

Arte e conceito em Marcel Duchamp: uma redefinição do espaço, do objeto e do sujeito artísticos

José D'Assunção Barros

Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor da Universidade Severino Sombra (USS) de Vassouras, nos Cursos de Mestrado e Graduação em História, e do Conservatório Brasileiro de Música nos cursos de graduação em Música. Autor de, entre outros livros, *Cidade e História*, Petrópolis: Vozes, 2007.

RESUMO:

Este artigo busca esclarecer e discutir a obra de Marcel Duchamp na primeira metade do século XX, examinando uma questão mais específica: a relação entre Arte e Conceito nesta produção artística, atentando neste caso para os 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.

PALAVRAS-CHAVE: arte moderna; Marcel Duchamp; arte e conceito.

ABSTRACT:

This article attempts to clarify and discuss the works of Marcel Duchamp in the first half of twenty century, examining a specific question: the relation between Art and Concept in this artistic production, attempting in this case for 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.

KEY WORDS: modern art; Marcel Duchamp; art and concept.

Arte e Conceito em Marcel Duchamp...

Muitos acontecimentos separam da Arte Moderna a Arte Renascentista, com seu padrão de representação naturalista e seu aprimoramento das possibilidades de criar efeitos para assegurar a ilusão de realidade. A Arte Moderna, conforme se sabe, 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 introduzia seus objetos artísticos em um curioso jogo de representação em que estes como que buscavam ocultar de seus fruidores as marcas da sua própria natureza enquanto objetos de Arte.

Analistas diversos empenharam-se 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 Arte². Dito de outro modo, foi se produzindo de maneira cada vez afirmativa uma completa "autonomia do fenômeno artístico"³. A pintura, por exemplo, libertava-se simultaneamente da obrigação de representar algo externo a ela mesma e da obrigação de esconder do observador da obra as marcas que denunciam a própria natureza

do objeto contemplado como uma livre criação artística. 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 que deveriam valer por elas mesmas, e não por uma realidade externa – paisagem ou fato histórico, por exemplo – a ser retratada. Essa leitura específica da natureza da obra de arte e da própria História da Arte constitui a chamada teoria modernista, que através de seu modo peculiar de compreender o fenômeno artístico consegue 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 merecendo 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,

² 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.

³ PEDROSA, Mário. *Panorama da Pintura Moderna in Arte*, Forma e Personalidade, São Paulo: Kairos, 1979, p.130.

o Mercado, a Crítica de Arte, a própria figura do Artista – tudo passava a ser interrogado ou mesmo contestado.

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 mundo contemporâneo – foi seguramente Marcel Duchamp aquele que com mais intensidade lançou instigantes provocações com vistas à renovação conceitual do artístico⁴. Não é à toa que, talvez apenas rivalizado por Picasso, Duchamp é considerado um dos nomes de maior impacto na História da Arte Moderna⁵. Mas, ao contrário de Picasso, 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 Arte⁶.

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 a seus investimentos em um ‘campo expandido’ que passava a questionar tradicionais modalidades, gêneros e suportes artísticos como o ‘quadro’ de pintura ou o objeto tradicional de escultura – Marcel Duchamp produziu grande impacto em sua época, e 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.

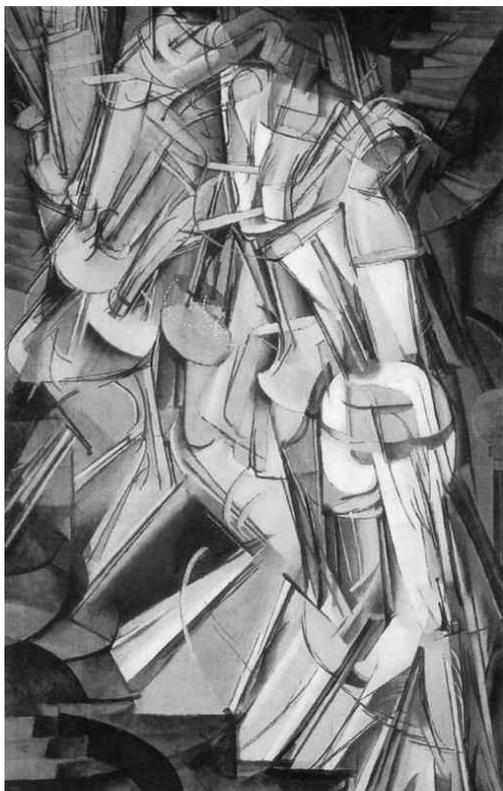
Nos primeiros anos de sua produção, Marcel Duchamp havia se alinhado com o Cubismo – um movimento que, embora sem romper com a motivação figurativa, conseguira contribuir para a Arte Moderna com uma verdadeira revolução no âmbito das formas e meios de expressão. Até 1911, podemos examinar neste artista francês uma produção tipicamente cubista, com temas figurativos que vão sendo 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 entre imagens difíceis de serem analisadas com relação a possíveis significados e os seus próprios títulos.

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 – que desta forma levava os espectadores a forjarem variados malabarismos mentais para tentarem conectar a obra com o seu título, para entenderem os propósitos do autor ou mesmo para aceitarem o quadro proposto como uma obra de arte. Esta obra começou a projetar a imagem de Duchamp como um artista extremamente polêmico e questionador.

⁴ Para uma boa biografia sobre Marcel Duchamp, ver TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. Esta obra inicia-se com uma cuidadosa e profunda análise de *O Grande Vidro*, obra que discutiremos mais adiante. Para uma análise mais específica da inserção da obra de Duchamp no contexto histórico-social e artístico do início do século XX, ver AYALA, Waldir. Duchamp. *Ventura*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-12, dez.fev.1987/1988.

⁵ Sobre uma análise que traz para o centro da revolução da Arte Moderna as figuras de Picasso e Duchamp, ver WEISS, Jeffrey. *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*. New Haven: Yale University Press, 1994.

⁶ Esta comparação entre Picasso e Duchamp como os mais importantes artistas do século é encaminhada por Otávio Paz em *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. (São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997).



Marcel Duchamp
Nu descendo a Escada nº 2 (1912)

Oil on canvas
147.5 x 89 cm.

The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Em depoimentos posteriores, Marcel Duchamp ressalta que teve grande importância na reformulação de seu caminho artístico uma insólita apresentação teatral baseada em um romance de Raymond Roussel intitulado *Impressões da África* (1911)⁷. Esta instigante obra literária, e sua contrapartida elaborada para o Teatro Moderno, 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 insólita, e também a presença no enredo de umas estranhas

máquinas aparentemente absurdas que, além de estranhas, 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 sons musicais. Estas

⁷ ROUSSEL, Raymond. *Novas Impressões da África*. Lisboa: Fenda, 1988. Raymond Roussel pode ser considerado um dos precursores do surrealismo, e uma das características mais instigantes de sua obra literária é a fascinante combinação de elementos fantásticos e sobrenaturais com jogos lingüísticos de diversos tipos. Além de *Impressões da África* (1910), outra obra de destaque é *Locus Solus* (1914). Sobre Raymond Roussel, ver (1) FORD, Mark. *Raymond Roussel and the Republic of Dreams*. London: Faber, 2000; (2) FOUCAULT, Michel. *Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*. New York: Doubleday, 1966; (3) CARADEC, François. *Raymond Roussel*. London: Atlas Press, 1997; além do Dossier organizado sobre Roussel pelo *Magazine littéraire* (CARADEC, François et all. *Magazine littéraire* n° 410 - Juin 2002. Dossier Raymond Roussel et les excentriques).

e outras máquinas 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 arte⁸.

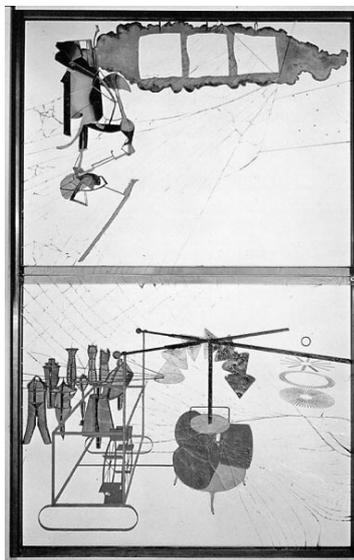
Tal como ressalta a crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss, o espaço literário das *Impressões sobre a África* seria habitado por pessoas que mecanizaram a rotina de criação artística⁹. O ponto importante é que, ao fim de seu processo de criação de obras alicerçado nestas mecânicas insólitas, 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 isto, 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 esta tivesse reconhecida sua autenticidade. As inquietações provocadas em Duchamp por este espetáculo deram-lhe muitas idéias para

iniciar uma verdadeira revolução que iria abalar a tradicional conceituação do que seria uma obra de Arte.

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 e seus celibatários". A idéia 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, que 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" (PAZ, 1997, p.79).

Marcel Duchamp
La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grande Vetro)
(1915-23)

Colore ad olio, fogli di piombo e d'argento tra pannelli di vetro,
chiusi in telaio di legno e acciaio, 272,5x173,8 cm
Philadelphia Museum of Art



⁸ Sobre a interação da imaginação de Marcel Duchamp com máquinas insólitas, ver FONTANILLE, Jacques. Máquinas, próteses e impressões: o corpo pós-moderno (a propósito de Marcel Duchamp). *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, nº 29, p. 235-254, Maio 2001. Sobre um diálogo entre arte e ciência relativo à imaginação criadora, ver HOLTON, Gerald. *Henri Poincaré, Marcel Duchamp and innovation in science and art*. Leonardo, Cambridge: The MIT Press, v. 34, n. 2, p. 127-134, 2001.

⁹ KRAUSS, Rosalind. "Formas de Ready-Made: Duchamp e Brancusi" in *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.86.

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 insólitas máquinas que trazem reminiscências da obra de Roussel que 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 tem 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 vê-se 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, 1997, 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. Desta 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 seja 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.¹⁰

O trecho acima destacado, entre as diversas declarações de Duchamp sobre o seu trabalho, chama atenção para certos aspectos revolucionários que estavam sendo propostos pelo artista francês em relação a uma redefinição do papel do artista e do público com relação à constituição da obra de arte. Em Duchamp, já não há mais como considerar o público ou o espectador de arte

¹⁰ DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. Apresentado à Federação Americana de Artes, em Houston, abril de 1957 (DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador”. In: BATTCOK, G. (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 83).

como um sujeito passivo, que apenas usufrui e algo criado, uma vez que este participa diretamente do *Ato Criador* completando o que foi proposto pelo artista. Para além disto, não apenas nas obras que clamam por uma participação mais direta do espectador como sujeito interativo que se torna parceiro do artista na criação e recriação da obra de arte, a própria recriação interpretativa movida por cada um dos usufruidores de uma obra seria um outro fator de máxima importância a se considerar. O público ou o espectador da obra de arte, em última instância, é aquele que atribui valor à obra, o que é perceptivelmente integrado por Marcel Duchamp em sua concepção da obra de arte.

Duchamp exige na verdade um partilhar entre o público e o artista no que concerne à responsabilidade do fazer artístico. A recepção do trabalho produzido pelo artista (ou transformado por este em obra de arte) já modifica necessariamente a obra, acrescentando-lhe novas dimensões. Isto implica em uma redefinição da própria concepção do artista. A tradicional figura do artista como "médium" (expressão proposta pelo próprio Marcel Duchamp), deve ser substituída por uma nova modalidade de artista que se coloca como "propositor". O artista *médium*, bem entendido, seria aquele que se imagina com a missão de estabelecer um canal que só pode se concretizar através dele. Nesta perspectiva, o artista estabelece uma ponte entre um mundo transcendental e o mundo material sensível (DUCHAMP, 1975, p.72). O artista propositor, ao contrário, faz do gesto de criação artista uma

confluência de escolhas (e não um ato intuitivo gerado por uma atitude de se deixar levar), e, por fim, submete estas escolhas e responsabilidades das quais não pode abrir mão ao espectador, não mais um sujeito passivo que usufrui a obra de arte.

O *Grande Vidro*, obra particularmente interativa e que incorpora simultaneamente os novos papéis propostos por Duchamp para o artista e seu público, 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.

Marcel Duchamp, que começara a sua carreira artística como pintor, já vinha trabalhando desde 1911 no questionamento do suporte tradicional da pintura – o "quadro" – 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)¹¹. Ao mesmo tempo, de diversos pontos do conjunto de tendências modernistas não deixavam de emergir tensões que pareciam colocar em cheque a

¹¹ 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.

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 tela¹². 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.¹³

O ready-made – gênero introduzido na História da Arte por Marcel Duchamp – 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 artista¹⁴. 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 isto, 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.

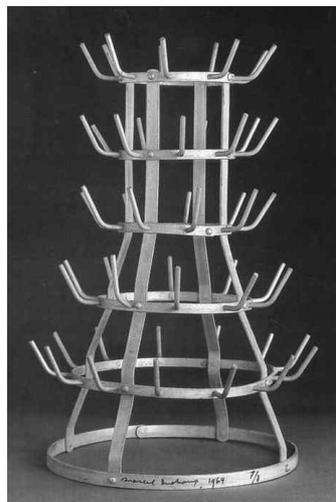
Este último desdobramento anuncia uma discussão dos anos 1960 – época em que começam a surgir as Instalações, a Arte Conceitual, a arte participativa. Surgiria aí a indagação sobre os destinos da Arte, que alguns responderiam afirmando que a Arte estaria se transformando em alguma outra coisa bem distinta: 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 discutia o próprio conceito de Arte.

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 elabora outros ready-mades que são reelaborados pelo artista, tal como ocorre com a junção da *Roda de Bicicleta* a um banco de cozinha de modo a constituírem um novo e insólito objeto.

¹² Sobre a colagem dentro do contexto inaugurado pelo cubismo, ver POGGI, Christine, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven and London: Yale University Press, 1992. Ver ainda KRAUSS, Rosalind. *The Picasso Papers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

¹³ Ver ARCHER, Michael. "O Campo Expandido" in *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001, p. 61-116. Para entrar em contato com uma artista brasileira que explora a expansão do campo escultural, ver FABRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

¹⁴ Sobre isto, ver Ferreira GULLAR, "O quadro e o objeto" in *Argumentação contra a Morte da Arte*, São Paulo: Revan, 1977, p.24. Para uma abordagem dos ready mades, ver KRAUSS, Rosalind. "Formas de ready-made" in *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.61-116.



Bottle Rack/Egouttoir (or Porte-bouteilles) (1914)

Bottle rack made of galvanized iron.
59 x 37 cm. Original lost.

Bicycle Wheel (1913)

Assemblage: metal wheel mounted on painted wood stool 128.3 x 63.8 x 42 cm
The Sidney and Harriet Janis Collection.

Após a *Armação de secar Garrafas*, Duchamp dá existência artística a outros ready-mades – como uma pá de neve que recebeu o título de *Antes de um Braço Quebrado* (1915), e como aquele que se tornou 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).



Fountain (1917)

glazed ceramic with black paint.
14 x 19 5/16 x 24 5/8 in. 1/8
Collection SFMOMA

O que estes objetos industrializados subitamente transformados em obras de arte sobre o próprio le mais nada, eles lução o artista não ntrele – uma vez colhidos para se es habitavam não o espaço da vida im – dentro dos mundo da arte – tinamente como im ato criador se lo das emoções



n propunha como obra de arte algo que nao 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 a obra de arte neste caso não se reduzia ao objeto físico em si mesmo, e que a obra de arte poderia ser simplesmente uma idéia, 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" iria brotar precisamente desta redefinição da natureza de um 'trabalho de Arte' como algo ligado ao mundo das idéias – 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 insólita a indagar sobre a própria natureza da Arte, ou talvez a rever os seus próprios conceitos sobre a Arte.

Alguns estudiosos observam que, nesta situação, o objeto torna-se transparente a seu significado – que não é nada mais do que a própria curiosidade de sua produção (KRAUSS, 2001, p.95). E 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 mictório 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.

A última posição mencionada – a de que o ready-made não significa nada mais que não ele mesmo – implica em novos questionamentos sobre o âmbito conceitual da Arte, pois ela obriga o observador a indagar se a obra de arte, afinal de contas, precisa transmitir necessariamente algum conteúdo. Essa questão, aliás, não era propriamente nova: ela vinha sendo colocada 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 auto-referentes, 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, a contribuição 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-se 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.

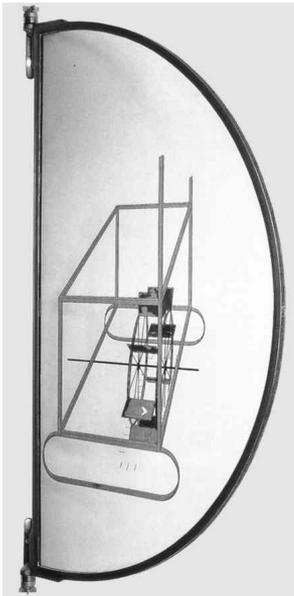
De qualquer modo, a rede de sentidos produzida pelos ready-mades será sempre plena de tensões, uma vez que cada um destes objetos parece ter sido convocado para o espaço de arte precisamente para resistir a qualquer tipo de análise redutora. O objeto que se propõe originalmente como trabalho que estaria 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 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 repensarem o que seria ou deveria ser a própria Arte.

As experiências de Duchamp continuaram dilacerando o habitual quadro conceitual que antes definia a Arte, ou pelo menos o que não era a Arte, quase consensualmente. 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 contribuiu 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 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.



Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals. / Glissière contenant un moulin à eau (en métaux voisins) (1913-1915)
Oil and semicircular glass, lead, lead wire.
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 idéias 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 onde uma frase girava sobre ela mesma multiplicando sentidos. Para além disto, 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.



Marcel Duchamp, “Anaemic-Cinéma” (1926)

Marcel Duchamp costumava assinar os seus discos giratórios com seu pseudônimo *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 representativo¹⁵.

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 enfocar 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. [...]”¹⁶

A revolução duchampiana, conforme se vê, pode ser lida nas duas direções. De um lado ela permite que a obra de arte passe a atrair os olhares para os aspectos e fatores relacionados a uma consciência referente à suas condições de produção. De outro lado, ela 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.

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 *idéias*–

¹⁵ Para um conjunto de fontes relativo à arte conceitual de Kosuth, ver KOSUTH, Joseph. *Joseph Kosuth: The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation of Investigations on Art since 1965*. Stuttgart: Staatsgalerie, 1981.

¹⁶ KOSUTH, Joseph. “Arte depois da filosofia”. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, set-nov, 1975.

aqui tomado como o ponto de partida de tudo – ou pelo menos o *processo* da criação artística ao invés 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”¹⁷. Esta idéia 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, conforme veremos a seguir. E também a idéia 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. A arte retorna mais uma vez como “coisa mental”, para lembrar uma antiga formulação de Leonardo da Vinci em seu *Tratado sobre a Pintura*, mas agora se abrindo a novas possibilidades.

Referências bibliográficas

Fontes

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

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la Pintura y Del Paisage – Sombra y Luz*. Buenos Aires: Colección Austral, 1944.

DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador”. In: BATTOK, G. (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

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

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

KOSUTH, Joseph. *Joseph Kosuth: The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation of Investigations on Art since 1965*. Stuttgart: Staatsgalerie, 1981.

ROUSSEL, Raymond. *Novas Impressões da África*. Lisboa: Fenda, 1988.

Bibliografia

ARCHER, Michael. “O Campo Expandido” in *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001, p. 61-116.

AYALA, Walmir. Duchamp. *Ventura*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-12, dez.fev. 1987/1988.

CARADEC, François. Raymond Roussel. London: Atlas Press, 1997.

CARADEC, François et all. *Magazine littéraire* n° 410 - Juin 2002. Dossier Raymond Roussel et les excentriques.

FABRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FONTANILLE, Jacques. Máquinas, próteses e impressões: o corpo pós-moderno (a propósito de Marcel Duchamp). *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, n° 29, p. 235-254, Maio 2001.

FORD, Mark. *Raymond Roussel and the Republic of Dreams*. London: Faber, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Death and the Labyrinth. The World of Raymond Roussel*. New York: Doubleday, 1966.

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

GREENBERG. *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.

¹⁷ D'HARNONCOURT, Anne, *Marcel Duchamp*. Nova York: Kynaston MacShine, 1973, p.37.

- HARNONCOURT, Anne d'. *Marcel Duchamp*. Nova York: Kynaston MacShine, 1973.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. "Ethereal bride and mechanical bachelors: Science and allegory in Marcel Duchamp's Large Glass" in *Configurations*, 4.1, 1996.
- HOLTON, Gerald. *Henri Poincaré, Marcel Duchamp and innovation in science and art*. Cambridge: The MIT Press, v. 34, n. 2, p. 127-134, 2001.
- HUCHET, Stéphane. Paradigmas arquiteturais e seus devires: Durand, Duchamp e Eisenman. Desígnio. *Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo: Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU-USP, n° 1, p. 59-79, mar. 2004.
- JANIS, Mink. *Marcel Duchamp: A arte como contra-arte*. Köln: Taschen, 1996.
- KRAUSS, Rosalind E. "Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi" In: *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1998. p.85-126.
- KRAUSS, Rosalind. *The Picasso Papers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- 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.
- POGGI, Christine. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- WEISS, Jeffrey. *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*. New Haven: Yale University Press, 1994.