

1.1. – Marcel Duchamp e a Autoria

Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une série d'efforts, de douleurs, de satisfaction, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique².

É frequente apontar como grande paradigma do sucesso de Duchamp o facto de, no seu tempo, ter apresentado propostas para além do mesmo que, no plano teórico, significaram deixar portas entreabertas à prossecução do seu pensamento. Contudo, não é este o centro da sua importância e sim o ter alterado a linguagem visual e a percepção conceptual daquilo que denominamos como campo artístico³ sem contudo alterar os mecanismos que o efectivam. Ou seja, o grande paradigma de Duchamp foi transformar o conceito de objecto artístico, alargando os seus limites denominativos a partir dos elementos tradicionais de legitimação – o nome, a assinatura, o título e o contexto espacial.

¹ Licenciada em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Mestrado em Teorias da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, com dissertação sobre a problemática da autoria na arte contemporânea.

Este ensaio constitui, *grosso modo*, o primeiro capítulo da tese de Mestrado *A caminho da dissolução: a problemática da autoria na arte contemporânea*, apresentada à Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa em 2007, sob orientação do Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira. Por conseguinte, este texto centra-se numa análise do artista Marcel Duchamp sob a perspectiva da autoria, pelo que a análise formal, estética e artística das suas obras não terão uma proeminência relevante neste texto, à excepção do ready-made *Fountain*, cuja história, características e atributos clarificam várias questões e posicionamentos do próprio artista em relação à importância da autoria na obra de arte. O presente texto sofreu algumas alterações ao texto original, mas nenhuma delas alterou o sentido ou o conteúdo do mesmo.

² DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. 1.^a ed. Paris: Flammarion, 1975. Pág.188

³ Sendo que continuamos na actualidade sem uma clarificação em relação ao conceito de arte.

É no entanto curioso reparar que mesmo estes elementos tradicionais de identificação de uma obra com valor de arte tiveram em Duchamp não só este papel, o de identificar, como também se tornaram elementos autónomos de discussão, com um conteúdo conceptual. Aliás, nenhum outro artista antes dele conseguiu que tantos dos seus títulos e assinaturas fossem discutidos como parte integrante das obras, como elementos efectivos delas⁴ e ao mesmo tempo autónomos.

Marcel Duchamp, num momento artístico que privilegiava a explicação e análise do processo artístico e as convicções individuais ou colectivas dos artistas, não pareceu preocupado em explicar a sua filosofia criativa. As suas premissas traduziram-se essencialmente em suscitar dúvidas, encenar atitudes e preceitos contraditórios, tornar ambígua qualquer entrevista ou escrito.

Talvez tenha sido este facto que suscitou, pelo menos a partir de 1960, uma atitude quase obsessiva por Duchamp. Não apenas pelas suas obras ou pelos seus escritos, mas também por si. Por esta razão consideramos a autoria de Duchamp necessária para o estudo da arte: porque a mesma surge, se não pela primeira vez pelo menos explicitamente pela primeira vez numa forma e conteúdo total. A autoria funciona aqui como um todo, não separado da obra e da sua apreensão nem do sujeito⁵. Mais, Duchamp auto-excluiu-se do percurso tradicional da História da Arte, transferindo a necessidade de pensá-lo para outras vias que não as da documentação visual e escrita. Os seus *ready-made* podem figurar em praticamente todos os manuais de História da Arte, mas pouco nos dizem enquanto documento estético, a não ser que conheçamos a filosofia e o percurso a eles adjacente. De forma declarada e assumida pôs em causa os preceitos que de uma forma geral a arte seguia, como também a forma de estudá-la, obrigando ambas a redefinir estratégias e metodologias. Em simultâneo e de forma

⁴ A respeito da importância do título e da assinatura numa obra de arte leia-se CRUZ, Maria Teresa Pimentel Peito. *Designação dos Limites: o trabalho do nome na constituição da obra de arte moderna*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, apresentada à FCSH-UNL, 1989.

⁵ Sobre o assunto leia-se JONES, Amelia. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. 1.^a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pág. 8: “Condensing the Duchampian figure to an authorial label designating the readymade strategy, Duchamp’s significance as originating father is generally seen to be identical to the significance of the readymades in relation to postmodernism. As mass-produced objects rendered as art only by reference to their authorizing function, Duchamp, the readymades become Duchamp as we know him today. As paternal, theological origin, Duchamp is the readymades and the “readymade Duchamp” comes to signify postmodernism.”

premeditada o artista obrigou ainda a que se centrassem atenções nas motivações, as originais ou as que se vão formulando no percurso presencial da obra.

Ora, é evidente que ao centrar a actuação nas motivações múltiplas que o seu trabalho exerceria, tanto em si mesmo enquanto produtor e espectador como nos restantes fazedores/espectadores do futuro Duchamp estava a situar a sua actividade no campo da autoria, das várias autorias extensíveis a todos.

Em primeiro lugar, Duchamp reflectiu sobre o assunto. Parte da sua actuação foi isso mesmo, o questionar do conceito autoral na esfera da arte e da vida. Senão vejamos: numa comunicação que proferiu em 1960⁶ afirmou que o artista se mantinha completamente integrado na sociedade e apresentou a questão “*Pourquoi l’artiste devrait-il être considéré comme moins intelligent que Monsieur tout-le-monde?*”. Três anos antes, em 1957, havia proferido outra afirmação acerca do processo criativo que deitava por terra parte das concepções existentes sobre ser artista: “*Se donc accordons les attributs d’un médium à l’artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d’être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu’il fait ou pourquoi il le fait – toutes ses décisions dans l’exécution artistique de l’oeuvre restent dans le domaine de l’intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée.*”⁷ Intellectualizar o objecto artístico e o próprio artista não era suficiente para Duchamp, uma vez que havia uma parte importante pela qual a intuição era responsável. Ora, a intuição, não sendo totalmente reflexiva, tem um carácter ocasional e subjectivo. Contudo, não parte de uma tábua rasa e sim desse mesmo processo intelectual que se vai formando ao longo da vida e para o qual o ser humano está preparado. A veemente necessidade de explicar racionalmente a arte, que partia do pressuposto de que tudo o que se fazia teria de ser metodológico e explicável estava, portanto, errada. No entanto, ele também não defendeu o subjectivismo puro. Aliás, é curioso entendê-lo à luz de conceitos antigos como o de *génio* – com duas origens latinas que reúnem dois significados: o da invenção e o da linguagem. Sobretudo quando o próprio afirmou que a escolha era o elemento essencial na arte e que a mesma se baseava na indiferença. No

⁶ DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. 1.^a ed. Paris: Flammarion, 1975, pág.239.

⁷ DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. 1.^a ed. Paris: Flammarion, 1975, pág. 187.

fundo, Marcel Duchamp pensou as características sistemáticas da História da Arte, depurou-as e delas seleccionou uma: a escolha. Daqui nasceu todo o processo artístico que defendeu, incluindo os *ready-made*.

Porém, o resultado não foi um trabalho simplista ou “fácil”, o que explica o número reduzido de *ready-made* escolhidos pelo artista. Como Bernardo Pinto de Almeida afirmou, a escolha é problemática⁸ e baseia-se “*no reclamar da presença de um Outro (...) questão central colocada pelo ready-made. Esse outro que começa por ser quem o encontra, ou o faz, ou o escolhe, e com que se associa o que se conclui quando se presentifica o encontro dos dois sobre a «mesa de dissecação».*”⁹

Apesar de pensarmos que o autor acreditava na intenção como motor artístico, assim como acreditava estar a operar num novo caminho para a arte, a calma que demonstrou em não o querer demonstrar, escrever ou propagandear pela via normal apresenta-se paradoxal. Se é capaz de tanto apregoar o seu anonimato, a sua duplicidade identitária, a sua heteronomia ou mesmo o silêncio acerca de determinados momentos da vida, fá-lo sempre com a certeza que a sua atitude terá repercussões. Neste sentido, foi um estratega. Aliou a actividade no plano artístico a uma visão biológica, em que o percurso da arte se assemelhava ao percurso de uma vida humana¹⁰. Ao invés do que se poderá pensar, o elemento *ideia* em Duchamp é um ponto de partida. O que realmente importa é a implementação dessa ideia em determinado contexto, ou seja, a forma como a mesma pode actuar no plano estético, ético, filosófico, moral, social, cultural, etc. A *ideia* é o instrumento que terá de conter em si as alterações necessárias para que a obra se mantenha viva para além do autor físico. No fundo, como Helder Gomes notou, o que Duchamp fez foi radicalizar no

⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Animi Strenui: para uma teoria do ready-made*. 1.^a ed. Lisboa: Black Sun, 1991, pág. 17

⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Animi Strenui: para uma teoria do ready-made*. 1.^a Ed. Lisboa: Black Sun, 1991, pág. 19.

¹⁰ Na entrevista que deu a Pierre Cabanne afirmou: “*Penso que um quadro morre ao fim de alguns anos, como o homem que o fez; depois, chama-se a isto história da arte.*” CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág. 104 (1.^a ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

plano teórico a máxima de Leonardo da Vinci de que a arte é coisa mental¹¹. A esta radicalização juntou-se uma alteração efectiva no campo formal e uma outra, ainda de maior importância, no campo do estudo da natureza humana em correlação com a criatividade.

Ora, sendo a arte uma *coisa mental*, a mesma terá de ter como pressupostos uma parte racional – a da ideia – e uma emotiva – a da intuição – sendo a primeira mais previsível que a segunda mas ambas comuns a todos os seres humanos.

Para Marcel Duchamp, que afirmou “*Eu creio que a arte é a única forma de actividade pela qual o homem se manifesta enquanto verdadeiro indivíduo. Só através dela pode superar o estádio animal, porque a arte desemboca em regiões que não dominam nem o tempo nem o espaço*”¹², a arte está para além do quotidiano vivencial e expressa a individualidade da espécie humana no seu todo. Por isso refere que a arte permanece intemporal e inespacial, porque se coloca para além do sujeito particular. Significa isto duas coisas: a primeira vem no alinhamento do pensamento moderno de desmontagem da arte na sua vertente retiniana, retirando-lhe importância ou em outros casos subjectivando a sua relação com o palpável. A outra tem que ver com a intelectualização da arte, mais precisamente com a relação que a mesma tem com a Humanidade.

Ser indivíduo é ser comprometido com a espécie a que pertencemos, cujo particularismo é ter a capacidade não só de criar como de se individualizar intelectualmente perante o seu semelhante. Partindo do princípio que cada artista é um indivíduo, o mesmo perde o carácter predominante de criador para assumir o de autor. Por outro lado e raciocinando através do processo contrário, isto significa também que qualquer indivíduo, não sendo sempre um artista, poderá ser sempre um autor. Porque aqui ser autor não se encerra no acto de fazer, permanece activo ao longo dos tempos, no espectador, uma figura intemporal que em cada tempo e espaço recria, actualiza e faz a obra, segundo Duchamp. Se por um lado “(...) é o *ready-made* quem escolhe o seu

¹¹ GOMES, Helder. *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*. 1.ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 2004, pág. 20.

¹² CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. Pág. 185. (1.ª ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

autor”¹³ porque o mesmo é baseado no encontro e não na invenção por outro são os “*regardeurs qui font les tableaux*”¹⁴ formando um movimento cíclico constituído por três elementos que dependem uns dos outros para existir: o autor depende da obra e a obra depende do espectador.

Este é o fenómeno Duchamp. O de fazer irromper na esfera artística obras que não dependem de si, nem na construção nem na explicação. A responsabilidade do autor é o de colocá-las no mundo da arte para depois se transformar ele próprio em espectador e assim permitir que em todos os tempos posteriores ao seu acto se possa continuar a pensar aqueles objectos¹⁵. A função primordial do artista/autor não é fazer fisicamente determinada obra, mas torná-la visível ao mundo, para que esse mundo lhe possa dar vida a longo prazo. Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp chega mesmo a afirmar que “*o bando dos espectadores é muito mais forte do que o bando dos pintores*” mesmo porque a posteridade é “*uma forma de espectador*”¹⁶.

Neste sentido, ao catalizar para o indivíduo a responsabilidade pela prossecução da arte, está no fundo a garantir que a mesma tenha uma vivência perene. Isto porque cada indivíduo é um ser cuja composição intelectual e interpretativa é única e capaz de em cada tempo e em cada espaço, libertando-se das condicionantes sociais, colectivas, estéticas, morais e éticas, dar forma a um pensamento coeso baseado não em pressupostos culturais e objectivos, mas sim em pressupostos subjectivos e individuais, que no fundo se relacionam exclusivamente com a capacidade imaginativa de cada um.

¹³ Entrevista a Francis Roberts, Art News, vol. 67 n° 8, Dez. 1986, pág. 62. Citado por ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Animi Strenui*, pág. 17.

¹⁴ Entrevista a Francis Roberts, Art News, vol. 67 n° 8, Dez. 1986, pág. 62. Citado por ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Animi Strenui*, pág. 17.

¹⁵ A este respeito afirma Duchamp que: “*O artista faz qualquer coisa, um dia é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, à posteridade. Não se pode suprimir isto, pois, em suma, trata-se de um produto de dois pólos; há o pólo daquele que faz uma obra e o pólo daquele que a olha. Dou tanta importância àquele que a olha como àquele que a faz.*” CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág. 110. (1.ª ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

¹⁶ CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. Pág. 111 e 119. (1.ª ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

Alicerçando a individualidade artística na cadência humana, Marcel Duchamp pôde desligar-se dos cânones tradicionais da arte, transferindo os valores artísticos para os valores humanos e assim subverter os primeiros em prol dos segundos, remetendo a arte quase para o campo da psicologia. Da mesma forma garantiu a própria perenidade da arte, apesar de para o artista a sua morte ser inevitável – tal como a do sujeito que a colocou na esfera da arte – sendo o momento do óbito o da entrada da obra no mundo da História da Arte.

Em última análise poderíamos inclusive afirmar que utilizando a individualidade como paradigma da arte, a resposta para a mesma pode encontrar-se na duplicidade entre a construção e a destruição da sua própria individualidade. Porque se aparentemente somos um só, e somo-lo, cada um de nós contém também as sementes para poder ser várias coisas em simultâneo. E nessa complexidade que é a essência humana, encontra-se a resposta para um testemunho artístico que, não o sendo, o poderá ser se assim quisermos transformar a vida na simplicidade que a mesma requer.

Rose Sélavy, uma criação virtual de Duchamp, é exactamente a demonstração disso. Em primeira instância porque as semelhanças do nome com a expressão “c’est la vie” demonstram a clarividência da proximidade que a sua personagem pretende ter com a simplicidade da vida. Por outro lado, o testemunho de que “*the artist is only the mother (of the work)*”¹⁷ demonstra, como Amelia Jones notou, a relação que Sélavy – enquanto duplo de Duchamp – tem com o processo criativo. No fundo, o que ele afirma é que o trabalho do autor pode ser associado ao acto de nascer, de permitir que nasça. No entanto, é “só” a mãe do trabalho e nada mais. A utilização do “só” retira-lhe a importância a que nos acostumámos, ao mesmo tempo que lhe retira responsabilidades óbvias no contexto do crescimento.

Em Rose Sélavy encontra-se uma vez mais a demonstração dos contrários, já que o seu nascimento veio do desejo de Duchamp em mudar de identidade. Ora, a identidade é somente o que nos identifica perante a sociedade: o nome, a fotografia, as

¹⁷ JONES, Amelia. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. 1.^a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pág. 146.

características físicas¹⁸, data de nascimento, etc. A identidade não interfere em nada com a individualidade a não ser no conteúdo cultural, linguístico ou social¹⁹. Trata-se somente de subverter os códigos da sociedade, utilizando para isso as lacunas desses mesmos códigos. Por um lado, em termos de linguagem fonética o que ao mesmo tempo é uma identidade, um nome, é também um significado, uma mensagem. Por outro lado, aquilo que se nos apresenta não tem de ser o que efectivamente é e a realidade pode facilmente ser camuflada por uma imagem construída, neste caso baseada na mudança de sexo mas que nada diz de concreto sobre a pessoa fotografada que, de facto, não existe. Uma vez mais intenção e intuição misturam-se para formalizar um único acto: o da presença desmistificada. Em simultâneo demonstram ainda a clarividência entre o campo objectivo ou o do objecto, o que é exterior às características intelectuais do ser humano (a identidade) e o campo subjectivo ou o da percepção, o que é distintivo do ser humano (a individualidade).

A atitude paradoxal de Duchamp no campo da autoria demonstra-se também pela via da utilização de duplos, pseudónimos e imagens falsificadas na noção de real. Parece claro que para ele a essência e a importância da autoria não se encontram num nome²⁰, nem tão pouco numa identidade, nem sequer no acto de fazer²¹. Aliás, Rose Sélavy e R. Mutt são exemplos práticos disso mesmo. A primeira, não directamente ligada à arte e sim ao artista, evidencia a relação de Duchamp com os códigos de camuflagem imagética. O segundo, criado claramente para subverter as noções vigentes no mundo da arte – o artista, o mecenas, a instituição, o público – demonstra

¹⁸ Em alguns dicionários surge também definida com características psicológicas mas distanciada do cariz distintivo de cada indivíduo.

¹⁹ Em entrevista a Cabanne, Duchamp afirmou a propósito da criação de Rose Sélavy: “*Desejava, com efeito, trocar de identidade e a primeira ideia que me surgiu foi a de adoptar um nome judeu. Eu era católico e já seria uma mudança passar de uma religião a outra! Não encontrei um nome judeu que me agradasse, ou que me tentasse, e de repente tive uma ideia: porque não mudar de sexo?*” Cabanne, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág. 99. (1.^a ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

²⁰ No entanto, o que normalmente se observa através do uso de pseudónimos é a separação de orientação entre o pseudónimo e o seu autor.

²¹ Relembre-se que para além dos *ready-made*, que relegam para último plano o acto de fazer, a sua pintura intitulada *Tu m'*, de 1918, teve a colaboração de um artesão de sinalizações que a pedido de Duchamp assinou a sua intervenção.

ao mesmo tempo a importância dos nomes para o processo artístico e a fragilidade dos mesmos no momento da sua inclusão no mundo da arte.

Curiosamente, ambos partem de uma mesma fonte visual – a fotografia – que não comprovando a sua realidade física, as transformam inevitavelmente em coisa visual e portanto, de certa forma, existencial.

Na impossibilidade de discernir o conhecimento do real, a doutrina *niilista* encaixa plenamente em Duchamp, sobretudo pela forma que ele encontrou de tornar evidente esta questão para a posteridade. Nem ele próprio se quis tornar absoluto, nem quis que as suas obras se tornassem absolutas.

Por isso, em 1941, construiu as *Boite-en-valise*, uma espécie de retrospectiva da sua obra. Aqui, seleccionou o que deveria figurar como relevante da sua produção e não se limitou a acumular realizações. A sua opção é claramente tornar visível um percurso, relativizando assim a importância que uma obra em particular possa ter. Ironicamente, esta foi ainda uma forma de pôr termo à vida das suas obras, organizando-as como mini-museu e efectivando assim uma espécie de suicídio artístico: Marcel Duchamp preferiu este suicídio à morte lenta do tempo.

1.2. - The R. Mutt Case – Fountain e a convergência de autorias

“Sonho com a raridade, o que, de outra forma, poderia ser chamado de estética superior. Gente como Rembrandt ou Cimabue trabalharam todos os dias durante quarenta ou cinquenta anos e somos nós, a posteridade, que decidimos que aquilo é muito bom, porque foi pintado por Cimabue ou por Rembrandt. Uma pequena porcaria de Cimabue é ainda muito admirada.”²²

Fountain é um caso sintomático de muitas situações. Não foi o primeiro *ready-made* de Marcel Duchamp, mas foi talvez o primeiro a causar uma polémica visibilidade. Para além de todas as questões teóricas que pode suscitar, este *ready-made* opõem-se a uma

²² CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pág.109. (1.^a ed. original: 1966, *Ingénieurs du temps perdu (entretiens avec Pierre Cabanne)*).

leitura demasiado simplista e tem as condições perfeitas para exercitar sobre as questões da autoria levantadas entre o século XX e o século XXI. É que o seu percurso de vida, longo e persistente, é também o percurso da sua procura autoral.

Vivia-se o mês de Abril de 1917 em Nova Iorque. A história de *Fountain* começou com a ideia de se fazer uma exposição – a primeira da *Sociedade de Artistas Independentes*, que tinha dois objectivos primordiais: por um lado, recuperar o espírito do *Armory Show* e por outro contrapor-se ao conservadorismo dos júris da *National Academy of Design*. O intuito da exposição, com o mote: “*No jury, no prizes*”, era o de permitir que mediante o pagamento de seis dólares qualquer artista pudesse expor naquele espaço sem censura nem qualquer tipo de avaliação. À partida, seria mais uma expressão de liberdade artística, tão vaticinada pelas vanguardas num tempo que se desejava fervoroso. No entanto, assim não aconteceu. Entre as obras concorrentes, encontrava-se um urinol invertido, assinado por um desconhecido – R. Mutt – e datado. A braços com o dilema de expor “*um objecto que podia ser útil, mas não numa exibição de arte*”²³ ou não o expor e com isso trair os princípios do evento, os “Independentes” optaram pela segunda via.

Ironicamente, menos de um século depois, ao contrário do que tudo indicava nesse mês de Abril de 1917, o dito urinol do desconhecido R. Mutt passou a ocupar pelo menos uma página em todos os livros de história e teoria de arte. Em contrapartida, de alguns dos organizadores não reza a história e só são usualmente citados para relatar o acontecimento que os levou ao mesmo conservadorismo que renegaram.

Quais as intenções de Marcel Duchamp ao orquestrar meticulosamente toda esta situação? Em primeiro lugar, o seu trabalho caminhava há alguns anos para o questionamento dos valores tradicionais da arte. No início da era da reprodutibilidade, como mais tarde Walter Benjamin lhe chamará, Duchamp compreendeu que o valor da arte não poderia continuar a estar dependente do valor de “unicidade” ou “original”. O impacto da reprodução mecânica tinha de chegar à arte, não somente pela via directa como pelas alterações conceptuais que comportava. Era por isso

²³ Frase redigida no press-relesee, publicada pelos directores da mostra um dia depois da abertura da mesma.

necessário começar a relativizar a importância do objecto ou da obra em si, que aliás no caso de *Fountain*, não chegou a ser táctil para a grande maioria do público.

Este urinol era um produto industrial, como tal, reproduzido de forma serial e impossível de distinguir de todos os outros. O acto de o escolher e de o tentar colocar num espaço dedicado à arte, conferiu-lhe um estatuto diferente, isolando-o dos restantes. A partir do momento em que um artista concedeu a sua identidade à obra, houve uma intervenção sobre a mesma. Precisava contudo de uma autoria ou marca de autor que a validasse, de um contexto e de uma instituição de arte que a acolhesse e assim abrisse portas ao seu encontro com o espectador.

Quanto à autoria, Duchamp preferiu não a revelar imediatamente, utilizando um pseudónimo. O contexto, não sendo despropositado, uma vez que a sua aparição se deu como resultado de uma mostra onde todas as obras deveriam ser aceites, foi inusitado e por tal recusado. A instituição de arte também não o validou. Estavam assim criadas as condições para que *Fountain* não fosse admitida como objecto artístico. Se a mesma fosse efectivamente de um tal R. Mutt, provavelmente nunca teríamos sabido da sua existência nem tão pouco da sua importância conceptual.

Mas tal não aconteceu. Poucos dias depois saiu um panfleto, uma vez mais preparado por Duchamp, com a foto do urinol recusado. E foi esta foto que em primeiro lugar remeteu *Fountain* para o mundo da arte. Poderíamos mesmo afirmar que se não estivessem envolvidos neste jogo nomes ligados ao panorama artístico, como Alfred Stieglitz, que assinou a foto publicada no *The Blind Man n°2*, a situação não tinha assumido as proporções que veio a assumir.

Duchamp, em primeira instância, subverteu todas as regras do jogo e demonstrou que por mais vanguardistas que fossem as vanguardas ou por mais liberais que fossem os promotores artísticos havia sempre uma imposição de limites, sobretudo os balizados por conceitos exteriores ao objecto artístico. Em segundo lugar, este episódio tornou óbvio que numa época em que as propostas artísticas se atropelavam, pairava a incerteza sobre que propostas apoiar como válidas. Nesta incerteza, o nome do artista tinha um peso importante na decisão.

Duchamp não inverteu somente o urinol. Ao fazê-lo, retirou-lhe à partida a carga utilitária que tinha. Intitulou-o de *Fountain*, à qual associamos a ideia de verter líquido e não de receber, como o caso de um urinol. Mas ainda mais importante, foi a inversão dos conceitos que esta atitude suscitou: não se tratou de um original, não foi criado pelas mãos de um artista, não se regeu prioritariamente por noções de estética, fossem elas quais fossem. Por outro lado, tal como Arthur Danto notou, *Fountain* e em geral o próprio conceito de *ready-made* abalaram a teoria da arte ao deixar de permitir que um objecto de arte se distinguisse de um objecto comum, que entre dois objectos com a mesma origem, função e aparência, um pudesse pertencer ao mundo da arte e outro não.

A autoria ou pelo menos o nome relacionado com determinado feito, obra ou circunstância artística era assim comprovadamente uma forma directa de a reconhecer como válida. Duchamp teve consciência deste facto. Utilizou o seu nome próprio por diversas vezes, mas houve muitas outras em que dissimulou a sua identidade e ao fazê-lo tornou a autoria, sob este prisma, uma questão arbitrária.

1.3. - Fountain – entre o conceito e a prática autoral

É pois possível desmontar *Fountain* pelos seus preceitos autorais. William Camfield notou que é o estatuto do objecto e não o seu significado, que decide a longevidade da mudança que operou na arte. O valor que esta obra adquiriu parece estar desde logo ligado à história da reprodutibilidade. Isto, juntamente com a documentação subjacente ao objecto, continuam a ser mais importantes que o próprio enquanto original desaparecido e substituído de imediato por uma reprodução fotográfica de Stieglitz.

Fountain vive no limbo de vários conceitos e autorias. Para as determinar, torna-se premente encontrar duas categorias, ambas relacionadas com o momento em que R. Mutt (Duchamp) retirou o objecto do seu espaço utilitário e o elevou a obra de arte. Se pensarmos no período anterior a este momento, teremos a primeira categoria e com ela o reconhecimento autoral no criador do projecto do que viria a ser um urinol, na classe

capitalista (enquanto financiadores), que permitiram que o urinol passasse do projecto à produção em série e nos operários, espécie de regresso ao *artifex* medieval actualizado, que auxiliados por engenhos industriais o produziram – ao que se conhece, anónimos. A partir do momento em que se eleva o urinol a obra de arte passamos a ter uma segunda categoria de autoria, da qual se destacam três identidades: R. Mutt, através de uma assinatura que é mera linguagem codificada e fictícia, Alfred Stieglitz, autor da foto do original perdido e por isso um segundo autor e Marcel Duchamp, o autor reconhecido pela designação da *escolha* como categoria artística.

Para o âmbito deste ensaio, interessa apenas partir da segunda categoria, ou seja, do momento em que o urinol se individualizou e demarcou de todos os outros por se transformar em objecto artístico. Falando em termos conceptuais, *Fountain* representa a dissolução do conceito de objecto original e de artista enquanto criador/fazedor individual. Mais, partindo da interpretação de Dalia Judovitz, ele envolve uma total violação dos critérios tradicionais de avaliação de uma obra de arte: *Fountain* não é um objecto original e sim feito através de produção em massa; a sua reprodução (a foto divulgada na revista *The Blind Man*) foi exibida antes mesmo do original; o uso de um pseudónimo a assinar o trabalho levanta a questão das atribuições, sendo difícil atribuir a autoria a uma única pessoa; a relação do primeiro urinol com o espectador nunca foi presencial mas através de uma fotografia e depois através de várias versões aproximadas mas distintas da primeira: em 1950, 1963, 1964 re-assinadas por R. Mutt, as miniaturas da *La Boîte-en-Valise*, projectadas por Duchamp e mais tarde por via de uma espécie de reincarnações subsequentes feitas por vários artistas dos quais se destacam em 1991 a de Sherrie Levine e em 2003 a instalação pública de Saul Melman e Ani Weinstein.

Fountain foi, em simultâneo, das primeiras obras a questionar o cunho pessoal, falível, estilístico, intelectual e manual do artista enquanto ser isolado, quase genial e a conseguir reunir em si mesma conceitos tradicionais de autoria e (re) invenções novas²⁴.

²⁴ Helder Gomes afirma que “o *ready-made* efectua uma ruptura com um dos predicados distintivos da produção artística clássica: a mão, o toque e a perícia técnica do artista, como instâncias de realização da obra de arte, cedem lugar à determinação intelectual.” GOMES, Hélder. *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*. 1.^a ed. Porto: Edições Afrontamento, 2004, pág. 39.

Mas a sua importância não se circunscreve apenas a esta modificação. Duchamp, com os *ready-made*, não questiona apenas as metodologias técnicas da realização de uma obra, questiona também as metodologias conceptuais, ou seja, a forma de comprometer uma obra com o cariz de obra de arte. E fá-lo através da desmontagem do conceito de autoria. O estatuto de artista encontra-se aqui intimamente ligado ao estatuto da obra de arte, ou seja, determinado objecto é garantidamente arte se o seu autor for garantidamente reconhecido como artista. No entanto, partindo da sua perspectiva sobre a obra de arte que faz coincidir o autor e o espectador no mesmo patamar de importância, a autoria do artista não tem um papel privilegiado.

Fountain, assim como outros *ready-made* de Duchamp questionam sobretudo a natureza da existência da arte. Reduzi-la à intenção do autor, é espartilhar os seus fundamentos, uma vez que o percurso de uma obra depende de todos os seus intervenientes e a sua perenidade depende do percurso entre o emissor da obra e o receptor da mesma.

A partir da história cronológica deste “objecto”, é pois possível discernir a história da sua autoria ontológica que não parte nem do conceito de “original” e “irreproduzível” nem de conceitos temporais ou espaciais. O simples facto de Duchamp ter assinado dezenas de *Fountain*, não enquanto Duchamp mas enquanto R. Mutt, mesmo depois de se saber que a identidade artística pertencia ao primeiro mas a real pertencia ao segundo, demonstram como a sua autoria se vai refazendo e actualizando desde a aparição até ao momento em que se deixe de utilizar a obra, ou seja, até à morte, coisa que ainda não aconteceu.

São quatro os imperativos autorais presentes em *Fountain*:

A. A autoria reconhecida na assinatura – Este passo deu-se com a primeira aparição (a um grupo restrito) de *Fountain*, quando foi enviada para a *Exposição dos Artistas Independentes*. O que teria acontecido se Duchamp tivesse assinado o urinol com o seu verdadeiro nome? Não o fez e o facto de ter uma assinatura desconhecida contribuiu sem dúvida para a sua exclusão. R. Mutt era um estranho que não exercia qualquer pressão nominal sobre os organizadores. A identidade do artista foi, pelo menos desde o século XIX (poderíamos inclusive recuar mais no tempo), um elemento

fundamental para a valorização da obra. Parte do século XX não foi diferente neste aspecto. A demonstração prática desta situação remete para a revista *The Blind Man n° 2*, dedicada ao *The Richard Mutt Case*, onde se revelou, por um lado, o primeiro nome do suposto artista e por outro, se legitimou a obra através de alguns textos que davam identidade a Richard Mutt. Este facto aumentou a responsabilidade de excluir uma obra num evento que se auto-proclamava anti-censório. Como Thierry de Duve²⁵ notou, *Fountain* foi recusada por pertencer a um desconhecido e a Sociedade não correr assim o risco de *deslegitimação*. Se Duchamp tivesse revelado a verdadeira paternidade (ou maternidade?) do urinol, a mesma entidade teria sido obrigada a expô-lo ou então correria o risco de se tornar uma farsa.

B. A autoria reconhecida na reprodução (fotografia) – Como se sabe, o original *Fountain* nunca chegou a ser exposto. O seu primeiro contacto com o público fez-se através de uma fotografia. Quando o *The Blind Man n° 2* foi publicado, trazia uma foto da obra. Como se sabe também, esta história foi montada por Duchamp que pervertidamente manipulou todas as pessoas envolvidas. Para lhe dar credibilidade conseguiu que Alfred Stieglitz aceitasse denunciar a situação e desse nome à causa que ingenuamente achava justa. Acontece que Stieglitz não era somente um fotógrafo. Era também um dos promotores da vanguarda americana e o vice-presidente do *Armory Show*. E assim, quase instantaneamente, à autoria de Richard Mutt (virtual, uma vez que ninguém a tinha presenciado) juntou-se a de Stieglitz, no fundo encarado como um segundo autor, uma vez que o público teve contacto com a fotografia devidamente assinada e não com o objecto físico.

A questão simbólica que representa o facto de *Fountain* ter sido apresentada ao público através de uma fotografia, apesar de poder ter sido uma questão intencional na sua origem, não deixa de se revelar da máxima importância. As questões que Walter Benjamin apresentará em 1936, com o texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, foram levantadas por este episódio, em 1917, pondo em causa “o aqui e agora do

²⁵ DUVE, Thierry de, *Kant after Duchamp*. 1.ª ed. London: The Mitt Press, 1996.

*original que constitui o conceito da sua autenticidade*²⁶. Pôs em causa porque, por um lado, o original nunca teve uma aparição pública antecedente à fotografia e, por outro, porque a fotografia não era anónima e o seu autor – Alfred Stieglitz – vinha à época insistindo com o potencial artístico que o meio fotográfico tinha, não cumprindo por isso, também neste caso, uma função documental por si.

C. Autoria reconhecida na escolha – Só uns tempos mais tarde se veio a tornar público que *Fountain* pertencia a Duchamp. Ou por outra, que a *ideia* lhe pertencia. A primeira definição de *ready-made* foi dada por Marcel Duchamp no Dicionário do Surrealismo e resumia-se a “*um objecto comum promovido a objecto de arte através da escolha do artista*”²⁷. E foi assim que Duchamp, intencionalmente ou não, revolucionou o panorama artístico, ao permitir que a categoria *Escolha* se tornasse predominante e visivelmente óbvia no trabalho artístico. É curioso saber que um ano depois de *Fountain*, Duchamp exibiu no *Four Musketeers Show*, na Montreal Gallery, o *ready-made Pharmacie*, de 1914. A imprensa manteve-se em silêncio e não houve qualquer escândalo. Parecia assim comprovar-se que no mundo da arte, quase tudo era permitido aos nomes conceituados (quando chegou a Nova Iorque, em 1915, já era conhecido como pintor) mas nem tudo o era para os desconhecidos. Este episódio parece conter ainda uma outra mensagem – numa época em que movimentos e artistas debatiam as questões artísticas em catadupa (Cubismo, Futurismo, Abstraccionismo, etc.), o conceito de *ready-made* surgiu como uma mensagem que reclamava a inutilidade de toda a discussão das vanguardas e tentava comprovar que a arte podia ter mecanismos independentes à criação física. Foi Duchamp quem disse: “*Não acredito na função criativa do artista*” e somos nós que quando olhamos para a imagem de *Fountain* dizemos: É de Marcel Duchamp.

Este imperativo, a *escolha*, caracteriza em suma a sua atitude perante a arte. É que para ele, arte e vida caminham em paralelo e como tal ambas são fruto da banalidade do quotidiano. Elevar um objecto comum à categoria de obra de arte é afirmar em

²⁶ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. 1.^a ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992, pág. 77. (1.^a ed. original: 1936, *Lehre vom Ähnlichen*).

²⁷ BRETON, André e ELUARD, Paul. *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, 1938, pág. 23.

simultâneo que ambas as realidades são umas, ou seja, que qualquer categoria estética e ética utilizada no dia-a-dia é passível de ser utilizada na arte. Não se trata somente de retirar a utilidade a um objecto, é necessário retirar-lhe a intenção para que foi feito e atribuir-lhe outra intenção, a artística. É difícil imaginar que qualquer das *Fountain* assinadas por Duchamp volte a ter a sua função original, até porque ao invertê-la ele inutilizou a sua funcionalidade²⁸. No entanto, é fácil perceber que estes objectos não perderam a razão de existirem, apenas foram re-contextualizados, transferidos de uma realidade funcional para uma outra, visual e mental. Olhar e pensar um objecto que foi feito para não ser olhado nem pensado, apenas utilizado, questiona os dois mundos, o do quotidiano e o da arte.

D. A autoria partilhada – A história de *Fountain* não se encerrou no seu tempo. E logo nesse tempo, durante a vida de Duchamp, passou a ser reproduzida bi e tridimensionalmente vezes sem conta. O urinol escolhido por Duchamp em 1917 tornou-se intemporal e impossível de datar. Foi o próprio que promoveu as sucessivas reencarnações, como Dalia Judovitz lhes chama, partilhando assim a autoria com uma série de outros artistas. Em 1950, deu-se a primeira, escolhida por Sidney Janis num mercado de Paris, sob as indicações de Duchamp. Depois, em 1963, veio uma versão baseada num urinol seleccionado por Ûlf Linde em Estocolmo, aprovado e re-assinado por Duchamp (R. Mutt). Um ano depois a Galeria Schwarz, sob a supervisão do artista, produziu uma edição fac-simile de oito cópias da peça. E ainda existem as miniaturas da *La Boîte-en-Valise*, iniciadas em 1936 a partir de uma maquete de Duchamp que tiveram subsequentes reproduções. Mesmo depois da sua morte e até à actualidade, *Fountain* continuou a servir em alguns casos de inspiração – como a que ocorreu em 2003, uma recriação do urinol em proporções supra-humanas, espécie de instalação de arte pública intitulada *Johnny on the Spot*, exibida no Burning Man Festival

²⁸ António Olaio em *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*, chama a atenção para o facto de em *La Boîte-en-valise*, a *Fountain* recuperar a sua posição original de urinol. Aqui afirma que “Ao retomar a posição vulgar dos urinóis, fica a sugestão do regresso ao anonimato de urinol entre urinóis, contaminando todos os urinóis com a poética de já terem sido invertidos e nomeados fonte”. A esta interpretação acrescento ainda a de que Duchamp quis reafirmar o percurso simbólico deste objecto, afirmando que depois de ter sido invertido ele foi interpretado e foi essa interpretação que ficou registada, independentemente da posição que depois o urinol voltou a tomar. Porque não foi a posição do objecto em si que o tornou obra de arte e sim o processo autoral. Olaio, António. *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. 1.ª ed. Porto: Dafne Editora, 2005, pág. 190.

em pleno deserto do Nevada, que acabou com a sua destruição por combustão – e noutros de apropriação, como a que Sherrie Levine fez, ao produzir uma nova série de fac-similes, alterando-lhe somente o material.

Ora, neste imperativo, a importância da escolha é relativizada. Já não se retiram objectos do seu quotidiano para os transportar para o mundo da arte. Fazem-se objectos à semelhança do primeiro para simbolicamente continuarem a transmitir todo o significado que o primeiro teve ou ainda para criar novos significados interpretativos.

Perdeu-se assim a intenção original do artista e novas foram criadas, algumas ainda por ele mesmo. Mas também não foi esta intenção original que Duchamp quis preservar, porque a mesma ocorreu num contexto impossível de se repetir. O segredo da continuação da vida deste “objecto” foi exactamente não se ter encerrado na intenção original e ter genuinamente e generosamente cedido a inúmeras intenções posteriores requalificando o seu lugar na arte não através da importância do momento em que foi feito e sim na importância que poderá exercer em cada momento e em cada contexto em que se entenda inseri-lo.