



SER ARTISTA: ANACRONISMOS, INCOERÊNCIAS, ESTRATÉGIAS E PERMANÊNCIAS

Marina Pereira de Menezes de Andrade. EBA/UFRJ

RESUMO: O artigo aborda a definição da palavra ‘artista’, ressaltando a amplitude de práticas e significados que o termo comporta. Para a análise, a autora parte da comparação, feita por Cildo Meireles, entre o artista e o garimpeiro, que é relacionada às proposições dos *ready-mades* e ao “ato criador” de Marcel Duchamp. O presente estudo é parte da tese “O artista e sua formação: Rio de Janeiro desde 1980”, desenvolvida no PPGAV/EBA/UFRJ, com orientação da professora Dra. Maria Luisa Távora.

Palavras-chave: Artista. Cildo Meireles. Marcel Duchamp.

ABSTRACT: *The article approaches the definition of the word ‘artist’, pointing the amplitude of practices and meanings that the concept includes. In the analysis, the author uses the comparison, made by Cildo Meireles, between the artist and the prospector, which is related to the propositions of Marcel Duchamp’s readymades and “creative act”. The present study is part of the thesis “The artist and his formation: Rio de Janeiro from 1980”, developed in PPGAV/EBA/UFRJ, with the orientation of the professor PhD Maria Luisa Távora.*

Key words: Artist. Cildo Meireles. Marcel Duchamp.

Para iniciar a discussão sobre as ações e estratégias que cercam e definem o candidato à artista é necessário primeiramente delimitar o significado aqui conferido à palavra. O primeiro obstáculo para a definição está na pluralidade semântica do termo, que extrapola o campo das artes visuais e que, como qualquer outro conceito, está constantemente sujeito a relativizações e questionamentos. Soma-se ainda a variedade de significados dentro desse campo: o que é ser um artista, se “ser artista” inclui sujeitos com obras tão diferentes como Leonardo da Vinci e Marcel Duchamp, Vitor Meireles e Hélio Oiticica? E, restringindo-se ao contemporâneo, pode tal palavra sustentar a multiplicidade de propostas que incluem tanto as esculturas de Waltércio Caldas quanto as performances de Márcia X?

A busca por delimitar sentidos e escolher abordagens, entretanto, é condição para a análise e exercício crítico. Observa-se que estabelecer uma definição é método necessário para evitar abordagens generalizadoras que, ao pretensamente falar do todo, selecionam e elegem alguns, excluindo a diferença e negligenciando a

complexidade que caracteriza os fenômenos. Como método para caracterizar o artista contemporâneo, os meios de abordá-lo são guiados pela produção artística e concomitantemente, pela teoria e crítica que dela se encarregam. Percebe-se que o artista só pode ser analisado no trânsito entre tais áreas – cujos contornos flexíveis permitem atravessamentos. Tal proposta remete aos estudos acerca da identidade na pós-modernidade: a impossibilidade de que a identificação seja algo fixo, unificado e coerente, exploradas nos estudos de Stuart Hall sobre as identidades fragmentadas e de Edgar Morin sobre a “identidade polimorfa”.

Como nos processos culturais de identidade, a alteridade tem grande importância na definição de artista. Quando as similaridades não são aparentes, pode-se conhecer a mudança pelo que ela nega ou critica. Na história da arte, tal abordagem encontra eco no conceito de campo ampliado, que Rosalind Krauss constrói a partir da análise do conceito de escultura. Percebendo que certas obras não se encaixavam mais nas nomenclaturas convencionais de escultura, arquitetura ou paisagem, a autora busca suas definições nas lacunas entre esses conceitos e suas negações (escultura e não-escultura, paisagem e não-paisagem, arquitetura e não-arquitetura).

Assim como a palavra “escultura”, observa-se que o termo “artista”, vem sendo constantemente questionado, esticado e expandido, ao ponto de tornar-se cada vez mais obscuro e indefinível. Na ausência de outros conceitos que falem do produtor de arte, a palavra mantém-se, mesmo com significados diferenciados e por vezes, até contraditórios: o artista faz a obra, ainda que não precise ser o artesão; o artista é a instância singular responsável pela autoria, ainda que o meio (coletivo) seja responsável por reconhecê-la ou, às vezes, por realizá-la; o artista é o criador, mesmo que a obra configure-se pela apropriação; o artista constrói a partir de uma intenção, o que não impede que a obra seja feita pelo acaso, sem a participação do artista.

No estudo sobre essa condição heterogênea da arte e do artista, as conclusões não trazem posições rígidas e afirmações definitivas, localizando-se mais “entre-definições”, assumindo mobilidade e descompromisso. Conclui-se assim, que ser artista é também uma prática ampliada. Através de sua atuação, o artista contemporâneo parece estar constantemente desestabilizando verdades, sentidos

que confinem ou delimitem sua prática. No mais, sua condição não é apenas a de produtor ou criador de obras de arte, mas também é responsável pela manutenção de uma tradição – que é a própria arte. Ao mesmo tempo em que mantém o meio em que a obra circula, é agente na construção e legitimação do campo artístico.

É mesmo um desafio buscar qualquer definição em um momento sem qualquer padrão, no qual a norma só representa ponto de partida para questionamento, ironia, ampliação e, por fim, desconstrução. A obra de arte também expõe as contradições que evocam a palavra artista. A ambiguidade de elementos ou referências torna a obra aberta a interpretações e visitas, como por exemplo, nas fotografias de Miguel Rio Branco, em que há o trânsito entre o familiar e o exótico, ressaltado por determinado ângulo, luz e movimento. Ou ainda os limites entre habilidade e acaso, e entre o racional e emocional, que certas obras de Waltércio Caldas colocam. Em meio a tais considerações, a obra de Cildo Meireles também nos fornece amplo campo de reflexão, ainda que o artista afirme a importância que a obra seduza – uma ação instantânea em que o espectador é “sequestrado” (MEIRELES, 2009, p.186) –, não é excluída a existência de uma relação mais demorada, que conduza a camadas de significados históricos e políticos.

Os artistas não estão alheios à “prática ampliada” que caracteriza a sua atual condição. As próprias obras de arte forçam os artistas a transitar entre campos diferentes do conhecimento. Distinguindo-se da pintura ou escultura restritas ao *métier*, as manifestações contemporâneas utilizam diferentes materiais e suportes, levando o artista a habitar meios, técnicas e discursos distintos. Assim, Miguel Rio Branco explora vídeo, som e fotografia, mas não é diretor, editor ou fotógrafo, é artista simplesmente. O próprio interesse pelos meios cultural, político e social, não o faz um antropólogo ou sociólogo, mas um artista. Da mesma maneira, Waltércio Caldas publica livros e joga com as palavras e imagens, mas também não é escritor ou poeta, é artista. Sobre tal trânsito, Rodrigo Braga destaca:

Apesar de, para mim, não restar dúvida de que o que venho fazendo é fotografia, a minha forma de trabalhar tem referências mais ampliadas dentro do campo das artes. Às vezes mesclo fotografia com performance, outras busco composições como um pintor; também posso manipular digitalmente o índice fotográfico, como faria um ilusionista, ou ainda apresentar fotos em longas seqüências, como quem edita um vídeo, ou ainda associá-las a objetos, como um escultor. (BRAGA, 2008, s/p.)

Nesse quadro ampliado, artistas também escrevem sobre suas obras e as de outros, e assim transitam nos papéis de críticos, teóricos da arte, compartilhando seus pontos de vista sobre o sistema de arte, sobre a criação e sobre a condição do artista. Os anos 60 e 70 foram marcados por esses “escritos de artistas”, que hoje se tornam ainda mais presentes. Alvos da análise de Glória Ferreira e Cecília Cotrim (2006), esses escritos atestam a presença dos artistas no debate crítico da arte, não apenas como seus produtores. E quanto mais a arte se afirma como intenção e ideia, mais esses relatos críticos se colocam como uma condição para o artista contemporâneo.

Nos escritos de Cildo Meireles encontram-se subsídios para a reflexão sobre o artista contemporâneo. Segundo ele, o artista seria como “o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu” (MEIRELLES, 2009, p.46), não se filiando a qualquer partido (seja de linguagem, tema ou meio). Tal ideia foi apresentada em contexto de entrevista, em 1977, na qual critica a noção de gênio e de estilo do artista: enquanto a primeira é posição narcisista que desfavorece a troca de informações, a segunda é um “conformismo de análise”. Nota-se, assim, que o que há de extraordinário no gênio é justamente o que o aliena do grupo geral, do que é compartilhado pela maior parte das pessoas – no incomum, que é sua condição, distancia-se da vida. O estilo, por sua vez, extrai a experiência singular da obra, pois a observa conforme um modelo cujas características são previamente definidas.

Em decorrência das palavras de Cildo, conclui-se que para o garimpeiro o processo não é construção, mas uma procura, e o resultado é o encontro. Como procura, a descoberta está implícita, mas é revertida do acaso, que pode ser esperado, porém é incontrolável. O processo não tem resultados programados, não segue um estilo e, por isso, não está sujeito a uma crítica fácil e conformista. A noção de gênio igualmente não parece pertinente, pois a obra está ‘pronta’, a espera de ser encontrada – está *readymade*, numa associação a Duchamp. O fim não determina o processo, pois caso o resultado já fosse conhecido e localizado não haveria procura, mas apenas metodologia, receita.

O *readymade* é a obra que independe do fazer do artista. Sem necessidade do domínio do ofício, ele depende apenas do encontro e de sua apresentação para configurar-se como obra – respectivamente, o momento em que é designado como

arte pelo artista e o momento em que é exposto em um local e para um público que o reconheça enquanto arte. No encontro, Duchamp especifica as condições: “Projetando por um momento futuro (tal dia, tal data, tal minuto), de ‘inscrever um *readymade*’. – O *readymade* poderá em seguida ser procurado (com todos os atrasos)”, e continua: “O importante é esse horário, essa instantaneidade, como um discurso pronunciado em uma ocasião qualquer, mas *a tal hora*. É um tipo de encontro” (DUCHAMP, 1996, p.49)¹. Para a apresentação, cabe o conhecimento do sistema da arte, dos sujeitos que dele participam e das instituições que o legitimam.

Assim, o *readymade* duchampiano auxilia no entendimento da comparação proposta por Meireles, evidenciando reflexão sobre o papel do artista, comumente atrelado à criação e ao fazer. Interpretando o conceito proposto por Meireles, observa-se que o garimpeiro sabe que o que ele procura tem valor – tanto cultural, como elemento de distinção social. O artista, como o garimpeiro, almeja o encontro, enquanto vive a procurar e explorar a própria arte. A apresentação ao público, posterior, ocorre entre os que reconhecem o valor.

Tanto no caso do garimpeiro quanto no *readymade*, o encontro pode ocorrer dentro de certas restrições. Para o primeiro, estas estão no campo de possibilidades de dada área, enquanto no caso dos objetos de Duchamp, em um determinado dia e horário. Em ambos, o acaso permeia a produção artística, pois o encontro da obra não ocorre em uma situação plenamente conhecida e prevista pelo artista. O conceito de acaso atinge a crença no poder criador e original do artista, evidenciando que o processo de criação é aberto a interferências e modificações externas². Tirando-o do suposto isolamento e eventualidade, o acaso é um marco da criação tanto artística quanto científica, ocorrendo em momentos em que os sujeitos estão envolvidos e imersos num estado de pesquisa, que possibilita situações de descobertas ou encontros. O acaso, assim, não é método em que se preze a aleatoriedade na descoberta, mas é ação característica do envolvimento pleno em um projeto artístico. Tanto na analogia de Cildo Meireles quanto nos *readymades* de Marcel Duchamp, as noções de encontro e de procura relacionam-se à produção da obra de arte, mas relativizam a noção de criação como algo divino, proveniente do gênio e independente, cujo princípio seria *tabula rasa*.

Duchamp examina a questão quando escreve o texto “O ato criador”, em que desloca o problema da criação do artista para o público. Ainda que alguns artistas ajam como “médiuns”, cuja intenção não pode ser falada ou descrita, e outros insistam na consciência durante o processo de criação, o veredito sobre o valor das obras é feito pelo público. Ele que determina as obras que entrarão para a História da Arte, e essa avaliação não reproduz as intenções iniciais do artista. Como argumenta Duchamp: “a História da Arte tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte, através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista” (DUCHAMP em BATTCKOCK, 2004, p.72). Entende-se, assim, que o ato criador – que designa o artista – só tem validade quando aceito pelo público, cuja recepção da obra não é condicionada pela intenção do artista.

Não é (apenas) a intenção do artista que faz com que algo seja arte, mas o público tem papel determinante na equação que torna algo uma obra de arte. Daí pode-se pensar como o *readymade* abre mão justamente da feitura, onde o artista expressaria sua consciência, para ater-se ao público, ao modo como institucionalmente a obra pode inscrever-se como arte.

Diminuindo o poder da intenção do artista (e conseqüentemente da noção de gênio) para que algo seja uma obra de arte, Duchamp desmitifica a efetiva existência de uma total consciência estética durante a realização da obra. Dessa maneira, entre o que o artista quis realizar e aquilo que efetivamente realizou estabelece-se um “coeficiente artístico” pessoal, que é como “uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (Ibid., p.73). Como coloca Duchamp, o objeto artístico que é resultado dessa relação ainda é “refinado” pelo público, que dá seu veredito independentemente do índice que resulta do coeficiente. O ato criador, portanto, não é executado apenas pelo artista, mas depende desse público que com sua interpretação contribui no ato criador.

Dessa maneira, ainda que uma obra apresente suas referências – históricas, sociais, culturais – o público tem liberdade em seu relacionamento com a obra para construir suas próprias experiências e sentidos. A atenção à parcela de “criação” do público aparece na fala de diferentes artistas. Quando questionado sobre a

necessidade de conhecer informações prévias do trabalho (a intenção do artista), Daniel Senise coloca que:

Eu não consigo tratar todas as instâncias do meu trabalho, e acho muito legal, eventualmente, que alguém traga uma nova instância de ver um trabalho meu. Por que o trabalho também é uma mediação sua com alguma coisa que você não conhece. É a materialização dessa mediação. Eu gosto de me sentir o *observador privilegiado* do trabalho. Eu não tenho domínio de todas as leituras dele, mas acho que não tem como se fazer um trabalho hoje sem referência. (Cadernos da EAV 2010, 2012, p.109)

Entre a abertura da obra e a leitura do espectador que se tecem as complexas tramas do sistema de arte, já que a relação entre obra e público é intermediada. Como elucida Thierry de Duve (1989, p.16), a enunciação de que algo é uma obra de arte depende não somente de um referente (a obra) e do sujeito que a propõe (o artista), mas também do público que recebe e reafirma, e de uma instituição, uma instância de registro – condições que abrangem tanto o *readymade* quanto qualquer obra de arte. Isso promove uma abertura na relação triangular entre artista–obra–público, incluindo-se as instituições nas quais a obra é exposta, pensada e legitimada. Cada elemento depende dos outros, ainda que de modo simplificado, diferentes abordagens privilegiam certos polos, por exemplo: os estudos sociais enfatizam as relações com o público e instituições, e o formalismo privilegia a visualidade da obra.

Essas formas de mediação (textos, legendas, o próprio espaço e sua disposição) agregam elementos ao “coeficiente artístico”, medido entre o ato criador do artista e o que é interpretado pelo público. Os artistas não estão alheios a tais “interferências”, que para alguns, são discutidas através das próprias obras. É o caso da obra “Manual da ciência popular”, que é um livro de Waltércio Caldas, descrito pelo artista como “um livro que me fez pensar a respeito dos trabalhos reproduzidos e suas respectivas fotografias, legendas, texto, etc.” (cadernos EAV 2010, 2012, p.339), que mostra seu reconhecimento de que os livros podem alterar o processo de concepção de uma obra.

No caso do *readymade*, o fato da obra abandonar a manufatura do artista não exclui o ato de criação como intenção – que propõe a existência de algo enquanto arte. Cabe lembrar que o artista não abriu mão de assinar a fonte, ainda que como R. Mutt, marcando a intenção de um autor. Mas no *readymade* é suprimida a marca

do autor durante o fazer: seu gesto, como eram as pinceladas para as pinturas. O próprio Duchamp colocou em entrevista com Pierre Cabanne o seu desejo de “esquecer a mão” (1997, p.780), ou seja, essa marca do artista que atesta sua habilidade. Tal posicionamento colocou Duchamp como um dos principais representantes (e o que mais tem influência para a contemporaneidade) de uma transformação que é crescentemente acentuada desde o século XIX: que fora do domínio das mãos a arte é domínio do intelecto.

Cildo Meireles, que nasceu em 1948 (61 anos após Duchamp, que morre em 1968), é tributário de Duchamp. A ideia de “liberar a arte do domínio das mãos”, da artesanaria, que tanto motivou o francês, tem grande relevância tanto na prática de Meireles quanto na da arte contemporânea. Para a compreensão da condição do artista desde os anos 1960, é preciso desde o início apontar que esta não se encontra mais no domínio técnico ou no fazer restrito ao campo da arte. O artista não é mais o pintor ou escultor, que domina respectivamente o ofício da pintura ou escultura, sua prática ampliada permite que o artista transite entre os mais variados meios, sem a necessidade de dominá-lo tecnicamente, e podendo até mesmo dispor de auxílio de outros na resolução de questões técnicas.

Nos processos de formação e legitimação do campo da arte, a questão do *métier*, também entendido como o domínio da profissão, esteve amplamente atrelada à caracterização do artista, que era nomeado a partir do seu ofício, fosse esse de pintor, escultor, gravador, arquiteto ou ourives. Dentro desse contexto, Baxandall (1991, p.25) destaca como na Renascença quinhentista valorizava-se cada vez mais a habilidade técnica do artista – que era na verdade, o pintor, reforçando a superioridade que a pintura assumiria no quadro das artes durante séculos. Após a ostentação do ouro e do azul ultramarino da arte quatrocentista, o século XVI mostra a ostentação da habilidade. Voltado para uma história social, Baxandall analisa o mercado nesse período, em que o cliente passa a ser um comprador de habilidade, caminhando para uma consciência da individualidade do artista.

A habilidade, o domínio dos saberes, foram os primeiros apontadores da singularidade de um artista, justificando sua valorização social. Tais valores transparecem em escritos do século XVI de Giorgio Vasari, o primeiro historiador da

arte, que glorifica o engenho, talento, habilidade e dom de pintores, escultores e arquitetos da renascença. Para Leon Batista Alberti, que escreveu um guia para artistas também no século XVI, é destacado o poder que “a mão do artista” tem em valorizar as coisas comuns do dia-a-dia: “O marfim, as gemas e outras coisas caras do gênero tornam-se mais preciosos pela mão do artista” (ALBERTI em LICHTENSTEIN, 2004, p.95). Nesse pensamento, a representação de uma coisa ganha mais valor que a própria coisa. Essa valorização da habilidade era paralela à valorização de conhecimentos geométricos e matemáticos, tidos como distintivos dos artistas. A distinção entre o domínio técnico e a valorização da ideia e da intenção, configurou a própria significação conferida à palavra artista em oposição ao artesão.

No século XIX a crítica de arte acentua os elogios à ideia em detrimento da habilidade. É o que mostram os escritos de Émile Zola em frase que dá conta da abertura aos “verdadeiros artistas criadores”, em oposição aos que buscam “apenas uma livre tradução da natureza”:

Com admiração e simpatia, iríamos direto a telas livres e estranhas, e as estudariamos com calma e atenção para ver se uma face do gênio humano acabou de se revelar nelas. Passariamos desdenhosamente diante das cópias, do balbuciar das falsas personalidades, daquelas imagens de um ou dois tostões, fruto apenas da habilidade das mãos. (ZOLA in LICHTENSTEIN, 2004, p.144)

Coloca-se aqui uma mudança em que a habilidade não se atesta pela representação, mas desloca-se para o campo da originalidade. Os verdadeiros artistas para Zola seriam Édouard Manet e Gustave Courbet. Em texto sobre Manet, de 1868, Zola rebate a crítica que o artista recebeu do poeta Arsène Houssaye, que havia escrito: “Manet seria um artista excepcional se tivesse uma boa mão... Não basta de forma alguma ter uma fronte que pensa e um olho que vê; além disso, é preciso ter uma mão que fale”. A resposta de Zola é um golpe ao domínio técnico:

Não deseje que o mestre original e pessoal de quem o senhor fala tem uma mão que fale mais do que ela já faz, pois isso não seria bom. Veja no Salão todos esses quadros de curiosidades, todos esses vestidos em *trompe l’oeil*. Nossos artistas têm dedos ágeis demais e brincam com dificuldades pueris. Se eu fosse um grande justiceiro, cortaria seus pulsos, abriria suas inteligências e seus olhos com tenazes”. (ZOLA, 1989, p.102)

O domínio da técnica que tanto era relevante na Renascença de Alberti e Vasari, ou no ensino acadêmico, estará cada vez mais distante das pesquisas

desenvolvidas pelos artistas modernos. É importante destacar que o contexto econômico do período reforça a crise do artesanato, o crescimento industrial e tecnológico do final do século XIX e início do XX e atua liberando a mão de certas atividades. Nesse quadro, tanto a fotografia, quanto a arquitetura moderna (que banuiu o ornamento), mostram o distanciamento da manufatura.

Assim, ao falar dos cubistas em 1913, Apollinaire destacaria que “Desejando atingir as proporções do ideal, não mais se limitando à humanidade, os jovens pintores nos oferecem obras mais cerebrais que sensuais” (em CHIPP, 1996, p.226). E quando Paul Klee afirma que “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”, em 1920, está implícita uma visão do artista em que é diminuído o valor conferido à habilidade manual pela ideia original e pela criatividade.

Como analisa Thierry de Duve (2008), a habilidade tinha caráter exclusivo - alguns possuíam e outros não – e era consequência do talento, com o qual se nasce e se avalia pela norma clássica. A criatividade, por sua vez, almeja ao universal, pois sem seguir uma norma específica, valoriza o indivíduo e sua expressão singular. Os escritos na área da educação de Herbert Read, que muito influenciaram os artistas, são sintomáticos dessa mudança, que marca as manifestações da primeira metade do século XX. Read foi o autor de “Educação pela Arte”, que valorizava justamente a imaginação, criatividade e a livre-expressão.

Quando Joseph Beuys afirmou que “Sua teoria depende do fato que todo ser humano é um artista” (em LIPPARD, 1997, p.122)³, a frase está envolvida pela valorização da criatividade e da liberdade, reconhecendo que todos podem realizar arte. Para ele: “O elemento mais importante, para alguém olhando para os meus objetos é minha tese fundamental: todo ser humano é um artista. Essa é minha contribuição para ‘História da Arte’” (*apud* DUVE, 1996, p.284). A crença no acesso universal à arte e na que guiava seu processo é endossada por sua atuação enquanto professor.

Beuys foi professor entre os anos de 1961 e 1972 na academia de Arte de Düsseldorf, na Alemanha. Entre seus alunos estiveram Anselm Kiefer, Gerard Richter e Sigmar Polke. Alain Borer (2001) considera que na concepção de Beuys não havia ensino da arte, mas arte como ensinamento, o que se manifestaria em

três eixos: o artista está presente na obra, ele não se retira quando o trabalho está pronto; há um saber elementar, uma essência, a qual o homem deve retornar; e, a última, de que qualquer um pode ser artista.

A arte seria, nesse sentido, uma linguagem, que pode ser transmitida, ensinada. Olhando para a obra de Duchamp, Beuys constatou que este falhou em não ter evidenciado a conclusão de que todo homem é um artista, limitando-se a ideia de que tudo pode ser arte (DUVE em *Arte & Ensaios*, 2010, p.186). A crítica a Duchamp foi parte da obra “O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado”, de 1964, em que a frase é escrita em papel de 157,8 x 178 cm, utilizando-se materiais como papel, tinta a óleo, nanquim, feltro, chocolate e fotografias.

Antes de Beuys a proferir, a crença de que todos podem ser artistas já se exprimia na criação dos Salões dos Independentes, o primeiro ocorrido na França, em 1884. A frase *Ni júri, ni recompense* (nem júri, nem recompensa), que definia o propósito do salão, sugeria a ausência de qualquer barreira, modelo ou norma de adesão – o que marcava diferença em relação aos salões oficiais que eram organizados pela Academia de Belas Artes. Contudo, a fragilidade desse argumento foi exposta quando a obra de Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada*, foi recusada pelos organizadores dos Independentes de 1912. O acontecimento evidenciou as contradições da suposta liberdade dos Independentes e da arte moderna. E quando Duchamp participou do primeiro Salão dos Independentes de Nova York em 1917, cujo lema era o mesmo, *No jury, no prizes*, a recusa da *Fonte*, que inscrevera sob o pseudônimo de R. Mutt, apenas reafirmou a falsa ausência de restrição.

A história do Salão de 1917 é analisada detalhadamente por Thierry de Duve que expõe a complexa trama de ações que envolvem a exposição: a recusa e os argumentos dos organizadores, a saída de Duchamp (que era o presidente) do grupo dos Independentes e a posterior publicação na Revista *The Blind Man* de uma foto da *Fonte*, com a inscrição “Fotografada por Alfred Stieglitz” – fotógrafo reconhecido, que ao fotografar o *readymade* confere a este a legitimidade de seu nome.

A história da dupla recusa sofrida por Duchamp é importante tanto para a análise da condição do artista na modernidade, quanto na contemporaneidade. Ainda que o *readymade* seja uma importante referência para a arte atual, Thierry de Duve (2010) pondera que ele esclarece mais sobre a arte pré-duchampiana que pós-duchampiana. Para Duve, o *readymade* é transgressor de todas as convenções pictóricas, assim como o *Dejeuner sur l'herbe* de Manet também transgrediu as convenções essenciais de seu tempo. Através da obra de Duchamp, o historiador pode retroceder as diversas quebras de convenções no século XIX, que podem ser analisadas pela própria criação do Salão dos Recusados de 1863, criado por Napoleão III, no qual participa Manet com *Olympia*. Assim, segundo Duve, “A *Fountain* demandava um novo pacto em torno e a respeito de todos os pactos rompidos pela vanguarda em pintura, o que Duchamp fez reivindicando o nome genérico de arte” (2010, p.191). Para o autor, a contemporaneidade estaria justamente no vínculo à tradição que nos une à modernidade: “uma obra de arte só será contemporânea enquanto permanecer exposta ao risco de não ser percebida como arte. É essa a própria definição de obra de vanguarda – de Manet a Duchamp” (Ibid., p.192).

Essa relação de continuidade entre modernidade e contemporaneidade, entre passado e presente no legado de Duchamp é também ressaltada por Anne Cauquelin. A autora utiliza o termo “embreante” para falar de sujeitos que revelam indícios de estados que ainda não se configuraram. As mudanças ocorrem por “figuras singulares, de ‘fazer’, que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade” (CAUQUELIN, 2005, p.88). Cita Cauquelin que na linguística, o termo engloba tanto o enunciado (a mensagem) que chega ao presente quanto o enunciador, que a proferiu anteriormente. Como enunciador, Duchamp legaria, portanto, uma mensagem cujas influências se colocam na arte contemporânea. Temporalidades se confundem, já que a busca pelo autor da mensagem nos “leva para trás”.

Para Cauquelin, quatro aspectos (mensagens) justificariam presença de Duchamp como um embreante. Primeiramente, é acentuada a distinção entre a esfera da arte e da estética, na qual a arte não seria apenas uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente – referindo-se aos espaços expositivos, ou ainda textos,

publicações ou mesmo anotações, que seriam suficientes para afirmar que se trata de arte. Em segundo lugar, a autora destaca como os papéis dos agentes da arte transformam-se, não sendo mais possível distinguir produtores, intermediários e consumidores. Nessa mudança, o saber manual não identificaria mais o artista, que como o galerista, apenas arranja o objeto e dispõe dele.

Em terceiro lugar propõe-se a noção de sistema integrado em rede, pois ao atuar em partições simultâneas, “Duchamp desmonta a antiga ideologia do artista exilado, recusado e contestador: a estética não é um domínio que tem leis diferentes do sistema geral” (2005, p. 99-100). Esvaziando o artista e a obra de seu conteúdo intencional, o jogo proposto por Duchamp defende que a exposição e inserção no circuito instituem o valor de um objeto artístico. Por fim, Cauquelin acentua que a linguagem torna-se o motor determinante da arte, ela não é mais emoção, mas pensamento.

Os critérios descritos por Cauquelin expõem características de grande parte da arte contemporânea, mas há o risco de se observar o momento contemporâneo como novo modelo histórico, em ruptura em relação à arte moderna. Assim, ao falar da importância do pensamento, poderíamos falar de Manet, alguém, como colocou Zola, em quem a mão não é mais importante que a inteligência, ou até mesmo de Leonardo da Vinci, que afirmou que “Arte é coisa mental”. E, talvez, tomando como critério o trânsito entre papéis e o reconhecimento do mercado, poderíamos analisar a obra de Rafael Sanzio que se preocupava com a circulação e falsificação de suas obras, contratando um dos mais eficientes gravadores da época, Marcantonio Raimondi (que havia copiado gravuras de Dürer), para copiar seus quadros. Nesse sentido, os escritos de Duve auxiliam em não observar o contemporâneo como etapa que segue o término da arte moderna, mas perceber elementos em comum entre essas épocas.

Tal atitude insere o estudo sobre o artista dentro das revisões historiográficas que perpassam certos estudos de história da arte, entre elas as de Walter Benjamin, Hans Belting e Georges Didi-Huberman. A abordagem não privilegia um desenvolvimento histórico e progressista do conceito de artista, que supostamente abandonaria a pesquisa manual pela intelectual. A história da história da arte nos mostra que conforme escolhas teóricas – e as consequentes exclusões –

constroem-se narrativas que supostamente tornam claras e coerentes, as múltiplas e entrelaçadas relações dos fenômenos. De fato, o estudo sobre o conceito de artista – sua condição, estatuto e seu papel - na atualidade aponta mais para as impurezas do conceito, degenerado (corrompido) nas significações que articulam todo o legado histórico da palavra.

Entretanto, quando designamos dentro do campo da arte contemporânea alguém como sendo um artista, a palavra agrega certos significados que diferenciam o artista contemporâneo de outros. Essa diferença justifica-se tanto pelas obras que esse produz, quanto por sua atuação no sistema da arte e por suas estratégias de formação. Há uma concepção de artista que permeia os estudos sobre a contemporaneidade, ainda que marcada por ressonâncias e incoerências. Para esse estado, a obra de Duchamp fornece o caminho para análise – tanto pela mudança que causou na apreensão da arte anterior, quanto pela influência que teve para os artistas posteriores. Em 1968, Lucy Lippard (2013), mencionou que Duchamp já estava “disseminado” na prática dos artistas da época e, no final dos anos 80, Thierry de Duve (1989, p.11) identificou a continuidade da influência do artista, manifestada em exposições e na teoria que influenciou. Disseminado, Duchamp ainda é referência para o atual artista, que segue na liberdade produtiva e na consciência de que a obra de arte não depende apenas da intenção do artista para se completar enquanto tal.

Em paralelo, esse artista não é mais o pintor, escultor ou gravador. A escolha de um meio produtivo não implica o domínio de um ofício. A atual produção é a do “artista simplesmente”, que transita entre técnicas, meios e temas diferentes, mantendo apenas uma identidade, a de artista ou do “artista em geral”, como propõe Thierry de Duve. Essa identidade, contudo, assume uma configuração expandida, heterogênea e contraditória, que parece ser a própria configuração que o meio artístico impõe para o atual artista, sua condição.

¹ No original: “Em projetant pour um moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), ‘d’inscrire un ready-made’. – Le ready-made pourra ensuite être cherché (avec tous délais)” e « L’important alors est donc cet horlogisme, cet instantanéité, comme un discours prononcé à l’occasion de n’importe quoi mais à *telle* heure. C’est un sorte de rendez-vous”. Entretanto, como aponta Duve (1996, p.169) o único *ready-made* em que Duchamp segue esta regra é *Peigne*, no qual está inscrito *FEB. 17 1916 11AM*.

² Sobre o potencial transformador do acaso, Fayga Ostrower analisa que: “Quando ocorrem, os acasos nos revelam a existência de analogias ocultas entre fenômenos. Sua descoberta pode nos surpreender num primeiro instante, mas ela assume imediatamente a forma de uma nova lógica, de um novo modo de entender as coisas.

Assim os acasos iluminam espaços vivenciais que se abrem à nossa mente e, à medida em que os ocupamos, o mundo vai se ampliando para nós". (1999, p.7).

³ No original: "My theorie depends on the fact that every human being is an artist".

REFERÊNCIAS

- BAXANDALL, Michael. **O olhar Renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BRAGA, Rodrigo. **Entrevista com Rodrigo Braga**. 2008. Disponível em <http://www.olhave.com.br /blog/?p=80>. Acesso em 20 de abril de 2013.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCKOCK, Gregory [org.]. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DUVE, Thierry de. **Faire école (ou la refaire?)**. Genève: Les presses du réel, 2008.
- _____. **Kant after Duchamp**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- _____. **O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20**. *Revista Arte & Ensaios n. 20*, Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, p. 180-193, 2010.
- _____. **Ressonances du ready-made: Duchamp entre avant-garde et tradition**. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.
- FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília [org.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In: *Arte e Ensaios n.17*, Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, p. 180-193, 2008, p.128-137.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline [org.]. **A Pintura – Vol. 1: O mito da pintura**. São Paulo: Ed.34, 2004.
- LIPPARD, Lucy R. e CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. In: *Arte & Ensaios n.25*, Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, p. 180-193, 2013.
- MEIRELES, Cildo. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.
- ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Marina Pereira de Menezes de Andrade

Professora assistente da Escola de Belas Artes da UFRJ. Doutoranda no PPAGV/EBA/UFRJ, Mestre em Artes pelo PPGARTES do Instituto de Artes da UERJ e graduada em Educação Artística também pela UERJ. Atuou em escolas da rede pública como professora de Artes Visuais dos Ensinos Médio e Fundamental. Pesquisa o ensino de artes e a formação do artista na contemporaneidade.