



O *ready-made* e o tubo de tinta

Thiago Ponce de Moraes¹ (IFRJ)

**As mais belas cores podem ser compradas prontas no Rialto.
– *Tintoretto*¹**

O elo perdido

Thierry DE DUVE²

Tradução de Thiago Ponce de Moraes³

Levou exatamente um ano, da *Sonata* (*Sonata*, em agosto de 1911) até a *Noiva* (*Mariée*, agosto de 1912), para que Marcel Duchamp chegasse ao cubismo. Ele até então se mostrava um pintor eclético, aparentemente desinteressado e pouco talentoso. Mas a produção delineada por aquelas datas exibem uma preocupação extraordinária e enigmática em relação à pintura, cubista aparentemente, ainda que investida de alguma ironia e de um erotismo ausente no cubismo ortodoxo. É como se, do nada, surgisse um desejo irresistível de estabelecer sua identidade como pintor, e, então, ele entendesse,

¹ Tal foi, por volta de 1548, a resposta de Tintoretto a Arentino, que o repreendeu por não considerar a cor como o sentido último da pintura, como considerava Titian. Citado no livro *Tintoretto* (Londres: Phaidon, 1948), p. 43, de Hans Tietze. O apelido de Jacopo di Robusto, Tintoretto, surgiu por ele ser filho de um tintureiro.

² Thierry de Duve é historiador de arte e filósofo, professor emérito da Universidade de Lille 3. Publicou vários livros sobre arte e estética, tais como *Kant after Duchamp* (The MIT Press, 1996), *Clement Greenberg Between the Lines* (Dis Voir, 1996), *Sewn In the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp* (The University of Chicago Press, 2012). Tem organizado exposições tais como *Look: 100 Years of Contemporary Art*, realizada para o Palais des Beaux-Arts em Bruxelas em 2000 e a representação da Bélgica para a Bienal de Veneza em 2003. No Brasil, ministrou seminários no Centro Cultural Maria Antônia (2005), na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife (2006) e na Universidade de São Paulo – USP (2010).

³ É poeta e tradutor. Publicou os livros de poemas *Imp.* (Caetés, 2006) e *De gestos lassos ou nenhuns* (Lumme Editor, 2010), além do livro de ensaios *Remos e Versões* (Multifoco, 2012).

ainda que inconscientemente, que o cubismo era tanto um caminho obrigatório para se chegar à sua identidade, quanto um estilo transitório que a vanguarda abandonaria pouco tempo depois, e que, portanto, ele teria de traí-lo ao mesmo tempo em que o adotava.

Pintada em Munique pouco antes da obra intitulada a *Noiva (Mariée)* e logo após dois desenhos chamados, ambos, de a *Virgem (Vierge)*, *A passagem da Virgem a Noiva (Le passage de la vierge à La mariée)* evidencia um ponto de passagem crucial na vida e no trabalho de Duchamp. Esta é de longe sua melhor tela (*A Noiva* é boa também, apesar de um pouco mais artificial), a única que está à altura do que Picasso e Braque estavam fazendo na época, ainda que não se influenciasse quase nada pela obra deles. Com isso, Duchamp alcançava seu desejo de se tornar um pintor digno de um nome enquanto, justamente por isso, algo se revelava sobre a perda de importância histórica da pintura. Se você não é um “pintor de nascença”, se o cheiro do aguarrás não te atrai natural e facilmente para o estúdio todas as manhãs, como atraía a Renoir ou Picasso, então você tem de se esforçar para trabalhar duro na direção de se tornar um pintor de nascença. Mas uma vez que você tenha nascido, uma vez que você tenha testemunhado seu próprio nascer-para-a-pintura, tenha se rebelado contra um talento irregular e imposto seu nome como um pintor, por que fazer tudo de novo? Você não se repetiria a si mesmo, “estúpido como um pintor” (como Duchamp costumava dizer), e favoreceria um fazer artesanal mesmo que obsoleto enquanto tal? Pode ser por esse motivo que na sociedade industrializada a arte especializada chamada pintura tenha se tornado inútil. A mecanização e a divisão do trabalho substituíram o artífice na maioria de suas funções sociais e econômicas, então por que disporiam de um pintor? De fato, para citar o impacto específico mais flagrante da industrialização da pintura, a partir do momento em que a fotografia foi inventada, os pintores perderam seu trabalho como

fornecedores de imagens assemelhadas. Seu fazer perdeu a utilidade social; o prazer que eles poderiam ter em seu trabalho se tornou um deleite privado; o produto de seu trabalho tinha de competir com um substituto barato e pronto. Se você está a par de tudo isso, mas não quer renunciar à ambição a fim de salvar a pintura da perda de suas funções sociais e, ainda, tenciona levar adiante a idéia de uma tradição expressiva, então você está fadado a perceber que se tornou impossível continuar a acreditar em suas próprias habilidades. Você talvez possa reconhecer que a arte da pintura está morta e se desvia para alguma outra coisa. O problema trivial da morte da pintura é inseparável tanto das condições objetivas que a tornaram inútil enquanto arte, quanto do sentido subjetivo que a tornou impossível enquanto tradição. Se você persistisse em ignorar tais condições e a negar esse sentido, você não faria mais nada senão produzir por um prazer solitário a que Duchamp chamava de "masturbação olfativa".

A não ser, é claro – mas você não precisa ser um pintor de nascença para isso, Cézanne certamente não era –, que você reinvente a pintura, dê um novo sentido a ela ao reconhecê-la em sua crise e dê, enfim, a **idéia** de pintura, não de habilidade, e gere uma nova vida a cada tela. Você pintaria, decerto, mas o que pintaria? Idéias não são visíveis; elas não têm nem forma nem cor. Talvez você tentasse pintar o seguinte fato: a máquina suplantou o artesão, a fotografia forneceu ao público aparências prontas; então, as aparências não podem mais fazer parte de uma tela com matéria subjetiva, e, conseqüentemente, a habilidade não pode mais apontar para referentes no mundo. Mas como você pintaria esse fato, como tornaria a perda visível? Você renunciaria as aparências e tiraria da tela todos os referentes concretos. Você pintaria reflexivamente, não transitivamente. Você conceberia um *Gegenstandslose Welt*, habitado por formas e cores cujo propósito seja tornar visível que, enquanto você pinta, você está sendo guiado pela idéia de pintura como uma **visibilidade pura**. O

suprematismo foi a prática dessa idéia, da mesma forma que o neoplasticismo, da mesma forma que o orfismo, que o simultaneismo, o sincronismo, o amorfismo, o unismo, o purismo em geral. A mudança para a pintura abstrata encerrava o passo crucial para o entendimento do fim da pintura como fazer/habilidade e seu renascimento instantâneo como idéia. Para a maioria de seus primeiros adeptos, essa mudança ocorreu no final de 1912 ou no início de 1913, após uma passagem pelo cubismo, que também resistia a ela.

Exatamente no mesmo momento, no mesmo contexto cubista, com a mesma consciência sobre o desafio cultural da industrialização e a mesma mistura de sentimentos sobre o destino da pintura, Duchamp, em vez de abandonar a figuração, preferiu abandonar a própria pintura. Logo após retornar de Munique, em outubro de 1912, ele disse a si mesmo: “Marcel, chega de pintar, arrume um trabalho”⁴. Dois meses depois, com *Erratum musical* e *Cerziduras-padrão (Stoppages-étalon)*, ele começou a considerar o acaso como substituto para a habilidade. No fim de 1913, ele já tinha esboçado quase completamente o projeto para o *Grande Vidro (Large Glass, 1915-1923)* e tinha inventado seu primeiro *ready-made*, a *Roda de Bicicleta (Bicycle Wheel)*. Os *ready-made* (e até certo ponto o *Grande Vidro*) são a outra face do abandono da pintura por Duchamp. Se ele tivesse renunciado a toda sua ambição artística, ninguém falaria dele hoje em dia. Obviamente os *ready-made* são, entre outras coisas, a maneira de Duchamp registrar seu abandono à pintura, de tornar seu trabalho conhecido publicamente. Se se considerar assim, seus trabalhos pertencem à história da pintura e não, por exemplo, apesar de suas qualidades e de sua aparência tridimensional, à da escultura⁵. Duchamp nunca foi um escultor, mas foi um pintor mesmo quando

⁴ Entrevista com James Johnson Sweeney, na *SS*, 1956, p. 133. Eu sei que Duchamp não abandonou a pintura em 1913, mas certamente deixou de tomá-la num sentido modernista. Na verdade sua última tela, *Tu m'*, é de 1918.

⁵ Seu único elo histórico com a escultura é que os *ready-made*, em parte, têm origem na prática cubista da colagem. Mas de um ângulo privilegiado em 1913, percebe-se que tal elo existe verdadeiramente com o futuro da escultura – com o Construtivismo ou o *Merz*, por exemplo; estes que por sua vez são fruto da *pintura* cubista.

parou de pintar, rendendo-se, afinal, a uma pressão que não era de natureza diferente daquela à qual todos os pintores modernistas antes dele tinham se submetido ao abandonar a pintura histórica, a perspectiva em um único ponto, o espaço euclidiano ou a figuração em si. Entretanto, embora a pressão tenha sido similar, o resultado não o foi, e pode parecer forçado reivindicar que os *ready-made*, que claramente não são pinturas, mostrem mais que uma dependência negativa quanto à sequência histórica que eles deixaram para trás. Duchamp encontrou uma saída da pintura depois de descobrir que não era tão talentoso, mas também depois de ter pintado suas duas melhores telas. Alguém pode julgar a fuga de Duchamp como mero escapismo, ou como sinal supremo de sua inteligência. Entretanto, dificilmente se concluiria que seu abandono à pintura estabelece um elo paradoxal com a história e a tradição com as quais rompe. Pois é isso que eu desejo mostrar. O *ready-made*, em muitos aspectos, deve ser reinterpretado hoje em relação à pintura.

Tal reinterpretação não exaure de modo algum a importância histórica do *ready-made*. Mas é um problema capital agora, em face de um mundo artístico que de cinco em cinco anos assiste, alternadamente, a pintura agonizar e ressurgir das cinzas. Esse oscilar do pêndulo se repetiu muitas vezes nos últimos trinta anos, e toda vez que o fim da pintura era anunciado, o retorno do *ready-made* ou de uma de suas encarnações era por sua vez proclamado. Nos dias de hoje, novamente, uma estratégia de vanguarda, às vezes apelidada de “apropriação” e abertamente tributária à idéia do *ready-made*, é contraposta a um retorno da pintura que igualmente se apropria do passado (embora, talvez, não do mesmo) enquanto repudia o antecedente do *ready-made*⁶. Esse oscilar do pêndulo é um sintoma.

⁶ A história da recepção do *ready-made* mostra diversos episódios em que a idéia de apropriação foi sustentada por alguns artistas e críticos em oposição à continuação da pintura tradicional. Ela era chamada “soberania da escolha”, por André Breton, e no auge da arte conceitual a ela se referiam como “descontextualização” ou “recontextualização”. Mas é no episódio da pop arte, especialmente em seu equivalente francês, o Nouveau Réalisme, que a palavra “apropriação”, em grande parte graças a Pierre Restany, começou a ser equiparada à “estratégia do *ready-made*”.

Ele não só indica que alguma solidariedade oculta deve existir entre essas duas tendências que aparentemente se negam uma a outra; mas também cria a exigência de um reexame do contexto histórico-artístico no qual o *ready-made* apareceu, como resultado do abandono da pintura por Duchamp. O nascimento da pintura abstrata é um contexto relevante, e, como tal, é teórico e estético ao mesmo tempo em que é histórico-artístico. Tal entendimento leva ao problema da especificidade – ou pureza – atada à palavra “pintura”.

Embora o problema da especificidade tenha se apresentado em toda prática artística durante a modernidade, em nenhuma delas ele foi mais grave que na prática da pintura, em que, além disso, ele se colocou mais cedo. A literatura moderna e a poesia procuraram isolar e definir “o literário” e “o poético”; a música moderna foi atrás da “musicalidade” pura; o teatro moderno, da mesma maneira, chegou a se pensar como o decreto da “teatralidade” absoluta. Mas foi na pintura que esse esforço auto-referencial (melhor chamado reflexivo) pela pureza se tornou tanto o objeto exclusivo da teoria estética, quanto o problema subjetivo universal da prática. Em outras palavras, foi na pintura e em nenhum outro lugar (nem mesmo na escultura, que meramente a tomou da pintura) que a idéia de arte abstrata veio a lume. Com a **arte** abstrata emergindo por volta de 1912-1913 da **pintura** cubista (e expressionista), um conjunto radicalmente novo de princípios estéticos nasceu. Suas justificativas ideológicas eram complexas e nada homogêneas, mas – e isso é o que importa aqui – sua reivindicação era a de que elas mesmas eram generalizáveis, colocando-se mais como uma forma de pensamento sobre arte em geral que como um conhecimento confinado a determinada habilidade. Há um profundo paradoxo nisso. Quando os primeiros abstracionistas falavam da **pintura pura**, eles entendiam que sua especificidade significava aquilo que define a pintura *qua* pintura⁷, universal e

⁷ [N. do T.] A pintura *enquanto* pintura.

transistoricamente: uma essência que eles supunham ser comum a todas as pinturas, independente do estilo ou período, apta a distinguir uma pintura de qualquer outra coisa que não seja pintura. Eles também preceituavam que a tarefa dos pintores seria tornar essa essência visível purificando a pintura de tudo aquilo que não fosse especificamente pictórico. Eles buscavam a essência da pintura – que é meramente uma idéia, uma *cosa mentale* – na própria pintura, tecnicamente, como se ela estivesse escondida nas entranhas da estrutura em questão e tivesse de ser purificada por um estreitamento do campo de técnicas de pintura a fim de que se pudesse extrair dela alguns elementos, alguns “átomos pictóricos” esclarecendo o porquê de tal coisa ser arte. O paradoxo é, pois, que tal redução entreveria a mais ampla generalização, cujo nome é abstração em geral. A escultura se tornou abstrata somente quando essa generalização foi alcançada na pintura. Talvez isso pudesse ter acontecido de maneira contrária (embora eu duvide), mas acontece que a abstração foi inventada por pintores. Desde então, temos falado de arte abstrata, no singular, como se a abstração como princípio estético tivesse desvelado uma essência que não era peculiar à pintura, mas presente em todas as artes. Melhor ainda, parecemos concluir que as várias artes, no plural, são redutíveis a uma essência singular chamada arte em geral, arte no sentido amplo, como se essa essência não fosse específica, mas genérica. Outra vez, a comparação com o que aconteceu nas outras artes sublinha não a exclusividade desse paradoxo, mas a exclusividade do privilégio que a pintura tem nesse paradoxo. Embora se possa dizer que o purismo em literatura começou com Mallarmé, somente bem mais tarde, nas obras de Blanchot, Bataille e Derrida, “o poético” foi generalizado para além dos limites da poesia e se tornou “o texto”. Embora se possa dizer que a busca pela “musicalidade” da música começou quando Schönberg desmanchou a harmonia tradicional e inventou a música dodecafônica, é somente

com John Cage que o “som” em geral se tornou tanto um objeto musical, quanto o problema subjetivo da prática de composição. Embora a “teatralidade” tenha sido um tópico de reflexão para muitos dramaturgos e diretores modernos, incluindo Brecht, Artaud e Stanislawski, é somente com o advento dos “*happenings*” e da “arte performática” que alguém pode buscar uma generalização que levaria para fora da tradição teatral (curiosamente, ela também veio de fora, a saber: da pintura e da escultura). Como nomes “o texto”, “o som” e talvez “o *happening*” (ou “a performance”) indicam o mesmo desejo por generalização, paradoxalmente fundamentado no esforço por pureza, como aquele encontrado na história da pintura. Eles também indicam o mesmo desejo de expandir o que é considerado artístico e de incorporar o mundano, o não-artístico, enquanto reduzem seu próprio campo a alguma “essência” específica e irredutível. Mas, por inúmeras razões, os nomes que eles garantiram para estas reduções/expansões paradoxais permaneceram específicos. Se, por exemplo, “o som” em geral é agora considerado por vários músicos como uma definição de seu domínio, se alguns músicos, de igual maneira, preferem chamar sua obra de “som” em vez de “música”, nenhum deles poderia reivindicar que o que se faz é “arte” e nada senão “arte”⁸. Os *ready-made*, por contraste, são “arte” e nada senão “arte”. Dado que uma pintura abstrata reduzida a um quadrado preto em um fundo branco é arte somente quando você aceita vê-la como tal, um urinol é uma escultura somente quando você aceita vê-lo como tal. De outra forma ele permanece como um urinol. O genérico parece preceder o específico.

Gêneros e espécies são nomes, nomes próprios⁹. Você não chama um quadrado preto de pintura da mesma forma que você chama uma

⁸ Isso pode não ser completamente verdade. La Monte Young ainda é considerado um músico, mas Max Neuhaus é percebido como um “artista que trabalha com som”. Há outros casos desse tipo, e eles são sempre relativos a pessoas cujas carreiras se desenvolveram dentro do “mundo da arte”, não no mundo musical. A legitimação para esse estado de coisas pode ser associado a John Cage e a partir de Cage, evidentemente, até Duchamp.

⁹ Ver capítulo 1.

mesa de mesa; você o batiza como pintura a partir de alguma convicção estética. Você chama Malevich de artista pelo mesmo julgamento que o faz chamar de pintor. Logicamente, se não cronologicamente, ele é, antes, um pintor. Com a legitimação dos *ready-made* de Duchamp, uma situação muito distinta foi aparentemente tornada legítima, uma situação sobre a qual, acredito, nunca se deveria parar de duvidar e se preocupar: você hoje pode ser um artista sendo nem um pintor, nem um escultor, nem um compositor, nem um escritor, nem um arquiteto – um artista como um todo. O que tornou essa situação plausível? Responder que Duchamp libertou os artistas ulteriores das restrições de uma arte – ou de um fazer – particular é ao mesmo tempo se fazer de desentendido e falhar em tomar a responsabilidade de apoiar essa “libertação”. Você pode, de qualquer modo, aceitar que vale tudo. A plausibilidade em questão tem que ser uma idéia reguladora autorizando “comparações como se” entre coisas que estão do lado de fora, no mundo como um todo, e coisas que já eram candidatas ao título de arte por já partilharem de uma habilidade específica convencionalmente reconhecida como forma de arte. É novamente um problema do que Duchamp chamava de “comparação algébrica”, como o que nos permite julgar a *Fonte* (*Fountain*) em referência ao *Nu descendo uma escada* (*Nude Descending a Staircase*). Em outras palavras, justificar a plausibilidade de alguém que mereça ser chamado de artista, sem ser um praticante de dada arte, é mostrar que em algum lugar ali se esconde um elo perdido entre genérico e específico, entre arte em geral e uma ou mais artes em particular. Onde devemos procurar pelo elo perdido? A evidência histórica não aponta para a música, nem para a literatura, nem mesmo para a escultura, mas para a pintura. O próprio Duchamp foi um pintor antes de se tornar um “artista”. A fim de não receber acusações de ser uma fraude, seu trabalho teve de revelar o elo oculto entre **pintura e arte**.

A cor pura está para a pintura assim como a abstração está para a arte em geral

Especificidade – ou pureza – foi a maior idéia reguladora da pintura quando ela passou à abstração. Idéias reguladoras não devem ser confundidas com regras ou critérios. Assim como a imitação, por exemplo, foi uma idéia reguladora para a pintura clássica e não simplesmente uma regra a se executar ou transgredir, foram a abstração, a pura visibilidade, a integridade do plano pictórico, a fidelidade aos materiais, o “menos é mais” e todo o resto, idéias reguladoras capitais para a pintura moderna. Agora, uma ampla matriz de artefatos pintados – pertencentes a tempos distintos, feitos com técnicas distintas, partilhantes de culturas distintas e procedentes de idéias reguladoras tão distintas e opostas quanto a imitação e a abstração – ainda têm em comum o fato de terem sido julgados dignos de carregar o mesmo nome, pintura, e, nos olhos dos ocidentais modernos, é isso o que os faz pertencer à mesma tradição específica. A história da pintura é a jurisprudência que transmitiu o nome “pintura” aos objetos assim chamados, apesar de todas as rupturas ocorridas nessa tradição – originadas de algumas revoluções, de outros deslocamentos paradigmáticos, mas que são mais bem descritas como mudanças fundamentais nas idéias reguladoras. O que emergiu com a modernidade foi o fato de a prática da pintura gradualmente ter se tornado mais e mais regulada pela idéia de sua própria especificidade, ou pureza, ou autonomia, numa aplicação reflexiva da idéia de pintura sob seu nome. Essa tendência culminou com a fundação da pintura abstrata, quando toda uma geração de pintores teve, de súbito, o sentimento avassalador de que estava deixando de lado todas as suas convenções de uma vez, para se lançar a um território desconhecido onde a comparação com o passado não seria

mais possível. Naquele momento, chamar seu trabalho de pintura, e mesmo de “pintura pura”, se tornou explicitamente o problema principal dos julgamentos estéticos do artista (e do espectador) – explicitamente, ainda que até certo ponto inconsciente. O que ocupava a consciência de vários fundadores da pintura abstrata eram as idéias reguladoras de seus julgamentos e os sentimentos pelos quais essas idéias se avaliavam a si mesmas. O apego ao traçado e à cor, uma noção de respeito pela superfície plana, o regozijo da descoberta e a exploração estavam, certamente, em meio a esses sentimentos; mas incentivos ainda maiores eram o medo e a esperança: o medo de que um fazer reduzido a mero revestimento de superfície sem sustentar qualquer similaridade com o mundo externo não mais merecesse seu nome, e a esperança de que ela pudesse ser salva caso se provasse significativa. Assim, o que ocupava a mente dos primeiros abstracionistas era sua ansiedade de provar que uma superfície, coberta por cores, que tivesse abandonado todos os elos legíveis com a natureza era, no entanto, “legível”, que era uma linguagem heterogênea. Donde, pois, percebemos as tentativas de Mondrian em estabelecer um valor linguístico universal de seu simbolismo vertical/horizontal ou, mais expressivamente, de sua tríade de cores primárias. Para Mondrian e para quase todo outro fundador da arte abstrata, as cores primárias, ou a cor em si, no singular – cor pura, como era chamada – se tornou o significante básico da nova linguagem, o “essencial”, “natural”, metonímia para pintura pura. Se havia ou não um ato de esperança ou uma profissão de fé, a idéia de que existisse algo como uma cor pura – como uma mola-mestra transcendental autorizando a pluralidade de todas as cores empíricas – foi o que colocou o purismo, como ideia reguladora, em movimento. Dessa forma a busca pela essência da pintura encerrava sua própria “comparação como se”, ao mesmo tempo substituindo um território novo, desconhecido em relação àquele

delineado por toda a pintura do passado e autorizando uma generalização que abarcaria todas as artes: a cor pura está para a pintura pura assim como a abstração está para a arte em geral. Mais ainda, a interpretação da cor pura como significante elementar de uma nova linguagem visual se oferecia para a maioria dos pioneiros da abstração como a melhor racionalização disponível dessa “comparação como se” e, além disso, como a melhor forma de legitimação, assegurando que a nova linguagem fosse chamada de pintura por seus próprios méritos, em outras palavras, que ela fosse arte.

Assim Kandinsky, antecipando o advento da pintura abstrata já em 1904, profetizou ousadamente:

Se o destino me der tempo o bastante, eu devo descobrir uma linguagem internacional que dure para sempre e que continuamente se enriqueça a si mesma. E ela não se chamará Esperanto, seu nome será *Malerei* [pintura] – uma palavra antiga que caiu em desuso. Ela deveria se chamar *Abmalerei* [não-pintura, contrafação]; pois até agora tem se fundado na imitação. A cor era raramente usada em uma composição (ou, se fosse, era usada inconscientemente)¹⁰.

É óbvio, a partir dessa passagem, que a cor, usada conscientemente e fora das convenções da imitação, pretendia ser o alicerce de uma nova linguagem internacional que finalmente mereceria o nome de pintura. Em *Über das Geistige in der Kunst* (Do Espiritual na Arte), escrito entre 1909 e 1911, e publicado no fim deste ano, Kandinsky, que continuava a adiar a efetiva passagem à abstração por medo de ela poder ser confundida com uma arte decorativa, no entanto foi à frente a fim de formular as bases teóricas – ou ideológicas – sobre as quais a pintura abstrata estava para se assentar de forma a ser, para citar o título do capítulo 6, “A linguagem das formas e cores”. Seu argumento começa com um nome de cor:

¹⁰ Extraído de *Kandinsky*, p. 13, de Hans K. Roethel e Jean K. Benjamin (Oxford: Phaidon Press, 1979).

“Quando se ouve a palavra vermelho, esse vermelho em nossa imaginação não tem fronteiras. Deve-se forçar a imaginá-las, caso seja necessário”¹¹. Ele então continua a vincular esse trabalho intensamente abstrato da imaginação às condições formais e materiais que poderiam torná-lo o elemento básico da linguagem pictórica imanente: “Se, entretanto, esse vermelho tiver de ser apresentado em forma material (como numa pintura), então ele deve (1) ter um tom particular escolhido a partir de uma gama de infinitas possibilidades de tons de vermelho diferentes...; e (2) ser limitado em sua extensão sob a superfície da tela, limitado por outras cores que lá estão inevitavelmente”¹². Os linguistas diriam que o que Kandinsky faz nessa passagem é estabelecer as condições paradigmáticas e sintagmáticas da cor pura enquanto uma linguagem. É como se ele tivesse lido Roman Jakobson e posicionado os eixos linguísticos de seleção e combinação como os transcendentais linguísticos que, em sua mente, logo constituiriam a base objetiva para uma linguagem universal que merecesse o nome de *Malerei*, não Esperanto.

Recordando, já em 1913, sob sua base da linguagem abstrata da pintura pura, Kandinsky enfatizou os aspectos subjetivos de sua própria passagem à abstração, aspectos muito mais importantes para ele que os “objetivos” ou “linguísticos”, pois sem eles a linguagem da pintura abstrata sempre prescindiria de uma “necessidade interior”, como o Esperanto. Em *Rückblicke* (Reminiscências), ele recorda algumas experiências estéticas intensas que ele percebe, em retrospectiva, terem sido dotadas de necessidade interior o suficiente para justificar sua passagem à pintura pura. Uma delas, que data dos tempos da adolescência, é descrita a seguir:

¹¹ Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, em Kandinsky, *Complete Writings on Art*, ed. Kenneth C. Lindsay e Peter Vergo (Boston: G. K. Hall & Co., 1982), 1:162.

¹² Ibidem.

Quando era um garoto de 13/14 anos, eu economizava dinheiro para comprar um estojo de tintas com tintas de óleo. Ainda hoje posso sentir a sensação que experienciei então – ou, para falar mais claramente, a experiência a que me submeti então – ao ver pinturas **emergindo do tubo**. Um aperto com os dedos, e de lá surgiam **esses seres estranhos**, um após outro, **que se chamam cor** – exultantes, solenes, taciturnos, sonhadores, semi-absortos, profundamente sérios, com exuberância maliciosa, com poder e resistência hostis, com flexibilidade e devoção dóceis, com autocontrole obstinado, com sensibilidade, equilíbrio precário, vivendo uma vida independente por si próprios, com todas as qualidades necessárias para ir além, de existência autônoma, preparados para abrir caminhos prontamente, em instantes, para novas combinações, para se mesclarem uns aos outros e criarem uma infinita sucessão de novos mundos.¹³

Lírico como é, e escrito em retrospecto, esse texto fixa a base real da linguagem abstrata em uma experiência estética pessoal – indubitavelmente mitificada – que liga a nomenclatura da pintura àquela da cor. A cor é pensada como um estranho ser vivo, autônomo e rico com todo seu potencial pictórico. Na memória de Kandinsky, ela também é vista como um explodir do tubo, virgem como tal, ainda que propelida por uma “necessidade interior”. O texto apresenta o tubo de tinta, depois a paleta¹⁴, depois a tela virgem¹⁵, e finalmente o pincel, não como ferramentas do pintor, como se poderia esperar, mas como metonímias de pinturas em potencial, ainda que já finalizadas. Mas o tubo de tinta, a paleta, a tela e o pincel são também os protagonistas de uma saga erótica que o resto do texto então desfralda, com um lirismo dúbio infundido pelo machismo e pelo colonialismo: “E então surge o pincel imperioso, conquistando [a tela] gradualmente, primeiro aqui, depois ali, empregando toda sua energia nativa, como um colonizador europeu com seu machado, sua espada, seu martelo,

¹³ *Reminiscências*, *ibid.*, p. 371-372 (grifos meus).

¹⁴ “Glória à paleta pelos deleites que oferece; formada pelos elementos definidos acima, ela é em si uma “obra”, mais bela, de fato, que muitas chamadas de tanto” *ibid.*, p 372.

¹⁵ “A princípio, [a tela] está ali como uma donzela pura e casta, com olhar claro e júbilo celeste – essa tela pura que já é tão linda quanto uma pintura” *ibid.*

sua serra penetra a mata virgem onde nenhum humano adentrou, curvando-a conforme sua vontade”¹⁶.

O *ready-made* está para a arte em geral assim como o tubo de tinta está para a pintura moderna

A um olhar mais cético e menos entusiástico que o de Kandinsky, a passagem à pintura abstrata pareceria, pois, do tipo ironicamente referido na *Passagem da Virgem à Noiva*, de Duchamp. Nenhum artista poderia ser mais diametralmente oposto a Kandinsky que ele. Sua própria qualidade colonialista (“*Le nègre aigrit, lês négresses maigrissent...*”) lembra aquela de Raymond Russel em *Impressions d’Afrique* (1910). E sua própria qualidade machista autodestrutiva (“*On a que: pour femelle, La pissotière et on em vit*”) deixaria ao “estuprador” um pretendente a manter suas mãos ocupadas com “masturbação olfativa”. Pelo expressionismo abstrato de Kandinsky, o suprematismo de Malevich, o neoplasticismo de Mondrian e por todos os purismos que brotaram entre 1912 e 1914 da idéia de cor pura, Duchamp passou a adotar o erotismo, que, como com toda seriedade explicou a Pierre Cabana, ele queria transformar em um novo “ismo”¹⁷ artístico. E quando indagado sobre a definição de erotismo, ele respondeu com uma comparação e um exemplo. Não por acaso, e da mesma forma que nas lembranças de Kandinsky, esse exemplo foi o tubo de tinta: “O erotismo é próximo à vida, mais próximo que a filosofia ou qualquer coisa como ela; é algo animal que tem diversas

¹⁶ Ibid., p. 372-373.

¹⁷ “Acredito muito no erotismo, pois ele é verdadeiramente algo bastante difundido pelo mundo, algo que todos entendem. Ele substitui, se assim desejar, o que outras escolas literárias chamavam de Simbolismo, Romantismo. Ele poderia ser um outro “ismo”, por assim dizer. Você me dirá que pode haver erotismo no Romantismo, também. Mas se o erotismo for usado como um princípio fundamental, como uma finalidade fundamental, então ele toma a forma de um “ismo”, no sentido de uma escola”. PC, p. 88.

facetas e é prazeroso de se usar, como se usaria um tubo de tinta, para insinuar sua produção, por assim dizer”¹⁸.

Duchamp pintou *Le Passage de la vierge à la mariée* em Munique, onde poderia ter encontrado Kandinsky. É improvável que ele tenha feito isso, mas há algumas evidências de que ele tenha comprado *Über das Geistige in der Kunst* em Munique, na segunda edição datada de maio de 1912, e que tenha feito anotações nas margens como tentativas de tradução de algumas passagens. Mesmo que não tivéssemos qualquer suporte bibliográfico, ainda seria óbvio, creio, que *Le Passage de la vierge à la mariée* tem tudo a ver com a passagem de toda uma geração de pintores à arte abstrata. As datas coincidem perfeitamente. Ao passo que se consideram os pintores parisienses, o trânsito de Duchamp pelo cubismo é congruente àquele de Delaunay, Mondrian e Herbin, e parece inacreditável que Duchamp não tenha tomado nota do que acontecia ao seu redor. Além disso, o estúdio de Kupka era próximo à casa de seu irmão. E, ao passo que se considera Munique, é bem possível que o problema da cor pura, reprimido no contexto cubista parisiense, mas altamente visível no contexto do grupo *Blaue Reiter*, tenha desencadeado uma intuição ao mesmo tempo muito próxima àquela que foi a base para a “linguagem das formas e das cores” de Kandinsky e diametralmente oposta a ela. Na *Le Passage de la vierge à la mariée*, especialmente em seu título (os títulos eram, Duchamp sempre dizia, uma maneira de adicionar à pintura “a cor que não surge do tubo”), já se reconhece uma maneira tipicamente *duchampeana* de manejar o **aspecto alegórico**. Ao ver a cor emergir do tubo, ou ao descobrir uma de suas telas figurativas a seu lado no crepúsculo do estúdio, Kandinsky se submeteu a uma revelação espiritual que legitimava o vir-a-ser da pintura abstrata. Ele preteriu agir movido por tal revelação, mas já havia entendido muito

¹⁸ “Marcel Duchamp Speaks”, entrevista de George Heard Hamilton e Richard Hamilton, Londres, BBC, 1959; publicado em *Audio Arts Magazine* 2, nº 4 (1976).

antes que o problema na passagem à abstração era que a pintura deveria ser digna ao menos de seu nome, *Malerei*. O que Duchamp retirou da *Le Passage de la vierge à la mariée* foi a mesma revelação com uma guinada irônica e cética: de fato, a tradição do fazer que foi chamada de pintura até então, e que Kandinsky chamou de *Abmalerei*, não seria mais viável. De fato, o que estava em jogo para a sobrevivência da pintura era que ela mais uma vez seria digna de um nome, *Malerei*. Mas ela merecia, afinal, sobreviver? E ela poderia sobreviver se ninguém reconhecesse de onde a sentença de morte viria? De qualquer modo, permitir que a pintura sobrevivesse não era um sonho de que ela nascesse novamente, brotando de um tubo de tinta novo em folha, como uma Vênus emerge do oceano, ainda que antes do advento da pintura pura houvesse somente o *Abmalerei*. Não era para sucumbir à atração fatal da tela virgem e violá-la, nem para construir uma linguagem ainda velada numa tabula rasa. Se a pintura fosse uma **noiva**, os pintores seriam seus **pretendentes**. A separação entre os amantes deveria ser admitida de antemão, assim como a condição do **erotismo** – jocosamente entendido como um novo “ismo” artístico, junto ao **ironismo**²⁹, ao **oculismo** e, como podemos ver, ao **nominalismo pictórico**. Antes de tudo, o nome da pintura tinha de ser registrado de tal forma que remetesse sua tradição degradada às reais condições que a fizeram objetivamente inútil e subjetivamente impossível de se buscar.

Em consequência à Munique surgiu o abandono da pintura por Duchamp e, um pouco mais tarde, sua invenção do *ready-made*. Apenas muitos anos depois, quando o *ready-made* havia deixado sua marca indelével na história da arte moderna e Duchamp havia adquirido a

²⁹ [N. do T.] Em inglês, *ironism*. Ao longo do texto, de Duve joga com a semelhança e a derivação entre as palavras *iron* (ferro) e *irony* (ironia). Dessa maneira, pode-se entender *ironism* tanto como um “ismo” do ferro, quanto como um “ismo” da ironia. Em francês, mais adiante, o autor traz o problema de significado entre os homófonos *fer* (ferro) e *faire* (fazer). A tradução escolhida para a palavra *ironism* será, portanto, “ironismo” (ou seja, tendência ou inclinação para empregar ironia) – e não “ferrismo” (embora o ferro também seja um problema no presente ensaio) –, observadas as particularidades apontadas.

reputação de artista mais influente do mundo, foi que ele, irônico, deu “pequenas explicações” sobre os *ready-made* que são absolutamente brilhantes quando lidos de maneira literal. Em entrevista a Georges Charbonnier, em 1961, Duchamp declarou:

A palavra “arte”, etimologicamente falando, significa fazer, simplesmente fazer. Agora, o que é fazer? Fazer algo é escolher um tubo de tinta azul, um tubo de tinta vermelha, colocar um pouco dela na paleta, e sempre escolher a qualidade do azul, a qualidade do vermelho, e sempre escolher o lugar onde colocá-la na tela, é sempre fazer uma escolha. Então, de modo a escolher, você pode usar tubos de tinta, você pode usar pincéis, mas você também pode usar algo já pronto, feito mecanicamente ou mesmo pelas mãos de outro homem, se assim quiser, e se apropriar, já que é você quem escolhe. A escolha é o ponto principal, mesmo na pintura tradicional.²⁰

Se a palavra “arte” significa fazer, e se fazer significa escolher, então estamos prestes a chegar à conclusão mais geral possível: arte significa escolha. Mas o que é notável, considerando esse nível de generalidade, é a extrema particularidade do exemplo escolhido: “Fazer algo é escolher um tubo de tinta azul, um tubo de tinta vermelha...”. É como se a arte em geral pudesse se originar somente de escolhas específicas da pintura. “A escolha é o ponto principal, mesmo na pintura tradicional”. Por meio de uma analogia que Duchamp traz, somos levados a crer que o *ready-made* é um tipo de pintura anômala. De origem pictórica, seria o produto genérico das escolhas que engendram a arte somente se forem específicas. Em entrevista a Katherine Kuh, em maio de 1961, Duchamp, dando uma de ingênuo, inverteu sua afinidade: antes das cores engendrarem a pintura “normal”, ela nasce de um tubo de tinta comprado pronto. E,

²⁰ Marcel Duchamp, entrevistado por Georges Charbonnier, entrevistas de rádio, RTF, 1961; tradução minha (de Duve).

então, a escolha de um *ready-made* é análoga àquela do tubo de tinta, pois o tubo de tinta já estava pronto a princípio:

Digamos que você use um tubo de tinta; não foi você quem o fez. Você o comprou e usou da maneira que veio: pronto. Mesmo que você misture dois *cinabres*, ainda é a mistura de dois *cinabres* prontos. Então o homem nunca pode esperar começar do zero; ele deve começar de coisas já prontas, como, por exemplo, de seus próprios pais.²¹

Nada é *sui generis*, e, dessa forma, nenhuma arte pode ser feita numa tabula rasa. Assim como ninguém pode evitar ter a influência edipiana da “mãe e do pai”, também o pintor carrega o fardo da tradição. E, do mesmo modo como são “coisas já prontas” o pai e a mãe, cuja hereditariedade se recebe, também o é a tradição. Ela foi entregue ao pintor, mesmo que encapsulada num tubo de tinta já pronto. E, outra vez, a analogia é invertida: se o pintor herdou uma tradição que já é pronta, então não importa o que ele faça, mesmo que pinte uma “pintura normal”, ele vai acabar modificando o que já está feito. No Simpósio de Arte de Montagem, em outubro de 1961, Duchamp concluiu:

Já que os tubos de tinta usados pelos artistas são manufaturados ou são produtos que já vêm prontos, nós devemos concluir que todas as pinturas no mundo têm “ajuda de coisas pré-prontas”, assim como o têm as obras de montagem.²²

Aqui está a razão pela qual toda a tradição da pintura agora se resume a um grande *ready-made*. Da mesma forma que o pré-requisito para a obra de um pintor é um produto manufaturado, “todas as pinturas do mundo” agora partilham de uma cultura industrial. Um

²¹ Entrevista a Katherine Kuh, em *The Artist's Voice Talks with Seventeen Artists* (New York: Harper & Row, 1962), p. 90.

²² “A propos of readymades”, em *SS*, p. 142.

artista que parou de pintar e agora escolhe um *ready-made*, pertence à mesma tradição que o pintor, pois o fato de as cores serem industrializadas tanto extermina essa tradição, quanto configura suas novas condições. Os pintores foram despossuídos de sua tradição pelos fabricantes de tintas, como Duchamp engenhosamente deixou subentendido numa entrevista a Francis Roberts, em outubro de 1963:

Um *ready-made* é uma obra de arte sem um artista para fazê-la, se assim posso simplificar a definição. O tubo de tinta que um artista usa não é feito pelo artista; ele é feito pelo fabricante de tintas. Então o pintor está de fato criando um *ready-made* quando pinta com os objetos manufaturados que se chamam tinta. Pois, essa é a explicação.²³

De fato, como em *A carta roubada*²⁴, de Edgar Allan Poe, a explicação nos encara. A analogia teve de ser lida literalmente. Não que de agora em diante nós tenhamos que tomar todas as pinturas como “amparadas por *ready-made*”, ou os *ready-made* por pinturas “não amparadas”. Mas a pista estava lá para ser descoberta, ainda mais porque Duchamp, é claro, absteve-se cuidadosamente de usar um tubo de tinta como um *ready-made*. Quando perguntado sobre uma definição para o *ready-made*, Duchamp respondia com um exemplo. Perguntado sobre uma generalidade, ele respondia com uma singularidade. Perguntado sobre como justificaria a existência de uma arte que não seria nunca nem pintura, nem escultura, nem qualquer coisa específica, mas, do contrário, seria sempre simplesmente genérica, ele respondia com uma analogia, estabelecendo uma **comparação algébrica** entre o específico e o genérico: assim como a escolha de “um tubo de tinta azul, um tubo de tinta vermelha...” está para a pintura, a escolha de uma prateleira ou de uma pá de neve está para a arte como um todo. Não se pode ver nessa **comparação**

²³ Marcel Duchamp, “I Propose to Strain the Laws of Physics”, entrevistado por Francis Roberts, *Art News* 67 (dezembro de 1968): 47.

²⁴ [N. do T.] Em inglês, “The Purloined Letter”.

algébrica algo senão um mimetismo irônico da idéia reguladora modernista: a cor pura está para a pintura pura assim como a abstração está para a arte em geral. A resposta oportuna de Duchamp para o nascimento da abstração foi um objeto de essência pictórica. Para Duchamp, bem como para Kandinsky, o tubo de tinta é a localidade de uma escolha primordial na qual o fazer da pintura é fundamentado. Mas onde para Kandinsky ele é uma origem, para Duchamp é uma certeza. Para ambos os artistas o tubo de tinta se refere à cor pura. Mas para Kandinsky, a cor pura é o significante elementar de uma linguagem pictórica reduzida a sua essência; para Duchamp, ela é o pigmento genuíno cuja pureza foi determinada por um fabricante, não por um pintor. Para ambos os artistas, o tubo de tinta é carregado de potência erótica. Mas o erotismo lírico com o qual Kandinsky via a cor emergir do tubo, germinando e inseminando a tela, é aqui castrado: o tubo de Duchamp não só se mantém lacrado, mas também permanece oculto em cada *ready-made*, como um exemplo secreto das escolhas que evidentemente o artista nunca expressou, e da qual as pás de neve e prateleiras são o **aspecto alegórico**. Não é o tubo de tinta que insemina a tela como se fosse erótico em e por si mesmo; ele é o erotismo que “é prazeroso de se usar, como se usaria um tubo de tinta, para insinuar sua produção, por assim dizer”. E, dessa forma, a alegoria funciona de ambos os jeitos: assim como é verdade que “todas as pinturas no mundo são ‘amparadas por *ready-made*’”, é igualmente verdadeiro que todos os *ready-made* são frutos da pintura, uma vez que ela foi abandonada por sua inutilidade objetiva e por sua impossibilidade subjetiva. Em lugar algum está mais visível a diferença entre as ideologias de Kandinsky e Duchamp que na oposição dessas duas descrições da cor pura: “os seres estranhos... que se chamam cor” de Kandinsky são “os objetos manufaturados que se chamam tinta” de Duchamp. A cor pura era uma idéia reguladora na prática de Kandinsky, e ele se sentiu obrigado a

justificá-la dando a ela o status ontológico de um ser vivo; mas para Duchamp, ela era categoricamente uma coisa já pronta, uma mercadoria morta. E o que um chamava de “cor”, o outro chamava de “tinta”. Quando Duchamp abandonou a pintura, ele fez muito mais que só renunciar à destreza e à habilidade para as quais ele percebeu, no fim das contas, que não tinha talento o bastante. Ele alternou de uma idéia reguladora para outra ao dar àquela de seus colegas, os primeiros abstracionistas, uma guinada reflexiva adicional que a converteu num referente para sua própria idéia. A idéia reguladora dos abstracionistas foi especificamente pictórica; a sua foi **sobre** o especificamente pictórico. A idéia dos abstracionistas foi adequada para estabelecer o nome de seu fazer, *Malerei*; a sua foi uma filosofia **sobre** aquele nome, um tipo de *Nominalismo pictórico*²⁵. Na cor pura liberta da imitação, nas formas elementais, os abstracionistas buscavam as condições para uma “linguagem internacional que dur[asse] para sempre”. Em vez disso, Duchamp **aludia** àquelas condições e lançava um comentário irônico sobre sua questão utópica em favor de uma linguagem que devesse ter, como Lévi-Strauss formula em *Le cru et le cuit*, somente um nível de articulação: “Condições da linguagem: a busca por ‘palavras primas’ (‘divisíveis’ somente por si mesmas e por uma unidade)”²⁶. Nomes próprios satisfazem essas condições; mas enquanto para os fundadores da abstração o que importava era que o nome próprio da pintura fosse mantido em sua ambição e dignidade, ainda que ele houvesse parado de aludir a algo senão à mera superfície revestida de cores puras e formas básicas, o que estava em jogo para Duchamp era reafirmar que

²⁵ A nota do *White Box*, “*Une sorte de Nominalisme pictural (contrôler)*”, é datada de 1914 (SS, p. 78). A palavra “nominalismo” aparece em duas outras notas: nota 185 (também datada de 1914) e nota 251 (sem data), publicadas postumamente em M. Duchamp, *Notes*, apresentadas por Paul Matisse (Paris: Centre Georges Pompidou, 1980).

²⁶ SS, p. 31. Entender como a idéia reguladora de Duchamp pôde tomar a de Kandinsky como referente é, outra vez (ver capítulo 2), uma questão de associar duas “comparações algébricas”: há uma mesma relação para Kandinsky entre o nome de uma cor e sua pureza (“Quando se ouve a palavra vermelho...”) assim como há para Duchamp uma relação entre suas “palavras primas” (“as cores de que se falam...”, ele diz em algum lugar) e a “pureza” da cor ainda em seu tubo. Ambas as relações determinam “as condições de uma linguagem”. Mas a de Duchamp é uma “metalinguagem”: é *sobre* a de Kandinsky.

o nome próprio da arte – ou da *arrhe* – se desse a uma prática que não mais fosse a pintura, mas que fosse um **a propósito** da pintura.

L'impossibilité du fer

Assim, o *ready-made* é arte sobre pintura antes mesmo de ser arte sobre arte. A arte da pintura é um fazer, disse Duchamp, com isso citando uma definição muito tradicional de arte como habilidade e técnica. Mas se a técnica foi tornada objetivamente inútil pela industrialização, então o fazer hábil também deve ser subjetivamente percebido como impossível para o artista sensível. Isto é, “mesmo na pintura normal”, aquela “necessidade interior” que levou Kandinsky e outros dos primeiros abstracionistas ao abandono de quase toda convenção tradicional de pintura, e que levou Duchamp ao abandono da técnica em si. Findo o fazer, o que resta é o nome. Finda a habilidade, o talento, o que resta é o gênio, o sagaz. Quando arguido por Denis de Rougemont sobre a definição de gênio, Duchamp lançou um trocadilho: “*l'impossibilité du fer*” (a impossibilidade do ferro / *l'impossibilité du faire*, a impossibilidade do fazer)²⁷. Já que fazer significa escolher, o silogismo implícito remete à conclusão de que o gênio reside na impossibilidade da escolha. E, já que o exemplo privilegiado de tal escolha impossível é “um tubo de tinta azul, um tubo de tinta vermelho”, então o gênio deve residir na impossibilidade de se escolher uma cor, de se abrir um tubo de tinta, de se iniciar uma tela, de se pintar. Onde o talento impotente força o pintor a se retirar, o gênio da impotência domina! Há um elemento inegável de retaliação – de **talionismo** (outro “ismo” artístico), como costumava dizer Duchamp – no **nominalismo pictórico**. Duchamp sabia que nunca iria se igualar a Picasso ou Matisse mesmo ao pintar suas duas melhores

²⁷ Denis de Rougemont, “Marcel Duchamp, mine de rien”, *Preuves* 204 (fevereiro, 1968).

telas em Munique, em agosto de 1912. Ele não renunciou à sua ambição por isso. Ao deixar a pintura, ele mostrou sua inteligência extrema, seu orgulho extremo, certamente, mas também sua humildade extrema. Ele não dissuadiu outros artistas a darem conta da pintura. Alguns dariam, tendo um entendimento da impossibilidade da pintura ao menos igual ao dele (penso em Pollock, principalmente). Seu **talionismo** se direcionou somente contra seu próprio fracasso. Mas seu **ironismo** era tal que pintar após Duchamp, como se nada tivesse acontecido, se tornou algo precisamente impossível a qualquer um que tivesse a ambição, mas, talvez, não o talento de Picasso ou Matisse. Pintar depois de Duchamp significa pintar nas condições hostis configuradas pela industrialização. Duchamp não pode ser tido como o responsável por essas condições; ele simplesmente as mostrou, e é aí que reside o gênio²⁸. Mas ele não teria mostrado se não tivesse tido sucesso em registrar **a impossibilidade do fazer** ao fazer algo, contudo; e ele não teria evocado o gênio – ainda que o gênio da impotência – não houvesse na dupla escuta do trocadilho, **a impossibilidade do ferro**, incitado aqueles que poderiam ouvi-la para procurar por algum objeto com o qual arrombar a interpretação dessa *Witz* (piada) feita de ferro e ironia²⁹.

Pelo menos dois dos *ready-made* de Duchamp são “trocadilhos tridimensionais” (como disse Arturo Schwarz, provavelmente citando Duchamp) feitos de ferro. *Trébuchet* (Armadilha, 1917) é um mancebo preso ao chão de forma que alguém tropece (*trébucher*) nele³⁰. E *Peigne* (Pente, 1916) é um pente de ferro cuja interpretação revela, acredito, as implicações plenas do gênio entendido como *l'impossibilité du fer*. É

²⁸ Este é o gênio que reconhecemos espontaneamente quando falamos de “arte depois de Duchamp” como algo diferente daquela arte “antes de Duchamp”. Tais periodizações da história da arte, a propósito de um nome próprio, não são consideradas pela noção de influência histórico-artística.

²⁹ [N. do T.] Em inglês, *iron and irony*; evidenciando, explicitamente, o problema que carrega o “ismo” *ironism*.

³⁰ Quando Duchamp recebeu uma réplica do *Trébuchet* feita pela Galleria Schwarz, em Milão, em 1964, ele detalhou no projeto, “*Fer ordinaire clair, pas cuivre*” (ferro comum claro, não cobre). O projeto é reproduzido na capa interna do livro *Marcel Duchamp, Ready-mades, Etc. (1913-1964)*, de Walter Hopps, Ulf Linde e Arturo Schwarz (Milão: Galleria Schwarz, 1964).

similar àqueles pentes usados pelos cubistas para pintar madeira falsa, cientes de que estavam introduzindo na nobre técnica da pintura uma prática que era de uma origem social muito diferente. O pente dos cubistas está para o pincel de Kandinsky assim como o pintor-amador está para o pintor-artista, já que ambos são artífices ameaçados pela mecanização. Pintar madeira falsa à mão já era algo obsoleto em 1912, como demonstraram Braque e Picasso ao justapor em suas colagens partes de papéis de parede granulados com madeira pré-existentes e *trompe-l'oeil* feitos à mão habilmente imitados por meio de um pente de ferro. Quanto ao pente de Duchamp, ninguém nunca o usou para pintar. Uma vez escolhido como *ready-made*, ninguém mais faria uso dele como um pente, também. Nascido das colagens cubistas, *Peigne* é um “trocadilho tridimensional”, no formato de um pente, referindo-se às colagens e a suas origens pictóricas. Em francês, o nome do objeto é lido como uma *Witz* na pintura. Na verdade, *Peigne* é o modo subjuntivo do verbo *peindre* (pintar), tanto na primeira quanto na terceira pessoa. Tal pode ser lido como “*qu’il peigne!*” (deixe-o pintar!) e pode, também, estar se referindo a Picasso, que não era menos sagaz, que usou um pente para pintar os cabelos e bigodes de seu *Poeta*, uma pintura de 1912. Tal leitura se confirmaria no fato de que ao *Poeta* pintado/penteado de Picasso, Duchamp aparentemente replicou com um esmaltado. Era para ser *Apolinère Enameled*, um *ready-made* assistido feito nos fins de 1916: com uma lata de tinta em sua mão, uma garotinha pinta um quadro com uma cama que parece tão fantástico em relação à perspectiva quanto o é o cubismo de Picasso. Duchamp, que havia deixado de pintar, simplesmente escolheu um pequeno pôster anunciando pigmentos Sapolin, uma marca francesa de tintas fabricadas nos Estados Unidos pela Gerstendorfer Brothers³¹. E ainda rabiscou, mesmo que por **reflexo**, o

³¹ Nós devemos a André Gervais (*La raie alitée d'effets* [Montreal: HMH, 1984], p. 116) a descoberta de que as duas frases (no canto inferior direito) cujas letras foram modificadas por Duchamp a fim de compor a frase críptica ANY ACT RED BY HER TEN OR EPERGNE eram lidas, originalmente, como MANUFACTURED BY GERSTENDORFER BROS. Da mesma

cabelo bagunçado da garotinha no canto do espelho, como se quisesse sublinhar a necessidade de penteá-lo. E, da mesma maneira, ele rabiscou outros anexos capilares em reproduções da Mona Lisa dois anos depois. São incontáveis as obras de Duchamp nas quais seu gênio sagaz tomou como referente o ato impossível de pintar/pentear, variando em atos e pilosidades de ação: ele usou uma coroa em forma de estrela; ele foi fotografado com xampu em sua cabeça; ele depilou o bigode da Mona Lisa da mesma forma que a virilha da Noiva. É o bastante, acredito, para verificar em sua obra a ressonância de uma *Witz* que, em 17 de fevereiro de 1916, foi talvez não mais que um ato falho freudiano traindo seus remorsos.

Peigne é datado. É o único *ready-made* com o qual Duchamp obedeceu à regra que ele havia criado para si mesmo numa nota do *Green Box* onde ele definiu o *ready-made* como um **tipo de rendezvous**³². Nessa nota ele planejou, **num momento por vir (em algum dia, alguma data, algum minuto), para “inscrever um ready-made”,** adicionando a instrução: **naturalmente deve-se inscrever sua data, sua hora, seu minuto, no próprio ready-made, como informação.** Data, hora minuto – 17 de fevereiro de 1916, 11 horas da manhã – estão de fato inscritos no pente, o qual seria o único decreto estrito do *rendezvous* que firmou com um *ready-made*, se *Peigne* não houvesse sido inscrito onze dias, exatamente, após ele ter feito um outro *ready-made*, igualmente inscrito com data, hora, minuto, e precisamente intitulado *Rendez-vous du 6 février 1916 à 1h.3/4 après-midi*. É uma obra literária, e é possível chamá-lo poema, embora Duchamp o chamasse *ready-made*. De qualquer modo, ele é um texto, datilografado em quatro cartões postais e dirigido a Walter Arensberg, que então estava altamente envolvido com a decifração da poesia

forma, o título em si, *Apolinère Enameled*, é, evidentemente, tanto uma modificação do anúncio original, *Sapolin Enamels*, quanto um trocadilho com o nome do poeta francês Apollinaire.

³² SS, p. 32. A nota em si não é datada, mas diversas coincidências me levam a crer que ela foi escrita algumas semanas, talvez alguns meses, antes do *Peigne*.

cabalística. O *ready-made* foi composto cuidadosamente pelo seguinte método: Duchamp decidiu que escreveria frases, gramaticalmente corretas, mas que não fizessem sentido algum, nem fossem um contrasenso. Uma tarefa impossível se houvesse alguma: tendo escolhido a primeira palavra da frase, Duchamp, então, prosseguiria para a escolha da próxima, riscando cada uma delas até que se satisfizesse com a falta de sentido produzido, ou melhor, com um sentido **abstrato**³³. Tal método é ao mesmo tempo próximo e diametralmente oposto à escrita automática de André Breton (além disso, antecipa a técnica surrealista). Considerando que Breton, que pensava poder deixar o inconsciente fluir em seus poemas obedecendo simplesmente ao princípio da livre-associação freudiano, nunca alcançou muito mais que uma vitrine do pré-consciente e de suas resistências, Duchamp, praticando a “supracensura” (*surcensure*: sua palavra), forçava a si mesmo a colocar a restrição mais drástica a suas associações, ao ponto em que virtualmente cada palavra que ali se inserisse pudesse ser considerada um significante, como um lapso superdeterminado. E no texto que é produto dessa elaborada “impossibilidade do fazer”, nós encontramos a seguinte frase, que é algo senão abstrata: “*Conclusion: après maints efforts em vue du peigne, quel dommage*” (Conclusão: após muitos esforços acerca do pente, que pena).

Onze dias depois, esse ato falho se tornou um “trocadilho tridimensional”. A proximidade das duas obras não deixa dúvidas de a que se remete o *Peigne*: a um intrincado conjunto de sentimentos acerca da pintura, envolvendo alegria, ironia e vingança, mas também nostalgia, ciúme e impotência. Talvez Duchamp tivesse Picasso e seu *Poet* em mente quando permitiu que o trocadilho no nome do pente fosse lido como “*qu’il peigne!*”. Mas ele estava certamente se dirigindo a si mesmo, e “*que je peigne!*” é uma leitura mais plausível e profunda.

³³ “Haveria um verbo, um sujeito, um complemento, advérbios e tudo perfeitamente correto como tal, como palavras, mas o sentido nessas frases era uma coisa que eu deveria evitar... O verbo deveria ser uma palavra abstrata agindo num sujeito que é um objeto material; assim o verbo faria a sentença parecer abstrata”. Extraído de Schwarz, *Complete Works*, p. 457.

Sua melhor tradução seria algo entre “Eu devo pintar” e “Se eu pudesse pintar”. O ato falho (a esta altura, provavelmente um ato simulado) foi uma idéia de gênio – gênio, cuja definição *duchampeana*, com trocadilho incluso, resta em *l'impossibilité du fer*. Pintar se tornou impossível, o *Witz* parece dizer: o verbo “pintar” não pode mais ser conjugado no indicativo; em vez disso deve ser aludido no subjuntivo, modo verbal que em francês funciona como imperativo hipotético.

Mas pintar não se tornou impossível. O fato de a industrialização ter destituído pintores de sua função social tradicional como fornecedores de imagens – o fato, por exemplo, de que a fotografia assumiu o mercado dos retratos e de outras representações – não chegou nem perto de tornar a prática da pintura objetivamente impossível. Ele a torna inútil em relação à sua função tradicional, mas não proíbe nem suprime, *ipso facto*, seu conhecimento ou reprime o desejo de pintar. Pelo contrário, pode-se discutir que o progresso econômico tenha possibilitado para muito mais pessoas o encontro com o lazer de pintar do que antes da revolução industrial. A impossibilidade de pintar é meramente um sentimento, o sinal subjetivo que acompanha a consciência de sua inutilidade objetiva numa sociedade onde a produção de imagens se tornou mecanizada e da qual a pintura se afastou, como uma relíquia de um passado artesanal obsoleto. Embora seja meramente um sentimento, a impossibilidade de pintar é um sentimento imperativo, entretanto, um sentimento quase moral, algo que deveria ser sentido por todo artista que é sensível a seu tempo, às invenções que o propõem em direção ao progresso econômico, às idéias que carregam a esperança de um progresso social, às tecnologias que transtornam o *status quo* cultural. É, em outras palavras, o sentimento de qualquer artista que, como Duchamp, por volta de 1912, entende ou sente que há mais arte na fotografia ou no cinema que há na pintura, pois essas são novas formas culturais que, longe de serem desprovidas de função social,

permitem vislumbrar a possibilidade de uma arte verdadeiramente popular. Assim, *l'impossibilité du fer* não é uma modalidade lógica; ela não impõe uma necessidade negativa daquilo que não pode acontecer. Em vez disso, implica o imperativo moral daquilo que não deveria acontecer. O sentimento melancólico de impotência que o artista sensível deve sentir em face da inutilidade objetiva da pintura proíbe-o de pintar, mas não é como se não se pudesse mais pintar. Diferentemente, é como se não se devesse pintar ainda. A pintura pode ser condenada pela industrialização, mas enquanto o desejo, o ímpeto ou o impulso de pintar sobreviverem, abandonar a pintura significa adiar a obra de fato. Os tubos de tinta permanecem fechados e a tela permanece em branco, e, como tal, eles retêm seu potencial. O *Peigne* de Duchamp – tanto o objeto, quanto o trocadilho no título – é a obra na qual ele registrou seu abandono à pintura e tornou-o importante. Fazendo referência ao cubismo e a suas conseqüências, essa obra é a mais extraordinária condensação alegórica dos dois principais *topoi* do purismo pictórico, a tabula rasa e a pintura derradeira. Duchamp se absteve de pintar a fim de que a pintura, em seu estado potencial e não-realizado, permanecesse para sempre possível.

La figuration d'un possible

Assim, Duchamp fala: “a **figuração de um possível** (não em oposição a impossível, nem como sinônimo de provável, nem como subordinado a propenso); o possível é somente **um “cáustico” físico** (tipo ácido sulfúrico) corroendo toda estética ou calística³⁴³⁵. O *Peigne* é a “figuração” precisa de tal cáustico (ou, no francês de Duchamp, “*un mordant physique*”, algo que morde), como se sugere em seu aforismo

³⁴ [N. do T.] Do grego, *kalos*.

³⁵ *SS*, p. 73.

cômico, "*Classer les peignes par le nombre de leurs dents*" (Classificar os pentes de acordo com seu número de dentes)³⁶. Esse pente em particular se refere à pintura tanto como sendo algo possível quanto impossível. Por um lado, ele é o resultado da "impossibilidade do fazer", ou seja, de escolher, exatamente da mesma forma que o tubo de tinta é o resultado da inutilidade do fazer, uma vez que o fazer foi substituído pelo escolher. Por outro lado, e outra vez exatamente como o tubo de tinta, esse pente tem como resultado possível uma pintura que existe em potencial e assim deve permanecer. A analogia com o tubo de tinta não é gratuita. Ela foi trazida pelas "pequenas explicações" que Duchamp deu no fim da vida a cada vez em que era indagado sobre a gênese dos *ready-made*; e tanto levou à leitura do pente que ele de fato escolheu, como uma **aparência alegórica** do tubo de tinta que ele nunca realizou. Mas a analogia deveria ser verificada, e a leitura do pente como a **figuração de um possível** (que é um outro nome para *aparência alegórica*) deveria retroceder ao tubo de tinta como uma "explicação" para esse potencial ou essa possibilidade muito tênue. Uns vinte anos depois de seu *rendezvous* com o pente, Duchamp outra vez trouxe o tubo de tinta como exemplo: "O possível é um infra-tênue. A possibilidade de vários tubos de tinta se tornarem um Seurat é a explicação concreta para o possível como um infra-tênue"³⁷.

Aparentemente nós somos trazidos de volta ao ponto em que nos deixou Kandinsky: à experiência entusiástica de ver "esses seres estranhos... que se chamam cores" emergindo do tubo, prontos "para se mesclarem uns aos outros e criarem uma infinita sucessão de novos mundos". Mas há três diferenças: (1) Os tubos permanecem fechados, e ali resta a possibilidade do "infra-tênue"³⁸. Eles só o retém se o

³⁶ SS, p. 71.

³⁷ Duchamp, *Notes*, nota 1. A nota não é datada, mas ela provavelmente é do final dos anos 30. O texto datado mais antigo que se refere ao infra-tênue é a nota 35, de 29 julho de 1937.

³⁸ O "infra-tênue" não é um substantivo, mas um adjetivo, diz Duchamp (*Notes*, note 5), embora o *signal de conformidade* pudesse ser a perfeita exemplificação do infra-tênue tornado substantivo. Mesmo como adjetivo, o "infra-tênue" nunca

potencial de se tornarem pintura nunca é realizado. (2) Se os tubos tivessem de ser abertos, eles não produziram uma “infinita sucessão de novos mundos”, eles “se tornar[iam] um Seurat”. Eles não anunciam entusiasticamente o nascimento de uma linguagem universal cujo nome fosse *Malerei*; eles apontam para um exemplo singular de pintura expresso por um nome próprio. (3) Esse exemplo pertence ao passado, não ao futuro. Ele já aconteceu, mesmo que seja apresentado como não tendo acontecido ainda. Os tubos de Seurat foram abertos há muito tempo e o pintor em si, que morreu novo, desapareceu antes que seu potencial pudesse alcançar o ápice. Aqui ele é ficcionalizado como um aspirante a pintor. Suas pinturas são apresentadas como se não tivessem nem sido iniciadas, tivessem sido mantidas em “diversos tubos de tinta”, os quais ainda não inseminaram nem uma única tela. A possibilidade infra-tênue que esses tubos de tinta – ou o *Pente*, ou todos os *ready-made* – retêm não é aquela da pintura novamente. Ela não é oferecida ao pintor, somente ao historiador. Ela não é mais que um convite para olhar para trás. Como numa paródia do *Rückblike* de Kandinsky, a história da pintura moderna é melancolicamente apreciada em retrospectiva como se ainda tivesse um futuro, embora seus feitos já pertencessem ao passado.

Agora a questão levantada por essa “explicação” é: por que Seurat? Por que não “a possibilidade de vários tubos de tinta se tornarem um Duchamp”, por exemplo, ou “se tornarem pintura”, de modo geral? Por que esse nome em particular é recordado pelo potencial que impõe? Não é ele um convite entregue a nós, leitores póstumos da nota de Duchamp e espectadores póstumos de Seurat, para re-investigar a história da pintura moderna como se ela ainda tivesse um futuro? Ele não sugere que, embora o modernismo possa ter acabado, ainda retém o futuro potencial na forma de uma releitura

qualifica algo ou alguma experiência, mas, mais claramente, a diferença entre duas coisas ou experiências. Essa diferença está em seu grau mais tênue quando as duas coisas são o mesmo.

pós-moderna de si? Na medida em que uma visão retrospectiva nos força a reconhecer que o “programa” do modernismo foi alcançado no curto período de tempo que separa Seurat do *Black Square* de Malevich, a nota de Duchamp não nos convidaria a reinterpretar esse “programa”, não pelo ângulo de suas próprias idéias reguladoras – visibilidade pura, cor pura, pintura pura – mas pela idéia de Duchamp de **nominalismo pictórico**, já que esta toma as idéias reguladoras modernistas como seus referentes? Ele não nos compele a dar uma segunda olhada no sentimento de impossibilidade que tem propellido a história do modernismo e a transferir tal sentimento para as condições objetivas que tornaram a pintura inútil? Por que não começar, então, transferindo os sentimentos de Duchamp por Seurat naquelas condições objetivas? Nós veríamos que a relação de Seurat com o tubo de tinta é também o elo de Duchamp com Seurat. “O maior espírito científico do século dezenove, maior, nesse sentido, que o de Cézanne, é o de Seurat, que morreu aos trinta e dois anos de idade”³⁹. Subjetivamente falando, o elo entre Duchamp e Seurat, seu sentimento comum, é seu igual desprezo pelas mãos, *la patte*. No início de 1886, Félix Fénéon comentou sobre isso no *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte* (Um domingo à tarde no Grande Jatte, 1886): “Aqui, de fato, *la patte* é inútil e os truques são impossíveis; não há lugar para bravatas; permita que a mão seja grosseira, e permita ao olho ser vivo, perspicaz e instruído⁴⁰”. O que Duchamp admirava em Seurat era seu “espírito científico” que abandonou “a conveniência diabólica do pincel” (como já dizia Delacroix) e a mecanizou nos códigos do divisionismo. Foi esse abandono do artesanato que Duchamp ampliou a ponto de abandonar a própria pintura:

³⁹ Marcel Duchamp, “A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast”, *Arts and Decoration*, setembro de 1915; reeditado em *Studio International* 189, nº 973 (1975): 29.

⁴⁰ Félix Fénéon, “*Les Impressionnistes em 1886*”, em *Au-delà de l’impressionnisme* (Paris: Hermann, 1966), p. 66; tradução minha (de Duve).

Em Munique tive a idéia do Grande Vidro. Eu tinha cortado relações com o cubismo... Todo o rumo da pintura era algo com que eu não me importava em continuar... Não havia qualquer satisfação essencial para mim em pintar. E, então, é claro, eu só queria reagir ao que os outros estavam fazendo, Matisse e todo o resto, todo o trabalho manual. Na França há uma expressão antiga, *la patte*, que significa o toque do artista, seu estilo pessoal, sua "pata". Eu queria me distanciar da *la patte* e de toda aquela pintura retínica.⁴¹

A admiração de Duchamp por um pintor tão "retínico" quanto Seurat é fundada em sua acusação comum à *la patte*, e isso, por sua vez, oferece a possibilidade de uma nova leitura do modernismo inicial, que, longe de tomar o naturalismo positivista do neo-expressionismo ao pé da letra, relaciona-o a uma de suas condições tecnológicas mais importantes, o tubo de tinta.

A Divisão Divisionista do Trabalho

Embora tubos de estanho ou cobre já estivessem em uso na Inglaterra desde o fim do século dezoito para a preservação da aquarela, foi somente por volta de 1830-1840 que os tubos de tinta de óleo começaram a ser disponibilizados no mercado. Acredita-se que o fabricante-pintor-tornado-pintura americano John Rand tenha sido o primeiro a fabricar tintas de óleo em tubos de estanho em escala industrial. O impacto dessa simples inovação tecnológica sobre o futuro da pintura é considerável, e seria errado lê-lo como mero progresso prático e acreditar que ele simplesmente libertou os pintores de uma escravidão externa à sua arte. Junto à invenção da fotografia – da qual é contemporânea – a propagação do tubo de tinta representa um dos dois pontos específicos da infiltração industrial na prática dos pintores. Como a fotografia, ela ameaçava os pintores

⁴¹ Extraído de Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, p. 24.

mais diretamente em sua tradição artesanal: decerto o tubo de tinta os emancipou de uma tarefa tediosa e mecânica, mas também introduziu a divisão do trabalho em uma atividade profissional que sempre procurou manter o maior controle possível sobre todo o processo de produção. O que é chamado modernismo na pintura, e o que ali se iniciou, é, talvez, nada senão a história da resistência obstinada dos pintores – que até hoje continua – contra a divisão do trabalho com a qual a industrialização os ameaçava. A competição com a fotografia era a ameaça mais óbvia; a competição com a indústria do pigmento era mais traiçoeira, mas não menos crucial, e, por sinal, vinculada à primeira. Historiadores geralmente concordam em datar o início da pintura modernista a partir do momento em que os paisagistas abandonaram os artifícios da prática na oficina para buscar a luz do dia. Ao submeterem sua técnica às restrições da produção *in loco*, é claro, os pintores *plein-air* entraram em competição explícita com a fotografia. A câmera era o recurso mecanizante basilar o qual os pintores tinham de recuperar, o que fizeram pela imitação e por um comportamento no qual seus olhos e mãos, acoplados a suas telas, pareciam se constituir em uma máquina registradora de luz. Eles buscaram dar a seu fazer certo alívio “internalizando” a tecnologia que os ameaçava e “mecanizando” seus próprios corpos na ação. Enquanto essa estratégia de resistência ainda era implícita no impressionismo (“Monet é senão um olho”, disse Cézanne), ela foi tornada explícita pelo divisionismo de Seurat, que era simultâneo e paralelo à invenção da fotografia a cores autocromáticas pelos irmãos Lumière. Desde Van Eyck, cor e luz têm sido uma e a mesma coisa para o verdadeiro pintor. Com o impressionismo, elas começaram a romper: a marca instantânea da luz é o que Monet tentou capturar em seus *Rouen Cathedrals* e *Haystacks*. A cor, por outro lado, tornou-se os meios para um fim. E assim poderia ser porque, estando prontamente disponível em tubos, ela se tornou uma mercadoria destituída de qualquer aura cujo

fornecimento era abundante. Visto que os pintores tinham de preparar e misturar seus pigmentos por si mesmos, o *plein-airism* era uma impossibilidade técnica. Para que os pintores de Constable ou Barbizon deixassem o estúdio para pintar ao ar livre, diretamente da natureza, a disponibilidade de tintas de óleo já prontas em recipientes fáceis de serem transportados era um pré-requisito. Não há como imaginá-los carregando o vasto material que a preparação da tinta no local envolveria. Fora o *plein-airism*, a paleta dos impressionistas se desenvolveu como uma doutrina estética refletindo já sobre o novo estado das coisas. Ela se limitava às cores prismáticas, e, assim, excluía o preto. Embora a justificativa para essa exclusão fosse o naturalismo – não há preto na natureza –, o que a doutrina realmente fez foi organizar o ato de pintar como uma série de escolhas dentro de uma lógica de cores padronizadas. A técnica divisionista (ou, imprecisamente chamada, pontilhista), desenvolvida num primeiro momento por Seurat, levou a racionalização dessa produção ainda mais longe, explicitamente tornando a mão do pintor em uma máquina grosseira que operasse em etapas e rejeitasse a continuidade variável da habilidade.

Da mesma forma como foi em relação à fotografia, o divisionismo resistiu à ameaça forjada pelo tubo de tinta ao imitá-lo. Desde que a divisão do trabalho entrou na vida dos pintores – agora consumidores da indústria do pigmento –, ela se tornou um problema de aceitação e alteração ainda mais profunda do processo de produção, por assim dizer, enquanto este era transposto ao nível estético onde seria expressivo (e onde o divisionismo, no duplo sentido da palavra, mereceria verdadeiramente seu nome). A “industrialização” deliberada da mão do pintor resultou em uma divisão do trabalho deslocada, a qual não era mais simplesmente técnica, mas, principalmente, estética, e a qual a doutrina divisionista reconheceu e promoveu: não só a mão era separada do olho, mas também o criador do autor, tendo

como resultado uma completamente nova solidariedade entre autor e espectador. Na estética clássica a função da autoria era uma combinação de habilidade e cultura: forma e conteúdo se entreteciam por meio da habilidade artesanal. O autor era o criador. A função do espectador era a de se manter em um estado de receptividade passiva – aquele estado ao qual a estética clássica chamava de desinteresse ou contemplação – e manifestar o gosto, estimar o grau de excelência da habilidade e da cultura expostas pelo criador⁴². O divisionismo configurou uma nova divisão do trabalho estético: a autoria agora incluía o haver espectadores e excluía, o quanto fosse possível, a simplória tarefa mecânica do fazer. A criadora (a mão) permanecia passível na medida em que só obedecia, “grosseira” e automaticamente, aos comandos do olho já codificado às discriminações do *ready-made* fornecidas pelos projetos de cores dos fabricantes de tintas. O espectador, por outro lado, era convidado a combinar a codificação pontilhista da imagem colorida em sua retina, e se tornava, assim, um parceiro ativo do artista (que é, evidentemente, também o primeiro espectador da obra). A recepção estética não era mais contemplativa e não poderia mais ser desinteressada. Mesmo o gosto, como faculdade inata ou cultura adquirida, não importava mais tanto quanto a prescrição de sintetizar a imagem na retina, e, por meio de um movimento reflexivo da mente, “vivo, perspicaz e instruído”, constituir seu status fenomenológico. Apesar do intento positivista do divisionismo, não se pode dizer que não havia espaço para o julgamento estético. Mas o julgamento estético não era mais um julgamento de gosto exclusivamente, nem mais uma mera apreciação do quanto o autor/criador era bem sucedido em entretecer habilidade e cultura. Ele se tornou, por assim dizer, um julgamento de segundo grau, o momento reflexivo da mente que

⁴² Desinteresse e contemplação são essenciais para qualquer estética do gosto. Chegar a uma crítica do julgamento estético, que não é necessariamente uma estética do gosto, mas que a leva em conta como um caso particular, é uma das preocupações fundamentais desse livro. Ver capítulos 1, 4 e 5, em particular.

aproveitou a tarefa retínica do observador como um trampolim e produziu um objeto fenomenológico que, em si, não era de modo algum retínico, mas, sim, a consequência mental de uma escolha crítica. Era isso que Duchamp tinha em mente quando falou, numa conversa com Alain Jouffroy, “Acredito que haja uma diferença entre o tipo de pintura que essencialmente se dirige à retina, à impressão retínica, e uma pintura que vai além da retina e usa o tubo de tinta como um trampolim para algo ulterior”?⁴³ Talvez não exatamente. Por isso ele acrescentou: “Esse é o caso dos artistas religiosos do Renascimento. O tubo de tinta não interessava a eles”. O contexto da conversa era uma daquelas ocasiões freqüentes em que Duchamp oporia a “massa cinzenta” à “pintura retínica”, um tema, agora clichê da erudição de Duchamp, que demorou demais e permitiu que muitos críticos que sistematicamente se opunham à pintura, ou à pintura modernista, se protegessem com a autoridade de Duchamp, a fim de proclamar que a pintura como um todo é definitivamente obsoleta (essa é a versão “esquerdista”), ou que a pintura modernista ou abstrata está condenada e deveria, então, se converter a valores literários (essa é a versão conservadora: a defesa de Jean Clair da *peinture lettrée* é típica). Mas em sua conversa com Jouffroy – como e muitas outras –, Duchamp tomou um grande cuidado ao se dissociar da pintura literária – em que o surrealismo estava discretamente incluído. De modo que ao zombar do que chamava de “preocupações físicas” do “impressionismo, fauvismo, cubismo, abstração”, são as exceções que merecem atenção: “Alguns homens como Seurat ou como Mondrian não eram retínicos, mesmo que inteiramente parecessem ser”⁴⁴.

Então, quando Duchamp disse: “São os espectadores que fazem a pintura”, ele contou o estoque da redistribuição da divisão tradicional do trabalho dentro da estética alcançada pelo divisionismo. Quando

⁴³ Alain Jouffroy, *Une révolution du regard* (Paris: Gallimard, 1964), p. 115; tradução de Rosalind Krauss.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 111.

ele equacionou arte com fazer e fazer com escolher, ele deu valor ético a essa redistribuição, conferindo ao espectador um compartilhamento das responsabilidades da escolha estética. Quando ele mencionou “um tubo de tinta azul, um tubo de tinta vermelha” como exemplo do fazer (ou seja, do escolher) e sistematicamente ofereceu o tubo de tinta como uma “explicação” para o *ready-made*, ele atribuiu o *ready-made* àquelas condições tecnológicas que já estavam latentes no *plein-airism* e as quais o divisionismo admitia. Quando ele admitiu o gênio como a impossibilidade de fazer (ou seja, de escolher, ou seja, de pintar), ele concedeu aos espectadores o seu compartilhamento, cuidando para que eles atribuíssem suas escolhas estéticas ao abandono de uma atitude de contemplação pura, da mesma maneira que os pintores divisionistas atribuíam as suas ao abandono da habilidade artesanal. E, enfim, quando ele encontrou precisamente em seu abandono a “possibilidade de vários tubos de tinta se tornarem um Seurat”, o que ele fez senão transmitir a nós, espectadores de Seurat bem como de Duchamp, a responsabilidade de reinterpretar, face ao *ready-made*, aquela porção da história da pintura moderna que vai do *plein-airism* ao divisionismo, de modo a postular a importância histórica e estética de Seurat nas condições tecnológicas que tornaram a prática da pintura objetivamente inútil, subjetivamente impossível, ainda que possível apesar disso?

O potencial que tem o *ready-made* para permitir uma releitura da pintura moderna como se ela ainda tivesse seu futuro não acaba com Seurat e com o divisionismo. Ele se estende pelo contexto próprio no qual surgiu em 1913, o nascimento da pintura abstrata. O tubo de tinta foi a resposta irônica de Duchamp àquilo que era a questão em voga na gênese da pintura abstrata, a questão da cor pura. O interesse pela cor pura é, de fato, um século ou mais velho que a pintura abstrata em si, e tem suas raízes em duas tradições diferentes e muito antagônicas. A primeira, que é psicológica e simbolista, se inicia no *Farbenlehre* de

Goethe, publicado em 1810, e abre seu caminho na história da pintura oitocentista e nas teorias da pintura, principalmente alemães e centro-européias, por meio do *Farbenlehre* de Runge, de Friedrich e dos nazarenos subsequentes, estetas românticos alemães do sublime, tal qual o de Bezold, e a proclamação de uma arte abstrata ornamental nos Círculos de Secessão Vienense na virada do século (Karl Scheffer, Arthur Roessler, Adolf Hoelzel). Ela com o tempo leva à teorização da cor pura de Kandinsky como um significante elementar da pintura pura. A própria passagem de Kupka à abstração igualmente deve muito a essa tradição, embora seja também, e de modo muito significativo, tributária à segunda tradição da cor pura, que é essencialmente francesa e tem suas origens nas pesquisas sobre contrastes simultâneos de Chevreul⁴⁵. Publicada inicialmente em 1839 e republicado em 1889, a memória de Chevreul, que é uma completa, científica e sistemática teoria da cor, já havia inspirado Delacroix quando, em um clima tanto de simbolismo quanto de positivismo, ela se tornou a base teórica para o divisionismo. A nova doutrina foi formulada por Signac, que logo se tornou o líder do movimento neo-impressionista, ainda antes da morte de Seurat, em 1891. Ele definiu os “princípios básicos do neo-impressionismo” em termos de obras “pintadas somente com matizes puros, separados, balanceados e opticamente mesclados de acordo com o método racional”, acrescentando o que historicamente falando é talvez a primeira definição do purismo na pintura: “Como os impressionistas, os neo-impressionistas encontram em sua paleta nada senão cores puras. Entretanto, eles se proíbem de mesclar absolutamente qualquer coisa nela... Cada pincelada é extraída pura da paleta e permanece pura na tela”⁴⁶.

⁴⁵ Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colores considéré d'après cette loi* (Paris: Pitois-Levrault, 1839).

⁴⁶ Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme* (1899; reeditado, Paris: Hermann, 1964), p. 89, 91; tradução minha (de Duve).

Por volta do fim do século, não mais se tinha fé na justificativa teórica de Signac de uma arte “guiada pela tradição e pela ciência”. O interesse simbolista na irracionalidade havia superado a confiança positivista nas regras científicas, e o naturalismo objetivo inerente ao impressionismo havia dado lugar às preocupações subjetivas do expressionismo; mesmo que haja uma continuidade formal entre a prática de Signac, Luce, Cross ou Van Rysselberghe e aquela do fauvismo inicial. Entre 1904 e 1906, Matisse, Marquet, Manguin, Vlaminck e Derain estavam todos pintando com uma postura pontilhista imprecisa, decorativa e destituída de reivindicações teóricas⁴⁷. Além disso, muitos dos artistas que um pouco depois se tornariam os cubistas tiveram um período pontilhista correspondente ao mesmo tempo: Braque, Derain, Delaunay, Metzinger, e mesmo Mondrian em sua veia “luminista”. O cubismo, efetivamente, em especial o cubismo dogmático do grupo Puteaux, foi uma reação contra a decoração superficial do fauvismo e do neo-impressionismo, além de uma tentativa de fornecer à pintura um novo conjunto de tarefas teóricas. Graças, em parte, às novas condições de recepção que colocaram a reputação de Cézanne muito além da de Seurat, o problema da cor pura foi momentaneamente abandonado e até

⁴⁷ É claro que, especialmente no caso de um grande pintor como Matisse, as coisas são mais complexas. Seguindo Catherine Bock (*Henri Matisse and Neo-impressionism, 1989-1908* [Ann Arbor, Mich.: UMI Recherche, 1981]), mas diferindo na interpretação, Yve-Alain Bois nos lembra que Matisse passou por duas fases divisionistas: uma em 1898, na qual “ele está completamente concentrado em tentar colocar os princípios de Signac em prática”, e uma em 1904, que culmina com *Luxe, calme et volupté*, na qual ele de fato prepara sua completa ruptura com o divisionismo demonstrado na *La joie de vivre* (1905-1906). A raiva de Signac ao ver essa última pintura no Salon des Indépendants o levou a escrever para Charles Angrand que ela “evoca as fachadas multicoloridas, lustrosas e familiares dos comerciantes de tintas” (Yve-Alain Bois, “Matisse and ‘Arche-drawing’”, em *Painting as Model* [Cambridge, Mass.: MIT Press], p. 18). Uma acusação interessante, no contexto da discussão do tubo de tinta, e que me faz pensar se a “equação-quantidade-como-qualidade” – “Um centímetro quadrado de qualquer azul não é tão azul quanto o metro quadrado do mesmo azul”, que Bois postula de maneira convincente na raiz do que ele chama “o sistema de Matisse” e sua quebra com “o sistema de Signac” – não representa outra idéia reguladora, distinta tanto da “cor-pura-como-idéia-de-linguagem” promovida pelos primeiros abstracionistas, quanto do *nominalismo pictórico* de Duchamp, uma idéia, além disso, muito menos idealista que a anterior e muito mais compatível com a posterior. Essa é a idéia principal para qualquer releitura histórica da arte moderna. Ela talvez permita que se escape da escolha forçada entre a linhagem-de-Duchamp e a linhagem-da-“pintura modernista” a la Greenberg. É difícil conseguir espaço para uma linhagem-de-Matisse que não tome o caminho da pintura abstrata, modernista (Kelly sendo sua figura principal), e ainda, se você pensar na frase enigmática de Warhol, “Eu quero ser Matisse”, em conexão àquilo que ele realmente fez com o desenho, com a cor, e com a “cor sarcástica”, você começa a perceber que o Matisse figurativo teve pelo menos um herdeiro grandioso, e muito inesperado, que foi definitivamente um pintor com aparência de um artista. E, é claro, o caminho a partir do tubo de tinta já pronto até o *Brillo Boxes* e as telas pintadas “por números” é bastante direto.

reprimido. Conseqüentemente, houve um embotamento geral da paleta na pintura cubista. Entretanto, ele emergiu mais uma vez, por volta de 1911-1912, na prática de Mondrian, de Kupka, e, especialmente, de Delaunay, coincidindo com o advento da pintura abstrata. Isso envolveu uma nova leitura ou uma nova recepção das teorias de Chevreul, tornada possível por um novo contexto intelectual – a combinação de simbolismo e positivismo havia dado lugar à combinação de simultaneísmo e estruturalismo.

Na poesia, o interesse pela simultaneidade – na verdade a paixão por ela –, como desenvolvido por Apollinaire, Cendrars e Barzun, foi mesmo um fruto tardio do simbolismo. Na pintura, ele se desenvolveu como um aspecto da especulação permanente sobre a quarta dimensão entre os cubistas e sobre a velocidade entre os futuristas. Restou para Delaunay trazer essa consideração pouco rígida para junto da teoria do contraste simultâneo de Chevreul, e, assim, produzir em sua obra e em seus escritos uma nova doutrina da pintura, a qual ele chamou simultaneísmo. A questão da cor pura não funcionava mais a serviço de uma estética da imitação (como funcionou para Chevreul e em grande parte para os neo-impressionistas); ela foi completamente traduzida numa nova estética tomada emprestada da poesia e cujo resultado era, nas palavras de Delaunay, “o ABC dos métodos expressivos que derivam de elementos físicos da cor criando uma nova forma”⁴⁸. Aqui, outra vez, na referência aos “elementos físicos da cor” de Delaunay, nós encontramos o profundo paradoxo na raiz do impulso rumo à abstração: no âmago das questões jaz a linguagem. Os escritos de Delaunay realmente nos fornecem a racionalização mais elaborada para a mudança à pintura abstrata. Enquanto os elementos que ele postula como base para a abstração podem ser “físicos”, como os átomos, eles são também e acima de tudo linguísticos ou semióticos:

⁴⁸ Arthur A. Cohen, Ed., *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay* (Nova Iorque: Viking Press, 1978), p. 16.

“o ABC dos métodos expressivos”. O sistema de Chevreul não era mais lido como uma aplicação da física ao reino da percepção psicológica (uma inclinação tipicamente positivista), mas como o estabelecimento de um sistema linguístico pelo qual a cor pudesse “falar” sem referência à representação da natureza. Vários paralelos, começando com a prevalência dada por ambos ao sincronismo sobre o diacronismo, pode ser traçado entre a teoria das cores de Chevreul e a nova teoria estruturalista da linguagem desenvolvida por Ferdinand de Saussure precisamente naqueles anos que precederam o nascimento da pintura abstrata. É claro, nenhum dos pioneiros da abstração haviam lido Saussure à época, e o estruturalismo se tornou um “ismo” apenas quinze anos mais tarde, quando o trabalho de Saussure veio a ser o padrão para diversas estratégias de leituras aplicáveis a praticamente toda “prática de significação”, incluindo a pintura⁴⁹. Mas o que nos anos sessenta se tornou um problema de desconstrução era antes um problema de construção. O que estava em jogo por volta de 1913 não era a análise, ou a crítica ideológica, da “linguagem pictórica”, mas sua síntese, a legitimação ideológica da pintura abstrata justificada como linguagem.

Tanto Delaunay quanto Kupka abertamente admitiam Chevreul e Seurat como suas fontes. Duchamp, como sabemos, também admitia a importância de Seurat (e, assim, indiretamente a de Chevreul). A mesma entrevista em que ele ataca *la patte* termina com essa conclusão: “O único homem do passado que eu realmente respeito é Seurat, que fez suas enormes pinturas como um carpinteiro, como um artesão. Ele não deixou sua mão interferir em sua mente. De qualquer maneira, de 1912 em diante, eu decidi parar de ser um pintor no sentido profissional”⁵⁰. Para se tornar, eu suponho, um pintor no

⁴⁹ O sinal de largada para isso pode ser visto na “reversão” de Saussure feita por Roland Barthes, quando, no *Eléments de sémiologie* (1964), sugeriu que a semiologia deveria ser vista como parte da lingüística em vez de como parte da semiologia.

⁵⁰ Extraído de Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, p. 24 e 25.

sentido **nominalista**, já que tudo em torno de Duchamp em 1912, o que estava inconscientemente em jogo para todos aqueles pintores que tentavam estabelecer o “ABC” de uma “linguagem internacional que dur[asse] para sempre”, era que seu nome não seria Esperanto, mas *Malerei*. Bem, para Duchamp *Malerei* se soletra em *Peigne*: o ato falho infra-tênue que esconde o potencial “eu devo pintar” no nome de um objeto já pronto o qual é impossível chamar de uma pintura.

Le célibataire broie son chocolat lui-même

O sentimento da impossibilidade da pintura deve ter sido o sinal subjetivo que acompanhou a consciência de sua inutilidade objetiva, ou seja, da ociosidade do pintor numa indústria cultural. Com a industrialização, o pintor foi substituído pela máquina. A câmera, é claro, vem logo à mente, mas aqui, mais uma vez, as consequências dos recém-disponíveis tubos de tinta não devem passar despercebidas. O fato é que o pretendente não mói mais seu próprio chocolate. Duchamp levou oito anos para fazer seu *Grande Vidro*, meticulosamente transferindo seus elementos – a *Noiva* em sua propriedade, lá em cima, a *Máquina do Pretendente* (*Bachelor Machine*), da qual o *Moedor de Chocolate* (*Chocolate Grinder*) é a peça central, abaixo – de esboços e trabalhos preliminares. Essa pintura magnífica no vidro – melhor, sob o vidro – foi o trabalho incansável de um artífice, e mesmo que o resultado não mostre qualquer semelhança com a pintura modernista feita no período, ela ainda é uma pintura. Duchamp não poderia ter renunciado à atividade lenta e artesanal do pintor sem incessantemente lamentar por ela e registrar seu processo. O desejo impossível do pretendente (i.e., o pintor) pela Noiva (i.e., a pintura) não é somente resumido aos objetos já prontos que infinitamente adiam sua realização. O *Grande Vidro* também conta sua

história, e é a história da escopofilia, do desejo de ver a Noiva nua, de ver a pintura reduzida à sua aparência despida de pintura pura. Com a mesma guinada irônica que o fez querer ver o erotismo transformado num “ismo” artístico, Duchamp zombava da idéia da visibilidade pura. Com o **oculismo** recriado, a idéia reguladora da pintura abstrata se tornou o objeto de uma narrativa fantástica. Em retrospecto, essa pode muito bem ser o que a história da pintura abstrata ou modernista era. Mesmo assim, o desejo de pintar ainda estava ali, e Duchamp não falhou ao melancolicamente se referir ao “adágio de espontaneidade” do moedor de chocolate – “o pretendente mói seu próprio chocolate”⁵¹ – à inutilidade objetiva da velha máquina de moer: “O ‘inútil’ do moedor de chocolate deve ser a pincelada sobre alguns pontos invisíveis que o pretendente secretamente mantém”⁵². Com todas suas conotações onanísticas aludindo à pintura como “masturbação olfativa”, a *Máquina do Pretendente* é um auto-retrato mascarado, cujo sentido intimamente pessoal repercute as condições históricas que levaram Duchamp a oficialmente registrar seu abandono à pintura no *ready-made*, por um lado, mas também para “manter secretamente” a atividade adorada de um pintor-artesão, por outro. O *Moedor* retrata o pintor sem trabalho e inútil, já que os “elementos básicos” de seu fazer, a fabricação da cor pura, foram tomados pela indústria. Os pintores não moem mais suas próprias cores, eles as compram prontas em tubos. E o *Moedor* também retrata o pintor enquanto ele imita esse processo industrial, impondo a aparência de uma máquina-moedora-de-cor. Duchamp, como John Rand, planejou se tornar ele mesmo um fabricante de tintas: “No caso das cores finais, invente todas as cores da tela antes de usá-las e **coloque-as em tubos**, com rótulos (para ser possível corrigi-las, aperfeiçoá-las, etc.)⁵³”. O projeto é irônico, é claro, e o *Moedor* é uma alegoria, o que explica o porquê de ele ser da

⁵¹ *The Green Box*, em SS, p. 68.

⁵² Duchamp, *Notes*, nota 115.

⁵³ *Ibid.* nota 80.

cor do chocolate, marrom, a mais impura de todas as cores, que na alegoria de Duchamp representa a cor pura – no singular. Ele o chama de molecular, natural e nativo, como em um pastiche do “elemento físico” de Delaunay: “Há **uma** única cor nativa de chocolate que serve para determinar todos os chocolates”⁵⁴. E quando, anos mais tarde, em *Luar sobre a Baía em Basswood (Moonlight on the Bay at Basswood)*, 1953, ele usou chocolate de verdade como pigmento, a ironia do *Moedor de Chocolate* deu sua volta completa.

O fato dos pintores não moerem mais seus próprios pigmentos pode parecer meramente uma óbvia consequência da disponibilidade de tubos de tinta industrializados. No entanto, esse fato é crucial para um entendimento das mudanças culturais que romperam a tradição da pintura e fizeram da tradição moderna um tipo de anti-tradição rumo à morte da pintura como habilidade e seu renascimento instantâneo como idéia. Nos velhos tempos da pintura, a moagem de cores, junto à criação de molduras, o engessamento da tela e outras práticas preparatórias, não eram consideradas como atividades subordinadas. Cennino Cennini fixou-a como um processo importante, quase amoroso, no qual os ecos da “masturbação olfativa” de Duchamp ainda podem ser ouvidos:

Comece moendo cor a cor: arrume uma chapa de pórfiro, não muito refinada, meio metro para cada lado. Pegue outra pedra de pórfiro para ter à mão, plana no lado inferior, com formato de uma vasilha, menor, de modo que sua mão possa segurá-la com firmeza e conduzi-la pra lá e pra cá como quiser. Despeje seu óleo na cor e moa por mais ou menos meia hora, uma hora, o quanto quiser, porque se você a moer por um ano inteiro ou mais ela sempre ficará melhor e melhor.⁵⁵

⁵⁴ SS, p. 85.

⁵⁵ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1932), 1:21 (escrito circa 1400). Ver também Xavier de Langlais, *La technique de la peinture à l'huile* (Paris: Flammarion, 1959), p. 332-333.

Apesar da intelectualização crescente da pintura do Renascimento em diante, a tarefa humilhante e mecânica de moer cores se manteve como uma importante parte do conhecimento do pintor, dotado de prestígio alquímico, e ciosamente protegido como uma sabedoria secreta. Além disso, nos dias em que os jovens pintores ainda tinham que aprender suas técnicas como aprendizes de um mestre, a transmissão das fórmulas de oficina tinha um papel considerável na manutenção da continuidade da tradição. Era um gesto simbólico, uma espécie de passaporte para a vida profissional autônoma que o mestre as entregasse ao aprendiz somente quando o julgasse merecedor de tanto. Como o treinamento acadêmico começou a substituir a aprendizagem nas oficinas, a moagem de cores, evidentemente, perdeu alguns de seus segredos, e a transmissão das fórmulas de moagem perdeu algo de seu valor simbólico. Na época da revolução industrial, isso já tinha deixado há muito tempo de ser um procedimento privilegiado de transmissão da tradição. Mas, curiosamente, quanto mais ela perdia sua importância real, mais ela era idealizada por aqueles artistas tradicionais que, testemunhando a revolução industrial, temiam pela sobrevivência da arte, e tinham como única resposta ao novo desafio a busca por reviver os anos dourados das associações e corporações. De Ruskin e dos Pré-Rafaelitas até a fundação do *Bauhaus*, e por todo o caminho através do movimento *Arts & Crafts* e da evolução do *Kunstgewerbeschulen* na Alemanha, a mesma nostalgia pelo artesanato pode ser sentida, acompanhada, no que diz respeito à pintura, de uma fixação nos aspectos mais manuais da profissão. Na maioria dos casos, o interesse pela técnica da pintura passou de mão em mão como uma repulsa amedrontada da industrialização e mais ou menos como ódio declarado do modernismo. Na maioria dos casos também, essa repulsa e esse ódio se concentraram em uma certa fetichização das cores feitas à mão, proporcional à importância que um dia tiveram na

transmissão da tradição. Então não é de se surpreender que, nos idos de 1921, quase um século depois da invenção do tubo de tinta, uma autoridade tão proeminente na técnica da pintura quanto Max Doerner, em seu livro *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, começaria seu capítulo sobre a tinta a óleo com a seguinte frase: “É recomendável que o pintor prepare suas próprias cores”⁵⁶.

Mesmo soando absurda e patética para nós, a advertência de Doerner aos pintores para que moessem, triturassem, enfim, preparassem suas próprias tintas é altamente sintomática e bastante inteligível do ponto de vista acadêmico que ele mantinha. Seu livro não é um tratado neutro sobre a técnica, ele é um sermão sub-reptício contra o modernismo:

O pintor de hoje deve ser mais consciente de sua responsabilidade pela permanência de sua obra do que infelizmente tem sido. Muitos pintores de hoje vivem para ver seu próprio trabalho ruir durante sua vida por terem feito mau uso de seus materiais. Antes de tornar um mestre, deve-se ser um discípulo. Aqueles que não acreditam nisso vão sofrer a pena cedo ou tarde. Não há atalhos para se tornar um bom pintor, citando Reynolds.⁵⁷

O que está em jogo são a duração, a tradição e a continuidade. Nenhum paliativo, nenhum atalho deve ser permitido na disciplina e na aprendizagem. Não se deve ser ingênuo nem a ponto de depender de pigmentos já prontos (que levariam os pintores ao mau uso dos materiais). Quando se considera o desprezo geral entre os pintores modernistas pela *la patte*, pela durabilidade, e por outras valorizações

⁵⁶ Max Doerner, *The Materials of the Artist* (Londres: Granada Publishing, 1977), p. 143 (uma tradução de *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 1921). Doerner foi uma figura muito acadêmica, mas proeminente, na cena artística de Munique enquanto Duchamp esteve por lá. Ele foi *Dozent* na Royal Bavarian Academy e presidente do *Deutsche Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren*, uma sociedade fundada em 1884 a fim de ser a mediação entre os fabricantes de tintas e os pintores. Algumas semanas antes da partida de Duchamp de Munique, Doerner, que se achava, por assim dizer, um Ralph Nader dos pintores, começou a dar uma série de conferências sobre técnicas de pintura. Pode-se imaginar a quem essas conferências poderiam de fato alcançar. Obviamente, Doerner estava perseguindo o sonho de reunir a dispersa comunidade de pintores de volta à tradição.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 316.

excessivas da técnica absoluta à luz da defesa reacionária da tradição por Doerner, começa-se a pensar que esse desprezo não era nem subordinado a suas inovações estilísticas, nem simples e deliberadamente provocativo. Não é como se Mondrian e Malevich, cujas obras, tecnicamente falando, de fato não passam muito bem no teste do tempo, não tivessem outra pretensão a não ser a destruição da tradição da pintura como ela até então existiu e não buscassem transmitir seu próprio trabalho às gerações futuras. Muito pelo contrário. Entretanto, o que eles sentiam que deveria ser passado adiante era muito menos um objeto que uma atitude, uma sensibilidade, um ideal. Alguém poderia refazer suas pinturas se elas se desintegrassem, ou, ainda melhor, poderia fazer novas, trabalhando a partir do exemplo que eles estabeleceram. O que eles realmente entendiam e pelo que trabalharam em favor, e o que Doerner teimosamente recusava admitir, era que o modo de transmissão de cultura que constitui a tradição havia sido radicalmente modificado. Vai a época há muito em que a cultura artística e o conhecimento eram transmitidos de um pintor a outro no espaço privado de uma oficina; também o contrato de aprendizagem que ligava duas gerações de pintores já é algo do passado. Houve muitas tentativas de reconstituir, durante o século dezenove e desde então, geralmente na forma esotérica e sempre na forma nostálgica, as associações de artesãos e pintores modeladas pós-corporações da Idade Média, mas nenhuma delas vingou. A própria Academia não poderia mais controlar o acesso à profissão de pintor, que é o porquê de seu magistério, sempre na defensiva, ter se degenerado no academicismo. Reynolds foi o último grande pedagogo-acadêmico e David, o pintor revolucionário, não foi bem sucedido como tal: a Revolução pôs um fim às reivindicações monopolísticas da Academia, que, em todo caso, já vinham sendo ameaçadas desde o início da ascensão de outra instituição pública e

competitiva, o Salão⁵⁸. A modernidade se inicia com o Salão de Pinturas, e isso significa que a pintura moderna é dirigida ao leigo antes mesmo de ser concebida, pois ela é destinada a pousar no mercado desde seu princípio. A vanguarda nasceu das controvérsias no entorno do Salão de Pinturas, e o núcleo do fenômeno da vanguarda é o de que dali em diante os pintores se juntaram à multidão, leigos entre leigos, em parte porque seus meios de produção, tubos de tinta entre eles, já estavam no mercado, disponíveis a qualquer um.

Nenhuma tranca restringe o acesso à profissão de pintor moderno. As discussões políticas nos Salões, a conversão muito inadequada da Academia em *Ecoles de Beaux-Arts*, a economia do mercado – todos esses fenômenos que se desenvolveram sob o impulso do processo geral de industrialização – conspiraram para fundir as condições de produção da arte às suas condições de recepção. Com os Salões, qualquer um, mesmo o mais desprovido de gosto e cultura, tinha o direito garantido de julgar a pintura, e, inclusive, era convidado a fazê-lo. Com o declínio da arte acadêmica no academicismo, qualquer um, mesmo o mais inculto e “primitivo”, podia reivindicar o título de pioneiro, apesar das *Beaux-Arts*. Tendo o mercado como único regulador da prática e árbitro do gosto, qualquer um, mesmo o mais sem talento e inábil, podia tentar pintar. Como o adolescente Kandinsky, tudo o que precisavam fazer era comprar uma caixa de tinta a óleo e tentar sua sorte. A história que Kandinsky lembra com tanto lirismo no *Rückblicke* é emblemática em diversos aspectos. A essência da utopia moderna é ter entusiasticamente cingidas as condições estabelecidas, mesmo que apenas de maneira simbólica, pelo tubo de tinta. Daí saiu a cor pura; mas na fantasia de Kandinsky a cor pura já significava pintura pura: uma maneira inteiramente nova de pintar, sem passado, sem aprendizagem, sem tradição. O plebiscito

⁵⁸ Ver Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1985).

substituiria os mestres tão logo a humanidade falasse a mesma linguagem universal. Ela não se chamaria Esperanto, mas pintura. Com esse ato de fé a abstração foi fundada, e tudo tinha de ser feito mais uma vez: novos métodos de ensinamento renunciariam aos modelos fornecidos pelo *Abmalarei* do passado e se assentariam, em vez disso, em uma “linguagem de formas e cores”; uma nova regulação de oferta e procura artística corrigiria o mercantilismo e recuperaria o valor de uso da arte; uma jurisdição do gosto mais democrática ainda que a dos Salões, legitimada pelo povo, se manifestaria. Kandinsky não poupou esforços para bolar essa utopia, que foi completamente pedagógica, na realidade. Ele ensinaria no *Bauhaus* e escreveria a “gramática das formas” que já havia projetado no *Über das Geistige in der Kunst*, intitulado por ele de *Punkt und Linie zu Fläche* (Ponto Linha Plano). Itten e Albers tardio fariam o mesmo para a linguagem das cores. Klee olharia para a natureza e para suas leis orgânicas para encontrar seu *Organon*; Malevich escreveria uma história semiótica da pintura começando em Cézanne; Mondrian, El Lissitzky, Van Doesburg, todos escreveriam, ensinariam e difundiriam suas ideias tanto quanto sua arte. Já que a constituição e a transmissão da tradição moderna estavam agora nas mãos do público como um todo, o mundo se tornaria uma vasta escola de arte. E, assim, a pintura ressurgiria das cinzas.

Transição

A utopia falhou. Essa pedagogia, essa política e essa ideologia falharam. E se fosse verdade que a estética é irremediavelmente vinculada aos ideais que a instituem, nós teríamos que dizer que a arte gerada pela utopia modernista também falhou. O *Bauhaus* produziu muito poucos grandes artistas e seu modelo, adotado por inúmeras

escolas de arte ao redor do mundo, ou perpetuou um formalismo da mais estéril espécie, ou entrou numa enorme crise. O mundo não fala o Esperanto da arte abstrata; o público de modo geral não aprendeu a regular seus julgamentos estéticos pela idéia da visibilidade pura; e o mundo da arte profissional se recolheu a uma cultura especializada análoga, mas somente análoga, à cultura científica, quando não se rendeu ao mercado simplesmente. Nenhuma nova tradição foi fundada na base de uma linguagem universal elementar feita, por exemplo, de quadrados vermelhos, triângulos amarelos e círculos azuis. Em vez disso, nós tivemos "a tradição do novo". Ela não substituiu a tradição na acepção antiga. O pessimista e conservador Max Doerner teve mais visão que Kandinsky quando disse: "Hoje a maioria dos artistas trabalham independentemente uns dos outros, mas nos tempos dos grandes mestres cada artista era um elo numa corrente, uma parte da tradição... Hoje de cada artista se espera que revele uma novidade a cada temporada como um ator do teatro de variedades"⁵⁹.

Doerner estava certo: como a corrente da tradição se rompeu, "os artistas trabalham independentemente uns dos outros". Quando linhagens temporais são cortadas, vínculos espaciais são desfeitos; quando mortos não falam mais aos vivos, então estes deixam de se comunicar entre si. Uma vez que a comunidade de pares com que os artistas dialogam através dos tempos tenha se dissolvido, restam somente valores sociais nos quais moldar suas ambições. Quando não há autoridade que distinga entre o artista e o não-artista, então a verdadeira definição de arte se torna um assunto público decidido pela opinião popular, com os riscos evidentes de se render à moda e à demagogia. Doerner entendeu isso, mas o que ele se recusou a admitir foi que essa condição do pintor da vida moderna, que Baudelaire captou com muito mais perspicácia, era irreversível. Nenhum corporativismo, nenhuma defesa da técnica, nenhuma advertência

⁵⁹ Doerner, *Materials of the Artist*, p. 315.

dizendo aos pretendentes para moer seu próprio chocolate, faria com que eles deixassem de ser pretendentes. Se Duchamp e seu *ready-made* provam que Kandinsky está errado, e esvaziam o tubo de tinta vazio de suas promessas, eles não provam que Doerner está certo; eles o explicam. Eles reabrem o arquivo da pintura pura; eles investigam a arqueologia da cor pura; eles fornecem ao historiador, ou ao “arqueólogo”, um fio a ser seguido, do tubo de Kandinsky, dos “planos por cor” de Kupka, das *Janelas* simultâneas de Delaunay, ao divisionismo de Seurat em que, pela primeira vez, uma nova estética, intrínseca a suas telas, contou com uma nova divisão do trabalho, atribuindo executoriedade à máquina do pretendente e autoridade, junto à possibilidade de espreitar, à multidão alienada em meio àquilo sobre o que artistas e não-artistas semelhantes trabalham “independentemente uns dos outros”.

Em torno de Seurat e Signac a Société des Artistes Indépendants, cujo lema era “*Ni recompense ni jury*”, foi fundada em 1884. Foram os *Indépendants* que deram lar ao divisionismo, que propagava as teorias de Chevreul, Ogden Rood e Charles Blanc, e que revelaram Dubois-Pillet, Andrand, Luce, Cross e também Pissaro em seu período divisionista. Foram os *Indépendants* que defenderam algo progressista na arte francesa na última parte do século dezenove. Signac, que se viu vestido pelo legado de Seurat e que, como o próprio Seurat e como Pissaro, simpatizava com os anarquistas, havia esboçado um programa que não seria condenado por nenhuma das iniciativas pedagógicas subsequentes, tal qual o *Bauhaus*, que contava com a educação do olhar para libertar os pintores modernos de sua alienação e dar a eles a mais ampla base social: “Quando o olhar é educado, as pessoas vêem mais que um significado subjetivo nas pinturas. Quando a sociedade com que sonhamos existe, quando os trabalhadores, libertos dos exploradores que os tornam estúpidos com o trabalho, têm tempo para pensar e aprender, eles apreciam as múltiplas qualidades das obras de

arte”⁶⁰. Aqui, melhor que em qualquer outro lugar, a fundação da *Société des Artistes Indépendants* revela seu sonho social, e o tema da cor pura revela sua utopia fundamental. O fato dos artistas trabalharem “independentemente uns dos outros” era uma premissa para a fundação da *Société*, mas de modo algum sua última palavra: quando o olhar dos trabalhadores fosse educado, os artistas teriam reintegrado sua comunidade; entretanto, esta não seria mais a comunidade de seus pares, ela seria a sociedade inteira. Educar o olhar dos trabalhadores não significa transformá-los em peritos burgueses; significa ensiná-los a fazer conscientemente o que eles já fazem espontaneamente: discriminar cores e recompô-las visualmente. Talvez seja o socialismo utópico subjacente ao modernismo que explique o porquê de se procurar pela cor pura ainda mais que pela “forma básica”, quando ela pretendia conceber os elementos para um acesso universal à arte. O combate ao desenho e à cor é muito antigo, e mesmo nos tempos da querela entre os “*Rubénistes*” e os “*Poussinistes*”, os conservadores ficavam ao lado do desenho e os progressistas ao da cor. Le Brun, que teve um papel importantíssimo na criação da Academia de Colbert, de que se tornaria seu primeiro diretor, pareceu ecoar Max Doerner quando disse, em 1672: “Os moedores⁶¹ seriam categorizados como pintores se o desenho não fizesse a diferença”⁶². Um século depois, Diderot aparentemente concordou com essa colocação, para jogar involuntariamente nas mãos de Signac: “Somente os mestres da arte são bons juízes do desenho; qualquer um pode julgar a cor”⁶³.

A utopia de Signac se traduz da seguinte maneira: quando a cor pura é legitimada como o verdadeiro alicerce para a pintura, então

⁶⁰ P. Signac, citado em Germain Bazin, *L'univers impressionniste* (Paris: Somogy, 1981), p. 152-153; tradução minha (de Duve).

⁶¹ [N. do T.] Em inglês, “grinder”. Optou-se por traduzir como “moedor” para garantir o sentido que desenvolve de Duve sobre esta imagem. A tradução mais direta seria “amolador (de facas)”, que fugiria ao contexto.

⁶² Extraído de André Richard, *La critique d'art* (Paris: P.U.F., 1968), p. 23; tradução minha (de Duve).

⁶³ Denis Diderot, *Traité du Beau* (Verviers: Marabout, 1973), p. 69; tradução minha (de Duve).

qualquer um poderá igualmente ser seu juiz. Aí jaz o legado dos *Indépendants* aos fundadores da pintura abstrata. Mas ao mesmo tempo, entretanto, os *Indépendants* não puseram em prática o seu ideal utópico. Eles hospedaram a academização progressista do divisionismo e permitiram que a doutrina fosse congelada, até que se tornasse nada mais que um pretexto para o pontilhismo decorativo. Foi nos *Indépendants* que a grande utopia pedagógica do modernismo falhou pela primeira vez e que a cor pura foi traída. Tenho de insistir nas razões para o fracasso do mito? Ele sofre de uma contradição que acompanhou toda a modernidade: por um lado, somente “quando a sociedade com que sonhamos existe” a nova divisão do trabalho fomentada pelo divisionismo poderá deixar de apartar pintores profissionais do povo. Por outro lado, somente “quando o olhar é educado” o povo poderá apagar as diferenças que o separa dos profissionais. À arte foi dada a tarefa de reformar a sociedade. Não é nem necessário dizer, falhou. Em vinte anos, os *Indépendants* perderam suas ilusões: Pissaro abandonou o divisionismo resmungando da pintura ideológica, Signac e Luce se refugiaram em Saint-Tropez. Eles começaram a sonhar com uma Arcádia mais uma vez, e o tempo em que Seurat colocava as classes sociais em contato às margens do Sena já havia passado há muito. Signac foi nomeado presidente da Société em 1908, depois da explosão fauvista, como se a autoridade de um veterano fosse necessária para dar as boas vindas ao sangue novo e para assegurar a continuidade, que é formalmente evidente, mas meramente formal, entre *La Grande Jatte* e *La Joie de Vivre*. Os fogos de artifício em breve se extinguiriam. A descoberta de Cézanne ofuscou Seurat. O cubismo conteve a cor, e quando os *Indépendants* relutantemente deram espaço a ele, em 1911, foi, na verdade, o cubismo ortodoxo de Gleizes e Metzinger que ganhou campo. Braque e Picasso se recusaram a participar. Em 1912, os

Indépendants eram uma academia e rejeitaram o *Nu descendo uma escada*, de Duchamp.

Cinco anos mais tarde, nos Independentes de Nova Iorque, Duchamp registrou seu abandono à pintura. A *Fonte* falava da arte, ou estimulava as pessoas a falarem de arte em conexão a ela. Nós passamos do específico para o genérico, e essa passagem é uma troca de nomes. Sai o pintor, entra o artista, o artista em geral. Seu nome era Richard Mutt, ou seja, qualquer um, já que qualquer um poderia ser um artista nos Independentes, até mesmo um fabricante de utensílios de banheiro cujo nome corporativo fosse The J. L. Mott Iron Works. Esse é o auge do **ironismo**: a peça de porcelana de Mutt saiu da oficina de um fabricante que negocia com o ferro, a substância do *Witz* e do gênio, a substância do *Pente* do ano anterior. Esse pente retornaria em 1937 na forma de uma reprodução fotográfica adornando a capa da revista *Transition*, criada por Duchamp. O *layout* é extremamente sutil: à primeira vista, o pente parece flutuar no espaço, visto de um ângulo; em perspectiva, parece uma das figuras de Malevich. O título é colocado em itálico e de tal maneira que parece estar no mesmo plano oblíquo do pente. O fundo é uma vastidão de verde de ponta a ponta – a cor da *Green Box*, mas também a cor que Mondrian banuiu da pintura abstrata. Sob o título, um traço levemente sinuoso, como se feito com aquarela por uma mão trêmula, altera a monocromia pura da página e impede a acomodação fixa do olhar. Uma vez que se percebe isso, não é mais possível ler o título como se ele estivesse em continuidade à perspectiva do pente, mas também não é possível mergulhar seu olhar na vastidão de verde. Com uma requintada economia de meios, Duchamp criou uma imagem que simultaneamente frustra a planura do suporte e perturba a identificação perspectiva, como se convocasse tanto as idéias reguladoras pré-modernas quanto as modernas, a ilusão de fundo e a integridade do plano pictórico. Essa é uma imagem figurativa, não é abstrata; essa é a capa de uma revista, não é uma

pintura; mas “a pincelada sobre alguns pontos invisíveis que o pretendente secretamente mantém” pelo menos alude à pintura, e a reflexão que a inspira sem dúvida se refere às idéias que regulam o modernismo – pintura pura, cor pura, visibilidade pura – e as toma como referentes. Finalmente, ela é uma citação muito consciente do trabalho fundamental em que o artista registrou seu abandono à pintura, e essa citação é, por sua vez, registrada pelo título: *Transition*. Como que por “simetria autorizada”, ela, assim, se refere a *A passagem da Virgem a Noiva* onde tudo começou, e elucida em retrospecto o contexto do qual os *ready-made* nasceram: na passagem à abstração por toda uma geração de pintores que redescobriu as cores puras de Seurat enquanto deixava para trás o cubismo. A resposta de Duchamp à sua [deles] passagem da figuração à abstração seria sua própria transição da pintura para a arte em geral.

Estamos conversados sobre “a possibilidade de vários tubos de tinta se tornarem um Seurat”? Sim, se queremos simplesmente dizer que Seurat está morto. Mas se pensarmos – como a história da recepção do *ready-made* prova que pensou frequentemente demais – que ao abandonar a pintura em favor dos *ready-made* Duchamp a assassinou, estaríamos interpretando erroneamente os fatos e perpetuando uma injustiça. Não devemos esquecer que, embora a idéia brilhante no *ready-made*, seu *Witz*, reste na “impossibilidade do fazer”, ela não era mais que um sentimento, um sentimento quase-moral já em ação na pintura de Seurat, cuja “explicação concreta” é “o possível como infra-tênue”. Os tubos de Seurat não eram recheados de promessas: a academização progressista do divisionismo dentro de um pontilhismo meramente decorativo mostrou o fracasso da utopia moderna que uniu a existência de tubos de tinta fabricados industrialmente, uma teoria científica da cor pura, uma nova divisão estética do trabalho e a promessa de uma sociedade que tendo o olhar educado estaria livre da alienação. Mas, por outro lado, os tubos de

Seurat não estavam vazios de promessas; suas pinturas as forneciam. O tubo de tinta – esse *ready-made* que Duchamp manteve no estado **possível** – permite uma reescrita daquela história que vai de Seurat aos fauvistas e dos fauvistas à abstração, como aconteceu, mas agora livre tanto da utopia quanto do seu fracasso. Ela içava uma hipoteca que estava ancorada demais à maneira pela qual a história da arte é escrita, quando obras são tidas como hospedeiras de ideologias cujo fracasso é flagrante. Ela reabilita o único julgamento que tem valor, o julgamento que nos faz colocar *La Grande Jatte* e *La Joie de Vivre* lado a lado com as obras-primas da pintura moderna e, assim, com a pintura *tout court*.

Resta apenas uma questão: podemos colocar o urinol de Duchamp, ou seu pente, ao lado tanto de *La Grande Jatte* quanto de *La Joie de Vivre* como uma obra-prima da arte *tout court*? Talvez não. Mas precisamos? Duchamp fez a “comparação algébrica” para nós. Podemos colocar o pente na rubrica **arte** e uma tela de Matisse na rubrica **pintura**, mantendo essas rubricas separadas. Com o tubo de tinta nos fornecendo o elo perdido, estamos aparelhados para avaliar a arte em geral em seus próprios méritos. A visibilidade pura não nos auxiliará, isso é certo. Mas, então, ela também não nos auxiliará na avaliação do tríptico vermelho, amarelo e azul de Rodchenko. Qualquer um pode julgar a cor. Isso não prova que se julgue bem.

Recebido em 04/06/2013

Aprovado em 15/06/2013

ⁱ **Thiago PONCE DE MORAES, doutorando.**

Instituto federal do Rio de Janeiro (IFRJ), professor efetivo, e Universidade Federal Fluminense (UFF), aluno de doutorado.

Email: poncedemoraes@gmail.com