



DE MARCEL A DUCHAMP: A TRANSFORMAÇÃO DO ARTISTA EM MITO

Eric de Souza Pires¹

RESUMO: Este trabalho focaliza o artista que é considerado por alguns estudiosos como o mais influente do século xx, e tem como objetivo compreender esse revolucionário e a revolução que ajudou a desencadear. A fim de proporcionar a visualização do contexto artístico da época, pretendeu reconstruir o cenário no qual marcel duchamp viveu e atuou, além de revisitar suas influências e motivações. Valeu-se do método dialético e da pesquisa bibliográfica para cotejar o que dizem alguns dos admiradores e dos antagonistas do homem que mudou a forma de se pensar e de se fazer arte na atualidade. Os resultados demonstraram que estabelecer um contato próximo com o pensamento e as ideias do homem marcel foi fundamental para colher os subsídios que permitiram desvelar o mito duchamp.

PALAVRAS-CHAVE: Marcel Duchamp. Trajetória. História Social da Arte. Arte Moderna. Ready-made.

ABSTRACT: This paper focuses on the artist who is regarded by some scholars as the most influential of the twentieth century, and aims to understand this revolutionary and the revolution he helped unleash. In order to provide visualization of the artistic context of the time, sought to reconstruct the scene in which Marcel Duchamp lived and worked, and revisit their influences and motivations. It was worth to the dialectical method and bibliographic research to collate what some of admirers and antagonists of the man who changed the way of thinking and doing art today. The results showed that establish close contact with the thoughts and ideas of man Marcel was crucial to reap the benefits that helped to uncover the myth Duchamp.

KEYWORDS: Marcel Duchamp. Trajectory. Social History of Art. Modern Art. Ready-made.

Introdução

Uma leitura atenta da história permite perceber que a arte, desde os primeiros registros feitos pelo homem nas cavernas do Paleolítico, sempre esteve atrelada a certos princípios de

¹ Licenciado em Pedagogia (Universidade do Sul de Santa Catarina), especialista em História Social da Arte (Pontifícia Universidade Católica do Paraná) e especialista em Artes Visuais (Universidade Positivo).
ericdesouzapires@gmail.com



ordem religiosa, social ou cultural que, ao longo do tempo, passaram a constituir os cânones aos quais os artistas deveriam submeter-se irremediavelmente. Voltada nos primórdios às necessidades de culto, a produção artística no período que vai da Antiguidade até o Modernismo atendeu ora à demanda religiosa, encomendada pelos dignitários eclesiásticos, ora à vaidade e ao exibicionismo da aristocracia política e econômica, que sentia necessidade de ostentar sua riqueza e poder.

A padronização da arte pelo rigor formalista de determinadas normas se estendeu até fins do século XVIII, quando manifestações surgidas nas diversas áreas da cultura começaram a questionar o cerceamento da criatividade pela reverência forçada à tradição. Foi uma época de profundas transformações, na qual a burguesia, impulsionada pelas conquistas materiais, introduziu o gosto pelo novo, propôs a ruptura definitiva com o “obscurantismo” e acenou com as promessas de um progresso repleto de satisfação e bem-estar.

Os filósofos, escritores e artistas românticos, a despeito de sua “utopia regressiva” – uma paradoxal idealização do passado –, pressentiam as benesses que estavam por vir e anunciavam a emancipação do indivíduo, doravante “livre das amarras das regras convencionadas, dominado exclusivamente por um impulso que conduzia à personalidade do que chamavam de ‘gênio’” (AGRA, 2006, p. 13). Coube àqueles artistas, ainda que de forma incipiente, abrir as portas para uma série de movimentos que surgiriam na sequência – impressionismo, expressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo etc – e que conduziriam a um momento histórico no qual todos estariam “livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade” (DANTO, 2010, p. 18).

Nesse cenário repleto de *ismos*, no coração de uma extraordinária efervescência cultural, surge o homem que, transformado em mito, irá dividir a história da arte moderna em dois períodos: antes e depois dele mesmo. Personalidade enigmática, deixou atrás de si e de sua obra um rastro de dúvidas e incertezas que geraram – e ainda geram – uma infinidade de interpretações. Apesar das inúmeras polêmicas que giram em torno de seu nome, há um consenso que congrega as mais diferentes opiniões: sua fundamental contribuição para o aparente



caos que a arte vive hoje. Mink (2006, p. 7) chega a afirmar que, visto “sob a perspectiva atual, Marcel Duchamp parece ser o mais influente artista do século XX”.

Primeiros passos

Justin-Isidore Duchamp, que ainda bem jovem adotou o nome de Eugène, nasceu em Auvergne durante o revolucionário ano de 1848, quando pressões reformistas e manifestações populares puseram fim ao governo liberal de Luís Filipe, o “rei burguês”, e instauraram a Segunda República na França. Filho de um casal de autênticos *petits-bourgeois*, foi educado em um seminário e logo começou a trabalhar como fiscal num tabelionato de Fontainebleau, até que o conflito franco-prussiano o convocou para a frente de batalha. Terminada a guerra, foi designado para ser agente fiscal numa pequena cidade da Normandia, onde conheceu e se casou com Marie-Caroline-Lucie Nicolle, filha de um próspero agente marítimo. Alguns anos mais tarde a família se fixaria em Blainville-sur-Crevon, um vilarejo distante cerca de 20 km de Rouen, onde Eugène compraria o direito de exercer a função de notário local e faria pequena fortuna com transações imobiliárias.

Nesse ambiente de bucólica serenidade proporcionada pela estabilidade financeira e relativa calma após a longa inquietação política que envolveu a França numa sucessão de conflitos ao longo de todo o século XIX, nasceu Henri-Robert-Marcel Duchamp, terceiro filho do casal Eugène e Lucie, que ainda teria mais três meninas. Como os irmãos haviam ido estudar em Rouen um ano antes do nascimento de Marcel, em 28 de julho de 1887, sua irmã Suzanne, criança dotada de grande alegria e vivacidade, acabou se transformando em amiga e companheira de brincadeiras. Com o progressivo distanciamento da mãe, em parte provocado pela crescente surdez, em parte pela atenção voltada unicamente para as filhas mais novas, os dois fortaleceram ainda mais os laços de amizade e desenvolveram uma intensa ligação que manteriam ao longo de toda a vida.

Quando os irmãos de Marcel, Gaston e Raymond, se formaram no Liceu Corneille, mudaram-se para Paris a fim de continuar os estudos: o primeiro ingressou na Faculdade de



Direito; o segundo, na Escola de Medicina. Mas logo os ares artísticos da *Belle Époque* parisiense contaminaram o futuro advogado, que se matriculou numa escola de arte e passou a dedicar todo o seu tempo livre ao desenho e à pintura. No Natal de 1895, quando voltou a Blainville para passar os feriados de fim de ano, anunciou à família sua decisão de abandonar o curso de Direito para tornar-se artista. Como o tolerante Eugène não se opôs aos planos do filho, Gaston voltou para a capital e, tendo adotado o nome artístico de Jacques Villon, começou a vender alguns de seus desenhos para dois jornais humorísticos da época – *Le Rire* e *Le Courrier Français* – e a criar cartazes publicitários, enquanto desenvolvia paralelamente um trabalho autoral. Apesar do prazer de vender sua produção, essas atividades eram mal remuneradas e não rendiam o suficiente, de forma que ele se via obrigado a aceitar a mesada de 150 francos que o pai enviava para ajudá-lo a manter-se.

Nesse período, Marcel, que então estava com dez anos, seguiu para o Liceu Corneille e assim como seus irmãos teve aulas de desenho com um professor que também ensinava na Escola de Belas-Artes de Rouen. O garoto, que já havia se empolgado ao ver o trabalho de Gaston (agora “transformado” em Jacques Villon), entusiasmou-se de vez e começou a realizar uma série de experimentações com lápis, aquarela e, pouco mais tarde, com óleo. Segundo Tomkins (2004, p. 35), embora “não denotem uma facilidade precoce, existe nessas primeiras conquistas certo ar de segurança; elas parecem com os desenhos de Gaston, em que visivelmente estão inspiradas [...]”. Arrebatado pelo mesmo ímpeto artístico, Raymond, que a partir de então passaria a se chamar Raymond Duchamp-Villon, renuncia à Escola de Medicina em 1900 para entregar-se exclusivamente à escultura.

Quatro anos depois, Marcel, que sempre fora um aluno medíocre e se contentava em apenas alcançar a nota suficiente para passar, completou os estudos no liceu e, na cerimônia de formatura, recebeu das mãos do prefeito de Rouen a Medalha da Sociedade dos Amigos das Artes. Para alguém que prestes a completar a maioridade já havia decidido se tornar artista, o prêmio de primeiro colocado em Artes foi encarado como uma sanção oficial. E, da mesma forma que ocorrera duas vezes antes com seus filhos mais velhos, Eugène resolveu apoiar – e financiar – placidamente o desejo do caçula de seguir para Paris.



Uma vez que Raymond já se encontrava casado, Marcel foi morar no estúdio que Jacques Villon havia alugado no bairro de Montmartre. Apesar de seu irmão mais velho trabalhar principalmente atendendo encomendas de estabelecimentos comerciais, nunca deixou de alimentar a pretensão de ser reconhecido por seu trabalho autoral, de forma que todo ano enviava suas telas para o Salão dos Independentes. Marcel, que contava dezessete anos, num primeiro momento ficou deslumbrado com a liberdade que passou a gozar, mas ainda não tinha completado um ano de sua chegada quando prestou exames para a Escola de Belas-Artes, a despeito de mais tarde negar qualquer intenção mais séria durante aquele período. O fato de ele ter tentado ingressar nessa instituição, detentora oficial dos poderes para legitimar o que deveria ou não ser considerado arte – ao contrário de seus irmãos, que não se preocuparam com isso –, é indício suficiente para se desconfiar que o jovem aspirante a artista não estava tão desinteressado assim.

Tendo sido reprovado, Marcel se matriculou na Academia Julian, uma florescente escola particular que priorizava o desenho e a escultura de modelos vivos, mas preferia passar as manhãs matando o tempo no bilhar do café local. Convocado para servir ao Exército, interrompeu as aulas para trabalhar como aprendiz numa tradicional gráfica de Rouen, cidade para a qual seus pais haviam mudado após o velho Eugène ter se aposentado (a lei permitia que profissionais considerados essenciais tivessem os dois anos de serviço militar obrigatório reduzidos pela metade). Sobreçando seu certificado de artesão, apresentou-se às autoridades militares, que, após o tempo estipulado, dispensaram-no em outubro de 1906. Voltou imediatamente para Paris, onde alugou um pequeno apartamento perto de onde havia morado com Villon (este se mudara para Puteaux, um tranquilo subúrbio rural onde Raymond fixara residência anos antes).

Marcel, que vivia sobriamente com os 150 francos mensais que recebia do pai, não voltou para a Academia Julian: levando sempre um caderno de desenho no bolso do paletó, preferia vagabundear e observar. Jogava bilhar com Juan Gris – jovem pintor espanhol ligado ao grupo de Picasso – e, nos finais de semana, xadrez com os irmãos. Na primavera de 1907, Marcel viu cinco de seus desenhos serem aceitos no primeiro Salão dos Artistas Humoristas, mas foi só no ano seguinte que conseguiu publicar em *Le Courier Français*. Esses trabalhos se caracterizam pela



relação biunívoca estabelecida entre texto e imagem, pois “nem o desenho nem o texto são imediatamente humorísticos, é a conjunção, a posição, a referenciação de um ao outro que os torna humorísticos, faz-se humor com isso” (GIL; GODINHO, 2011, p. 116).

Desejando afastar-se das distrações de Montmartre para concentrar-se na pintura, mudou-se para Neuilly, onde passaria os próximos cinco anos, a curta distância da casa dos irmãos em Puteaux. De acordo com Tomkins (2004, p. 48), durante esse tempo “ele pôde inteirar-se e assimilar quase todas as correntes e contracorrentes que animavam a arte moderna”, do cubismo ao futurismo, passando pelo impressionismo, fauvismo e simbolismo. Mais dedicado ao trabalho, expôs três telas no Salão de Outono de 1908 e duas no Salão dos Independentes na primavera seguinte, mas nenhuma suscitou qualquer comentário dos críticos. Nos próximos três anos, Marcel, estimulado por uma “extraordinária curiosidade” (CABANNE, 2002, p. 43) continuou pintando, sobretudo retratos, experimentando ora uma ora outra tendência a fim de encontrar seu próprio caminho.

O aspecto “intelectual” do cubismo, com inovações que tornavam o quadro um objeto em si e não mais uma janela por onde se olhava, mereceu por parte dele uma atenção mais demorada. A “fusão da imagem com o fundo; a justaposição de elementos representativos e abstratos; e, o mais surpreendente, o ponto de vista movediço que produzia objetos pictóricos observados, simultaneamente, de ângulos diferentes” (TOMKINS, 2004, p. 59) encantaram o jovem pintor. Apesar de ainda ficar à sombra dos irmãos nas discussões que animavam o círculo de artistas que se reuniam nos finais de semana em Puteaux, Marcel já se mostrava algo incomodado com o que chamava de “pintura retiniana”, aquela com a qual o espectador se relaciona unicamente pelos olhos. Segundo ele, desde “Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; esse foi o erro de todo o mundo. O *frisson* retiniano! Antes a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral” (CABANNE, 2002, p. 73). Aos poucos ele vai despertando o desejo de envolver no processo criativo o observador que se sentisse desafiado a participar, que quisesse sair do estado de simples passividade.

O nascimento do artista



Depois de “passar” por tantos estilos diferentes, de realizar diversas experiências no intuito de conhecer, testar e avaliar o que as vanguardas ofereciam, Marcel desenvolveu uma visão particular da linguagem cubista. Com *Retrato de jogadores de xadrez* (fotografia 1), pintura que realizou totalmente à noite sob a luz de um lampião a gás e na qual aparecem vários perfis vistos simultaneamente de ângulos diferentes, parece ter alcançado o que nem mesmo Braque e Picasso ousaram: captar não apenas o movimento dos jogadores, mas o pensamento, a tensão intelectual que permeia toda a cena. Essa tela, concluída em 1911, talvez possa ser considerada a certidão de nascimento artístico de alguém que, no dizer de Tomkins (2004, p. 80), “dava sempre a impressão de pegar as idéias que lhe interessavam no ar e adaptá-las a seus propósitos sem incomodar-se com detalhes”. A partir desse momento ele deixaria de ser conhecido como o irmão caçula de Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon para finalmente assumir sua própria identidade.

Fotografia 1 – Retrato de jogadores de xadrez



Fonte: http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/1490



No Salão de Outono daquele mesmo ano, Marcel Duchamp foi apresentado a Francis Picabia, jovem, rico, libertino e extravagante artista que já havia feito nome em Paris com seus quadros de um impressionismo tardio, mas de grande qualidade. Apenas nove anos mais velho, o espírito sarcástico de Picabia, ao mesmo tempo expansivo e pessimista, logo conquistou o tímido e cético Marcel, acabando por afastá-lo do ambiente sério demais de Puteaux.

Certa noite os dois amigos foram assistir a *Impressions d’Afrique*, uma inusitada apresentação teatral que se tornou obrigatória para o público *cult* durante as quatro semanas em que ficou em cartaz. De autoria de Raymond Roussel, precoce e talentoso músico, poeta e escritor parisiense, a peça era construída em cima de um meticuloso e disparatado jogo de palavras repleto de trocadilhos, *slogans* aleatórios e frases tomadas a esmo que produziam um resultado bizarro. O enredo era mínimo: um navio com destino a Buenos Aires vai a pique na costa africana e os sobreviventes, aprisionados por uma tribo, realizam uma série de sátiras teatrais para divertir seus captores enquanto esperam pelo resgate. Os naufragos constroem, então, diversas máquinas que executam atividades humanas, como pintar, tocar e tecer. A automatização da função artística explorada por Roussel terá enorme influência na obra de Marcel Duchamp, que ficaria impressionado ao constatar que “as máquinas chegam a um resultado na qual a estrutura da imagem está absolutamente desvinculada da estrutura psicológica e emocional do indivíduo que dá início à arte, que põe a máquina em funcionamento” (KRAUSS, 1998, p. 86).

Segundo Tomkins (2004, p. 109, grifos nossos), “‘a loucura do inesperado’ e a revelação de que a obra de arte *não precisava ser influenciada* – não precisava vir de lugar algum, a não ser da *imaginação do artista*” deixaram Marcel fascinado. Para melhor digerir as ideias que turbilhonavam em sua mente, viajou sozinho para a Alemanha, passando pelas cidades suíças de Basileia e Constança para visitar os museus e ver as paisagens². Durante sua estada de dois meses em Munique ficou a maior parte do tempo trabalhando inteiramente só: quase não viu seu amigo Max Bergmann, pintor alemão que conhecera em Paris, e tampouco se interessou em encontrar-

² Atitude que demonstra certa incongruência com a afirmação de Tomkins, uma vez que essa viagem certamente influenciou – e muito – a “imaginação do artista”.



se com Kandinski, que àquela altura estava morando na cidade. No pequeno quarto mobiliado que alugou, produziu quatro desenhos e duas pinturas importantes, inclusive *A passagem de virgem a noiva* (fotografia 2), aquela que Tomkins (2004, p. 116) considera “sua obra-prima como pintor de óleo sobre tela, o ponto culminante de uma longa série de pinturas [...]”. Marcel, no entanto, alimentava ideias mais complexas, e tempos depois diria que esse trabalho mostrou-lhe pela primeira vez aquilo que chamava de “quarta dimensão”: a passagem do tempo pelo universo físico.



Fotografia 2 – A passagem de virgem a noiva

Fonte: <http://artecomentada.blogspot.com.br/2010/06/cinetismo-arte-em-movimento.html>

Talvez a vontade de se afastar do burburinho artístico de Paris, da competição entre as diferentes facções que se digladiavam em torno de suas teorias apaixonadas, tenha surgido de um episódio ocorrido três meses antes da exibição de *Impressions d’Afrique*. Em março de 1912, Marcel Duchamp submeteu uma tela recém-acabada, *Nu descendo uma escada, nº 2* (fotografia 3), ao



júri do Salão dos Independentes. Tratava-se de uma figura assexuada retratada em tons pastéis que lhe conferiam um aspecto metálico e fazia lembrar uma armadura ou uma espécie de robô. Executada com os princípios dos planos superpostos do cubismo analítico, era vista de uma só vez ao longo do tempo gasto para percorrer a distância de alguns degraus, o que “agenciava o fragmento da duração temporal, decompondo não apenas os objectos, mas fundamentalmente o próprio movimento [...]” (SANTOS, 2007, p. 68).



Fotografia 3 – Nu descendo uma escada, nº 2

Fonte: http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/trecho3.html

A obra, em total desacordo com a imobilidade e a sensualidade que se espera encontrar em um nu, que por princípio deve insinuar a graça e a beleza femininas, causou um desconforto generalizado, apesar de exposta em um espaço que se julgava revolucionário. Naquela altura havia uma acirrada altercação entre cubistas e futuristas, que disputavam reconhecimento da crítica especializada. Num ambiente em que não faltavam provocações e acusações de parte a parte, o quadro foi encarado como um deboche explícito endereçado à estética cubista, fortemente



representada naquele ano, inclusive entre os membros que compunham o júri. Como se não bastasse, havia ainda a questão do título: impossível aceitar o conceito de um nu que descesse escadas. Era um absurdo que não fazia o menor sentido. Dessa forma, Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon foram chamados para convencer o irmão a retirar o quadro da mostra. De nada valeu a Marcel argumentar que seu “interesse na pintura do *Nu* estava mais próximo do interesse dos cubistas na decomposição da forma que do interesse dos futuristas em sugerir movimento” (CHIPP, 1996, p. 398), que “queria criar uma imagem estática” ou que “o movimento é o olho do observador que incorpora ao quadro” (CABANNE, 2002, p. 50).

Embora procurasse demonstrar resignação e indiferença, ter seu trabalho recusado por um grupo de artistas de vanguarda que se autodenominavam “independentes” deixou profundas marcas em Marcel, que declarou: “Se é assim, não é a questão de entrar num grupo, não quero contar com ninguém a não ser comigo, sozinho” (CABANNE, 2002, p. 52). A decisão de buscar o distanciamento, de manter-se propositalmente afastado das tendências e dos movimentos da moda, tornou-o mais livre e permitiu que suas próprias ideias aflorassem, dando origem a concepções e caminhos inovadores. Conforme coloca Greenberg (2002, p. 105), “foi por frustração que Duchamp se tornou tão revolucionário depois de 1912 [...], foi por não ter esperança de ser novo e avançado em sua própria arte que ele veio a se posicionar contra a arte formal em geral”.

De volta a Paris depois da temporada na Alemanha e precisando amadurecer as ideias que fervilhavam em sua cabeça pelo desejo de materializar artisticamente experiências não perceptíveis, Marcel resolveu arranjar um emprego que lhe permitisse complementar a mesada que recebia do pai e que, ao mesmo tempo, proporcionasse o afastamento e a privacidade que tanto precisava. Para isso fez um curso de biblioteconomia, e um tio de Picabia, então diretor da prestigiosa Biblioteca Sainte-Geneviève, arranhou-lhe um emprego no qual trabalhava três horas e meia e ganhava cinco francos por dia. Aproveitou o tempo e os muitos livros que tinha à disposição para aumentar seus conhecimentos sobre perspectiva renascentista e para reler seus filósofos preferidos, principalmente Pirro de Élis, um pensador grego que depois de demonstrar algum talento na pintura trocou-a pela filosofia.



Desfrutando a tranquilidade de seu estúdio no bairro de Neuilly, Marcel só tomaria conhecimento das repercussões da Exposição Internacional de Arte Moderna, inaugurada em Nova York na noite de 17 de fevereiro de 1913, algumas semanas depois. O grandioso evento, importantíssimo por colocar lado a lado o modernismo europeu e o conservadorismo americano, não foi bem recebido e, segundo Mink (2006, p. 49), os “críticos troçaram da exposição e encorajaram o público a visitá-la como se fosse ao circo”. A grande maioria dos visitantes tinha dificuldade para assimilar a ruptura que estava sendo proposta e, dentre as cerca de 1300 obras exibidas no Armory Show (nome pelo qual a mostra ficaria mais conhecida), a que gerou maior polêmica foi *Nu descendo uma escada, nº 2*, pois “a pintura parecia um resumo de tudo que havia de arbitrário, irracional e incompreensível na nova arte européia” (TOMKINS, 2004, p. 136). Tal qual acontecera com os cubistas no Salão dos Independentes, os americanos não entendiam aquela concepção de nu e, de acordo com o próprio autor do quadro, o “que contribuiu para o interesse provocado por essa tela foi o título. Não se faz uma mulher nua que desce uma escada, *é ridículo*” (CABANNE, 2002, p. 75, grifo nosso). De qualquer forma, o impacto provocado tornou o nome Duchamp conhecido da noite para o dia nos Estados Unidos e fez com que fossem vendidas suas quatro obras selecionadas para a exposição.

Naquele mesmo ano, Marcel construiu um estranho objeto que acabaria refletindo enormemente no futuro da arte: fixou de ponta-cabeça a roda da frente de uma bicicleta sobre um banquinho de cozinha. Ao realizar esse ato desprezioso e quase infantil estava longe de prever a importância que *Roda de bicicleta*, a primeira escultura móvel criada, ganharia ao longo do tempo. Na verdade, afirmou diversas vezes que não tinha qualquer ideia específica quando a montou: “era apenas *uma forma de distração*. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição” (CABANNE, 2002, p. 79, grifo nosso). Tomkins (2004, p. 155) coloca que Duchamp “achava maravilhosamente relaxante girar a roda e ficar observando os raios confundirem-se, tornarem-se invisíveis, depois irem reaparecendo devagar enquanto o movimento perdia força [...]”. Já Greenberg (2002, p. 188) é bem menos compassivo: “Duchamp não compreendeu o cubismo quando viu as primeiras construções-colagens de Picasso e julgou que aquilo fosse uma brincadeira, e então inventou sua roda de bicicleta”. Alguns



meses depois, impressionado com o formato inusitado de um porta-garrafas comum de ferro batido que viu no Bazar do Hotel de Ville – um armazém de utensílios domésticos –, adquiriu a peça e a levou para seu estúdio como simples elemento decorativo, uma “escultura já feita”, como explicaria mais tarde. O *ready-made* ainda estava para surgir.

Ready-made

Em 28 de junho de 1914, o assassinato do arquiduque austríaco Francisco Ferdinando por terroristas bósnios que se opunham à formação de uma monarquia austro-húngaro-eslava acionou o sistema de alianças que envolvia as grandes nações europeias e, menos de um mês depois, os exércitos mobilizavam seus contingentes para os conflitos que se transformariam na Primeira Guerra Mundial. Como quaisquer cidadãos fisicamente aptos e com idade compatível ao serviço militar, muitos artistas foram para o *front*: Picabia, Léger, Braque e até Apollinaire, que apesar de ser italiano naturalizou-se francês para combater pelo país que tão bem o acolhera. Os irmãos Duchamp também foram convocados, mas os médicos do conselho de alistamento detectaram um ligeiro sopro cardíaco em Marcel, o suficiente para mantê-lo fora da guerra. Seu espírito antibelicista pouca ou nenhuma importância deu ao fervor patriótico que imperava em Paris, mas a intolerância de seus conterrâneos por aqueles que não estavam combatendo nas trincheiras foi ficando mais agressiva, “e houve ocasiões em que estranhos lhe cuspiam nas ruas” (TOMKINS, 2004, p. 161). Saturado do ambiente opressor que imperava na capital francesa, enviou uma carta a Walter Pach, um dos idealizadores do Armory Show, na qual expunha seus planos: “Desejo realmente partir. Para onde? Nova York foi minha única escolha, porque você está aí e eu o conheço. Espero evitar uma vida de artista nessa cidade, possivelmente com um emprego que me mantenha muito ocupado” (ibidem, p. 162).

Em junho de 1915, Walter Pach recebia o autor do nu que dois anos antes havia escandalizado o conservadorismo americano. Marcel ficou hospedado no apartamento do casal Walter e Louise Arensberg, dois aristocratas que haviam herdado imensa fortuna oriunda de indústrias de aço e tecido e que se tornariam os maiores admiradores e patronos da obra

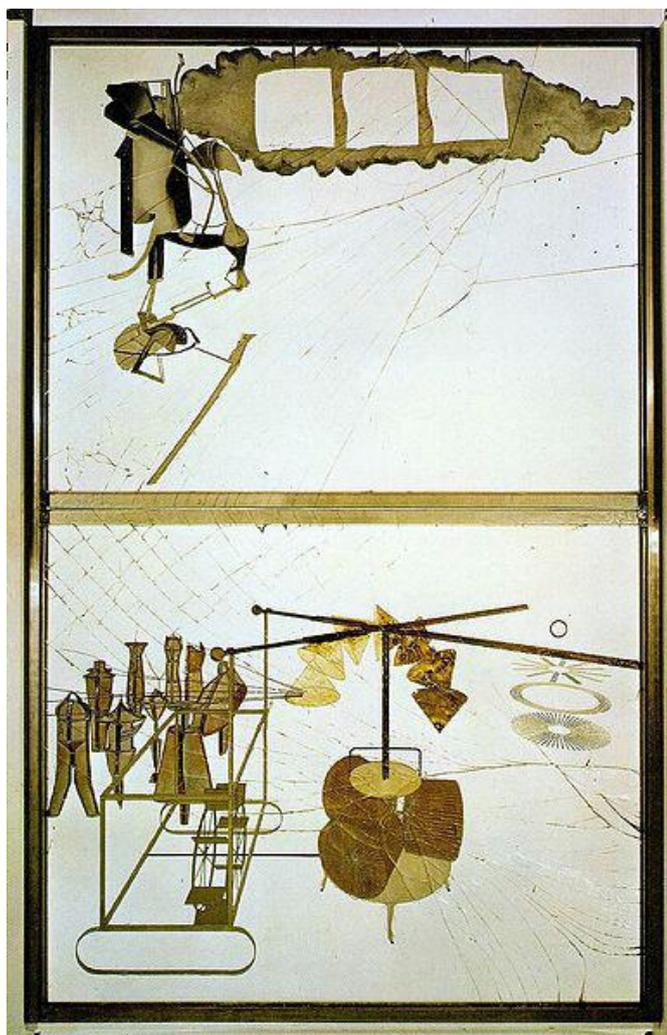


duchampiana. Introduzido na alta sociedade nova-iorquina por seus novos amigos, passou a dar aulas de francês para ganhar algum dinheiro ao mesmo tempo em que ia, por sua vez, aprendendo inglês. Levando uma vida absolutamente discreta, o que era pouco comum para um artista que havia alcançado tamanha projeção, passou despercebido por dois meses até ser descoberto pela mídia, que ficou encantada com a simpatia, a simplicidade e o bom humor da “ovelha negra” do Armory Show. Aceitando de bom grado toda vez que era convidado a conceder uma entrevista, e usando frases de efeito como “os Estados Unidos são o país da arte do futuro” e “Nova York é em si uma obra de arte, uma perfeita obra de arte” (TOMKINS, 2004, p. 172), logo caiu nas graças da imprensa americana, que não poupou elogios para descrevê-lo.

Livre das diretrizes que os diversos movimentos culturais procuravam impor em Paris, Marcel percebeu que na América tudo ainda estava por se fazer em termos artísticos. O novo mundo oferecia o terreno fértil para que ele pusesse em prática seu projeto de realizar uma arte não retiniana, não olfativa. Um de seus alunos conseguiu-lhe um emprego de meio período na biblioteca do Instituto Francês, onde passaria a receber um salário suficiente para pagar o aluguel de um estúdio. Neste local, misto de moradia e ateliê, deu início a uma obra que tinha como suporte dois enormes painéis de vidro. *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, ou simplesmente *O grande vidro* (fotografia 4), como ficou mais conhecido, é um trabalho hermético que muitos críticos consideram sua obra-prima. Realizado com tinta, verniz, folhas e fios de chumbo e até poeira, representa um estranho dispositivo meio humano meio máquina que, repleto de simbolismos que remetem ao desejo sexual e à linguagem inconsciente dos sonhos – temas na pauta da incipiente psicanálise –, dão margem às mais diferentes interpretações. No intuito de oferecer uma chave para sua compreensão, Marcel publicaria mais tarde as observações e os pensamentos que lhe ocorreram durante o processo de execução, pois, segundo ele, o *Vidro* era um “acúmulo de idéias”, nas quais os elementos verbais eram quase tão importantes quanto os visuais, talvez até mais” (TOMKINS, 2004, p. 328). No entanto, a falta de clareza dessas notas também deu margem a uma abundância de comentários que nem sempre contribuem para esclarecer a real intenção do artista. Mais de quarenta anos depois, o historiador Pierre Cabanne



(2002, p. 72) menciona o fato e pergunta ao próprio Duchamp sua explicação para o enigma: “*Não tenho nenhuma, porque o fiz sem ter uma idéia. Eram as coisas que iam surgindo aos poucos. A idéia de conjunto era pura e simplesmente a própria execução [...]*” (grifo nosso). Fica claro, portanto, que a materialização daquele objeto acontecia ao mesmo tempo em que os pensamentos iam surgindo e se organizando na mente de Marcel, e talvez seja possível afirmar que era necessária apenas como elemento dinamizador de um processo que ele preferiria que fosse exclusivamente intelectual.



Fotografia 4 – O grande vidro



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duchamp_LargeGlass.jpg

Uma das questões mais discutidas pelos exegetas duchampianos é justamente a dos títulos que ele dava às obras. Para construírem suas teorias mirabolantes, muitas vezes recorrem a confusas analogias com a mitologia grega, textos cabalísticos da gnose ou da alquimia e até a uma suposta relação incestuosa de Marcel com sua irmã Suzanne. Na verdade, como bem coloca Paz (2008, p. 10), “por meio do título Duchamp introduz um elemento psicológico [...] na composição. É o começo de sua rebelião contra a pintura visual e tátil, contra a arte ‘retiniana’”. De acordo com o que Marcel contou a Cabanne (2002, p. 47), o “*Jovem Homem Triste num Trem* [uma tela de 1911] já demonstra minha intenção de introduzir o humor na pintura ou, em todo caso, o humor dos jogos de palavras [...]”. Mas esse gosto começou de fato bem antes, lá pelos idos de 1907, quando ainda vendia desenhos baseados em trocadilhos verbais e visuais para os jornais humorísticos de Paris. Portanto, a fim de não se correr o risco de ficar preso nas intrincadas tramas das complexas análises dos jogos de palavras de Duchamp, é preciso ter sempre em mente “o fato de tratar-se realmente de um *jogo*. Ele jogava com as palavras, confundindo com uma variedade de sentidos e *nonsenses*, e achando graça nas ‘indecisas associações’” (TOMKINS, 2004, p. 12, grifos do autor). Tanto é assim, que, quando questionado sobre o significado do advérbio “mesmo” no título de *O grande vidro*, deu uma resposta simples e esclarecedora: “Não tem nenhum sentido” (CABANNE, 2002, p. 68).

O processo de elaboração do *Vidro* era lento e tedioso e ainda esbarrava na contumaz preguiça de Marcel, que estava ávido por descobrir o *american way of life*. Numa das andanças desse autêntico *flâneur* pelas ruas de Nova York, adquiriu uma pá de neve comum de ferro galvanizado e cabo de madeira, pintou *Em antecipação ao braço quebrado* na parte inferior da chapa de metal, assinou “*from Marcel Duchamp*” (para indicar que embora viesse *dele* não fora feita *por* ele), datou (1915) e pendurou por um arame no teto do seu estúdio. Estava inventado o *ready-made*.

A pá de neve foi o primeiro *ready-made* autêntico, ou seja, elaborado conscientemente com o objetivo de ser transformado em objeto de arte, ao contrário de *Banco de bicicleta* e de *Porta-garrafas*, que no momento de sua concepção não foram investidos dessa intencionalidade. Duchamp estava propondo que o trabalho do artista não precisaria mais depender de um mero fazer braçal e que, muito pelo contrário, deveria assumir um novo estatuto – o intelectual.



Segundo Sant’Anna (2003, p. 111), trata-se de uma “operação metonímica” que “fez com que o valor da obra estivesse não no objeto exatamente, mas no conceito [...]”. Paz (2008, p. 62) vai ao encontro desse raciocínio quando afirma que o *ready-made* é uma crítica à “concepção da arte como uma coisa – a ‘coisa artística’ – que podemos separar de seu contexto vital e guardar em museus e outros depósitos de valores”. Em outras palavras, começava a acontecer um inaudito deslocamento dos aspectos plástico e monetário da arte para o filosófico.

Cerca de uma semana depois comprou um ventilador de lareira e lhe deu o título de *Tiré à quatre épingles – Trajado com esmero*. Outros *ready-mades* surgiram. *Item dobrável de viagem*, que não passa de uma capa para máquina de escrever *Underwood* com a marca estampada em letras maiúsculas, é considerada a primeira escultura “maleável” da história (na década de 60 o artista *pop* Claes Oldenburg acabaria aprofundando a ideia). *Com barulho secreto* consiste num rolo de barbante colocado entre duas placas metálicas unidas por quatro compridos parafusos. Marcel pediu a Walter Arensberg que retirasse uma das placas e introduzisse dentro do rolo um objeto qualquer, sem contar a ninguém (o “barulho secreto” do título aparece quando a peça é arrastada ou balançada). *Encontro do domingo, 6 fevereiro 1916* é composto por quatro cartões postais com frases especialmente elaboradas por ele para não fazerem o menor sentido. Mais uma vez Tomkins (2004, p. 183) lembra que “esses primeiros *readymades* e textos verbais têm sido objeto de toda espécie de desconstrução e microanálises, que não deixam vir à tona o *espírito brincalhão* subjacente a eles [...]” (segundo grifo nosso). Aveso a fazer da arte um meio de ganhar dinheiro, Marcel deu todas essas criações para seus amigos mais próximos.

Foram justamente seus amigos que o apresentaram a um seleto grupo formado por artistas, colecionadores e *marchands* que três vezes por semana frequentavam o apartamento dúplex que os Arensberg mantinham em Nova York. A agilidade mental, a inteligência repleta de ironia e a modéstia verdadeira do jovem artista encantaram a todos de tal forma que ele passou a ditar o tom das animadas reuniões. Um dos assuntos que vieram à baila foi a necessidade de outra exposição que trouxesse novo sopro de modernidade à arte norte-americana. Dissolvida a associação que promovera o Armory Show, o círculo dos Arensberg ajudou a criar a Sociedade dos Artistas Independentes, que teria os mesmos moldes do Salão dos Independentes de Paris,



ou seja, nada de júri ou premiações: todos que pagassem matrícula e anuidade poderiam expor suas obras.

A Sociedade inaugurou, em 10 de abril de 1917, a maior mostra de arte já realizada nos Estados Unidos, com quase o dobro do tamanho do Armory Show: 2125 obras de 1200 artistas. Mas o evento ficaria marcado de fato por um episódio protagonizado por Duchamp: ele comprou um mictório de porcelana, pintou o nome *R. Mutt* e datou. Dois dias antes da abertura, enviou a peça para o local onde se daria a mostra, juntamente com o dinheiro das taxas e a ficha de inscrição do fictício Sr. Mutt, onde aparecia o título da obra: *Fonte* (fotografia 5).



Fotografia 5 – Fonte

Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fontaine_Duchamp.jpg

Instalou-se uma polêmica entre os dez membros do conselho diretor. Enquanto alguns evocaram o estatuto da Sociedade, que garantia a todos o direito de expor seus trabalhos, outros



retrucaram que aquilo não era arte, ao que os primeiros contra-argumentaram afirmando que se a peça estava assinada, tinha uma autoria e, portanto, era uma obra artística. Depois de algumas discussões mais acaloradas, o grupo que se opunha à exposição venceu e *Fonte*, que não pôde ser mostrada ao público, desapareceu. O único registro que ficou para a posteridade é uma foto que Alfred Stieglitz³ fez dela a pedido de Marcel. Mas o ato de censura foi amplamente abordado no segundo número de *The Blind Man*, publicação que Duchamp, junto com seus amigos, os também artistas Henri-Pierre Roché e Beatrice Wood, editaram para celebrar a abertura dos Independentes. Além da fotografia de Stieglitz, a revista trazia um artigo cuja autoria até hoje é um mistério, intitulado *O caso Richard Mutt*. Nele o autor expressa sua indignação pela recusa da obra e questiona os motivos de tal arbitrariedade:

Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-A. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto (apud TOMKINS, 2004, p. 209, grifo do autor).

O que poderia parecer uma simples brincadeira deu margem a uma discussão que trouxe desdobramentos importantíssimos para quase tudo o que foi feito depois no campo da arte pós-moderna e contemporânea. Era a primeira vez que alguém propunha publicamente como obra de arte um objeto que foi alvo de uma simples escolha, de uma seleção. Ao fazê-lo, Duchamp acreditava que a intenção do artista, somada a elementos como o título, a assinatura e a datação constituiriam um conjunto capaz de atribuir o estatuto de obra de arte a qualquer coisa que fosse apresentada com esse intuito. Em uma aposta ousada, ele apontava um novo viés para o qual o observador deveria se voltar: daquele momento em diante a vontade do artista substituiria a antiquada técnica manual e teria plenos poderes para revestir conceitualmente o objeto com um *status* artístico. Por outro lado, era temerário arcar com uma responsabilidade tão grande; seria mais seguro dividi-la com alguém. Em texto escrito quarenta anos mais tarde, Duchamp afirmaria

³ Alfred Stieglitz (1864-1946) foi um fotógrafo americano que, ao longo de 50 anos de carreira, contribuiu enormemente para promover a fotografia como arte. Além de fundar o Camera Club de Nova York (1896) e de editar as revistas *Camera Notes* e *Camera Work*, organizou inúmeras exposições que apresentaram a vanguarda artística europeia ao público dos Estados Unidos.



que “o ato criador não é executado 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” (BATTCKOCK, 2008, p. 74).

Crítico ferrenho da obra duchampiana, Sant’Anna (2008, p. 239-240) sustenta que “ao transferir para o receptor as regras do jogo, Duchamp está enganando o receptor com uma falsa liberdade, pois foi ele que ditou essas regras para o receptor”. No entanto o tema é bem mais complexo que uma simples questão de transferência. O fato é que naquela ocasião a peça *não* foi exposta. Sendo assim, parece claro que a prerrogativa de exibi-la não cabia ao artista (muito menos ao expectador), uma vez que, apesar de necessários, título e assinatura não são suficientes para assegurar visibilidade à obra, ao contrário do que pensava Duchamp. Quando foi impedido de mostrar uma criação sua pela segunda vez (a primeira aconteceu com o nu vetado no Salão dos Independentes de Paris), ele percebeu que existe uma instância muito mais poderosa no sistema de arte: o espaço expositivo. É o que deixa transparecer em uma entrevista concedida quase meio século depois: “[...] se um homem, um gênio qualquer, mora no coração da África e produz, todos os dias, quadros extraordinários, sem que ninguém os veja, ele não existirá. Dito de outra forma, o artista não existe sem que se o conheça” (CABANNE, 2002, p. 122). Ora, só há uma forma de um artista se fazer conhecer: apresentar seu trabalho ao público; mas para que isso aconteça ele depende dos museus, das galerias, das feiras ou, como foi o caso de Marcel, dos salões.

Santos (2007, p. 44) levanta a hipótese de que “se a proposta fosse por ele [Duchamp] assinada, ou seja, revelasse o seu nome, talvez tivesse sido outra a reação dos jurados”. É uma suposição razoável, pois Marcel havia ficado muito conhecido no meio artístico americano após sua participação no Armory Show, e a influência de seu nome teria um peso muito maior que o de R. Mutt. O choque que *Fonte* causou não vinha de seu título ou do próprio mictório em si, mas do *conceito* que aquele objeto envolvia. Para mudar conceitos e quebrar paradigmas não basta ser artista, é indispensável ser reconhecido como *autoridade* pelo sistema de arte. Somente quando for satisfeita essa imperiosa diretriz será possível concordar com Cruz (1990): “O verdadeiro autor da obra é o nome do autor. A assinatura não diz quem fez, faz ela mesma”.



A despeito de tudo o que se disse (e ainda se diz) contra ou a favor de *Fonte*, certo é que o mundo ainda não estava preparado para absorver os *ready-mades*. Com uma indiferença que lhe era muito característica, Duchamp produziria outros ao longo de sua vida. *Escultura para viajar* era composta por toucas de borracha que ele cortou em tiras, colou, amarrou as extremidades a compridos barbantes e fixou nas paredes de seu estúdio com pregos. Como presente de casamento para sua irmã Suzanne enviou por carta as instruções de como montar *Ready-made infeliz*: pendurar um livro de geometria na varanda do apartamento; “o vento deveria virar o livro, escolher ele mesmo os problemas, folhear suas páginas e as despedaçar” (CABANNE, 2002, p. 103). Embora não soubesse, ele estava inaugurando o que mais tarde seria conhecido como *arte processo*, “na qual forças químicas, biológicas, físicas ou climáticas afetam os materiais originais, mudando suas formas ou destruindo-as [...]” (ROSENBERG, 2008, p. 217). Certa vez comprou um cartão postal barato com a figura da Mona Lisa, desenhou-lhe um bigode e um cavanhaque e escreveu L.H.O.O.Q embaixo (as letras quando lidas em francês soam parecido com *elle a chaud au cul* – ela tem fogo no cu). De outra, estando em Paris e desejando levar um presente para seus amigos Arensberg, adquiriu uma ampola de vidro com soro fisiológico, pediu ao farmacêutico que rompesse o lacre, despejasse o conteúdo e voltasse a lacrar. Estava criado *Ar de Paris*.

A longa crise

Em fevereiro de 1916, um jovem alemão chamado Hugo Ball e seus amigos Tristan Tzara e Jean Arp, juntamente com outros expatriados que elegeram a Suíça para escapar dos horrores da guerra que estava devastando a Europa, estabeleceram em Zurique uma pequena casa noturna que foi sucesso imediato – o Cabaré Voltaire. Seus frequentadores se deleitavam com as recitações simultâneas de poesia, com as músicas-barulho, as danças selvagens e as encenações radicais, verdadeiros *nonsenses* que expressavam a indignação de todos contra os mecanismos sociais que eles julgavam haver mergulhado o mundo na mais completa insanidade. Eram manifestações que não se pareciam em nada com qualquer apresentação artística tradicional; aliás, os membros do Dada, nome que deram ao movimento que daí surgiu, buscavam promover o que



chamavam de “antiarte”. Num manifesto que escreveu em 1918 para divulgar os propósitos do grupo, Tzara (1987, p. 13) deixa patente o repúdio que alimentavam contra o *status quo*: “Não reconhecemos teoria nenhuma. Estamos fartos de academias cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais. Ou será que se faz arte para ganhar dinheiro e para fazer festas aos simpáticos burgueses?”.

O dadaísmo logo se espalhou por outros países da Europa, pregando a indiferença, o descaso e o desprezo pelas tradições, pelos valores sociais e pelas instituições. Por acharem que a pintura era inadequada para divulgar essa espécie de niilismo, seus adeptos valiam-se principalmente da literatura. Acreditavam que a arte deveria fazer parte da vida, misturar-se com ela em vez de ser apenas um comentário paralelo ou uma tentativa canhestra de encobrir os horrores de uma sociedade hipócrita. Rebeldes, tudo faziam para suscitar escândalo e sentiam prazer em chocar e agredir o espectador. Como revela Benjamin (2008, p. 191), os “dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa”.

Os dadaístas achavam que suas ideias tinham muito em comum com o pensamento de Duchamp. O que poderia ser mais revolucionário e contestador que transformar um mictório em obra de arte? O que poderia ser mais contra o *establishment* que descaracterizar a Mona Lisa, um dos ícones da pintura ocidental? Tinham notícias dele por intermédio de Picabia e, segundo Tomkins (2004, p. 261), para “Tzara e outros dadaístas de Paris, Duchamp era o príncipe ausente, admirável e acima de qualquer censura”. No entanto, a falta de humor que revestia as expressões dadaístas as tornava totalmente incompatíveis com o espírito zombeteiro e irônico de Duchamp. O ataque indiscriminado contra tudo e contra todos e o gosto pela autopromoção também não agradavam ao reservado Marcel, que chegou a frequentar algumas manifestações dadaístas em Paris, mas nunca quis se associar a elas. Questionado por Cabanne (2002, p. 112) acerca do motivo pelo qual não participou do Salão Dada de 1920, respondeu: “o que você queria que eu enviasse? Não tinha nada especialmente interessante, e, além disso, não sabia do que se tratava”.

O que poderia parecer uma atitude esnobe da parte de Duchamp, era na verdade pura falta de interesse. Naquele momento ele já estava seduzido pelo que seria a grande paixão de sua



vida: o xadrez. Iniciado por seus irmãos quando ainda criança, passava cada vez mais tempo sozinho em seu quarto estudando problemas de estratégia. Filiou-se a clubes tanto em Paris quanto em Nova York e nada lhe dava mais prazer que jogar contra um adversário que estivesse à sua altura. Alimentando pretensões de se tornar enxadrista profissional, chegou a escrever numa carta enviada para seu amigo Arensberg: “Sinto que estou pronto para transformar-me num desses maníacos que não fazem outra coisa senão jogar xadrez” (apud TOMKINS, 2004, p. 238). Tomou parte em vários campeonatos nacionais e internacionais, compôs a equipe francesa na primeira olimpíada de xadrez em 1924, escreveu uma coluna semanal para o jornal parisiense *Ce Soir*, e chegou a se tornar campeão da Alta Normandia. Mas, apesar de ter se tornado um jogador de alto nível, o tempo fê-lo ver que não era o gênio que gostaria, de forma que, em 1933, participaria pela última vez de um torneio importante.

Em 1920, no mais autêntico espírito dadaísta, Marcel decidiu criar um *alter ego*. A princípio pensou em uma identidade judia para contrabalançar suas raízes católicas, mas logo mudou de ideia e criou uma personagem feminina: Rose Sélavy, um trocadilho com *Eros c'est la vie* (Eros é a vida). Imortalizada numa famosa foto de Man Ray, Rose “assinaria” várias frases espirituosas que Marcel publicaria em jornais ou revistas de vanguarda. Eram coisas do tipo: “Rose Sélavy acha que um incesticida deve dormir com a mãe dele, antes de a matar; os percevejos são indispensáveis”; “Questão de higiene íntima: Será necessário meter a medula da espada no pêlo da amada?” (MINK, 2006, p. 73). Esses jogos de palavras sem o menor sentido faziam a alegria dos dadaístas, que os reverenciavam incondicionalmente. André Breton, um de seus mais entusiasmados divulgadores, chegou a defender em sua revista *Littérature*: “desde muitos anos que nada de tão notável acontecia na poesia” (apud TOMKINS, 2004, p. 275).

Após um trabalho intermitente que se arrastou por oito anos (de 1915 a 1923), Duchamp, desmotivado e sem interesse de continuar despendendo energia com *O grande vidro*, resolveu declará-lo oficialmente inacabado. Ele considerava que a verdadeira obra eram as ideias que havia registrado em uma série de anotações e esquemas, e que sua construção material não passava de uma cópia monótona e enfadonha. De qualquer forma, Arensberg, que ganhou o objeto de presente, ficou deslumbrado com o produto final e só se desfez dele quando se mudou para a



Califórnia – por temer que a peça se quebrasse na longa viagem que atravessaria o país de costa a costa, vendeu-a para sua amiga Katherine Dreier. Tanto cuidado, porém, de nada serviu: após uma exposição por ela organizada em 1926, o *Vidro* foi transportado de forma inadequada para um galpão em Manhattan onde ficou armazenado por cinco anos até que descobrissem que estava seriamente avariado. Só dez anos depois Duchamp resolveu atender a solicitação de Dreier para restaurá-lo, mas o fez apenas parcialmente porque havia ficado encantado com a intrincada rede de rachaduras que, em sua opinião, tinham deixado sua obra-prima muito melhor.

Marcel conhecia Katherine Dreier desde a época da fundação da Sociedade dos Independentes. Era uma mulher corpulenta, dez anos mais velha que ele e descendente de ricos imigrantes alemães. Tendo estudado arte, convenceu-se de sua falta de talento e passou a dedicar sua fortuna ao colecionismo. Acabaria apaixonada por Duchamp e, juntamente com o casal Arensberg, teria papel decisivo em sua carreira. A seu pedido, Duchamp pintou o que seria sua última tela a óleo – uma espécie de “resumo” das obras anteriores –, para a qual ela reservou um lugar de destaque em sua biblioteca. Muito dinâmica, Katherine fundou a *Société Anonyme*, uma entidade sem fins lucrativos para a qual emprestou sua própria coleção particular, constituída por obras que iam de Van Gogh a Brancusi, para formar a base do primeiro museu de arte moderna de Nova York. Tendo alugado e reformado um conjunto de salas comerciais, em 30 de abril de 1920, nove anos antes do surgimento do MoMA, inaugurava sua primeira exposição. Em seus vinte anos de existência a *Société* patrocinou cerca de oitenta exposições de artistas como Kandinski, Léger e Klee, promoveu palestras com artistas e críticos e ajudou os americanos a se familiarizarem com as obras de vanguarda.

No mesmo ano em que Rose Sélavy “nasceu”, Marcel, auxiliado por Man Ray, fez o seu primeiro experimento com óptica, ao qual deu o nome de *Placas de vidro rotativas (óptica de precisão)*. Tratava-se de uma estrutura bastante rudimentar ligada a um motor que fazia girar cinco placas de vidro nas quais ele pintou várias linhas curvas. Quando colocada para funcionar, a geringonça fazia o observador ter a impressão de ver círculos concêntricos no mesmo plano. Tempos depois, o famoso estilista francês Jacques Doucet encomendou uma segunda máquina óptica. Mais sofisticada e bem acabada, *Demisfera rotativa* foi concluída em 1925, e, considerando que Doucet já



havia pago o material e os serviços de um engenheiro para auxiliá-lo na montagem, Duchamp resolveu dá-la de presente para seu amigo estilista. A terceira experiência, ou brinquedo óptico, como gostava de chamar seus *Rotoreliefs*, consistia em um conjunto de seis discos de papelão pintados de ambos os lados que, ao rodarem individualmente num toca-discos comum, proporcionavam uma ilusão tridimensional.

Duchamp não considerava suas construções ópticas como objetos artísticos. Tomkins (2004, p. 255) assegura que a construção desses dispositivos “tem menos a ver com arte que com a tradição francesa de *bricolage* ou trabalho amadorístico”. Tanto que Marcel resolveu lançar seu “brinquedo” numa feira de inventores amadores que acontecia todos os anos em Paris. Mas os *Rotoreliefs* foram um fracasso comercial completo: venderam-se apenas dois conjuntos. Pensando em amortizar uma parte do prejuízo que teve com a confecção do material, despachou um conjunto para Katherine Dreier tentar promovê-lo em Nova York. Primeiramente ela o levou a uma loja de departamentos, mas como não houve encomendas, foi até o MoMA para mostrar os discos de papelão a Alfred Barr, primeiro diretor daquela consagrada instituição. Consequência da visita: na exposição *Cubism and Abstract Art*, que estreou em março de 1936, figuravam cinco obras de Duchamp, entre elas os *Rotoreliefs*, que também estavam à disposição dos interessados na loja de presentes do museu.

Em 1925 Duchamp ficou duplamente órfão: seus pais morreram com intervalo de apenas uma semana entre um e outro. Com a pequena herança que o pai deixou, ele, seu amigo Roché e uma senhora que frequentava a alta sociedade e que lhes era conhecida compraram juntos as 29 esculturas de Brancusi que estavam sendo leiloadas do espólio de John Quinn, rico advogado nova-iorquino e grande colecionador de arte. Eles dividiram as obras, e a cota de três sétimos que coube a Duchamp proveu sua subsistência por pelo menos quinze anos: vendia uma peça sempre que necessitava de dinheiro. Além disso, ele também passaria a promover algumas intermediações, o que, como bem coloca Tomkins (2004, p. 299), torna “um tanto difícil conciliar o desprezo que sempre manifestou pela comercialização da arte com o fato de que, durante as duas décadas seguintes, estaria ganhando a vida sobretudo com a compra e venda de obras de outros artistas”.



Na realidade Marcel precisava de muito pouco dinheiro para viver. Levava uma vida quase ascética, morando em quartos ou estúdios alugados, fazendo apenas uma refeição por dia em restaurantes baratos e reduzindo suas necessidades ao mínimo. Possuía apenas um terno e nunca teve automóvel ou mesmo telefone. Certa vez William Copley, um jovem *marchand* californiano, ao visitar Duchamp no minúsculo apartamento que este ocupou por 22 anos em Nova York ficou surpreso com a austeridade do lugar: “Havia uma mesa com um tabuleiro de xadrez, uma cadeira e, do outro lado, uma espécie de caixote em que se sentava, e, no canto, imagino que uma cama ou coisa parecida”, descreveria mais tarde para Tomkins (2004, p. 384). No entanto, não faltaram oportunidades para que ele pudesse usufruir de maior conforto: Michel Knoedler, *marchand* francês radicado em Nova York, lamentou muito ao saber que Duchamp havia deixado de pintar e ofereceu-lhe dez mil dólares para produzir um quadro por ano; em 1928, Joseph Brummer o convidou para dirigir sua nova galeria de arte moderna, emprego que renderia mil dólares por mês. Mas desde que abandonou seu último emprego como bibliotecário, sempre recusaria qualquer oferta de trabalho fixo. O gosto pela independência e sua simplicidade natural, aliados a uma irresistível propensão para a ociosidade, falavam mais alto. Em carta a Katherine expôs seu ponto de vista: “não vejo por que tenho de fazer força para ganhar mais dinheiro; viver como vivo custa tão pouco [...]” (apud TOMKINS, 2004, p. 316). Na série de entrevistas que concedeu a Cabanne (2002, p. 125), sua sinceridade contundente não deixa margem para qualquer dúvida: “Quería trabalhar, mas havia em mim uma enorme preguiça. Gosto mais de viver, respirar, do que de trabalhar”.

A ausência de trabalho se estendia também a suas atividades artísticas. Duchamp havia abandonado a pintura porque pretendia produzir uma arte que atingisse a mente ao invés de contemplar apenas a visão por meio da estética, mas desde que “terminou” *O grande vidro* estava enfrentando uma grande crise criativa. O desejo de não se repetir constituía mais um elemento complicador. Tudo que vinha fazendo naquele tempo – Rose Sélavy e seus trocadilhos, as máquinas e o brinquedo ópticos, alguns *ready-mades*, capas para revistas e livros – e que hoje é reverenciado como exemplo da genialidade duchampiana, deve ser encarado como sintoma de insatisfação, simples experimentos que buscavam algo maior, mais significativo. Conforme disse



certa vez, na “produção de não importa qual gênio, grande pintor ou grande artista, na realidade, não existem mais de quatro ou cinco coisas que realmente contam em sua vida” (CABANNE, 2002, p. 121). O descontentamento que sentia consigo mesmo fê-lo retrair-se em busca de solidão. Preferia refugiar-se em Nova York, onde “as pessoas estavam mais propícias a deixá-lo sozinho” (TOMKINS, 2004, p. 267), do que enfrentar o turbilhão que tomou conta de Paris no período entre guerras; mas mesmo na capital francesa sua vida “seria tão discreta e isolada quanto a que levava em Nova York” (ibidem, p. 276). Na reclusão de seu quarto Duchamp podia dedicar seu tempo a resolver problemas de xadrez enquanto aguardava que as ideias voltassem.

Ostracismo

Os constantes desentendimentos motivados por ciúmes e conflitos de egos fizeram com que o grupo dadaísta de Paris logo se dissolvesse. André Breton, talvez o mais empolgado e ativo intelectualmente, canalizou suas energias para outro movimento que começava a ganhar força no início da década de 1920: o surrealismo. Com a intenção de emancipar a arte do jugo de um suposto racionalismo opressor, Breton reuniu em torno de si várias personalidades que acabariam se destacando; dentre elas: Max Ernst, Luis Bruñuel, René Magritte e Salvador Dalí. Valendo-se das teorias psicanalíticas de Freud, davam vazão à força criativa do inconsciente, buscando inspiração nos sonhos e na livre associação de ideias para criarem uma arte abstrata e irreal, livre dos ditames da lógica e da razão, que traria repercussões para o teatro, o cinema e a literatura.

O humor inteligente, a displicência e a indiferença de Duchamp, somados ao gosto que nutria pelo *nonsense* e pela casualidade, fizeram dele uma espécie de inspirador do movimento. Breton, que o admirava profundamente e já havia tentado aproximá-lo do dadaísmo, fazia uma série de novas abordagens, todas sem sucesso. Embora Duchamp permitisse que os trocadilhos de Rose Sélavy fossem publicados na revista de Breton, *Littérature*, não frequentava as reuniões organizadas pelo grupo nem tomava partido em suas contendas, ainda que certa vez tenha defendido De Chirico dos ataques que estavam lançando sobre sua obra. A despeito de nunca ter aderido ao movimento, não se importava de colaborar com ele no que fosse possível: foi projetista da Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em Paris (1938); da *First Papers of*



Surrealism, em Nova York (1942); e de *Le Surréalisme en 1947*, em Paris. A repercussão que essas exposições alcançaram e as constantes referências – e reverências – que Breton fazia a Duchamp em seus escritos criaram a falsa impressão de ele ter se juntado ao grupo. Mas sua postura fica bastante clara numa carta que escreveu para Katherine Dreier em 1929: “não faz mais parte de minha vida viver como artista: abandonei isso há dez anos; é tempo suficiente para provar que *minha intenção de ficar de fora de qualquer manifestação da arte é permanente*” (apud TOMKINS, 2004, p. 319, grifo nosso).

A mostra surrealista de 1938 causou escândalo e gerou controvérsia suficiente para colocar aquele novo tipo de arte no centro das atenções. No entanto, Duchamp não ficou para a noite da estreia: “Já havia feito o que era preciso, e tenho horror de *vernissages*. São terríveis essas exposições...”, disse ele a Pierre Cabanne (2002, p. 140). De temperamento avesso a badalações, ele tinha embarcado para Londres a fim de ajudar Peggy Guggenheim na inauguração de sua galeria.

Nascida em Nova York numa família que fez fortuna no ramo da mineração, Peggy, ao completar a maioridade, recebeu uma quantia considerável de herança (seu pai morreu no naufrágio do Titanic) e mudou-se para Paris. Ainda nos anos 1920 conheceu Marcel Duchamp, que lhe apresentou alguns artistas e acabou contribuindo para despertar nela o gosto pela arte contemporânea. No final da década de 30 ela decidiu se lançar no mercado e abriu a Guggenheim Jeune, para a qual Duchamp prestaria uma espécie de assessoria a distância – e não remunerada – durante o curto período de existência do estabelecimento. Quando a galeria encerrou suas atividades, Peggy, de posse de uma lista elaborada a seu pedido pelo historiador Herbert Read, percorreu Paris na companhia de Duchamp com o objetivo de comprar as obras que formariam a base da coleção do museu de arte moderna que abriria em Veneza depois da Segunda Guerra.

Enquanto ciceroneava Peggy, Marcel estava envolvido na materialização de um projeto pessoal que vinha acalentando há muito tempo. Convencido de que para ser bem compreendida sua obra deveria ser vista em conjunto, como um intrincado processo de pensamento e não como simples objetos isolados, ele resolveu criar uma espécie de museu portátil, que conteria reproduções em miniatura de quase tudo que havia feito até então. Cada *Caixa-valise* dispunha de



ajustes internos e seções correções que permitiam mantê-la aberta e deixar à mostra 69 itens *de* ou *por* Marcel Duchamp ou Rose Sélavy. O próprio Duchamp confeccionou os primeiros exemplares (seriam trezentos, fora os vinte de luxo), mas logo passaria a entediante tarefa para outras pessoas que se encarregariam de produzi-los ao longo dos mais de trinta anos seguintes (o último exemplar apareceu em 1971, três anos após sua morte). De acordo com Santos (2007, p. 84), mais “do que uma mera alusão ao ‘museu imaginário’ de Malraux, Duchamp procurou aí concentrar sobretudo a ideia de obra que, não só em termos espirituais mas também materiais, sempre acompanha todo e qualquer artista”. No entanto, é preciso não esquecer que as *Caixas-valises* de Duchamp *precederam* em onze anos o texto no qual Malraux expõe seu conceito de museu imaginário, publicado em 1947.

O desejo de reunir a sua produção vinha de longa data. Ainda em 1914, ele fez quatro cópias de um conjunto composto por um desenho e dezesseis anotações – descrições pseudocientíficas de máquinas inexistentes, fantasias eróticas e jogos de palavras de sentido obscuro – e as acondicionou em caixas simples que antes continham chapas fotográficas. Vinte anos depois quis colocar à disposição do público todos os seus apontamentos sobre *O grande vidro*. O propósito inicial era montar uma espécie de catálogo que elucidasse os muitos simbolismos que transformam a obra num verdadeiro enigma. Tendo selecionado 77 notas e desenhos, preferiu juntar a elas mais dezessete reproduções de seus primeiros trabalhos e colocar tudo solto dentro de uma caixa de papelão forrada de papel verde. Ao todo foram produzidas trezentas *Caixas Verdes* (como passaram a ser conhecidas) e mais dez edições de luxo, nas quais foi inserida uma anotação original. Embora tenham provocado admiração em seus amigos, é preciso chamar a atenção para o fato de que os textos das *Caixas*, logo incorporados à própria obra duchampiana, “tem um sabor críptico, absurdo, de auto-ironia [sic], que é próprio de Duchamp” (TOMKINS, 2004, p. 13) e até hoje produzem mais confusão e dúvidas do que esclarecimento.

Pouco depois de Peggy ter adquirido várias obras que se tornariam altamente representativas do Modernismo as tropas de Hitler invadiram Paris, obrigando Marcel a buscar refúgio no Sul da França, onde permaneceria até que a situação se tornasse insustentável. Uma



rede de amigos americanos conseguir-lhe-ia algum dinheiro e os vistos necessários para que ele embarcasse com destino a Marrocos, e de lá para Portugal, de onde cruzaria o Atlântico rumo à Nova York. A maioria dos intelectuais e artistas que conhecia já tinha seguido o mesmo destino, dentre eles André Breton, Max Ernest, Fernand Léger e Piet Mondrian.

Duchamp foi recepcionado em solo americano por um casal de jornalistas: Robert Parker, que o havia entrevistado em 1915, e sua mulher, Jessica Daves, redatora da revista *Vogue*. Após um mês hospedado no apartamento deles, decidiu aceitar o convite de Peggy para ficar em sua casa, onde o aguardava material suficiente para cinquenta de suas *Caixas* (Peggy conseguiu despachar tudo no mesmo navio que trouxe as obras que comprou em Paris). Em pouco tempo a residência da rua 51 East seria transformada em ponto de encontro de artistas europeus no exílio e de americanos ligados ao mundo da arte e à indústria do espetáculo.

Apesar de praticamente desconhecido na França fora do circuito surrealista, o nome de Duchamp continuava mantendo certa ressonância nos Estados Unidos graças à influência de seus admiradores: Alfred Barr selecionou cinco de suas obras para uma exposição no MoMA em 1936; o casal Arensberg organizou sua primeira mostra individual, em 1937, no Chicago Arts Club; no mesmo ano ele foi incluído na retrospectiva *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, no Museu de Arte de São Francisco; além disso, Katherine Dreier não se cansava de enaltecer suas qualidades artísticas no meio aristocrático que frequentava.

Em 1942, menos de uma semana depois da abertura da exposição surrealista para a qual Duchamp concebeu o catálogo e coordenou a montagem, Peggy inaugurava sua galeria nova-iorquina, a *Art of This Century*, onde podia ser vista uma das *Caixas-valise*. No princípio, o novo espaço era um mostruário de obras de artistas europeus fugidos da Guerra, mas com o tempo foi sendo aberta oportunidade para que jovens pintores americanos lá exibissem seus trabalhos. A primeira exposição de Jackson Pollock, ocorrida em 1943, marcou a mudança de linha da galeria que, até 1947, quando Peggy encerrou suas atividades e regressou para o velho continente, contribuiria de forma significativa para a divulgação do expressionismo abstrato: “Guggenheim apoiava os artistas comprando os seus trabalhos e encomendando outros e também vendendo os seus trabalhos a grandes coleções, como a do Museum of Modern Art” (HESS, 2010, p. 12). A



despeito de vários expoentes da nova tendência de pintura serem emigrantes europeus, ela iria assumir o *status* de primeiro movimento artístico nascido em solo americano. Com o país alcançando o posto de primeira potência econômica do planeta, os críticos norte-americanos se sentiam à vontade para definir “tudo o que os artistas criavam em Nova York como a única arte válida universalmente, diante da qual todas as outras, na melhor das hipóteses, poderiam ser consideradas provincianas” (BELTING, 2006, p. 63).

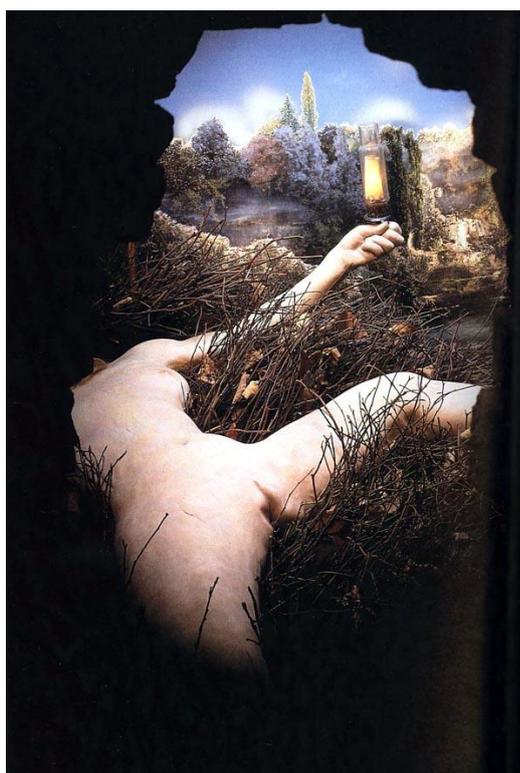
Ainda que o número de março de 1945 da revista *View* tenha sido inteiramente dedicado a Duchamp, que em 1946 ele tenha recebido do MoMA o título de membro associado e que em 1949 tenha participado de um seminário de três dias no Museu de Arte de São Francisco, como as evidentes características “retinianas” do expressionismo abstrato nada tinham a ver com a arte que ele defendia, sua reputação e influência iriam decair ao longo da década de 50. Mas mesmo relegado à periferia do movimento artístico, sua importância não foi inteiramente esquecida. Em 1952 a Galeria Rose Fried montou uma exposição com trabalhos dos irmãos Duchamp; no mesmo ano a revista *Life* publicou um artigo de dez páginas sobre o “*Dada’s Daddy*”; em 1953 ele organizou uma retrospectiva do Dada internacional na Galeria Janis, na qual figuravam quatro obras suas, incluindo uma réplica de seu famoso e desaparecido mictório (uma réplica de *Roda de bicicleta* já havia surgido em 1951 na exposição *Climax in Twentieth Century Art: 1913*); em 1957 proferiu uma palestra na Confederação Americana de Artes, em Houston; e, no final da década, três livros importantes sobre sua vida e obra estavam em fase de conclusão.

Distante da grande mídia e transformado em um ser quase invisível, Duchamp passava a maior parte do tempo no pequeno apartamento que alugou, onde estudava xadrez e montava suas *Caixas*. Ele se manteria durante alguns anos com a venda dessas peças fortemente marcadas por indisfarçável e incômodo aspecto de artesanato, não obstante Tomkins (2004, p. 358) defender que, em virtude das constantes alterações e melhorias que nelas fazia, “Duchamp acabou transformando o processo de reprodução mecânica numa forma de expressão pessoal”. A mesma preocupação que o levou à ideia de produzir as *Caixas* (fazer sua produção representar um todo coeso), fez com que ele convencesse Katherine Dreier a permitir que após a sua morte



O *grande vidro* e outras obras que possuía se juntassem às 37 que Louise e Walter Arensberg já haviam doado, nos mesmos termos, para o Museu de Arte da Filadélfia.

Em 1951, Max Ernest convidou Duchamp para passar um final de semana na casa de campo de Alexina Matisse, ex-mulher de Pierre Matisse, negociante de arte e filho do célebre pintor fauvista. Menos de três anos depois, o conhecido ermitão se renderia aos encantos de Teeny (como Alexina era conhecida) e os dois se casariam discretamente na prefeitura de Nova York. O apartamento em que ele morava continuou sendo usado como estúdio, para onde ia todas as manhãs trabalhar num projeto secreto que começara em 1946 e que levaria vinte anos para concluir: *Sendo dados*: 1. a queda d'água, 2. o gás de iluminação (fotografia 6).



Fotografia 6 - Sendo dados: 1. a queda d'água, 2. o gás de iluminação

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Etant_donnes.jpg



Essa última e enigmática obra, aquela que ele vinha perseguindo desde *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, foi comprada em 1966 pela Fundação Cassandra, propriedade de William Copley, pintor e rico colecionador de arte amigo de Duchamp, com a promessa de doá-la ao Museu da Filadélfia depois que seu autor estivesse morto. Tida como a continuação e a conclusão de *O grande vidro*, a ausência de informação verbal a seu respeito constitui um obstáculo intransponível para os estudiosos, que podem apenas levantar conjecturas sobre o que Duchamp pretendeu transmitir. A rigor, trata-se de uma instalação:

Através de uma velha porta procedente de Cadaqués, o espectador, convertido em curioso, pode contemplar por dois pequenos orifícios nela feitos a silhueta de um manequim reproduzindo o corpo nu – talvez o cadáver – de uma mulher despida que segura uma lâmpada de gás. A lâmpada ilumina seu sexo sem pêlos e, ao fundo, numa paisagem luminosa, pode-se apreciar uma cascata de água que cai permanentemente (GARCÍA-BERMEJO, 1997, p. 55).

A criação do mito

Pouco depois da trágica morte de Jackson Pollock num acidente de carro na noite de 11 de agosto de 1956, a *painting action* começou a dar sinais de esgotamento. A classe média americana, vendo-se envolvida por uma euforia coletiva amplamente divulgada e incentivada pelos meios de comunicação, passou a exaltar a tecnologia, o consumismo e o culto aos ídolos hollywoodianos. Robert Rauschenberg e Jasper Johns – no início chamados de neodadaístas porque, a exemplo do movimento surgido em Zurique, também se utilizavam de temas ligados ao mundo cotidiano – foram os primeiros americanos a explicitar por meio de seu trabalho as relações entre os indivíduos, a indústria, a publicidade, colocando-as num contexto não usual para obrigar à reflexão. Propondo a si mesmos quebrar a barreira que separava vida e arte, os dois artistas, identificados com a iconoclastia e o pensamento subjacentes à obra duchampiana, acenderam o estopim que levaria à explosão de um novo movimento em Nova York, e que, segundo Danto (2010, p. 135), marcaria “o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à autoconsciência a verdade filosófica da arte” – a *pop art*.



No afã de satisfazer à demanda de um público ávido para consumir, a *pop* veio ao encontro dos anseios de um sistema de arte que precisa ser constantemente alimentado com novidades. Belting (2006, p. 136) observa que muitas “vezes entra em questão se é a nova arte que procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma nova arte”. Duchamp, que durante o avanço do expressionismo abstrato havia ficado em segundo plano, foi lembrado como referência obrigatória não só para a *pop*, mas para uma série de desdobramentos artísticos que viriam em seguida. Nos seus últimos dez anos de vida foram montadas várias exposições de suas obras, inclusive no Museu de Arte de Pasadena, na Califórnia, na Tate Gallery, em Londres, e no Museu de Belas-Artes de Rouen. A prestigiada Galeria Cordier & Ekstrom realizou uma mostra que depois percorreu cinco museus americanos. A fama definitiva fez com que seus desenhos humorísticos, croquis e óleos anteriores a 1910 – que ele chamava de “obra da adolescência” – passassem a ser muito apreciados e valorizados. Tendo sido eleito para o Instituto Nacional de Artes e Letras dos Estados Unidos, recebeu inúmeros convites para compor júris e fazer parte de grupos de discussão. Foi entrevistado incontáveis vezes, inclusive para um canal de televisão americana e para a BBC. De acordo com Tomkins (2004, p. 340),

os jornalistas o achavam irresistivelmente encantador [...] *Não levava muito a sério as perguntas deles (ou possivelmente ele mesmo)*, mas tinha jeito para fazer com que o mais desinformado dos entrevistadores se sentisse inteligente, e isso lhe garantia o apoio da imprensa (grifo nosso).

Também não faltaram livros sobre ele. Em 1959 o crítico Robert Lebel já havia publicado a primeira monografia realmente significativa; em 1966 o historiador da arte Pierre Cabanne lançou um livro no qual reuniu uma sequência de entrevistas que havia feito com Duchamp em seu ateliê de Paris; e em 1969, um ano após a morte do artista, Arturo Schwarz, *marchand* radicado em Milão, publicaria o mais exaustivo estudo sobre sua vida e obra. Schwarz também foi responsável por fazer tiragens limitadas de réplicas dos *ready-mades* mais importantes. Segundo ele, a ideia partiu de Duchamp. No total foram oito cópias de treze peças, todas datadas, numeradas e assinadas por Marcel Duchamp, a quem coube metade do que foi arrecadado com as vendas.

O que teria levado Duchamp, que em diversas oportunidades expressou a “repugnância que sentia pelo mercado de arte e pelos ‘farsantes e vigaristas’ que o exploravam” (TOMKINS,



2004, p. 325) a concordar com a reprodução em série de seus *ready-mades*? Logo ele que era tão avesso à repetição e que prezava sobretudo o aspecto intelectual de sua obra? Algumas peças já tinham sido copiadas anteriormente, mas sempre visando exposições, e como seu valor estava no conceito e não nos objetos, ninguém viu problema nisso. No entanto, a produção com sentido comercial causou certo desconforto em seus aficionados, ao passo que os críticos jamais o perdoaram. Sant’Anna (2003, p. 112), por exemplo, é categórico:

Duchamp dessacralizou o mercado, atuou como um anarquista, um revolucionário, desconstruindo, denunciando ironicamente o sistema de troca e impondo uma troca a que ele mesmo conferia o valor que quisesse. Mas [...] *voltou a se encaixar no sistema, passando a aceitar o valor que o sistema conferiu ao seu não-valor* (grifo nosso).

Calvin Tomkins, com a autoridade de quem estudou Duchamp por mais de trinta anos e levou mais nove escrevendo sua biografia, acredita que o casamento com Teeny pode ter sido o empurrão que Marcel precisava para ganhar algum dinheiro, uma vez que sua fama nunca havia lhe trazido vantagens financeiras. Mas não descarta a possibilidade de que a “razão talvez fosse também porque Duchamp gostava de contradizer-se e de bancar o espírito de porco junto de seus admiradores mais reverentes – no caso, recusando-se a levar a idéia do *readymade* tão a sério quanto eles” (TOMKINS, 2004, p. 475). Suas repetidas contradições, aliás, deram ensejo a interpretações estapafúrdias até sobre seus atos mais insignificantes, o que sem dúvida contribuiu para fomentar ainda mais a aura mítica que brilha em torno dele. Belting (2006, p. 37) afirma que “Duchamp simulava, por assim dizer, todas as variantes do comentário sobre arte ao tornar pública sua própria obra e ao reinterpretá-la ao longo de uma década sempre de maneira diferente [...]”.

Ao longo dos anos 70 e 80 “um bando de duchampianos incubados apressou-se para comprar, expor ou escrever sobre sua obra” (TOMKINS, 2004, p. 483). Depois do *boom* da *pop art*, que a despeito de uma suposta aproximação entre público e arte continuava refém de diretrizes impostas de cima para baixo, uma série de movimentos surgiu justamente para questionar o poder do mercado – e das instâncias que gravitam ao redor dele – como legitimadores da arte. Da mesma forma que a *pop* havia feito, o *happening*, a *land art*, a vídeo arte, a



arte processual e os vários conceitualismos deles decorrentes passariam a utilizar as concepções duchampianas como fundamentação para os desdobramentos práticos e teóricos que ainda hoje influenciam a arte. Conforme assegura Kosuth (2009, p. 217), toda “arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente”.

A profusão de livros, artigos e ensaios que vieram a lume tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, trouxeram com eles uma série de interpretações nem sempre condizentes com a fonte original, ou seja, o pensamento de Duchamp. No entanto, a entronização e quase divinização que algumas delas sugerem ou mesmo propõem não constitui um fenômeno recente. Basta lembrar que Katherine Dreier

realmente acreditava que ele era dado a revelações espirituais do mais alto grau, revelações que o levaram a dar as costas à fama, aos bens materiais e a toda sorte de perturbação, e permitiram que ele buscasse seu caminho no mundo: o da auto-sabedoria [sic] (TOMKINS, 2004, p. 318).

Em que pese o misto de admiração e paixão que nutria por ele, talvez Katherine não estivesse tão distante assim da verdade. Marcel Duchamp foi o primeiro artista que ousou determinar que um objeto comum do dia a dia poderia ser alçado à condição de arte, e, ao instituir sua vontade como soberana, desafiou uma estrutura poderosíssima constituída por críticos, *marchands* e diretores de espaços de visibilidade. Não há dúvida que para ser bem acolhido depois de uma atitude tão imprudente só mesmo contando com o beneplácito dos deuses. Ou, quem sabe, Paz (2008, p. 50) esteja com a razão ao afirmar que a “ironia é o elemento que transforma a crítica em mito”.

Considerações finais

O *ready-made* foi um golpe muito duro contra o mundo da arte e tão difícil de ser assimilado que desde então ele nunca mais foi o mesmo. Mas se num primeiro momento a atitude iconoclasta de Duchamp foi rejeitada como brincadeira de mau gosto, não demorou muito para que o mesmo sistema contra a qual foi lançada a aceitasse, absorvesse e instituisse como novo ícone a ser reverenciado: “Joguei o urinol na cara deles como um desafio e agora eles o admiram como um objeto de arte por sua beleza” (apud SANT’ANNA, 2003, p. 9).



Os inimigos de Duchamp insistem em atribuir a ele a responsabilidade de ter aberto a caixa de Pandora que libertou todos os tipos de charlatões exploradores e de parasitas aventureiros que acham ser possível transformar em arte inovadora qualquer tolice desprovida de sentido. Sant’Anna (2008, p. 306) não tem dúvida que “qualquer produto, sobretudo quando bem lançado por técnicas de promoção, converte-se, *dentro dessa ideologia*, em obra de arte” (grifo nosso). Isso é ponto pacífico. Numa sociedade capitalista o mercado define as regras e utiliza os apelos da publicidade para chamar a atenção para “qualquer produto” – inclusive para aqueles que reconhece como arte. Mas é óbvio que Duchamp não foi o criador desse sistema e tentar imputar a ele uma ideologia que nunca defendeu é uma acusação injusta, nada razoável e totalmente desprovida de bom senso. Que culpa poderia ser-lhe atribuída? De corromper a juventude? De ser uma má influência? De estar mal intencionado? Tolices. O exagero dos que quiseram alçá-lo ao mesmo patamar de genialidade de Da Vinci pode ser comparado, em sentido oposto, ao dos que tentam nivelá-lo aos tratantes e aproveitadores, arrivistas sem escrúpulos que pululam em busca de uma chance para aparecer. O fato é que ele não se parecia em nada com esse tipo de embusteiros. Duchamp era acima de tudo um brincalhão, um gozador, ou, conforme gostava de dizer, um “pseudo”. Em diversos momentos deixou claro que fazia arte para se divertir, que ao fazê-la não tinha uma intenção pré-definida e que achava pesado demais corresponder ao potencial criativo que as pessoas sempre esperam encontrar em um artista. É preciso, portanto, aliviá-lo do fardo cruel de uma culpa que certamente não lhe cabe.

Muito do sucesso que a obra duchampiana alcançou se deve à personalidade sedutora e cativante de seu autor. Sua inteligência mordaz, sua simpatia desinteressada e seu carisma indiferente conquistaram uma legião de admiradores e defensores; sua natureza afável atraiu vários aliados num meio onde normalmente se colecionam desafetos; seu temperamento dócil proporcionou-lhe uma série de oportunidades sem que precisasse se esforçar para isso; seu comportamento reservado, aliado a uma elegância simples e despreziosa, conferiu-lhe certo ar de nobreza; seu aspecto *blasé* permitiu que a incoerência de seu discurso fosse interpretada como genialidade mal compreendida. No entanto, nessa história de sucesso há que se reconhecer a importância de personagens que o apoiaram e alavancaram: desde o casal Arensberg até Arturo



Schwartz, passando por Katherine Dreier, Peggy Guggenheim, André Breton, Alfred Barr, Robert Lebel, William Copley, entre muitas outras que surgiriam no roldão da *pop* e das artes conceituais. Sem a enorme contribuição delas, Marcel dificilmente teria conseguido o espaço necessário para expor suas obras e projetar suas ideias.

Desde o aparecimento de *Nu descendo uma escada, nº 2* tem-se despendido muito esforço para aviltar ou para louvar o mito que se criou em torno de Duchamp. De tudo o que já foi escrito ou falado, fica uma certeza: as tentativas no sentido de desvendar sua obscura personalidade ou de encontrar explicações lógicas que ajudem a decifrar seu intrincado pensamento até hoje não passaram de um emaranhado de suposições que invariavelmente acabaram levando os atrevidos incautos a se enredarem em suas próprias conjecturas. Trabalho inútil, pois como alerta Valéry (2008), em “matéria de arte, a erudição é um tipo de derrota: ela esclarece aquilo que não é, absolutamente, sutil; aprofunda o que não é, de modo algum, essencial”. Em outras palavras, é possível afirmar que Marcel Duchamp continua sendo um enigma que talvez ainda leve muito tempo para ser solucionado. Aliás, é bem mais provável que não haja enigma algum.

Referências

AGRA, Lucio. **História da arte do século XX**: idéias e movimentos. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Anhembi Marumbi, 2006.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2008. Obras escolhidas, v. 1, p. 165-196.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



CRUZ, Maria Teresa. *Obra de arte: entre dois nomes. O ready-made.* **Revista de Comunicação e Linguagens.** Universidade Nova de Lisboa, v. 10/11, mar. 1990, p. 117-141.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odyseus, 2010.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 71-74.

GARCÍA-BERMEJO, José María Faerna. **Marcel Duchamp.** Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1997.

GIL, José; GODINHO, Ana. **O humor e a lógica dos objectos de Duchamp.** Lisboa: Relógio D'Água, 2011.

GREENBERG, Clement. Convenção e inovação. In: **Estética doméstica.** São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 95-109.

HESS, Barbara. **Expressionismo abstrato.** Lisboa: Taschen, 2010.

KOSSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 210-234.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MINK, Janis. **Duchamp.** Singapura: Taschen, 2006.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, o castelo da pureza.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENBERG, Harold. Desestetização. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte.** 2. ed. São Paulo; Perspectiva, 2008. p. 215-224.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão.** Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

_____. **O enigma vazio: impasses da arte e da crítica.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SANTOS, David. **Marcel Duchamp e o readymade: une sorte de rendez-vous.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

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

TZARA, Tristan. **Sete manifestos Dada.** Lisboa: Hiena Editora, 1987.



VALÉRY, Paul. O problema dos museus. *Revista Ars*, São Paulo, v. 6, n. 12, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000200003&script=sci_arttext>. Acesso em 06 out. 2012.

Fontes Primárias

DUCHAMP, Marcel. **Étant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gas d'éclairage**, 1946-1966. Montagem com diversos materiais: uma velha porta de madeira, ladrilhos, veludo, madeira, couro esticado sobre uma armação metálica, folhas, alumínio, ferro, vidro, plexiglás, linóleo, algodão, lâmpadas elétricas, lâmpadas a gás (tipo Bec Auer), motor, 242,5 X 177,8 X 124,5 cm. Philadelphia Museum of Art. Doação da Fundação Cassandra. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Etant_donnes.jpg>. Acesso em: 05 out. 2012.

_____. **Fontaine**, 1917/1964. Urinol de porcelana, 36 X 48 X 61 cm. Edição numerada. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fontaine_Duchamp.jpg>. Acesso em: 05 out. 2012.

_____. **La mariée mise à nu par ses célibataires, même**, 1915-1923. Óleo, verniz, folha de chumbo, arame de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro montados em alumínio, madeira e molduras de aço, 277 X 175,8 cm. Philadelphia Museum of Art. Legado de Katherine S. Dreier. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duchamp_LargeGlass.jpg>. Acesso em: 05 out. 2012.

_____. **Le passage de la vierge à la mariée**, 1912. Óleo sobre tela, 59,4 X 54 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. Disponível em: <<http://artecomentada.blogspot.com.br/2010/06/cinetismo-arte-em-movimento.html>>. Acesso em: 05 out. 2012.

_____. **Nu descendant un escalier nº 2**, 1912. Óleo sobre tela, 146 X 89 cm. Philadelphia Museum of Art. Coleção Louise e Walter Arensberg. Disponível em: <http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/trecho3.html>. Acesso em: 05 out. 2012.

_____. **Portrait de joueurs d'échecs**, 1911. Óleo sobre tela, 108 X 101 cm. Philadelphia Museum of Art. Coleção Louise e Walter Arensberg. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/1490>. Acesso em: 05 out. 2012.