Margareth Pavan Arruda

Marcel

IMPRESSÕES EM CONSERVA

Duchamp

DISSERTAÇÃO APRESENTADA COMO EXIGÊNCIA PARCIAL
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARTES NO
CURSO DE ARTES PLÁSTICAS, A ESCOLA DE COMUNICAÇÕES
E ARTES, SOB A ORIENTAÇÃO DA PROF. DR. ANNATERESA FABRIS.

Universidade de São Paulo

São Paulo - 1996

Margareth Pavan Arruda

Marcel Duchamp:
Impressões em Conserva

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes no curso de Artes Plástica à Escola de Comunicações e Artes, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Annateresa Fabris.

Universidade de São Paulo
São Paulo - 1996

RESUMO

Esta dissertação apresenta textos de Marcel Duchamp, inéditos em português, datando em sua maior parte das décadas de 40 e 50. São escritos, entrevistas, algumas cartas e pequenos ensaios sobre a criação artística, sua obra e a História da Arte, que selecionei e traduzi. O posfácio propõe analisar o *readymade* à luz das explicações de Duchamp contidas nesses textos. O *readymade* é apontado como um gesto de cumplicidade: Duchamp o utiliza para evidenciar as regras do jogo da arte e para jogar com elas. A dupla atuação de Duchamp, como enxadrista e bibliotecário, perpassa suas atitudes artísticas, o que é analisado no posfácio a partir da concepção de Duchamp do ato criador. Por fim, o apêndice estabelece um “perfil- *readymade*” para Marcel Duchamp.

The starting pointing of this dissertation is the translation to portuguese of some Marcel Duchamp's texts, most of them from 1940's and 1950's. They are general writings, interviews, some letters and little essays about artistic creation, art history and Duchamp's art works. The notice aim is to analyze the *readymade* taking as reference Marcel Duchamp's ideas from translated texts. The *readymade* is understood as a complicity position: Duchamp uses it both to make clear the art game's rules and play with them. Duchamp's double activity as librarian and chess player may be seen reflected in his own artistic action. This is analyzed too in the notice in the context of Duchamp's text, “The Creative Act”. After all, there is a Duchamp's “*readymade* profil” in the appendix.

Para a pequena Isa,
Pela infinita paciência,
Ari,
Pela cumplicidade,
Nos prazeres mais difíceis e
Para meus pais,
Simplesmente por tudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço infinitamente a todos meus amigos que sempre suportam minhas longas ausências.

Adriana, Débora e Helouise, por todas as nossas discussões ao longo dos últimos anos, pelo começo e pelo término alvoroçado deste trabalho entre mamadas a cada duas horas.

Pipa, Magnólia e Furman, pela ajuda certa na hora exata.

E a todos os que me ajudaram a reunir bibliografia, trouxeram catálogos, me convidaram para dar palestras, discutiram trabalhos comigo:

Agnaldo Farias, Ana Maria Braga, Arlindo Machado, Bel Papaterra, Bruno, Bruno Gouveia, Carlos Ushoa, Célia Saito, Celso Favaretto, Cris Bierrenbach, Cristina Guerra, Dora Longo Bahia, Eduardo Brandão, Eli Sudbrack Everton, Fajardo, Felipe, Gigi, Giselle, Gustavo, Helô, Homero, Jack Lerner, Jean Guimarães, João Frayse, Leon Kossovitch, Marco Giannotti, Maria Ercília, Mário César, Martin, Miriam, Nelson Brissac, Ninho Moraes, Oswaldo Porchat, Paula Montagner, Rosângela Rennó, Rubens Mano, Silvia Faustino, Solange, Vânia, Vinícius Figueiredo, Weesley Duke Lee, Yvoty e Zé Resende.

Pelo apoio e confiança, Márion Strecker.

Margot Pavan.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
TRADUÇÃO	
1922 - CARTA A STIEGLITZ	05
1943 - VERBETES PARA O CATÁLOGO DA "SOCIÉTÉ ANONYME"	
ARCHIPENKO	06
BOCCIONI	07
BRAQUE	08
CZAKY	09
DE CHRICO	09
DUCHAMP-VILLON	10
EILSHEMIUS	11
GLEIZES	12
GRIS	13
KANDINSKY	14
LÉGER	15
MATISSE	16
METZINGER	17
PICASSO	18
1945 - VERBETES PARA O CATÁLOGO DA "SOCIÉTÉ ANONYME"	
CONVERT	20
ERNST	21
LIPCHITZ	22
1946 - O GRANDE PROBLEMA COM A ARTE NESSE PAÍS	23
1946 - VERBETES PARA O CATÁLOGO DA "SOCIÉTÉ ANONYME"	
DREIER	31
MATTA	32
MIRO	33
1946/47 - JURADOS	35
1949 - VERBETES PARA O CATÁLOGO DA "SOCIÉTÉ ANONYME"	
TAEUBER-ARP	36
ARP	37
CALDER	38
DERAIN	38
KLEE	39
MAY RAN	40
MARCOUSSIS	41
NICOLLE	43
PEVSNER	44
PICABIA	45
RIBERMONT-DESSAIGNES	46
SEVERNINI	47
JACQUES VILLION	48

1954 - CARTA A ANDRE BRETON	50
1955 - REGIÕES QUE NÃO SÃO REGIDAS PELO TEMPO E PELO ESPAÇO	53
1957 - O PROCESSO CRIADOR	68
1957 - ESPECTADORES	73
1960 - DEVE O ARTISTA FREQUENTAR A UNIVERSIDADE?	76
1961 - A PROPÓSITO DOS "READYMADES"	81
1964 - A PROPÓSITO DE MIM MESMO	
IGREJA DE BLAINVILLE	84
RETRATO DE MARCEL LEFRANÇOIS	85
RETRATO DO PAI DO ARTISTA	85
RETRATO DO DR DUMOUCHEL	86
A PARTIDA DE XADREZ	87
A MOITA	87
YVONNE E MAGDELEINE	88
SONATA	88
RETRATOS DE JOGADORES DE XADREZ	89
MOEDOR DE CAFÉ	90
NU DESCENDO UMA ESCADA, Nº 1	90
NU DESCENDO UMA ESCADA, Nº 2	91
O REI E A RAINHA RODEADOS POR NUS VELOZES	92
NOIVA	93
MOEDOR DE CHOCOLATE, 1914	93
3 CERZIDURAS-PADRÃO	94
CORREDIÇA CONTENDO UM MOINHO D'ÁGUA EM METAIS VIZINHOS ...	95
9 MOLDES MACHOS	95
PENTE	96
COM RUÍDO SECRETO	96
APOLINÉRE ENAMELED	97
(LHOOQ)	97
AR DE PARIS	98
VIÚVA FRESCA	98
POR QUE NÃO ESPIRRAR RROSE SÉLAVY?	99
LA BAGARRÉ D'AUSTERLITZ	99
A NOIVA DESPIDA	99
OBRIGAÇÕES PARA A ROLETA DE MONTE-CARLO	100
POSFÁCIO	101
I - O ATO CRIADOR	102
I.1 - INTENÇÃO: ACASO X GRANDE PLANO	103
I.2 - ESPECTADORES E A HISTÓRIA	106
II - DESESTETIZANDO	108
II.1 - A FONTE	109

II.2 - ANESTESIA	112
III - ACASO EM CONSERVA	116
AS TRÊS CERZIDURAS-PADRÃO E O GRANDE VIDRO	117
A CRIAÇÃO DE POEIRA E O GRANDE VIDRO	119
CONCLUSÃO	121
 APÊNDICE	
<i>PERFIL-READYMADE</i> DE MARCEL DUCHAMP	125
 BIBLIOGRAFIA.....	 140
 ANEXO	
IMAGENS DE REFERÊNCIA.....	143

Introdução

Duchamp não falava muito sobre o mundo artístico. Ainda assim, seus poucos comentários, dispersos ao longo dos anos, revelam a coerência precisa de uma sofisticada reflexão. Após entrevistá-lo em 1966, Pierre Cabanne afirmou: “Ele fala com uma voz calma, bem colocada, sem variações brucas; sua memória é prodigiosa, as palavras que emprega não resultam de automatismo ou hábito, como quando se responde pela enésima vez a uma entrevista, mas são o produto de uma escolha [...]”¹.

Esta observação é também pertinente para os textos de Duchamp que aqui apresento embora vários deles datem da década de 40 e 50. São escritos, entrevistas transcritas, algumas cartas e pequenos ensaios nos quais Duchamp é explicitamente reflexivo e muito rigoroso com as palavras ao tratar da criação artística, de sua obra e da História da Arte.

Optei por não incluir em minha seleção uma outra espécie de texto produzido por Duchamp em quantidade muito maior: suas notas. Estas anotações estão intrinsecamente ligadas à sua produção plástica. São uma espécie de guia, recurso encontrado por Duchamp para conduzir seus espectadores a uma abordagem mais intelectual. Duchamp esperava que suas notas fossem tão úteis para a

interpretação de suas obras quanto legendas de fotografias num catálogo das Galéries Lafayette². As notas, além de terem seu conteúdo particularmente referido à poética interna das obras plásticas, têm ainda uma importante diferença formal que dificulta sua tradução: Duchamp “desenhava” as palavras, utilizando uma disposição visual significativa para compor trocadilhos e aliteraões, jogos de ambigüidade. Estas anotações foram obsessivamente reescritas e recolhidas pelo próprio Duchamp que sempre quis reproduzi-las tão exatamente quanto possível³. Boa parte delas foi publicada em formato fac-simile.

Os textos que escolhi traduzir são de natureza totalmente diversa, com uma estrutura gramatical e formal tradicional. Os temas tratados assemelham-se aos abordados na entrevista que Duchamp concedeu a Pierre Cabanne, dois anos antes de sua morte, já publicada em português⁴. Acredito, portanto, que esta tradução completa um painel do pensamento estético de Duchamp, revelando aos leitores a coerência de suas declarações no decorrer de sua vida. Todos os textos foram extraídos de Duchamp du Signe - écrits (Paris, Flmmarion, 1975) e The Writings of Marcel

1 Pierre CABANNE, *Ingénieur du Temps Perdu*, p. 10.

2 “*Dans l’atelier de Marcel Duchamp*”, *Lês Nouvelles Littéraires* (Paris), n° 1424, 16 de dezembro de 1954, p. 5 apud Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON (org.). *The Writings of Marcel Duchamp*, preface, p.VI.

3 Ibid., preface, p. VI.

4 Pierre CABANNE, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*.

Duchamp (New York, Da Capo Press, 1989), organizados por Michel Sanouillet, com a colaboração de Elmer Peterson. Decidi apresentá-los em ordem cronológica de redação. Quando isto não foi possível, adotei a data de publicação como referência. Indiquei o ano acima de cada título. Nos casos em que julguei necessário dar um novo título, mais adequado à minha edição, os títulos atribuídos por Sanouillet aparecem em nota.

As traduções foram feitas a partir do francês ou do inglês, sempre respeitando a língua utilizada em sua redação original. Nas notas, utilizo a abreviatura *DDS* para indicar a fonte francesa e *WMD* para a fonte inglesa. No caso do texto “O PROCESSO CRIADOR”, redigido por Duchamp nos dois idiomas, tomei como base o texto em francês por ser sua língua natal. A única exceção é o texto “DEVE O ARTISTA FREQUËNTAR A UNIVERSIDADE?”, conferência proferida originalmente em inglês mas que traduzi do francês por não constar da edição inglesa dos escritos de Duchamp. As notas de Michel Sanouillet estão assinadas com a abreviatura (M.S.).

O posfácio propõe analisar o *readymade* à luz das explicações de Marcel Duchamp contidas nos textos que traduzi. Esta leitura interna da obra de Duchamp tem como objetivo mostrar que, estando ele plenamente consciente do papel do *readymade*, não poderia considerá-lo como um

gesto contrário ao mundo artístico. O *readymade* é um gesto de cumplicidade: evidencia as regras do jogo e joga com elas. O reconhecimento da autoria como se estendendo também sobre as escolhas do artista, a dispensa da manufatura, a aceitação do múltiplo, a necessidade de inserção no mundo institucionalizado da arte e de justificativa conceitual da obra são regras que Duchamp identificou e utilizou.

A afinidade das atitudes de Duchamp com as atuações de enxadrista e bibliotecário, aparecem no posfácio analisadas a partir da concepção de Duchamp do ato criador. Jogar com o espectador é uma forma de assumir a precariedade das escolhas do sujeito criador, sua impotência diante do acaso. Conservar ou documentar cuidadosamente a obra é uma forma de prepará-la para o jogo continuar na posteridade, garantindo sua presença na história da arte.

A abreviatura TD., que utilizo nas notas do posfácio, refere-se aos textos de minha tradução aqui apresentados. Acredito que a maior pertinência deste material a para a arte contemporânea seja seu valor depurativo, ao evidenciar o jogo de convenções que rege o mundo artístico.

Por fim, proponho ainda no apêndice um “perfil-*readymade*” para Marcel Duchamp.

Margot Pavan.

Julho de 1996.

1922

CARTA A STIEGLITZ¹

Caro Stieglitz,

Não tenho vontade de escrever nem mesmo umas poucas palavras.

Você sabe exatamente como me sinto em relação à fotografia. Eu gostaria de vê-la induzir as pessoas ao desprezo pela pintura até que alguma outra coisa venha tornar a fotografia insuportável.

É isso.

Atenciosamente,

Marcel Duchamp

(N.Y., 22 de maio de 1922)

1 Resposta à uma pesquisa de Stieglitz sobre a fotografia. Publicada em *Manuscripts*, nº 4, New York, dezembro de 1922, p.2. *apud* Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON, WMD, p.165, sob o título "Photography" na seção Critical Glossary.

1943

VERBETES PARA O CATÁLOGO DA

"SOCIÉTÉ ANONYME"²ALEXANDER ARCHIPENKO³**Escultor, Pintor**

Archipenko estava entre os poucos escultores que foram atraídos pelo credo Cubista. Apesar de suas primeiras esculturas terem sido inspiradas por teorias revolucionárias, ele rapidamente mostrou sua forte personalidade ao introduzir uma concepção inteiramente nova de escultura. Ele chamou seus relevos feitos em gesso entalhado e pintado de "Sculpto-Peintures". Esta concepção policrômica de escultura, embora não fosse uma inovação, teve resultados muito surpreendentes. Ele conseguiu expressar mais do que uma técnica atraente por meio de suas novas idéias sobre a forma. A contribuição mais importante

3

2 Estes verbetes foram redigidos por Marcel Duchamp entre 1943 e 1949 para o catálogo publicado em 1950 por George Heard Hamilton, conservador da "Société Anonyme". A "Société Anonyme" é uma coleção de mais de 600 obras de arte, representando 170 artistas modernos de 23 países diferentes, criada em 1920 por Katherine S. Dreier e Marcel Duchamp - que nela permaneceu por longo tempo como secretário e administrador. Em 1941, a coleção foi doada por seus fundadores à Universidade de Yale. As outras 137 notas críticas do catálogo foram, em sua maioria, redigidas por G.H. Hamilton e K.S. Dreier. Neste catálogo, todas as notas são acompanhadas de uma ou várias reproduções e aparecem organizadas em ordem alfabética. (M.S.)

3 Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON, WMD, p.143.

de Archipenko para a escultura foi a abolição dos volumes. O antigo tratamento clássico das massas era provavelmente uma consequência prática do processo de fundição. Sua técnica de “corte direto” sobre gesso, madeira e outros materiais fez de cada peça um original não duplicável. Nos últimos anos, Archipenko se voltou novamente para uma técnica mais clássica. Apesar disso, ele sempre será considerado um pioneiro.

UMBERTO BOCCIONI ⁴

Pintor, Escultor, Escritor

Diferente de outros movimentos artísticos, o Futurismo teve uma dinâmica liderança literária em Marinetti. Apesar disso, o príncipe do Futurismo foi Boccioni, que concebeu os mais convincentes manifestos numa época em que o mundo estava sedento de novas expressões artísticas. As pinturas e esculturas de Boccioni demonstravam a teoria e completavam ponto por ponto as explicações que não podem ser dadas em palavras. Dentre todos os futuristas, Boccioni era o mais talentoso e sua morte prematura foi certamente uma razão para a ruptura do movimento em seu desdobramento posterior. Mas, enquanto os movimentos artísticos permanecem apenas como rótulos vagos que representam um período, o artista continua a viver através de seu trabalho. Por isso Boccioni

será lembrado, não tanto como um futurista, mas como um artista importante.

GEORGES BRAQUE ⁵

Pintor, Escultor, Escritor

O período "heróico" da pintura, por volta de 1910, foi marcado por uma confusão que apenas recentemente foi esclarecida pelos historiadores quando, com o passar do tempo, os maiores talentos se revelaram. Entre os numerosos artistas que tentavam se libertar do Impressionismo e da revolta efêmera do Fovismo estava Braque que é reconhecido como um dos eminentes inventores da fórmula cubista. Já em 1908 ele mostrou no Salão dos Independentes de Paris sua famosa vista de uma cidade Mediterrânea, que é considerada como uma seta que já indicava o novo caminho. Durante dez anos Braque dedicou-se como um químico a criar delicadas combinações de cores a óleo. Suas descobertas na cor e na forma foram orientadas por um sentido interior de geometria e não pela aplicação intelectual de teorias científicas. O fim da I Guerra Mundial libertou-o da técnica disciplinante à qual ele se submetera. Ainda assim, é possível sentir a concepção estrutural sob o realismo de suas pinturas recentes.

⁴ *Ibid.*, pp.144,145.

⁵ *Ibid.*, p.145.

JOSEPH ALEXANDRE CZAKY ⁶**Pintor, Escultor**

Czaky pertence a um grupo de escultores que, antes de 1914, deu uma nova direção a seu trabalho. A teoria do Cubismo era então um trampolim para regiões inexploradas, e Czaky, embora influenciado pelo Cubismo, introduziu suas próprias concepções sobre o tratamento do espaço. No início, seu trabalho parecia mais teórico e intelectual mas, posteriormente, ele encontrou seu desenvolvimento mais pessoal em uma estrutura atmosférica.

GIORGIO DE CHIRICO ⁷**Pintor, Escritor, Ilustrador**

Presenciando o surgimento de novas estéticas e em contato com as diferentes expressões do período "heróico" no início do século XX, De Chirico se confrontou, em 1912, com seguinte escolha: seguir uma das vias já existentes ou abrir um novo caminho. Evitou o Fovismo tanto quanto o Cubismo e introduziu o que pode ser chamado "Pintura Metafísica". Em vez de explorar o meio nascente da abstração, ele organizou em suas telas o encontro de elementos que só poderiam se juntar num "mundo metafísico". Estes elementos, pintados com

⁶ *Ibid.*, p.146.

⁷ *Ibid.*, p.146.

a técnica mais minuciosa, foram "expostos" sobre um plano horizontal, numa perspectiva ortodoxa. Esta técnica, em oposição ao cubismo e à fórmula puramente abstrata que florescia então, protegeu a posição de De Chirico e permitiu que ele lançasse os fundamentos daquilo que dez anos mais tarde seria o Surrealismo. Por volta de 1926, De Chirico abandonou sua concepção "metafísica" e voltou-se para uma pintura que fazia um uso menos disciplinado do pincel. Seus admiradores não puderam acompanhá-lo e decidiram que a segunda maneira de pintar de De Chirico perdera a chama da primeira. A posteridade, entretanto, poderá ter algo mais a dizer.

RAYMOND DUCHAMP-VILLON, 1876-1918 ⁸

Escultor

Raymond Duchamp-Villon já era um escultor consagrado quando foi tentado pelas novas teorias artísticas que fizeram dele o primeiro expoente da escultura Cubista. Seu célebre *Cavalo* sempre será lembrado como um dos marcos do Movimento Cubista. Sua morte prematura nos faz sentir intensamente o significado das pouquíssimas peças que ele deixou. Seu *Baudelaire* e sua *Mulher Sentada*, concluídos por volta de 1908, são dois bons exemplos da simplificação que, nessa época, estava além até mesmo da síntese obtida por Rodin em

seu *Homem Andando*, e ainda está à frente de muitas esculturas de hoje.

LOUIS EILSHEMIUS, 1864 - 1941 ⁹

Pintor, Escritor, Poeta, Músico

Em Eilshemius nos deparamos com uma tragédia que, embora comparável à de muitos artistas, ainda assim assume uma forma dramática para nós, testemunhas impotentes de sua longa batalha. A tragédia de Eilshemius não foi a luta cotidiana pela sobrevivência, uma vez que o lado material de sua vida era, como também o de Cézanne, modesto mas bem provido. Eilshemius, nascido nos Estados Unidos, nunca conseguiu convencer seus compatriotas que suas pinturas eram a expressão de uma América sutil, visto que devido à sua formação, recebida em parte no exterior e em parte aqui nos E.U.A., ele desenvolveu uma concepção totalmente livre dos ensinamentos de qualquer uma das escolas artísticas do momento. Eilshemius era um verdadeiro individualista, como os artistas de nosso tempo devem ser, nunca se uniu a nenhum grupo. Esta atitude é apenas uma das razões do seu reconhecimento tardio. Ele era um poeta e pintava como poeta, mas seu lirismo não tinha relação alguma com sua época e não expressa nenhum período específico. Ele pintava

⁸ *Ibid.*, p.148.

⁹ *Ibid.*, p.148.

como um "primitivo" - mas não era um "primitivo"- e esta é a origem de sua tragédia. Suas paisagens não eram paisagens de um campo definido; seus nus eram figuras flutuantes sem uma anatomia estudada. Suas alegorias não eram baseadas em lendas aceitas. Dificilmente podemos encontrar palavras para defini-lo. As pinturas de Eilshemius falam por si mesmas.

ALBERT GLEIZES ¹⁰

Pintor, Escritor

Valendo-se dos primeiros resultados tangíveis que o Cubismo havida obtido, em 1912 Gleizes e Metzinger escreveram um livro, *Du Cubism*, no qual esclarecem a química mental do Cubismo. Em sua análise e conclusão, Gleizes mostrou a conexão entre a mente teórica e o pincel, ganhando o público leitor para a nova causa. Em sua abordagem pessoal do Cubismo, dissecou inúmeras grandes composições de caráter descritivo. Isto se deu em oposição à pesquisa quase microscópica de Braque. Gleizes estava entre os primeiros a perceber a aplicabilidade dos novos métodos aos quadros "Unanimistas". Os "Unanimistas" eram membros de um grupo literário em Paris que, por volta de 1905, estava preocupado com os conflitos entre corpos organizados da sociedade, uns contra os outros, ou entre corpos organizados da sociedades e indivíduos. Gleizes mostrou grande personalidade em sua

forma de pintar e mais tarde, quando a técnica do Cubismo tornou-se mais um dogma do que uma necessidade, ele se voltou novamente para seus escritos, desta vez com um toque humanitário. Era natural, portanto, que anos mais tarde ele deixasse o mundo do Cubismo, como fizeram todos os cubistas, e continuasse a desenvolver suas próprias ideias sobre visualização. Albert Gleizes está profundamente interessado nos problemas sociais contemporâneos, especialmente os que afetam o trabalhador. Suas pinturas recentes servem a um propósito religioso definido e tornaram-se os vitrais de seu novo credo.

JUAN GRIS ¹¹

Pintor

Como muitos pintores de sua geração, Juan Gris iniciou a vida como um hábil cartunista e ilustrador em Paris. Mas o contato diário com uma colônia de pintores espanhóis levou-o a juntar-se aos Cubistas quando estes não eram nada além de um nome dado a poucos por poucos. Gris impôs imediatamente sua concepção de Cubismo em seu próprio trabalho. Tratava-se muito mais de uma explicação de formas do que de uma complicação de formas. Gris aplicou suas próprias regras para dissecar o motivo com consistência. É possível sentir

10 *Ibid.*, p.149.

11 *Ibid.*, p.150.

em suas primeiras telas uma auto-disciplina de simplificação, ao invés de uma busca pela complexidade. Contrastando com os outros Cubistas que construíam mundos artificiais ao redor do motivo central, Gris construía sua abordagem pessoal a partir da estrutura mais interior do motivo. Ele perseguiu esta linha de expressão até o fim e poliu metodicamente uma das facetas mais puras do Cubismo.

WASSILY KANDINSKY¹²

Pintor, Escritor

Kandinsky foi testemunha de muitos dos "ismos" de sua época. Ele pertencia a geração daqueles que queriam deixar claro que a pintura podia nascer novamente apesar da grande dominação do Impressionismo.

Como uma primeira reação, o Expressionismo encontrou em Kandinsky e Franz Marc seus maiores expoentes. Seus primeiros escritos apresentam suas teorias na época em que ele criou suas primeiras pinturas abstratas, quando a palavra "abstrato" ainda não havia sido inventada. O período "expressionista" de Kandinsky não é seu período "abstracionista". No início, havia sempre um "motivo" do qual permanecia apenas um detalhe naturalista. Mais tarde Kandinsky alcançou uma expressão mais pura abdicando de suas habilidades manuais, submetendo sua mão a uma dura

disciplina. Traçando suas linhas com régua e compasso, Kandinsky ofereceu ao espectador uma nova forma de olhar a pintura. Não se tratava mais de linhas do subconsciente, mas de uma censura deliberada do emocional; uma clara transferência do pensamento para a tela. Esta foi a verdadeira contribuição de Kandinsky para uma concepção de estética não relacionada aos "ismos" precedentes ou seguintes.

FERNAND LÉGER ¹³

Pintor

Léger, por exemplo, nunca pintou cubos. Suas primeiras tentativas de uma nova expressão artística estavam muito mais no caminho das formas dinâmicas. Ele se inspirou nas invenções mecânicas do mundo moderno, traduzindo-as numa fragmentação concisa. Seu esquema de cores se expressava em cores primárias que acrescentavam força ao tema principal. Com o mesmo propósito, Léger usava a forma cilíndrica no desenho de suas figuras, árvores, etc. Suas pinturas de 1912 foram chamadas de "cilindristas" e tinham somente uma remota relação com o Cubismo. Em 1918, Léger atingiu o máximo desenvolvimento de sua expressão - volumes e fortes matizes de azul, vermelho e amarelo primários descrevem grandes

¹² *Ibid.*, p.150.

¹³ *Ibid.*, p. 151.

cenar da vida contemporânea. Ele está entre os raros pintores do nosso tempo que trataram a técnica da pintura mural com uma compreensão moderna. As grandes composições recentes de Léger se impõem por sua franqueza.

HENRY MATISSE ¹⁴

Pintor, Escultor, Artista Gráfico

Já em 1904 Henri Matisse começou sua pesquisa por novos campos de expressão, usando superfícies delgadas, planas, coloridas, enquadradas por um desenho de contornos pesados – em oposição ao Pontilhismo, a última fortaleza do Impressionismo. O movimento que viria a ser chamado de Fovismo era promovido por alguns jovens pintores que sentiam necessidade de evitar o impasse ao qual o Impressionismo e o Pontilhismo os havia levado. Mas Matisse, como todos os pioneiros, era mais do que um teórico do momento. Sua primeira reação importante foi no tratamento da forma, partindo da representação natural. Ele ignorou propositadamente todas as convenções da anatomia e da perspectiva a fim de introduzir qualquer desenho que ele achasse adequado para dar valores máximos aos coloridos chapados inseridos nos contornos intencionais. Tendo vindo logo após o reconhecimento de Van Gogh, Cézanne e Seurat, o propósito de Matisse era uma tentativa deliberada de abrir

novos caminhos na fisicalidade da pintura. Por volta de 1907 ele expôs várias grandes composições que continham todos os elementos de sua concepção magistral. A perspectiva fora descartada e substituída pela relação de formas fortes que produziam um efeito de tridimensionalidade muito particular. Figuras e árvores eram indicadas em contornos fortes, construindo um arabesco ajustado às áreas de cor chapada. O conjunto criava um novo cenário, no qual a composição objetiva aparecia apenas como um guia remoto. Desde estas primeiras realizações, Matisse tem acrescentado ao tratamento físico da pintura uma química muito sutil do trabalho com o pincel que ampliou a plenitude de suas últimas obras.

JEAN METZINGER ¹⁵

Pintor, Escritor

Em 1911, dois grupos distintos de pintores davam forma à nova teoria do Cubismo que passava então por um período de incubação. Picasso e Braque de um lado; Metzinger, Gleizes e Léger de outro. Metzinger era então o teórico mais imaginativo do Cubismo e pode ser considerado também o grande responsável pelo interesse crítico, sempre crescente, que o público em geral dedicava a essa nova forma

14 *Ibid.*, p.153.

15 *Ibid.*, p.154.

de expressão. Através de seus artigos e de seu livro, *Du Cubism*, escrito em colaboração com Gleizes, conseguiu apresentar uma exposição substancial das principais intenções dos novos pintores e ajudou a esclarecer os resultados verdadeiramente obscuros até então obtidos. Suas pinturas do primeiro período foram marcadas por uma rica disciplina técnica, aliada a uma intuição muito profunda, com tendências intelectuais. Estas atividades fizeram de Metzinger um dos mais destacados pioneiros do Cubismo. Mais tarde seu vigor arrefeceu e ele não pode mais repetir suas primeiras realizações.

PABLO PICASSO ¹⁶

Pintor, Escultor, Artista Gráfico e Escritor

O nome de Picasso representa a expressão viva de um novo pensamento no campo da estética. Entre 1905 e 1910, inspirado pela escultura negra primitiva introduzida na Europa, Picasso foi capaz de rejeitar a herança das escolas Impressionista e Fovista e de se libertar de qualquer influência imediata. Esta será a principal contribuição de Picasso para a arte. Ter sido capaz de começar a partir de uma nova fonte e manter esse frescor em relação a todas as novas formas de expressão que marcaram as diferentes etapas de sua carreira. O próprio Cubismo foi um movimento

artístico do qual Picasso foi apenas um "pioneiro". Ele nunca se sentiu obrigado a seguir a teoria do Cubismo, mesmo tendo sido talvez o responsável por sua elaboração. Em cada uma de suas facetas, Picasso deixou clara sua intenção de manter-se livre de suas realizações precedentes. Uma das principais diferenças entre Picasso e a maioria de seus contemporâneos é que até hoje ele nunca mostrou nenhum sinal de fraqueza ou repetição em seu fluxo ininterrupto de obras-primas. A única orientação constante que percorre seu trabalho é um lirismo acurado, que com o tempo tornou-se cruel. De tempos em tempos o mundo procura um indivíduo sobre o qual possa se apoiar cegamente - tal adoração é comparável a um apelo religioso e está além da razão. Hoje milhares de pessoas em busca de emoções estéticas sobrenaturais voltam-se para Picasso, que nunca as decepciona.

16 *Ibid.*, p.157.

1945

VERBETES PARA O CATÁLOGO DA "SOCIÉTÉ ANONYME"**JOHN COVERT** ¹⁷**Pintor**

Dentre os jovens pintores americanos que, em 1915, se aliaram aos pioneiros dos novos movimentos artísticos, John Covert foi desde o início uma figura eminente. Em vez de adotar e seguir uma das novas expressões, ele encontrou sua própria forma combinando pintura e escultura: relevos feitos de planos sobrepostos. Se esta técnica mostrou a imaginação de Covert, muito mais importante foi a direção que ele apontou no uso dos materiais com essa ideia: o desenrolar de superfícies entrelaçadas. Posteriormente, este mesmo processo foi utilizado em vários institutos de matemática para ilustrar as geometrias não-euclidianas, nem como nas últimas esculturas de Pevsner. Durante muitos anos Covert continuou afirmando suas primeiras intenções e dando uma interpretação americana às novas necessidades estéticas da época da I Guerra Mundial.

17 *Ibid.*, p.146.

MAX ERNST ¹⁸**Pintor, Escultor, Autor**

O movimento Dada foi um anti-movimento que correspondeu a uma necessidade nascida da Primeira Guerra Mundial. Embora não fosse essencialmente literário ou pictórico, o Dada encontrou seus expoentes em pintores e escritores espalhados por todo o mundo. As atividades de Max Ernst em Colônia em 1917 fizeram dele o mais importante representante dos pintores Dada. Entre 1918 e 1921 suas pinturas, desenhos e colagens retratando o mundo do subconsciente, já eram uma antecipação do Surrealismo. Dentre suas descobertas técnicas, está o uso do antigo procedimento chinês da "frottage" que revela texturas "automáticas" de madeira e materiais diversos. Quando o Movimento Surrealista tomou forma em 1924, Max Ernst foi o único pintor do grupo de Dadas que se uniu aos escritores na aventura do Surrealismo. De fato, suas obras anteriores exerceram, sem dúvida, uma forte influência na exploração literária surrealista do subconsciente. Extremamente prolífico, Max Ernst teve uma longa carreira surrealista deixando, por meio de seu trabalho, um inventário completo dos diferentes períodos do Surrealismo.

18 *Ibid.*, p.149.

JACQUES LIPCHITZ ¹⁹**Escultor**

As principais raízes do Cubismo podem ser encontradas nas últimas pinturas de Cézanne e na escultura negra. Isto explica porque os escultores Cubistas tiveram que trabalhar na direção contrária, por assim dizer, quando tentaram aplicar os princípios do Cubismo em seu trabalho. Lipchitz, o mais jovem dos escultores Cubistas, mostra evidências da influência negra em suas primeiras experimentações. A interpenetração de planos marca o seu segundo período. Em sua busca por um uso mais frio e seco de planos agudos, ele descartou a escultura exótica. Durante todo o tempo, fiel à tradição Cubista, ele manteve um contato próximo da natureza e nunca se voltou para uma completa abstração. Os títulos de suas esculturas ajudam na "leitura" das linhas complicadas. Após a guerra de 1914-18, Lipchitz desenvolveu gradualmente uma fórmula mais pessoal da qual a síntese Cubista está excluída. Abolindo a "compactação", ele introduz novamente o ar na escultura. As obras desse período seguem um veio mais poético e lidam mais com pensamentos do que com a representação. Nos últimos anos, ele tem estado interessado em esculturas ao ar livre, obtendo resultados notáveis no estudo da relação entre a escultura e a perspectiva fixa dos espaços abertos.

19 *Ibid.*, p.152.

1946

O GRANDE PROBLEMA COM A ARTE NESTE PAÍS ²⁰

O grande problema com a arte neste país atualmente, e ao que parece também na França, é que não existe espírito de revolta - não há novas idéias aparecendo entre os jovens artistas. Eles estão apenas seguindo as trilhas abertas por seus antecessores, tentando fazer melhor o que eles já fizeram. Na arte não existe perfeição. E um marasmo criativo sempre ocorre quando os artistas de um período se satisfazem em retomar o trabalho de um predecessor no ponto onde foi abandonado, tentando continuar o que este estava fazendo. Quando, por outro lado, você pega algo de um período anterior e o adapta ao seu próprio trabalho, este tipo de enfoque pode ser criativo. O resultado não é novo; mas é novo enquanto traz uma abordagem diferente.

A arte é produzida por uma sucessão de indivíduos se expressando: não é uma questão de progresso. O progresso não é senão uma enorme pretensão nossa. Não há progresso, por exemplo, de Fídias para Corot. E "abstrato" ou "naturalista" são apenas um modo de falar que está na moda.

20 Entrevista concedida a James Johnson Sweeney, *The Bulletin of Museum of Modern Art*, Vol. XIII, n° 4-5, 1946, pp.19-21. *apud* Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON, *WMD*, p.123-126.

Isto não constitui um problema: uma pintura abstrata pode daqui há 50 anos não parecer de modo algum "abstrata".

Durante a outra guerra, a convivência com os artistas em Nova Iorque era bem diferente - muito mais agradável do que nestes últimos anos. Havia muito mais coesão entre os artistas, um companheirismo mais intenso, muito menos oportunismo. O espírito todo era muito diferente. Havia muita atividade, limitada porém a um grupo relativamente pequeno, e nada era feito muito publicamente. A publicidade sempre leva algo embora. E a grande vantagem daquele primeiro período era que a arte da época era um trabalho de laboratório; agora ela está diluída para o consumo público.

A base de meu próprio trabalho durante os anos anteriores à minha vinda para a América, em 1915, era um desejo de fragmentar formas - "decompô-las" bem na linha do que os cubistas já haviam feito. Mas eu queria ir mais além - muito mais além - na verdade, numa direção completamente diferente. O resultado disso foi o *Nu descendo uma escada* e, por fim, o que me conduziu ao *Grande Vidro: A noiva despida por seus celibatários, mesmo*.

A idéia do *Nu* veio de um desenho que eu tinha feito em 1911 para ilustrar um poema de Jules Laforgue, "Encore à cet astre". Eu planejava uma série de ilustrações para os poemas de Laforgue mas completei apenas três delas.

Naquela época, Rimbaud e Lautréaumont pareciam-me demasiadamente velhos. Eu queria algo mais jovem. Mallarmé e Laforgue se aproximavam mais do meu gosto - especialmente o *Hamlet* de Laforgue. Mas talvez eu me sentisse menos atraído pela poesia de Laforgue do que pêlos títulos de seus poemas. "Comice Agrícola", quando escrito por Laforgue, transforma-se em poesia. "Lê *Soir* le Piano" - ninguém mais teria escrito isto naquela época.

No desenho *Encore à cet astre* a figura está, evidentemente, subindo as escadas. Mas enquanto eu trabalhava nisto, a ideia do *Nu*, ou seu título - não me lembrar qual dos dois - me veio pela primeira vez à mente. Acabei dando esse esboço a F. C. Torrey de San Francisco, que comprou o *Nu descendo uma escada* no New York Armory Show De 1913.

Não, eu não acho que havia conexão alguma entre o *Nu descendo uma escada* e o Futurismo. Os futuristas fizeram sua exibição na Galerie Bernheim Jeune em janeiro de 1912. Eu estava pintando o *Nu* nesta época. O esboço a óleo, entretetanto, já havia sido feito em 1911. É verdade, eu conhecia Severini. Mas eu estava trabalhando totalmente sozinho nesta época - na verdade com meus irmãos. Além disso, eu não frequentava os cafés. A cronofotografia estava em voga nesta época. Eu estava bem familiarizado com estudos de cavalos em movimento e esgrimistas em diferentes

posições, tais como os dos álbuns de Muybridge. Mas meu interesse ao pintar o *Nu* se aproximava mais do interesse cubista em decompor formas do que do interesse futurista em sugerir movimento, ou mesmo das sugestões de simultaneidade de Delaunay. Meu objetivo era uma representação estática do movimento - uma composição estática de indicações das várias posições tomadas por uma forma em movimento - sem nenhuma intenção de criar efeitos cinematográficos por meio da pintura.

A redução de uma cabeça em movimento a uma mera linha parecia-me defensável. Uma forma passando pelo espaço poderia atravessar uma linha; e a medida que a forma se movesse, a linha por ela atravessada seria substituída por outra linha - e por outra e por outra. Portanto parecia-me mais justificado reduzir uma figura em movimento a uma linha do que a um esqueleto. Reduzir, reduzir, reduzir essa era minha idéia.- Mas ao mesmo tempo minha meta estava se voltando mais na direção do que está no interior do que no exterior. Mais tarde, seguindo este ponto de vista, cheguei a sentir que um artista poderia usar qualquer coisa - um ponto, uma linha, o símbolo mais convencional ou inusitado - para dizer o que quisesse dizer. O *Nu*, neste sentido, foi um passo direto para o grande vidro, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*. E no *Rei e rainha*, pintado logo após o *Nu*, não há formas humanas ou indicações de anatomia. Mas é

possível se ver onde as formas estão colocadas e, apesar de toda essa redução, eu jamais chamaria esta pintura de "abstrata". . .

O Futurismo era um impressionismo do mundo mecânico. Era exatamente uma continuação do Movimento Impressionista. Eu não estava interessado nisso. Eu queria me afastar do aspecto físico da pintura. Eu estava muito mais interessado em recriar idéias na pintura. O título era muito importante para mim. Eu estava interessado em fazer a pintura servir ao meu propósito e em afastar-me da fisicalidade do pintar. Para mim, Courbert havia introduzido a ênfase física no século XIX. Eu estava interessado em idéias e não meramente em produtos visuais. Eu queria colocar a pintura mais uma vez a serviço da mente. E minha pintura foi, é claro, imediatamente considerada "intelectual", "literária". É verdade que eu lutava para distanciar-me o máximo possível das pinturas físicas "agradáveis" e "atraentes". Este extremo foi visto como literária. Meu *Rei e Rainha* era um rei e rainha de xadrez.

De fato, até os últimos cem anos, toda a pintura havia sido literária ou religiosa: a pintura toda estava a serviço da mente. Essa característica foi perdida pouco a pouco ao longo do último século. Quanto mais uma pintura oferecia apelo aos sentidos, quando mais ela se tornava animal - mais ela era apreciada. Foi bom ter tido o trabalho

de Matisse, pela beleza que ele ofereceu. Entretanto, ele criou uma nova onda de pintura física neste século ou, ao menos, encorajou a tradição que herdamos dos mestres do século XIX.

O Dada foi um protesto extremo contra o lado físico da pintura. Era uma atitude metafísica. Estava íntima e conscientemente envolvido com "literatura". Era uma espécie de niilismo pelo qual ainda tenho muita simpatia. Era uma forma de sair de um estado de espírito, de evitar a influência do nosso meio ambiente imediato ou do passado: distanciar-se dos clichês - libertar-se. A força "esvaziadora" do Dada foi muito salutar. O Dada dizia a você: "não se esqueça que você não é tão vazio de marcas quanto pensa ser". Normalmente um pintor confessa ter referências. Vai de referência em referência. Na verdade, é um escravo das referências - ainda que contemporâneas.

O Dada foi muito útil como purificador. E acho que naquela época eu já era totalmente ciente disso e do desejo de efetuar uma purificação em mim mesmo. Lembro-me de algumas conversas com Picabia nesse sentido. Ele era mais inteligente que a maioria de nossos contemporâneos. O resto era ou a favor ou contra Cézanne. Não se pensava coisa alguma além do aspecto físico da pintura. Nenhuma noção de liberdade era ensinada. Nenhuma perspectiva filosófica era introduzida. Os cubistas, naturalmente, estavam inventando

muito naquela época. Eles tinham trabalho suficiente em suas mãos para não se preocuparem com uma perspectiva filosófica; e o cubismo me deu muitas ideias para decompor formas. Mas eu pensava a arte em uma escala mais ampla. Havia naquela época discussões sobre a quarta dimensão e a geometria não-euclidiana. Mas a maioria das opiniões sobre estas questões eram amadorísticas. Mettlinger estava especialmente atraído por tais discussões. Apesar de todos os nossos mal entendidos com relação a estas idéias, elas nos ajudaram a nos distanciar da fala convencional - dos lugares comuns dos cafés e ateliês.

Brisset e Roussel eram os dois homens que eu admirava naquela época devido ao seu delírio imaginativo. Jean Pierre Brisset fora descoberto por Jules Romains através de um livro que ele pegara em uma banca no cais. A obra de Brisset era uma análise filológica da linguagem - uma análise conduzida por uma inacreditável rede de jogos de palavras. Ele era uma espécie de Douanier Rousseau da filologia. Romains apresentou-o a seus amigos. E eles, por exemplo Apollinaire e seus companheiros, realizaram uma celebração formal para honrá-lo, aclamando-o como o *Príncipe dos Pensadores* em frente ao *Pensador* de Rodin, diante do Panteão.

Mas Brisset foi uma dessas pessoas reais que viveram e serão esquecidas. Meu outro grande entusiasmo

nessa época era Roussel. A razão pela qual eu o admirava era porque ele havia produzido algo que eu nunca tinha visto. Essa é a única coisa capaz de despertar em mim uma admiração muito profunda - algo completamente independente - nada a ver com os grandes nomes e influências. Apollinaire foi o primeiro a me mostrar a obra de Roussel. Era poesia. Roussel pensava ser um filólogo, um filósofo e um metafísico. Mas ele era um grande poeta.

Roussel foi o principal responsável pelo meu vidro, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*. De suas *Impressões da África* eu tirei o enfoque geral. Esta peça, que vi com Apollinaire, ajudou-me muito em certos aspectos de minha expressão. Já no primeiro instante vi que poderia usar Roussel como influência. Senti que para um pintor era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por outro pintor. E Roussel mostrou-me o caminho.

Minha biblioteca ideal teria todos os escritos de Roussel - Brisset, talvez Lautréaumont e Mallarmé. Mallarmé foi uma grande figura. Esta é a direção para a qual a arte deve se voltar: uma expressão mais intelectual do que animal. Eu estou cheio da expressão "*bête comme un peintre*" - idiota como um pintor.

1946

**VERBETES PARA O CATÁLOGO DA
"SOCIÉTÉ ANONYME"**

KATHERINE S. DREIER ²¹

Pintora, Conferencista, Escritora

Katherine S. Dreier pertence à afortunada geração de pintores que, no seu auge, testemunhou o florescimento da completa liberdade na arte. Ela começou como aluna de Shirlaw, e foi para Paris estudar com Colin. Mais tarde, estudou em Munique e Florença com Gustav Britsch que, por meio de seus ensinamentos, desenvolveu-lhe uma disciplina rigorosa e uma observação acurada para regular as leis da arte. Muito familiarizada com os tesouros dos museus europeus, ela estava pronta a acolher as novas idéias quando, em 1913, colaborou com o Armory Exhibition que ligou a América à Europa, dando um novo passo em direção à liberdade artística. Katherine Dreier sentia afinidade com o que seria chamado arte abstrata e experimentou uma completa mudança em sua compreensão da forma e da cor aplicando suas próprias medidas em uma série de telas num equilíbrio delicado entre formas abstratas e cores suaves. Padrões

geométricos feitos a mão livre colocados sobre um fundo de perspectiva colorida e entrelaçados seguindo a forma de enquadramento vago da temática abstrata são as características principais de sua contribuição pessoal à pintura. Os melhores exemplos são seus "retratos psicológicos" e suas interpretações "cosmológicas". Compreendendo a nova meta do artista, Katherine Dreier, já em 1920, fundou um Museu de Arte Moderna, o "Société Anonyme". No verdadeiro sentido da palavra, o "Société Anonyme" é hoje em dia o único santuário de caráter esotérico, contrastando profundamente com as tendências comerciais de nossa época.

MATTA ²²

Pintor

Poucos anos antes da Segunda Guerra Mundial, Matta começou sua carreira como arquiteto mas logo depois voltou-se completamente para a pintura e para as teorias Surrealistas que, embora já se tivessem passado vinte anos, haviam se mantido vivas pelo fluxo constante de novos jovens talentos. Matta estava entre os últimos a chegar. Ele não se submeteu aos ensinamentos de rotina mas imediatamente impôs sua visão pessoal. Sua primeira e importante contribuição para a

21 *Ibid.*, p.147.

22 *Ibid.*, p.154.

pintura Surrealista foi a descoberta de regiões do espaço até então inexploradas no domínio da arte. Matta seguiu os físicos modernos na busca de seu novo espaço que, embora representado nas telas, não devia ser confundido com outra ilusão tridimensional. Seu primeiro "período" caracterizou-se pela lenta transposição de uma exploração, a luta contra todos os obstáculos da pintura a óleo, um meio que se presta à interpretações seculares. Mais tarde conseguiu introduzir em "seu espaço" elementos descritivos e figurativos que completaram ainda mais sua importante realização. Sendo ainda um jovem, Matta é o mais profundo pintor de sua geração.

JOAN MIRO ²³

Pintor

Miró atingiu sua maioridade artística justamente no momento em que a Primeira Guerra Mundial chegava ao fim. Com o término da guerra veio também o fim de todas as novas concepções artísticas surgidas no pré-guerra. Um jovem pintor não podia começar como um Cubista ou um Futurista; o Dada era a única manifestação do momento.

Miró começou pintando cenas campestres da região rural de Barcelona, sua terra natal. Embora aparentemente realistas,

²³ *Ibid.*, p.155.

estas primeiras pinturas estavam marcadas por um sentido explícito de intensidade irreal.

Poucos anos depois, ele veio para Paris onde se encontrou entre os Dadaístas que estavam, naquela época, convertendo-se ao Surrealismo. Apesar desse contato, Miró se manteve acima de qualquer influência direta e expôs uma série de telas nas quais a forma é submetida a um forte colorido, expressando uma nova cosmogonia bi-dimensional, nada tendo em comum com o abstracionismo. Ele fez também algumas construções relacionadas diretamente com o Surrealismo, mas era no jogo dos elementos coloridos entre si que sua verdadeira personalidade se exteriorizava melhor.

1946/47**JURADOS** ²⁴

Jurados sempre estão aptos a errar. O único argumento a favor desse júri é que os três jurados discordaram na seleção do primeiro, segundo e terceiro prêmios, mostrando quão difícil foi a decisão. Mas nada, nem mesmo a convicção de ter sido justo, altera minha dúvida quanto ao próprio direito de julgar.

24 Texto publicado no catálogo da *Bel-Ami Internacional Competition and Exhibition 1946-47: The Temptation of St. Anthony* (Washington: The American Federation of Arts), p.3, apud Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON, *WMD*, p., 164, publicado sob o título "*Jurors (Art)*" na seção Critical Glossary.

1949

VERBETES PARA O CATÁLOGO DA
"SOCIÉTÉ ANONYME"

SOPHIE TAEUBER-ARP ²⁵

Pintora, Escultora, Designer

Se por um lado, uma das características da arte moderna desde Courbet foi o culto da mão guiada pelo subconsciente, por outro lado, um bom número de artistas abandonou este culto nos últimos trinta anos em busca de uma técnica acuradamente consciente, nada deixando aos acasos do pincel. Sophie Taeuber-Arp estava entre os primeiros artistas que sentiram o perigo de se deixar levar por esse pintar "automático". Ela tomou como tarefa executar cada desenho exatamente conforme havia sido planejado. E, o que é mais importante, Sophie reintroduziu o arabesco geométrico como um dos principais conceitos artísticos. Curiosamente, mesmo sendo uma "abstrata", ela gostava de usar freqüentemente um título que evocasse uma analogia humana na pintura ("six espaces aux teintes ensoleillées"). Mais ainda, seus títulos, bem como suas pinturas, eram dotados de um senso de humor explícito, quase sempre ausente na arte abstrata.

Sophie Taeuber-Arp, com sua atitude de desprendimento em relação a si mesma enquanto artista, lembra um dos anônimos artesãos da Idade Média.

JEAN (HANS) ARP ²⁶

Escultor, Pintor, Escritor

Baseados nas implicações metafísicas do dogma Dadaísta, os relevos de Arp, feitos entre 1916 e 1922, estão entre as mais convincentes ilustrações desta era anti-racionalista. O elemento importante introduzido por Arp foi o "humor" em sua forma mais sutil, a espécie de concepção fantástica que conferiu ao movimento Dadaísta sua vivacidade exuberante em oposição às tendências puramente intelectuais do Cubismo e do Expressionismo. Arp mostrou a importância do sorriso no combate às teorias sofistas do momento. Seus poemas do mesmo período despem a palavra de sua conotação racional para atingir o mais inesperado significado por meio de aliterações ou da completa falta de sentido. Sua contribuição ao Surrealismo, suas "Concrétions", mostram sua maestria técnica no uso de diferentes materiais, e em muitos casos são como um trocadilho em três dimensões - o que o corpo feminino "poderia ter sido". Para Arp, arte é Arp

25 Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON, *WMD*, pp.143,144.

26 *Ibid.*, p.144.

ALEXANDER CALDER ²⁷**Escultor, Pintor, Ilustrador**

Dentre as "inovações" surgidas na arte após a I Guerra Mundial, estava a abordagem de Calder da escultura. Tão distante das fórmulas convencionais a ponto dele precisar inventar um novo nome para. suas formas em movimento. Ele as chamou *mobiles*. No seu tratamento da gravidade, perturbado cor movimentos suaves, essas formas dão a impressão de "portarem prazeres que lhes são próprios, que nada tem a ver com o prazer de se coçar", para citar Platão no *Philebus*. Uma brisa leve, um motor elétrico, ou ambos na forma de um ventilador elétrico, começam a mover pesos, contrapesos, alavancas que desenham no ar arabescos imprevisíveis e introduzem um elemento de duradoura surpresa. A sinfonia é completa quando a cor e o som se encontram e chamam todos os nossos sentidos para seguir a partitura não escrita. Pura *joie de vivre*. A arte de Calder é a sublimação de uma árvore ao vento.

ANDRÉ DERAÏN ²⁸**Pintor, Artista Gráfico**

Na virada do século, quando o Impressionismo e o Pontilhismo haviam se tornado uma "revolução aceita", a geração mais

²⁷ *Ibid.*, p.145.

²⁸ *Ibid.*, p.147.

jovem sentiu necessidade de uma experimentação mais aprofundada no domínio da cor. Entre os fovistas, Derain se destaca como um pioneiro deste experimento, baseado em contrastes óticos de cores vivas aplicadas a uma distorção sistemática da forma natural. Enquanto, nessa mesma época, os intimistas Bonnard, Vuillard e outros, aplicavam a técnica Impressionista a cenas interiores, Derain e os fovistas reabilitaram o preto enquanto cor e utilizaram a forma pesadamente sublinhada em reação à pintura delicada e nebulosa de Monet e Cézanne. Os três "fovistas" importantes, Matisse, Braque e Derain, tinham personalidades fortes demais para aterem-se a uma fórmula comum precisa. Já em 1907, Derain abandonara o Fovismo propriamente dito para adotar uma técnica mais cheia de sombras, renunciando em muito a paleta Cubista. Braque se voltou para o Cubismo e Matisse se tornou Matisse. Derain permaneceu avesso a "teorias". Ele continua acreditando na mensagem artística não adulterada por explicações metódicas e ainda hoje pertence ao pequeno grupo de artistas que "vive" sua própria arte.

PAUL KLEE ²⁹

Pintor, Artista Gráfico, Escritor

²⁹ *Ibid.*, p.151.

Uma concepção profunda do uso da aquarela, um método pessoal na pintura a óleo aplicado a formas aparentemente decorativas, fizeram com que Klee se destacasse na pintura contemporânea como alguém absolutamente independente. Por outro lado, seus experimentos dos últimos trinta anos têm sido utilizados por outros artistas como base para novos desenvolvimentos em diferentes campos da arte. A primeira reação frente a uma pintura de Paul Klee é um agradável reconhecimento daquilo que todos nós talvez tenhamos desenhado na infância. Muitas de suas composições mostram esse lado prazeroso do não sofisticado, da expressão naïve. Mas este é apenas o primeiro contato com seu trabalho, um contato muito encantador. Quando olhamos com mais cuidado, percebemos imediatamente quão incompleta era esta primeira impressão e, se Klee freqüentemente usa uma técnica "infantil", ela está aplicada a uma forma muito madura de pensamento, que a análise de seu trabalho desvenda. Sua extrema fecundidade nunca mostra sinais de repetição como geralmente é o caso. Ele tem tanto a dizer que um Klee nunca é igual a outro Klee.

MAN RAY ³⁰

Pintor, Fotógrafo, Escritor

30 *Ibid.*, p.152.

Antes da Primeira Guerra Mundial Man Ray já pertencia ao grupo de pintores cujos trabalhos fizeram história no desenvolvimento das ideias revolucionárias na arte. Suas pinturas feitas entre 1913 e 1914 mostram o despertar de uma grande personalidade em sua interpretação particular do Cubismo e da pintura abstrata. Ele chegou a Paris em 1921, já conhecido como um Dadaísta, e juntou-se às fileiras deste ativo grupo com Breton, Aragon, Eluard, Tzara e Max Ernst, os fundadores do Surrealismo três anos mais tarde. A mudança de meio deu um novo ímpeto às atividades de Man Ray. Começou a fotografar, dispensando à câmera o mesmo tratamento que dava ao pincel, o de mero instrumento a serviço da mente. Foi também em Paris, no Instituto Poincaré que ele se sentiu atraído pelos "objetos matemáticos, sempre belos em sua própria natureza", e pintou muitas telas colocando essa beleza inerente em contato com temas orgânicos. Hoje, de volta a Hollywood, onde escreve, leciona e pinta, Man Ray tem seu lugar entre os "velhos mestres da Arte Moderna". Incidentalmente, o nome "Société Anonyme" foi sugerido por Man Ray, que, desde sua fundação, tem sido um sócio ativo.

LOUIS MARCOUSSIS ³¹

³¹ *Ibid.*, p.153.

Pintor, Artista Gráfico

Após permanecer somente uns poucos meses na Académie Julian em 1903, Louis Markous constatou as lacunas do ensino acadêmico e optou por começar a trabalhar sozinho, pintando e tentando ganhar a vida desenhando para revistas ilustradas, como também fizeram Jacques Villon, Juan Gris e muitos outros naquela época. Ele morava em Montmartre, onde então moravam todos os artistas e que acabou se tornando, entre 1908 e 1910, o quartel general da Revolução Cubista. Apollinaire, o apóstolo, era a figura central e agrupava os adeptos dispersos. Por volta de 1911, Louis Markous, mudando suas opiniões sobre a pintura, juntou-se aos Cubistas e tornou-se Marcoussis. Das- duas facções Cubistas (Picasso, Braque de um lado; Gleizes, Metzinger, Léger de outro) Marcoussis sentiu mais afinidade com os primeiros e permaneceu fiel a sua disciplina muito tempo após muitos dos Cubistas terem se permitido tomar grandes liberdades com seus próprios dogmas e, em muitos casos, terem até mesmo abandonado totalmente o Cubismo. uma contribuição muito importante de Marcoussis foi a sua aplicação do Cubismo à gravura, e o seu retrato de Apollinaire está entre as melhores águas-fortes produzidas na época. Marcoussis foi também um inovador na ilustração de livros e mostrou as mesmas qualidades em sua pintura de cavalete: a evocação do espaço além das três dimensões.

EMILE NICOLLE 1830-1894 ³²**Pintor, Gravador**

Nasceu na França em Rouen, onde estudou arte com Bérat após freqüentar o Liceu. Exerceu o ofício de comissário marítimo em Rouen até 1874, quando demitiu-se para dedicar o resto de sua vida à pintura e à gravura. A partir de 1864 passou a expor no *Salon* de Paris. Ele era sobretudo paisagista e gostava especialmente de pintar a vegetação rasteira dos bosques a maneira de Harpignies. Seus estudos campestres na Normandia, bem como suas marinhas e suas falésias de St. Valéry mostram alguma afinidade com a escola de Boudin. Ele era também um gravador apaixonado. Suas águas fortes em preto e branco de igrejas, casas e ruas antigas em Rouen eram tratadas com grande maestria e, embora possamos reconhecer alguma relação com as cenas de rua da velha Paris de Meryon, Emile Nicolle introduziu na gravura o espírito amplo de um pintor. Sua grande e famosa gravura, *Notre Dame des Paris*, pode ser comparada a qualquer obra-prima do período. Passamos a infância rodeados por centenas de pinturas suas nas paredes de nossa casa e este detalhe pode muito bem ter sido um incentivo adicional nas carreiras atávicas e na vocação de Jacques Villon, Raymond Duchamp-

Villon, Suzanne e Marcel Duchamp, seus netos. Algumas de suas pinturas e águas-fortes estão no museu em Rouen. O Departamento de Calcografia do Louvre possui todas as suas placas de cobre. A Sala de impressões da Biblioteca Nacional em Paris possui uma série de gravuras de seu álbum, *Vieux Rouen*.

ANTOINE PESVNER ³³

Escultor, Pintor

Pesvner começou como pintor na Rússia muito tempo antes da Revolução; suas pinturas em cera de 1913 mostram o despertar de seu interesse pela técnica da transparência e já anunciam seus experimentos posteriores com materiais translúcidos. Mas a pintura *trompe l'oeil* era um meio muito limitado para Pesvner que, muito naturalmente, voltou-se para a escultura. A escultura de construção, ou Construtivismo, é uma atitude estética frente à vida, concebida e expressa pelos dois irmãos, Gabo e Pevsner, em seu Manifesto de 1920.

As demandas de Pevsner em relação à arte não podiam ser satisfeitas pela escultura volumétrica, mas levaram-no a criar um novo "cenário", uma espécie de "câmara arquitetônica" para expressar sua realidade espaço-temporal. Em seus trabalhos recentes sobre a análise da "superfície",

³² *Ibid.*, p.155,156.

³³ *Ibid.*, p.156.

Pevsner utiliza o bronze em vez dos materiais transparentes. A superfície, expressa apenas pelos próprios elementos geradores (finas linhas estreitamente justapostas), transforma-se em uma superfície "desnaturada", outra importante descoberta do Construtivismo. Esta superfície é sugerida pelas linhas mas não é realmente visível e nem percebida enquanto superfície real.

FRANGIS PICABIA ³⁴

Pintor, Escritor

A carreira de Picabia é uma caleidoscópica série de experiências artísticas. Dificilmente elas podem ser relacionadas umas às outras em suas aparências exteriores, mas todas são certamente marcadas por uma forte personalidade.

Em seus cinquenta anos de pintura, Picabia evitou constantemente aderir a qualquer fórmula ou usar uma insígnia. Ele poderia ter sido considerado o maior expoente da liberdade na arte, não apenas contra a escravidão acadêmica, mas também contra a escravidão à qualquer dogma. Aos 14 anos, ainda um rapaz, juntou-se aos Impressionistas e mostrou grande talento como jovem seguidor de um movimento já velho. Por volta de 1912, sua primeira contribuição pessoal como artista baseou-se nas possibilidades da arte

não figurativa. Ele foi um pioneiro neste campo ao lado de Mondrian, Kupka e Kandinsky. Entre 1917 e 1924 o movimento Dada, que era principalmente uma tentativa metafísica em direção ao irracionalismo, oferecia uma perspectiva muito limitada para a pintura. Contudo, Picabia, em suas pinturas desse período, mostrava grande afinidade com o espírito Dada. Depois ele se voltou durante anos para a pintura de aquarelas em um estilo rigorosamente acadêmico representando garotas espanholas em seus trajes nativos.

Mais tarde Picabia se interessou profundamente pelo estudo da transparência na pintura. Através da justaposição de formas e cores transparentes a tela podia, por assim dizer, expressar a sensação de uma terceira dimensão sem a ajuda da perspectiva.

Picabia, sendo muito prolífico, pertence ao tipo de artista que possui a ferramenta perfeita: uma imaginação incansável.

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES ³⁵

Pintor, Escritor

Ribemont-Dessignes, pintor moderno desde o início, expôs regularmente no Salão dos Independentes entre 1908 e 1912. Contemporâneo e amigo dos Cubistas, ele nunca foi influenciado pelo novo movimento. Ao contrário, por volta de

³⁴ *Ibid.*, p.156,157.

³⁵ *Ibid.*, p.158.

1911 ele estava mais interessado no estudo de uma única flor estilizada, enquanto sua mente alerta divagava em acaloradas discussões com os teóricos do Cubismo. Dessas discussões surgiu uma mudança completa em sua pintura, que se tornou uma "exposé" intelectual de formas mecânicas. Na verdade, ele estava entre os primeiros artistas que se opuseram ao Cubismo, já em 1914, e que pressentiram o advento da Revolução Dadaísta, fomentada durante a guerra de 1914-18. Sua inclinação para a escrita logo tornou-se prioridade frente à pintura, encontrando terreno fértil nas exuberantes apresentações públicas dadaístas em Paris por volta de 1918. Ele agiu como um dadaísta e deu ao Dada o suporte de seu acurado senso de revolta. Entre os Dadas, Ribemont-Dessignes era um "não-profissional" se comparado aos pintores, escritores ou políticos dadaístas; ele foi além da atitude antipintura ou antiescrita. A mais profunda metafísica não-metafísica do Dada deveu-se em grande medida a Ribemont-Dessignes. Esta contribuição cristalizou-se, após o Dada, nas novelas surrealistas e nos ensaios cheios de humor e de um suave pessimismo.

GINO SEVERINI ³⁶

Pintor, Escritor

³⁶ *Ibid.*, p.158.

Severini é um dos mais talentosos pintores do grupo futurista, sendo suas telas uma verdadeira tradução do famoso Manifesto Futurista. Seus títulos, sua interpretação através da forma e da cor, tudo em sua técnica estava direcionado para a representação de um mundo futuro em sua nova estrutura. Na época em que foram pintados, os quadros de Severini pareciam profecias, embora nunca tenham tomado a forma de ilustrações de "previsões". Como a maioria dos futuristas, ele foi atraído pela questão do movimento. Tendo desistido da representação estática, inventou uma técnica por meio da qual cor, forma e linhas, usadas como elementos de força e velocidade, transmitiam ao espectador a impressão de figuras em movimento num mundo também em movimento. Mas os "movimentos" começam como uma formação de grupo e terminam com a dispersão dos indivíduos. O Movimento Futurista terminou sua carreira revolucionária com a morte de Boccioni em 1916. Severini abandonou o Futurismo durante a Primeira Guerra Mundial e hoje não há traço do Futurismo em sua pintura.

JACQUES VILLON ³⁷

Pintor, Gravador

Quatro das sete crianças da família Duchamp tornaram-se artistas; Jacques Villon, o mais velho; Raymond

Duchamp-Villon, o escultor e arquiteto; Marcel Duchamp; e Suzane Duchamp. Jacques Villon primeiramente fez seu nome com cartunista por volta de 1900, mas a sua vocação era a água-forte e a pintura a óleo. Suas inúmeras águas-fortes revelam a perfeição técnica e o respeito tradicional a este meio. Ele expressou ainda mais personalidade em suas pinturas a óleo. Tendo sido um dos primeiros a se juntar ao Movimento Cubista, ele nunca perdeu suas qualidades líricas, mantendo-se fiel a si mesmo, até durante seu período cubista mais radical. Após passar por várias experimentações durante sua longa carreira, Villon alcançou agora uma fórmula incisiva, na qual a relação cromática é sustentada por um desenho arquitetônico: uma afirmação, um resultado que traz ainda mais alegria àqueles que testemunharam seu crescimento constante e suas grandes realizações.

37 *Ibid.*, p.159.

1954

CARTA A ANDRÉ BRETON ³⁸

210 West 14th Street New York.

4 de outubro de 1954

Caro André,

Em primeiro lugar quero agradecer-lhe por ter feito chegar às minhas mãos o texto de Jean Reboul; nesse tempo, recebi também o livro de Carrouges.

A questão de saber se Carrouges utiliza sua formação surrealista em proveito da "Igreja" não cabe à minha jurisdição, pois não o conheço e li muito pouco do que escreveu.

Sua idéia de agrupar, sob uma mesma denominação, diferentes máquinas de mito erótico encontra sua justificação ao longo de todo o livro: há uma relação evidente entre as intenções dos diferentes autores considerados.

"Máquina Celibatária", no que se refere à Noive..., termo que descreve um conjunto de operações, não tem para mim outra importância senão a de um título parcial e descritivo, nunca a de um título de tema intencionalmente mítico.

38 Publicada sob o título "Uma carta de Marcel Duchamp" em *Médium*, nº 4 (Wilfredo Lam), janeiro de 1955. Apud Michel SANOUILLET / Elmer

Na Máquina Celibatária um desejo erótico em ação é "reduzido" à sua projeção de aparência e de caráter mecanizados.

Do mesmo modo, a Noiva ou a Enforcada é uma "projeção" comparável à projeção de uma "entidade imaginária" de 4 dimensões em nosso mundo de 3 dimensões (assim como o vidro plano é comparável à uma reprojeção destas três dimensões sobre uma superfície de 2 dimensões).

Com a ajuda da *Caixa Verde*, Carrouges trouxe à luz o processo subjacente com toda a minúcia de uma dissecação sub-mental. Inútil acrescentar que essas descobertas, se formam um conjunto coerente, nunca foram conscientes no meu tracalho de elaboração, porque meu inconsciente é *mudo* como todos os inconscientes. Esta elaboração interessava mais à necessidade *consciente* de introduzir "hilaridade", ou ao menos humor, num assunto tão "sério".

A conclusão de Carrouges sobre o caráter ateu da "Noiva" não me desagrade, mas eu gostaria apenas de acrescentar que, em termos de "metafísica popular", não aceito discutir sobre a existência de Deus - o que quer dizer que o termo "ateu" (por oposição à palavra "crença") não me interessa em absoluto, não mais que a palavra crente, nem sequer a oposição de seus significados mais claros.

Para mim há algo mais além de *sim*, não e *indiferente* - por exemplo, a *ausência de investigações de questões deste género*.

Agora que o texto de Reboul me ensinou a que reações pode o vidro levar um espírito "armado de clarividência pseudo-científica", eu digo "pseudo" pois a psiquiatria emprega procedimentos análogos aos do artista, procedimentos pelos quais a interpretação pode delirar à vontade.

É uma maneira de dizer-lhe que amo sua análise descritiva da "Noiva...", sobretudo seu parágrafo sobre os "*readymades*".

Amo também seu diagnóstico do meu caso particular de esquizofrenia - .Completamente ignorante da gravidade do meu caso, não estou especialmente alarmado, tendo já passado boa parte da minha vida nesta bruma por detrás do vidro.

Ademais, tenho à minha disposição o termômetro do xadrez que registra precisamente meus afastamentos de uma linha de pensamento estritamente "silogística".

Aí está, meu caro André, mais ou menos tudo o que posso dizer-lhe destas Leituras.

Coloque-me a par dos debates na *Médium*.

Marcel Duchamp

1955

REGIÕES QUE NÃO SÃO REGIDAS
PELO TEMPO E PELO ESPAÇO ³⁹

JJS - Aqui está você, Marcel, olhando para seu *Grande Vidro*...

MD - Sim, e quanto mais olho, mais eu gosto. Gosto das rachaduras, do modo como elas vão descendo. Você se lembra como isto aconteceu em 1926, no Brooklyn? Eles colocaram as duas placas de vidro uma sobre a outra num caminhão e, sem saberem o que estavam carregando, percorreram sessenta milhas até Connecticut chacoalhando, e aqui está o resultado! Mas quanto mais eu olho, mais eu gosto das rachaduras: elas não são como vidro estilhaçado. Elas tem uma forma. Há uma simetria na quebra, as duas rachaduras estão simetricamente arranjadas, e mais, há quase uma intenção ali, algo extra, uma curiosa intenção pela qual não sou responsável, uma intenção *readymade* que, em outras palavras, eu respeito e adoro.

JJS - Este foi um de seus empreendimentos mais ambiciosos, não foi?

39 Versão editada de "A Conversation with Marcel Duchamp", entrevista televisiva concedida a James Johnson Sweeney, NBC, janeiro de 1956, filmada no Museu de Arte da Filadélfia, apud Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON, *WMD*, pp.127-137.

MD - O mais ambicioso, de longe. Trabalhei nele oito anos e ele estava longe de ser terminado. Nem mesmo sei se algum dia será terminado. Mas alguns desses outros trabalhos estão terminados.

JJS - Há o *Moedor de chocolate*.

MD - Sim, um dos dois que fiz; o terceiro está no próprio *Grande Vidro*.

JJS - Você também fez várias versões do *Nu descendo uma escada*, não?

MD - Sim. Três; mas este é o que foi exposto no *Armory Show* em 1913.

JJS - Aquele que um jornalista chamou de uma "explosão numa fábrica de telhas"?

MD - Exato. E essa foi uma ótima idéia dele. E este é a *Luta de boxe*. Como pode ver o desenho é completamente geométrico ou mecânico pois foi neste período que eu abandonei a óleo baseada em pinceladas fortuitas e passei para um desenho absolutamente preciso e coordenado, bem distante do artesanato que se pretende artístico.

JJS - Este era um dos elementos do *Grande Vidro* que não foi incorporado?

MD - Exatamente. Ele deveria ter sido incorporado, mas isso nunca ocorreu. Seria colocado em algum lugar por aqui mas

nunca o terminei. Senti que não era exatamente o que eu queria.

JJS - Marcel, estes não são os seus primeiros trabalhos.

MD - Não, não, não. O primeiro é o que está no canto, a igreja. Ele foi feito em minha cidade no ano de 1902. Eu tinha quinze anos então. Continuei nesse caminho, pintei outras coisas, mas elas não estão aqui.

JJS - Ele é bem impressionista, não é? Era a moda naquela época

MD - Não era apenas uma moda, era a única coisa sobre a qual falávamos. Era um pouco avançado para a época, mas se você olhar para estes dois que foram feitos posteriormente, verá que o impressionismo já era uma coisa do passado.

JJS - Eles são mais estruturados.

MD - Eles são mais estruturados. Cézanne era o grande exemplo nessa época. Estes são meus dois irmãos jogando xadrez no jardim, e este é meu pai. Você pode facilmente identificar a influência de Cézanne.

JJS - Toda sua família era de pintores; sua irmã e seus irmãos.

MD - Sim, minha irmã pinta. Mas quem realmente pinta é meu irmão Jacques Villon.

JJS - Eles o influenciaram na direção deste impressionismo Cezannesco?

MD - Não Cada um de nós seguiu seu próprio caminho. E meu pai foi muito compreensivo em relação a isso. Pois de fato, assim como hoje, também naquela época era muito difícil tornar-se um pintor por conta própria. Como se pode esperar sobreviver? Ele era um bom homem.

JJS - Ele parece paciente, para ter posado para este retrato.

MD - Ele dava a nós quatro uma pequena mesada, o suficiente para vivermos. Ele era sempre muito compreensivo e, durante um longo tempo, nos ajudou a sair das dificuldades, mesmo quando já éramos adultos. Ele tinha idéias muito diferentes, bem francesas. Ele dizia: "Tudo bem, vou dar o que vocês querem, mas vejam: vocês são em seis. Tudo que eu der a vocês em vida vou deduzir da herança." Ele manteve um controle rígido das quantias oferecidas a cada um e assim, quando morreu, estes valores foram deduzidos de nossa herança. Na verdade, esta idéia não era tão estúpida pois graças a ela conseguimos sobreviver bem.

JJS - Parece haver um grande salto deste retrato de família para o *Nu descendo uma escada*.

MD - Sim, o *Nu* foi feito dois anos depois...

JJS - 1912.

MD - 1912; e foi depois disto que decidi me afastar de todas as influências que eu tinha recebido. Eu queria viver no presente, e o presente então era o Cubismo. Note que em

1910, 1911, e 1912 o Cubismo era uma novidade: sua abordagem era tão diferente dos movimentos anteriores que me senti muito atraído em sua direção. Tornei-me um pintor cubista e gradualmente cheguei ao *Nu*.

JJS - O *Nu*, entretanto, tem movimento e os cubistas não pareciam estar especialmente interessados no movimento.

MD - Sim, mas não se esqueça que nesta mesma época havia também o Futurismo. Embora eu não conhecesse o Futurismo Italiano. Eu estava em Munique. Eu nem sequer sabia da existência dos futuristas. A famosa exposição futurista veio a Paris em janeiro de 1912, exatamente quando eu já estava pitando este *Nu*. Será que isto foi uma coincidência ou estava no ar? Não sei, mas pintei este quadro com a idéia de usar o movimento como um de seus elementos. No ano seguinte, enviei O *Nu* a Nova Iorque por sugestão de dois pintores americanos: Davis e Walter Patch.

JJS - E isto foi um acontecimento na história da pintura americana.

MD - Eu sei, mas só sabemos disso agora, 40 anos depois. Na época poderia ter sido apenas uma explosão, uma ou duas semanas de sucesso e nada mais. Mas isso não era suficiente para mim. Continuei achando que, certamente, eu fizera tudo que podia utilizando o Cubismo, mas já estava na hora de mudar. Sempre com esta mesma idéia de mudança, de não me repetir. Se eu quisesse, poderia ter feito mais dez nus

naquela época. Mas o fato é que eu não quis. Passei imediatamente para outra fórmula, a fórmula do *Moedor de chocolate*. Eu costumava caminhar pelas ruas do velho Rouen.⁴⁰ Certo dia vi um moedor de chocolate de verdade funcionando em uma vitrine e isto fascinou-me tanto que tomei-o como ponto de partida.

JJS - Bem, o que havia de diferente neste seu ponto de vista do moedor de chocolate em relação a qualquer natureza-morta comum? O interesse mecânico?

MD - Sim. O aspecto mecânico influenciou-me ou, ao menos, foi o ponto de partida para uma nova forma de técnica. Eu não podia pintar ou desenhar ao acaso, golpeando a tela com pinceladas fortuitas. Queria retornar para um desenho absolutamente seco, uma concepção seca de arte. Estava começando a apreciar o valor da exatidão, da precisão e a importância do acaso ... O resultado foi que meu trabalho deixou de ter admiradores, mesmo entre aqueles que gostavam do Impressionismo ou do Cubismo. O desenho mecânico foi para mim a melhor forma para atingir esta concepção seca de arte.

JJS - Este foi o verdadeiro começo do *Grande Vidro*. Nesta época, você tinha uma idéia precisa do que estava por vir?

⁴⁰ Exatamente na pequena Rue des Carmes, situada entre a Catedral e o Porto, sobre a qual se abre a vitrine da luxuosa Loja de chocolates Gamelin(M.S.) apud Michel SANOUILLET / Eimer PETERSON, *DDS*, p 179.

MD - Eu já havia começado a traçar um plano definitivo, uma espécie de planta para o *Grande Vidro*. O *Moedor de chocolate* foi um ponto de partida, depois veio o *Moedor de chocolate corrediça* ao seu lado. Tudo isto foi concebido, desenhado e colocado no papel entre 1913 e 1914. Baseava-se numa visão em perspectiva, significando conhecimento completo do arranjo de cada uma das partes. Não poderia ser feito ao acaso ou mudado depois. Tinha que seguir exatamente como planejado, por assim dizer.

JJS - Bem, imagino que você tenha sentido que o *Moedor de chocolate* era sinal de uma mudança em seu trabalho, algo daquela pausa da qual você me falou muitas vezes.

MD - Sim, foi realmente um momento muito importante da minha vida. Tive que tomar grandes decisões. A mais difícil foi quando disse a mim mesmo: "Marcel chega de pintura, arrume um emprego." Procurei um emprego a fim de ter tempo suficiente para pintar para *mim* mesmo. Consegui um emprego como bibliotecário em Paris, na *Bibliothèque St. Geneviève*. Era um emprego maravilhoso porque eu tinha muitas horas para mim mesmo.

JJS - Você quer dizer pintar para você mesmo, não meramente para agradar os outros?

MD - Exatamente. E isto me levou a conclusão de que você ou é um pintor profissional ou não é. Há dois tipos de artistas: o que lida com a sociedade, estando integrado

nela; e o outro, completamente *freelance*, que não têm obrigações.

JJS - Você quer dizer que o homem dentro da sociedade tem que manter certos compromissos para agradá-la; foi por isso que você arrumou um emprego?

MD - Exatamente, exatamente. Eu não queria depender de minha pintura para viver.

JJS - Mas, Marcel, quando você fala da sua indiferença pelo grande público e afirma estar pintando para si mesmo, você não concordaria que pinta para um público ideal, capaz de apreciá-lo apenas se fizer um esforço?

MD - Sim, na verdade sim. Isso é apenas uma forma de me colocar na posição adequada para esse público ideal. O perigo está em agradar um público imediato; o público imediato que à sua volta, que vem acolher, aceitar, conferir sucesso e tudo o mais. Ao invés disso, seria melhor esperar 50 ou 100 anos pelo público verdadeiro. Este é o único o público que me interessa.

JJS - Este é um ponto de vista bem estético. Não creio que você alguma vez tenha achado justificável alguém viver em uma torre de marfim, desprezando o público inteligente e simpático.

MD - Não, não; não penso de modo algum numa torre de marfim.

JJS - Lembro-me de uma frase em um texto de Henry-Pierre Roché na qual ele se referiu a você dizendo que estava

sempre procurando cuidadosamente uma maneira de se autocontradizer. Imagino que com isso você esteja tentando evitar repetir a si mesmo. É isso?

MD - Veja bem, o perigo está em "se autoconduzir" a alguma forma de *gosto*, ainda que seja o gosto do *Moedor de Chocolate*.

JJS - Então o gosto é para você a repetição de algo que tem sido aceito ? É isto que você quer dizer ?

MD - Exatamente, é um hábito. Repita a mesma coisa por um tempo suficiente e ela se torna gosto. Se você interrompe o seu trabalho, quero dizer após tê-lo terminado, então ele se torna, passa a ser uma coisa em si, mas se é repetido um certo número de vezes, torha-se um gosto.

JJS - O bom gosto é a repetição aprovada pela sociedade e o mau gosto é a mesma repetição não aprovada, é isso?

MD - Sim, bom ou mau não importa porque sempre é bom para alguns e mau para outros. Qualidade não é importante, é sempre gosto.

JJS - Bem, como você encontrou um modo para se distanciar do bom ou mau gosto em sua expressão pessoal ?

MD - Usando técnicas mecânicas. Um desenho mecânico não tem gosto em si.

JJS - Por que ele está completamente separado da expressão convencional em pintura ?

MD - Exatamente, ao menos eu pensava isto naquela época e ainda penso o mesmo hoje.

JJS - Este afastamento de toda intervenção humana no desenho e na pintura está relacionado com seu interesse pelos readymades ?

MD - Ao tentar tirar uma conclusão ou consequência da desumanização da obra de arte, cheguei naturalmente à idéia dos readymades. Este é o nome, como você sabe, que eu dei a estes trabalhos que na verdade já estavam completamente fabricados. Deixe-me mostrar a você meu readymade *Gaiola de pássaro*. Como você vê, tenho dificuldades para levantá-lo porque isso não é açúcar, é mármore e pesa uma tonelada. Esse foi um dos elementos que me interessou ao fazer isto. É um *readymade* no qual o açúcar se transformou em mármore numa espécie de efeito mitológico. Este é um *readymade* de 1916. É um novelo de linha entre duas placas de cobre ou latão. Antes que eu o terminasse, Arensberg colocou algo dentro do novelo e nunca me disse o que era, e eu também nunca quis saber. Isto era uma espécie de segredo entre nós, e fazia um barulho, por isso nós o chamamos *readymade Com um ruído secreto*. Escute. Não sei e nunca saberei se é um diamante ou uma moeda.

JJS - Você conhecia Arensberg antes de vir para os Estados Unidos?

MD - Não. Eu cheguei em Nova Iorque em 1915. A casa de Arensberg foi minha primeira parada neste continente; era o começo de uma longa amizade. Ele publicou duas revistas pequenas com meus amigos, que tiveram apenas uma ou duas edições: *Rongwrong* e *The Blindman*. Estas revistas eram, se não dadaístas, de alguma forma inspiradas pelo movimento Dada. Dada não ligava mais para as artes plásticas propriamente ditas; não se preocupava com questões técnicas ou com movimentos anteriores. Estava mais interessado em literatura. De fato, era a negação, uma recusa total.

JJS - O grupo de Arensberg estava associado a muitos outros grupos, não estava?

MD - Sim, havia por exemplo Katherine Dreier, que também era uma mecenas, e iniciara um museu chamado *Société Anonyme*. Seu objetivo era trazer pinturas do exterior para estabelecer uma espécie de comunicação entre os dois lados da arte moderna, iniciativa que foi bem sucedida na época. A partir de então que a América ficou absolutamente cônica da arte moderna, como nunca antes havia estado.

JJS - Eu compreendo. Bem, Katherine Dreier também foi proprietária de seu *Grande Vidro* que a pouco estávamos olhando.

MD - Sim, mas primeiro ele esteve na coleção de Arensberg em 1920, na época em que a obra esta-.-a quase finalizada. Em

1921, quando eles estavam se mudando de Nova Iorque para a Califórnia, não quiseram levá-lo porque era frágil demais para ser transportado, devido a seu tamanho.

JJS - Marcel, do que você diz, conclui-se que ele nunca foi terminado?

MD - Sim. A última vez que trabalhei nele foi em 1923.

JJS - Então ele permanece uma espécie de épico não acabado. E para mim isto indica também que você nunca se dedicou realmente à pintura convencional, no sentido comum do termo. Eu imagino que exista algo mais amplo em seu conceito do que é arte do que apenas pintar.

MD - Sim. Eu considero a pintura como um meio de expressão, não um fim em si mesma. Um meio de expressão entre outros, não um fim completo para a vida como um todo; do mesmo modo, considero que a cor é apenas um meio de expressão na pintura, não um fim. Em outras palavras, a pintura não deve ser exclusivamente retiniana ou visual; ela deve lidar com a matéria cinzenta, com nossa necessidade de entendimento. Isto é em linhas gerais o que eu amo. Nunca quis me limitar a um pequeno círculo e tentei ser tão universal quanto possível. Foi por isso que comecei a jogar xadrez. Xadrez é em si um hobby, um jogo; qualquer um pode jogar xadrez. Entretanto eu levei isto muito a sério e gostei porque encontrei alguns pontos em comum entre o xadrez e a pintura. Na verdade, quando você joga uma partida de xadrez é como se

você estivesse esboçando algo ou construindo alguma espécie de mecanismo por meio do qual você ganha ou perde. O lado competitivo não tem importância, mas a coisa em si é muito, muito plástica, e é isto que provavelmente me atraiu ao jogo.

JJS - Você quer dizer com isto que obtém um prazer, algo que torna a vida mais completa? Isto quer dizer outra forma de expressão?

MD - Sim, pelo menos isto foi uma outra faceta da mesma forma de expressão mental, intelectual, uma faceta menor se você o quiser, mas diferente o suficiente para distinguir-se do resto e isto acrescentou algo à minha vida.

JJS - Marcel, você empregou um bom tempo do final da década de 30 e início da década de 40 com sua *Valise*; você também a encara como uma expressão distinta de sua personalidade?

MD - Sim, certamente. Isto foi uma nova forma de expressão para mim. Em vez de pintar algo, a idéia era reproduzir as pinturas que eu amava tanto em miniatura. Eu não sabia como fazer isto. Pensei em um livro, mas não gostei da idéia. Então tive a idéia de uma caixa na qual todos os meus trabalhos seriam montados como em um pequeno museu, um museu portátil por assim dizer e aqui está, nessa valise.

JJS - É uma espécie de *readymade* catálogo, não é ? Eu penso que quase todos os seus trabalhos estão aí.

MD - Quase todos. Estes são os *Roto-relevos*, uma série de doze desenhos baseados nesta espiral, para serem usados sobre um fonógrafo cujo efeito, quando você os gira a uma certa velocidade como 33 $1/2$ rotações por minuto, é de uma forma que cresce como um cone ou um saca-rolhas. Mas existem desenhos diferentes. Este, por exemplo é um copo. Ele não se parece com um copo aqui, mas quando gira ele aparece como em terceira dimensão. Então nós temos este outro trabalho aqui, do período Dada, a *Mona Lisa com um bigode e um cavanhaque*. Isto foi, sem dúvida, um gesto iconoclasta de minha parte e violentamente -

JJS - Sacrilégio.

MD - Sacrilégio, blasfêmia, tudo. Mas além deste eu tenho outros gestos do mesmo tipo do período Dada. Como este *cheque*. Eu paguei meu dentista com ele, um cheque original desenhado por mim e descontável em nenhum banco. Ele aceitou! Então o que aconteceu ? A parte mais engraçada é que dez ou quinze anos depois eu o encontrei novamente e comprei o cheque de volta para minha coleção, e aqui está. Há também este *Sistema de aposta* que projetei para vencer na roleta de Monte Carlo. Naturalmente, eu nunca quebrei a banca com ele. Mas pensei ter encontrado um sistema. Fiz algumas divisões e vendi para pessoas diferentes a fim de levantar capital para quebrar a banca de Monte Carlo.

JJS - Você venceu alguma vez?

MD - Não, eu nunca venci nada. Mas, de qualquer modo, como você sabe, estou interessado no lado intelectual, embora não goste da palavra "intelecto". Para mim "intelecto" é seco demais para uma palavra, demasiadamente inexpressivo. Gosto da palavra "crença". Penso que em geral quando as pessoas dizem "eu sei", elas não sabem, elas acreditam. Eu acredito que a arte é a única forma de atividade na qual o homem enquanto tal se manifesta como verdadeiro indivíduo. Apenas na arte ele é capaz de ir além do estado animal porque a arte é uma saída para regiões que não são regidas pelo tempo e pelo espaço. Viver é crer, esta é minha crença, de todo modo.

1957

O PROCESSO CRIADOR ⁴¹

Consideremos em primeiro lugar dois fatores importantes, os dois pólos de toda criação de ordem artística: de um lado o artista, do outro o espectador que, com o passar do tempo, se torna a posteridade.

Segundo todas as aparências, o artista age à maneira de um ser mediúnico que, a partir do labirinto além do tempo e do espaço, trilha seu caminho em busca de uma clareira.

Se concedermos os atributos de um médium ao artista, devemos então lhe recusar a faculdade de estar plenamente consciente, no plano estético, daquilo que faz ou do motivo pelo qual o faz - todas as suas decisões na execução artística da obra permanecem no domínio da intuição e não podem ser traduzidas em uma auto-análise, falada, escrita ou mesmo sequer pensada.

41 Esta conferência foi proferida em abril de 1957, no encontro da Federação Americana de Artes ocorrido em Houston, Texas. Duchamp, que se autodenominava "um mero artista", integrou uma mesa redonda com William C. Seitz da Princeton University, Rudolf Arnheim do Sarah Lawrence College e Gregory Bateson. "O Processo Criador" foi publicado pela primeira vez na Art News, volume 65 n.4, verão de 1957 *apud* Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON, DDS, pp.187-189; WMD, pp.138-140.

T.S.Eliot, em seu ensaio *Tradition and Individual Talent* escreve: "Quanto mais perfeito o artista, mais completamente separados estarão nele o homem que sofre e a mente que cria; mais perfeitamente a mente digerirá e transmutará as paixões que são sua matéria prima."

Milhões de artistas criam, mas somente alguns milhares dentre eles são discutidos ou aceitos pelo espectador, e apenas um número ainda muito menor é consagrado pela posteridade.

Em última análise, o artista pode proclamar aos quatro ventos sua genialidade, mas terá que esperar pelo veredicto do espectador para- que suas declarações assumam um valor social e para que finalmente a posteridade o inclua nos manuais de história da arte.

Sei que este modo de ver as coisas não terá a aprovação de muitos artistas que recusam este papel mediúnico e insistem na validade de sua plena consciência durante o ato criador. Entretanto, a história da arte, numerosas vezes, baseou as virtudes de uma obra em considerações completamente independentes das explicações racionais do artista.

Se o artista, enquanto ser humano pleno das melhores intenções em relação a ele mesmo e ao mundo inteiro, não tem nenhum papel no julgamento de sua obra,

como podemos descrever o fenômeno que leva o espectador a reagir diante da obra de arte? Em outras palavras, como esta reação se produz?

Este fenômeno pode ser comparado a uma transferência do artista ao espectador, sob a forma de uma osmose estética que ocorre por meio da matéria inerte, seja ela pigmento, piano ou mármore.

Mas, antes de prosseguir, gostaria de esclarecer nossa interpretação da palavra "Arte", sem pretender, evidentemente, defini-la.

Quero dizer, simplesmente, que a arte pode ser boa, ruim ou indiferente, mas qualquer que seja o adjetivo empregado, devemos chamá-la arte: uma arte ruim é ainda assim arte no mesmo sentido que uma emoção ruim é ainda assim uma emoção.

Portanto, quando me referir mais adiante a "coeficiente de arte", deve ficar claro que emprego este termo não somente em relação à grande arte, mas que tento também descrever o mecanismo subjetivo que produz uma obra de arte em estado bruto; seja ela ruim, boa ou indiferente.

Durante o ato criador, o artista vai da intenção à realização passando por uma cadeia de reações totalmente subjetivas. A luta em direção à realização constitui uma série de esforços, dores, satisfações, recusas e decisões

que não podem nem devem ser plenamente conscientes, ao menos no plano estético.

O resultado desta luta é uma diferença entre a intenção e sua realização, diferença da qual o artista não tem nenhuma consciência.

De fato, falta um elo na cadeia de reações que acompanham o ato criador e tal lacuna representa a impossibilidade do artista exprimir completamente sua intenção. Esta diferença entre o que ele planejou realizar e o que realizou de fato é o “coeficiente de arte” pessoal contido na obra.

Em outras palavras, o “coeficiente de arte” pessoal é como uma relação aritmética entre “o que permaneceu inexprimível, tendo sido entretando planejado” e “o que foi expresso não-intencionalmente”.

Para evitar qualquer mal entendido, devemos repetir que este “coeficiente de arte” é uma expressão pessoal “da arte em estado bruto” que deve ser “refinada” pelo espectador, como o açúcar puro do melado. O píndice deste coeficiente não tem nenhuma influência sobre o veredicto do espectador.

O processo criador assume um aspecto completamente diferente quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação: a mudança da matéria inerte em obra de arte, ocorre uma verdadeira transubstanciação. O espectador

tem então o importante papel de determinar qual é o peso da obra na escala estética.

Resumindo, o artista não está sozinho ao realizar o ato criador, pois é o espectador que estabelece o contato da obra com o mundo exterior ao decifrar e interpretar suas qualificações profundas, acrescentando assim sua própria contribuição ao processo criador. Esta contribuição é ainda mais evidente quando a posteridade procuncia seu veredicto definitivo e, algumas vezes, reabilita artistas esquecidos.

1957

ESPECTADORES⁴²

São os espectadores que fazem os quadros. Hoje descobrimos El Greco. O público pinta seus quadro trezentos anos depois do autor que os assina. Eu me interesso muito pelo que pode ser escrito sobre *"A noiva despida por seus celibatários, mesmo"*. Você poderá até mesmo dizer que sou a-clerical e que a gênese do *"Vidro"* foi exterior a toda preocupação religiosa ou anti-religiosa.

- *O componente celibatário manifesta um elemento importante de sua vida mental?*

- Certamente não. Tratava-se simplesmente de agenciar uma oposição direta ao tema da noiva, que me foi inspirado, creio, por essas barracas de feira itinerantes que pululavam na época, nas quais os bonecos, freqüentemente representando personagens numa noite de casamento, oferecem-se para serem decapitados graças à habilidade dos lançadores

42 Entrevista concedida a Jean Schuster e publicada em *Le Surrealisme*, n° 2, printemps 1957, pp.143-145, sob o título *"Marcel Duchamp,*

42 Entrevista concedida a Jean Schuster e publicada em *Le Surrealisme*, même, n° 2, printemps 1957, pp.143-145, sob o título *"Marcel Duchamp,*

de bolas. O que concretiza melhor a idéia do celibatário é sem dúvida o uniforme. É muito másculo. Dai surgiu o "*Cemitério dos uniformes e librés*".

.....

- O "*Grande Vidro*" é o esboço de uma construção móvel ?

- De modo algum. É como o capô de um automóvel. É o que recobre o motor.

- Nesse caso, você pode me falar sobre o motor?

- Ele é invisível. É a forma verdadeira da enforcada fêmea (em três ou quatro dimensões), assim como os moldes machos são uma figuração dos personagens. Eu poderia ter desenhado cuidadosamente um policial, mas a preguiça me inclinou a considerar como suficiente, e também significativo, o desenho de seu invólucro, seu molde.

.....

Enquanto que o Dada-literário se opunha e, ao opor-se, convertia-se num prolongamento daquilo a que se opunha, Picabia e eu tentamos abrir, com plena ignorância ou indiferença do que fora feito antes de nós em arte, um corredor de humor que não podia deixar de desembocar no onirismo e, por consequência, no surrealismo.

Dada-literário, puramente negativo e acusador era fazer a parte mais bonita disso que estávamos determinados a ignorar. Um exemplo se você quiser: com as *Três cerziduras-padrão* eu quis dar uma outra idéia da unidade de comprimento. Eu poderia ter tomado um metro de madeira e quebrado em qualquer parte: isso feria sido Dada.

1960

DEVE O ARTISTA FREQUËNTAR
A UNIVERSIDADE? ⁴³

Besta como um pintor.

Este provérbio francês remonta, pelo menos, à época em que viveu Bohème de Murger, por volta de 1880, e sempre é empregado como gracejo nas discussões.

Por que deveria o artista ser considerado menos inteligente do que qualquer outra pessoa?

Será por que sua habilidade técnica é essencialmente manual e não tem relação imediata com o intelecto?

Seja como for, acredita-se geralmente que o pintor não tem necessidade de uma educação particular para tornar-se um grande artista.

Mas essas considerações nem se colocam hoje em dia: as relações entre o artista e a sociedade mudaram desde o dia em que, no final, do século passado, o artista afirmou sua liberdade.

Ao invés de ser um artesão empregado por um monarca ou pela Igreja, o artista de hoje pinta livremente,

⁴³ Texto de uma comunicação proferida em inglês por Marcel Duchamp, durante um colóquio organizado em Hofstra, em 13 de maio de 1960 *apud*

não está mais a serviço de mecenas aos quais, muito pelo contrário, impõe sua própria estética.

Em outras palavras, o artista está agora plenamente integrado à sociedade.

Emancipado há um século, o artista de hoje se apresenta como um homem livre, dotado das mesmas prerrogativas que o cidadão comum, fala de igual para igual com o comprador de suas obras.

Naturalmente, essa liberação do artista tem como contrapartida algumas responsabilidades que ele podia ignorar quando era apenas um pária ou um ser intelectualmente inferior.

Entre essas responsabilidades, uma das mais importantes é a EDUCAÇÃO do intelecto, ainda que, profissionalmente, o intelecto não seja a base da formação do gênio artístico.

É evidente, a profissão de artista conquistou seu lugar na sociedade de hoje em um nível comparável ao dos profissionais "liberais". Não é mais, como antes, uma espécie de arte superior.

Para se manter nesse nível e para se sentir em igualdade com os advogados, os médicos, etc., o artista deve receber a mesma formação universitária.

Mais ainda o artista desempenha na sociedade moderna um papel muito mais importante que o de um artesão ou de um bufão.

Ele se encontra frente a frente com um mundo fundado sobre um materialismo brutal no qual tudo é avaliado em função do BEM-ESTAR MATERIAL e no qual a religião, após ter perdido muito terreno, não é mais a grande provedora de valores espirituais.

Hoje o artista é um curioso reservatório de valores paraespirituais em oposição absoluta ao FUNCIONALISMO cotidiano, pelo qual a ciência recebe a homenagem de uma cega admiração. Digo cega pois não acredito na importância suprema dessas soluções científicas que nem sequer tocam os problemas pessoais do ser humano.

Por exemplo, as viagens interplanetárias parecem ser um dos principais passos na direção do que se costuma chamar "progresso científico" e, apesar disso, em última análise, trata-se apenas de uma ampliação do território colocado à disposição do homem. Não posso deixar de considerar isso como uma simples variante do MATERIALISMO atual, que arrasta o indivíduo, cada vez mais, para longe da busca de seu eu interior.

Isso nos conduz à importante preocupação do artista de hoje, que é, a meu ver, a de se informar e

manter-se a par do que chamam de "PROGRESSO MATERIAL COTIDIANO".

Dotado de uma formação universitária como âncora, o artista não precisa temer ser tomado de assalto por complexos nas relações com seus contemporâneos. Graças a esta educação, ele possuirá ferramentas adequadas para se opor a esse estado de coisas materialista, por meio do culto do eu num quadro de valores espirituais.

Para ilustrar a situação do artista no mundo econômico contemporâneo, observamos que todo trabalho comum é remunerado mais ou menos segundo o número de horas trabalhadas, enquanto que, no caso da pintura, o tempo gasto em, sua execução absolutamente não conta quando se trata de fixar o preço: ele varia conforme a notoriedade de cada artista.

Os valores espirituais ou interiores acima mencionados e dos quais o artista é provedor, concernem apenas ao indivíduo *tomado* separadamente, por oposição aos valores gerais que se aplicam ao indivíduo enquanto *parte da sociedade*.

E sob a aparência, tenho vontade de dizer sob o disfarce de um membro da raça humana, o indivíduo é com efeito de fato inteiramente único; as características comuns a todos os indivíduos tomados em massa não têm

nenhuma relação com a explosão solidária de um indivíduo tomado em si.

Max Stirrrier, no século passado, estabeleceu muito claramente essa distinção em seu memorável livro *Der Einziger und Sein Eigentum*: se uma grande parte da educação se aplica ao desenvolvimento dessas características gerais, uma outra parte, tão importante quanto, da formação universitária, desenvolve faculdades mais profundas do indivíduo, a auto-análise e o conhecimento de nossa herança espiritual.

Essas são as importantes qualidades que o artista adquire na Universidade e que lhe permite manter vivas as grandes tradições espirituais com as quais a própria religião parece ter perdido o contato.

Creio que nos dias de hoje, mais do que nunca, o artista tem essa missão parareliqiosa a cumprir: manter acesa a chama de uma visão interior da qual a obra de arte parece ser a tradução mais fiel para o profano. rec.p ser a tradução mais fiel para o profano.

Damos por subentendido que, para cumprir essa missão, é indispensável o mais alto grau de educação.

1961

A PROPÓSITO DOS "READYMADES" ⁴⁴

Em 1913, tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta sobre um banco de cozinha e observá-la girar.

Poucos meses depois, comprei uma reprodução barata de uma paisagem de entardecer no inverno o dei-lho o nome de "Farmácia" após adicionar duas pequenas no horizontes, uma vermelha e uma amarela.

Em 1915, em Nova Iorque, comprei numa loja de ferramentas uma pá de neve, na qual escrevi: "*A frente do braço quebrado /In advance of the broken arm*".

Foi por volta desta época que a palavra "readymade" veio à minha mente para designar tal forma de manifestação.

Um ponto que eu gostaria de deixar muito é que a escolha destes "readymades" nunca foi ditada por um prazer estético.

Esta escolha se baseava numa reação de indiferença visual, ao mesmo tempo que numa total ausência de bom ou mau gosto ... De fato, uma completa anestesia.

44 Comunicação apresentada por Duchamp no Museu de Arte Moderna de Nova York em 19 de outubro de 1961. Publicado em *Art and Artists* (London), 1, nº 4, (July 1966), p. 47, o texto original pertence a coleção de Simom Watson Taylor; *apud* Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON, *WMD*, pp.141,142.

Uma característica importante era a sentença curta que eu inscrevia ocasionalmente no "*readymade*".

Esta sentença, em vez de descrever o objeto como um título, destinava-se a conduzir a mente do espectador a outras regiões mais verbais.

Algumas vezes eu adicionava um detalhe gráfico de apresentação e, a fim de satisfazer meu anseio por aliterações, chamava-o então "*readymade aided*".

Uma outra vez, querendo expor a básica entre arte e "*readymades*", imaginei um "*readymade recíproco*": usar um Rembrandt como tábua de passar roupa!

Eu percebi, muito rapidamente, o perigo de repetir indiscriminadamente esta forma de expressão e, portanto, decidi limitar a produção de "*readymades*" a um pequeno número anual. Eu já tinha consciência naquela época que, para o espectador ainda mais do que para o artista, a arte é uma droga formadora de hábitos e eu queria proteger meus "*readymades*" desta contaminação.

Outro aspecto do "*readymade*" é a inexistência do objeto único. A réplica de um "*readymade*" transmite a mesma mensagem. De fato, quase todos os "*readymades*" hoje existentes não são originais no sentido convencional do termo.

Uma última observação para este discurso egomaniaco:

Considerando que os tubos de tinta utilizados pelo artista são produtos manufaturados, produtos *ready made*, devemos concluir que todas as pinturas no mundo são "*readymades aided*" e também trabalhos de *assemblage*.

1964

A PROPÓSITO DE MIM MESMO⁴⁵

Igreja de Blainville

Blainville é o vilarejo da Normandia onde nasci. Este quadro foi executado em 1902, quando eu tinha apenas quinze anos.

Eu ainda freqüentava o liceu de Rouen e dois de meus camaradas haviam igualmente começado a pintar. Nós costumávamos trocar nossos pontos de vista sobre o Impressionismo que era a revolução artística da época e sobre a qual ainda recaía o anátema das escolas de arte oficiais. Apesar disso, meus contatos com o Impressionismo nessa época precoce resumiam-se a reproduções e livros, visto que as primeiras exposições dos pintores impressionistas só seriam organizadas em Rouen muito mais tarde.

45 As 28 citações que se seguem foram extraídas de notas redigidas por Marcel Duchamp para uma conferência ilustrada com diapositivos, intitulada "A Propos of Myself", proferida em inglês no City Art Museum de Saint-Louis (Missouri) em 24 de novembro de 1964. Esta conferência foi repetida, com pequenas variações, entre 1964-65 em vários museus e universidades americanas. Estas notas foram publicadas pela primeira vez por Anne D'Harnoncourt e Kynaston McShine no catálogo da retrospectiva Marcel Duchamp 1973-1974; *apud* Michel SANOUILLET / Elmer PETERSON, *DDS*, pp. 217-229.

Ainda que possamos qualificar este quadro como "impressionista" ele não tem senão uma influência muito discreta de Monet, meu impressionista favorito naqueles tempos.

Retrato de Mareei Lefrançois

Este retrato de um dos meus jovens amigos, pintado por volta de 1904, já marca uma reação contra a influência impressionista.

Neste quadro, eu quis experimentar uma técnica conhecida dos pintores da Renascença que consistia em pintar primeiramente um óleo em preto e branco muito preciso, para depois, após ter secado completamente, acrescentar finas camadas de cores transparentes. Essa técnica de precisão estava deliberadamente em confronto com minhas primeiras tentativas de pintura a óleo e ajudou-me a preservar a autonomia do meu desenvolvimento, evitando que eu me sujeitasse a uma única fórmula.

Apesar disso, abandonei rapidamente tal técnica para orientar minhas pesquisas a todo tipo de experiência infrutífera, testemunhas de minha indecisão. Por fim descobri a importância de Cézanne.

Retrato do pai do artista

Tendo acabado meus estudos no liceu de Rouen, fui a Paris morar por uns tempos com meu irmão Jacques Villon, e entrei para a Academia Julian, escola de arte privada, na qual não aprendi senão a desprezar toda formação acadêmica.

1909 e 1910 foram os anos de minha descoberta de Cézanne, que era reconhecido apenas por uma minoria. Este retrato foi executado em 1910 e é uma ilustração típica do meu culto por Cézanne aliado a meu amor filial.

Graças a um apoio financeiro do meu pai, pude concentrar-me livremente nessa influência de Cézanne, que durou cerca de dez anos e abriu novas perspectivas para meu desenvolvimento geral.

Retrato do Dr. Dumouchel

Foi por volta de 1910 que conheci os fovistas, após ter esgotado os recursos da lição de Cézanne. Nesta época, entre 1905 e 1910, Matisse, Derain, Braque e Van Dongen eram as bestas selvagens do zoológico da pintura.

Aqui está o retrato de um dos meus amigos, estudante de medicina, o Dr. Dumouchel, que comprova o interesse que eu tinha pelos fovistas em 1910. Ele lembra o cromatismo violento de Van Dongen, mas os detalhes, como a auréola em torno da mão, mostram que minha intenção era acrescentar um toque de distorção deliberada.

A composição é totalmente livre de qualquer cópia servil do modelo, é quase uma caricatura.

A partida de xadrez

Outro exemplo da influência de Cézanne: esta partida de xadrez entre meus dois irmãos. Pintada durante o verão de 1910, no jardim de Puteaux, onde moravam, foi apresentada no Salão de Outono do mesmo ano.

O júri do Salão de Outono outorgou-me o título de "societário", garantindo-me a partir de então o privilégio de expor sem passar pelo júri. Curiosamente, nunca tirei proveito dessa distinção e jamais voltei a expor no Salão do Outono.

Diante dos meus dois irmãos jogando xadrez, podemos ver minhas duas cunhadas tomando chá.

A moita

A escola fovista se caracteriza pelo livre emprego da distorção esboçada por Cézanne e pelos impressionistas.

Este quadro marca uma mudança completa de direção, rumo à outra forma de Fovismo, que não se fundava apenas sobre a distorção. O desenho dos personagens é estilizado e as cores são ao mesmo tempo contrastadas e misturadas.

A presença de um título não descritivo surge pela primeira vez aqui. De fato, a partir de então, eu sempre

dedicaria um importante papel ao título, tratando-o como uma cor invisível.

Yvonne e Magdeleine

Yvonne e Magdeleine eram - e sempre serão - minhas duas irmãs caçulas. Introduzindo o humor pela primeira vez nos meus quadros, desmembrei seus perfis de qualquer modo e os dispus aleatoriamente sobre a tela. Podemos ver quatro perfis flutuando.

Aqui temos ainda uma interpretação muito solta das teorias cubistas - dois perfis de cada irmã, em escalas diferentes e dispersos sobre a tela; em outros termos, eu ensaiava energicamente um afastamento de toda composição tradicional ou até mesmo cubista.

Sonata

Esta cena de família, minha mãe com minhas três irmãs, foi executada em 1911: comecei a utilizar uma técnica mais próxima do Cubismo. As tonalidades pálidas e ternas deste quadro, na qual os contornos angulares se banham em uma atmosfera evanescente, marcam um ponto de ruptura muito preciso em minha evolução.

O Cubismo estava apenas em sua infância em 1911. A teoria me atraía por causa da sua abordagem intelectual. Este quadro foi minha primeira tentativa de exteriorizar

nessa época minha concepção do Cubismo. Esta concepção era, felizmente, muito diferente das experiências já realizadas. Digo "felizmente" porque, meu interesse pelo Cubismo levou-me a querer inventar ou encontrar meu próprio caminho ao invés de ser um simples intérprete de uma teoria.

Retrato de jogadores de xadrez

Utilizando mais uma vez a técnica da decomposição em minha interpretação da teoria cubista, pinte as faces de meus dois irmãos jogando xadrez, desta vez não no jardim, mas em um espaço indefinido.

A direita se encontra Jacques Villon, à esquerda Raymond Duchamp Villon, o escultor, sendo cada rosto indicado por vários perfis sucessivos no meio da tela, com algumas formas simplificadas de peças de xadrez dispostas ao acaso. Outra característica deste quadro é a tonalidade acinzentada do conjunto.

Podemos dizer, em linhas gerais, que a primeira reação do Cubismo contra o Fovismo foi o abandono das cores violentas, substituídas por tonalidades tênues. Este quadro foi pintado à luz de lampião, para que ganhasse esse efeito esmaecido quando olhado à luz do dia.

Moedor de café

No final de 1911, meu irmão Raymond Duchamp-Villon teve a ideia de decorar sua cozinha com pinturas à óleo. Ele pediu a seis ou sete de seus amigos: Gleizes, Metzinger, De la Fresnaye e outros, para lhe darem um pequeno quadro.

Fiz para ele este moedor de café à moda antiga. Ele descreve os diversos aspectos da operação de moagem do café. A manivela, ao alto, é percebida simultaneamente em várias posições à medida que gira. Podemos ver o café moído em um monte sob as engrenagens do eixo central que gira na direção apontada pela flecha.

Nu descendo uma escada, nº 1

Muito interessado no problema do movimento na pintura, executei vários esboços sobre esse tema. Este aqui foi o primeiro para o *Nu descendo uma escada*. Nele podemos ver diversas partes anatômicas do nu, repetidas em várias posições estáticas do corpo em movimento. Comparado à versão definitiva, este não é senão um esboço grosseiro da minha busca de uma técnica para tratar o assunto do movimento.

Este quadro foi pintado nos últimos meses de 1911, na mesma época em que eu executava os *Jogadores de xadrez* cubistas utilizando o método da decomposição do movimento que viria a ser minha preocupação essencial no início do ano de 1912.

Nu descendo uma escada, nº 2

Esta versão definitiva do *Nu descendo uma escada*, pintada em janeiro de 1912, resultou da convergência de diversos interesses em minha mente, entre os quais o cinema, ainda em sua infância, e também da separação das posições estáticas nas cronofotografias de Marey na França e de Eakins e Muybridge na América.

Pintado, como está, com cores austeras de madeira, o nu anatômico não existe mais ou, pelo menos, não pode ser visto, pois renunciei completamente à aparência naturalista de um nu, conservando apenas umas vinte posições estáticas diferentes do ato sucessivo de descida.

Tendo sido apresentado no Armory Show de Nova Iorque em 1913, eu o enviei em fevereiro de 1912 ao Salão dos Independentes de Paris, mas meus amigos artistas não gostaram dele e me pediram para ao menos mudar o título. Ao invés de mudar qualquer coisa que fosse, eu o retirei do Salão dos Independentes, expondo-o em outubro do mesmo ano no Salão da Seção Áurea, desta vez sem oposição.

Nessa época, os futuristas também estavam interessados nos problemas do movimento e quando eles expuseram pela primeira vez em Paris, em janeiro de 1912, foi apaixonante para mim ver o quadro de Baila, *Cachorro na*

Coleira, que também mostrava posições estáticas sucessivas da coleira e das patas do cachorro.

Apesar disso, eu me sentia mais cubista do que futurista nesta abstração do um nu descendo uma escada: o aspecto geral e o cromatismo austero do quadro são claramente cubistas, ainda que o tratamento do movimento tenha algumas conotações futuristas.

O rei e a rainha rodeados por nus velozes

Executado logo depois do *Nu descendo uma escada*, este óleo é um desenvolvimento da mesma idéia.

O título "*O rei e a rainha*" foi tirado mais uma vez do xadrez, mas os jogadores de 1911 (meus dois irmãos) foram eliminados e substituídos por peças de xadrez (rei e rainha). Os "*nus velozes*" são um vôo imaginativo introduzido para satisfazer minha preocupação de movimento, sempre presente no quadro.

Infelizmente, esta tela não envelheceu tão bem quanto meus outros quadros e ficou recoberta de rachaduras... É o tema do movimento num quadro de entidades estáticas. Em outros termos, as entidades estão representadas pelo rei e pela rainha, ao passo que os "*nus velozes*" baseiam-se no tema do movimento.

Noiva

Tendo abandonado minha associação com o Cubismo e esgotado meu interesse pela pintura cinética, voltei-me para uma forma de expressão totalmente divorciada do realismo absoluto.

Este quadro pertence a uma série de estudos feitos para o *Grande Vidro*, que eu iria começar três anos mais tarde em Nova Iorque. Substituindo a mão livre por uma técnica de extrema precisão, lancei-me numa aventura que não seria mais tributária das escolas existentes.

Não se trata aqui da interpretação realista de uma noiva, mas da minha concepção de uma noiva, expressa pela justaposição de elementos mecânicos e formas viscerais.

Minha estadia em Munique foi a ocasião da minha libertação completa: tracei o plano geral de uma obra de grande porte, que me ocuparia por muito tempo devido a quantidade de problemas técnicos a serem resolvidos.

Moedor de chocolate, 1914

A partir de 1913, concentrei todas as minhas atividades na elaboração do Grande Vidro e fiz um estudo de cada detalhe, como este óleo... Ele foi inspirado por uma máquina de moer chocolate que vi na vitrine de uma confeitaria em Rouen.

Por meio da introdução da perspectiva direta e do desenho totalmente geométrico de um moedor bem definido como este, senti-me libertado para sempre da camisa de força cubista.

As linhas dos três cilindros são feitas de fios costurados sobre a tela. O efeito geral é o de uma interpretação arquitetônica e seca do moedor de chocolate, purificado de todas as influências passadas.

Este motivo deveria ser colocado no centro de uma grande composição, copiado e transferido dessa tela para o Grande Vidro.

Três cerzaduras-padrão (Trois stoppagres-étalon)

Isto não é um quadro. As três placas estreitas chamam-se três cerzaduras-padrão. Elas devem ser olhadas horizontalmente e não verticalmente porque cada placa propõe uma linha curva, feita com uma linha de costura de um metro de comprimento, lançada da altura de um metro, sem que a distorção da linha durante a queda fosse predeterminada. A forma assim obtida foi fixada sobre a tela com gotas de verniz...Três régua reproduzem as três formas diferentes obtidas pela queda da linha, podendo ser utilizadas para traçar linhas sobre o papel com um lápis.

Esta experiência foi feita em 1913 para aprisionar e conservar formas obtidas ao acaso, pelo meu acaso. Da

mesma forma, a unidade de comprimento - um metro - foi mudada de uma linha reta para uma linha curva, sem perder efetivamente sua identidade enquanto metro, mas lançando, entretanto, uma dúvida patafísica sobre o conceito segundo o qual a reta é o caminho mais curto entre dois pontos.

Corrediça contendo um moinho d'água em metais vizinhos

Este foi o segundo motivo executado para o *Grande Vidro*, trabalhado sobre um painel de vidro semicircular, e a minha primeira pintura sobre vidro.

Esta corrediça também é uma máquina que desliza sobre duas guias. Supõe-se que a roda vista no seu interior seja movida por uma queda d'água, que não me preocupei em representar, para evitar cair na armadilha do paisagismo.

9 moldes machos

Outro estudo para uma grande seção do *Grande Vidro*. Pintado diretamente sobre um lado do vidro e destinado a ser visto do outro lado, ele se intitula *Cemitério dos Uniformes e Librés*. Ele representa nove moldes ou nove invólucros externos de moldados de nove uniformes ou librés diferentes. Em outros termos, não podemos ver a forma real do agente de polícia ou do porteiro de hotel ou do empregado da funerária porque cada uma dessas formas reais

dos uniformes encontra-se no interior de seu molde particular.

Executado em Paris, entre 1914-1915, o desenho é feito de fios de chumbo fixados sobre vidro com gotas de verniz; as cores são pintura a óleo comum. A rachadura que aconteceu em 1916 não destruiu em nada o desenho que hoje está enquadrado entre duas placas de vidro.

Pente

Pente comum para cachorro em metal, sobre o qual inscrevi uma frase absurda: "*3 ou 4 gotas de altura, nada têm a ver com selvageria*" (*Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie*)...

Ao longo dos 48 anos que se passaram desde sua escolha como um *readymade*, este pequeno pente de ferro conservou todas as características de um verdadeiro *readymade*: nem beleza, nem feiúra, nada de particularmente estético... Ele nem sequer foi roubado em 48 anos!

Com ruído secreto

Este é o título deste *readymade ajudado*: um novelo de linha entre duas placas de cobre reunidas por quatro longos parafusos. No interior do novelo, Walter Arensberg colocou secretamente um pequeno objeto que, quando sacudido,

produz um barulho. Até agora não sei do que se trata, como qualquer outra pessoa.

bre as placas de cobre, inscrevi três frases curtas, todas com algumas letras faltando aqui ou ali, como um letreiro de néon que tem uma letra apagada, transformando a palavra em algo ininteligível.

Apolinére Enameled

Este é outro *readymade* ajudado, datando de 1916-17. Eu alterei as letras de uma publicidade das "tintas Sapolin" (Sapolin *Enamel*), deformando intencionalmente a ortografia do nome de Guillaume Apollinaire, acrescentando igualmente o reflexo do cabelo da menina no espelho. Eu lamento que Apollinaire não tenha podido vê-lo. Ele faleceu na França em 1918.

(L.H.O.O.Q.)

Em 1919, eu estava de volta à Paris onde o Movimento Dada acabara de fazer sua aparição: Tristan Tzara havia chegado da Suíça, onde o movimento tinha começado em 1916, e se juntara ao grupo em torno de André Breton, em Paris. Picabia e eu mesmo já havíamos manifestado na América nossa simpatia pelos dados.

Esta Gioconda com bigode e cavanhaque é uma combinação *readymade*/dadaísta iconoclasta. O original, quero

dizer, o readymade original, é um cromó barato de 8x5 polegadas, no verso do qual escrevi quatro (sic) iniciais que, pronunciadas em francês, compõem uma brincadeira muito ousada sobre a Gioconda.

Ar de Paris

No final de 1919, voltei para a América e, querendo levar um presente para meu amigo Arensberg, pedi a um farmacêutico parisiense para esvaziar uma ampola de vidro cheia de soro, soldando-a novamente a seguir. Aqui está a preciosa ampola de 50 centímetros cúbicos do *Ar de Paris* que trouxe para Arensberg em 1919.

Viúva fresca (Fresh Widow)

Este modelo reduzido de uma janela à francesa foi executado por um carpinteiro novaiorquino em 1920. Para terminá-la, eu substituí os vidros por quadrados de couro, os quais exigi que fossem lustrados diariamente como sapatos. Esta "Janela Francesa" (French Window) foi batizada "Viúva Fresca" (Fresh Widow) (ou Viúva Desavergonhada), trocadilho bastante evidente.

Por que não espirrar Rose Sélavy ?

Esta pequena gaiola de pássaro está cheia de cubos de açúcar...Mas estes pedaços de açúcar são feitos de mármore: quando suspendemos a gaiola, ficamos surpresos com o peso inesperado.

O termômetro é destinado a tomar a temperatura do mármore. O título é *Why not Sneeze*, executado em 1923(sic para 1921). E um *readymade* muito ajudado visto que, com exceção da gaiola, foi preciso cortar o açúcar em pedaços de mármore e acrescentar o termômetro.

La Bagarre d'Austerlitz

Fiz uma segunda janela pequena, muito diferente da *Fresh Widow*, com uma parede de ladrilhos. Eu a chamei *A Bagarre d'Austerlitz*, simples aliteração sobre "Gare d'Austerlitz", importante estação parisiense.

A noiva despida...

Quando cheguei à Nova Iorque em 1915, comecei este quadro repetindo e reproduzindo os diversos detalhes em sua posição definitiva... Com nove pés de altura, este quadro é constituído de dois grande painéis de vidro, dispostos um acima do outro. Comecei o trabalho em 1915, mas só terminei em 1923, data na qual o abandonei no estado em que pode ser visto hoje.

Ao longo de sua execução, redigi uma boa quantidade de notas destinadas à completar a experiência visual, uma espécie de guia.

Obrigações para a roleta de Monte-Cario

Um dos trinta bônus emitidos para a exploração de uma estratégia para quebrar a banca de Monte-Carlo.

Após ter desenvolvido a estratégia, lancei estes bônus que deveriam resultar num dividendo de 20% sobre os meus eventuais ganhos na roleta. Infelizmente o sistema era lento demais para ter um valor prático. Às vezes era preciso esperar meia hora para os números aparecerem na sucessão de vermelhos e pretos. As semanas que passei em Monte-Cario foram tão entediantes que eu abandonei a idéia rapidamente, feliz de ter saído sem perdas.

POSFÁCIO

IMPRESSIONES EM CONSERVA

A maior parte dos textos de Marcel Duchamp, reunidos nesta tradução, foi redigida a partir de 1943, período no qual já estava concluída a produção plástica que o tornara conhecido em vida. Entre 1946 e 1966, Duchamp estava trabalhando em segredo no *Étant Donnés* - obra que o tornaria ainda mais famoso após sua morte.

Nesse período, além de blefar quanto à sua inatividade artística, Duchamp dedicou-se ao xadrez, e meticulosamente preparou sua obra para a posteridade. Bibliotecário e enxadrista, Duchamp soube como conservar cada gesto seu para permanecer na história. As conferências, entrevistas e cartas reunidas em minha tradução compõem mais um lance de sua estratégia. São impressões sobre sua obra e sobre o mundo artístico, cuidadosamente preparadas por Duchamp para serem preservadas.

Duchamp é conhecido pelo grande público como iconoclasta, responsável pelo *cigcae* e *cavanhaque* da

Monalisa, pela roda de bicicleta inutilmente espetada num banquinho e pelo constrangedor urinol enviado à uma exposição artística. A esta visão leiga justapõe-se um séquito de eruditos capaz de tecer os mais inusitados ensaios sobre sua obra. As interpretações variam desde sofisticadas análises matemáticas até rituais iniciáticos da alquimia. Elástica, a obra de Marcel Duchamp se amplifica a cada um destes movimentos, a todos abarca e ultrapassa, permanecendo como um enigma à espera da próxima interpretação.

I

O ATO CRIADOR

As regras deste jogo de interpretações foram apresentadas por Duchamp, em 1957, na conferência intitulada "O processo criador" apresentada na Universidade de Princeton, num encontro da Federação Americana de Artes.¹

Nessa ocasião, Marcel Duchamp afirmou que toda criação artística tem dois pólos: de um lado o artista e do outro o espectador. Durante o ato criador, o artista percorre o caminho que vai da "intenção" à "realização" da obra. Esta passagem se dá através de uma série de

1 TD., p. 68.

"reações subjetivas", um encadeamento dos "esforços", "dores", "satisfações", "recusas" e "decisões não totalmente conscientes" adotadas pelo artista no plano estético.

A diferença entre a proposta original e a realização é uma lacuna que corresponde à impossibilidade do artista exprimir completamente sua intenção". Esta diferença entre o que ele planejou realizar e o que de fato realizou foi identificada por Duchamp como o "coeficiente de arte" pessoal contido na obra. Entra então em jogo o outro pólo da criação artística: é a vez do espectador estabelecer "o contato da obra com o mundo exterior ao decifrar e interpretar suas qualificações profundas".

I.1

INTENÇÃO: ACASO x GRANDE PLANO

Esta descrição do processo criador explicita o modo como Duchamp concebeu sua obra. Ele acreditava que a intenção do artista é precária, como a própria condição humana. O artista tem uma proposta, mas para realizá-la enfrenta uma série de situações que não controla. Esse é o espaço do acaso, que se manifesta tanto na vida pessoal do artista, quanto nas circunstâncias técnicas, advindas do material trabalhado.

A intenção para Duchamp é uma frágil proposta de realização. Para superar sua fragilidade, Duchamp incorporou o acaso em sua obra. Aceitando-o, mas também buscando ativamente aprisioná-lo e conservá-lo. Esta estratégia permitiu a Duchamp lidar com a intenção artística como um jogador.

Apesar de incorporar o acaso, Duchamp manifestou uma poderosa racionalidade ao definir detalhadamente um grande plano a ser seguido. Tematicamente, seu trabalho parece compor uma obra só, na qual cada peça menor se encaixa para contar a mesma história, envolvendo uma noiva, motor do desejo. Formalmente, a única ideia que sempre permanece é a mudança. O desejo de não se repetir.²

Segundo Duchamp, o maior risco para um artista é se auto-conduzir a alguma espécie de gosto. O gosto é um "hábito", "a repetição de algo aceito por um longo tempo".

Para evitá-lo, a solução é interromper a especulação em torno de cada tipo de trabalho após a realização completa de sua ideia. A não-repetição pode transformar a obra em uma "coisa em si", conferir-lhe uma espécie de permanência.³

Jogar sem nunca se repetir - Duchamp construiu uma poética pessoal que lhe permitiu traçar projetos que custaram 8 ou 20 anos para serem concluídos, como o

Grande Vidro ou o *Étant Donnés*. Esta poética, indicada por Duchamp em suas notas, entrelaça cada obra, criando uma necessidade particular capaz de justificar sua produção. As notas e os trabalhos visuais são exatamente a mesma coisa para Duchamp. Ao publicá-las, ele procurou fazer fac-similes. Ele reescreveu muitas notas. Tudo que está nas obras também está nas notas e vice-versa, correspondendo ponto por ponto ao seu grande plano.

Duchamp é um artista sobre quem podemos dizer que nada é gratuito. Ele se recusava a fazer algo que não tivesse um sentido claramente definido "Não posso fazer um quadro, ou um desenho, ou uma escultura. Absolutamente não consigo. Seria necessário que refletisse por dois ou três meses antes de me decidir a fazer alguma coisa que tivesse alguma significação. Isto não poderia ser somente uma impressão, um prazer. Seria necessário que tivesse uma direção, um sentido. Seria a única coisa que me guiaria."⁴

Descobrir este sentido e criar outros é o papel do espectador, que completa o ato criador com sua interpretação. Para Duchamp, "são os espectadores que fazem os quadros."⁵

2 TD., p.57,58.

3 TD., p. 61.

4 PIERRE CABANNE, Marcel *Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, p.179.

5 TD., p. 73.

I.2

ESPECTADORES E A HISTÓRIA

Será, portanto, apenas na posteridade, a partir do julgamento de muitos observadores, que se pronunciará o "veredicto definitivo" acerca da artisticidade de uma obra. É o espectador quem determina "o peso da obra na escala estética", o que é ou não arte.⁶

O museu é para Duchamp semelhante à biblioteca. É a partir do que sobrou dentro da instituição que será remontada a história. Duchamp afirmou: "Para mim, história da arte é o que restou de uma época em um museu, mas não é necessariamente o melhor desta época, e, na verdade, pode ser até mesmo a expressão da mediocridade dela, porque as coisas belas desapareceram, o público não quis guardá-las."⁷ Por isso, como um bibliotecário, acreditava ser tão importante para o artista conservar e documentar sua obra.

A identificação dos artistas que tiveram importância na história da arte requer um distanciamento de pelo menos 40 ou 50 anos. Estando mais distanciado das modas e gostos contemporâneos de uma determinada produção artística, é mais fácil avaliá-la.⁸

Mas, ainda com este distanciamento ideal, os critérios de julgamento são contingentes. Na entrevista

6 TD., p. 71,72.

7 PIERRE CABANNE, *op.cit.*, p.117.

8 TD., p. 60.

concedida a Pierre Cabanne em 1966, Duchamp reafirmou sua opinião publicada em 1946: todos os julgamentos são sempre aleatórios e sem valor⁹ porque a nossa faculdade de julgar está sempre sujeita ao erro.¹⁰

Os espectadores fazem as obras e também os museus, que nada são senão o reflexo das obras aceitas por uma determinada sociedade.¹¹ Mas Duchamp ressaltava que não se pode falar em boa ou má arte. Os critérios sempre terão a contingência histórica. Bom ou mau reflete apenas o gosto de uma determinada época, o hábito de uma sociedade.¹²

A necessidade da ruptura constante, como forma de impedir a cristalização do gosto, era para Duchamp uma exigência recente na história ocidental. Até meados do século XIX a arte fora literária, religiosa. Estas funções garantiam que as convenções artísticas estivessem a serviço da mente. No momento em que o artista deixou de ser empregado do monarca ou da Igreja, a arte começou a enfatizar apenas o aspecto físico da pintura, perdeu seu papel "espiritual". A repetição das convenções aceitas passou então a dirigir-se somente aos sentidos, não exigindo do espectador nenhuma reflexão.

Mudar constantemente foi a atitude moderna encontrada por Duchamp para romper os gostos

9 PIERRE CABANNE, *op.cit.*, p.123.

10 TD., p. 35.

11 PIERRE CABANNE, *op.cit.*, p. 123.

12 TD., p. 61.

cristalizados e levar o espectador a novos questionamentos.

II

DESESTETIZANDO

Duchamp teve uma formação acadêmica. Começou a pintar como um impressionista. Entusiasmou-se com Cézanne e envolveu-se profundamente com o Cubismo. No Armory Show de 1913 em Nova Iorque, seu *Nu descendo uma escada* já era quase a representação de um robô ou de um autômato. Mas, nele, Duchamp ainda trabalhava questões do métier da pintura. Ele afirmava estar utilizando o procedimento de decomposição cubista do objeto aplicado à decomposição do movimento, uma operação análoga à da cronofotografia.¹³

O rompimento de Marcel Duchamp com as categorias estéticas desse métier começou com a tela *Moedor de Chocolate*. A visão fortuita de um moedor de chocolate funcionando em uma *vitrine* sugeriu a Duchamp a pintura de uma estranha natureza morta: uma imagem técnica que ganhou duas telas e uma terceira aparição dentro do *Grande Vidro*.¹⁴

13 TD., pp. 24-26, 55-57 - Nessas duas entrevistas concedidas a James Johnson Sweeney, Duchamp refaz sua trajetória com um intervalo de quase dez anos. É interessante notar que na segunda entrevista, a de 1956, Duchamp é menos preciso quanto a questão futurista, não citando Severini.

14 TD., p. 57, 58.

A neutralidade do desenho industrial, completamente desvinculado de qualquer concepção de belo, bom ou mau gosto, interessou Duchamp, que buscava a supressão de toda a intervenção humana na obra de arte. O desdobramento natural deste recurso encontrou sua forma plena nos *readymades*, consequência natural do processo de "desumanização da obra de arte".¹⁵

II.1

A FONTE

No ano de 1917, Marcel Duchamp enviou um urinol, intitulado *Fonte* e assinado "R.MUTT" à primeira exposição da Sociedade dos Independentes nos EUA.¹⁶

Esta obra contradizia dogmas de longa tradição na comunidade artística, o que lhe valeu a total incompreensão dos jurados. Suas características técnicas, próprias de um objeto de consumo produzido em escala industrial, não se adequavam à concepção tradicional de "arte".

15 TD., p. 62. O uso que Duchamp faz do termo "desumanizado da obra de arte" é coerente com o conceito de José Ortega Y Gasset, exposto em "A Deshumanización del Arte", in La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética.

16 PIERRE CABANNE, *op.cit.*, pp. 92,93.

Quando a exposição foi aberta, Duchamp verificou que sua obra simplesmente havia sido suprimida, mesmo tendo sido enviada para uma exposição que tinha por princípio nada recusar. Não tendo assinado seu nome, nem impresso sua marca pessoal na manufatura do objeto, Duchamp deixou sua obra sem a aura conferida pela tradição à pessoa do artista. Podemos dizer que ao invés de ter sido rejeitada, a obra enviada por Duchamp simplesmente não foi reconhecida enquanto objeto artístico.

Após o encerramento da exposição, Duchamp recuperou sua *Fonte*, que nem ao menos havia sido incluída no catálogo, escondida atrás de uma divisória. Identificado o autor, a obra adquiriu sua aura artística e acabou sendo comprada pelo colecionador Arensberg, que a perdeu algum tempo mais tarde. Uma réplica foi feita, em tamanho natural, para a galeria Schwartz de Milão.¹⁷

A entrada do *readymade* nos espaços oficiais da arte (museus, galerias e coleções) colocou a nu a estrutura de funcionamento do mundo artístico, evidenciando algumas características que até então não eram claramente percebidas. São elas:

¹⁷ *Ibidem*, p. 93.

- a autoria de um objeto artístico não corresponde necessariamente ao seu construtor material e nem sequer ao idealizador de sua forma. O gesto *readymade* torna claro que o autor pode ser aquele que apenas desloca o objeto de um contexto alheio para o artístico, o responsável por sua inserção no mundo da arte.
- a inserção de um objeto que não segue uma tradição do mundo artístico depende de uma justificativa conceitual. Esta pode ser dada pelo próprio autor, como ocorreu no caso de Duchamp, ou então pela crítica. O artista que não justifica conceitualmente sua própria obra será, necessariamente, rotulado pela crítica para poder habitar o mundo da arte.
- a aura do autor é automaticamente transferida para tudo que ele destina ao circuito artístico. Sendo famoso, não precisa sequer justificar conceitualmente suas obras. É como se tivesse uma espécie de toque de Midas: tudo que toca pode virar arte.
- a justificativa conceitual dada pelo artista nunca esgota todas as significações que a obra poderá adquirir. O espectador sempre participa de uma criação suplementar ao interpretá-la.

II.2

ANESTESIA

Em 1961, Marcel Duchamp apresentou, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a comunicação "A propósito dos *readymades*", esclarecendo alguns pontos sobre sua natureza.

Segundo afirmou, a escolha dos *readymades* era baseada numa "reação de indiferença visual, ao mesmo tempo que numa total ausência de bom ou mau gosto...De fato, uma completa anestesia."¹⁸ Há uma nota da Caixa Verde, chamada "*Precisar os Readymades*", que descreve a fórmula para alcançar, essa improvável neutralidade: programar um calendário e só se permitir encontrar *Readymades* em horários e datas preestabelecidos. A escolha do objeto a ser deslocado de contexto tem que se dar no tempo, como um encontro às cegas, porque tudo o que está no espaço já está impregnado de gosto.

O *readymade* porta-garrafas chama-se exatamente Porta-garrafas, sem nenhum tipo de intervenção. É o *readymade* clássico definido por Duchamp no verbete "readymade" do *Dictionnaire abrégé du surréalisme*: "Objeto comum promovido à categoria de objeto de arte pela simples escolha do artista".¹⁹

¹⁸ TD., p. 81.

¹⁹ *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, apud DDS, p. 49.

Em meados do século XIX, os fotógrafos pré-raphaelistas batalharam na Inglaterra Vitoriana para que a fotografia fosse reconhecida como

Mas esta definição não pode ser aplicada a todos os *readymades*. Além dos *readymades* clássicos, Duchamp produziu também *readymades ajudados*²⁰. A escolha indiferente só se aplica aos primeiros. Os *readymades ajudados* eram cuidadosamente planejados por Duchamp para questionar outras categorias estéticas. Podiam até mesmo ser construídos ou encomendados. Em alguns, Duchamp utilizou jogos de aparências: o *readymade* parece o que não é. Em outros, recorreu a jogos de palavras nos títulos: estes não dizem o que parecem dizer. Noutros, ainda, lançou mão de um sofisticado jogo entre os títulos e a aparência das obras: os títulos não funcionam como legendas ilustrativas, dizem o que não se vê, conduzem o espectador para além do "visível".²¹

O *readymade* expõe claramente a precariedade da intenção humana. Pode ser interpretado como uma crítica à pretensão dos que acreditam conhecer e controlar a destinação final daquilo que criam. Capa de máquina de escrever, pá de neve, porta-chapéu, pente de cachorro, qualquer coisa, até mesmo o edifício da Woolsworth em Nova Iorque, podia ser escolhida como *readymade* e ter sua utilização original subvertida.

Arte. Argumentaram que, apesar da fotografia ser uma forma de reprodução mecânica do mundo, o fotógrafo é responsável por uma série de escolhas (enquadramento, luz, panejamento...) que determinam o resultado da imagem. O *readymade* compartilha essa característica com a fotografia. É a sua escolha, e não a manufatura, que confere a artisticidade. Mas, diferentemente da argumentação dos fotógrafos, artisticidade do *readymade* não depende da qualidade formal do objeto escolhido mas apenas do próprio gesto do autor.

20 TD., p.82.

Ao propor utilizar um Rembrandt como tábua de passar roupa, denominando-o *readymade recíproco*,²² Duchamp indicou que a criação artística também é passível da subversão da intenção original aplicada pela operação *readymade* aos objetos industrializados. Ninguém pode evitar uma interpretação ou utilização imprevista de sua obra. Por isso, Duchamp sempre atribuiu igual importância aos espectadores.

Um dos melhores exemplos desse jogo que Duchamp buscava com o espectador é o *readymade* com *ruído secreto* - um novelo de linha, fechado com duas plaquinhas de couro, que antes de ser lacrado recebeu algo, de Arensberg, que produz um barulho quando chacoalhado. O que Duchamp achava mais fascinante neste trabalho é que ele mesmo nunca saberia o que novelo contém, se é uma pedra qualquer ou um brilhante. Nesse caso, aquilo que o artista não controla está materializado dentro da obra. Mas até mesmo esse *readymade* estava sujeito a um plano que controla a inserção do acaso na obra: Duchamp projetou exatamente o que nele não iria controlar. Na Caixa Verde há uma nota sob o título *Cofre (ou Conservas)* que diz "Fazer um *readymade* com uma caixa fechando qualquer coisa irreconhecível pelo som e soldar a caixa."²³ Nessa proposta original, o espectador nunca saberia o que há dentro do novelo. Da forma que foi

21 TD., p. 82.

22 TD., p. 82. Esta idéia está na Caixa Verde: MDS., p. 49.

23 TD., p. 62.

realizado, esse *readymade* traz uma incógnita também para o autor porque um espectador, Arensberg, completou materialmente a criação, expondo a precariedade da intenção artística ao seu limite.

Duchamp ainda afirmou, em sua comunicação, sobre os *readymades* que todas as réplicas transmitem a mesma mensagem.²⁴ Isso é possível porque a artisticidade não reside mais na manufatura, o original é a ideia e não o objeto. Não importa que existam vários objetos iguais. A ideia que desloca de contexto o primeiro dentre eles é única. O múltiplo nada perde em suas réplicas, está para o original assim como ampliações de uma fotografia ou impressões de uma gravura, ou seja, não há original.

Mas, apesar de suas características tão diferentes das previstas na concepção tradicional de "Arte", o *readymade* não se coloca contra o museu, contra o mundo artístico. Podemos interpretar a antinomia que há entre *readymade* e arte, referida por Duchamp, como sendo a antinomia entre o novo, o imprevisível e o gosto estratificado em categorias de bom ou belo. Se o *readymade* não fosse para um Museu, ele permaneceria apenas um objeto de consumo. Ele só adquire a dignidade de um objeto de arte, só se torna um *readymade*, no momento em que é inserido no espaço sacralizado da arte.

24 TD., p.82. É interessante notar que quase todos os *readymades* foram feitos com objetos industriais que saíram de linha. Por isso muitas versões de *readymades* são feitas com modelos totalmente diferentes. Isso nunca representou o menor problema para Duchamp. Ele assinava todas c/ a data do gesto, da idéia.

Por isso, Duchamp enviou a Fonte para uma exposição. Somente quando ela foi adquirida pelo colecionador Arensberg tornou-se arte. É muito claro para Duchamp que só existe arte dentro de instituições artísticas.²⁵ E o *readymade* é um gesto que explicita características do mundo artístico, alargando o conceito da obra nos limites da modernidade.

Duchamp era plenamente consciente do perigo da repetição indiscriminada do *readymade*. A repetição do gesto torna inevitável sua transformação em hábito²⁶ – o gosto do *readymade*.²⁷ Duchamp lidou com este problema no âmbito de sua poética pessoal. Embora do ponto de vista da História da Arte bastasse Duchamp ter feito um único *readymade*, no interior de sua poética, de acordo com seu grande plano, havia lugar para vários deles, em seus diferentes tipos. Conforme lemos em uma nota da Caixa Verde, Duchamp estabeleceu uma regra para preservá-los: limitar sua produção a um pequeno número anual.²⁸ O *Grande Vidro*, em sua forma final, pode ser considerado uma consequência direta dos *readymades*.

III

25 PIERRE CABANNE, *op.cit.*, p. 122.

26 TD., p. 82.

27 De fato, isso aconteceu com muitos dos seguidores de Duchamp que simplesmente repetiram a fórmula do *readymade*, imitando suas ações e não sua maneira de pensar.

28 DDS., p.50.

O ACASO EM CONSERVA

A Primeira Guerra Mundial colocou em xeque todas as grandes certezas que existiam em relação à máquina, à indústria e à ciência. Foi o motivo que levou Duchamp a mudar-se da Europa para a América. Foi também um grande ponto de ruptura no mundo da arte. O próprio Duchamp afirmou: "Com o término da guerra, veio também o fim de todas as novas concepções artísticas surgidas no pré-guerra. Um jovem pintor não podia começar como um Cubista ou um Futurista; o Dada era a única manifestação do momento."²⁹ O *readymade* de Marcel Duchamp podia, entretanto, ir além da negação Dada. Sua proposta não era apenas anti-racionalista.

III.1

AS TRÊS CERZIDURAS-PADRÃO E O GRANDE VIDRO

Na *Caixa Verde*, encontramos sob o verbete "Acaso" duas notas referentes ao *readymade Três cerziduras padrão*. A primeira tem como título o nome da obra e diz: "O acaso em conserva. 1914" A segunda, sob o título "A *idéia da fabricação*", afirma: "Se um fio reto e horizontal de um metro de comprimento cai de um metro de

29 TD., p. 33.

altura sobre um plano horizontal, deforma-se a seu gosto e dá uma nova imagem da unidade de comprimento".³⁰

Este procedimento foi executado por Duchamp três vezes, para compor três novas unidades métricas. Os fios foram fixados com verniz e a partir de cada um foi recortada uma régua para riscar a nova medida. Ao comentar esta obra, Duchamp distinguiu-a de um gesto Dada. Se fosse apenas Dada, diz Duchamp, "eu poderia ter tomado um metro de madeira e quebrado em qualquer parte". Duchamp preferiu "dar uma outra idéia da unidade de comprimento".³¹

A criação desta nova unidade de medida pode ser interpretada como uma crítica à cristalização dos gostos e dos conceitos do mundo artístico. São apenas convenções e Duchamp queria que isso ficasse mais claro. Assim como a linguagem, até mesmo unidades de medida são convenções. Um metro só é um metro porque existe em Paris uma barra com este tamanho guardada em um museu. É em referência a esse modelo que dizemos que algo mede um metro. Ao invés da negação pura, Duchamp relativiza o conceito, expondo sua gênese aleatória.

A rede de *Tubos capilares* do Grande Vidro, os fios que estão segurando os moldes machos na área inferior à esquerda, foi produzida exatamente como as *Três cerziduras-padrão*.

30 DDS., p. 50.

31 TD., p. 75.

Os três quadrados que aparecem na parte superior do *Grande Vidro*, *Três pistons de corrente de ar*, foram produzidos de maneira análoga: três pedaços de gaze foram pendurados contra o vento e fotografados enquanto se deformavam.

III.2

A CRIAÇÃO DE POEIRA E O GRANDE VIDRO

Conforme especificado em uma nota da Caixa Verde,²² Duchamp deixou o Grande Vidro deitado sobre o chão de seu ateliê durante vários meses, esperando o amontoamento da poeira, cultivando seu acúmulo.

Meses depois, Man Ray fotografou o vidro, ainda no chão, a partir de uma perspectiva incomum e produziu uma intrigante imagem. A primeira impressão é uma paisagem desértica, plena de dunas, talvez uma paisagem lunar. Olhando novamente, parece uma vista aérea de uma terra cultivada, com suas trilhas e campos arados. "Contemplem o domínio de *Rrose Sélavy/Quão árido ele é-Quão fértil-Quão alegre-Quão triste!*" Essa foi a legenda publicada em 1922, na revista *Littérature*, ao lado desta foto.³³

Quando o nível de poeira atingiu o desejado, Duchamp limpou partes do vidro, deixando pó em algumas áreas. A poeira foi fixada, em quantidades cuidadosamente

graduadas, com verniz e fechada hermeticamente, com vidro. Esta poeira em conserva, vestígio da passagem do tempo que acumula partículas ao acaso, funciona como um *degradé* de cores transparentes na área das Sete peneiras do Grande Vidro.

Man Ray afirmou para Arturo Schwarz que a câmera foi deixada no tripé, com seu obturador aberto por mais de uma hora, para obter a profundidade e a claridade desejadas a partir da luz disponível. Isso estava de acordo com o título de um outro vidro de Duchamp finalizado um ano antes, "*Para ser olhado (do outro lado do vidro), com um olho, de perto, por aproximadamente uma hora*".³⁴ Estava também de acordo com uma nota da *Caixa Branca* na qual Duchamp previa enquadrar partes de objetos de grandes dimensões, muito de perto, de modo a obter registros fotográficos que não parecessem fotografia de coisa alguma.³⁵

O processo utilizado por Duchamp para integrar os *readymades* no Grande Vidro é bastante complexo. A lógica que os interliga é descoberta mais facilmente através das notas. O que é incorporado no Grande Vidro são os procedimentos geradores dos *readymades*.

Curiosamente, após Duchamp ter se utilizado de tamanha precisão para capturar o acaso em seu *Grande Vidro*, um acidente de transporte produziu imensas

32 DDS, pp. 77, 78.

33 apud WMS, p. 52.

34 Cf. Observou Ecke Bonck in *The Box in a Valise*, p. 231.

rachaduras de forma simétrica que se encaixam perfeitamente com o que Duchamp havia feito. Duchamp simplesmente adorou o fato. Reconheceu ali uma "intenção *readymade*" e deu o *Grande Vidro* por definitivamente inacabado, encerrando sua execução com esta intervenção do acaso.³⁶

CONCLUSÃO

O xadrez foi um tema constante no trabalho de Marcel Duchamp desde suas primeiras telas de inspiração cubista. Por outro lado, já em 1913, Duchamp resolvera trabalhar como bibliotecário na Bibliothèque Saint Geneviève para evitar que sua paixão pela arte se transformasse numa prisão.³⁷ Duchamp nunca sentiu necessidade de produzir em quantidade, de fazer por fazer. Por isso pôde abandonar a atividade artística profissional quando decidiu declarar seu *Grande Vidro* definitivamente inacabado. A partir de então, Duchamp tornou-se um enxadrista de carreira, chegando inclusive a representar a França em torneios internacionais, jogando com grandes mestres.

Essas duas atividades, enxadrista e bibliotecário, deixaram profundas marcas em sua obra.

35 DDS., p. 110.

36 TD., p. 53.

37 procurar referência

Duchamp acreditava que "quando você joga uma partida de xadrez é como se você estivesse esboçando algo ou construindo alguma espécie de mecanismo, por meio do qual você ganha ou perde. O lado competitivo não tem importância, mas a coisa em si é muito, muito plástica".³⁸

O jogo de xadrez é uma forma de expressão mental distinta que interessa aos sentidos e à mente. Nele estão reunidos o mecânico e o acaso: as peças têm possibilidades de movimentos rigidamente programadas por regras, mas qualquer movimento é apenas mais um lance que não abole o acaso de infinitas possibilidades condicionadas.

O jogo "acrescenta algo à minha vida", explicou Duchamp.³⁹ Vencer não importa. Interessa apenas aguçar o "apetite de compreensão". Saber, como um bom jogador, prever muitas possibilidades. Lembrar que são apenas possibilidades e que, "em geral, quando as pessoas dizem eu sei, elas não sabem, elas acreditam", estão jogando. Duchamp joga uma bela partida com os espectadores que interpretam sua obra.

Por outro lado, a visão de bibliotecário levou-o a preparar sua rarefeita produção para ser lida na posteridade - uma forma de multiplicar seus espectadores possíveis. Duchamp construiu verdadeiros "museus portáteis"⁴⁰, caixas e valises contendo miniaturas de

38 TD., p. 64,65.

39 TD., p. 65.

40 TD., p.65, 66.

seus principais trabalhos. Organizou também caixas para publicação fac-símile de suas notas, mantendo inclusive os formatos originais dos pedaços de papel nos quais haviam sido escritas.

Paralelamente, Duchamp colaborou de modo ativo para que a maior parte de sua obra ficasse reunida em um mesmo lugar, o Museu da Filadélfia. Ele ajudou seu maior colecionador, Arensberg, a negociar as melhores condições de exposição e a localizar os trabalhos dispersos que poderiam ser recomprados para se juntarem aos outros.

Do mesmo modo, Duchamp fez o possível para que seus escritos pudessem ser reunidos e editados. Inclusive suas principais partidas de xadrez foram publicadas. Por ocasião de sua morte, em 2 de outubro de 1968, sua obra estava totalmente documentada. Mas isso não era tudo.

No seu ateliê, foi encontrada uma porta com dois furos através dos quais se vê um cenário tridimensional dentro de uma caixa preta em tamanho natural. No primeiro plano, uma mulher nua, deitada sobre a relva, segura um lampião à gás. Ao fundo, uma queda d'água.

O título da obra, *Étant Donnés*, tirado de uma das notas da *Caixa Verde*, é a chave para entendermos que esta obra corresponde ponto a ponto ao *Grande Vidro*. Enquanto o espectador espia a noiva, ele é inserido na parte inferior do *Grande Vidre*. Duchamp trabalhou em segredo durante vinte anos, entre 1946-1966, para refazer

o *Grande Vidro*, colocando o espectador dentro dele, absorvido pela obra, como parte dela.

As notas do *Grande Vidro* falam sobre o significado de cada elemento da obra, o que são e como funcionam. Duchamp também fez um *Manual de Instruções* para o *Étant Donnés*, mas esse é um livro absolutamente técnico. Ensina como desmontar, transportar e remontar esta "aproximação desmontável"⁴¹, ou seja, como levá-la para o museu, mas não diz absolutamente nada sobre seu significado.

Respeitando os termos de doação do *Étant Donnés* para o Museu da Filadélfia, nenhuma fotografia da "aproximação desmontável" ou do seu *Manual de Instruções* pode ser publicada durante quinze anos. Curiosamente, coube a Duchamp, o artista que admitiu o múltiplo na arte, ter a única obra única que já existiu após a invenção da fotografia. Durante estes quinze anos, o *Étant Donnés* só foi acessível a um observador de cada vez, por contato direto.

Na lápide de Marcel Duchamp está escrito: "Aliás, são sempre os outros que morrem." Duchamp soube transformar sua morte em mais um lance desta partida que continua sendo jogada com seus espectadores.

41 Este foi o termo utilizado por Duchamp para se referir a esta obra em seu *Manual de Instruções*.

APÊNDICE

DE MARCEL DUCHAMP

Sendo dados 33 verbetes apresentando artistas modernos escritos por Marcel Duchamp, extrair de cada um citações que, descontextualizadas e parafraseadas quando necessário, possam ser aplicáveis a ele mesmo. Quando a citação não for literalmente aplicável, deve ao menos corresponder à uma operação estética análoga presente na obra de Duchamp.

Apresentar ao lado do trecho da entrevista concedida a Pierre Cabanne no qual Duchamp comenta a redação destes verbetes para a Société Anonyme.

Margot Pavan.

EXTRATO DOS VERBETES REDIGIDOS EM 1943¹

ARCHIPENKO

- introduziu uma concepção inteiramente nova de escultura: aboliu os volumes.

BOCCIONI

- suas pinturas e esculturas demonstravam a teoria e completavam ponto por ponto as explicações que não podem ser dadas em palavras.
- enquanto os movimentos artísticos permanecem apenas como rótulos vagos que representam um período, o artista continua a viver através de seu trabalho.

BRAQUE

- suas descobertas na cor e a forma foram orientadas por um sentido interior de geometria e não pela aplicação intelectual de teorias científicas.

ALEXANDRE CZAKY

- usou as teorias do Cubismo como um trampolim para regiões inexploradas.

¹ T., pp.5-15.

- introduziu suas próprias concepções sobre o tratamento do espaço.

DE CHIRICO

- optou por abrir seu próprio caminho em vez de seguir os movimentos em voga.
- organizou em suas telas o encontro de elementos que só poderiam se juntar num "mundo metafísico".

DUCHAMP VILLON

- Ofereceu bons exemplos de simplificação e síntese.

EILSHEMIUS

- nunca conseguiu convencer seus compatriotas que suas pinturas eram a expressão sutil de seu continente.
- devido a sua formação, recebida em parte na Europa e em parte na América, desenvolveu uma concepção totalmente livre dos ensinamentos de qualquer escola de sua época.
- era um verdadeiro individualista, como os artistas do nosso tempo devem ser, nunca se uniu a nenhum grupo. Esta atitude é apenas uma das razões do seu reconhecimento tardio.

GLEIZES

- em seus escritos, mostrou a conexão entre a mente teórica e o pincel.
- continuou a desenvolver suas próprias ideias sobre visualização.

GRIS

- iniciou a vida como cartunista e ilustrador em Paris.
- construía sua abordagem pessoal a partir da estrutura mais interior do motivo.

KANDINSKY

- seus escritos apresentam suas teorias.
- alcançou uma expressão mais pura abdicando de suas habilidades manuais, submetendo sua mão a uma dura disciplina. Traçando suas linhas com régua e compasso, ofereceu ao espectador uma nova forma de olhar a pintura. Não se tratava mais de linhas do subconsciente, mas de uma censura deliberada do emocional; uma clara transferência ao pensamento para a tela.

LEGER

- nunca pintou cubos.

- suas primeiras tentativas de uma nova expressão artística estavam muito mais no caminho das formas dinâmicas.
- ele se inspirou nas invenções mecânicas do mundo moderno, traduzindo-as numa fragmentação concisa.

MATISSE

- ele ignorou propositadamente todas as convenções da anatomia e da perspectiva a fim de introduzir qualquer desenho que ele achasse adequado.

METZINGER

- era o teórico mais imaginativo e o responsável pelo interesse crítico sempre crescente do público.
- através de seus artigos conseguiu apresentar uma exposição substancial das principais intenções dos novos pintores e ajudou a esclarecer os resultados verdadeiramente obscuros até então obtidos.
- suas pinturas foram marcadas por uma rica disciplina técnica, aliada a uma intuição muito profunda, com tendências intelectuais.

PICASSO

- representa a expressão viva de um novo pensamento no campo da estética.

- foi capaz de rejeitar a herança das escolas Impressionista e Fovista e de se libertar de qualquer influência imediata.
- sua principal contribuição para a arte: ter sido capaz de começar a partir de uma nova fonte e manter esse frescor em relação a todas as novas formas de expressão que marcaram as diferentes etapas de sua carreira.
- ele nunca se sentiu obrigado a seguir uma teoria, mesmo tendo sido talvez o responsável por sua elaboração.

EXTRATO DOS VERBETES REDIGIDOS EM 1945²

COVERT

- encontrou sua própria forma combinando pintura e escultura.
- seu processo de desenrolar superfícies entrelaçadas foi utilizado em vários institutos de matemática para ilustrar as aeometrias não-euclídeas.

MAX ERNEST

² T., pp. 16-18.

- suas obras anteriores exerceram, sem dúvida, uma forte influência na exploração literária surrealista do subconsciente.

LIPCHITZ

- após a guerra de 1914-18, desenvolveu uma fórmula mais pessoal.
- suas obras desse período lidam mais com pensamentos do que com a representação.

EXTRATO DOS VERBETES REDIGIDOS EM 1946³

DREIER

- pertence a afortunada geração de pintores que, no seu auge, testemunhou o florescimento da completa liberdade na arte.
- estava pronta a acolher as novas idéias quando, em 1913, colaborou com o Armory Exhibition que ligou a América à Europa, dando um novo passo em direção à liberdade artística.
- compreendendo a nova meta do artista, em 1920, fundou um Museu de Arte Moderna, o Soeiété Anonyme.

³ T., pp.26-28.

MATTA

- ele não se submeteu aos ensinamentos de rotina mas imediatamente impôs sua visão pessoal.
- sua primeira e importante contribuição para a pintura foi a descoberta de regiões do espaço até então inexploradas no domínio da arte.
- ele seguiu os físicos modernos na busca de seu novo espaço que, embora representado nas teias, não devia ser confundido com outra ilusão tridimensional.
- seu primeiro "período" caracterizou-se pela lenta transposição de uma exploração, a luta contra todos os obstáculos da pintura a óleo, um meio que se presta à interpretações seculares.

MIRÓ

- embora aparentemente realistas, suas primeiras pinturas estavam marcadas por um sentido explícito de intensidade irreal.
- se manteve acima de qualquer influência direta e expôs uma série de teias expressando uma nova cosmogonia bi-dimensional, nada tendo em comum com o abstracionismo.

DOS VERBETES REDIGIDOS EM 1949⁴

TAEUBER-ARP

- estava entre os primeiros artistas que sentiram o perigo de se deixar levar pelo pintar "automático".
- tomou como tarefa executar cada desenho exatamente conforme havia sido planejado.
- gostava de usar freqüentemente um título que evocasse uma analogia humana. Mais ainda, seus títulos, bem como suas pinturas, eram dotados de um senso de humor explícito.

ARP

- O elemento importante introduzido por ele foi o "humor" em sua forma mais sutil.
- ele mostrou a importância do sorriso no combate às teorias sofistas de momento. Seus poemas despem a palavra de sua conotação racional para atingir o mais inesperado significado por meio de aliteraões ou da completa falta de sentido.

CALDER

4 T., pp. 30-40.

- sua abordagem estava tão distante das fórmulas convencionais a ponto dele precisar inventar um novo nome para suas formas em movimento.
- Uma brisa ieva, um motor elétrico, ou ambos na forma de um ventilador elétrico, começam a mover pesos, contrapesos, alavancas que desenham no ar arabescos imprevisíveis e introduzem um elemento de duradoura surpresa. A sinfonia é completa quando a cor e o som se encontram e chamam todos os nossos sentidos para seguir a partitura não escrita.

DERAIN

- ele tinha personalidade forte demais para ater-se a uma fórmula comum precisa.
- permaneceu avesso a "teorias". Ele continua acreditando na mensagem artística não adulterada por explicações metódicas e ainda hoje pertence ao pequeno grupo de artistas que "vive" sua própria arte.

KLEE

- alguém absolutamente independente.
- seus experimentos dos últimos trinta anos têm sido utilizados por outros artistas como base para novos desenvolvimentos em diferentes campos da arte.

- usa uma técnica "infantil", aplicada a uma forma muito madura de pensamento, que a análise de seu trabalho desvenda. Sua extrema fecundidade nunca mostra sinais de repetição como geralmente é o caso.

MAN RAY

- começou a fotografar, dispensando à câmera o mesmo tratamento que dava ao pincel, o de mero instrumento a serviço da mente.
- em Paris, no Instituto Poincaré, sentiu-se atraído pelos "objetos matemáticos,

MARCOUSSIS

- constatou as lacunas do ensino acadêmico e optou por começar a trabalhar sozinho, pintando e tentando ganhar a vida desenhando para revistas ilustradas,
- qualidade da sua pintura: a evocação do espaço além das três dimensões.

NICOLLE

- ele introduziu na gravura o espírito amplo de um pintor.
- Passamos a infância rodeados por centenas de pinturas suas nas paredes de nossa casa e este detalhe pode muito bem ter sido um incentivo adicional nas carreiras atávicas e

na vocação de Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Suzanne e Marcee Duchamp, seus netos.

PEVSNER

- suas pinturas mostram o despertar de seu interesse pela técnica da transparência e já anunciam seus experimentos posteriores com materiais translúcidos.
- suas demandas em relação à arte não podiam ser satisfeitas pela escultura volumétrica, mas levaram-no a criar um novo "cenário", uma espécie de "câmara arquitetônica" para expressar sua realidade espaço-temporal.

PICABIA

- evitou constantemente aderir a qualquer fórmula ou usar uma insígnia.
- ele poderia ter sido considerado o maior expoente da liberdade na arte, não apenas contra a escravidão acadêmica, mas também contra a escravidão à qualquer dogma.
- interessou-se profundamente pelo estudo da transparência na pintura. Através da justaposição de formas e cores transparentes a tela podia, por assim dizer, expressar a ensação de uma terceira dimensão sem a ajuda da perspectiva.

DESSAIGNES

- a pintura se tornou uma "expos" intelectual de formas mecnicas.
- sua inclinao para a escrita logo tornou-se prioridade frente pintura
- entre os Dadas, era um "no-profissional" se comparado aos pintores, escritores ou polticos dadaistas; ele foi alm da atitude antipintura ou antiescrita.

SEVERINI

- ele foi atrado pela questo do movimento. Tendo desistido da representao esttica, inventou uma tcnica por meio da qual cor, forma e linhas, usadas como elementos de fora e velocidade, transmitiam ao espectador a impresso de figuras em movimento num mundo tambm em movimento.

JACQUES VILLON

- ele nunca perdeu suas qualidades lricas, mantendo-se fiel a si mesmo.
-

**EXTRATO DA ENTREVISTA CONCEDIDA A PIERRE CABANNE EM
1966⁵**

-Por que você aceitou redigir as notas do catálogo da Société Anonyme na Universidade de Yale? Aquilo não era um trabalho para você e a banalidade das notas é surpreendente.

-Katherine Dreier queria fazer, sobre uma coleção na qual havia muitas coisas interessantes, uma obra completamente clássica, que não chocasse ninguém. Ela se dirigiu a mim e eu não podia recusar. Eu dei muito mais importância a isso do que tinha. Eu mudei de métier naquele momento. Tornei-me um cronista. Realmente eu não consegui, mas tentei não ser estúpido demais; infelizmente, eu o fui algumas vezes. Eu fiz alguns jogos de palavras. Sobre Picasso, eu disse que era necessário, em todas as épocas, que o público tivesse uma vedete, fosse Einstein na física ou ele na pintura. Era uma característica do espectador, do público.

-Nessa ocasião, Lebel disse que "o vazio do papel de censor ficou claro para você".

-Sim, mas o que é o censor?

5 PIERRE CABANNE, *Ingénieur du Temps Perdu*, p. 147.

-De fato, quando se redige uma nota crítica sobre um artista, toma-se um partido. Você parece ter se recusado a fazer isso.

-Sim. Eu não tomei partido. Era sempre biográfico ou descritivo. Era uma coleção, não havia apreciação a dar e meu julgamento não era importante. Eu não queria fazer uma obra de autor. Tratava-se simplesmente de colocar no lugar as coisas que eu conhecia.

BIBLIOGRAFIA

Entrevistas e Escritos de Duchamp:

DUCHAMP, Marcel (textos selecionados do livro *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp*, org. Michel Sanouillet / Elmer Peterson, incluídos no livro *maleta de Octávio Paz*) - *Marcel Duchamp - Textos*, trad. Tomas Segovia, Ediciones Era, S.A., 1968.

DUCHAMP, Marcel (org. Michel Sanouillet / Elmer Peterson) - *Duchamp du Signe (écrits)*. Paris, Flammarion, 1975.

DUCHAMP, Marcel (org. Michel Sanouillet / Elmer Peterson) - *Escritos - Duchamp du Signe*, trad. José Elias / Carlota Hesse, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S.A., 1978.

DUCHAMP, Marcel (org. Marcel Jean) - *Lettres à/ Letters to/Briefe an Marcel Jean*. Munchen, Verlag Silke Schreiber, 1987.

DUCHAMP, Marcel - *Manual of Instructions for Étant Donnés*. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1987.

DUCHAMP, Marcel - *Lê Processus Créatif*. Tusson, L'Echoppe, 1987.

DUCHAMP, Marcel (ed. Michel Sanouillet / Elmer Peterson) - *The Writings of Marcel Duchamp*. New York, Da Capo Press, 1989.

CABANNE, Pierre - *Marcel Duchamp: Ingénieur du Temps Perdu*. Paris, Pierre Belfond, 1977.

CABANNE, Pierre - *Marcel Duchamp: Engenheiro ao Tempo Perdido*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

Sobre Duchamp:

- ALEXANDRIAN - Marcel Duchamp. Paris, Flammarion, 1976.
- BAILLY, Jean Christophe - Duchamp. Paris, Fernand Hazan, 1934.
- BARILLI, Renato - L'Arte Contemporânea. Milano, Feltrinelli, 1922.
- BARUCHELLO, Gianfranco / MARTIN, Henry - Why Duchamp: An Essay on Aesthetic Impact. New York, McPherson & Company, 1985.
- CAMPOS, Augusto de & PLAZA, Júlio - Reduchamp. São Paulo, livraria Editora Duas Cidades, 1976.
- CLAIR, Jean - Marcel Duchamp et la Photographie. Paris, Iditions du Chêne, 1977.
- D'HARNONCOURT, Anne / Mcshine, Kynaston (org.) Marcel Duchamp, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1973.
- GOUGH-COOPER, Jennifer / CAUMONT, Jacques - Plan pour Ecrire uNe Vie de Marcel Duchamp. Paris, CNDAEC Georges Pompidou, Musée National d 'Art Moderne, 1977.
- LINDE, Ulf / CLAIR, Jean (org.) Marcel Duchamp. Abécèdaire (approches critiques.) . Paris, CNDAEC Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1977.
- LYOTARD, Jean-François - Les TRANSformateur DUchamp, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- PAZ, Octávio - Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
- PAZ, Octávio. Aparencia Desnuda - La Obra de Marcel Duchamp. México, D.F., Ediciones Era, 1990.
- PROWLER, David - A Telegram from Marcel Duchamp. San Francisco, Readymade Press, 1990.
- SUQUET, Jean - Regarder L'Heure: Sur lê Ciei de Marcel Duchamp. Paris, L'Échoppe, 1992.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo - Duchamp. São Paulo, Brasiliense, 1986.

Geral:

APOLLINAIRE, Guillaume - Lês Peintres Cubistes. Paris, Herman, 1980.

ARGAN, Giulio C. - El Arte Moderno. Madrid, Ediciones Akal, 1991.

BRETON, André - Lê Surréalisme et la Peinture. Paris, Gallimard, 1979.

DE MICHELLI, Mario - Lãs Vanguardias Artísticas dei Sieglo XX. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

FABRIS, Annateresa - Futurismo: Uma Poética da Modernidade. Ed. Perspectiva / Edusp, 1987.

PENDERSON, Linda D. - The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. New Jersey, Princeton University Press, 1983.

JEAN, Marcel - Histoire de Ia Peinture Surrealiste. Paris, Seuil, 1967.

KRAUS, Rosalind - Lê Phothographique. Paris, Macula, 1990.

LEMOINE, Serge - Dada. Paris, Fernand Hazan, 1986.

MAREY, Etienne - Etienne-Jules Marey. Paris, Photo Poche, 1984.

RAY, Man - Man Ray. Paris, Pantheon Photo Library, 1989.

RICHTER, Hans - Dada - art and anti-art. London, Thames and Hudson ltd., 1978.

WESCHER, H. - La Historia del Collage: del Cubismo la Actualidad. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

ANEXO

LISTA DAS IMAGENS DE REFERÊNCIA

- 1910 A partida de xadrez
1910 Retrato do pai de Marcel Duchamp
1910 *Retrato do Dr. Dumouchel*
1911 *A moita*
1911 *Yvonne e Magdeleine*
1911 *Sonata*
1911 *Moedor de café*
1912 *Nu descendo uma escada*
1912 *Rei e rainha atravessados por nus velozes*
1912 *A noiva*
1913 *Roda de bicicleta*
1913 *Moedor de chocolate n°1*
1914 *Farmácia*
1914 *Três cerziduras padrão/Trois stoppages-étalon*
1914 *Porta-garrafas*
1915 *Corrediça contendo um moinho d'água em Metais Vizinhos*
1915 *À frente do braço quebrado/In advance of the broken arm*
1914 *Moedor de chocolate n°2*
1916 *Com um ruído secreto*
1916 *Pente*
1917 *Apolinère Enameled*
1917 *A fonte*
1919 *L.H.O.O.Q.*
1919 *Cheque*
1919 *Ar de Paris*
1920 *Viúva fresca/Fresh Widow*
1920 *Peneiras, detalhe do Grande Vidro*
1920 *Criação de poeira*
1921 *Por que não espirrar Rose Sélavy?*
1921 *Sistema de aposta*
1921 *La Bagarre d'Austerlitz*
1923 *A noiva despida por seus celibatários, mesmo.*
1915 *9 moldes machos*
1935 *Roto-relevos*
1936 *Marcel Duchamp*
1936 *Valise*
1942 *Marcel Duchamp*
1966 *Étant donnés*

A partida de xadrez

1910

Retrato do pai de Marcel Duchamp
1910

Retrato do Dr. Dumouchel

1910

A moita

1910-1911

Yvonne e Magdeleine

1911

Sonata
1911

Moedor de café

1911

Nu descendo uma escada

1912

Rei e rainha atravessador por nus velozes
1912

A noiva
1912

Roda de bicicleta

1913

Moedor de chocolate nº 1

1913

Farmácia

1914

Três cerziduras padrão (Trois stoppages-étalon)
1913-1914

Porta-garrafas

1914

À frente do braço quebrado /In advance of the broken arm
1915

Corrediza contendo um moinho d'água em Metais Vizinhos
1913-1914

Moedor de chocolate nº2

1914

Com um ruído secreto
1916

Pente

1916

Apolinère Enameled
1916-1917

A fonte
1917

77. March 1919

La Joconde

in 1919

L.H.O.O.Q.

1919

N^o 11364

Paris December 3rd 1919

The Teeth's Loan & Trust Company, Consolidated
2. Wall Street,
New York.

Pay to the Order of Daniel Tzanck
one hundred fifteen and $\frac{no}{100}$ Dollars

\$ 115 $\frac{no}{100}$

ORIO
Marcel Duchamp

Cheque

1919

Ar de Paris

1919

Viúva fresca (Fresh Widow)

1920

Peneiras, detalhe do Grande Vidro
1920

Criação de poeira

1920

Por que não espirrar Rose Sélavy?

1921

La Bagarre d'Austerlitz

1921

A noiva despida por seus celibatários, mesmo
1915-1923

9 moldes machos

1914-1915

Roto-relevo

1935

Marcel Duchamp

1936

Valise
1936

Marcel Duchamp

1942

Étant donnés
1946-1966