forma, apenas a exterioriza, ao transferi-la do interior do objeto artístico para a relação, ainda que virtual, entre a obra e o plano da arte. Reiterando a semelhança com o signo linguístico, a aparente arbitrariedade formal do ready-made também não pode ser revogada depois de ter sido instituída.

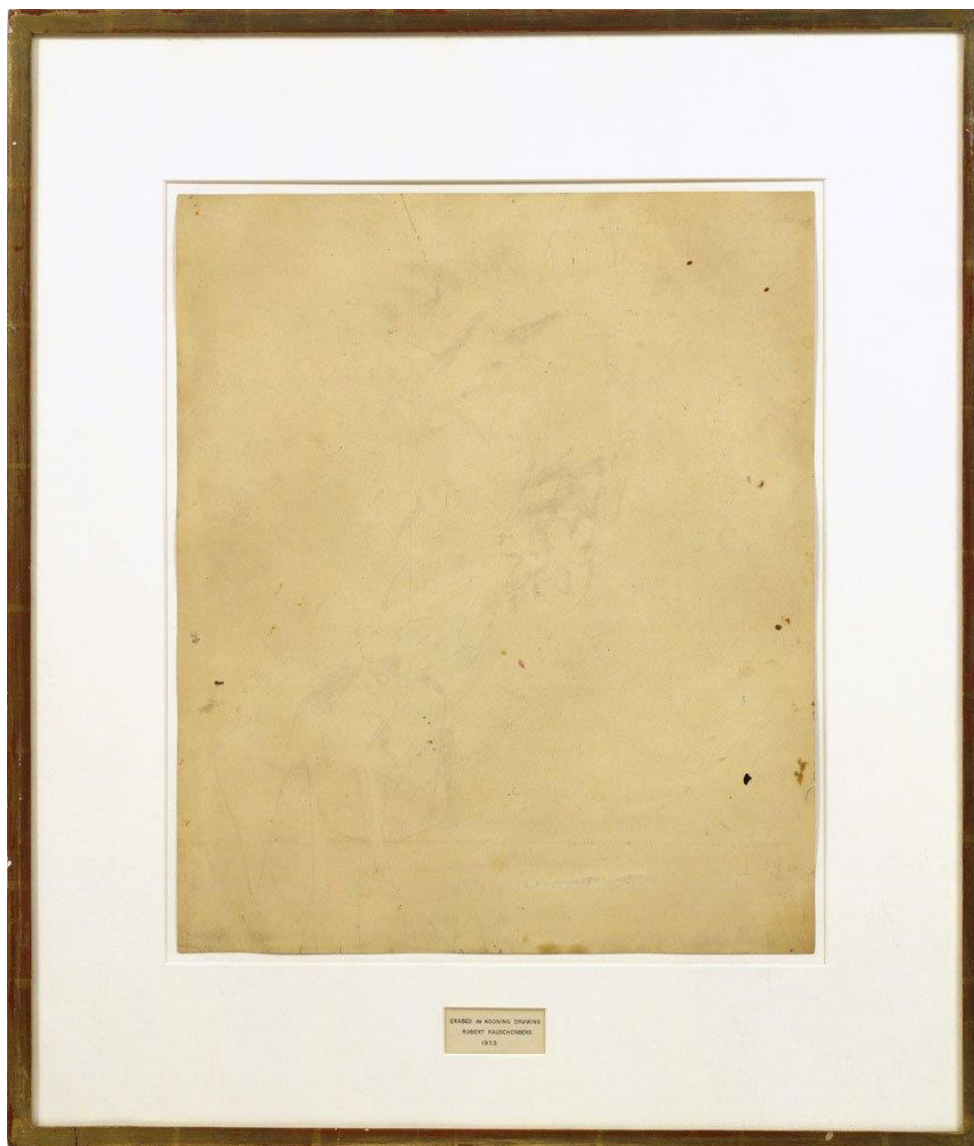
Duchamp abriu o espaço de jogo para que obras posteriores ao ready-made retomem seu olhar crítico-criador e se articulem no mundo da arte, revelando-o a partir de nova perspectiva. Seu legado é confirmado pelo fato de que as obras de arte que se mostram mais intrigantes e dotadas de maior valor artístico são frequentemente aquelas que parecem pôr novamente em suspenso a categoria de obra e a própria ideia de produção artística, ao se instalarem numa fronteira entre arte e não-arte. Criações como *Erased de Kooning*, de Rauschenberg, a *Brillo Box*, de Warhol, ou *4'33"*, de John Cage, são exemplos notórios de obras que se sustentam na tensão com um vazio estético que elas mesmas instauram. O questionamento da "condição-arte", a que parecem estar votadas tantas obras depois do ready-made, não traduz tanto uma meta da produção artística quanto uma premissa, a própria condição de possibilidade para que alguma coisa possa adquirir um valor-arte. No entanto, mesmo considerando que todas elas provenham de lances que permanecem variações de um gesto inaugural, talvez persista uma intransponível diferença: o ready-made que Duchamp colou no plano da arte é como aquela

---

<sup>14</sup> Esta é a visão de Joseph Kosuth, exposta na afirmação de que "toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque arte existe apenas conceitualmente" (Kosuth, 1976). Considerando as obras como proposições que fornecem definições da arte, elas se tornam dispensáveis, para Kosuth, assim que suas definições são artisticamente assimiladas: "As obras de arte se transformam em pouco mais que curiosidades históricas. Em termos de arte, as pinturas de Van Gogh não valem mais que sua paleta" (Kosuth, 1976).

<sup>15</sup> A referência mais ampla aqui não é tanto a teoria da Gestalt quanto o pensamento de Merleau-Ponty, que articula a estrutura figura-fundo e a distribuição diacrítica dos signos para conceber a experiência da percepção (Ver Merleau-Ponty, 1995). Tal aproximação com a linguagem e com a percepção quer indicar que o ready-made e o plano da arte estão ligados por algo mais primário, tangível e "carnal" que a dimensão conceitual: não se trata de situar o valor artístico no confronto entre significado da obra e ideia de arte.

escada que foi jogada fora depois de se chegar ao telhado – não é possível usá-la para descer e retomar de fato o seu sentido.



Erased de Kooning Drawing (1953), Robert Rauschenberg,  
San Francisco Museum of Modern Art.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. Engagement. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, s/d.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivista brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

DANTO, Arthur Coleman. *After the end of art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

GREENBERG, Clement. Seminário Seis. FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KOSUTH, Joseph. *Arte depois da filosofia*. Rio de Janeiro: Malasarte/FUNARTE, 1976.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

WELLMER, Albrecht. *The persistence of modernity: essay on aesthetics, ethics and postmodernism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.