

Octavio Paz depois de Duchamp

Resumo

Este artigo busca pensar sobre o diálogo de Octavio Paz com Marcel Duchamp. Tendo publicado suas primeiras reflexões críticas sobre o artista francês ainda na década de 1960, quando ele começava a penetrar no cenário artístico através de Cage e da Pop, os textos de Octavio Paz sobre Duchamp são também uma convocação para se repensar o estatuto tanto da criação artística quanto da noção de obra no bojo da crise das vanguardas. Mais do que a leitura de um crítico sobre uma obra, trata-se de perceber estes textos de Paz como um exercício sobre seu próprio fazer poético e sobre o legado do dadaísmo e do surrealismo percebido o esgotamento utópico das vanguardas construtivas.

Palavras-chave: Estética; crítica; filosofia da arte; vanguarda; surrealismo; Octavio Paz, Marcel Duchamp.

Abstract

This article focus in the dialogue between Octavio Paz and Marcel Duchamp. Being one of the first critical endeavours on the work of the french artist, done while his influence in the art scene were still starting through Cage and the Pop artists, those texts about Duchamp can also be seen as an appeal to rethink the essence of artistic creation and the notion of the work of art beyond the crisis of the avantgarde. More than a critic dealing with an artist, those texts are an exercise on the poetical creation itself and about the legacy of dadaism and surrealism after the utopical deflation of the constructive avantgardes.

Keywords: Aesthetics; Criticism; Philosophy of art; avant-garde; Surrealism; Octavio Paz; Marcel Duchamp.

* Professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

“Sua atitude nos ensina – embora ele nunca se haja proposto nos ensinar nada – que o fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade.”
Octavio Paz

“Se Marcel Duchamp não tivesse vivido, era preciso que vivesse alguém exatamente igual a ele, para que pudesse existir um mundo como este que estamos começando a conhecer e experimentar.” John Cage

Para começar a falar dos dois pequenos textos de Octavio Paz sobre Duchamp¹ devo mencionar que foram escritos quando o artista ainda estava vivo, na década de 1960, e seu legado apenas começava a se disseminar – especialmente nos EUA através de Cage, Cunningham e Raushenberg. Poucos haviam escrito sobre ele e a desconfiança era frequente sobre sua efetiva relevância para a história da arte do século XX. Para se ter uma ideia disso, na França, por exemplo, até sua morte nenhum museu continha uma obra sua em seu acervo. Seu obituário no *Figaro* foi publicado na seção de xadrez. Faça esse preâmbulo para destacar o quão genuíno foi esse encontro do poeta-crítico com o artista.

O que me interessa sublinhar é o modo como Duchamp teria levado Paz a repensar o estatuto da arte na modernidade, levando ao limite uma temporalidade distendida do gesto criador e problematizando o que ele denominaria em seguida de tradição de ruptura - pautada pela aceleração e pela exclusão. Segundo Paz, Duchamp assume uma “posição única na arte de nossa época. Ele é, simultaneamente, o artista que leva às suas últimas consequências as tendências das vanguardas e aquele que, ao consumá-las volta-as sobre si mesmas e assim as inverte.”² Através de um gesto e uma temporalidade singulares - a inação e o atraso - ele inventa uma obra-pensamento que encontra múltiplas formas de manifestação sensível.

Quando falo de pensamento associado à obra de Duchamp não falo de um pensamento que seja veiculado pela obra, algo pensado antes ou fora dela, mas de ideias que surgem no entrelaço daquilo que foi posto em obra com aquilo que se processa do lado do espectador, apropriando e disseminando

1 Ambos publicados no pequeno livro de Octavio Paz intitulado *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, Coleção Elos da Editora Perspectiva, tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, 2ª edição de 1997.

2 Paz, O. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, Ed. Perspectiva, SP, 1997, p. 68.

a criação. O próprio Duchamp nos ajuda a entender este processo de apropriação criativa que tornariam as obras definitivamente inacabadas, ao qualificar o que seria seu coeficiente artístico, a saber: “a relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente”³. O acolhimento do espectador vai renovando as possibilidades de significação, desvelando/inventando o que inicialmente estava velado. É bom acrescentar que desta recepção fazem parte também as outras obras que atualizam muitas vezes o que estava inexpresso em uma obra anterior. Como escreveu Cage: “um meio de escrever música: estudar Duchamp”⁴.

A poética duchampiana ao mesmo tempo em que flerta com a indiferença da não-arte produz um abalo no estatuto das obras de arte cujo desdobramento é a própria diferença da arte. O abalo gera a diferença e a diferença está na origem do abalo; é o jogo recíproco, não causal, indeterminado, entre a imaginação e o entendimento. Como escreve Paz, “a obra faz o olho que a contempla - ou, ao menos, é um ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra”⁵. Se tomarmos um de seus trabalhos, a *Pá de Neve* de 1915 (adiantando um braço quebrado) podemos, por exemplo, nos perguntar: Como foi possível aquele utensílio tornar-se arte? Olhamos da mesma forma esta pá em uma loja de departamentos e no museu? Como e quando se processam formas de olhar distintas sobre a “mesma coisa”? Qual a relação entre o que chamamos de arte e a qualidade formal da coisa vista? Dando um salto e buscando qualificar filosoficamente um possível encaminhamento para estas interrogações, será que podemos aproximar o gesto ressignificante de Duchamp que desloca uma “coisa” para torná-la arte, neste deslocamento inscrevendo nela, na coisa, ideias, daquilo que Kant denominou de ideias estéticas, ou seja, “uma representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”⁶. A obra de Duchamp deixa estas questões em suspenso, para o desassossego da filosofia e o bem da arte.

3 Duchamp, M. “O Ato Criador”, in Battcock, G., *A Nova Arte*, Ed. Perspectiva, SP, 2ªEd., 1986, p. 73.

4 Cage, J. *De segunda a um ano*, Ed. Cobogó, RJ, 2013, p. 72.

5 Paz, O. *ibid*, p. 56.

6 Kant, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Forense Universitária, RJ, 1993, p. 159.

Falar de Duchamp é sempre arriscado dado o perigo de transformar sua obra em um mero exemplo de filosofia da arte, ou seja, em uma discussão vazia sobre possíveis definições de arte e o papel constitutivo das instituições artísticas aí. Sua indiferença estética é acima de tudo uma indiferença conceitual. Não há o menor interesse em se tratar Duchamp como o faz o esteta americano George Dickie, a saber: “enquanto obras de arte os ready-made não valem muito, mas enquanto exemplos de arte eles são valiosos para a teoria da arte”⁷. Não acredito em teorias da arte feitas à revelia das obras. O mais interessante na leitura de Paz é o modo como a obra duchampiana é tratada em sua singularidade independentemente de qualquer definição do artístico, talvez mais do que isso, sendo ela própria constitutiva de seu modo de ser arte. Neste contexto faz todo sentido a pergunta de Duchamp: “como fazer uma obra de arte que não seja uma obra de arte?”⁸ É na sua indefinição conceitual que sua obra nos obriga ao juízo, a operação de tratar de casos particulares como constituintes de novas jurisprudências, jamais enquanto norma ou regra geral.

Em um mundo dominado pela lógica da eficácia e da produção, Duchamp re-inventou o ócio, separando o gesto criativo do fazer produtivo. Segundo Paz, “sua inação é a condição da atividade interior”⁹. Sua poética singularíssima leva adiante a definição de Leonardo de que a arte é coisa mental, produzida por um pensamento que se mistura às coisas, transformando-as em coisas pensantes. Estas coisas-pensamento não querem ser avaliadas pelo que já existe, mas pelo que virá a ser, e o paradoxo é que só o olhar retrospectivo do futuro é a garantia de seu valor. Trata-se muito mais de uma vidência do que de uma vivência, na qual o espectador deve ver além do já visto e conectar-se com possíveis a serem constituídos. Como escreveu o filósofo italiano Maurizio Lazaratto, “mais do que objeto ou obra, o que interessa a Duchamp são as transformações incorporais operadas pelo processo criativo (a transubstanciação dos materiais inertes utilizados) que afetam de uma só vez a subjetividade do artista e aquela do público. O processo criativo é um ato estético no sentido em que ele desloca e reconfigura o campo da experiência possível e constitui um dispositivo de fabricação de um novo sensível e de uma nova massa cinzenta”¹⁰.

7 Dickie, G. *Art and the aesthetic*, Cornell University press, 1974, p. 34.

8 Duchamp, M. “A l’Infinifitif”, *Writings of Marcel Duchamp*, Oxford University Press, 1973, p. 74.

9 Paz, O. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 71.

10 Lazaratto, M. “Marcel Duchamp et le refus du travail”, *Les Prairies Ordinaires*, Paris, 2014, p. 43.

O ato criativo, e isto é radicalmente assumido por Duchamp, é uma quebra na ordem linear do tempo, é a liberdade de criar um passado e uma posteridade próprios, seus próprios critérios judicativos, uma nova temporalidade. Segundo Duchamp, citado por Lazaratto, “o possível implica o devir - a passagem de um a outro tem lugar no infrafino”¹¹. Este infrafino, este nada que é tudo, desloca o tempo da sua mobilidade homogênea para uma duração intensiva, transforma o não fazer em abertura criativa. Como dizia ironicamente o próprio Duchamp, “John Cage se vangloria por ter introduzido o silêncio na música, eu me orgulho de celebrar a preguiça nas artes”¹². Esta preguiça, a inação, é o corte na aceleração produtivista e na necessidade de fazer, acumular e consumir da vida moderna. Sem ideologia ou moral, descrente dos grandes gestos ou das grandes causas, sua poética foi marcada por uma postura profundamente ética. Antes de tudo, viveu em nome da liberdade, de uma abertura que vinha do desatrelamento entre o tempo interno da criação e aquele ditado de fora pelo desempenho ou o compromisso.

A saída da Europa para Nova York durante a 1ª Guerra foi na verdade a possibilidade de respirar um ar menos contaminado pela tradição. Afinal, como ele mesmo dizia, sua principal tarefa, sua profissão, era poder respirar: “Será que sei o que sou? Um homem, simplesmente alguém que respira”¹³. Nada como um ar mais puro, menos carregado de valores tradicionais para quem quer respirar mais livremente. Ao mesmo tempo em que a pintura francesa, nos conturbados anos que se seguiram a primeira guerra, mergulhava no retorno à ordem pós-cubista, Duchamp via em Nova York um lugar ideal para desconstruir toda e qualquer ordem. De 1913 até sua morte em 1968, Duchamp será um artista de poucas obras e muita recusa: da estabilidade, da profissão, do mercado, das instituições.

Duas obras foram analisadas com extremo cuidado por Paz. *O Grande Vidro* ou *A Noiva despida por seus Celibatários, mesmo* e os *ready-made*, ou melhor, a estratégia poética dos *ready-made*. Como observou o crítico mexicano, o *Grande Vidro* era “um enigma e, como todos os enigmas, não é algo que se contempla mas sim que se decifra”. Já os *ready-made* “foram um pontapé no objeto de arte para colocar em seu lugar a coisa anônima que é de todos e de ninguém”¹⁴.

11 *Ibid.*, p. 26.

12 *Ibid.*, p. 13

13 *Ibid.*, p. 34.

14 Paz, O. *Op. cit.*, p. 62.

Transferindo objetos corriqueiros para os museus e designando-os objetos de arte, ele realiza o gesto mais banal e radical da arte em nosso século. Neste aspecto, visitar o Museu da Filadélfia onde se encontra a maioria de seus trabalhos, é algo paradoxal. Está tudo lá, mas não há muito o que ver.¹⁵ Sua obra exige que o espectador se desfaça das suas expectativas habituais diante da pintura ou escultura. Não é pelo embate puramente formal - retiniano - que lidamos com seus trabalhos. Eles não apelam aos nossos sentidos, mas à nossa imaginação, exigindo mediações incomuns em se tratando de artes visuais.

É claro que não digo com isso que não haja imaginação no ato perceptivo, nem que um quadro de Rembrandt ou de Cézanne falem apenas à nossa sensibilidade visual. O ponto é apenas que Duchamp cria uma outra coisa que escapa às categorias tradicionais e aos hábitos arraigados. Ele inventa outro tipo de arte e simultaneamente um outro tipo de espectador. Do Renascimento até Picasso, as transformações artísticas se deram no interior de uma linguagem pictórica, de uma concepção histórica da forma e do objeto artístico. Foi Duchamp que, para o bem e para o mal, tomou um outro caminho.

Na verdade, o ponto crucial do pensamento-obra de Duchamp é a separação entre arte, mão e visão. Como observou Octavio Paz, “Picasso tornou visível o nosso século; Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir a dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível. À lucidez do instinto opôs o instinto da lucidez: o invisível não é obscuro nem misterioso, mas transparente...”¹⁶ Esta comparação entre Picasso e Duchamp é pertinente. O primeiro transformou tudo em arte, enquanto Duchamp, sem transformar nada, fez com que tudo pudesse ser arte. O fato de tudo poder ser arte, não implica que qualquer coisa o seja. Na verdade a ‘coisa’ nela mesma pouco importa, o artístico não quer se fixar em nada a partir do gesto criativo liberado por Duchamp.

Até bem pouco tempo, a discussão do legado duchampiano vinha associada à morte das formas tradicionais de arte. Tudo bem, ele mesmo, ao longo de várias entrevistas, falara que a pintura morreu, que não há mais sentido algum em se pegar um pincel para se fazer arte; mas não é essa a questão. Não interessa a disjuntiva - ou ready-made ou pintura - como não interessam as separações cristalizadas entre forma e vida, olho e espírito. A importância

15 Refiro-me aqui em especial aos *ready-made*, não às pinturas nem tampouco ao *Étant donnés*, cuja relação com o visível apesar de paradoxal, restrita ao buraco na porta, é constitutiva e surpreendente.

16 *Ibid.*, p. 9.

de Duchamp não exclui Pollock, Rothko ou Serra. Ela apenas inclui a possibilidade de existirem John Cage, Cildo Meireles, Andy Warhol, Dominique Gonzalez-Foerster e Xavier Le Roy. A presença de Duchamp na história da arte moderna amplia os territórios e a natureza do fenômeno artístico. Não é à toa que na lista das inclusões mencionada acima há um músico e um coreógrafo, como poderia ter também um(a) escritor(a) ou um(a) cineasta. Acho até apropriado citar aqui uma passagem escrita por um psicanalista que sublinha esta disseminação duchampiana até mesmo para fora do que se convencionava chamar de meio de arte: para MD Magno, “Duchamp teve forte influência no que trabalhamos em psicanálise”¹⁷.

O desvio de Duchamp é um desvio em direção à origem, uma origem indefinível que produz um devir sempre inacabado, onde as formas de arte são indiferenciadas e o que importa é a possibilidade de invenção de novos sentidos para o mundo. A sua aposta não é que tudo indiferentemente seja arte, mas que tudo, na sua diferença, possa ser arte. Esta diferença, sempre infra-fina, só pode ser compreendida como afirmação da liberdade e criatividade humanas disparadas no entrechoque da “obra” e do olhar. O que se apresenta como obra é sempre algo além do que se presentifica. Tanto no *Grande Vidro*, como também em a *Fonte*, a materialidade da obra se multiplica nas notas e textos escritos por ele e que nos convidam a ver de outros modos. “O Grande Vidro é o desenho de um maquinismo e a Caixa verde é algo assim como um desses folhetos de instruções que nos ensinam o manejo e o funcionamento das máquinas”¹⁸, aponta Octavio Paz, sendo que em uma passagem do outro ensaio, acrescenta que em Duchamp o discurso é “regido por uma sintaxe racional e uma semântica delirante”¹⁹. Não se trata, portanto, de ler para ver, mas de deslocar o ver através do ler e o ler através do ver, afinal, “o conhecimento não é senão uma enfermidade da linguagem”²⁰. Seria através desta multiplicação de materialidades possíveis que somos obrigados a desconectar na obra a equivalência fenomênica da relevância estética. O mictório da *Fonte* é idêntico enquanto objeto daqueles dos banheiros, mas diferente enquanto experiência estética pois somos capazes de sentir (e ver) além do visível.

17 Magno, M.D. “Aimée Sélamor”, Revista ITEM 4, RJ, Novembro, 1996, p. 90.

18 Paz, O. Op.cit., p. 34.

19 Ib.íbid, p. 74

20 Ib.íbid, p. 74.

O paradoxo é o seguinte: ninguém de bom senso deixaria de ver uma exposição de Matisse para ver uma de Duchamp, apesar de Duchamp, a meu ver, ser mais importante para o século XX que Matisse. A importância aí não é um juízo de valor, mas uma constatação de que, gostemos ou não, ele singulariza o nosso tempo abrindo uma possibilidade de arte que inexistia antes dele. Instauram-se ali novos procedimentos pautados em um gesto que tira a arte do lugar técnico associado a um fazer e a transforma em um tipo de ato e sentimento que não se pautam pelo que é mas pelo que pode vir-a-ser. Para compreendermos este devir-arte aberto e arriscado, devemos voltar a um texto capital de Duchamp no qual ele defende o artista Richard Mutt, pseudônimo por ele criado quando do envio do mictório *A Fonte* para o Salão dos Artistas independentes de Nova York em 1917. Ali, defendendo a liberdade deste artista desconhecido, cuja obra teria sido afastada da exposição pelo comitê organizador com o argumento de que aquele utensílio não cumprira as exigências mínimas de uma obra de arte, apesar da indicação explícita no edital de que todos (de crianças a idosos diletantes) poderiam expor se pagassem a taxa de 6 dólares, Duchamp afirma de modo muito claro o que fazia daquele gesto um gesto artístico, a saber: “se foi o Sr Mutt que a fez com as próprias mãos não tem importância. Ele a ESCOLHEU. Ele pegou um objeto ordinário e o deslocou de modo que seu significado original desapareceu ganhando um outro nome e uma outra perspectiva - ele criou um novo pensamento para este objeto”²¹. O que interessa como arte não é o objeto, mas as relações que se produzem a partir de um gesto, de uma escolha, de um deslocamento que transtorna o modo da coisa ser vista e percebida.

O tornar-se arte, o ver algo como arte, implica quem vê na coisa vista. A obra duchampiana transita na linha abissal e infraquina que separa o ser e o nada, o visível do invisível. Não se trata, como disse Octavio Paz em *Os Filhos do Barro*, de “um niilismo, mas de uma desorientação; o lado de cá se confunde com o lado de lá. O jogo dos opostos dissolve, sem resolvê-la, a oposição entre ver e desejar, erotismo e contemplação, arte e vida”²². Neste processo em que vemos além do visível, percebemos um olhar vidente que apoiado na imaginação e na reflexão faz da crítica, criação, e do juízo, produção de diferença. Como escrevera Paz em relação à Mallarmé, seu legado não é a sua palavra, mas o espaço que ela abre. Creio que podemos dizer que o legado de Duchamp não está no que ele fez, mas no modo como ele, sem fazer

21 Duchamp, M. “The Richard Mutt Case”, publicado na revista *Blind Man* em 1917.

22 Paz, O. *Os Filhos do Barro*, Nova Fronteira, RJ, 1984, p. 145.

propriamente nada, tornou-nos disponível para novas formas de arte. Um fazer sem fazer que despe a arte de seus condicionamentos, que multiplica suas formas de materialização, que suspende os modos habituais de ver, conhecer e identificar as coisas. O mundo que o gesto poético de Duchamp nos legou é aquele em que sentidos se constroem a partir de trocas, de metamorfoses, de atrasos, de convergências entre proposições, apropriações e disseminações. “A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado confuso e o futuro desabitado, a poesia é o presente.”²³ Essa poesia, como a partida ideal de xadrez, como a noiva e como a vida, deve ficar definitivamente inacabada. Assim é Octavio Paz depois de Duchamp.

23 Paz, O. *Ibid.* p. 204

