



Marcel Duchamp (ou o problema de expor Marcel Duchamp)

Danielle Rodrigues Amaro

Resenha da exposição Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”, em exibição no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 16 de julho a 21 de setembro de 2008.

*O que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não é uma obra de arte quando não se tem nenhuma diferença perceptível interessante entre elas?*¹

Não faz muito tempo, ainda na graduação, em algumas das várias visitas a exposições fui acompanhada de minha irmã mais nova. Na época ela ainda não havia ingressado no ensino superior e, mesmo tendo aulas de arte no ensino médio, não se “iniciara” na produção de arte contemporânea. Sua “iniciação” se deu sob minha tutela (algo que realmente não consigo mensurar o quão traumático tenha sido). Admito que um processo como esse não é tão simples quanto se possa antecipadamente imaginar: afinal, tentar condensar o contorno (ou a falta de um) que a produção artística do século XX tomou e explicá-lo de uma forma “compreensível” para um leigo é um exercício e tanto de síntese.

Lembro-me de que, em uma dessas visitas, ocorreu uma situação engraçada e da qual me apropriado inicialmente a fim de introduzir o tema. Em espaços museológicos encontramos com frequência, ao lado das obras “de arte”, aparelhos de controle e monitorização do ambiente (tais como desumificadores, termômetros e medidores de umidade, sismógrafos, etc.) necessários para a manutenção e conservação dos objetos nele encerrados. Certa vez, após deter-me em uma obra (da qual realmente não me recordo no momento, nem, aliás, da exposição que visitávamos), voltei-me procurando minha irmã e a percebi observando diligentemente um sismógrafo (!). Trata-se de aparelho interessante, curioso, até pelo fato de não sabermos que é um sismógrafo antes que alguém nos dê essa informação. Acrescente-se a esta descrição o fato de ele normalmente estar sobre um pedestal. Em suma, é quase uma escultura! E, depois de um tempo, tendo trabalhado em instituições museológicas, passei a perceber que a contemplação de sismógrafos era prática constante em museus, em especial em mostras de arte contemporânea.

Retomando o exemplo de minha irmã, minha primeira reação foi de riso. Em seguida, adverti-a de que aquilo não era uma obra “de arte”. Fato que me levou ao arrependimento, pois, além de não conseguir mais discernir o que era e o que não era uma obra de arte pu-

¹ Danto, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 39-40.

Sismógrafo utilizado pelo MAM-SP, presente nas dependências da exposição Marcel Duchamp: uma obra que não é uma ‘obra de arte’. Foto: Danielle Rodrigues Amaro.

ramente por uma experiência visual, minha irmã se sentiu envergonhada e constrangida. Logo pensei: “Aí está o legado de Marcel Duchamp!”

A pintura acabou. Quem pode fazer algo melhor do que uma hélice?
Diga-me, você pode fazer algo assim?²

Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”, inaugurada em 15 de julho de 2008, marca os 60 anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo e fica em cartaz até o dia 21 de setembro. Segundo a curadoria, é a maior exposição já realizada do artista na América do Sul. Com cerca de 120 peças, traz ao público réplicas de obras de Duchamp. A curadora, Elena Filipovic, ressalta que seu mote é uma colocação de 1913 do próprio Marcel Duchamp: “Pode alguém fazer obras que não sejam ‘de arte?’”. Ainda segundo a curadoria, o foco da mostra é o repensar insistente da obra “de arte” empreitado pelo artista mais influente dos séculos XX e XXI.

Dividida em partes temáticas, enfatiza as pesquisas artísticas nas quais Duchamp se embrenhou: Ready-mades, Transparência / Perspectiva, Acaso / Xadrez / Humor, Óptica, Reprodução, Performatividade, Erotismo.

De forma a introduzir o visitante, uma linha do tempo explicita a trajetória pessoal e artística de Marcel Duchamp (desde seu nascimento em Blanville, em 28 de julho de 1887, até sua morte em 1968; e após seu falecimento, com a doação da *Étant donnés...* ao Philadelphia Museum of Art, a pedido do próprio artista, como sua última – e póstuma – ação).³

Ainda nesse espaço introdutório, mas destacado em um ambiente propício, são apresentadas algumas experiências cinematográficas de vanguarda das quais Duchamp participa na década de 1920 (até mesmo atuando). São exibidos cronologicamente, por exemplo, *Retour à la raison* (1923), *Emak Bakia* (1926), *L'étoile de mer* (1928), *Les Mystères du château de Dé* (1929), de Man Ray; *Entre'acte* (1924), de René Clair (com a participação de Duchamp),⁴ e neles é possível perceber o caráter experimental: artistas interessados em explorar as possibilidades da imagem-movimento.

Em seguida, passado esse momento de aclimação do público, destaca-se a *Roda de bicicleta*, sobre pedestal, estrategicamente iluminada, inaugurando tanto a exposição como um todo (pois é a primeira réplica de uma obra de Duchamp com a qual o visitante se depara) quanto o primeiro dos nichos temáticos que se apresentam a partir dela: *Ready-mades*. Tal escolha não foi ao acaso: *Roda de bicicleta* enceta a série de ready-mades e foi produzida num ano considerado pela curadoria o divisor de águas na produção de Duchamp.

Por volta de 1913, algo fundamental mudou para Duchamp (...) Era um momento em que a modernidade rendia cada vez mais culto à tecnologia, à eficiência e, em geral autoconfiante movimento contínuo do pro-

2 Marcel Duchamp, observando extasiado um avião no Salão de Locomoção Aérea, em 1912, dirigindo-se ao seu amigo, o escultor Brancusi (1876-1957). In Filipovic, Elena (org.) et. al. *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”*. Buenos Aires/São Paulo: Fundação Proa/Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 34.

3 “Em 1965, quando deve deixar seu ateliê da rua 14, leva pessoalmente *Étant donnés...*, já quase completo (...). No ano seguinte, convida William Copley, artista amigo e membro fundador da Fundação Cassandra, para ir ao ateliê ver a obra e conversar com ele sobre seu destino final. Duchamp queria que, após sua morte, a obra se somasse ao acervo do Philadelphia Museum of Art, junto com outras obras suas, e Copley foi encarregado de realizar as negociações para que isso acontecesse. A Fundação Cassandra compra a obra e, depois da morte de Duchamp em 1968, doa-a ao museu.

Enquanto isso, Duchamp escreve à mão toda uma série de instruções (...) para indicar a maneira como *Étant donnés...* deve ser montado e desmontado (...). No fim de 1966, assina e data a obra (...). Sem nenhum anúncio e sem inauguração oficial (Duchamp havia pedido expressamente a mais absoluta discrição), em junho de 1969 é aberta ao público (...).” In Filipovic et. al., op. cit., p. 69-70.

4 Todos os filmes exibidos são facilmente encontrados na internet. *Le Retour à la raison*, *Emak Bakia*, *L'étoile de mer* e *Les Mystères du château de Dé*, de Man Ray estão disponíveis (também para download) em <http://www.ubu.com/film/ray.html>. *Entre'acte*, de René Clair, pode ser encontrado em <http://www.youtube.com/watch?v=FjFW138iqpc>. Sites acessados em 24 de agosto de 2008.

gresso (não se deve esquecer: era um clima em que circulavam as teorias tayloristas de produção em massa, no qual Ford introduziu a linha de montagem na produção de automóveis, e no qual foi inventado o zíper).⁵

Algo curioso é a insistência da curadoria em advertir ao público que nenhum dos *readymades* é “original”, justificando que, de fato, nenhum “original” existe mais: todos se perderam, foram jogados fora ou quebrados nos primeiros anos de existência. Nessa exposição são apenas apresentadas réplicas autorizadas por Marcel Duchamp, tais como a já citada *Roda de bicicleta* (1913) e outros: *Porta-garrafas* (1914); *Em antecipação ao braço quebrado* (1915); *Com ruído escondido* (1916); *Item dobrável... de viagem* (1916); *Pente* (1916); *Fonte* (1917); *Armadilha* (1917); *Apolinère esmaltado* (1917); *Ar de Paris* (1919); *L.H.O.O.Q.* (1919); *Fresh Widow* (1920); *Por que não espirrar, Rose Sélavy?* (1921).

O grupo temático que se segue, *Transparência / Perspectiva*, aborda esses assuntos de forma a tornar explícita a combinação entre os interesses do artista por ambos. São apresentados os estudos referentes a *A noiva desnudada pelos seus celibatários, mesmo* ou *O Grande Vidro* (1915-1923), incluindo uma réplica da obra.

O nicho *Acaso/Xadrez/Humor* refere-se à tríade de elementos que freqüentemente surge na obra de Duchamp. Leis do acaso, como aponta a curadoria, foram usadas em muitas peças, como nas composição musicais *Erratum Musical* (1914), gravação sonora de partitura musical composta por Duchamp usando o acaso; e *Marcel Duchamp and John Cage Reunion* (1968), gravação sonora de uma partida de xadrez entre Duchamp e Cage com um tabuleiro especialmente preparado. Aficionado por xadrez, em várias de suas obras o jogo se faz presente, seja matérica ou conceitualmente. Finalmente, o humor refinado evidente em vários trocadilhos utilizados pelo artista, de forma que seu trabalho não pode ser entendido descontextualizado da linguagem. Esse é um poderoso recurso do qual Duchamp muito se valeu.

Com relação ao nicho *Óptica*, podem ser vistos vários experimentos que objetivavam a manipulação da visão. Além do filme produzido por Marcel Duchamp em parceria com Man Ray e Marc Allégret, o *Anémic Cinema* (1925-1926),⁶ são expostos máquinas e aparelhos ópticos, como em *Placas de vidro rotativas* (1924) e *Rotorrelevo* (1935). Essas pesquisas, nas quais se esclarece o interesse de Duchamp pelo movimento e pela percepção óptica, são afirmadas pela curadoria como resposta ao “retiniano”, à ênfase na visualidade pura:

Tive a intenção de fazer não uma pintura para os olhos mas uma pintura em que o tubo de cores fosse um meio e não um fim em si (...)
Há uma grande diferença entre uma pintura que só se dirige à retina e uma pintura que vai além da impressão retiniana – uma pintura que se serve do tubo de cores como um trampolim para saltar mais longe (...)

⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=upvYAAh8RuU>.

a pintura pura não me interessa em si nem como finalidade. Para mim a finalidade é outra, é uma combinação ou, ao menos, uma expressão que só a matéria gris pode produzir.⁷ (Marcel Duchamp)

7 Paz, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 48-49.

No que se refere ao eixo Reprodução são apresentadas cópias em papel, réplicas e miniaturas do que considerava suas principais obras de arte: um museu portátil de sua produção artística. Destacam-se: um exemplar da *Caixa-Valise* (1942) e reproduções de notas do artista, como a *Caixa verde* (1934).

O eixo Performatividade se atém ao personagem criado por Duchamp, o *alter ego* Rose Sélavy. Duchamp chega a se travestir de mulher e registrar-se dessa forma em fotografias (também expostas na mostra). Rose Sélavy, aliás, assina parte dos *ready-mades*.

Por fim, Erotismo apresenta algumas obras em que se pode observar como o tema é influência importante em seu trabalho. Este último bloco é encerrado com *Etant Donné: 1. La chute d'eau; 2. Le gaz d'éclairage* [Sendo Dados: 1. A cascata; 2. O gás de iluminação] (1946-1966).

No conjunto da exposição, ainda são criados alguns ambientes isolados, nos quais são projetados o estúdio de Duchamp e algumas obras exibidas em mostras surrealistas, como *1.200 sacos de carvão*, na Exposição Internacional do Surrealismo, na Galeria de Belas Artes de Paris, 1938; e *Milha de fio*, na Primeiros Documentos do Surrealismo, em Nova York, 1942.

Em Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte", o público tem a oportunidade de refazer o percurso de um artista que colocou em xeque os paradigmas artísticos, questionando não apenas os conteúdos estéticos da obra como a dinâmica do sistema em que ela está ensejada.

O espaço moderno redefine a condição do observador; mexe com sua auto-imagem.⁸

O artista não é o único que consome o ato criador, pois o espectador estabelece o contato da obra com o mundo exterior decifrando e interpretando suas profundas qualificações para acrescentar então sua própria contribuição ao processo criativo.⁹ (Marcel Duchamp)

8 O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 36.

9 In Filipovic et. al., op. cit., p. 72.

Há que considerar, no entanto, o fato de que uma exposição de Marcel Duchamp causa incomodo ainda hoje. É lógico que o problema de se expor Marcel Duchamp quase um século depois de *Roda de bicicleta* e *Fonte* é diferente. Se antes o problema latente era o de aceitação por parte do público dessa produção artística (isso não significa que o afastamento temporal tenha tornado as pessoas menos avessas a seu trabalho), questionando se aquilo era ou não arte, hoje o grande problema é como expor Marcel Duchamp de forma que não crie um ambiente de contradição?

Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”, apesar do grande esforço da curadoria em esclarecer ao público que as obras ali expostas são réplicas (sendo assim, acredito que na afirmativa está embutida a idéia de que não importa que não seja o original, pois ele não se faz necessário), em virtude do próprio espaço museológico e da forma como os objetos são apresentados (os *ready-mades* como *Roda de bicicleta* e *Fonte* sobre pedestais) cria uma aura ao redor dos objetos. A sensação que se tem é a de um grande paradoxo: Marcel Duchamp, artista que questionou o sistema da arte é celebrado, exposto e apreciado de uma forma ainda extremamente tradicional. A distinção entre “original” e “réplica”, apesar de pretender informar, é problemática. Como falar de um suposto “original” de uma obra que é retirada de uma série? O original, afinal, é o objeto ou a atitude do artista diante de um objeto banal? Na idéia de “original”, ainda está incluso o gênio, o virtuose.

É fato que uma consequência marcante da evolução do homem enquanto ser cultural é a dependência de objetos, estabilizadores da vida humana. Essa dependência é justificada tanto pela sobrevivência física (quando falamos dos objetos enquanto extensões do corpo humano, tecnologia que tem como função a atenuação das dificuldades de convivência e sobrevivência no mundo) quanto cultural. Sendo assim, os objetos não têm valor em si, um valor “real”, mas seu valor é culturalmente atribuído, especulativo.

Neste contexto, os museus ocupam importante lugar na vida social.

Neles se encontra abrigado tudo aquilo que merece ser memorado. De alguma forma, por mais que um artista como Marcel Duchamp questione a atribuição da aura ao objeto, apropriando-se de algo banal, parte de uma série industrial, acessível a qualquer um que o queira adquirir (basta pagar por ele); ainda assim, esse objeto se transfigurará. O objeto colocado no museu está em patamar mais elevado de existência e importância em relação aos demais. Como afirma Thomas McEvelley na introdução do livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, “A eternidade implícita nos nossos recintos de exposição é ostensivamente a da posteridade artística, da beleza imortal, da obra-prima.”¹⁰

10 O’Doherty, op. cit., p. xviii.

Os museus, sobretudo, são marcados pelos objetos sensacionais. Potencialmente, tudo é “museável”, passível de ser incorporado ao museu. A musealização é sempre resultado de um ato de vontade. O museu é produtor de patrimônio, e, dentre suas funções, destacam-se a preservação dos objetos não apenas em sua dimensão tangível, mas igualmente, em sua dimensão imaterial; a investigação de suas relações históricas (o que abrange inúmeras instâncias, como social, cultural, econômica, artística); e a comunicação com o público, tornando esse objeto não apenas fisicamente acessível, mas propondo um discurso compreensível e com o qual o público se sinta à vontade para dialogar.

É evidente que os objetos artísticos falam por si. A instância estética é inseparável do ser humano, já que ele se relaciona com o mundo por meio dos sentidos, e de outra forma isso não lhe é possível. No entanto, a construção do conhecimento não se restringe à esfera do sensível.

Considerando o público que tem circulado na exposição, chegando a formar longa fila de espera nos finais de semana (domingo é gratuito), é possível afirmar que boa parte dele não está lá por gostar ou não de Duchamp, por se interessar ou não por sua obra que não é uma obra “de arte”. Inegável é a quantidade de informação a respeito vinculada nos meios de comunicação de massa (em especial na televisão), o que torna a visita à exposição obrigatória. Visitar a exposição anunciada é estar em dia com os eventos sociais, uma forma de demonstrar que se está *in*.

A postura do público diante das obras de Duchamp em nada difere daquela adotada diante das gravuras de Rembrandt há alguns anos no CCBB do Rio de Janeiro, na qual os visitantes recebiam lupas para poder observar melhor os mínimos detalhes de cada uma delas. As lupas tornaram-se símbolo de visita “minuciosa”, “acurada”. Por fim, essas lentes se tornaram tão significativas quanto as gravuras de Rembrandt, sendo até disputadas em longas filas. Esclarece-se que em nenhum momento a entrada na exposição foi condicionada à posse da lupa. O que era para ser apenas um instrumento de mediação que melhorasse a percepção visual dos detalhes das gravuras de Rembrandt, tornou-se mais apreciado do que as próprias obras de arte. A lupa transformou-se em objeto de “fetiche”.

Em exposição “tradicional”, estar diante, em presença da obra e nela se deleitar não é algo preocupante. Pelo contrário: a cada dia é mais difícil ver visitantes tão atenciosos, tendo em vista a avalanche de imagens.

Retomando o objeto desta resenha, numa exposição de obras que não são “de arte”, observar pessoas pararem horas diante de um urinol, como se procurando algum resquício de virtuosismo que realmente não faz parte daquele contexto, que não é o interesse do artista, é algo para se levar em consideração.

O público, o grande público, notavelmente ainda ignora quem seja Marcel Duchamp como também a dinâmica da arte do último século. Tomo-me como exemplo: recorro que a primeira vez que ouvi falar algo sobre o artista foi em uma aula de introdução à história da arte (já na universidade), na qual o professor nos apresentou a imagem do *Porta-Garrafas* no sentido de nos instigar sobre a possibilidade daquilo ser ou não uma obra de arte, logicamente revelando após que aquilo já havia sido afirmado como uma obra de arte por um artista. Durante todo o ensino fundamental e ensino médio nada me foi mencionado sobre o artista nem sua produção.

Diante de tanta precariedade de (in)formação, nada mais natural do que visitantes “cismarem” com um sismógrafo.

Atirei-lhes o *Porta-garrafas* e o *Urinol* como desafio, e agora, eles o admiram por sua beleza estética.¹¹ (Marcel Duchamp)

11 De Duve, Thierry. Kant depois de Duchamp. In *Arte & Ensaio*, revista do mestrado em História da Arte, EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 1998, p. 131.

Uma última “anedota”: na primeira visita à exposição, em um dos sismógrafos (e, mais uma vez, o sismógrafo) algum visitante colocara uma etiqueta com a seguinte inscrição: “Duchamp, 2008”. Pensei: “Preciso registrar isso!” Inúmeras foram as tentativas de fazer uma foto de qualidade. Mas a tecnologia de que dispunha naquele momento, por demais precária, não me permitiu.

Por fim, quando desisti, ao levantar-me para seguir o caminho, deparei-me com um grupo de pessoas paradas atrás de mim, contemplando o sismógrafo. Logo (mais uma vez) pensei: “Aí está o legado de Marcel Duchamp!”

Referências bibliográficas

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

De DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. In *Arte & Ensaios*. Revista do mestrado em História da Arte, EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: 2º semestre, 1998. p. 125-152.

FILIPOVIC, Elena (org.) [et. al.]. *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”*. Buenos Aires: Fundação Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó: Argos, 2004.

Danielle Rodrigues Amaro é mestranda em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (bolsista Capes). Tem atuado como arte-educadora em diversas instituições, entre elas o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em especial na pesquisa e na ação educativa; como pesquisadora assistente na produção do material educativo de diversas exposições itinerantes realizadas pelo Sesc e, mais recentemente, pelo Museu Histórico Nacional (em comemoração ao bicentenário da transferência da família real para o Brasil). / danielle.amaro@gmail.com