

Rebeldia e modernidade em Marcel Duchamp: uma redefinição do objeto e do sujeito artísticos

**Rebellion and modernity in Marcel Duchamp: a new
definition of subject and artistic object**

José D'Assunção Barros

Resumo

O ensaio aborda a obra de Marcel Duchamp na primeira metade do século XX, examinando sua proposta de rebeldia no contexto político-institucional de sua época e uma questão mais específica: a relação entre Arte e Conceito nesta produção, atentando aos modos como a redefinição do espaço artístico e do objeto artístico terminam por propor uma nova noção de Arte e uma nova noção de Artista. Tal redefinição apresenta um significativo valor político ao situar o artista rebelde como questionador da ordem vigente e de um discurso institucional que procura enquadrar o objeto artístico dentro dos limites previstos.

Palavras-chave: Arte Moderna; Michel Duchamp; Arte e Conceito.

Abstract

The essay attempts to discuss the works of Marcel Duchamp in the first half of twenty century, examining his rebels proposal in the political-institutional environment of his time and a specific question: the relation between Art and Concept in this production, attempting to the ways in which ones de redefinition of the artistic space and the artistic object conduces to propose a new notion of Art and a new notion of Artist. Such redefinition shows a significant politic value, since it situates the artist as a rebel able to question the existing order and an institutional discourse that seeks to frame the art object within predictable limits.

Keywords: Modern Art; Marcel Duchamp; Art and Concept.

ISSN: 2175-2346

A emergência de uma redefinição da Arte na modernidade

Um dos grandes nomes da Arte Moderna na primeira metade do século XX foi Marcel Duchamp (1887-1968), um artista que – mais ainda do que através de suas próprias obras – contribuiu sensivelmente para a renovação da arte ocidental através de sua atitude e comportamento, estes sempre pautados pela confluência entre modernidade e rebeldia. A análise desta confluência na produção deste artista francês, tomada como problema condutor na presente revisão histórica sobre a importância de Duchamp para a Arte Moderna, será mais bem compreendida se partirmos do momento de redefinições que estava sendo vivido nos ambientes artísticos europeus de fins do século XIX e início do século XX.

Se existe um elemento comum a todos os estilos de época da arte ocidental até fins do século XIX, este é o seu impulso figurativista. Desde tempos medievais – se não quisermos remeter à antiguidade greco-romana –, os pintores dedicaram-se a representar cenas diversas em telas, afrescos ou paredes decorativas. Na Idade Média, sob as demandas eclesiásticas, abundam cenas religiosas; no Renascimento, a estas se juntam as referências mitológicas e logo surgiram os primeiros retratos de figuras importantes ou aristocráticas. Os barrocos prosseguem com todos estes gêneros, retomando também as cenas religiosas e mitológicas ao lado dos retratos de indivíduos e famílias ilustres, e acrescentam uma motivação para a retratação de cenas cotidianas, com suas “lições de anatomia” e “moças de brincos de pérolas”. Seja a partir de uma visão do interior de suas residências ou do espaço público revelador de cenas populares, a retratação da vida comum passa a ter seu lugar entre as escolhas temáticas dos pintores barrocos, que também introduzem o gênero das naturezas mortas. No século XIX, a estas diversas demandas vêm se juntar as pinturas históricas, as pinturas de paisagens, as cenas da literatura criativa.

O que temos em comum entre todas estas escolhas temáticas, atravessando-as como uma instância que perpassa toda a arte da pintura até o século XIX, é a prática de retratar figuras – reais ou imaginárias –, mas sempre figuras (figuras humanas, ou figuras da natureza, bem entendido). A arte renascentista, por exemplo, jamais cessou de aprimorar o seu padrão de representação naturalista e de experimentar possibilidades com vista a criar efeitos capazes de assegurar a ilusão de realidade. A descoberta ou invenção da perspectiva é, aliás, uma criação que tipifica muito bem esse vivo interesse de criar um efeito de realidade.

Embora lidando com uma superfície bidimensional, o artista deveria criar para o seu espectador a ilusão do espaço tridimensional – situá-lo diante do quadro como se este estivesse diante de uma janela, levá-lo a sentir momentaneamente a obra como uma extensão do próprio mundo do qual ele, espectador, faz parte. Dito de outro modo, as bem articuladas estratégias pictóricas dos renascentistas empenham-se, mais do que tudo, em estabelecer uma forte continuidade entre o mundo do espectador e o mundo da tela. Quando se trata de pintar um cachimbo, o artista renascentista esmera-se em dirigir toda a sua habilidade e técnica para criar no espectador a intensa sensação de que aqueles traços e tintas dispostos sobre a tela constituem efetivamente um cachimbo.

Algo parece mudar com o alvorecer da arte moderna, aqui considerada como aquela que se desdobra em muitas correntes a partir da transição do século XIX para o século XX. Em muitas das novas vertentes da Arte Moderna, o impulso figurativista seguirá de novas maneiras: lançando mão da deformação expressionista com vista à representação da intensidade emocional, recriando cenas desconcertantes nas quais as figuras estão presentes mas desconstruídas à maneira cubista, ou reinventando mundos surrealistas com personagens fantásticos e novas regras.

Por outro lado, a figura não será mais uma exigência em boa parte das novas correntes: surge com especial vigor, já na primeira metade do século XX, a abstração – pura ou geométrica. Por fim, para o caso da pintura, os próprios limites da moldura como enquadramento previsto para a arte figurativa tradicional começam a ser questionados por alguns dos mais importantes artistas do novo século, ensejando um movimento no qual as próprias modalidades artísticas habituais serão confrontadas através de realizações que rompem as fronteiras entre os diversos modos artísticos de expressão.

Conforme já veremos, seja no caso dos novos modelos de figuração (não mais realistas) – como o caso da fragmentação figurativa proposta pelos cubistas, ou da representação de mundos imaginários a cargo do surrealismo – ou seja no caso do total rompimento com propósitos figurativos, como se dá com os vários exemplos das correntes abstracionistas, a verdade é que há um elemento em comum entre todos os novos caminhos estéticos. Em todas as novas correntes de arte moderna define-se uma franca valorização da expressividade e da autonomia da forma artística – aqui entendida como a maneira de organizar criativamente os materiais (cores, linhas, efeitos e espaços pictóricos, no caso da pintura) – em detrimento dos antigos ideais de copiar a realidade.

A Arte Moderna veio, no decurso do seu desenvolvimento, a romper cada vez mais radicalmente com todo um padrão de representação que atribuía à Arte a função essencial de retratar uma realidade natural ou histórica, e que até meados do século XIX estava amparado em estratégias que visavam introduzir seus objetos artísticos em um curioso jogo de representação que buscava ocultar de seus fruidores as marcas da sua própria natureza enquanto objetos de Arte. É esse aspecto – essa longa permanência de muitos séculos – que parece vir a ser confrontado cada vez mais pelos artistas do século XX. Analistas diversos têm se empenhado em mostrar que um dos traços mais proeminentes de diversas das correntes de Arte Moderna foi precisamente o de tornar cada vez mais explícita, nos vários objetos artísticos, a sua dimensão característica de obras de Arte¹. Dito de outro modo, foi se produzindo de maneira cada vez mais afirmativa uma completa “autonomia do fenômeno artístico” (PEDROSA, 1979, p.130).

A pintura, por exemplo, libertava-se da obrigação de representar algo externo a ela mesma, e doravante a única realidade física que existiria para o pintor seria o quadro, a realidade bidimensional sobre a qual ele deveria trabalhar com formas e cores

1 Grande parte dos textos de Clement Greenberg, a partir do final da Segunda Guerra, constitui-se de uma demonstração deste processo, sendo que o estudioso americano de arte empenha-se em invocar esta tendência de diversas correntes modernistas para defender a idéia de que o destino da evolução

da Arte Ocidental seria inexoravelmente a Arte Abstrata – uma arte que se concentrasse exclusivamente na elaboração de seus meios (cores, linhas e biplanaridade para o caso da pintura) em detrimento da tendência figurativa que caracterizara a História da Arte ocidental até fins do século XIX.

que deveriam valer por elas mesmas, e não por uma realidade externa – paisagem ou fato histórico, por exemplo – a ser retratada. Os elementos externos ao fazer artístico, quando muito, poderiam ser tomados apenas como referências a serem tratadas criativamente; mas não mais como a própria razão de ser do gesto artístico. Em vez de imitar o mundo, tratava-se de recriá-lo, ou mesmo de inventar novos mundos. Em vez de se pôr a seguir os ditames de regras até então definidas pela intenção de retratar uma realidade já previamente dada ao artista, o tratamento da forma passava a um patamar de total autonomia: retratar era, desde já, menos importante do que se expressar. “Isso não é um cachimbo”, diria Magritte. Esta nova leitura da História da Arte – valorizadora da busca de expressão e da autonomia da forma – constituiu a chamada teoria modernista, e conseguiu enquadrar diversas das correntes de arte moderna, embora não necessariamente todas.

Ao lado da revolução na forma, também se abria com o século XX um grande interesse em refletir sobre não apenas o que era a Arte, mas sobre qual o seu papel na sociedade que a produzia, sobre qual o lugar do observador ou receptor no processo de produção da arte, ou sobre, enfim, o que deveria ser chamado de objeto de arte de modo a merecer os conseqüentes privilégios decorrentes deste status. A Arte, enfim, tornava-se não apenas crítica, como também autocrítica, e punha em cheque os próprios lugares e instituições que nos séculos anteriores haviam contribuído para definir o objeto artístico e impor-lhe uma única direção. O Museu, a Academia, as Editoras, o Mercado, a Crítica de Arte, a própria figura do Artista – tudo passava a ser interrogado ou mesmo contestado.

Esta passagem para um novo contexto em que a Arte pôde ser redefinida para muito além de suas funções representativas tradicionais está amparada por muitas instâncias: econômicas, tecnológicas, políticas. A invenção da fotografia, por exemplo, trouxe a sua contribuição. Por que insistir nas potencialidades de representação realista da arte se o novo invento – a máquina fotográfica – podia realizar um retrato com maior rapidez e eficácia? O choque da fotografia, certamente, trouxe a sua contribuição para que os artistas passassem a investir em novas funções para o objeto artístico. Por outro lado, essa grande revolução, cuja marca é a diversificação dos padrões artísticos, não ocorre no vazio, mas em um mundo que ia sofrendo profundas transformações políticas.

Os novos contextos políticos da modernidade

O século XIX, e mais ainda o século XX, podem ser examinados sob a perspectiva de uma clara ruptura em relação a todo um grande conjunto de modelos políticos que havia caracterizado a primeira modernidade, desde o século XVI. De igual maneira, instituições ainda mais antigas, como a monarquia, a nobreza e a Igreja, as quais remontam à antiguidade e aos tempos medievais, só puderam prosseguir nesse novo espaço político a custos de rigorosas readaptações. Às vésperas do surgimento de uma nova forma de modernidade artística, o que temos é efetivamente um novo mundo político, com novas regras e dispositivos.

Novas formas de poder haviam sido de fato instaladas desde o século XIX, e se tornam cada vez mais eficazes a partir da passagem para o século XX. Michel Foucault

(1973, p.83) expressa-se nos termos de “sociedades disciplinares” que estariam amparadas em instituições diversas, criadas ou recriadas com o objetivo de estabelecer novas formas de controle. As escolas, fábricas, casas de correção, hospitais e hospícios introduzem no mundo industrial, de modo a atender às suas próprias demandas, novas formas de poder que tanto se organizam em redes espalhadas por toda a sociedade como são reapropriadas pelos novos sistemas políticos. Um novo modelo de controle se estabelece sobre os indivíduos e grupos sociais, por vezes de maneira explícita, por vezes sem que estes o percebam. Os corpos precisam ser adestrados de maneira cada vez mais eficaz para o trabalho; o tempo do homem comum – mesmo a sua fração ainda livre – precisa ser sequestrado e integrado ao processo geral de produção e consumo; a justiça precisa se moldar aos novos interesses capitalistas. A própria dimensão do lazer – o que inclui a arte – precisa ser cuidadosamente submetida ao novo sistema econômico e político, encontrando o seu lugar bem estabelecido nessa imensa e profunda rede de poderes e micropoderes que recobre a vida do homem moderno.

A grande política, por outro lado, não tardará a oferecer às alternativas de poder estatal uma nova realidade na qual as novas formas de democracia em breve teriam de conviver com as propostas e os regimes totalitários que surgem a partir da terceira década do século XX. A vitória do franquismo na Guerra Civil Espanhola constituirá o ensaio para a emergência do Nazismo, na Alemanha. Se a liberdade humana já vinha sendo cada vez mais controlada através dos dispositivos criados pelas sociedades disciplinares, ela também será confrontada pelo uso cada vez mais impiedoso da violência explícita nos países em que são instalados os regimes totalitários.

Uma das funções mais importantes que os artistas assumem – nesse novo e diversificado quadro político, econômico e tecnológico – é a de criticar a realidade em que vivem e os sistemas políticos, explícitos ou implícitos, que condicionam, aprisionam e atormentam os homens de sua época. Pablo Picasso, pintor espanhol, tomou para si a tarefa de retratar, através das estratégias cubistas de representação, todo o horror do bombardeio aéreo sofrido pela pequena cidade de (1937), na ocasião em que aviões nazistas alemães foram mobilizados em apoio do ditador Francisco Franco. Esse tipo de crítica direta à violência estatal seria comum em algumas correntes artísticas do século XX. Ao lado disso, muitos artistas tomaram a seu cargo a crítica mais intimista das sociedades em que viviam. Os pintores expressionistas habituaram-se a utilizar a arte para retratar criticamente, com grande intensidade emocional, os aspectos dilacerantes da vida moderna: a miséria econômica, as angústias existenciais, a solidão nas cidades, e o desespero diante de uma vida que estava muito longe de ser satisfatória ou mesmo suportável.

O papel crítico do artista no mundo moderno foi sendo cada vez mais realçado à medida que floresceram as diversas correntes de arte moderna nestes novos ambientes políticos e econômicos trazidos pelas sociedades contemporâneas. Ao lado disso, era inevitável que a potencialidade crítica do artista moderno também encontrasse um foco alternativo: a própria Arte. Se a arte pode ser concebida não apenas como uma forma de representar o mundo, mas também como um poderoso meio de agir sobre a sociedade – e de se posicionar concomitantemente diante das instâncias políticas e econômicas –, exercer a prática de questionar e redefinir o papel da arte nas socieda-

des contemporâneas parecia ser uma tarefa irrecusável para o artista moderno. A Arte – campo de expressão associado na civilização ocidental à liberdade criadora – não podia ficar apenas limitada aos papéis a ela atribuídos pelo mercado capitalista, pelas instituições disciplinares e pelas reapropriações estatais e políticas dos modos de expressão artísticos. O gesto de afrontar as próprias definições tradicionais de arte entrou para a agenda de muitos artistas.

Marcel Duchamp e a primeira fase de sua produção artística

Entre os vários artistas ou pensadores que se ocuparam de introduzir polêmicos questionamentos acerca do que vem a ser, afinal de contas, a obra de Arte – e do que deveria ser a Arte mais propriamente no período moderno – foi seguramente Marcel Duchamp, aquele que mais lançou instigantes provocações com vista à renovação conceitual do artístico. Não é à toa que, talvez apenas rivalizado por Picasso e Matisse na sua capacidade de surpreender o mundo consumidor de arte na primeira metade do século XX, Duchamp é ainda hoje considerado um dos nomes de maior impacto na História da Arte Moderna. Entrementes, ao contrário de Picasso e Matisse, a sua importância não se dá tanto pelas suas obras tomadas em si mesmas, mas sim pelo que elas vieram representar em termos de questionamento e redefinição do que vem a ser a própria Arte².

Pode-se dizer que as obras de Duchamp, entre outras coisas, apresentam-se como a própria negação da moderna noção de obra. Em vista dos profundos questionamentos que inspirou, e também devido aos seus investimentos em um “campo expandido” que passava a questionar os tradicionais gêneros artísticos do “quadro” de pintura ou do objeto tradicional de escultura, Marcel Duchamp produziu um grande e talvez incômodo impacto nos ambientes artísticos de sua época. Além disso, posteriormente foi retomado por novas correntes da Arte Moderna – precisamente porque a sua contribuição conceitual para a Arte ainda não dá mostras de se ter esgotado.

Nos primeiros anos de sua produção, Marcel Duchamp havia se alinhado com o Cubismo – um movimento que, embora sem romper essencialmente com a motivação figurativa, conseguiu contribuir para a Arte Moderna com uma verdadeira revolução no âmbito das formas e meios de expressão. O Cubismo, se por um lado não abandona o propósito de representar cenas ancoradas na evocação de figuras, vale-se de uma verdadeira desconstrução do gesto de figurar, lançando mão de estratégias pictóricas que vão desde a invenção formal e a fragmentação da figura até a sua representação simultânea em diversas perspectivas que introduzem uma nova maneira de lidar com o espaço-tempo pictórico. A filiação inicial de Marcel Duchamp à estética cubista e aos seus modos de experimentação formal está certamente associada ao seu desejo de se integrar ao que lhe pareceu ser, até aquele momento, o que de mais havia de revolucionário em termos de contestação artística. Até 1911, podemos examinar neste artista francês uma produção tipicamente cubista, com temas figurativos que vão sen-

² Esta comparação entre Picasso e Duchamp, considerando-os como os mais importantes artistas do século, é encaminhada por Otávio Paz em Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza. (1997).

do fragmentados, desconstruídos ou apresentados simultaneamente em perspectivas múltiplas. Mas a partir desta data ele começa a introduzir na sua pintura temas cada vez mais insólitos, ou tensões imagéticas difíceis de serem analisadas com relação a possíveis significados e aos seus próprios títulos.



Marcel Duchamp
Nu descendo a Escada no.2, 1912.
Óleo sobre Tela
147.5 x 89 cm.
The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Nu Descendo a Escada nº 2, um óleo sobre tela de 1912, é um destes quadros intrigantes a partir dos quais Duchamp começou a exteriorizar um programa de profundo questionamento do que seria a própria Arte. Rejeitada para uma exposição cubista, e depois apresentada em uma exposição nos Estados Unidos, esta obra causou escândalo e impacto para um público que não conseguia enxergar o “Nu” neste quadro. A obra, desta maneira, levava os espectadores a forjarem os mais variados malabarismos mentais com vista à tentativa de conectar a obra com o seu título, o que para muitos tanto comprometia um entendimento sobre os propósitos do autor como também dificultava a aceitação do quadro como uma obra de arte. Esta obra começou a projetar a imagem de Duchamp como um artista extremamente polêmico e questionador.

O investimento na contestação sobre o papel da Arte

Em depoimentos posteriores, Marcel Duchamp ressalta que teve grande importância, para a reformulação de seus caminhos artísticos, uma insólita apresentação teatral da época. Esta produção teatral que tanto impressionou o pintor francês baseava-se em um singular romance de Raymond Roussel intitulado *Impressões da África* (1911). Esta obra impressionou Duchamp em diversos aspectos – entre os quais a quebra de convenções narrativas, o tratamento do tempo, a linguagem carregada de

sofisticados jogos verbais, a temática surpreendente, e também a presença, no enredo, de umas estranhas máquinas aparentemente absurdas que, além de insólitas, também questionavam os próprios meios de expressão artística. A "máquina de pintura", por exemplo, era constituída de uma chapa fotossensível presa a uma roda com vários pincéis, e através de um curioso mecanismo seria capaz de captar imagens de paisagens e depois transmiti-las aos pincéis, para que estes registrassem a imagem em tinta sobre tela. A "máquina de música" era movida por um grande verme que, com as convulsões de seu corpo, deixava cair gotas sobre as cordas de uma cítara, produzindo desta maneira inusitados sons musicais. Estas e outras máquinas, concebidas pela imaginação de Raymond Roussel, questionavam a seu modo os processos de produção artística, e também este produto final que, no fim de tudo, recebia o status de obra de arte.

Tal como ressalta a crítica e historiadora de Arte Rosalind Krauss, o espaço literário das *Impressões sobre a África* seria habitado por pessoas que mecanizaram a rotina de criação artística (KRAUSS, 2001, p.86). O ponto importante é que, ao fim de seu processo de criação de obras alicerçado nestas mecânicas insólitas, estas máquinas terminavam por produzir resultados ditos "artísticos" inteiramente desligados do indivíduo que dá origem à arte, isto é, aquele que põe a máquina em funcionamento. Com isso, questionava-se a existência necessária de um vínculo entre o indivíduo criador e sua produção. Questionava-se também a importância que, na civilização ocidental, parecia possuir a marca de um ser na obra por ele produzida para que a esta fosse reconhecida uma autenticidade. As inquietações provocadas em Duchamp por este espetáculo deram-lhe muitas ideias para iniciar uma verdadeira revolução que iria abalar a tradicional conceituação do que seria uma obra de Arte.

O Grande Vidro

Talvez o primeiro trabalho que já revela o novo Duchamp a partir de sua leitura de *Impressões da África* seja a obra que mais tarde ficou conhecida como "O Grande Vidro" (1915-1923), mas que Duchamp havia denominado originalmente "A Noiva despida pelos seus celibatários". A ideia matriz desta obra é um sistema imaginário de engrenagens que simboliza uma relação erótica entre uma noiva e um grupo de celibatários. A obra, no que se refere à sua estrutura mais ampla, tem a forma de uma grande janela de vidro, a qual convida o espectador a examinar as cenas que elas imobilizam. Trata-se de uma espécie de ambiente ecológico-mecânico-virtual carregado de sugestões eróticas que devem ser decifradas pelo espectador. Otávio Paz, que a analisou com grande argúcia, destaca que esta obra "é um enigma e, como todos os enigmas, não é algo que se contempla, mas sim que se decifra".



Marcel Duchamp

A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo (*Grande Vidro*), 1915-23

Tinta a óleo, folhas de chumbo e prata entre painéis de vidro, fechado em moldura de madeira e aço, 272,5x173,8 cm
Philadelphia Museum of Art

Na parte superior da janela, que é este *Grande Vidro*, está a Noiva, enquanto na parte inferior estão as testemunhas e os celibatários – estes últimos sugeridos a partir de roupas que pairam de pé, embora sem seres humanos por dentro. Os celibatários apresentam-se assim como moldes de uniformes profissionais, seres bidimensionais. Aparecem também estranhas e inusitadas máquinas que trazem reminiscências daquela obra de Roussel à qual Duchamp assistira anos antes: um triturador de Café e um Moinho cuja função é “moer desejos”. Assim, a Máquina de Moer Café é representada moendo o desejo dos celibatários, de modo que destes se projetam espumas de prazer em direção ao território onde habita a noiva que está nua (a parte de cima do Vidro).

As três testemunhas situam-se no lado direito desta mesma parte inferior, e são representadas por três lentes circulares. Elas situam-se abaixo de um pequeno círculo que – conforme uma análise descritiva que Otávio Paz desenvolve sobre esta obra – seria uma espécie de buraco de fechadura através do qual se bisbilhotaria a privacidade da Noiva (na parte de cima da janela). Esta e outras interpretações, naturalmente, não têm senão o peso de uma interpretação das imagens apresentadas – que em alguns momentos mostram-se bastante enigmáticas e abertas ao ato criativo do espectador que busca dar-lhes sentido. Igualmente aberta à especulação de sentidos é a parte superior da Janela – o quarto da Noiva. Neste não há formas circulares – apenas três quadriláteros que representam espelhos onde a Noiva se vê através de nossos olhos. Otávio Paz, com relação a estas imagens, assim as comenta: “Reversibilidade: nós nos olhamos olhando-a e ela se olha em nosso olhar que a olha nua” (PAZ, 1977, p.82).

O *Grande Vidro* foi definitivamente “inacabado” em 1925, quando, em virtude de acidente, um pedaço do vidro fica rachado e Duchamp aceitou esta rachadura como parte da própria obra. Aliás, este acidente veio a calhar para iluminar ainda mais a obra,

que viu ressaltada por um golpe de acaso a fragilidade e transparência do suporte. E introduz um novo questionamento, que é o papel do acaso na elaboração da obra de arte. Dessa forma, muitas coisas interferiam na produção de uma obra de arte para além da mera vontade do artista – desde o acaso até a atuação criadora do espectador ou do fruidor de arte. Marcel Duchamp, que a partir de 1911 passou a produzir uma sistemática reflexão sobre a arte, sob a forma de textos, de entrevistas ou de gestos polêmicos, registra bem esta questão:

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 se torna ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos (DUCHAMP, 1957, p.2)³.

O *Grande Vidro* abrange quase todos os elementos que caracterizariam a produção subsequente de Marcel Duchamp: o rompimento com convenções, a proposta de inquietantes enigmas, a ruptura com os suportes e gêneros artísticos tradicionais, a conclamação da participação do espectador no processo que configura ou não um sentido para a obra de arte, e por fim os polêmicos questionamentos sobre o próprio conceito de Arte. Neste último particular, o principal desdobramento da reflexão de Marcel Duchamp sobre o processo criador da Arte conduziu-o a criar um gênero artístico novo, um gênero questionador por excelência – o ready-made.

Ready-mades

Marcel Duchamp, que começara a sua carreira artística como pintor, já vinha trabalhando desde 1911 no questionamento do suporte tradicional da pintura – o “quadro emoldurado” – e contribuiria sistematicamente para recolocar a questão da “morte da pintura” em obras como *O Grande Vidro* (1915) ou *Planador contendo um Moinho de Vento* (1913-1915)⁴. Ao mesmo tempo, de diversos pontos do conjunto de tendências modernistas não deixavam de emergir tensões que pareciam colocar em cheque a tradicional forma de apresentação da pintura como um conjunto de imagens dispostas em uma tela emoldurada. Os cubistas, por exemplo, haviam introduzido uma nova técnica – a *colagem* –, que já sugere um movimento para fora do quadro. Em algumas colagens cubistas, de Picasso e Braque principalmente, são colados ou adaptados pedaços de materiais diversos que passam a interagir com as imagens desenhadas na tela. Situações semelhantes começavam a ocorrer também no âmbito da Escultura, que para além do Talhe e da Moldagem ia abrindo cada vez mais espaço para a Escultura Construída.

O ready-made – gênero introduzido na História da Arte por Marcel Duchamp –

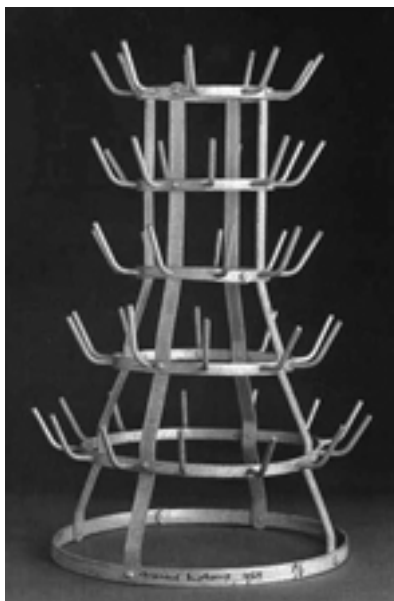
3 Conferência-texto apresentada por Duchamp à Federação Americana de Artes, em Houston, abril de 1957. Republicado em BATTCKOCK, 1965, p.72-74.

4 Esta última obra pode ser descrita como um objeto ilusionista preso entre duas peças de vidro em forma semicircular, estando todo o conjunto suspenso no espaço com o apoio de dobradiças onde o lado plano se prende à parede. Com isto, o objeto ilusionista (a representação de um moinho entre as duas

placas de vidro) pode ser examinado de todos os ângulos pelo observador, ao mesmo tempo em que – ao ser examinado de um determinado ponto de vista – torna-se explícito o espaço delgado e plano que o objeto de arte ocupa. Por fim, sendo o fundo de vidro transparente, o observador pode enxergar para além do objeto uma continuação do seu próprio espaço, de modo que ocorre uma fusão ou confusão entre os contextos do objeto e do observador.

mostra-se como um passo adiante tanto no sentido do abandono do quadro como na direção do abandono da peça de escultura tradicionalmente moldada, talhada ou mesmo construída pelo artista⁵. Duchamp propõe, com diversos de seus ready-mades, a substituição do trabalho tradicional de feitura da obra de arte pela apropriação de objetos industriais ou objetos prontos, já encontrados de antemão pelo artista em outros ambientes externos ao espaço de arte. Com isso, introduz-se uma série de novos questionamentos no âmbito da conceituação de Arte. A arte não precisaria mais depender diretamente do trabalho artesanal do artista – não precisaria ser fruto deste trabalho prévio de concretização da obra através do pintor ou escultor – e neste sentido o artista poderia deixar de ser um artesão para se tornar um artesão, um inventor – em uma palavra: um intelectual puro.

Este último desdobramento anuncia uma discussão dos anos 1960 – época em que começam a surgir as Instalações, a Arte Conceitual, a arte participativa. Surgiria aí a indagação sobre os destinos da Arte, que alguns responderiam afirmando que a Arte estaria se transformando em alguma outra coisa bem distinta: em uma espécie de Filosofia, por exemplo. Não é à toa que Marcel Duchamp começa a ser retomado nesta época, e passa a ser apontado como o grande precursor de todas estas questões. E os ready-mades puderam, neste caso, ser apontados como objetos fundadores de um campo novo que já rediscutia o próprio conceito de Arte.



Roda de Bicicleta, 1913.
Montagem: roda de metal montada em banco de Madeira pintado 128.3 x 63.8 x 42 cm
The Sidney and Harriet Janis Collection.

5 Sobre isso, ver Ferreira GULLAR, 1977, p.24.



Porta-Garrafas. 1914

Porta-garrafas de aço galvanizado.
59 x 37 cm. Original perdido.

Os primeiros ready-mades de Marcel Duchamp surgem entre 1913 e 1914: uma Roda de Bicicleta presa em um banco de cozinha e uma Armação para secar Garrafas que na verdade havia sido produzida industrialmente. Neste último caso, o objeto sequer precisou ser montado por Duchamp. Ele simplesmente apôs-lhe uma assinatura e propôs o seu deslocamento para um espaço de arte. Este, aliás, é o autêntico ready-made – algo que já se encontra pronto, e que originalmente fazia parte do mundo dos objetos comuns. Mas Duchamp também seria autor de outros ready-mades que são reelaborados pelo próprio artista, tal como ocorre com a junção da Roda de Bicicleta a um banco de cozinha de modo a constituírem um novo e surpreendente objeto.

Em um texto de 1961, o próprio Marcel Duchamp lembra como lhe surgiram as ideias dos primeiros ready-mades, e, finalmente, como se formou em sua mente uma noção clara de que estava ali surgindo uma nova modalidade expressão artística:

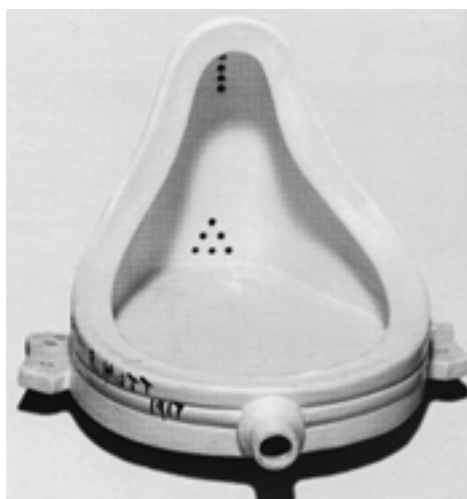
Em 1913, tive a feliz ideia de juntar uma roda de bicicleta a um banco de cozinha e vê-la rodar. Alguns meses depois comprei uma reprodução barata de uma paisagem noturna de inverno, a que chamei de “Pharmacy”, depois de acrescentar dois pequenos pontos, um vermelho e um amarelo, no horizonte. Em Nova York, em 1915, comprei numa loja de equipamentos uma pá de neve na qual escrevi “In Advance of the Broken Arm”. Foi por esta época que a palavra ‘readymade’ me veio a mente para designar esta forma de manifestação. (DUCHAMP, 1961 / republicado: 1966, p.47).

Logo em seguida, neste mesmo texto, Duchamp discorre sobre potencialidades várias que atravessam o gênero ready-made. Sua intenção de confrontar o modelo estético tradicional é clara. Antecipando experimentos que mais tarde viriam com as correntes da Arte Conceitual, aventa ainda a possibilidade de explorar o jogo de tensões e interações entre o objeto e o título que lhe é atribuído pelo artista. Por fim, sua rebeldia criadora o leva a pensar na possibilidade de usar os próprios objetos artísticos,

ou suas cópias, como ready-mades – uma solução que comentaremos mais adiante.

Gostaria de deixar bem claro que a escolha destes “readymades” jamais foi ditada por deleite estético. A escolha foi feita com base em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo em uma total ausência de bom ou mau gosto. De fato uma completa anestesia. Uma característica importante é a breve frase que eu ocasionalmente inscrevo no “readymade”. Esta frase, em vez de descrever o objeto como um título, pretende conduzir a mente do espectador para outras regiões mais verbais. Algumas vezes adiciono um detalhe gráfico de representação, o qual, para satisfazer minha necessidade de aliterações, se chamaria “readymade aided”. Em outro momento, desejando expôr a antinomia básica entre Arte e Readymade, imaginei um “Readymade Recíproco”: usar um Rembrandt como uma tábua de passar!” (DUCHAMP, 1961 / republicado: 1966, p.47).

Após a Armação de secar Garrafas, de 1914, e a pá de neve que recebeu o título de Antes de um *Braço Quebrado* (1915), Duchamp prossegue dando existência artística a outros ready-mades – como o *Triturador de Chocolates*, também datado de 1914, e, sobretudo, aquele que se tornaria seu mais polêmico ready-made: um mictório arrancado ao tradicional espaço dos banheiros públicos para ser transferido para o espaço de arte sob o nome de *Fonte* (1917).



A Fonte, 1917
Cerâmica envidraçada com tinta preta.
14 x 19 5/16 x 24 5/8 in. 1/8
San Francisco Museum of Arte

O que estes objetos industrializados subitamente transformados em obras de arte trazem para a discussão sobre o próprio conceito de Arte? Antes de mais nada, eles são objetos sobre cuja produção o artista não havia exercido qualquer controle – uma vez que antes de serem escolhidos para se tornarem obras de arte eles habitavam não mais que passivamente o espaço da vida cotidiana. Como poderiam – dentro dos tradicionais conceitos do mundo da arte – ser declarados repentinamente como portadores da marca de um ato criador se eles não haviam surgido das emoções pessoais de um artista?

Pela primeira vez alguém propunha como obra de arte algo que não era senão produto de um gesto de seleção. O artista assumia aqui o papel de mero mediador de um processo impessoal que gerara a obra de arte, e neste sentido via-se também comprometido o próprio conceito de "autoria". Adicionalmente, era sugerido que o que deveria ser considerado como obra de arte neste caso não se reduzia ao objeto físico em si mesmo, e que o objeto artístico poderia ser simplesmente uma ideia, uma questão, ou o próprio gesto de seleção que empreendera o deslocamento do objeto cotidiano para o espaço de arte. No futuro, a chamada "arte conceitual" brotaria precisamente desta redefinição da natureza de um 'trabalho de Arte' como algo ligado ao mundo das ideias – independente de o objeto de arte ter sido criado pelo artista, ter sido selecionado entre objetos já existentes, ou mesmo não ter nunca existido.

O ready-made *Fontaine* ("fonte"), já mencionado, foi de todos o que produziu maior escândalo. Tratava-se de um mictório girado em ângulo de 90 graus de modo que a parte que habitualmente estaria presa à parede passasse a ser agora a base do objeto. Não apenas o deslocamento deste objeto para o espaço de arte, como também o seu reposicionamento, obrigavam a que o observador percebesse duplamente que um ato de transferência havia subitamente transformado o objeto comum em objeto de arte. Dito de outra forma, o observador era obrigado, diante desta visão incomum, a indagar sobre a própria natureza da Arte, ou talvez a rever os seus próprios conceitos sobre a Arte. É bem elucidativo um texto escrito pelo próprio Duchamp sobre a *Fonte*. Ao ter o objeto recusado para uma exposição na qual tinha se inscrito sob o pseudônimo de Richard Mutt, o artista francês concebeu a estratégia de reapresentá-lo, mas agora registrando um comentário preventivo no segundo número da *Blind Man*, uma revista artística que circulava na New York de 1917:

Dizem que qualquer artista que pague 6 dólares pode participar da exposição. O Sr. Richard Mutt mandou uma fonte. Sem discussão, este objeto desapareceu e não foi mostrado. Quais foram os fundamentos da recusa da fonte do Sr. Mutt?

1. Alguns argumentaram que era imoral, vulgar.

2. Outros, que era plágio, uma simples peça de banheiro.

A fonte do Sr. Mutt não é imoral, isso é absurdo, não mais do que uma banheira é imoral. É um objeto que se vê diariamente nas vitrines das lojas de encanamento. Quanto a se o Sr. Mutt fez ou não a fonte com suas próprias mãos, isso não tem importância. Ele a ESCOLHEU. Tomou um artigo comum da vida, o arranjou de forma a que seu significado utilitário desaparecesse sob um novo título e um novo ponto de vista. Criou um novo pensamento para este objeto ("O caso Richard Mutt", *Blind Man*, nº2, New York, 1917).

Alguns estudiosos observam que, em uma das muitas situações que emergem da interação entre o ready-made e o espectador de arte, o objeto torna-se transparente a seu significado – o qual não é nada mais do que a própria curiosidade de sua produção (KRAUSS, 1998, p.95). Conforme outra leitura possível, não necessariamente excludente a esta, um ready-made como este é proposto essencialmente como um enigma – como uma indagação acerca do que aquele objeto está fazendo ali, ou sobre quais os seus possíveis significados, mesmo que ele não tenha significado algum. Para La *Fontaine*, alguém poderia propor a leitura de que o mictório invertido acabava adquirindo a aparência de um torso feminino com um útero aberto para o exterior. Assumir o mic-

tório invertido como uma metáfora visual do nu feminino é buscar significados numa tentativa de saltar para fora da perplexidade que o objeto instaura; mas sempre um outro espectador poderia contrapor a opinião de que o objeto é meramente um mictório invertido que fora transferido para o museu, e nada mais. O ready-made, conforme se vê, apresenta esta capacidade de mobilizar questionamentos e polêmicas em torno de si, e talvez tenha sido este o principal objetivo de Marcel Duchamp ao introduzi-los no mundo da Arte.

Os ready-mades, e em especial *A Fonte*, também apresentam um componente importante em termos de rebeldia diante do universo institucional da arte, dos poderes e micropoderes que a si arrogam o direito de determinar o que é o artístico e o que não o é, e do que se espera da própria figura do artista no processo de produção da Arte. Em 2006, trinta e oito anos após a morte de Marcel Duchamp, e quase noventa anos depois da primeira exposição da obra, a *Fonte* sofreu uma tentativa de vandalismo em pleno Centro Pompidou, em Paris. O praticante do ato, que atacou o objeto com um martelo e conseguiu produzir algumas escoriações leves no objeto, declarou que a sua intervenção era na verdade uma performance artística e que o próprio Marcel Duchamp a teria certamente apreciado.

Sentidos possíveis para as obras de arte

A última posição mencionada quando discutimos os possíveis sentidos para o gênero dos ready-mades – a de que estes objetos já prontos ou semiprontos não significam nada mais que não eles mesmos – implica novos questionamentos sobre o âmbito conceitual da Arte, uma vez que ela obriga o observador a indagar se a obra de arte, afinal de contas, precisa transmitir necessariamente algum conteúdo ou mensagem. Essa questão, aliás, não era propriamente nova: vinha sendo explicitada por diversos movimentos modernistas à medida que eles rejeitavam o uso da arte como representação de algo, ou em que renegavam o figurativismo ou qualquer transferência de significados em favor de uma arte que se concentrava exclusivamente nos seus próprios meios: para o caso da pintura, esses meios corresponderiam a cores e linhas que não remeteriam a nenhuma imagem que pudesse ser associada a um conteúdo que não as próprias cores e linhas; para a escultura, os meios corresponderiam à mera organização de massa, forma e espaço.

Diante destas abordagens da arte como pura forma e materiais autorreferentes, torna-se possível assimilar para as fileiras da 'linha formalista' da Arte Moderna o ready-made duchampiano, embora este, de algum modo, também comporte a possibilidade de se apresentar como uma crítica vigorosa ao formalismo da arte moderna. A contribuição de Marcel Duchamp para a história da Arte Moderna, conforme continuaremos a verificar, abre-se a diversas leituras possíveis. De qualquer modo, o papel dos ready-mades para uma redefinição da arte moderna é inquestionável. A presença no espaço de arte de um objeto que fora dali possui um outro significado ou função, mas que com o seu deslocamento passa a ter este significado original literalmente destruído, trazia novas nuances a esta intrigante questão acerca da necessidade ou não de haver um significado a ser decifrado nas obras de arte.

Indagar sobre os significados possíveis de uma obra de arte leva, finalmente, a

interrogar acerca do lugar onde este significado pode ser gerado. Nos projetos iniciais do artista criador? No observador que sobre o objeto de arte dará a sua palavra final? No lugar institucionalizado que o legitima – o espaço de arte, a Exposição, o Museu, ou mesmo o texto de crítica? Leva-nos a indagar se, apesar de o artista criador ter imaginado um determinado sentido para a sua obra – ou tê-la concebido para não ter sentido nenhum – esta obra finalmente concretizada não irá se oferecer generosamente a uma infinidade de sentidos gerados pelo próprio processo de recepção.

De um modo ou de outro, a rede de sentidos produzida pelos ready-mades será sempre plena de tensões, uma vez que cada um destes objetos parece ter sido convocado para o espaço de arte precisamente para resistir a qualquer tipo de análise redutora. O objeto que se propõe originalmente como trabalho que estaria literalmente desvinculado dos sentimentos pessoais do artista – porque encontrado pronto – presta-se naturalmente a isto, e a entender, por algumas entrevistas e textos de Marcel Duchamp, que esta teria sido a sua motivação. Em todo o caso, uma vez instalado no espaço de arte, o ready-made abria-se a apreensões estéticas que não necessariamente teriam de ser as inicialmente previstas pelo seu autor. Mas o importante é que a inquietante polêmica estava lançada. Os ready-mades de Duchamp obrigaram artistas e consumidores de arte a repensar o que seria ou deveria ser a própria Arte.

Superação das modalidades tradicionais de arte

As experiências de Duchamp continuaram dilacerando o habitual quadro conceitual que antes, quase consensualmente, vinha definindo a Arte, ou pelo menos o que não era a Arte. Foi também Duchamp, um dos primeiros a se mover em direção a um "campo expandido" – entendendo-se por esta expressão a superação dos compartimentos tradicionais da Arte que até então se acomodavam dentro das designações de Pintura, Escultura, Arquitetura, Literatura. Ele contribui para a experimentação contemporânea do campo expandido tanto "por dentro" como "por fora" da Arte – ou seja, favorece-se aqui uma expansão simultaneamente interna e externa do campo artístico.

Por dentro do habitual campo artístico, ele quebra as tradicionais fronteiras entre os subcampos de expressão artística: sua pintura transforma-se em objeto que invade o espaço tridimensional (um tradicional critério de definição do âmbito escultórico). Seu *Planador contendo um Moinho de Vento* (1913-15) é um objeto suspenso e preso na parede através de uma dobradiça, e cria ambíguas tensões entre a planaridade e a tridimensionalidade, inclusive lançando mão de um envolvimento transparente que o observador enxerga como um fundo que deixa entrever atrás de si a continuidade do seu próprio espaço real (isto é, do espaço real do observador). Portanto mostram-se aqui mútuas invasões entre o que antes seria do âmbito da pintura e o que seria do âmbito escultórico. Estas interpenetrações Marcel Duchamp as produz precisamente para obrigar a usufruidor de arte a problematizar o conceito de arte.



Lâmina contendo um moinho de água (em metais vizinhos), 1913-1915
Óleo e vidro semicircular, Chumbo, Cabo de Chumbo. 147 x 79 cm.
The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Ao experimentar a expansão da arte por dentro de si mesma, rompendo as suas fronteiras internas, Duchamp acompanha de certo modo o movimento de uma arte moderna que – com Picasso e os construtivistas russos, para apenas citar dois exemplos – começa a impor à escultura novos materiais como vidros, ferros, materiais plásticos. Mas a revolução conceitual de Duchamp no bojo destas transformações é ainda mais sutil. Do “objeto na arte”, que os cubistas haviam introduzido com a prática das colagens – estas que recolhem materiais diversos para serem misturados às camadas de tinta sobre as telas –, Duchamp passa à “arte como objeto”. Os já discutidos ready-mades constituem o exemplo mais concreto desta transfiguração, e eles também nos levam a ver como Duchamp ajudou a expandir o campo da Arte, como um todo, para fora dos seus limites. Os mesmos ready-mades conduzem a Arte a se expandir para um mundo que até então lhe era exterior: ele a posiciona em posição de trabalhar com o campo dos objetos industriais, e com esta operação a força a uma nova redefinição.

Mas há mais. Como tinha contribuído para fazer com que o conceito de Arte passasse a se referir mais ao âmbito das ideias do que dos tradicionais objetos ditos “artísticos”, Duchamp logo também começou a enveredar pelo campo de imbricamento das Artes Visuais com a Literatura e a Poesia. Ao aproximar-se da década de 1920, ele começou a produzir “Discos Giratórios” ou “Máquinas Ópticas” que registravam visualmente puros jogos verbais – frases construídas com trocadilhos, homofonias, ou jogos de inversão verbal no qual uma frase girava sobre ela mesma multiplicando sentidos. Para além disso, era proposto um tipo inédito de imbricamento entre o visual e o verbal. Estas experiências não estavam muito distantes de algo que não existia ainda – o

âmbito da chamada "poesia concreta", tal como seria denominado no futuro um gênero de poesia que se organiza a partir de uma certa visualidade.



"Cinema-Anêmico", 1926.
Brinquedo ótico obtido a partir de discos giratórios de vidro pintado e através de recursos filmicos.
Yale University Art Gallery

Marcel Duchamp costumava assinar os seus discos giratórios com seu pseudônimo feminino *Rose Sélavy*, que já era em si mesmo mais um jogo verbal ("Eros c'est la vie"). O interessante de alguns destes trabalhos é que mais uma vez eles deslocam a ênfase da obra de arte para a curiosidade de sua produção (o jogo verbal, as emendas fonéticas, os deslocamentos) e não necessariamente para o campo dos significados objetivamente enunciados e percebidos em relação linear (embora a experiência também se abra para o âmbito dos significados múltiplos). Por outro lado, estes trabalhos introduzem questões que virão novamente à tona em décadas posteriores, como a da interpenetração entre Arte e Linguagem. Nesta mesma direção, uma das tendências que mais contribuiria para a discussão das interpenetrações entre Arte e Linguagem foi a da chamada "Arte Conceitual", que teve em Joseph Kosuth um nome bastante representativo.

É sintomático o fato de que o próprio Joseph Kosuth rende a Marcel Duchamp devidas homenagens por este ter, na sua época, introduzido a dimensão do "conceitual" na obra de arte. Sua releitura de Duchamp, já em fins da década de 1960, acentua não mais o que poderia haver de "non-sense" nas obras e atitudes do artista francês. Ao contrário, ele atribui a Duchamp o mérito de ter dotado a Arte de novos sentidos. Em um texto escrito em 1969, Kosuth indica a apresentação do primeiro "ready-made não modificado" de Duchamp como o evento inaugural de uma nova postura diante da Arte. Ele ressalta que, a partir destes ready-mades e da revolução conceitual que eles introduziam, a arte podia deixar de focar necessariamente a "forma da linguagem" para passar a preocupar-se também com "o que estava sendo dito" (mas não mais no sentido antigo, de uma obra que transmite linearmente a sua mensagem através da mera representação visual de um tema, à maneira clássica ou romântica). Para registro desta posição, podemos retomar literalmente as palavras do próprio Joseph Kosuth:

A partir desse trabalho, a arte deixou de focar a forma da linguagem para preocupar-se com que estava sendo dito, o que em outras palavras, significa a mudança da natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função. Esta mudança – de ‘aparência’ para ‘concepção’ – foi o início da arte moderna e o início da arte conceitual. Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque arte existe apenas conceitualmente. [...] (KOSUTH, 1975, p.10-13).

A revolução duchampiana, conforme vemos, pode ser lida nas duas direções. De um lado ela permite que a obra de arte passe a atrair os olhares para a estrita curiosidade de sua produção. De outro lado, intensifica as indagações dirigidas para aquilo que existe para além da mera feitura do objeto artístico, para muito além da sua presentificação. As proposições impactantes de Marcel Duchamp remetem, por assim dizer, para o verdadeiro reduto da Arte – que não é tanto o mundo dos objetos artísticos, mas o universo mental dos próprios seres humanos. Com os ready-mades e outras experiências artísticas por ele encaminhadas, Duchamp proclama em alto e bom som: “Será arte tudo aquilo que eu disse que é arte”.

Arte, ironia e Contestação

Os ready-mades de Duchamp, conforme vimos até aqui, tiveram uma função importante para reforçar a necessidade de uma instância crítica da arte. Definir arte, e o que é um objeto artístico, mostrava-se uma experiência atravessada por subjetividades. Podia-se ainda questionar o papel social e a legitimidade de instituições já tradicionais como os museus e as associações de artistas e críticos de arte – lugares que se auto-proclamavam como aqueles que poderiam decidir realmente que objetos são artísticos, e que objetos não são. De certo modo, a institucionalização da arte a partir de sua inserção no universo de produção e consumo, e a sua cooptação através da rede de poderes e micropoderes sobre a qual discorreremos no início deste ensaio, requeriam também respostas no seio da própria comunidade artística.

O reconhecimento da figura de Marcel Duchamp como um modelo de rebeldia artística veio a atender, de algum modo, a ideia de que a comunidade artística também precisava gerar as suas formas específicas de resistência aos novos enquadramentos políticos e econômicos da arte. O artista francês sempre cultivou, de alguma maneira, essa imagem de rebeldia, que se voltava por vezes contra as próprias instituições artísticas tradicionais. Tratava-se de dessacralizar a arte, no sentido de deslocá-la do altar especial na qual a haviam acomodado desde o momento que os objetos de arte passaram a constituir um mercado que movimentava muito dinheiro, prestígio e publicidade. Dessacralizar a arte incluía, por outro lado, abrir um espaço correspondente à própria dessacralização da figura do artista. Um dos maiores gestos contestatórios de Duchamp foi talvez o de colocar, pela primeira vez, um bigode na Mona Lisa, o famoso quadro de Leonardo da Vinci, que praticamente se tornou um símbolo da própria arte. A feitura de uma *Mona Lisa* com Bigode, por Marcel Duchamp, data de 1919:



Marcel Duchamp
"LHOQQ",
1919. Lápis, 19 x 12 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Há mais críticas, para além da simples interposição de bigode e cavanhaque, na famosa intervenção proposta por Marcel Duchamp naquela figura pictórica que havia se tornado um verdadeiro ícone da genialidade artística para inúmeras gerações de pintores. O quadro se intitula "L.H.O.O.Q", sequência de letras que, quando lida fluentemente em voz alta, soa perto da frase "Elle a chaud au cui". Traduzida para o português, a expressão significa "ela tem fogo no cu". O gesto de interpor um bigode em cópias do quadro *Mona Lisa* tornou-se, ele mesmo, um ícone de rebeldia para gerações de contestadores. De alguma maneira, esse gesto parece canalizar a função do artista de confrontar-se contra a rede de poderes e micropoderes que quer também se assenhorar da própria arte. Ao mesmo tempo, a *Mona Lisa* com bigode também não deixa de ser um ready-made, como aqueles que atrás descrevemos. Isso porque a obra não foi elaborada diretamente por Duchamp. Na verdade, trata-se de uma apropriação de um cartão postal barato com uma cópia da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, o qual sofre a irreverente intervenção duchampiana. Com isso, a obra também se transforma em uma crítica à banalização da própria arte tradicional trazida pela sociedade de consumo, através de seus dispositivos e recursos de reprodutibilidade técnica.

Do mesmo ano da *Mona Lisa* com Bigode (L.H.O.O.Q) é o *Ar de Paris* (1919). Com este ready-made, Duchamp pretendeu presentear seu amigo Walter Conrad Arensbergs, um patrono de arte que residia em Nova York. Tratava-se, no caso, de uma ampola de soro fisiológico de cinquenta centímetros cúbicos, completamente esvaziada de seu conteúdo original e depois pretensamente preenchida com o "ar de Paris". Com o ar respirado na capital francesa, cidade escolhida como ambiente de inspiração ou residência por diversos intelectuais e artistas daquele período, Marcel Duchamp dizia

ter encontrado o presente ideal para um homem cujo dinheiro poderia comprar quase tudo.

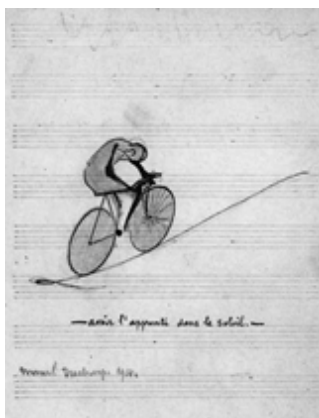
A crítica a instituições como a do tradicional museu também aparece em um gênero novo de objeto artístico que Duchamp chamou de "caixas". A primeira delas foi a "caixa, 1914". Trata-se, de certo modo, de uma espécie de "museu portátil" concentrado em uma simples caixa de fotografia da Kodak, na qual o artista francês se propôs a expor o seu trabalho sob a forma de dezesseis reproduções fotográficas de notas e manuscritos que detalhavam e discorriam sobre a sua arte.



Marcel Duchamp
Caixa 1914.

16 fotografias de manuscritos, com um desenho, acomodados em uma caixa da Kodak.

A Caixa de 1914 também incluía o desenho *Avoir l'apprendi dans lesoleil*, abaixo reproduzido, o único objeto artístico original do conjunto. Detalhe interessante deste curioso gênero de objetos artísticos era precisamente a exploração criativa da tensão entre a noção de objeto artístico único e os novos recursos disponíveis para a reprodução da obra de arte através de cópias ou fotografias. Instala-se aqui um instigante diálogo com as então recentes noções de reprodutividade técnica e de cópia dos objetos de arte, uma vez que o artista francês não apenas introduziu as fotografias como recurso artístico para reprodução de um objeto artístico original, como também ofereceu com a primeira "caixa" três exemplares distintos do mesmo produto ("múltiplos"). Nas edições seguintes – a Caixa Verde de 1934, e a *Boîte en Valise* de 1941 (Caixa-Valise) – os recipientes se transformariam, respectivamente, em uma caixa feita de cartão e revestida em veludo verde, e em uma pequena mala.



Marcel Duchamp, *Avoir l'apprendi dans lesoleil* (título intraduzível), Desenho incluído na caixa 1914

Na *Caixa Verde*, Duchamp expõe a documentação referente à obra *O Grande Vidro*⁶, já comentada anteriormente, reunindo em cópias fac-similadas todas as notas, instruções, desenhos e diagramas relativos à construção desta obra anterior. Em *Boîte en Valise* (1941), por fim, Duchamp concretiza a ideia de produzir um verdadeiro museu em miniatura para exposição de 69 itens de sua obra artística realizada entre 1910 e 1937 (NAUMANN, 1999. p.16-22). Novamente reaparece o diálogo com a reprodutividade técnica da arte, uma vez que o empreendimento previa trezentas cópias que podiam ser adquiridas por compradores diversos. O próprio conceito de Museu, portanto, vê-se aqui rediscutido pelo artista⁷.



Marcel Duchamp. Caixa-Valise, 1941.
Caixa em estilo mostrador, abrigando 69 itens (replicas em miniatura e reproduções a cor de obras do autor), valise de couro com 41 x 38 x 10,5 cm.
Legion of Honor Museum San Francisco

Considerações Finais

Para sintetizar o resultado final da passagem de Marcel Duchamp pela história da Arte Moderna, podemos indicar alguns pontos centrais dos quais seriam devedores algumas correntes posteriores da Arte Moderna. Em primeiro lugar, o deslocamento do interesse principal da arte: não mais o produto final em si, mas o mundo das *ideias* – aqui tomado como o ponto de partida de tudo – ou pelo menos o processo da criação artística em vez do objeto de arte dele resultante. Em segundo lugar, sob o signo fundador dos ready-mades, aquilo que já foi descrito como “a convicção infinitamente estimulante de que a arte pode ser feita de qualquer coisa” (HARNONCOURT, 1973, p.37). Esta ideia de que a arte podia existir para além dos campos convencionais da pintura e da escultura – portanto uma abertura para o ‘campo expandido’ – retornará outras vezes na história da arte contemporânea, particularmente a partir dos anos 1960. Essa atualidade de um questionamento que se inicia com Marcel Duchamp sobre as limitações das modalidades artísticas tradicionais – ao lado da reatualização da sua

6 Também intitulada *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même*. O mesmo título também é dado à caixa verde, em letras minúsculas pontilhadas.

7 A *Boîte en Valise* é uma caixa desmontável revestida de couro, com dimensões 40 x 40 x 10 cm. Os 69 itens referem-se a aquarelas, desenhos, pinturas e ready-mades, neste último caso transformados em objetos reduzidos de vidro. O próprio suporte deste museu portátil remete a um ready-made, já que se

apresenta ao estilo dos antigos mostradores domésticos destinados às caixas de costura, que eram tão vendidas naquela época. Um detalhe significativo é que as primeiras vinte caixas da série de trezentos, apresentadas ao público como edições de luxo, eram acompanhadas cada qual de uma obra original assinada pelo autor.

ideia de que a arte relaciona-se muito mais com as intenções do artista do que com qualquer produto que ele tivesse de fazer com as suas próprias mãos – trazem à figura deste artista francês uma posição de influência renovada nos quadros da arte contemporânea. Com Duchamp – podemos acrescentar de modo a remeter mais uma vez às interrelações entre Arte, Modernidade e Política – pode-se dizer que os gestos de redefinir o papel do artista e o sentido da obra de arte reconfiguram-se como atos de incontornável rebeldia. São aqui confrontados os tradicionais poderes institucionais de definir o que é a Arte e de autorizar quais são os tipos de arte que devem ser preferencialmente consumidos pelo público. O artista toma para si a tarefa de discutir o que é arte, independentemente das imposições do mercado e do controle daqueles que detêm os poderes e micropoderes de enquadrar o objeto artístico, ao mesmo tempo em que é proposto um rompimento significativo em relação aos padrões disciplinares da academia.

Referências bibliográficas

BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva (coleção Debates), 1986 [original: 1965].

CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Belfond, 1967 [traduzido como *Marcel Duchamp: Engenheiro Do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002].

DUCHAMP, Marcel. *Notes and projects for the Large Glass*. Selected, ordered and with an introduction by Arturo Schwarz. Translated by George H. Hamilton, Cleve Gery and Arturo Schwarz. New York-London: 1969.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

DUCHAMP, Marcel. *Escritos. Duchamp du Signe (1975)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

DUCHAMP, Marcel "O Ato Criador" In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva (coleção Debates), 1986, p.72-74 [original do artigo de Duchamp: 1957].

DUCHAMP, Marcel. "O caso Richard Mutt", *Blind Man*, nº2, New York, 1917. p.1.

DUCHAMP, Marcel. *Sobre os ready-mades [Lecture at the Museum of Modern Art, New York, October, 19, 1961]*. Published in: *Art and Artists*, nº1, 4, July 1966, p.47.

FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: PUC, 1973.

GILBERT-ROLFE, Jeremy. "The impressionist revolution and Duchamp's myopia" (*Arts Magazine*, setembro de 1988).

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura - ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

GULLAR Ferreira. "O quadro e o objeto" in *Argumentação contra a Morte da Arte*. São Paulo: Revan, 1977.

HARNONCOURT, Anne d'. *Marcel Duchamp*. Nova York: Kynaston MacShine, 1973.

HENDERSON, Linda Dalrymple. "Etherial bride and mechanical bachelors: Science and allegory in Marcel Duchamp's Large Glass" in *Configurations*, 4.1, 1996.

JANIS, Mink. Marcel Duchamp: A arte como contra-arte. Köln: Taschen, 1996.

KOSUTH, Joseph. "Arte depois da filosofia". In: Malasartes, Rio de Janeiro, n.1, set-nov, 1975.

KRAUSS, Rosalind E. "Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi" In: Caminhos da escultura moderna. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

NAUMANN, Francis M. Marcel Duchamp: L'art al'ère de la reproduction mécanisée. Paris: Hazan, 1999.

PAZ, Otávio. Marcel Duchamp ou O Castela da Pureza. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

PEDROSA, Mário. Panorama da Pintura Moderna in Arte, Forma e Personalidade, São Paulo: Kairos, 1979.

TOMKINS, Calvin. Marcel Duchamp: uma biografia. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Autor**José D'Assunção Barros**

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1999; mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1994; graduado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1993, em Música (Composição Musical) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1989; professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História, professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

jose.d.assun@globomail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7367148951589975>