

## 5 Considerações Finais

No texto *O ato criador*<sup>221</sup>, Duchamp prevê a falta de controle do artista sobre o significado da obra de arte, baseado na relação entre público e obra. Na visão de Duchamp, o sentido de uma obra de arte se constituiria sempre numa relação de transferência entre artista e público:

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, 2004, p. 74)

Apesar de Duchamp mencionar somente a obra de arte no “ato criador”, pode-se ampliar suas ideias. Como é possível perceber, o “ato criador” está dividido em duas etapas principais. A primeira etapa seria caracterizada pelo processo de realização da obra, que iria da intenção primeira do artista à obra construída. Nesse processo, assinalam-se todas as dúvidas, os constrangimentos e as decisões do artista. Segundo Duchamp, nessa primeira etapa, há sempre uma diferença, da qual o próprio artista não está consciente, entre a sua intenção inicial e o que foi realizado de fato.<sup>222</sup> A segunda etapa do “ato criador” seria a interpretação feita pelo público da obra de arte.

Existem duas implicações explicitadas no “ato criador”. A primeira está na ideia de que o artista não possuiria controle total sobre o sentido de sua obra, nem quando ele a executa nem quando ela está pronta. Nesse sentido, o trabalho do artista é apenas uma parte do “ato criador”. A segunda implicação é a de que o sentido da obra dependeria inteiramente do entendimento feito pelo público, sendo ele que “estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo”. Ao negar o controle

---

<sup>221</sup> Texto apresentado na Convenção da Federação Americana de Artes, em abril de 1957, no Texas. É possível encontrar *O ato criador* na coletânea de textos de arte organizada pelo jornalista e ensaísta Gregory Battcock, *A nova arte*, p. 71. O texto em inglês foi publicado no livro que reúne uma série de escritos de Duchamp. In: SANOUILLET, M.; PETERSON, E. (org.). *The writings of Marcel Duchamp*. New York: Oxford University Press, 1993.

<sup>222</sup> Duchamp chama a diferença entre o que artista quis realizar e o que ele realizou de “coeficiente artístico”. DUCHAMP, M., *O ato criador*, p. 73.

total do artista sobre a obra de arte, Duchamp subverte a ideia da “criação” centrada no trabalho do artista. O “ato criador” nunca é resultante do trabalho de apenas um único homem.<sup>223</sup>

Ainda que não se tenha tratado, explicitamente, no decorrer desta pesquisa, da falta de controle, ressaltada por Duchamp, do artista ou do designer sobre o objeto já projetado, o “ato criador” retoma, em certa medida, a discussão sobre a importância do objeto, expressa na máxima de Argan – o projeto como ato histórico –, elucidada logo nas primeiras páginas deste trabalho. Tal como o objeto em Argan, a obra de arte, para esse artista, se constitui como um ponto de intersecção entre dois momentos distintos: a experiência passada (o trabalho do artista) e a experiência futura (o sentido da obra após sua “execução”).

O “ato criador” de Duchamp ainda enfatiza uma ideia que não está tão clara no objeto da máxima, projeto como ato histórico. O significado da obra de arte para Duchamp não é estático. Como observa-se na última frase da citação, Duchamp declara que a contribuição do público ao “ato criador” interfere também no sentido da obra de arte ao longo do tempo, ao tornar célebres artistas que tinham sido esquecidos. É tanto a falta de controle do artista e do designer como a transformação dos significados dos objetos com o passar do tempo, características explícitas no “ato criador” de Duchamp, que gostaria de ressaltar como aspectos que fazem parte desta pesquisa.

Tentou-se levar a assertiva do objeto como protagonista da noção de projeto como ato histórico ao limite. No decorrer desta dissertação, foi observado que o objeto e o conjunto de ideias que o encerram, no ato do seu procedimento, além de poderem ser conflitantes, como é o caso do objeto replicado, vão sendo ainda atrelados a outros “projetos”. Para relembrar, o objeto replicado, entendido como o ponto de convergência entre o projeto construtivo e a noção de acaso desenvolvida nas vanguardas negativas (Surrealismo e Dadá), é resultante de uma tensão entre produção industrial e arte tradicional (de cavalete). Se no projeto construtivo e no

---

<sup>223</sup> Anos mais tarde numa de suas entrevistas a Cabanne, Duchamp expõe essa mesma ideia quando descreve o trabalho de antigos pintores ligados ao trabalho artesão: “[...] Somos todos artesãos na vida civil, na vida militar, e na vida artística. Quando Rubens, ou qualquer outro, precisava de azul, ele falava à sua corporação que precisava de tantos gramas, e eles discutiam a questão de se poder dar 50 ou 60 gramas a ele, ou mais. Na verdade, eram artesãos como este que aparecem nos antigos contratos. A palavra ‘artista’ foi inventada quando o pintor se transformou numa personagem, primeiro na sociedade monárquica, e então na sociedade atual, onde é um homem de respeito. Ele não faz coisas para as pessoas; são as pessoas que escolhem as coisas no meio de sua produção. Em compensação, o artista é muito menos sujeito a concessões que antes, sob a monarquia.” CABANNE, P. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p. 25.

Surrealismo, tenta-se ultrapassar essa tensão, no movimento Dadá e em Duchamp, esse conflito está acirrado.

A afirmação de que o objeto e as ideias que o encerram vão sendo atrelados a outros projetos pode ser exemplificada nas críticas feitas pelos professores da Escola de Ulm à atividade projetual na Bauhaus, sob a direção de Walter Gropius. Como foi esclarecido, no capítulo *A Crise Projetual*, a Escola de Ulm possui o mesmo objetivo da Bauhaus – baseando-se na prática projetual, construir uma sociedade igualitária e livre por meio da produção de objetos utilitários –, porém, o que se contesta, radicalmente, em Ulm, é a importância da arte, presente tanto na noção de projeto da Bauhaus como nas ideias de Max Bill, na construção da vida coletiva.

É preciso ter em conta que esse processo de transformação, com o passar do tempo, no significado dos objetos e do conjunto de ideias que eles encerram é indeterminado. Ora, é impossível prever, no momento em que a produção material é “projetada”, como determinados procedimentos, objetos, noções serão utilizados, bem como qual o valor que lhes será atribuído e se, de fato, terão algum valor no futuro. Nessa perspectiva, o objeto como representante do projeto como ato histórico nunca é abarcado na sua totalidade. Esse objeto é sempre um fragmento.

A tomada de consciência da impossibilidade de determinar o sentido de um projeto no futuro é também um dos motivos determinantes da crise do projeto construtivo, sentenciada por Argan. Na crise projetual, questiona-se, exatamente, até que ponto é possível propor um projeto político de transformação total, baseado na produção de objetos utilitários (da colher à cidade), por meio de práticas unificadas e com um sentido universal. Uma das resoluções principais contidas no texto *Projeto e destino* é que para restituir a noção de projeto é preciso dar conta dessa impossibilidade.

A atividade projetual dos coletivos e dos designers italianos das décadas de 1960 e 1970, apresentada no tópico *Entre Pedras, Cactos e Plástico na Itália*, do capítulo *A Crise Projetual*, explicita a impossibilidade de um projeto político pautado na produção de objetos utilitários, ao negar o valor do objeto na sociedade industrial. No *design radical* italiano, ou não se projeta objeto utilitário algum (o objeto é uma declaração) ou, quando se projeta, faz-se de maneira “precária” – na reprodução de coisas existentes (cactos e pedras) e na falta de legibilidade do objeto utilitário (os contêineres de Sottsass). Para esses projetistas, seria apenas na destruição do valor

dos objetos que se conseguiria vislumbrar uma sociedade igualitária e não hierarquizada.

Embora não exista indício algum da ideia de construir uma sociedade igualitária e não hierarquizada, no discurso formulado pela *Droog Design*, sobre os objetos que fazem parte dessa empresa, observa-se, principalmente, na explicação sobre a intervenção do usuário na constituição da forma do objeto, um mesmo aspecto que motivava o projeto construtivo. A potencialização da relação entre usuário e objeto proporcionaria uma liberdade da experiência do homem no mundo. É claro que, no projeto construtivo, essa liberdade está diretamente vinculada à transformação política e social almejada por artistas, designers e arquitetos, algo que, mais uma vez, não se pode transpor para o discurso da *Droog Design*.

Apesar de não haver mais tempo, nesta dissertação, para refletir sobre o significado da noção de liberdade na produção material, observa-se, considerando as ideias que encerram o objeto único-multiplicado, que a *Droog Design* parece reproduzir nos seus objetos a nossa ideia contemporânea de liberdade: para ser considerado igual a todas as outras pessoas, é preciso, antes de mais nada, afirmar, perante essas mesmas pessoas, que se é também único.

Finalmente, gostaria de ressaltar a importância de Argan nesta pesquisa. O historiador italiano, com seu exame “materialista” das relações políticas e sociais, adverte sobre a necessidade de compreender as ideias que fazem parte da produção material. No discurso contemporâneo do design, personificado aqui pela *Droog*, a importância dada à “experiência” parece quase desmaterializar o objeto que foi projetado. No entanto, tomando como base as ideias de Argan, foi possível perceber que não existe “experiência” sem objeto. Nesse sentido, melhor então retomar a ideia de que como projetistas, a responsabilidade das formas que constituem o mundo contemporâneo é também nossa.