

## L.H.O.O.Q.: O ESTATUTO DE ARTE EXPLORADO POR MARCEL DUCHAMP

**Renan Battisti Archer**/ Universidade Federal do Paraná  
[renan\\_archer@hotmail.com](mailto:renan_archer@hotmail.com)

**Consuelo Alcioni B. D. Schlichta**/ Universidade Federal do Paraná  
[consuelo.ufpr@gmail.com](mailto:consuelo.ufpr@gmail.com)

**RESUMO:** O presente artigo propõe a exploração de um conceito histórico do mundo da arte: o *estatuto de arte*. Considerando que qualquer produção artística é associada ao contexto em que é produzida, analisou-se, a partir das reflexões de alguns autores, como Canclini (1984), Benjamin (1994) e Dickie (2007), o que pode conferir a um objeto o estatuto de *obra de arte*. Para representar o vasto grupo de tais objetos, a *Mona Lisa*, do italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), tem papel fundamental para a análise. De forma a tornar visível como a prática artística também pode apropriar-se de conceitos de seu universo - como o de estatuto de arte - ressignificando-os e promovendo conexão entre diferentes momentos históricos, analisou-se o trabalho *L.H.O.O.Q.*, do francês Marcel Duchamp (1887-1968), que exemplifica uma prática questionadora e crítica dos paradigmas do mundo da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estatuto de obra de arte; apropriação; *ready-made*; *Mona Lisa*; Marcel Duchamp.

### ***L.H.O.O.Q.: THE ART STATUTE EXPLORED BY MARCEL DUCHAMP***

**ABSTRACT:** *The respective article proposes an analysis of a historical concept concerning the art world: the statute of art. Considering every artwork related to the context in which it's produced, a critical view was taken, starting with ideas from a few authors, such as Canclini (1984), Benjamin (1994) and Dickie (2007), concerning what can give an object the statute of a work of art. Representing such group of objects, the Mona Lisa, from Leonardo da Vinci (1452-1519) has a fundamental roll for this analysis. Also, exemplifying how the artistic practice can also gather a few concepts from its universe – such the statute of art – redefining them and promoting connections between different historical scenarios, the artwork L.H.O.O.Q., from the French artist Marcel Duchamp (1887- 1968), that exemplifies a critical practice investigating standards from the art world, was analyzed.*

**KEYWORDS:** *Relations; Statue of art; Mona Lisa; Appropriation; Marcel Duchamp.*

## “O que é arte?”

O antropólogo argentino Néstor García Canclini, através do texto *Objeto e método da estética*, de 1984, propôs alguns questionamentos acerca da produção artística: como se dá e como se relaciona com seu meio, qual sua função, quem estabelece os paradigmas do que entra ou não no campo da arte?

O que mais nos interessa é a reflexão deste autor sobre a iniciativa de tentar definir as produções artísticas. Seu pensamento nos levar a considerar: “o que é arte”, uma pergunta etnocêntrica, ou seja, a própria pergunta subentende *uma* visão de arte, de alguém ou de um grupo em particular, como *a* visão da arte em vez de uma perspectiva entre outras. Ou seja, alçar uma visão particular ao patamar universal é lançar a produção artística no campo do metafísico, perdendo de vista o contexto de sua criação e que as concepções de arte são sempre históricas, datadas, situadas em um determinado tempo e lugar.

Ao formular essa pergunta – o que é arte? – pressupõe-se que se encontrará “uma essência invariável” para o fenômeno artístico, esquecendo-se que é sempre social, pois realiza uma necessidade de criação de seu autor e exige o consumo de alguém, e histórico. Aliás, conforme Canclini (1984, p. 33): “ao desconectar as obras de suas condições de produção e recepção, podia-se imaginar que eram sempre iguais a si mesmas, que seu sentido não variava ao mudar de classe social ou cultural.” O que se procura, então, com tal pergunta, é uma definição atemporal da arte, acreditando-se que sua criação se dá em uma espécie de campo neutro; que há algo dado naturalmente ao objeto ou ao sujeito, que haja alguma característica natural que torne algo (o objeto, proposição, etc.) artístico em qualquer condição, situação ou meio, sem se considerar os critérios (regras) aos quais quaisquer produções atendem, conforme seu contexto, para serem consideradas obras de artes. Na compreensão desse autor, não nasce, mas *torna-se* arte, o que significa dizer que por trás de uma obra de arte tem um sistema de arte.

Gombrich (2010) argumenta que não existe a “Arte” com “A” maiúsculo, como expressão hegemônica, o que significa dizer: de autoridade. Ele sustenta seu argumento alegando que não se pode esquecer que, ao falar de arte, “esse termo pode assumir significados muito distintos em diferentes tempos e lugares” (GOMBRICH, 2010, p. 21). Esse pensamento vai ao encontro do que diz Canclini e, indiretamente, aponta para a seguinte direção: se a arte é indissociável do contexto onde foi criada, significa dizer que carrega consigo aspectos da cultura – como um conjunto de dados que identifica determinado grupo (WAGNER, 2012) – que a produziu. Logo, se na criação de uma obra, o artista se deixa influenciar por outra já concebida, está carregando, em seu próprio trabalho, tanto a obra quanto a cultura na qual foi produzida.

De certa forma, isso é dado pelas apropriações culturais ao longo do tempo, processo objetivo de apreensão da produção artística da humanidade, mas também pela assimilação de saberes entre as culturas, que passa pela subjetividade e experiência do artista. Em outras palavras: “existe sim uma linhagem direta, transmitida dos mestres aos alunos e destes aos admiradores ou copistas”, e também “os mestres gregos aprenderam com os egípcios, e somos todos alunos dos gregos.” (GOMBRICH, 2010, p. 49).

A herança que certa expressão artística deixa em determinadas culturas é mais sutil, quando passada de geração em geração, conforme pensamento de Gombrich, ou pode adquirir configurações que tornam visíveis as influências no trabalho, muitas vezes se apropriando do simbolismo que determinada obra representa na cultura generalizada, ressignificando-o frente à cultura (e envolvendo-a) em que é concebida. Ao se evocar uma obra de arte simbólica como a

*Mona Lisa*, do pintor italiano Leonardo da Vinci (1452 – 1519), por exemplo, também se alude à *tradição* (BENJAMIN, 1994), uma série de valores e referências reforçados historicamente, através de grupos e discursos, que a sustentam para que receba, dentro de determinada cultura, o *estatuto de obra de arte*. O *ready-made L.H.O.O.Q.* do francês Marcel Duchamp (1887 – 1968), por exemplo, que se comentará posteriormente, reflete essas implicações. Ao receber esse título, porém, a obra adquire algo que a centra em uma cultura específica, sob a qual foi produzida, sem lhe atribuir uma validade universal, hegemônica, como comumente se pensa.

### **O estatuto de arte como representante da tradição e das instituições.**

Antes de tudo, o termo permeia as discussões sobre arte hegemônica e se constitui como uma determinada produção, alçada a arte. Em geral, representa uma sustentação classificatória para o trabalho que depende de características que, além de seu aspecto físico, incluem a tradição, os efeitos e o que simbolicamente esse trabalho representa e evidencia através de sua existência. O conceito, inclusive, pode ser usado em determinadas proposições artísticas, na intenção de recolocar ou abrir novas possibilidades para essa ideia, como o fez Duchamp.

Pode-se falar sobre a transformação (subjéctiva) de um objeto em *obra de arte* lembrando a Teoria Institucional da arte construída por George Dickie, entre 1969 e 1974 (RAMME, 2011). Em seu trabalho, o autor relaciona uma obra de arte a “um artefato ao qual uma ou várias pessoas agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte) conferem o estatuto de candidato à apreciação.” (RAMME, 2011, p. 91). Segundo o mesmo autor, o reconhecimento do valor institucional de um objeto artístico (portanto, o reconhecimento de seu estatuto de arte) é intrínseco ao valor desse objeto, por conseguinte, ao receber o título de obra, torna-se tanto representativo de um sistema de arte quanto afirma valores, características e preceitos particulares e únicos. Por mais que pareçam universais, esses valores e preceitos referem-se sempre a determinadas culturas que, como elementos de reconhecimento cultural comuns, legitimam esse objeto como *obra de arte*. Novamente lembrando Canclini e Gombrich, principalmente as ideias desses dois autores sobre a universalização do termo *arte*, pode-se argumentar: qualquer expressão cultural possui caráter particular, ligado ao grupo que a produziu, e qualquer caráter universal remete ao seu nascedouro particular.

Ora, o processo de legitimação está associado ao reconhecimento das tradições de determinada expressão artística, relacionando-as às instituições e práticas historicamente associadas. Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, coloca também outros estados do objeto artístico que asseguram sua legitimidade de *obra*, conectando as tradições que asseguram seu valor culturalmente hegemônico. Para o autor, a *unicidade* é um fator delimitativo, que assegura seu destaque, tornando-a inimitável e conferindo a si mesma, portanto, *autenticidade*: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico.” (BENJAMIN, 1994, p. 169). A autenticidade, segundo Benjamin, é afirmada na fisicidade ou materialidade do objeto. Através do contato real entre o espectador e a *obra*, a autenticidade e tudo o que ela implica é evidenciado: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1994, p. 169). Seguindo o raciocínio desse autor, a obra de arte carrega em sua própria materialidade as tradições em que está inserida, evidente no trabalho original, autêntico, que evoca o seu contexto de criação juntamente com as estruturas (contidas na tradição) que asseguram seu valor. Esse valor de transmissão, porém, para Benjamin, depende da presença física do objeto: a reprodução do mesmo implica na perda de seu elemento tradicional original.

Retomando os pensamentos de Dickie (2007, p. 104) acerca das instituições historicamente relacionadas às produções artísticas, o mundo arte é dividido em sistemas – teatro, pintura, escultura, literatura, etc. – e cada um “proporciona um contexto institucional para atribuição do estatuto a objetos pertencentes a seu domínio constituindo uma espécie de enquadramento para a apresentação da obra ao público”. De acordo com a compreensão desse autor, pode-se dizer que o objeto, elevado a obra de arte, abriga uma definição que lhe dá certa garantia de apreciação frente ao público, um *estatuto*. Nessa posição, o trabalho ganha qualidades que são reconhecíveis em objetos do mesmo sistema artístico, expõe certas características que podem ser reconhecidas pela tradição e que classificam um determinado objeto como obra de arte ou não. Assim, quando recebe tal título, reconhece-se nesse objeto características que fazem parte de um sistema que agrupa produções ditas semelhantes, pertencentes ao grupo de *obras de arte*. Os aspectos que conectam diferentes trabalhos, que podem ser classificados de tal forma, estão distribuídos em diferentes fatores, que se referem ao artista (estilo; tratamento formal; materiais e instrumentos utilizados; etc.) quanto institucionais (instituição ou grupo que detém o trabalho em questão; críticas de arte; etc.).

### **A *Mona Lisa* e *L.H.O.O.Q.***

Como grande representante deste grupo – que detém o estatuto de *obra de arte* já comentado e é apreciada e reconhecida nos vários veículos de sua reprodução, sem se esquecer do lugar ao qual pertence – podemos colocar a *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, ícone da arte renascentista. É praticamente inquestionável o quão conhecida essa obra é na cultura ocidental. Gombrich (2010) comenta, nesse caso, que a presença da imagem da obra é muito comum e que “ficamos tão acostumados a vê-la em cartões-postais e até anúncios que acaba sendo difícil percebê-la com outros olhos, como uma pintura feita por um homem de verdade.” (GOMBRICH, 2010, p. 226). Com isso, porém, o autor não desqualifica o trabalho do artista italiano, apenas usa tais argumentos para falar do alcance inimaginável à época de Da Vinci.

Dedicando-se desta forma, trazendo tantas inovações técnicas e escolhas ousadas, Leonardo

[...] poderia ter produzido um mero espetáculo de malabarismo em vez de uma verdadeira obra de arte – se não soubesse exatamente até onde podia ir, e se não tivesse compensado seu corajoso afastamento da natureza com uma capacidade fenomenal de representar o ser humano. (GOMBRICH, 2010, p. 228).

O trabalho do artista é, em boa medida, uma mostra do quão precisa em técnicas conseguiu ser a arte do Renascimento. A jornalista Christiane Pelajo informou, em 2014, que o Museu do Louvre, que abriga a obra de Da Vinci, recebia o número de 9 milhões de visitantes por ano, confirmando esse museu como o mais visitado do mundo. Além disso, a *Mona Lisa* seria responsável por 80% dessas visitas. Tal número de visitantes, ao ir ao museu francês para pôr os olhos na obra do artista italiano, confirma seu alcance, fama e o interesse despertado no público em conhecer o trabalho original.

Marcel Duchamp, aproveitando-se de um souvenir – um cartão postal com uma reprodução da *Mona Lisa* – criou uma ponte entre o seu trabalho e o do artista italiano. Em verdade, Leonardo foi responsável por determinadas inovações no campo da arte, por exemplo, o *sfumato* – “os contornos embaçados e as cores suaves que fazem com que uma forma se mescle a outra” (GOMBRICH, 2010, p. 228). E, de acordo com Eco, como citado por Parisotto (2001, p. 704), é o uso de determinada técnica “leonardesca que torna enigmática a beleza dos rostos femininos” (ECO, 2004, p.178). O *belo* tem grande representação no quadro do artista italiano, algo que se

expressa desde a escolha da modelo até o tratamento dado aos materiais e aos detalhes observáveis. Esse efeito gerado na obra de arte, através da beleza que retrata e simboliza – aspecto comum aos quadros renascentistas –, confere certo *valor de culto* ao trabalho (BENJAMIN, 1994). Semelhante à afirmação de Dickie (2007) é algo que gera e ao mesmo tempo garante adeptos à sua apreciação, incluindo-o num sistema que garante sua validação como obra, pois possui as características e sustentações exigidas e avalizadas por esse sistema. Em suma, por possuir o estatuto de arte. Além disso, ainda segundo Benjamin (1994), o culto ao belo também se liga diretamente ao valor de autenticidade, aquilo que confere o *status* de unicidade ao objeto, característica essencial de uma obra de arte enraizada nas tradições.

Retomando agora o artista francês, que criou relações com a obra de arte italiana quatrocentos anos após sua concepção, pode-se afirmar que a contribuição de Duchamp foi significativa para o mundo da arte: entre outras coisas, em razão da criação dos *ready-mades* – “objetos inestéticos” (RAMME, 2011, p. 95). Tais objetos não estão sob as configurações convencionais que se espera de uma obra de arte e ao serem expostos colocam em choque os próprios significados de *arte*: ao criar atritos entre definições, com tal proposição artística, “se procurou a dissolução do conceito de obra” (CANCLINI, 1984, p. 9), o que também conflitou com a estética esperada de um objeto tratado como *obra de arte*. Em *L.H.O.O.Q.*, isso se torna evidente no próprio objeto utilizado para compor o trabalho, considerando o que esse mesmo objeto referencia e como faz isso: a *Mona Lisa* reproduzida no *souvenir* não é a mesma que está na instituição a qual pertence o quadro de Leonardo, o museu, mas é uma reprodução, distribuída aos montes, podendo ser manipulada para outros fins, assim como foi. De fato, retomando Benjamin (1994), a confirmação do *status* de obra de arte e o reconhecimento da tradição do objeto se dão, em sua forma máxima, através da presença do trabalho original. Ao se tratar de *souvenir*, porém, tal confirmação se pode dar apenas pelas referências visuais da reprodução – “aqui está reproduzida a *Mona Lisa*” –, mas não através da presença.

Obviamente, sabe-se também que Duchamp opunha-se a criar objetos visualmente atraentes e que seu principal interesse era unir arte e intelectualidade. Sobre sua atuação durante a década de 1910, comenta: “Eu estava interessado em ideias, e não simplesmente em produtos visuais.” (DUCHAMP 1946, p. 20 apud. CHIPPEL, 1999, p. 399).

A utilização dos *ready-mades* é uma iniciativa de tentar apagar a “diferença entre obras de arte e outros objetos criados pelo homem.” (GOMBRICH, 2010, p. 468). E é sob tal prática que aqui se relaciona o artista francês com Da Vinci, a partir do trabalho *L.H.O.O.Q.*, de 1919, que poderia ser visto como uma releitura da *Mona Lisa*, mas também como uma forma de tirar o original de seu eixo comum, de *obra de arte*, inserida na *tradição*. Isso se dá através de diferentes operações.

### **A obra de arte reinventada**

O trabalho consiste numa reprodução reduzida da obra, segundo Gervais (2015), que Duchamp provavelmente adquiriu em uma *boutique* já conhecida por vender reproduções das obras de arte dos museus. Nessa reprodução, o artista desenhou, com uma caneta, um bigode e um cavanhaque sobre o rosto da modelo. Abaixo do espaço pictórico, inseriu a sigla “L.H.O.O.Q.”.

Obras contemporâneas são mais ambíguas do que obras de períodos anteriores. Sendo assim, abrem-se espaços propícios para discussões em torno desses trabalhos artísticos que, como Adorno (2010) colocou em sua *Teoria Estética*, contribuiu muito para o significado das mesmas, pois na contemporaneidade não é possível entender a arte sem ao menos se discutir e pensar sobre elas. Pode-se refletir, então, sobre o trabalho de Duchamp e procurar, se não o entender, encontrar

uma relevância para a relação que cria com o trabalho de Leonardo. Afinal, o artista contemporâneo apropria-se de um grande símbolo da história da arte ocidental, representante das tradições e juízos de valores que permeia as produções artísticas desde o período clássico.

No *ready-made* do artista francês, no título já é possível ver algo como uma provocação: pronunciando-se a sigla do título rapidamente, em francês, obtém-se algo como: “*Elle a chaud au cul*”, o soa como: “ela tem um rabo quente”, conforme tradução (JONES, 2001). Se fosse possível ignorar esse fato, considerando apenas sua configuração visual, o trabalho por si só possui certo caráter provocador, pois o que se vê inicialmente é que Duchamp desenha um bigode num rosto que representa “o padrão de beleza da mulher na época de Leonardo” (PARISOTTO, 2001, p. 706). Esse ato não é algo simples e banal, que não possui consequências no trabalho de Leonardo. Em outras palavras, segundo Gervais (2015), Duchamp conscientemente entra em conflito com a representação desse padrão de beleza feminino pois, em depoimento dado sobre os efeitos que o trabalho produziu nele, alegou que ao ver o bigode e o cavanhaque sobre o rosto da Mona Lisa, essa figura feminina transformou-se em um homem, como se essa “masculinidade” estivesse ali o tempo todo, assim como a possibilidade de transformação dessa figura. Considerando Benjamin (1994), pode-se dizer que o *Belo*, sob forma de culto, característica essencial do trabalho de Leonardo – ao considerar o contexto e método de produção – é desafiado de tal forma por Duchamp, que chega também a por em questão símbolos da tradição, ao apropriar-se de uma obra icônica.

Sob outra análise, retomando Jones (2001), esse trabalho não é apenas um ataque à Mona Lisa como símbolo do consumo de arte, mas também uma interpretação pessoal. O autor comenta sobre as análises que o psicanalista Sigmund Freud (1856 - 1939) fez sobre Leonardo, em especial ao fato do italiano não terminar boa parte de suas encomendas e que isto estaria relacionado a problemas em sua vida sexual. Este argumento mais se aproxima de uma especulação, pois coloca o trabalho de Duchamp como algo que fala dos enigmas da vida sexual de Da Vinci. Mas, de toda forma, pode despertar discussões.

### **Considerações acima de qualquer suposição**

As discussões acerca do trabalho de Marcel Duchamp, as considerações feitas e os próprios motivos que levaram à criação desses argumentos fazem perceber que o impacto causado por *L.H.O.O.Q.* é indissociável das próprias referências utilizadas pelo artista francês para a concepção do trabalho. Duchamp utilizou uma obra de arte de alcance inquestionável e ao se apropriar de sua imagem – inserindo novos elementos, de acordo com sua intenção – resignificou-a criando um novo objeto de valor e conceito próprios. Assim, aproveita-se do *estatuto de arte*, de um símbolo de arte hegemônica, que tem lugar cativo na cultura em que está inserida. Aproveita-se, no sentido de apropriar-se da imagem para criar um objeto que se insere em sua própria cultura referenciando também a si próprio e não apenas a Leonardo da Vinci e à cultura do Renascimento.

Os trabalhos dos artistas possuem pesos e carregam símbolos diferentes, característicos à sua produção, mas unem-se sob um referencial forte o suficiente para que torne possível a compreensão da relevância de ambas às produções:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra, ou, em outras palavras, sua aura. (BENJAMIN, 1994, p. 170-171).

Se uma determinada modalidade de arte pode ser inquestionável, julgando-se o seu alcance e fama perante o público, como problematizaram os autores aqui considerados, Duchamp não nega o valor inquestionável que a obra renascentista tem. Na verdade, vai além de simplesmente criar relações entre as culturas do século XVI e XX, reconhecidas visualmente. Através de sua prática, questiona símbolos e paradigmas, coloca a arte como algo transformável, que pode assumir diferentes significados e configurações em tempos diferentes. O *ready-made* analisado, portanto, referencia um trabalho de séculos passados, porém, assume identidade própria, ligando-se ao seu próprio tempo e possibilidades técnicas e intelectuais, na atitude de expor as evidências visuais e conceitos que a arte coloca em transformação ao longo dos diferentes períodos históricos e culturais.

## REFERÊNCIAS

- CANCLINI, Néstor García. Objeto e método da estética. In: *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 7-17.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- ADORNO, Theodor. Teoria Estética. In: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- JONES, Jonathan. *L.H.O.O.Q., Marcel Duchamp (1919)*, 2001. Acessado em: 26/08/2015. Disponível em: [HTTP://www.theguardian.com/culture/2001/may/26/art](http://www.theguardian.com/culture/2001/may/26/art).
- PELAJO, Christiane. *Quadro 'Mona Lisa', de Leonardo da Vinci, pode ser vendido por US\$ 2,5 bi*, 2014. Acessado em: 10/12/2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2014/09/quadro-da-monalisa-de-leonardo-da-vinci-podera-ser-vendido.html> .
- RAMME, Noéli. *A teoria institucional e a definição de arte*. Revista Poiésis, n. 17, p. 91 – 103. Jul. de 2011.
- DICKIE, George. O que é a arte? In: D'Orey, C. (org). *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- GERVAIS, André. *Five Small Things about L.H.O.O.Q.*, 2015. Disponível em: <http://toutfait.com/five-small-things-about-l-h-o-o-q/>. Acesso em: 10/12/2015.
- PARISOTTO, Giovanna Chaves. *A Vênus do Renascimento*. Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina, 2009, p. 700 -711.