

Ready-made in Holodeck: arte e técnica entre o século XX e XXI¹

Diego Rezende²

Resumo: Abordagem do processo de criação de Marcel Duchamp – os *ready-mades*, as pinturas anti-retinianas e “O Grande Vidro” – segundo o que apresentaram autores como Walter Benjamin, Martin Heidegger, Sigmund Freud e MD Magno sobre a arte e a técnica. Como as fronteiras existentes entre ambas são questionadas, surgem as possibilidades de sua fluidez e convergência mediante a disponibilização das realidades virtuais decorrente da reinvenção constante das tecnologias comunicacionais a partir do final do século XX.

Palavras-chave: arte; técnica; artifício; Marcel Duchamp.

Diversas vanguardas percorreram o século XX – dadaísmo, cubismo, pós-impressionismo, etc. – trazendo à tona rupturas e novos modos de criação artística. O século passado trouxe também grandes inovações tecnológicas, o que fez com que as tecnologias anteriores fossem reinventadas ou mesmo extintas – por exemplo, a pintura após a fotografia, o vídeo cassete após o surgimento do aparelho de DVD –, ou seja, sempre induzindo novas maneiras de criação a partir de um novo aparato técnico.

Partindo dessa perspectiva, as vanguardas artísticas e as inovações tecnológicas percorreram de “mãos dadas” o século XX. Assim, quais seriam, de fato, as possíveis fronteiras entre a *arte* e a *técnica*? Duchamp induz possibilidades de transposição destas fronteiras ao colocar uma roda de bicicleta, uma porta-garrafa ou um urinol, exatamente como foi fabricado, em uma galeria. Desse modo, abre as portas para o século XXI, no qual os *tablets*, por exemplo, rompem esta divisão arte/técnica de modo radical, fazendo convergirem as figuras do artista, do *design* e do técnico da computação. Ou seja, para criar um *Hamlet no Holodeck*, como sugere Janet Murray (2003), é necessário que o escritor pense junto com o cientista da computação, conhecendo e usufruindo das tecnologias virtuais.

¹ Artigo apresentado no Eixo 8 – Imaginário Tecnológico e Subjetividades do VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura realizado de 20 a 22 de novembro de 2013.

² Mestrando (PPGCom-UFJF).

Abordaremos, neste contexto, alguns traços do processo de criação de Marcel Duchamp (1887-1968) – o *engenheiro do tempo perdido*³ – segundo autores que conjecturaram sobre a *arte* e a *técnica* no século XX. Isto, no intuito de questionar as fronteiras existentes entre ambas e examinar suas possibilidades de fluidez e convergência, que vemos ocorrer no século XXI.

Ar(te)cnologia

No famoso texto *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, escrito em 1936, Walter Benjamin descreve que com o advento do século XX, as técnicas de reprodução ficaram em condições não apenas de se dedicar as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo seus meios de influência, mas de *elas próprias se imporem como formas originais de arte*. Segundo ele, “na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é sua *aura*” (idem, p.59). Esta sendo a “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” (idem, p. 60) – e sua decadência se deu, principalmente, com a ascensão da “sociedade de massa”.

Gregos e medievais tomavam uma estátua antiga de Vênus pelo que ela encerrava de único e, assim, sentiam sua *aura*. Nessa época, era o *culto* que exprimia a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais (idem, p. 61). A produção artística, portanto, inicia-se mediante imagens que servem ao *culto*, sendo que a própria presença destas imagens tem mais importância do que o fato de serem vistas. Porém, a mudança do *valor de culto* para a preponderância absoluta do *valor de exibição*, no século XX, confere às obras de arte funções inteiramente novas: “Com a *fotografia*, o *valor de exibição* começa a empurrar o *valor de culto* – em todos os sentidos – para segundo plano. Este último, todavia, não cede sem resistência – sua trincheira final é o rosto humano” (idem, p. 64).

O surgimento da fotografia proporcionou aos pintores um processo de criação mais livre, não mais baseado no reflexo fidedigno de algo já pré-estabelecido, pois a fotografia passou a fazer este papel de modo automático. Assim, diversas vanguardas surgiram, como o *dadaísmo*, no qual os referenciais estéticos da arte clássica foram

³ Como denomina Pierre Cabanne em seu livro *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*.

rompidos de forma radical. Nesse sentido, “gastaram-se vãs sutilezas a fim de decidir se a fotografia era ou não *arte*, porém, não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da *arte*” (idem, p. 65).

Em outro conhecido texto sobre o tema: *A questão da técnica*, de 1953, Martin Heidegger se propõe a analisar a *essência da técnica* – que não seria de forma alguma algo técnico. Segundo ele, a técnica não é um simples meio, mas uma forma de *desencobrimto*. A palavra técnica é proveniente do grego τέχνη, que não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer na grande arte e das belas-artes (HEIDDEGER, 2002, p. 17). O decisivo da τέχνη, entretanto, não reside no fazer e manusear, nem na aplicação de meios, mas no *desencobrimto*:

O homem não faz senão responder ao *apelo* do *desencobrimto*, mesmo que seja para contradizê-lo. Quando, portanto, nas pesquisas e investigações, o homem corre atrás da natureza, considerando-a um setor de sua representação, ele já se encontra comprometido com uma forma de *desencobrimto*. Trata-se da forma de *desencobrimto* da *técnica* que o desafia a explorar a natureza, tomando-a por objeto de pesquisa até que o objeto desapareça no não-objeto da *dis-ponibilidade* (idem, p. 22).

O tipo de *desencobrimto* que rege a técnica moderna é a *com-posição*: “o *apelo* de *exploração* que reúne o homem a *dis-por* do que se *des-encobre* como *dis-ponibilidade*” (idem, p. 23). Em outras palavras, “a *força de reunião* daquele por que põe, ou seja, que *desafia* o homem a *des-encobrir* o real no modo da *dis-posição*” (idem, p. 24). A *essência* da técnica moderna, assim, mostra-se na *com-posição*. No entanto, “onde reina a *com-posição*, é o direcionamento e asseguramento da *dis-ponibilidade* que marcam todo o *des-encobrimto*. Já não deixam surgir e aparecer o *des-encobrimto* em si mesmo” (idem, p. 30) de modo que o ser humano não se encontra em parte alguma consigo mesmo, isto é, com sua *essência*. A *essência* da técnica possui uma grande ambiguidade:

De um lado, a *com-posição* impele à fúria do *dis-por* que destrói toda visão do que o *desencobrimto* faz acontecer de próprio e, assim, em princípio, põe em perigo qualquer relacionamento com a *essência da verdade*. De outro lado, a *com-posição* se dá, por sua vez, em sua propriedade na concessão que deixa o homem continuar a ser – até agora sem experiência nenhuma mas talvez no porvir com mais experiência – o encarecido pela veri-ficação da *essência* da verdade (...) Se olharmos dentro da *essência* ambígua da técnica, veremos uma *constelação*, o percurso do mistério. A *questão da técnica* é a questão da *constelação* em que acontece, em sua propriedade, em *desencobrimto* e *encobrimto*, a *vigência da verdade* (idem, p. 35).

Partindo destes pressupostos, questiona ele: “Será, então, que um desencobrimento concedido de modo mais *originário* seria capaz de fazer aparecer, pela primeira vez, a *força salvadora* no meio do *perigo* que, na *idade da técnica*, mais encobre do que mostra?” (idem, p. 36).

Na Grécia, no começo do *destino* ocidental, segundo Heidegger, as artes ascenderam às alturas mais elevadas do desencobrimento concedido, era um descobrir único numa multiplicidade de desdobramentos, a *arte* chamava-se apenas τέχνη (idem, p. 36). A consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de se dar “num espaço que, de um lado, seja consanguíneo da *essência da técnica* e, de outro, lhe seja fundamentalmente *estranho*” (idem, 37). E um espaço como este é proporcionado pela *arte*.

Em 1930, Sigmund Freud já descrevia, em *O mal-estar na cultura*, que o ser humano havia se tornado uma espécie de *Deus de prótese* (FREUD, 1974). Décadas depois alguém como Miguel Nicolelis pode dizer que, à medida que seres humanos ganham competência no uso de ferramentas artificiais, seus cérebros tendem a adicionar esses artefatos como extensões de seus corpos biológicos. Expressando, assim, “o mais voraz dos apetites por incorporar os objetos que são o fruto de nosso inconfundível e incomparável *desejo de criar*” (NICOLELIS, 2011, p. 350).

Segundo Freud, com todas as suas ferramentas, o ser humano *aperfeiçoa seus órgãos* ou remove as barreiras para sua operação. Os motores lhe colocam forças gigantescas à disposição, que ele pode direcionar para onde quiser:

O navio e o avião fazem com que nem a água nem o ar possam impedir sua movimentação. Com os óculos, ele corrige as deficiências da lente em seu olho; com o telescópio, enxerga a distâncias remotas; com o microscópio, supera os limites da visibilidade impostos pela estrutura de sua retina. Com a máquina fotográfica, ele criou um instrumento que retém as fugazes impressões visuais, algo que o disco de gramofone faz com as igualmente passageiras impressões sonoras, sendo ambos, no fundo, materializações de sua capacidade de recordação, de sua memória (FREUD, 1974, p. 49).

A partir de uma releitura de Freud e Lacan, a Nova Psicanálise, ou *NovaMente*, criada na década de 1980, aborda o tema da *Técnica* enquanto *Arte* (articulação, artifício). De acordo com MD Magno (2013), o que chamam de natureza é um *artifício espontâneo* e aquele característico das produções de nossa espécie humana é um

artifício industrial (idem, 2013, p. 39). Tudo, portanto, é *artifício, articulação, artificialidade* de coisa com coisa, da *transa* das coisas:

Quem inaugurou isso foi Marcel Duchamp, que fez um ato [ready-made] que veio a dizer que o que quer que um da espécie humana faça é *Arte*. Isto porque é um ato de uma espécie que é assim. O que foi bandalhado é o conceito de arte. Hoje em dia, quando se entra num lugar, um museu, uma galeria, e se vê uma exposição, está-se diante do quê? De um ato político de um grupo ou de um indivíduo que resolveu regionalizar o conceito de arte. Só isso. Se fizermos a coleção de tudo que está aqui dentro, de todos os aparelhos... Vestimos essas roupas, colocamos óculos, arrumamos o cabelo, por causa de quê? *Arte*. Tudo se articulou de alguma maneira. *Arte é articulação e mais nada* (idem, 2005, p. 68).

Em entrevista a Pierre Cabanne, na década de 1960, Duchamp afirma que, no fundo, não acredita na função criativa do artista, pois este é apenas “um homem como qualquer outro” (DUCHAMP apud CABANNE, 2008, p. 24). Segundo ele, todo mundo faz alguma coisa, um homem de negócios também faz certas coisas, mas aqueles que fazem em tela, com uma moldura, são chamados *artistas*: “antigamente, eles eram designados por uma palavra que eu prefiro: *artesãos*. Somos todos artesãos na vida civil, na vida militar e na vida artística” (idem, p. 25).

Artesão do tempo perdido

Entre fevereiro e março de 1913, com 25 anos, Duchamp é convidado pelo crítico de arte norte-americano Walter Pach para participar *Armory Show*, em Nova York, e envia quatro pinturas, entre elas, o *Nu Descendo uma Escada*, que provoca “um grande escândalo”. Para sobreviver, ingressa como assistente voluntário de bibliotecário na Biblioteca *Sainte-Geneviève*. Em outubro, instala-se em Paris. E, no mesmo ano, executa o seu primeiro *ready-made*, a *Roda de Bicicleta* (figura 1), e efetua os primeiros estudos para o *Grande Vidro*⁴.

Ao ser questionado por Pierre Cabanne sobre como veio a escolher um objeto produzido em série – um *ready-made* – para fazer uma obra de arte, Duchamp (2008) descreve que não queria fazer uma obra de arte:

A palavra *ready-made* só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma *roda de bicicleta* sobre um banco, o garfo invertido, não havia ainda qualquer ideia de *ready-made* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma

⁴ Idem, p. 183.

razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. Não, nada disso... (...) fiz outros objetos com inscrições, como a pá de neve, na qual escrevi qualquer coisa em inglês. A palavra *ready-made* veio a mim naquele momento, e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo artístico (idem, p. 79-80).



Figura 1: Roda de Bicicleta

O mais conhecido dos *ready-mades* foi a *Fonte* (figura 2), “simplesmente suprimida”, segundo Duchamp, de ser exposta no Salão da *Society of Independent Artists*, em 1917. A escolha do *ready-made*, segundo dependia do objeto, mas era preciso tomar cuidado com seu *look*, o que tornava difícil a escolha, “porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo” (idem, p. 80).

Era preciso, assim, chegar a qualquer coisa com uma *indiferença* tal que não se tenha nenhuma *emoção estética*. A escolha, portanto, era sempre baseada na *indiferença visual* e numa ausência total de bom ou mau *gosto*, pois o gosto era um *hábito*, “a repetição de uma coisa já aceita. Se você recomeça uma coisa muitas vezes, ela fica sendo o gosto” (idem, p. 80).



Figura 2: Fonte

Duchamp (idem, p. 81) descreve que, para escapar do gosto, foi pelo desenho mecânico, que não suporta nenhum gosto por estar fora de toda convenção pictórica. Ou seja, um desenho baseado em uma perspectiva matemática, científica⁵, em dimensões:

Uma mistura de história, anedota, no bom sentido da palavra, com representação visual, dando menos importância à *visualidade*, ao elemento visual, que era usado geralmente na pintura. Já não queria me preocupar com a linguagem visual... (...) Tudo estava se tornando *conceitual*, quer dizer que dependia de outras coisas que não a *retina* (idem, p. 65).

A “atitude anti-retiniana” adveio da demasiada importância dada ao *retiniano*:

Desde Courbet⁶, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo mundo. O *frisson* retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia

⁵ Duchamp ressalva que não o fez por amor à ciência e sim para “desacreditá-la de uma maneira doce, leve e sem compromisso. Mas a ironia estava presente” (idem, p. 66).

⁶ Gustave Courbet (1819-1887), pintor francês.

ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tivesse tido a oportunidade de poder tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente, não teria mudado grande coisa; *todo o século é completamente retiniano* (idem, p. 73).

As imagens sucessivas dos corpos em movimento apareceram nas telas de Duchamp em 1911, quando pensou em fazer o *Jovem Homem Triste num Trem* (figura 3). Ele descreve que, primeiro, há a ideia do movimento do trem e depois a do homem triste que está no corredor e se desloca. Criam-se, assim, dois movimentos paralelos que se correspondem um ao outro.

Depois disso, há a deformação do homem, que ele chamou de *paralelismo elementar*: uma decomposição formal em lâminas lineares que se seguem como paralelas e deformam o objeto. Desse modo, o objeto é completamente distendido, como se fosse elástico, e as linhas seguem paralelamente enquanto mudam sutilmente para formar o movimento ou a forma em questão (idem, p. 47). Ele empregara este mesmo procedimento no *Nu Descendo uma Escada* (figura 4).



Figura 3: Jovem Homem Triste num Trem



Figura 4: Nu Descendo uma Escada nº 2

Como descrito anteriormente, em 1913, Duchamp passou a trabalhar como bibliotecário na Biblioteca *Sainte-Geneviève*, em Paris. Segundo ele, esta decisão foi tomada para se afastar de certo meio e de certa atitude da parte de alguns artistas, após um incidente em 1912, quando trouxe o *Nu descendo uma Escada* para a exposição dos “Independentes”⁷ e lhe pediram para retirá-lo antes da abertura, pois achavam que o *Nu* não tinha a ver com a linha que haviam previsto:

Queria me desligar de toda obrigação material e comecei uma carreira de bibliotecário, que era uma espécie de desculpa social para não ser mais obrigado a me manifestar (...) Era uma espécie de tomada de posição intelectual contra a servidão manual do *artista* (idem, p. 69).

Quando eclodiu a Primeira Guerra, Duchamp foi para os Estados Unidos e lá trabalhou durante oito anos em *O Grande Vidro* (figura 5), fazendo outras coisas

⁷ Ano seguinte, Duchamp envia o quadro ao *Armory Show*, em Nova York.

paralelamente. Nesta época, ele já havia abandonado a tela e o quadro, e se dedicava ao *Vidro* e a seus *ready-mades*. A ideia do *Vidro* veio pela *cor*:

Quando eu pintava, usava um grande e espesso vidro como palheta e, vendo as cores do outro lado, compreendi que havia qualquer coisa de interessante do ponto de vista da técnica pictórica. A pintura ficava sempre suja, amarelada ou velha, ao cabo de muito pouco tempo, por causa da oxidação; agora, minhas *cores* se encontravam completamente protegidas, pois o vidro era um meio de mantê-las, ao mesmo tempo puras e livres de alterações por um bom tempo (...) O vidro, sendo transparente, podia dar o máximo de eficácia à *rigidez da perspectiva*; ele eliminou também toda a ideia de “mão”, de matéria (...) Era uma renúncia a toda *estética*, no sentido ordinário da palavra. Não era nenhum manifesto da nova pintura (idem, p. 72).



Figura 5: O Grande Vidro

Em 1923, volta para a França, deixando *O Grande Vidro* inacabado⁸. A obra de Duchamp, comparada a outros artistas do século XX, como Pablo Picasso, não é muito extensa. Ele envelhece – até sua morte em 1968 – levando a vida como um garçom de café (idem, p. 155), preferindo respirar a trabalhar (idem, p. 121).

Considerações finais

Marcel Duchamp não chegou a conhecer as imagens sintéticas vinculadas em rede que surgiram do final do século XX, pouco mais de uma década após sua morte. E

⁸ Em 1926, “*O Grande Vidro* é rachado logo depois de exposto na *International Exhibition do Brooklyn*” (idem, p. 187).

mesmo não vendo os “computadores portáteis”, criados no início do século XXI, de algum modo, abriu o *horizonte cognitivo* do século XX para esta possibilidade.

Hoje, muitos artistas buscam se aproximar e se inserir na criação de *softwares* junto aos profissionais da ciência da computação. Eles estão reinventando e experimentando *programas* para realizarem exposições, performances, instalações etc. Aliás, desde o final do século passado, com a disponibilização de computadores cada vez mais sofisticados, fazia-se *arte* a partir dos novos aparatos *técnicos*: avatares, tecnopoéticas, ciberliteratura...

O *artista*, assim, contribui para a transposição dos limites de determinada tecnologia intervindo em seus propósitos, experimentando outras maneiras de usufruir da *técnica*, pois, como afirma Arlindo Machado (1996, p. 36), as máquinas e os processos tecnológicos precisam estar sempre constantemente reinventados e subvertidos, acompanhando e desencadeando o progresso do pensamento.

Eis aí o incômodo que Duchamp causou em sua época: quando *indiferenciou* a obra do artista (como a *Mona Lisa*, por exemplo, de Leonardo Da Vinci) da obra advinda da técnica de fabricação da *R. Mutt*, que produziu o mictório, colocando-os em um mesmo espaço histórico de exposição. A ruptura que a criação do *ready-made* ocasionou abriu uma nova perspectiva no campo da arte – o que entrega aos artistas posteriores um *vazio* a ser novamente percorrido, transposto, deslocado...

Ou seja, ainda hoje algumas perguntas pairam em exposições e bienais pelo mundo: “isso é arte?”; “o que é arte?”. Desde seus primórdios, o fazer artístico, de algum modo, questiona a si mesmo, mas Duchamp levou esse questionamento a um extremo que sugere o esgotamento das possibilidades de criação artística dos séculos passados. Como é sabido, da mesma forma que uma nova tecnologia questiona, sobrepõe, acrescenta e vai além da anterior, isto acontece também com os movimentos artísticos. No entanto, Duchamp não se enquadrava em nenhum movimento propriamente dito, pois buscava uma criação *originária*, no sentido descrito por Heidegger (2002). O que muitos não consideram *arte*, ao se tratar do mictório de Duchamp, outros consideram a obra de arte mais influente criada no século XX⁹.

⁹ Segundo Will Gompertz, editor de artes da emissora britânica BBC e ex-diretor da *Tate Gallery*.

Portanto, a metáfora de Murray (2003) é alegórica. Para recriar uma obra com a densidade de *Hamlet*, escrito por William Shakespeare, em um ambiente de alto nível tecnológico como o *Holodeck*, da série televisiva *Jornada nas Estrelas*, é preciso a confluência entre o *artista* e o *técnico*, até que eles se tornem um só, o *original*: o *artesão*, como diria Duchamp, de *interfaces computacionais* (literárias, visuais, auditivas, e mesmo olfativas). E isso é possível porque *tudo é artifício*, é resultado de *articulação*, seja ela espontânea ou industrial.

Referências

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. Tradução de José Lino Grunnewald do original alemão: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, em *Illuminationen*, Frankfurt AM Main, 1961, Surkhamp Vering, p. 148-184. A presente tradução foi publicada na obra **A ideia do Cinema**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p. 55-95.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo, Perspectiva, 2008.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Edição Standard Brasileira das Obras Completas, vol. xxi, p.75-174.

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica**. In: Ensaios e Conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e outros, Petrópolis, Vozes, 2002.

GOMPERTZ, Will. **Isso É Arte?** Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MAGNO, MD. **Comunicação e Cultura na Era Global**. Rio de Janeiro, Novamente, 2005.

MUMFORD, Lewis. **Arte e técnica**. Lisboa: Edições 70, 2001.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo, Itaú Cultural, 2003.

PARENTE, André (org). **Imagem-Máquina**. São Paulo, 34, 1996.