



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes

Philippe Enrico

De uma dimensão à outra
Um percurso pela obra de Marcel Duchamp
através da estereoscopia

Belo Horizonte
2012

Philippe Enrico

De uma dimensão à outra

Um percurso pela obra de Marcel Duchamp
através da estereoscopia

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Artes da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Artes.

Área de Concentração:
Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora:
Profa. Dra. Wanda de Paula Tófani

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Belo Horizonte
2012

*Meus agradecimentos a Wanda,
Márcia e Alice,
Janine e Walter.*

*Meus agradecimentos
ao futuro leitor
pela atenção*

Rien ne m'est sûr que la chose incertaine,

Obscur, fors ce qui est tout évident;

Doute ne fais, fors en chose certaine;

Science tiens à soudain accident...

François Villon, *Ballade du concours de Blois*, em torno de 1460

*Quatre siècles après les “solutions” de la Renaissance et
trois siècles après Descartes, la profondeur est toujours neuve,*

et elle exige qu'on la cherche, non pas “une fois dans sa vie”,

mais toute une vie.

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 1960

[...] *phosphore ?*

*Nul mortel n'a chance d'entraver le temps dans sa fuite mais
chacun peut vouer ses forces vives et le feu de son imagination à ce que*

l'esprit s'éclaircisse et que le temps devienne clair.

Jean Suquet, “Section d'Or”, 1977

Sú m a r i o

Lista das figuras	5
Resumo	11
Preâmbulo	12
Capítulo 1: “Para ser visto de um olho.” As duas dimensões	22
1.1 “É cristalino”	
1.1.1 “Eu sou muito feliz”	22
1.1.2 “ <i>Play ?</i> ”	28
1.1.3 “uma cor invisível”	33
1.2 “Portadores de sombra”	
1.2.1 “fontes de luz”	42
1.2.2 “semelhançabilidade”	47
1.2.3 “‘afastado’ isolando-se”	53
1.3 “Versos e Prosa”	
1.3.1 “beleza de indiferença”	61
1.3.2 “Uma cisão”	66
1.3.3 “sombras dos <i>Ready-Mades</i> ”	72
Capítulo 2: “sempre gostei dos anáglifos”. As três dimensões	81
2.1 “quadro de dobradiça”	
2.1.1 “figuras de demonstração”	81
2.1.2 “consequências <i>ad libitum</i> ”	86
2.1.3 “passagem <i>contínua</i> ”	94
2.2 “Que mina!”	
2.2.1 “uma certa inopticidade”	101
2.2.2 “Convexidade, concavidade”	107
2.2.3 “ <i>rosée d’éros</i> ”	115
2.3 “densidade oscilante”	
2.3.1 “Virar por favor”	122
2.3.2 “Fermentação/Firme intenção”	128
2.3.3 “ <i>une nymphe amie d’enfance</i> ”	134

Capítulo 3: “O olho 4 <i>dimsl</i> ”. A quarta dimensão	141
3.1 “pequeno cinema”	
3.1.1 “ <i>propriedade de distração</i> ”	141
3.1.2 “A figuração de um possível”	146
3.1.3 “um retorno à mão”	152
3.2 “Pode ser branco ou preto”	
3.2.1 “anemixinema”	160
3.2.2 “contra-princípio de gravidade”	166
3.2.3 “desabrochamento por Conciliação”	172
3.3 “ <i>Et Qui Libre</i> ”	
3.3.1 “signo da concordância”	178
3.3.2 “ <i>qui trop embrase mal éteint</i> ”	185
3.3.3 “Aproximação desmontável”	192
 Provisoriamente acabado	 198
 Referências dos títulos	 209
 Referências bibliográficas	 211

Lista das figuras

- Marcel Duchamp. Manual de Instruções para *Étant donnés*... 1966.
Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1976, p. 2-3 21
- Fotografia não identificado. Marcel Duchamp jogando xadrez, circa 1959.
Fotografia em preto branco 23
- Marcel Duchamp. Porta de *Étant donnés*..., 1946-1966. Instalação.
Philadelphia Museum of Art, Filadélfia 25
- Marcel Duchamp. *Parva Domus, Magna Quies*, 1902. Nanquim sobre papel.
Coleção Sra Marcel Duchamp, Villiers-sous-Grez (em 1977) 27
- Marcel Duchamp. *La Suspension (Bec Auer)*, 1903-1904. Fusain sobre papel.
Coleção Sra Marcel Duchamp, Villiers-sous-Grez (em 1977) 29
- Marcel Duchamp. *Femme-Cocher*, 1907. Nanquim, lápis e *stencil* sobre papel.
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque 31
- Marcel Duchamp. *Le Buisson*, 1910-1911. Óleo sobre tela.
Philadelphia Museum of Art, Filadélfia 34
- Marcel Duchamp. *Encore à cet astre*, 1911. Lápis sobre papel.
Philadelphia Museum of Art, Filadélfia 36
- Marcel Duchamp. *Portrait du Docteur Dumouchel*, 1910. Óleo sobre tela.
Philadelphia Museum of Art, Filadélfia 38
- Marcel Duchamp. *Cheminée anaglyphe*, 1968. Lápis azul e vermelho sobre
papelão branco. Coleção Arturo Schwarz (em 1977) 41
- Marcel Duchamp. *Nu sur Nu*, 1910-1911. Óleo sobre papelão.
Coleção privada, Paris (em 1977) 43
- Fotografia não identificado. Marcel Duchamp, Jacques Villon (Gaston Duchamp)
e Raymond Duchamp-Villon no jardim do ateliê de Jacques Villon em Puteaux,
1914. Fotografia em preto e branco 45
- Arthur Good alias Tom Tit. *La Science amusante*. Paris: Larousse, 1890 48
- Marcel Duchamp. Nota do *Grand Verre*, circa 1913. Lápis sobre papel.
Coleção Paul Matisse (em 1999) 50
- Marcel Duchamp. *La Partie d'Échecs*, 1910. Óleo sobre tela.
Philadelphia Museum of Art, Filadélfia 52
- Marcel Duchamp. *Moulin à café*, 1911. Óleo sobre papelão.
Coleção privada, Rio de Janeiro (em 1977) 54
- Marcel Duchamp. *La Mariée mise à nu par ses Célibataires*, 1912.
Lápis e lavis sobre papel. Coleção privada, Nova Iorque (em 1977) 56

• Marcel Duchamp. Nota da <i>Boîte verte</i> , circa 1913. Litografia sobre papel. Musée National d'Art Moderne do Centro Georges Pompidou, Paris	58
• Marcel Duchamp. <i>La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même</i> (o <i>Grand Verre</i>), (1912) 1915-1923. Óleo, verniz, folha de chumbo e poeira entre duas placas de vidro entre outro. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia	60
• Fotografia não identificado. Alfred Jarry chegando de bicicleta na sua casa em Corbeil, 1898. Fotografia em preto e branco	62
• Marcel Duchamp. Tampa da <i>Boîte verte</i> , 1912-1914. Litografia sobre papelão. Musée National d'Art Moderne do Centro Georges Pompidou, Paris	64
• Jean Ferry. <i>L'Afrique des Impressions</i> . Paris: Pauvert, 1967, p. 5	67
• Raymond Roussel. <i>La Vue</i> . (1903) Paris: Pauvert, 1963, capa	69
• Fotografia não identificado. Estereograma em preto e branco de Luxor, circa 1920	71
• Marcel Duchamp. Sombras de <i>Readymades</i> e de <i>Sculpture de Voyage</i> , 1918. Fotografia em preto e branco	73
• Marcel Duchamp. <i>Porte-bouteilles</i> , (1914) 1964. Ferro galvanizado. Original perdido	75
• Marcel Duchamp. <i>Pharmacie</i> , 1914. Guache sobre litografia. Coleção privada, Nova Iorque (em 1997)	77
• Marcel Duchamp. <i>Roue de bicyclette</i> , 1913 (roda de bicicleta). Original perdido	80
• Marcel Duchamp. <i>Broyeuse de chocolat</i> , 1913. Óleo sobre tela. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia	82
• Marcel Duchamp. <i>Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins</i> , 1913-1915. Óleo, chumbo sobre vidro e latão. Coleção privada, Londres (em 1977)	84
• Abraham Bosse. <i>Manière universelle de M. Desargues...</i> Paris, 1648. Biblioteca Sainte Geneviève, Paris, fig. 26	87
• Marcel Duchamp. Nota do <i>Grand Verre</i> , circa 1913. Lápis sobre papel. Coleção Paul Matisse (em 1999)	89
• Marcel Duchamp. <i>À regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure</i> , 1918. Óleo, folha de prata, chumbo e lupa entre duas placas de vidro. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque	91
• Marcel Duchamp. <i>Stéréoscopie à la main</i> , 1918-1919. Sterograma em preto e branco, lápis. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque	93
• Jacopo Chimenti. Dois estudos, circa 1620. Desenho sobre papel. Palais des Beaux-Arts, Lille	95

• Charles Wheatstone. Estereoscópio. "Philosophical Transactions" da <i>Royal Society of London</i> , Vol. 128, 1838, p. 371-394, fig. 8 (3º parágrafo)	97
• Jean Suquet. <i>Miroir de la Mariée</i> . Paris: Flammarion, 1974. Esquema do <i>Grand Verre</i>	100
• Marcel Duchamp. Nota da pasta <i>Projets</i> , 1914. Tinta sobre papel. Coleção Paul Matisse (em 1999)	103
• Marcel Duchamp. Porta no ateliê do 11 rua Larrey, Paris, 1927. Coleção privada, Roma (em 1997)	105
• Marcel Duchamp. Nota do <i>Grand Verre</i> , circa 1913. Reprodução em <i>Duchamp du signe</i> . Paris: Flammarion, 1975, p. 93	108
• Marcel Duchamp. <i>Allégorie de Genre (George Washington)</i> , 1943. Papelão, gaze, pregos e estrelinhas douradas. Coleção privada (em 1977)	110
• Jean-Louis Lavanchy. <i>Anaglyphe de la lune</i> . Coleção privada, 2011	112
• Marcel Duchamp. "Le Surréalisme, même" n° 1, 1956, capa	114
• Marcel Duchamp. <i>Étant donnés : 1º la chute d'eau 2º le gaz d'éclairage...</i> , 1946-1966. Instalação. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia	116
• Marcel Duchamp. Manual de Instruções para <i>Étant donnés...</i> , 1966. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1976, p. 48	118
• Man Ray. Marcel Duchamp e a <i>Rotative Plaques Verre</i> , 1920. Fotografia em preto e branco	121
• Man Ray. A <i>Rotative Plaques Verre</i> , 1920. Stereograma em preto e branco	123
• Marcel Duchamp. <i>Rotorelief n° 9 (Montgolfière)</i> , 1935. Litografia sobre papelão. Musée National d'Art Moderne do Centro Georges Pompidou, Paris	125
• Marcel Duchamp. <i>Prière de toucher</i> . Paris: Maeght, 1947, capa	127
• Fotógrafo não identificado. A baronesa Elsa von Freytag Loringhoven, circa 1920. Fotografia em preto e branco	129
• Marcel Duchamp. <i>Pliant de voyage</i> , (1916) 1964. Capa de máquina de escrever. Original perdido	131
• Jacopo Robusti dito Tintoretto. <i>Susana e os idosos</i> , 1555. Óleo sobre tela. Kunsthistorisches Museum, Viena	133
• Anônimo. <i>Susana e os idosos no Ci nous dit</i> , circa 1320. Iluminura sobre pergaminho. Museu Condé, Chantilly	135
• Fotógrafo não identificado. Maria Martins, 1941. Fotografia em preto e branco	137

• Marcel Duchamp. Nota da caixa <i>À l'infinitif</i> , circa 1914. Reprodução em <i>Duchamp du signe</i> . Paris: Flammarion, 1975, p. 139	140
• Marcel Duchamp. Nota da caixa <i>À l'infinitif</i> , circa 1914. Reprodução em <i>Duchamp du signe</i> . Paris: Flammarion, 1975, p. 140	142
• Gianfranco Baruchello. Duchamp e o <i>Grand Verre</i> , 1966. Fotografia em preto e branco	144
• Étienne-Jules Marey. Estudos cronográficos, circa 1885. Cronofotografia em preto e branco sobre placa fixa	147
• Eliot Elisofon. Marcel Duchamp descendendo as escadas, 1954. Fotografia em preto e branco	149
• Arthur Good alias Tom Tit. <i>La Science amusante</i> . Paris: Larousse, 1890, p. 171	151
• Étienne-Jules Marey. Estereograma de esfera obtida pela rotação de um meio-anel, circa 1890	153
• Jean-Luc Godard. <i>Masculin féminin</i> , 1966. Cartaz	155
• Marcel Duchamp. Nota da pasta <i>Projets</i> , data não estabelecida. Lápis sobre papel. Coleção Paul Matisse (em 1999)	157
• Marcel Duchamp. Nota da pasta <i>Projets</i> , data não estabelecida. Coleção Paul Matisse (em 1999)	159
• Marcel Duchamp, Man Ray e Marc Allégret. <i>Anémic cinéma</i> , 1925-1926. Fotograma do filme em preto e branco 35 mm mudo	161
• Fotógrafo não identificado. <i>Impressions d'Afrique</i> no Teatro Antoine, 1912 (cena da minhoca citarista). Fotografia em preto e branco	163
• Fotógrafo não identificado. Jean-Pierre Brisset homenageado na Praça do Panthéon, Paris, dia 6 de janeiro de 1913. Documento impresso	165
• Marcel Duchamp. <i>Objet-Dard</i> , 1951. Gesso galvanizado com incrustação de chumbo. Coleção Sra Marcel Duchamp, Villiers-sous-Gréz (em 1977)	167
• Marcel Duchamp. <i>Disques avec spirales</i> , 1923. Tinta e lápis sobre papel. Seattle Art Museum, Seattle	169
• Kay Bell Reynal. Marcel Duchamp jogando xadrez, 1952. Fotografia em preto e branco	171
• Marcel Duchamp e Vitaly Halberstadt. <i>L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées</i> . Paris e Bruxelas: L'Échiquier, 1932, capa	173
• Marcel Duchamp. <i>La Pendule de profil</i> (estado 2), 1964. Tinta sobre papel	175

• Marcel Duchamp. Manual de Instruções para <i>Étant donnés...</i> , 1966. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1976, p. 38	177
• Marcel Duchamp. <i>La Boîte-en-valise</i> , 1936-1941. Vários materiais. Localização não identificada	179
• Marcel Duchamp. Detalhe da maquete dobrável inserida no Manual de Instruções para <i>Étant donnés...</i> , 1966. Tinta e lápis sobre papel	181
• Fotografia não identificado. Maria Martins em 1949. Fotografia em preto e branco	184
• Marcel Duchamp. Manual de Instruções para <i>Étant donnés...</i> , 1966. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1976, p. 20	186
• Marcel Duchamp. Manual de Instruções para <i>Étant donnés...</i> , 1966. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1976, p. 10	188
• Marcel Duchamp. Manual de Instruções para <i>Étant donnés...</i> , 1966. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1976, verso da capa: vista geral 1	191
• Marcel Duchamp. Manual de Instruções para <i>Étant donnés...</i> , 1966. Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1976, p. 0: vista geral 2	193
• Ugo Mulas. Marcel Duchamp, 1965. Fotografia em preto e branco	196

Resumo

Na véspera do seu desaparecimento, Marcel Duchamp tem a alegria de reencontrar os binóculos coloridos que permitem ver em relevo um dos seus últimos trabalhos. Nossa reflexão pretende remontar o curso do tempo para observar de mais perto, desde os seus primeiros desenhos, como e em qual contexto artístico, mas também literário e científico, a atração de Duchamp por tudo o que se pode inverter, tanto as palavras, os objetos quanto as ideias, toma corpo e em quais dimensões, em direção a que possível estética aponta tal empreendimento. Buscaremos compreender como Marcel Duchamp, no sentido inverso às tendências vanguardistas, se interessa àquilo que está aquém e além do plano da tela, com que exatidão e com que precisão ótica, em que ironia. Uma atenção redobrada direcionada ao dispositivo estereoscópico, essa física divertida, deveria nos permitir ver com mais relevo o que Duchamp permuta e contradiz, de distinguir por fim as falsas ambiguidades de sua ambivalência criativa que o consagraram, sem que ele o tenha procurado tanto, pela indiferença a mais determinada.

Palavras-chave: Arte do século XX, Marcel Duchamp, estereoscopia, anáglifo, reversibilidade, ambivalência.

Résumé

La veille de sa disparition, Marcel Duchamp retrouve avec joie des lunettes colorées qui lui permettent de voir en relief l'un de ses derniers travaux. Notre réflexion veut remonter le temps pour observer de plus près, dès ses premiers dessins, comment et dans quel contexte artistique, mais aussi littéraire et scientifique, l'attraction de Duchamp pour tout ce que l'on peut retourner, les mots, les objets comme les idées, prend corps et dans quelles dimensions, vers quelle possible esthétique tend telle entreprise. Nous essayerons d'entendre comment Marcel Duchamp, à contre-courant des tendances avant-gardistes, s'intéresse à l'en-deça et l'au-delà du plan de la toile, avec quelle exactitude artistique et quelle précision optique, dans quelle ironie. Une attention redoublée portée sur le dispositif stéréoscopique, cette physique amusante, devrait nous permettre de voir plus en relief ce que Marcel Duchamp permute et contre-dit, de distinguer enfin les fausses ambiguïtés de son ambivalence créative qui l'auront consacré, sans qu'il l'ait tant cherché, par l'indifférence la plus déterminée.

Mots-clés: Art du 20e siècle, Marcel Duchamp, stéréoscopie, anaglyphe, réversibilité, ambivalence.

P r e â m b u l o

Por que Duchamp? Essa primeira pergunta vem logo no início da terceira parte do livro de Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact* (A semelhança por contato), dedicada a Marcel Duchamp. O autor precisa: “será que vale a pena voltar, mais uma vez, a essa obra que tanto polarizou o discurso crítico sobre a arte contemporânea a ponto de acabar, seja por insensibilizá-lo, seja por exasperá-lo?” Didi-Huberman responderá com os seus argumentos, contextualizando essa irritação do início dos anos noventa, em que começa, na França, uma forte polêmica a respeito do “valor” da arte contemporânea. A fonte de todos os males seria Duchamp, reduzido por seus detratores ao “homem do urinol”, o inventor do *readymade*. E Didi-Huberman explicita uma série de mal-entendidos sobre o homem e a obra, caracterizada por uma “obscura recusa de olhar”.¹

Nossa intenção neste estudo sobre Marcel Duchamp e a estereoscopia não é a de acompanhar *sur le tard* esses debates, e tomar partido por uma obra cujos aspectos paradoxais nunca cessaram de interessar a crítica. Se Didi-Huberman decide se confrontar à “complexidade visual e processual” das obras de Duchamp para extrair dela as questões, não apenas teóricas, mas também estéticas, em um contexto de crise, optaremos, de nosso lado, bem mais modestamente e distantes do epicentro dessa crise, por abordar certos aspectos da obra duchampiana a partir do dispositivo estereoscópico, e por razões também menos ambiciosas. De fato, retomamos uma reflexão que não foi concluída, há aproximadamente trinta anos, em projeto de dissertação de mestrado sobre os anáglifos e a percepção da profundidade, principalmente na obra de Marcel Duchamp.² Vale precisar que iniciamos os nossos estudos de artes plásticas numa época de interesse redobrado por Marcel Duchamp na França. A respeito desse contexto cultural da década de 1970, Thierry de Duve evoca: “na teoria (e na edição): febre duchampiana nos intelectuais desde em torno de 1975, dentro e fora dos círculos especializados da crítica ou da história da arte. Enfim, na vida cultural: inauguração de Beaubourg com uma grande retrospectiva Duchamp em 1977.”³

¹ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 175. As traduções dos textos em francês são do autor desta dissertação, exceto quando explicitamente referido na referência bibliográfica.

² Tendo concluído na ENSAD (Escola Nacional Superior das Artes Decorativas), em Paris, em 1982, uma monografia sobre a sombra na obra de Marcel Duchamp, intitulada “*Étant donnée l’ombre...*”, tínhamos o projeto de prosseguir, desta vez na Faculdade de Artes Plásticas Paris I Saint Charles, refletindo sobre o projeto de *Étant donnés...* (1946-1966), a última grande obra de Marcel Duchamp, a partir do dispositivo estereoscópico ao qual a obra se refere.

³ DUVE. *Résonances du readymade*, p. 11.

Concluir na Escola de Belas Artes da UFMG o que o nosso destino não permitiu antes pareceu-nos oportuno. Sabíamos que pouco havia sido publicado no Brasil a respeito de Marcel Duchamp, tanto no campo editorial em geral quanto no acadêmico, se comparado com as constantes publicações na França e nos Estados Unidos. Por acaso, uma amiga belorizontina nos ofereceu *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*, de Raúl Antelo (publicado pela UFMG em 2010), aconselhada por seu livreiro, sem saber de nosso interesse por Duchamp.

Esses fatos poderiam justificar a razão desta dissertação. Constatamos, ainda, que os ditos, fatos, gestos duchampianos, enfim, a obra duchampiana, começavam novamente a serem discutidos, pelo menos no Brasil.⁴ Diante desse interesse pressentido, sentimos novamente o desejo de *mettre notre grain de sel* (“dar palpite”) nessa agitação, embora durante o longo intervalo de tempo que deixamos passar desde nosso primeiro projeto, nosso principal foco não foi a vida e a obra de Marcel Duchamp, a ponto de recolher e analisar tudo o que podia ser produzido em torno do assunto, como o faria qualquer amador com espírito de colecionador. Aliás, nem o próprio Duchamp teria erguido tal culto a ele mesmo com o tempo, o que a famosa entrevista com o historiador da arte e crítico Pierre Cabanne⁵ deixa perceber numa leitura mais atenta.

Tampouco nos afastamos muito do assunto Duchamp e dos debates teóricos em torno de sua obra. Como artista plástico preocupado com assuntos estéticos, não paramos de refletir, de modo mais ou menos concentrado, em torno da obra e do artista, tendo encontrado muitas vezes nas mais variadas produções contemporâneas, problemáticas que consideramos já enunciadas por Duchamp ou pela crítica duchampiana, seja em torno do modelo, do papel do artista, da tradição, do mercado, entre outras. A respeito do assunto mais especificamente escópico que nos interessava em Duchamp, desde aquele tempo da ENSAD e da Faculdade, guardamos a intuição principal que uma reversibilidade generalizada, enunciada mais tarde por Didi-Huberman a respeito de Duchamp,⁶ mas apontada por vários comentaristas, tornaria-se fundamental, não só na obra, mas também na filosofia duchampiana. Lembramos que vários autores tinham falado de reversibilidade em

⁴ Seria, aliás, interessante observar de mais perto o que acreditamos ser uma nova “elevação de temperatura” a respeito, a partir da exposição das setenta e cinco obras de Marcel Duchamp na Bienal de São Paulo em 1987 (que não chegamos a ver por morar ainda na França).

⁵ Vale lembrar que, no primeiro ano da ENSAD, no curso de “Atualidade (das artes)”, cujo professor de História da arte era, justamente, Pierre Cabanne, fizemos uma comunicação sobre a obra de Marcel Duchamp (a famosa entrevista Cabanne/Duchamp tinha sido publicada dez anos antes).

⁶ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 254: “Duchamp consegue a reversão de tudo [...]”.

torno das noções de gonzo, como Octavio Paz no ensaio escrito pouco tempo depois da descoberta pelo público de *Étant donnés...*,⁷ no museu da Filadélfia. Jean-François Lyotard, ao fazer o “inventário” desse último nu (de *Étant donnés...*) no *Abécédaire* do catálogo da exposição Duchamp de 1977, no Beaubourg, tinha articulado em torno da noção de dobradiça inúmeras oposições, vários paradoxos, propondo enfrentar o humor duchampiano com um jogo de “contra-armadilha”.⁸ Jean Clair, no mesmo catálogo, olhando de mais perto o vínculo das pesquisas de Duchamp sobre a perspectiva por volta dos anos 1910 – aliás, na contra-mão das preocupações vanguardistas do momento –, tentou mostrar como o espaço perspectivo podia ser revertido. Pouco tempo depois, ainda durante essa febre editorial evocada por de Dube, Clair precisava, no seu ensaio sobre Duchamp e a fotografia,⁹ o interesse da topologia moderna pelos volumes paradoxais, tal a fita de Möbius ou a garrafa de Klein, definidos também por sua reversibilidade geométrica, sendo modelizações inteligíveis da passagem de uma dimensão à outra. Jean Clair, John Dee, no colóquio Duchamp de Cerisy-la-Salle (no ano da exposição de Beaubourg, e sob a direção de Jean Clair), mas também Bernard Marcadé dez anos depois, fizeram uma leitura de Duchamp e da vanguarda, principalmente parisiense, sobre as teorias do hiperespaço, cujo conceito mais pregnante era certamente o da quarta dimensão.

Os hermeneutas duchampianos pareciam mais atentos a essa quarta dimensão, que preocupou tanto os meios científicos quanto os jovens pintores vanguardistas, sensíveis às teorias geométricas complexas ligadas ao plano da tela, a antiga *pariete di vetro* bidimensional. Por prova o ensaio de Jean Clair, ainda nesses anos de febre duchampiana, focando sua atenção no romance de antecipação do esquecido Gaston de Pawlowski, *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* (Viagem ao País da Quarta Dimensão), publicado inicialmente em revista, narrativa com um toque de humor atraente frente a tantos cálculos e especulações. Henri Poincaré, de quem Marcel Duchamp leu *La Science et l'Hypothèse* (1902),¹⁰ tinha prevenido o público interessado sobre a dificuldade: “Alguém que dedicasse a sua existência a isso poderia conseguir representar-se a quarta dimensão”. Os jogadores de

⁷ PAZ. “*WATER WRITES ALWAYS IN * PLURAL”. In: *Marcel Duchamp: l'apparence mise à nu...* (tradução francesa da última edição do ensaio de Octavio Paz: “Aparência desnuda, la obra de Marcel Duchamp”, 1976).

⁸ LYOTARD. E. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 91.

⁹ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 102.

¹⁰ Henri Poincaré comenta, no terceiro capítulo de *La Science et l'Hypothèse*, as geometrias não-euclidianas (as Geometrias de Lobatchevsky e de Rieman) e as geometrias ditas não-arquimedianas (a Geometria de Hilbert), que tentam pensar o espaço além das três dimensões familiares.

xadrez, acostumados a certos exercícios cerebrais dos quais percebemos rapidamente a dificuldade, seriam os mais dotados para visualizar mentalmente aquela dimensão superior às essas três tão familiares ao nosso olhar. O humor, presente também na reflexão de Marcel Duchamp sobre a quarta dimensão, contribuiu para relativizar essas questões. Desta vez irônico, ele confessará a Cabanne, em entrevista: “A quarta dimensão virou uma coisa de que se falava, sem saber o que significava. Ainda hoje, aliás”.¹¹ Mas, na falta de uma clara representação dessa quarta dimensão, procuraremos abordar essa busca duchampiana a partir das três dimensões da geometria euclidiana, a “mais cômoda”¹² para quem a entendeu perfeitamente, como Poincaré ou Merleau-Ponty.

Preferimos examinar de mais perto, através da estereoscopia presente na obra de Duchamp — comprovada pela crítica da mesma maneira que a presença da fotografia,¹³ mas nem tão estudada em si —, o quê, no dispositivo estereoscópico, reteve Marcel Duchamp, além da simples percepção do relevo pela visão binocular, a nossa visão, mais “natural”, vale lembrar, do que a visão monocular de um... telescópio, por exemplo. Não podemos esquecer também que o processo técnico dos anáglifos tinha sido elaborado menos de vinte anos antes das primeiras pinturas de Duchamp.

Interessante observar, sobre esse ponto, que as obras de Duchamp que usam do próprio dispositivo estereoscópico não são muitas, para não dizer poucas. A estereoscopia e sobretudo os anáglifos,¹⁴ estão presentes desde *Pharmacie* [Farmácia], de 1914 (pelo menos por alusão, como *readymade aidé*, “ajudado” de pontos verde e vermelho), até a “lareira anaglífica” do outono de 1968, o último desenho de Duchamp, como se vê (infelizmente em preto e branco) no catálogo *raisonné* da exposição de 1977, em Beaubourg. *La stéréoscopie à la main* (A estereoscopia à mão), de 1918, revela-se um outro *readymade aidé*, a primeira e, talvez, a penúltima estereoscopia de Duchamp, um estereograma comprado em Buenos Aires e sobre o qual desenhou pirâmides estereoscópicas duplas.

Vale lembrar que Charles Wheatstone (1802-1875) — para fazer uma comparação com a história da estereoscopia — não precisou inicialmente de máquina fotográfica. Antes

¹¹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 36.

¹² POINCARÉ. *La Science et l'Hypothèse*, p. 76.

¹³ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 187-191. O autor lembra que Rosalind Krauss publica, paralelamente ao ensaio de Jean Clair sobre Duchamp e a fotografia, um texto breve colocando também “a obra toda de Duchamp sob a autoridade do paradigma fotográfico.”

¹⁴ O dispositivo anaglífico permite a percepção do relevo por meio de um jogo de oposição de cores complementares, geralmente o vermelho e o verde (por serem equilibrados também em termos de luminosidade), usados tanto na impressão do anáglifo quanto nos binóculos *ad hoc*.

de continuar suas experimentações estereoscópicas com fotografias, mais eficazes nos efeitos de percepção da profundidade, Wheatstone concebeu e gravou, na época da fotografia nascente, desenhos estereoscópicos, inventando até o estereoscópio para vê-los, afim de comprovar, durante uma aula de Filosofia experimental, em Londres (1838), o fenômeno da *stereopsis*, a percepção do relevo pela visão binocular. Primeiras estereoscopias que foram percebidas como paradoxais, como o lembra Hubert Damisch num pequeno ensaio sobre o relevo¹⁵, para quem via erguer-se do plano do papel tais volumes, tais espaços. E esse relevo era sem dúvida mágico como o espelho e sobretudo o cinema, outro “brinquedo científico”¹⁶ (o fenakistiscópio de Joseph Plateau, de 1832), paradoxal no seu início, o que não esqueceremos de examinar, nesta dissertação, através do interesse redobrado de Duchamp pela cronofotografia e a presença do movimento nos seus trabalhos.

No que diz respeito às experimentações escópicas, e não fotográficas, que acompanham o início do trabalho teórico de Wheatstone, seria interessante, se tivéssemos mais tempo para pensar a obra de Duchamp em relação com a fotografia, questionar o postulado de Rosalind Krauss que pretendia instituir a obra de Duchamp como conceitualmente fotográfica.¹⁷ E seria preciso, nessa lógica, ampliar essas questões para o cinema. Tentaremos, antes, mostrar que o interesse de Duchamp pela estereoscopia não é direcionado à estereoscopia fotográfica, mas à dimensão escópica da visão binocular, e, acima de tudo, mostrar o que o dispositivo estereoscópico possibilita. Na prática, vale observar que nas experimentações estereoscópicas de Duchamp e de Man Ray, geralmente juntos nessas ocasiões, era Man Ray o especialista, encarregado das tomadas fotográficas e provavelmente cinematográficas em 3D, por exemplo, entre outros episódios divertidos, pelo registro das *Optiques de précision* (Óticas de precisão) em movimento: *Rotative Plaque verre*, de 1920, *Rotative Demi-Sphère*, 1925.

A crítica duchampiana comentou, e por último Didi-Huberman, em *La ressemblance par contact*, vários aspectos da reversibilidade, mas não pareceu muito preocupada com um simples fato estereoscópico que consideramos fundamental para compreender o interesse de Duchamp pela estereoscopia. De fato, se permutarmos as duas “imagens” perspectivas de um

¹⁵ DAMISCH. *Le relief et sa magie*, p. 43-52.

¹⁶ BAUDELAIRE. *Morale du joujou* (1853), citado por Hubert Damisch no *Le relief et sa magie*, p. 44.

¹⁷ Talvez Rosalind Krauss quisesse instituir, inversamente, a fotografia — seria uma questão a ser colocada em relação a seu contexto histórico — como conceitualmente artística e, sobretudo, valorizá-la enquanto tal no campo artístico, nos Estados Unidos, em primeiro lugar.

estereograma, obtemos uma perfeita reversão do espaço visto, tornando simplesmente “oco” o que estava em relevo.

Coisa mental. Tentaremos desvendar tal observação valiosa, associando esse jogo de reversão espacial a outras permutações duchampianas, como as *Optiques de précision* ou os *Rotoreliefs* (Rotorelevos), de 1935, ou, ainda, sem que seja de menor importância, os jogos de palavras que, seja por humor seja por ironia, podem se reverter em qualquer sentido.

De fato, percebemos melhor no andamento desta pesquisa que, no campo da crítica literária, foi o escritor e crítico Michel Butor o primeiro a dar conta dessa reversibilidade estereoscópica na obra duchampiana. E o recado parece ter passado despercebido, se lemos bem todos os comentários a respeito. Pelo menos, no colóquio de Cerisy de 1977, dois anos depois das observações de Michel Butor, ninguém parecia interessado pela reversibilidade estereoscópica. Butor, ainda jovem, havia evidenciado os procedimentos de desdobramento na obra de Raymond Roussel,¹⁸ autor caro a Duchamp e aos Surrealistas, sem os relacionar ainda à estereoscopia. Em seu artigo “Reproduction interdite”, de 1975, bem depois do ensaio de Michel Foucault sobre Raymond Roussel (1963) — que destacou, entre outros aspectos, a circularidade da escrita rousselliana, mas sem falar de estereoscopia —, Michel Butor associou o procedimento da homofonia, revelado aliás pelo próprio Roussel em livro póstumo, às preocupações estereoscópicas de Duchamp. Desenvolveremos as consequências dessas observações num plano mais teórico a respeito de Duchamp e de sua obra, em torno das noções de polaridade e de ambivalência.

A esse respeito, no ensaio *Textes sur la vue et sur les couleurs* (Sobre a visão e as cores) de Arthur Schopenhauer (2ª edição, 1854), escrito nos passos do tão admirado Goethe, encontramos uma intuição fundamental sobre a noção de polaridade, não sem relação com a ambivalência da qual pretendemos tratar:

O conceito aqui estabelecido (a polaridade), ligado ao exemplo o mais intuitivo, de uma *atividade qualitativamente dividida*, poderia mesmo ser o conceito fundamental de qualquer polaridade e subsumir o magnetismo, a eletricidade e o galvanismo, dos quais cada um é o fenômeno de uma atividade dividida em duas metades, condicionando-se, procurando-se, e com tendência a se reunir.¹⁹

Longe desse pensamento filosófico que nos levaria à noção de polaridade universal discutida por Goethe e Schelling, e se tal estudo não derivasse ainda em reflexões mais amplas ligadas ao Idealismo alemão (o que estimamos longe do que queremos tratar nesta

¹⁸ BUTOR. *Repertório*, p. 113-125.

¹⁹ SCHOPENHAUER. *Textes sur la vue et sur les couleurs*, p. 66.

dissertação, e supondo ainda que fôssemos capaz de abordar tal aspecto num ângulo filosófico), focaremos de preferência a nossa atenção sobre os poetas mais próximos de Duchamp, poetas que participaram da renovação da linguagem da literatura e dos quais Duchamp gosta de falar em suas entrevistas com Pierre Cabanne: Jean-Pierre Brisset, Stéphane Mallarmé, Alphonse Allais, Jules Laforgue, Alfred Jarry ou ainda Raymond Roussel, cuja peça *Impressions d'Afrique* Marcel Duchamp irá assistir no Teatro Antoine, em 1912, a convite de seu amigo Apollinaire, acompanhados de Gabrielle Buffet-Picabia e Francis Picabia. Poetas apreciados por ironizar a ciência, com muito humor no caso de Jarry, até sem querer, talvez, no caso singular de Roussel, autor apaixonado pelos mais esquisitos dispositivos, inclusive estereoscópicos, elaborados por uma imaginação sem limites. Tentaremos ver em seus próprios escritos como Duchamp introduz “o lado exato e preciso da ciência”, não por amor da ciência mas, ao contrário, “para desacreditá-la, de uma maneira doce, leve e sem compromisso”.²⁰

As entradas e as abordagens para olhar e pensar Duchamp e sua obra em termos críticos não são poucas, mesmo. Bibliografia a perder de vista. Percorrer a ilha duchampiana leva-nos a perceber que se trata de um continente, e pior ainda, que esse continente poderia nem ter limites espaço-temporais. Para quem lê em francês, o caminho para entrar na obra, ou contorná-la, pode parecer relativamente simples: as próprias obras plásticas de Duchamp, as notas, os comentários das obras no catálogo da exposição de 1977, as atas do colóquio de Cerisy-la-Salle do mesmo ano, alguns ensaios incontornáveis, como o de Octavio Paz “*water writes always in * plural”, uma bibliografia consistente, como a última de Bernard Marcadé pontuada de centenas de considerações relevantes e pronto, *le tour serait joué*. Entretanto, ao ler, por exemplo, o texto da palestra luminosa como a de John Dee, “Ce façonnement symétrique”, no colóquio de Cerisy, tendo como ponto inicial as teorias do hiperespaço e como ponto final a alquimia, percebemos que a profundidade do campo (a profundidade “Duchamp”) torna-se infinita, pouco visível estereoscopicamente, apesar de poder se desdobrar em várias reflexões interessantes. Simples e terrivelmente complexo, como já escreveu Didi-Huberman (a respeito do branco na imagem)²¹; ambivalência que poderia acabar por significar tudo e, ao mesmo tempo, nada se, justamente, não

²⁰ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 66.

²¹ DIDI-HUBERMAN. *Devant l'image*, p. 33.

procurássemos ver distintamente de um lado e do outro, ou seja, desses lados opostos ou complementares, “reconciliáveis” de qualquer modo.

Escolhemos elaborar a redação dessa dissertação a partir de um sistema simples, que teria mais a ver com um jogo oulipiano, não sem relação com Roussel, pelo fato de ser uma escrita com “restrições”, além dos limites da própria escrita *tout court*. Trabalhamos dentro de uma grade de 3 capítulos de 3 subcapítulos cada um, divididos novamente em 3 itens de 3 páginas aproximadamente²², cujos títulos são citações de Duchamp. Aos poucos essa grade, ou essa “rede”, constitui-se com notas, reflexões, escritos, imagens, como um pintor começa a preencher uma tela: um projeto inicial, um esboço ou uma pochade em seguida, as primeiras camadas dentro de uma possível marcação reticulada, a regra do “gordo sobre magro” (se trabalhássemos com o material pictórico) e assim por diante, na espera de ver aparecer finalmente alguma imagem “legível”. Ou, ainda, para não esconder também nosso interesse pela literatura, ou justificar o interesse dos artistas plásticos pelas palavras — foi o caso de Duchamp — como um escritor preenche, povoa um edifício visto em corte.

Uma vez que nossa intenção é a de tratar da estereoscopia, logo, das três dimensões, e sabendo que Duchamp demonstrou desde cedo sua preocupação com a representação da quarta dimensão, acreditamos ser mais esclarecedor iniciar o primeiro capítulo com o estudo das duas dimensões, abordando os primeiros desenhos de Duchamp; em seguida, no segundo capítulo, trataremos da terceira dimensão; e, enfim, no terceiro capítulo, focalizaremos a quarta dimensão. Essa progressão de dimensões permitirá, esperamos, acompanhar o desenvolvimento da obra de Duchamp, quase obra por obra, de acordo com a cronologia do catálogo *raisonné* publicado sob a direção de Jean Clair, na ocasião da exposição de Beaubourg, de 1977. Contudo, sabemos que tal paralelismo — nem tão arbitrário (2, 3, 4 dimensões/evolução da obra) — é possível até a realização “inacabada” da *Mariée* (o *Grand Verre*) tendo percebido que, uma vez passado o labor exaustivo da representação da quarta dimensão no *Grand Verre*, a obra duchampiana alterna essas dimensões como um simples tabuleiro de xadrez o permite, deixando o jogador pensar nas duas dimensões do tabuleiro, nas três dimensões das peças e na quarta dimensão na qual se (des)envolve o pensamento estratégico.

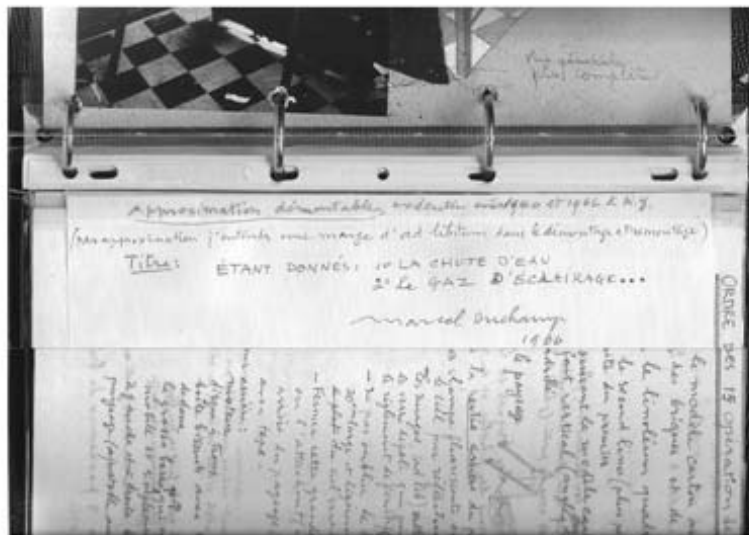
²² seguindo a regra duchampiana de 3 x 3 enunciada a respeito da realização dos *Stoppages Étalon* ou dos *Réseaux des Stoppages* (traduzimos: Redes dos “Paradagens”, 1914), segundo a qual era preciso repetir três vezes uma experiência para obter um resultado satisfatório.

Esperamos que esse método sério-lúdico possa permitir entender como Marcel Duchamp, artista cuja obra no século XX se tornou cada vez mais relevante, flerta com o dispositivo estereoscópico, não só por interesse artístico por tudo o que remete a *cosa mentale*, como o jogo de xadrez que os seus irmãos mais velhos, artistas, lhe ensinaram, mas ainda por razões que estimamos vinculadas ao próprio processo da reversibilidade, esse processo que permite o jogo da absoluta reversão do que é visto, por simples permutação de ponto de vista. Esse processo tem correspondência lógica com outras leis ligadas à polaridade, comentada pelos filósofos alemães e não sem relação com preocupações literárias ligadas, dessa vez, à “espiralidade” da linguagem que ocupa um lugar fundamental nos *tropos* caros a Duchamp. Aliás, o ensaio de Michel Foucault sobre a escrita, a linguagem de Roussel não escondia as dificuldades de abordar tal obra literária: “nessa obra tão apertada, tão constante, tão poupada de tudo e sempre referenciada a ela mesma, não é muito fácil operar por ordem, sem antecipação nem retorno...”.²³ Rotatividade duchampiana singular da qual precisaremos definir melhor os desafios, pelo menos estéticos, sempre na esperança não tão utópica de ver no *continuum* Duchamp-obra, novamente, algum relevo.

Importa-nos, ainda, precisar — e acreditamos que isso tem a ver com um dos ensinamentos de Marcel Duchamp, inclusive por meio de *Étant donnés*, a sua última obra — que não temos a intenção de fechar o sentido, em nossa reflexão, na elaboração do que seria uma *tese*. E ainda menos a intenção de formular um discurso que seria a *antítese* de certos enunciados da crítica duchampiana. E nem a *síntese* do que foi dito a respeito da estereoscopia e Duchamp. Em suma, busca-se possíveis respostas a uma *hipótese*²⁴: *étant donnés*, considerando 1º Duchamp 2º a estereoscopia, a que isso nos conduz? A que isso nos leva a pensar?

²³ FOUCAULT, *Raymond Roussel*, p. 25-26.

²⁴ Da mesma maneira que Duchamp prefere mais falar de hipofísica do que “Possível físico” (ao contrário de metafísico). Ver DUCHAMP, *Notes*, p. 51.



Marcel Duchamp. *Manual de Instruções para Étant donnés...*, p. 2-3, 1966

Capítulo 1. “Para ser visto de um olho só”. As duas dimensões.

1.1 “É cristalino”

1.1.1 “Eu sou muito feliz”

Marcel Duchamp faleceu naquela noite de 2 de outubro 1968, depois de um agradável jantar com sua mulher Teeny e seus amigos Nina e Robert Lebel, Juliet e Man Ray. Antes de sair discretamente, mas definitivamente do nosso mundo dos vivos, Duchamp deixa sobre uma mesa do seu ateliê (o ateliê herdado da irmã Suzanne em 1963) uma pasta contendo fotos e instruções de desmontagem/remontagem para a sua última grande obra, *ÉTANT DONNÉS : 1° LA CHUTE D’EAU 2° LE GAZ D’ÉCLAIRAGE...*²⁵. Naquele momento, poucas pessoas conheciam a existência da obra, talvez, nem todos os convidados do jantar. Antes de deixar os Estados Unidos para a Europa, em abril de 1966, Duchamp tinha proposto ao velho amigo Bill Copley comprar *Étant donnés*, com o apoio da Cassandra Foundation, com o firme compromisso de doar a obra ao *Philadelphia Museum of Art*²⁶. Doação que o Museu aceitará alguns meses depois do falecimento de Marcel Duchamp.

Qual é, então, a obra que se pode ver hoje no museu de arte de Filadélfia? Para descrever brevemente *Étant donnés*, diríamos que é uma instalação (re)montada numa sala particular do museu, que o visitante vê através de dois buracos-visores feitos numa velha porta de fazenda que esconde, ainda, uma parede aberta de tijolos que delimita a vista parcial do assunto principal: um corpo feminino deitado sobre um amontoado de gravetos e folhas mortas, de que não se vê o rosto, nem o braço direito, nem os pés, tendo ao fundo uma paisagem arborizada, à direita, onde se vê uma cascata, num dia nem ensolarado nem chuvoso, algumas nuvens imprecisas passando pelo céu azul. O joelho esquerdo do nu está levantado na direção da mão esquerda que segura uma lamparina acesa (um “bico Auer” a gás, mas elétrico nessa obra), oferecendo, dessa maneira, na abertura das pernas, a vista de um curioso sexo glabro.

Convidada por Paul Matisse, o filho de Teeny Duchamp, para fotografar a instalação algumas semanas depois do falecimento de Marcel Duchamp, Denise Browne Hare testemunhará:

Fiquei completamente absorvida pela minha visão a ponto de esquecer que Paul estava ali. Como aquilo só pode ser visto por uma pessoa de cada vez, isso se torna

²⁵ “Sendo dados: 1° a cascata, 2° o gás de iluminação” (tradução Sebastião Uchoa Leite in PAZ. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*, p. 71). Preferimos, nesta dissertação, manter o título em francês.

²⁶ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 488.



Fotógrafo desconhecido. Marcel Duchamp jogando xadrez, circa 1959

obrigatoriamente um ato de voyeurismo. [...] É uma armadilha. Uma armadilha extremamente erótica. Tem absolutamente essa impressão de grande força — uma visão que imobiliza qualquer um. [...]”²⁷

Étant donnés surpreende por várias razões. O mundo da arte, os críticos, os *marchands*, os artistas, os amigos de Duchamp também, sem falar do grande público do qual Marcel Duchamp não era ainda bem conhecido, conformaram-se com a idéia que Duchamp não produzia grande coisa desde muito tempo, satisfeito em ocupar sua existência jogando xadrez. No primeiro prefácio da famosa entrevista com Marcel Duchamp, o historiador e crítico de arte Pierre Cabanne escreve:

Alçado, à força de “reduções”, ao ponto onde a criação não poderia mais ser considerada como um produto estético, mas como uma “coisa” totalmente liberada, Duchamp se fechou em uma inatividade quase total. Ele é um dos raros homens de quem se podia ouvir dizer, sem ficar surpreso ou chocado: “Eu não faço nada”²⁸.

Entretanto, desde o *Nu descendant un escalier n° 2* (“Nu descendo uma escada n°2”), inicialmente recusado pelo pintor Albert Gleizes e seus amigos cubistas no Salão dos Independantes de Paris de fevereiro 1912,²⁹ Marcel Duchamp não parou de surpreender por mais de um paradoxo. Segundo Bernard Marcadé, “o mito, iniciado por Breton, de um Duchamp deixando de jogar a partida da arte ‘*para uma partida de xadrez sem fim*’ existe para corroborar a aura de um artista cuja vida e obra foram inteiramente dedicadas ao paradoxo e à elegância”.³⁰

Em seu novo prefácio de 1976, cerca de dez anos depois da descoberta de *Étant donnés*, Pierre Cabanne constata:

Múltiplo, paradoxal e desconcertante Duchamp. [...] Duchamp não confirma a opinião que se tem a seu respeito, ele a *desconcerta*; também com ele próprio, utilizando procedimentos sutis, secretos, complexos, que são tantas transgressões ou transcendências. Ou piruetas. E ambigüidades.³¹

Ninguém, desde os anos 1910, parece ter sido enganado pelo lado desconcertante de Duchamp, e não obstante, uma vez revelado *Étant donnés*, ninguém acredita no quê está vendo.

²⁷ HARE apud MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 496. “J’étais complètement absorbée par ma vision et j’avais même oublié que Paul était là. Comme ça ne peut être vu que par une personne à la fois, cela devient nécessairement du voyeurisme. [...] C’est un piège. Un piège extrêmement érotique. Il y a absolument cette impression de grande force — une vision qui vous cloue. [...]”

²⁸ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 10-11.

²⁹ Esse nu será exposto no ano seguinte no *Armory Show*, em Nova Iorque, tornando-se a causa de um grande escândalo e o início da celebridade de Duchamp, pelo menos nos Estados Unidos.

³⁰ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 10.

³¹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 21.



Marcel Duchamp. *Porta de Étant donnés...*, 1946-1966

O que estimamos surpreendente, além da coerência duchampiana que se revela para aquele que quer examinar de mais perto a obra e o artista, não é, em primeiro lugar, a aparição (após a desapareição do autor) de um segredo bem guardado durante mais de vinte anos, mas a aparição de um nu em relevo, mais tridimensional ainda do que teria sido um nu reproduzido e visto através do procedimento estereoscópico. Claro que, esculpido, esse nu nem precisa do dispositivo estereoscópico para ser visto em três dimensões, pelo menos para quem tem o privilégio de encostar os seus dois olhos na velha porta do Museu da Filadélfia. Mas pelo fato de precisar ser visto através de dois buracos, dois visores — e, naturalmente, quem olha coloca os dois olhos bem *en face des trous* (“em frente dos buracos”, se diz em francês) — faz com que a instalação se assemelhe sem nenhuma dúvida a um dispositivo específico, ótico, estereoscópico, retiniano por excelência, pelo fato de impôr ao espectador ver, e ver bem, antes mesmo da mente começar a pensar. Essa re-aparição do nu ao final de um longo percurso artístico não poderia ser, nem fruto da “preguiça” duchampiana, nem do acaso. A *Mariée* (a “Noiva despida por seus Celibatários, mesmo” dito o *Grand Verre* [Grande Vidro], 1912/15-1923) deixava-se olhar de lado, tanto de perto como de longe, enquanto *Étant donnés* impõe ao espectador colocar-se num ponto — dois, de fato — de observação particularmente determinados. A visibilidade da instalação se torna possível sob essa condição. De vagos *Regardeurs* (Os que olham) do *Grand Verre*, passamos a ser, por imposição de Marcel Duchamp, os *Voyeurs* (Os que vêem) bem posicionados de *Étant donnés*.

Nesse início de outubro de 1968, Duchamp não deixou somente essas instruções de montagem. Havia em meio a sua papelada um pequeno conjunto de notas guardadas desde a elaboração do *Grand Verre*. Teeny Duchamp pede a seu filho Paul, em 1976, para colocá-las em ordem tendo em vista uma publicação. Paul Matisse respeitará a ordem na qual Duchamp tinha conservado e agrupado essas notas, comentando:

Dividi o projeto de publicação em quatro seções, a primeira com as notas relativas ao conceito de Infradelgado. Na segunda foram colocadas as notas que se referiam ao “Grande Vidro” e na terceira aquelas que se relacionavam a vários projetos. A última seção foi dedicada às notas sobre jogos de palavras, aforismos, trocadilhos e anagramas.³²

³² MATISSE in DUCHAMP. *Notes*, p. 9. Seguindo a regra duchampiana de 3 x 3 enunciada a respeito da realização dos *Stoppages Étalon* ou dos *Réseaux des Stoppages* (traduzimos: Redes dos “Paradagens”, 1914), segundo a qual era preciso repetir três vezes uma experiência para obter um resultado. “J’ai divisé l’ouvrage en quatre sections, la première avec les notes concernant le concept de l’Inframince. Dans la seconde étaient placées celles se référant au « Grand Verre » et dans la troisième celles se rapportant à différents projets. La dernière section était consacrée aux notes sur les jeux de mots, aphorismes, calembours et anagrammes.”



Marcel Duchamp. *Parva Domus, Magna Quies*, 1902

Várias dessas notas foram reproduzidas de maneira muito cuidadosa pelo próprio Marcel Duchamp nas “Caixas”: a *Boîte de 1914*, a *Boîte verte* (“Caixa verde” nome dado à caixa *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [“A Noiva despida por seus Celibatários, mesmo”], 1934) e a caixa *À l’infinif* (“Ao infinitivo, dita a *Boîte blanche* [“Caixa branca”], 1966). Françoise Le Penven, que se interessou pela arte de escrever de Marcel Duchamp, diz: “Aquele interrupção (precisamos: da pintura, em 1912) coincide com o lento nascimento de uma *Noiva* cuja carne seria procriada por palavras e grifada de Notas que constituiriam seu acompanhamento”. Certamente para dar mais relevo à obra.³³

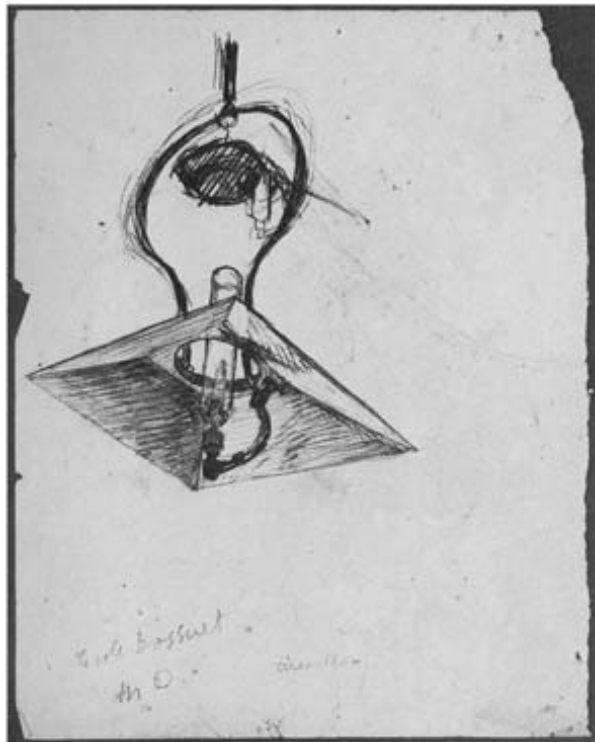
1.1.2 “Play ?”

Olhando de mais perto, até de um olho só, os primeiros desenhos de Marcel Duchamp, por exemplo os dois primeiros nanquins reproduzidos no *Catalogue raisonné* da retrospectiva Marcel Duchamp no Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou (Beaubourg) em Paris, em 1977³⁴, podemos ver que desde cedo as palavras acompanham as imagens, nesse caso, nanquins sobre papel. Essas palavras dão uma outra dimensão ao desenho e, pelo pensamento, uma outra profundidade.

No primeiro nanquim, onde se vê representado com muita habilidade, numa perspectiva difícil, uma menina inclinada sobre um carrinho de bebê (datado do dia 27 de março de 1902), está escrito uma legenda em latim “*Parva Domus, Magna Quies*” e a referência literária “(*Jack, Alph. Daudet*)”. Essa legenda, extraída do romance de Alphonse Daudet publicado em 1876 significa “Pequena Casa, Grande Descanso”. Se *Étant donnés*, que chamamos de *environnement* (ambiente ou instalação) de Filadélfia, não é, por assim dizer propriamente, um berço para o nu deitado no meio de gravetos, Duchamp faz menção de “Repouso” numa das suas primeiras notas da Caixa Verde. Essa nota é intitulada PREFÁCIO, ela vem redobrada em seguida com o título AVISO, como em eco — para não dizer estereofonia — mas segunda nota na qual a palavra Repouso teria sumido: “PREFÁCIO Sendo dados: 1º a queda d’água 2º o gás de iluminação, determinaremos as

³³ LE PENVEN. *L’art d’écrire de Marcel Duchamp*, p. 20-21.

³⁴ CLAIR. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 14.



Marcel Duchamp. *La Suspension (Bec Auer)*, 1903-1904

condições do Repouso instantâneo [...]”.³⁵ Notas cujas primeiras palavras se tornarão o “título” de *Étant donnés*, inscrito no braço direito³⁶ não visível do nu da instalação. Essa inscrição se lê claramente num marcador que abre a apresentação das quinze operações de montagem da pasta deixada na mesa do ateliê: “Titre : ÉTANT DONNÉS : 1° LA CHUTE D’EAU 2° Le GAZ D’ÉCLAIRAGE...”

O segundo nanquim sobre papel, datado de 28 de março de 1902, representa Suzanne, a irmã mais próxima de Marcel (como provavelmente nesse desenho que acabamos de comentar), tentando apanhar ou devolver uma bola de tênis. O trabalho é legendado “Play ?” No *Catalogue raisonné*, Jean Clair comenta a obra: “Característico também o modo de captar o movimento como instantâneo fotográfico, a bola ficando supensa no ar. Uma certa *gaucherie* [falta de jeito] no braço direito, comprido demais”. Trata-se claramente de braço e de instantaneidade. Duchamp, nessa nota PREFÁCIO, escreve: “Para repouso instantâneo = deixar entrar a expressão extra-rápido” e um pouco mais adiante: “... esse *Repouso* (capaz de todas as inúmeras excentricidades)”. A legenda “Play ?” (“Você joga?”) nos deixa na dúvida a respeito da direção tomada pela bola, ou ainda do engajamento de Suzanne no jogo.

Poderíamos dar um terceiro exemplo ligado a *Étant donnés*, “A Suspensão (Bico Auer)”, o terceiro no *catalogue raisonné*, também com anotação, à esquerda. O *fusain* (lápiz de carvão) reproduz uma luminária de uma sala de aula da Escola Bossuet (o que está escrito no papel) onde o jovem Marcel terminava o ensino médio. A anotação “Ecole bossuet” talvez não se satisfaça em indicar o lugar, o espaço, da mesma maneira que a data (*circa* 1902) precisa a época. A indicação remete, certamente, se associamos o desenho à legenda, a uma outra dimensão da qual desenho e legenda seriam as sombras projetadas, em duas dimensões, enquanto projeção numa folha de papel, de uma outra dimensão espaço-temporal marcada pelo possível tédio daquela sala de aula, como prefere imaginar Jean Clair. O autor escreve, em conclusão ao comentário da Suspensão: “Subterrâneo, o bico de gás que se eleva sem barulho através da obra toda, se manifesta por fim com brilho, erguido na mão da moça nua de *Étant donnés*.”³⁷ A lógica visual pediria a verticalidade do bico. Tanto no desenho como na instalação de Filadélfia, o bico está inclinado, como o desejava Duchamp, por último.

³⁵ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 43 e DUCHAMP. *Notes*, p. 50-51

³⁶ DUCHAMP. *Manual of Instructions*, p. 44-45.

³⁷ CLAIR. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 17.



Marcel Duchamp. *Femme-Cocher*, 1907

A presença e a escolha precisa das palavras nos primeiros desenhos de Marcel Duchamp, de um lado atuando como título e, do outro, como comentário pela colocação no desenho, diriam respeito ao desejo de evocar mais do que o desenho mostra na sua simples aparência, na evidência do seu traço. Um bico Auer, certo, mas só isso? Marcel Duchamp, desde cedo, parece não se satisfazer desse tão pouco, e será preciso demonstrá-lo mais adiante, com esse “ironismo de afirmação” que aparece nas primeiras notas do *Grand Verre*.

Se a escrita começou a duplicar a obra pictórica de maneira precoce, como observou Françoise Le Penven³⁸, são os desenhos humorísticos que, desde 1907, interinarão a prática. Flutuando ainda “entre diferentes ideias: fauvismo, cubismo, voltando algumas vezes a coisas um pouco mais clássicas”,³⁹ o jovem artista Duchamp — aos 17 anos — freqüenta, antes de quaisquer outros artistas, os cartunistas de Montmartre, um dos lugares prediletos do ramo artístico.

Lembre-se de que eu não vivia no meio de pintores, e sim de cartunistas. Em Montmartre, onde eu vivia, na Rue Caulaincourt, pegado a Villon, nós freqüentávamos sobretudo Willette, Léandre, Abel Faivre, George Huard etc.; e era completamente diferente; eu não tinha contato com pintores nessa época [...].⁴⁰

Duchamp, como vários artistas “procurando um jeito fácil de ganhar a sua grana”⁴¹, contribui com os jornais humorísticos da época tal *Le Rire*, *Le Sourire* ou o *Courrier Français*, que perpetuavam o anarquismo literário e o espírito “fumista”⁴² dos quais o famoso cabaré *Le Chat Noir*, de 1881 à 1897, foi instituído o epicentro. Marcadé observa que Duchamp radicaliza a tendência dessa tradição humorística pelo fato de privilegiar a legenda ou o título no desenho, e que a maioria dos desenhos que Duchamp conseguiu publicar na imprensa humorística entre 1908 e 1910 estão duplamente caracterizados: pelo humor e pelo erotismo⁴³.

No primeiro desses desenhos reproduzidos no *catalogue raisonné, Femme-Cocher* (Mulher-Cocheiro, 1907), o título e a legenda parecem até se confundir (Mulher-Cocheiro Tarifa horoquilométrico). O humor sutil da situação viria de um paradoxo: o “hipomóvel”,

³⁸ LE PENVEN. *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*, p. 28.

³⁹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 32.

⁴⁰ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 33.

⁴¹ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 513 (nota de roda-pé 46).

⁴² Ver MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 22: “O *fumisme*, cujo termo era aplicado na origem às estéticas de Mallarmé et Rimbaud, é a cristalização do espírito dos clubes, cabarés e espetáculos de estudantes e artistas (*Zutistes, Incohérents, Jemenfoutistes, Harengs-Saurs, Hirsutes* e outros *Hydropathes*) que abundavam no *Quartier latin* no início da IIIa República e que se caracterizavam por um sentido agudo do absurdo, e uma prática contínua da bagunça e da provocação.”

⁴³ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 26-27.

estacionado, ainda está ocupado, como se vê na bandeira do contador — a palavra “livre” não está para cima, mas para baixo — mas o veículo está vazio, livre de seus ocupantes. Entendemos aos poucos pelas palavras e signos desenhados (entrada do hotel, quartos, 6969...) que o cocheiro e a sua cliente estão “não muito longe, ocupados com outros transportes”⁴⁴. Os *Regardeurs* (Os que olham) reproduzem para si mesmos o quadro, imaginando a cena, assim como observa Marcadé a respeito de um outro desenho intitulado *L'Accident* (O Acidente, onde se vê espectadores olhando o que não podemos ver no desenho, sem dúvida o acidente em questão). Duchamp escreverá numa nota, no que diz respeito à palavra “sentido”: “Pode-se ver olhar. Pode-se ouvir escutar, sentir cheirar, etc....?”⁴⁵. O significado da palavra “sentido” já se desdobra no sentido de “direção”. O desenho deixa “os que olham” avistar um outro rumo indicado por “os que vêem”, rumo que já está além da folha do papel.

1.1.3 “uma cor invisível”

O marcador das Instruções de montagem de *Étant donnés* não deixa dúvidas: primeiro, a instalação de Filadélfia tem, de fato, um título duplamente escrito, sobre o braço do nu e no fichário das Instruções, assim como nas notas (PRÉFACE et AVERTISSEMENT). Segundo, a queda d'água e o gaz de iluminação estão bem presentes na obra, ainda que, quanto ao que vem após os três pontos de suspensão, cabe a nós ver, pensar, imaginar.

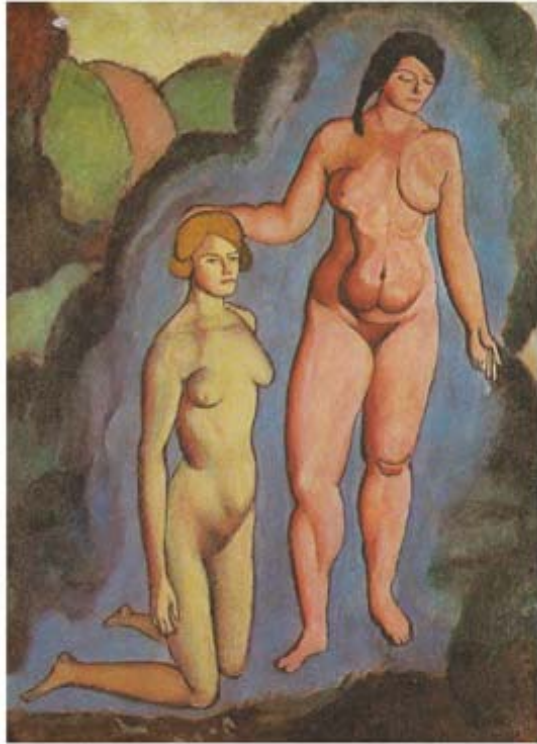
Marcel Duchamp comentará suas próprias obras em uma conferência ilustrada com slides, intitulada em inglês “A propos of myself” (observemos o emprego do francês e do inglês na mesma frase), realizada no City Art Museum de Saint-Louis, no Missouri, em 24 de novembro de 1964. A respeito de *Le Buisson* (A Moita), pintado em Neuilly no final de 1910, Duchamp escreve:

A escola *fauve* caracteriza-se pelo emprego livre da distorção iniciada por Cézanne e os Impressionistas.

Esse quadro marca uma mudança em direção a uma outra forma de *fauvisme* que não se funda apenas na distorção. O desenho dos personagens é estilizado e as cores são, ao mesmo tempo, contrastadas e misturadas.

⁴⁴ CLAIR. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 23.

⁴⁵ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 276.



Marcel Duchamp. *Le Buisson*, 1910-1911

A presença de um título não descritivo aparece aqui pela primeira vez. De fato, a partir desse momento, eu atribuiria um papel cada vez mais importante ao título que eu acrescentava e tratava como uma cor invisível.⁴⁶

Esse comentário nos interessa por várias razões. Nos dois primeiros enunciados, Duchamp reforça a relação plástica com a pintura da época, com Cézanne a frente. Thierry de Duve mostrará a importância disso em seu ensaio sobre as passagens duchampianas, principalmente a “passagem” relativa ao ano de 1912.⁴⁷ Aliás, na mesma conferência, ao falar do *Portrait du Docteur Dumouchel* (Retrato do Doutor Dumouchel, 1910), ele diz: “Foi por volta de 1910 que conheci os Fauvistas, após ter esgotado os recursos da lição de Cézanne. Naquela época, 1905-1910, Matisse, Derain, Braque e Van Dongen eram as feras selvagens do zoológico da pintura”.⁴⁸ Os Fauvistas seriam feras selvagens, certamente, mas também o pintores em geral, como sustenta a expressão “bête comme un peintre”.⁴⁹ Ainda sobre *Le Buisson*, e prosseguindo nossa reflexão, observa-se a presença de um título que não é mais descritivo com relação à imagem, mas que adquire sua autonomia para alcançar outros horizontes, de inspiração literária ou, ainda, científica, como veremos mais adiante.

O tratamento do título como “cor invisível” continua a nos intrigar. Trata-se de um jogo de palavras para nos dizer, no fundo, que uma “coloração” suplementar dará mais relevo à obra, uma coloração literária, por exemplo? Duchamp confessa a Cabanne, a respeito da *Mariée*, esse *Grand Verre* cujas primeiras notas aparecem pouco após sua pintura *fauve* (em 1912 aproximadamente), que os títulos em geral lhe interessavam muito e que ele estaria se tornando literário naquele momento.⁵⁰ Se a “coloração” literária nem sempre está visível na obra, ela permanece legível pelo menos nos títulos e nas notas, fato que Duchamp nunca negou, ao contrário. Na época do *Le Buisson*, Duchamp lê Jules Laforgue (e nunca deixará de lê-lo), desacreditado por “Max Jacob e Apollinaire, que, acompanhados de Picasso, percorriam as ruas de Montmartre gritando : ‘Abaixo Laforgue !’, ‘Vaiem Laforgue!’”.⁵¹ Duchamp, por sua vez, permanece sensível a seu espírito “fumista”: ele conclui apenas três da dezena de poemas de Laforgue que pretende ilustrar: *Encore à cet Astre, Médiocrité et Sieste éternelle*. “Rimbaud et Lautréamont me pareciam muito antigos à época. Eu queria algo mais jovem. Mallarmé et Laforgue estavam mais próximos do meu

⁴⁶ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 220.

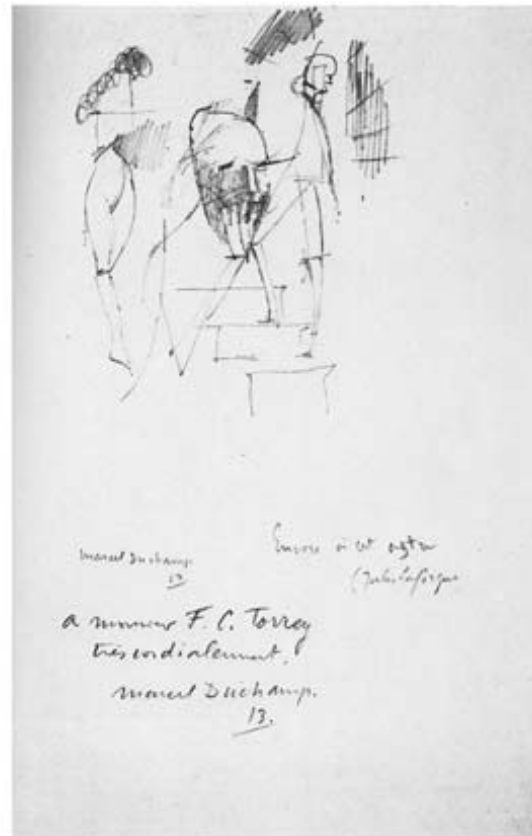
⁴⁷ DUVE. *Passages* in “Nominalisme pictural”, p. 35-87.

⁴⁸ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 219 (um *fauve* é uma fera).

⁴⁹ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 174. “besta como um pintor”.

⁵⁰ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 67.

⁵¹ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 36.



Marcel Duchamp. *Encore à cet astre*, 1911

gosto — o “Hamlet” de Laforgue sobretudo. Mas talvez eu estivesse menos atraído pela poesia de Laforgue do que por seus títulos [...]”⁵². Surpreendente para alguém que confessava não ser muito literário naquele momento, como confiou a Cabanne a respeito desse projeto de ilustração.⁵³ Mais adiante, ele afirma: “No desenho *Encore à cet astre* a personagem *sobe* a escada. Mas enquanto eu trabalhava nele, a ideia do *Nu*, ou o título — não me lembro bem — me veio ao espírito.”⁵⁴

É significativo o interesse de Duchamp pela literatura que lhe é contemporânea, ele vai bem além da leitura rápida de Laforgue. Françoise Le Penven tentará fazer um levantamento das leituras de Duchamp antes e durante a redação das Notas. A autora precisa: “Considerar cada volume da biblioteca de Marcel Duchamp é uma atividade paradoxalmente metafórica. Sua arte é literária, mas a biblioteca nunca se fixou em lugar algum.” Mais adiante: “Ele se desfazia até mesmo de seus livros *cultes*”⁵⁵: Stéphane Mallarmé, Alfred Jarry, Alphonse Allais, Jean-Pierre Brisset, Jules Laforgue, para citar apenas alguns (provavelmente todos foram lidos e relidos até 1968) e antes da leitura de outros autores determinantes para sua obra, como Raymond Roussel, como veremos mais detalhadamente.

Se Duchamp trata, trabalha seus títulos como uma cor invisível, talvez seja porque ele lê, percebe nesses poetas, como num *renvoi miroirique*⁵⁶ (reemissão especular), o tratamento plástico que eles dão a seus textos. Essas reflexões nos conduziriam muito longe, se devêssemos aprofundá-las. Contentemo-nos da leveza e do humor de um Alphonse Allais, o Fumista, Hidropata, Hirsuto e Incoerente, que abre sua coletânea de histórias “chatnoiresques” (do Cabaré “O Gato Preto”) intitulada *Rose et Vert-Pomme* (Rosa e Verde-maçã), publicada em 1894, por “Un coin d’art moderne” (Um canto de arte moderna), em que o autor, convidado ao vernissage dos *Néo-Pantelants*, surpreende-se de imediato com a visão de um quadro: “o mais curioso dessa obra de arte é sua coloração: a mulher era laranja, o homen azul” e o jovem autor do quadro intitulado “Mes parents” (Meus pais) explica: “Minha intenção, ao atribuir a cada um deles uma cor complementar, foi contar a perfeita harmonia que nunca deixou de governar a existência dessas pessoas honestas. Vocês não

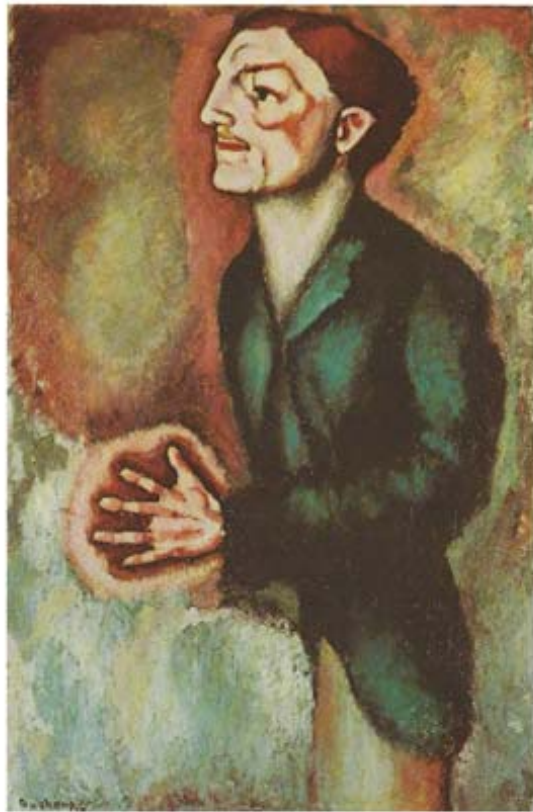
⁵² DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 170.

⁵³ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 47.

⁵⁴ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 170 e CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 77,78.

⁵⁵ LE PENVEN. *L’art d’écrire de Marcel Duchamp*, p. 99.

⁵⁶ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 93.



Marcel Duchamp. *Portrait du Docteur Dumouchel*, 1910

sabiam que um raio laranja combinado com um raio azul reconstitui a luz branca?”⁵⁷ A coletânea, que faz menção ao pintor Cimaise (Cimalha) e ao poeta Larime (A rima), a Rouen, a Neuilly, à água e ao gaz, além de outras muitas curiosidades caras a Duchamp, termina com a surpreendente “Exposição de Chicago” da qual o famoso Concurso Lépine bem pode ter se inspirado. Concurso que surge em 1902 e no qual Marcel Duchamp apresentará seus *Rotoreliefs* em 1935.

As duas mulheres nuas do *Le Buisson* têm tonalidades verde e rosa. De inspiração simbolista por sua pose hierática, esse hieratismo que havia agradado Duchamp em um pintor esquecido, chamado Pierre Girieud⁵⁸, elas ainda carregam a marca de uma fatura impressionista ou pós-impressionista caracterizada pela lei do contraste simultâneo que o químico Chevreul havia vulgarizado há muito tempo⁵⁹ e cuja origem os pintores encontraram talvez em Goethe ou Schopenhauer. Merleau-Ponty nos relembra, em *Le doute de Cézanne*, essa ciência do contraste simultâneo nos pintores neo-impressionistas: “Para obter no quadro, que será visto na luz fraca dos apartamentos, o próprio aspecto das cores sob o sol, é preciso então fazer aparecer ali não apenas o verde, no caso da grama, mas também o vermelho complementar que o fará vibrar.”⁶⁰ Duchamp, após suas afirmações sobre Girieud, confia a Cabanne: “Havia também Valloton. Sempre tive uma queda por ele, porque viveu uma época em que tudo era vermelho e verde, e porque usava os tons castanhos mais profundos, tons frios, escuros, ele anunciava a palheta dos cubistas”.⁶¹

A propósito do retrato do Doutor Dumouchel, seu amigo da escola Bossuet que Duchamp pinta pouco antes de *Le Buisson*, não é a experiência cubista de Duchamp que a tela anuncia, mas certamente a pintura “não retiniana”; aquela que o olho não apenas vê, mas que dá ao espírito a possibilidade de outras percepções, outras perspectivas. Duchamp

⁵⁷ ALLAIS. *Rose et Vert-Pomme*, p.11. “le plus curieux de cette œuvre d’art, c’était sa coloration: la bonne femme était orange, le bonhomme bleu”. “J’ai voulu raconter, en affublant chacun d’eux d’une couleur complémentaire de l’autre, la parfaite harmonie qui n’a cessé de présider à l’existence de ces deux braves gens. Vous n’êtes pas sans savoir qu’un rayon orange combiné avec un rayon bleu reconstitue la lumière blanche ?”

⁵⁸ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 35. A relação Girieud-Duchamp mereceria um estudo em si.

⁵⁹ Michel Eugène Chevreul, diretor da Manufacture des Gobelins desde 1813, estuda cientificamente o problema da cor e vulgariza os seus resultados em 1839 no *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de ses applications*, publicação que pretendia interessar em primeiro lugar os pintores, apesar da primeira solicitação vir dos seus estudantes tintureiros.

⁶⁰ MERLEAU-PONTY. *Sens et non-sens*, p. 16. “Pour obtenir sur le tableau, qui sera vu dans la lumière faible des appartements, l’aspect même des couleurs sous le soleil, il faut donc y faire figurer non seulement un vert, s’il s’agit d’herbe, mais encore le rouge complémentaire qui le fera vibrer.”

⁶¹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 35.

comenta sua pintura: “O retrato é bem colorido (verde e vermelho) e encerra uma nota de humor que indica minha direção futura, que é a de abandonar a pintura retiniana.”⁶²

Como lembra Marcadé, os exegetas da obra de Duchamp não deixaram de observar esse interesse confesso de Duchamp pelo “milagroso” que precede o período cubista. Um “milagroso” não sem relação com a descoberta dos raios X por Röntgen, em 1895, e o desenvolvimento da radiologia ao qual Duchamp assiste por intermédio de seus amigos médicos Tribout e Dumouchel. Seu irmão Raymond, estudante de medicina, “esteve ao lado de Albert Londe, diretor do serviço de fotografia e de radiologia no hospital da Salpêtrière”.⁶³ Os raios X aparecem pelo menos duas vezes nas Notas: 1º “Rayons X (?) / infra mince / Transparence ou coupaison”⁶⁴ (Raios X/infra delgado/Transparência ou corte); 2º “le coupant d’une lame et la transparence et les rayons X et la 4e Dim.”(O fio de uma lâmina e a transparência e os raios X e a 4ª Dim.), logo abaixo do croquis de ANEMIC CINEMA.⁶⁵ Como confirma Duchamp a Cabanne: “O cubismo interessou-me apenas durante alguns meses. Ao fim de 1912 eu já pensava em outra coisa.”⁶⁶

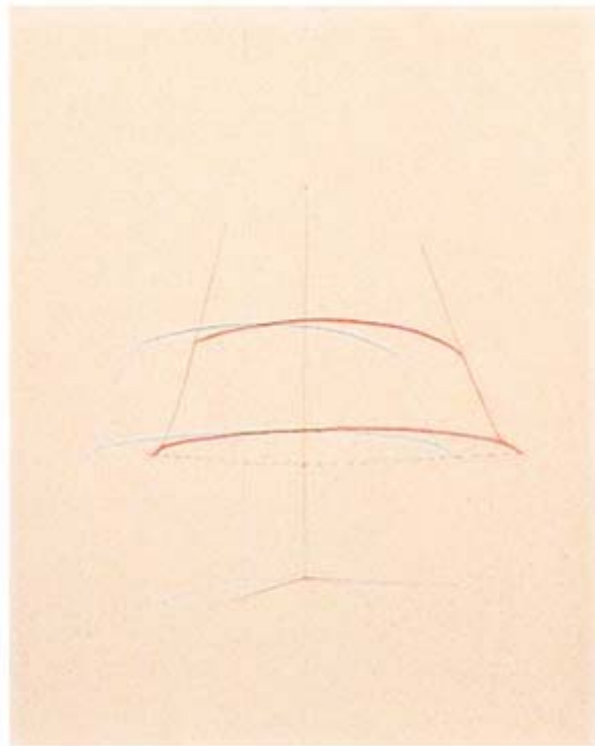
⁶² MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 31. “Le portrait est très coloré (rouge et vert) et il réèle une note d’humour qui indique ma direction future qui est d’abandonner la peinture rétienne”

⁶³ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 32 e CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 14-25. “cotoya Albert Londe, directeur du service de photographie et de radiologie à l’hôpital de la Salpêtrière”

⁶⁴ DUCHAMP. *Notes*, p. 26.

⁶⁵ DUCHAMP. *Notes*, p. 118-119.

⁶⁶ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 43.



Marcel Duchamp. *Cheminée anaglyphe*, 1968

1.2 “Portadores de sombra”

1.2.1 “fontes de luz”

Esse rosa e esse verde vão colorir uma boa parte da obra de Duchamp. Quando Cabanne escreve, no prefácio de 1966, que “Marcel Duchamp usa sempre uma camisa rosa com listras verdes”,⁶⁷ lamentamos que ele não tenha pensado em lhe perguntar a razão. A tela *Deux nus* (Dois nus), que precede o *Portrait du père de l’artiste* (Retrato do pai do artista), a *Partie d’Échecs* (Partida de xadrez) e o *Portrait du Docteur Dumouchel*, quatro pinturas a óleo de 1910, caracterizam-se pelas dominantes rosa (a carne do nu) e verde (a relva, os vegetais/plantas ao redor, enfim, simplesmente o campo visual no qual elas posam, sentadas, nuas). Como não resistir à tentação de pensar também como complementar o rosa feminino (sabe-se que, na pintura, trata-se de um vermelho degradado pelo branco) de Rose Sélavy, e o verde (masculino ?) de Duchamp, do campo, da mesma forma que — queremos ver um sentido nisso — muitos associaram o Mar de Marcel à *Mariée* do *Grand Verre* e o cel/sel de Marcel a seus *Célibataires*. Como nos lembra Raúl Antelo: “Octavio Paz, assumindo a premissa de que toda arte é autobiográfica, vê na estereoscopia (falando de *Stéréoscopie à la main*, realizada em Buenos Aires em 1918) um anagrama do autor. Marcel = Mar/Cel (Mar e Céu)”.⁶⁸ Sem nos determos nessas considerações, observemos simplesmente que a última obra reproduzida no *catalogue raisonné*, datada de setembro-outubro de 1968, intitula-se *Cheminée anaglyphe* (Lareira anaglífica), um desenho, feito a lápis azul e vermelho sobre um papelão levemente colorido, da lareira projetada para sua residência de Cadaquès. Duchamp:

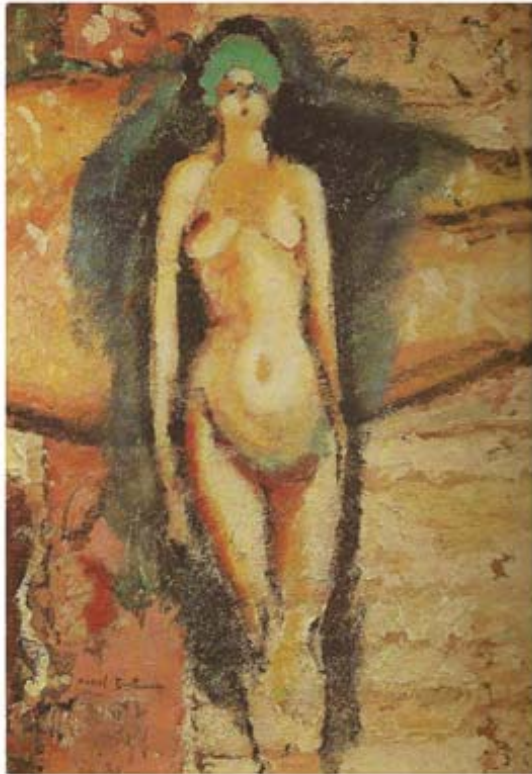
Sempre pensei em realizar um anáglifo (vermelho e verde) em torno do projeto de lareira espanhola, cujo esboço em três dimensões eu havia desenhado para o pedreiro que está construindo-a em nossa casa de veraneio. Esse anáglifo confeccionado à mão deveria produzir um efeito em três dimensões quando visto com um par de óculos com filtros vermelho e verde.⁶⁹

De outro ponto de vista, Octavio Paz ressalta: “As pessoas mais próximas ainda se lembram de sua alegria, um dia antes de sua morte, ao descobrir na mesma loja que anos atrás, em

⁶⁷ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 12.

⁶⁸ ANTELO. *Maria com Marcel*, p.71.

⁶⁹ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 494. “J’ai toujours songé à réaliser un anaglyphe (rouge et vert) autour du projet de cheminée espagnole, dont j’avais dessiné un croquis en trois dimensions à l’intention du maçon qui est en train de la construire dans notre maison d’été. Cet anaglyphe confectionné à la main devrait produire un effet en trois dimensions quand on le regarde avec une paire de lunettes avec des filtres rouge et vert.”



Marcel Duchamp. *Nu sur Nu*, 1910-1911

Paris, um par de lentes, uma vermelha, outra verde, que ele procurava para ver seu desenho. Iguais aos de sua adolescência.”⁷⁰ Lembremos que em 1891, Louis Ducos du Hauron (1837-1920), após ter feito pesquisas sobre a tricromia, paralelamente a Charles Cros,⁷¹ estabeleceu a técnica dos anáglifos⁷² que permite a visão em relevo por meio de lentes coloridas: um olho vê através de uma lente vermelha a imagem que lhe corresponde, impressa em verde, as duas cores se adicionando para dar um tom idealmente cinza escuro, mas esse olho não verá a outra imagem impressa em vermelho através da lente vermelha. E o mesmo acontece com o outro olho, mas inversamente.

A respeito das cores rosa e verde, poderíamos ainda remeter à *Femme nue aux cheveux verts* (Mulher nua com cabelos verdes), pintado após *Le Buisson*, no início de 1911, e rebatizado por Duchamp *Nu sur Nu* (Nu sobre nu) em 1960, título enigmático, e sobretudo menos convencional, que respeita o fato que o nu, de pé, se sobrepõe a um primeiro nu, deitado. Tratando-se de títulos, notemos que as obras que anunciam as preocupações cubistas de Duchamp por volta de 1911 (ano da exposição “cubista” no Salão dos Independentes), assim como as pesquisas sobre o movimento, sem falar ainda de quarta dimensão, essas obras não demonstram tanta preocupação com essa distância entre o título e a imagem. Palavras que permanecem obedientemente descritivas da obra enquanto a própria obra busca representar outra coisa além daquilo que o *regardeur* do quadro deveria ver com toda evidência: um corpo, um rosto ou simplesmente um moedor de café.

Lembremos que o próprio Duchamp confessou ter atravessado em ritmo acelerado esse período de efervescência, como seus *Nus* e *Rois et Reines* “vites” (Reis e Rainhas rápidos), datados de março e abril 1912: “[...] tudo acontecia muito depressa.”⁷³ Marcadé

⁷⁰ PAZ. *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu...*, p. 144-145. “Ses intimes se rappellent encore sa joie à la découverte un jour avant sa mort, dans la même boutique que des années auparavant, à Paris, d’une paire de verres, l’un rouge, l’autre vert, qu’il cherchait pour voir son dessin. Pareils à ceux de son adolescence...”

⁷¹ Charles Cros (1842-1888), fundador do Círculo dos poetas *Zutistes*, do qual farão parte Rimbaud e Verlaine, também declamará seus versos no Chat Noir, como os de *Phantasma* (*Le Collier de griffes*, póstumo, 1908): “Vers les horizons clairs de rubis, d’éméraires...”

⁷² *anaglyphus*, vindo do primeiro latim de origem grega, significa “obra esculpida ou cinzelada em baixo-relevo”, do grego *ana*, “de baixo para cima” ou “por trás” e *gluphê*, cinzeladura (Ver dicionário *Le Petit Robert*).

⁷³ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 43. E Duchamp comenta com Cabanne (em francês, já que a tradução existente em português não nos convence) : “De 1902 à 1910 j’ai pas mal nagé. J’ai eu 8 ans d’exercice de natation”. Marcadé não comentou. Sugerimos essa interpretação ousada: nadar, é evoluir num meio *aqueux* (aquoso, não sem relação com o “piano *aqueux*” do desenho *Flirt*, de 1907), à *queues* (entender pênis). É na primavera 1910 que Duchamp oferece a seu amigo muniquense Max Bergmann um bilboquê como lembrança de um noite agitada em Montmartre (ver MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 32-34). Uma das razões de sua enigmática viagem a Munich em 1912 — viagem comentada por Thierry de Duve no capítulo “Résonances” em *Nominalisme pictural* e no capítulo VI de Marcadé — estaria vinculada a essa amizade. Duchamp tinha estudado o alemão no colégio.



Marcel Duchamp, Jacques Villon (Gaston Duchamp) e Raymond Duchamp-Villon
no jardim do ateliê de Jacques Villon em Puteaux, 1914

comenta: “Em Neuilly, mais ainda do que em Montmartre, em virtude do isolamento do bairro, Duchamp vive distante dos debates artísticos acalorados que se desencadeavam em torno do cubismo à época. Da mesma maneira, seus irmãos “mantêm-se ainda prudentemente reservados”.⁷⁴ Duchamp frequentará de maneira episódica os encontros de domingo em Puteaux, organizados desde 1911 por seus irmãos que não deixaram de convidar os representantes da tendência do cubismo, como Jean Metzinger e Albert Gleizes (assim como Gleizes convidava os mesmos para seus encontros da segunda-feira, em Courbevoie). Apesar da diferença de temperamento, Duchamp não era insensível à miscelânea teórica que alimentava as discussões, retomada pelos caolhos, se nos permitem dizer, como Maurice Princet, antigo politécnico que frequentava o “bando de Picasso”, no país de muitos cegos. “Princet representava o papel daquele que conhecia a quarta dimensão de cor; então, nós o escutávamos. Metzinger, que era inteligente, aproveitou-se muito disso. A quarta dimensão tornava-se uma coisa da qual se falava, sem saber o que queria dizer. Aliás, até hoje ainda.”⁷⁵

Blaise Cendrars, em artigo dedicado a Robert Delaunay, cujo trecho será lido na ocasião de uma conferência que ele fará em São Paulo em julho de 1924 a convite dos modernistas, comenta:

Dois homens, que aliás não eram pintores, exerceram enorme influência sobre a primeira equipe dos pintores cubistas, o matemático Princet, a quem se apresentava as novas produções plásticas e que aplicava a elas uma fórmula cifrada, e o erudito helenista Chaudois, que controlava todas as teorias elaboradas com a ajuda de citações extraídas de Aristóteles, de Anaximandre e dos filósofos pré-socráticos. Essa louca atividade crítica e criativa foi chamada por Maurice Raynal “a Busca da Quarta Dimensão”.⁷⁶

Thierry de Duve tentará mostrar mais precisamente em seu ensaio sobre “Le *readymade* et le tube de couleur” (O *readymade* e o tubo de cor), como Delaunay (cujas cores emprestadas serão experimentadas por Cendrars na pintura)⁷⁷, nessa busca da cor pura como passagem à abstração (com Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Kupka...),

⁷⁴ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 32.

⁷⁵ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 41-42. “Il jouait au monsieur qui connaissait la quatrième dimension par cœur ; alors on l’écoutait. Metzinger, qui était intelligent, s’en est servi beaucoup. La quatrième dimension devenait une chose dont on parlait, sans savoir ce que ça voulait dire. Encore maintenant d’ailleurs.”

⁷⁶ CENDRARS. *Aujourd’hui*, p. 76. “Deux hommes, qui n’étaient d’ailleurs pas peintres, eurent une influence énorme sur la première équipe des peintres cubistes, le mathématicien Princet, à qui l’on présentait les nouvelles productions plastiques et qui leur appliquait immédiatement une formule chiffrée, et l’érudit hellénisant Chaudois, qui contrôlait toutes les théories émises à l’aide de citations tirées d’Aristote, d’Anaximandre et des philosophes présocratiques. Cette folle activité critique et créatrice fut appelée par Maurice Raynal “la Recherche de la Quatrième Dimension.”

⁷⁷ CENDRARS. *Blaise Cendrars*, p. 256-257.

conseguir reunir ao mesmo tempo as preocupações cubistas, a quarta dimensão, os futuristas, o movimento:

Em poesia, a curiosidade e mesmo a paixão pela simultaneidade que florescem em Apollinaire, Cendrars e Barzun são elas próprias os rebentos tardios do simbolismo. Na pintura, elas nasceram sobretudo da incessante especulação sobre a quarta dimensão pelos cubistas e a velocidade pelos futuristas. Coube à Delaunay fazer convergir esses interesses um tanto vagos com a teoria do contraste simultâneo de Chevreul, e fundar em sua obra e seus escritos uma nova doutrina da pintura, que ele chamou de simultaneísmo.⁷⁸

Não estamos convencidos que sejam “interesses um tanto vagos”, mas, em todo caso, são esforços desmedidos da parte dos pintores para compreender o discurso científico que marca a episteme moderna com uma grande incógnita: essa famosa quarta dimensão.⁷⁹

1.2.2 “semelhançabilidade”

A velocidade, o movimento, os espaços a n dimensões, todos esses “gazes de iluminação” no *air du temps* eletrizam Duchamp no desejo de deixar a estaticidade da tela e de fugir da obstinação dos pintores em trabalhar com meios físicos limitados. Uma pintura mais preocupada do que nunca, nesse momento histórico, pela superfície do que pelos horizontes que apontam para além do ponto perspectivo. Duchamp comentará em 1946, a respeito de Dada e Picabia, e antes de falar de quarta dimensão, de Brisset e de Roussel: “Ninguém pensava que poderia haver alguma coisa além do ato físico da pintura.”⁸⁰

Esse interesse por novas descobertas (não falamos de mulheres, se bem que...) manifesta-se também no desejo, para um homem de 24 ou 25 anos, de provar, de se aproximar desses outros horizontes, sejam eles matemáticos. A poesia, a literatura, inclusive

⁷⁸ DUVE. *Résonances du readymade*, p. 162. “En poésie, la curiosité et même la passion pour la simultanéité qui fleurissent chez Apollinaire, Cendrars et Barzun sont elles-mêmes les rejetons tardifs du symbolisme. En peinture, elles sont nées surtout de l’incessante spéculation sur la quatrième dimension chez les cubistes et sur la vitesse chez les futuristes. Il revint à Delaunay de faire converger ces intérêts plutôt vagues avec la théorie du contraste simultané de Chevreul, et de fonder dans son œuvre et ses écrits une nouvelle doctrine de la peinture, qu’il a appelé simultanéisme.”

⁷⁹ Seria interessante, nesse ponto, observar de mais perto a figura de Janus em Blaise Cendrars, emblemática de um olhar inevitavelmente voltado para o passado (o simbolismo de Remy de Gourmont, o “mestre” declarado de Cendrars) e olhar voltado para o futuro (tudo em que Cendrars inova em poesia antes do amigo Apollinaire, e paralelamente a Duchamp no campo das artes plásticas), futuro que passará pelo Brasil nos anos 20, a convite dos Modernistas.

⁸⁰ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 47. “Personne ne pensait qu’il pût y avoir quelque chose au-delà de l’acte physique de la peinture”.



Arthur Good alias Tom Tit. *La Science amusante*. Paris: Larousse, 1890

a científica, mas também a física divertida de Tom Tit⁸¹ para relativizar, pelo humor, a seriedade de tais investigações — Jarry seria o campeão desse tipo de ironia — tornam-se rapidamente o lugar utópico por excelência, “enquanto impresso e projetado no papel, o ‘passeio do imaginário’”⁸² o mais imediato, o mais acessível, assim como serão as Notas que começam a surgir, sombras projetadas de inúmeras “fontes de luz” (Ideia, espírito, consciência, cérebro...) que iluminam o jovem artista ou “anartista” em devir. O avô de Francis Picabia, Davanne, já constatava: “Você pode fotografar uma paisagem, mas não as ideias que tenho em mente.”⁸³ Nas três primeiras Notas guardadas por Duchamp em suas pastas, encontradas junto às Instruções de montagem de *Étant donnés*, podemos ler palavras que vão se tornar recorrentes no vocabulário duchampiano: *possible, infra mince, devenir, passage, allégorie, analogie, porteurs d’ombre, sources de lumière (soleil, lune, étoiles, bougies, feu... lumière noire, feu-sans fumée)*. Mais adiante, na sétima Nota, que nos interessa mais precisamente nesta reflexão, lemos: “Dans le temps un même objet n’est pas le même à 1 seconde d’intervalle” (No tempo um mesmo objeto não é o mesmo a 1 segundo de intervalo). Se associarmos, como determinavam as teorias físicas da época (Henri Poincaré, Albert Einstein, Paul Langevin...), o espaço ao tempo, sem mesmo substituir a palavra tempo pela palavra espaço, temos as condições perfeitas de uma visão estereoscópica definidas pela diferença *inframince* (infradelgada) que separa a visão esquerda da visão direita. Diferença semântica “infradelgada” que separa, aliás, as duas primeiras palavras dessa sétima Nota: “Semblabilité/similarité”.⁸⁴ Semelhançabilidade sendo um neologismo forjado por Duchamp para se aproximar da palavra similaridade.

Releiamos Alfred Jarry, a propósito do “HA ! HA !”, o único “hiatus” que Bosse-de-Nage, o grande macaco do *Docteur Faustroll*, consegue pronunciar em todas as situações:

A juxtaposto a A e sendo ali sensivelmente igual, essa é a fórmula do princípio de identidade: uma coisa é ela própria. Ao mesmo tempo é a refutação a mais excelente disso, pois os dois A diferem no espaço, quando os escrevemos, senão no tempo, assim como dois gêmeos nunca nascem juntos (...).⁸⁵

⁸¹ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 8.

⁸² SUQUET. *Le Guéridon et la Virgule*, p. 127: “La quatrième dimension, à l’aube de ce siècle, c’est le promenoir de l’imaginaire, le refuge de toutes les transcendances, le lieu d’exil des dieux déracinés, l’habitation des “grands transparents”, l’“univers supplémentaire à celui-ci”, la galaxie-image, l’x = o en quoi se déguise, toujours la même, l’inconnue.”

⁸³ LE PENVEN. *L’art d’écrire de Marcel Duchamp*, p. 132. “Tu peux photographier un paysage mais non les idées que j’ai dans la tête”.

⁸⁴ DUCHAMP. *Notes*, p. 21. Ver também a nota n°35 rv (p. 33), datada do dia 29 de julho de 1937, talvez ela mesma relacionada com certos paradoxos emitidos a respeito da teoria da relatividade restrita, tal dos gêmeos (paradoxo de Langevin), discutido por Einstein em 1911, e o paradoxo do trem.

⁸⁵ JARRY. *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, p. 100. “A juxtaposé à A et y étant sensiblement égal, c’est la formule du principe d’identité : une chose est elle-même. C’en est en même temps la plus excellente



Marcel Duchamp. Nota do *Grand Verre*, circa 1913

réfutation, car les deux A diffèrent dans l'espace, quand nous les écrivons, sinon dans le temps, comme deux jumeaux ne naissent point ensemble [...]"

O que vem em seguida é interessante; voltaremos ao assunto no terceiro capítulo.

Vale a pena notar que um poeta como Jarry, presente na elaboração do *Grand Verre*, inclui na sua própria poesia, como Roussel o fará, incessantes cálculos, inclusive fórmulas para definir... Deus. As primeiras “notas gerais para o”⁸⁶ *Grand Verre* dão uma visão muito precisa, até clara,⁸⁷ dos aspectos formais, estilísticos do conteúdo do “livro *redondo*, isto é sem início nem fim [...]” que deveria acompanhar a obra. Que faz parte da obra: o paradoxo aparente dessas notas consistiria no fato de não passar de projetos em si — elas falam do que precisa ser realizado (“um livro *redondo*”), de que maneira (uma “lógica de aparência”, “[...] não cair no hermetismo; que qualquer idéia, mesmo a mais confusa, pudesse ser ouvida claramente”) — e de serem ao mesmo tempo (com o recuo do tempo para os hermenutas) a obra realizada, sendo também a parte escrita do *Grand Verre*. A respeito do texto desse livro, Duchamp escreve: “Não se pode mais tratar de um Belo plástico”.⁸⁸

No colóquio de Cerisy, John Dee lembra as turbulências teóricas em torno da geometria do hiperespaço iniciada por Möbius, como o estudo das imagens no espelho no início do século XIX.⁸⁹ Imagens refletidas em torno das quais Lewis Carroll, matemático, escreverá as famosas páginas de *De l'Autre Côté du miroir* e talvez Duchamp, numa outra lógica “matemática”, fará os retratos dos irmãos jogando xadrez (1911). Um dos pontos importantes da comunicação de Dee a respeito do *Grand Verre* seria a ideia que Duchamp vê como um desafio as considerações de Esprit Pascal Jouffret, o autor do *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* (Tratado elementário de geometria de quatro dimensões, 1903), uma vulgarização das teses de Poincaré em *La Science et l'Hypothèse* (1902), que anuncia a teoria da relatividade restrita. Jouffret, ecoando a voz de Poincaré,⁹⁰ refuta a ideia de formalizar a quarta dimensão do matemático Charles Howard Hinton (1853-1907): “(...) cansaria o seu cérebro em fúteis esforços, procurando furar a fatia infinitesimal que se estende entre aqueles seres e ele. Se realmente tem quatro dimensões, o nosso espírito está limitado às três primeiras”.⁹¹ Jouffret afirma a “impossibilidade absoluta de remontar da

⁸⁶ DUCHAMP. *Notes*, p. 40-49 (notas n° 64, 66, 68, 68v, 69rv, 70r, 71r, 71v etc, resumidas a nota 77, a mais comprida).

⁸⁷ DUCHAMP. *Notes*, p. 46-48.

⁸⁸ DUCHAMP. *Notes*, p. 42.

⁸⁹ DEE. *Ce façonnement symétrique*, p. 352-354.

⁹⁰ ver SUQUET. *Le Guéridon et la Virgule*, p. 26. “Os seres do hiperespaço estão sujeitos a definições precisas como as do espaço comum, escreve Poincaré no artigo ‘Analysis Situs’ (1895), podemos concebê-los, estudá-los, mas não podemos de forma alguma representá-los.”

⁹¹ JOUFFRET apud DEE. *Ce façonnement symétrique*, p. 380.



Marcel Duchamp. *La Partie d'Échecs*, 1910

projeção de um corpo de quatro dimensões àquele corpo”.⁹² Em outros termos, ao contrário do que propõe Hinton em tese e “imagética simbólica”, determinantes para a realização e a escrita da *Mariée*, seria impossível representar-se ou/e simplesmente representar um objeto de dimensão-4.

John Dee não se preocupa muito com a dimensão poética na gênese do *Grand Verre*, no entanto sempre presente e marcante para a obra duchampiana, da mesma maneira que a ciência transparece nos escritos, na obra. Os impactos (os “stoppages” talvez) poéticos e científicos revelam, “indiciam” os dois lados da prática duchampiana que se elabora num outro “teatro de operações” fundamental, o jogo de xadrez, cuja aprendizagem começa aos treze anos com os irmãos mais velhos Gaston e Raymond. Jogo presente, aliás, tanto nesses escritos científicos sob a figura do jogador, cuja inteligência permitiria enxergar bem além de três dimensões, quanto na literatura ou na arte de Marcel Duchamp, do início até fim, como as “Instruções de montagem” o revelarão. François Le Lionnais, cientista e literato, confia a respeito do amigo Duchamp, “o homem mais sério do mundo”, que durante toda sua vida Duchamp não deixou de fazer perguntas a respeito da matemática, pedindo até a repetição do enunciado para conferir a seriedade de um paradoxo (por exemplo, o de Banach e Tarski: a transformação do sol numa laranja, ou reciprocamente).⁹³

1.2.3 “‘afastado’ isolando-se”

A maioria dos comentaristas consideram o ano 1912 como um ano-chave para Duchamp. André Breton, comentando o *Moulin à café* (Moedor de café, final de 1911) de Duchamp e o seu aspecto de máquina infernal, escreve em 1934: “Os anos 1911-1912 marcam, aliás, toda a extensão da dissidência de Duchamp”.⁹⁴ O *Nu descendant un escalier n°2* de Duchamp, de janeiro 1912, óleo sobre tela que se tornará o escândalo do *Armory Show* de 1913, é recusado pelos cubistas ortodoxos por uma questão de palavras. Albert Gleizes, que tinha acabado de publicar o *Du “Cubisme”* com Jean Metzinger⁹⁵, inspirado nas

⁹² JOUFFRET apud DEE. *Ce façonnement symétrique*, p. 377.

⁹³ LE LYONNAIS. *Échecs et Maths*, p. 51. Fundador com Raymond Queneau do *Ouvroir* (Ateliê) de Literatura Potencial (Oulipo) em 1960, Le Lionnais dividiu com Duchamp a paixão do xadrez, até num nível internacional.

⁹⁴ BRETON. *Le surréalisme et la peinture*, p. 122.

⁹⁵ *Du “Cubisme”*, Paris: Figuière, 1912 (publicado em inglês e russo em 1913, nova edição em 1947).



Marcel Duchamp. *Moulin à café*, 1911

reflexões filosóficas de Henri Bergson, pedirá aos irmãos de Duchamp para insinuar a Marcel que a obra não podia participar do Salão dos Independentes de 1912, pelo menos com esse título que não tinha relação com a linha teórica do cubismo. Duchamp recusa esse compromisso e, amargo, aproveita do fato para entrar em dissidência, sair do cubismo e de suas especulações, para pensar enfim as questões da pintura fora do espírito de grupo.

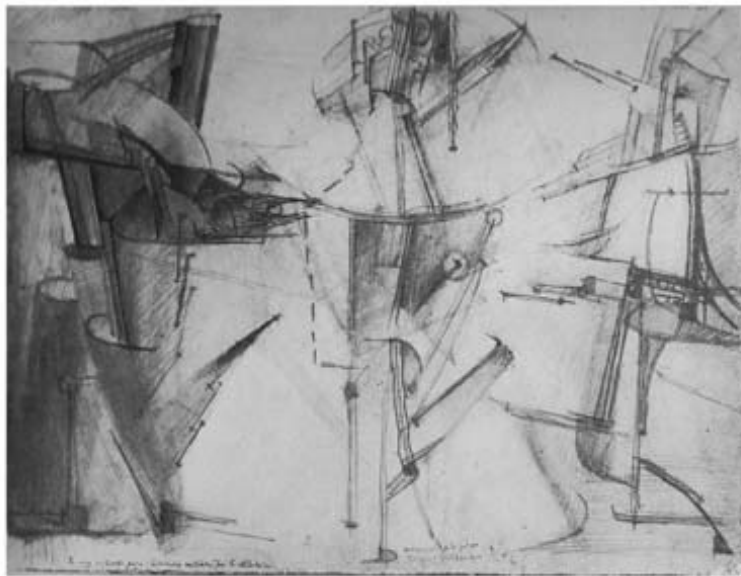
Paralelamente, sua amizade com Francis Picabia e Gabrielle Buffet-Picabia, que conhecia desde 1910, ganha novos contornos. Gabrielle Buffet-Picabia confiará muito mais tarde alguns detalhes sobre a relação platônica que Duchamp manteve com aquela que exerceu uma influência decisiva sobre a arte de Picabia e que o teria fascinado, Duchamp sendo sete anos mais novo do que ela. Ela conta que marcaram um encontro numa noite de verão de 1912 na estação de Andelot, no Jura, para que Duchamp pudesse vê-la simplesmente, falar-lhe. Duchamp encontrava-se naquele momento em Munique. Um deslocamento no deslocamento. Gabrielle Buffet-Picabia comenta: “A influência de Francis sobre ele era extraordinária, e a minha também, considerando os hábitos da época: uma mulher que ousava ter ideias livres (...)”. Mais adiante: “[Picabia et Duchamp] eram tão opostos em suas reações quanto em seus procedimentos; mas seus caminhos eram paralelos e atraídos em direção ao mesmo pólo.”⁹⁶

A esse respeito, em entrevista a Georges Charbonnier em 1960, Duchamp diz: “Entre 1911 e 1914, foi para nós uma explosão. Nós éramos como os dois pólos, a bem dizer, cada um acrescentando alguma coisa e explodindo a ideia pelo fato que havia dois pólos. Se estivéssemos sozinhos – ele estaria sozinho, eu estaria sozinho – talvez menos coisas teriam acontecido para nós dois.”⁹⁷

Na primavera de 1912, antes da sua viagem a Munique, Duchamp assiste maravilhado, ao lado de Apollinaire, de Picabia e de Gabrielle à representação de *Impressions d’Afrique* que Raymond Roussel havia adaptado, com altos custos, de seu romance publicado dois anos antes, uma *mise en abyme* de espetáculos e narrativas tendo como pano de fundo uma África bem curiosa. Duchamp confessa a Cabanne que não se

⁹⁶ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 48-49. “L’influence de Francis sur lui était extraordinaire, et la mienne, aussi, étant donné les coutumes de l’époque : une femme qui osait avoir des idées libres... [...]. Plus loin: “(Picabia et Duchamp) étaient aussi opposés dans leurs réactions que dans leurs procédés; mais leurs voies étaient parallèles et aimantées vers le même pôle”.

⁹⁷ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 51. “Entre 1911 et 1914, ça a été pour nous une explosion. Nous, c’était assez comme les deux pôles, si vous voulez, chacun ajoutant quelque chose et faisant éclater l’idée par le fait qu’il y avait deux pôles. Étant seuls — il aurait été seul, j’aurais été seul — peut-être moins de choses se seraient-elles produites en nous deux.”



Marcel Duchamp. *La Mariée mise à nu par ses Célibataires*, 1912

lembra bem do texto, mas sobretudo dos efeitos “formidáveis” da encenação: “[...] esse homem fizera alguma coisa que realmente possuía o aspecto revolucionário de um Rimbaud, uma cisão. Não era mais uma questão de simbolismo, nem mesmo de Mallarmé, tudo isso Roussel ignorava completamente [...].”⁹⁸ Voltaremos a Raymond Roussel que “mostrou o caminho” a Duchamp, que irá confessar bem mais tarde que colocaria na sua biblioteca ideal, talvez em primeiro lugar, todos os seus escritos.⁹⁹

Da sua viagem a Munique em julho-agosto, da qual pouco sabemos¹⁰⁰, mas que foi imaginada por certos hermeneutas como uma busca espiritual secreta, Duchamp traz os primeiros esboços da *Mariée: Vierge n°1*, *Vierge n°2*, *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, *Mariée* e *La Mariée mise à nu par ses célibataires*. Esse último desenho da *Mariée* será associado por Ulf Linde a uma ilustração da Alquimia de Eugène Canseliet.¹⁰¹ Entretanto, preferimos associar, conduzidos sobretudo pelo humor de Alfred Jarry diante de tal busca “filosófica”, à história de Suzanne e dos Idosos à qual René Micha, como veremos, fará uma alusão rápida. *Mariée* cuja projeção no *Grand Verre* começará em Nova Iorque em 1915 e “inacabará” em 1923 para deixar lugar a outras ocupações retinianas, estereoscópicas entre outras.

Duchamp anota e desenha pequenos esquemas de ideias enquanto pensa no *Grand Verre*. Ele fará isso durante oito anos, na base de vinte minutos por dia, como ele próprio afirma.¹⁰² Duchamp entra, com as primeiras notas enquanto parte integrante da obra em geral, no espaço-tempo do “não retiniano”. O xadrez diz respeito à mesma questão: “De qualquer maneira, a partir de 1912, decidi parar de ser um pintor no sentido profissional.”¹⁰³ Para se distanciar da pintura e de suas obrigações “entediantes”, Duchamp se inscreve em novembro 1912 na *École Nationale des Chartes*, que forma até hoje conservadores do patrimônio escrito. Ele não se apresenta ao concurso, conhecido por sua dificuldade, mas assiste ao curso de bibliografia. No final desse curso, em maio de 1913, Duchamp começa a trabalhar como estagiário remunerado — o que contribuía para essa busca de independência “profissional” e mental — na biblioteca Sainte Geneviève, cargo que ocupa até sua partida para os Estados Unidos. Ele terá, aliás, acesso a um dos acervos mais ricos do planeta no que diz respeito ao tema da perspectiva, desde o Renascimento. Em relação a esse assunto, Jean

⁹⁸ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 55.

⁹⁹ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 174.

¹⁰⁰ DUVE. *Nominalisme pictural*, p.143.

¹⁰¹ LINDE. *L'Ésotérique*, p. 60-85.

¹⁰² LE PENVEN. *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*, p. 18.

¹⁰³ DUCHAMP apud MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 72.

La perspective ^{linéaire} est un bon
moyen pour représenter ^{diversément}
des égalités; c.à.d que
l'équivalent, le sembla-
ble (homothétique) et l'égal
se confondent, ~~mais~~ en
symétrie perspective.

Marcel Duchamp. Nota da *Boîte verte*, circa 1913

Clair mostrará detalhadamente, no *Abécédaire* da exposição Duchamp de 1977 em Beaubourg, o vínculo não só do *Grand Verre*, mas do trabalho de Duchamp em geral, com a tradição dos perspectivistas.¹⁰⁴ Thierry de Duve contestará, por outro lado, em *Nominalisme pictural*, a importância desse retorno a essa “tradição”, como a chama Jean Clair, preferindo-lhe a pressão do contexto modernista e a presença influente de Manet, Cézanne, Matisse e Picasso...¹⁰⁵.

Desse contato mais próximo de Duchamp com essas publicações antigas e especulações, principalmente ligadas à visão e à representação do espaço, provavelmente contrapondo-as às preocupações picturais das vanguardas parisienses das quais tinha acabado de se distanciar, além de suas leituras mais contemporâneas, Duchamp guarda umas notas que irão compor a maior parte da *Boîte* de 1914 (Caixa de 1914). Reproduz em fac-símile 16 notas manuscritas e dois desenhos, inclusive *Avoir l'Apprenti dans le soleil*,¹⁰⁶ desenho sem dúvida relacionado com o trajeto Paris-Jura feito de carro com Picabia e Apollinaire para encontrar Gabrielle Buffet-Picabia em Étival (no Jura, no Leste da França). “Era uma época em que eu esperava atingir uma dissociação completa entre o escrito e o desenhado para ampliar o alcance de ambos (tão longe quanto possível do título descritivo, de fato, supressão do conceito de ‘título’)”, diz ele.¹⁰⁷ Três dessas notas e o desenho são reproduções fotográficas, o conjunto faz parte de numa caixa Kodak de placas fotográficas que Jean Clair não esquecerá de associar a uma “arte de indiferença” e a uma “ótica de precisão”.¹⁰⁸

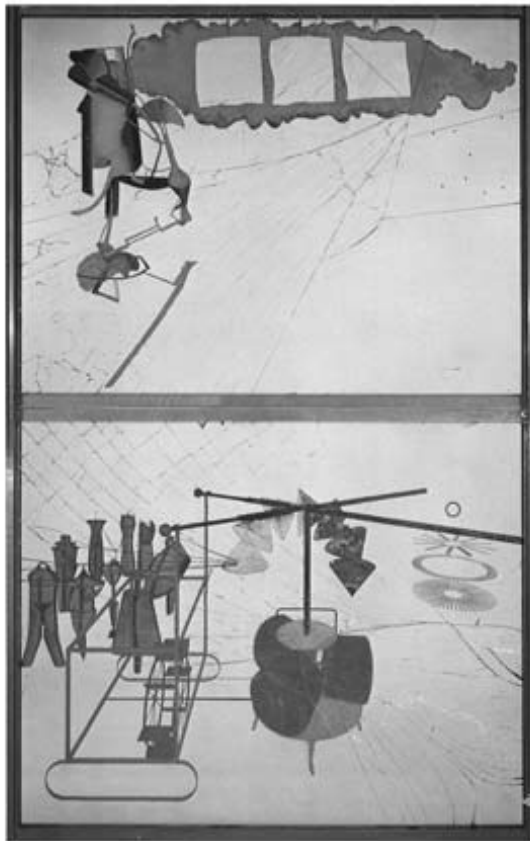
¹⁰⁴ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspecteurs*, p. 124-159.

¹⁰⁵ DUVE. *Nominalisme pictural*, p. 64-65

¹⁰⁶ Alfred Jarry não está muito longe. Ver MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 100-101. A bicicleta (tão cara a Jarry) e as suas rodas (sol com raios) aparecem logo depois da famosa *Roue de bicyclette* de 1913.

¹⁰⁷ CLAIR. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 72. “C’était l’époque où j’espérais atteindre une dissociation complète entre l’écrit et le dessiné pour amplifier la portée des deux (aussi loin que possible du titre descriptif, en fait suppression du concept ‘titre’).”

¹⁰⁸ CLAIR. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 72-73.



Marcel Duchamp. *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même (o Grand Verre)*, (1912) 1915-1923

1.3 “Versos e Prosa”

1.3.1 “beleza de indiferença”

Antes de se interessar mais particularmente pelas relações de Duchamp com a fotografia, à qual a *Boîte* de 1914 faz referência, Jean Clair procura vasculhar uma pista indicada por Duchamp ao falar de um certo “Povolowski”¹⁰⁹ e da quarta dimensão, para comentar principalmente o *Grand Verre*. Insistindo no interesse de sua descoberta em *Marcel Duchamp ou le grand fictif* (Marcel Duchamp ou o grande fictício, 1975) com relativa boa fé, Clair se mostra surpreso a respeito do próprio comentário de Duchamp sobre a gênese da obra, em relação a todos os comentários já elaborados pela crítica. O autor recapitula as abordagens mais diversas do *Grand Verre* — “Alquimia, Gnose, Cabala, Novo Testamento, etnologia, psicanálise, sociologia, Freud, Jung, Mélanie Klein, Mircea Eliade, Marcel Mauss, Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss, Fulcanelli, Neumann, Nicolas Flamel...” — e se pergunta a razão pela qual “nenhum desses perspicazes hermeneutas teve a curiosidade de se colocar o problema de saber se não existiriam fontes precisas da imagética do *Grand Verre* e de seu agenciamento, e se Duchamp não havia fornecido algum indício dessas fontes.”¹¹⁰ Devemos entender que havia trinta seis cegos para apenas um vidente, Gérard Régnier, aliás Jean Clair?

Essa investigação resultará numa análise detalhada da obra do jornalista Gaston de Pawlowski, uma figura do mundo literário parisiense da época, diretor de redação da revista cultural *Comœdia*, de 1907 à 1914, na qual, “sem levá-los muito a sério, mas com atenção, falava-se dos Futuristas e dos Cubistas, de Roussel e de suas *Impressions d’Afrique* também...”¹¹¹ Em 1912, na revista *Comœdia*, serão publicados os primeiros episódios “humorísticos e estrambóticos” de *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* (Viagem ao país da quarta dimensão), cuja edição definitiva data de 1923 (reeditada em 1945, 1962 e 2004). Pouco tempo após a publicação do ensaio de Jean Clair, Octavio Paz relativizará a importância das narrativas científico-filosóficas de Pawlowski na gênese do *Grand Verre*:

Seria inútil buscar em *Voyage dans la quatrième dimension* tudo o que faz do *Grand*

¹⁰⁹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 66. Na transcrição da entrevista o sobrenome de Gaston de Pawlowski está escrito “Povolowski”.

¹¹⁰ CLAIR. *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, p. 22-24. “qu’aucun de ces subtils herméneutes n’ait eu la curiosité de se poser le problème de savoir s’il n’existerait pas des sources précises à l’imagerie du Grand Verre et à son agencement, et si Duchamp n’avait de ses sources, donné quelque aperçu”.

¹¹¹ CLAIR. *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, p. 29. “sans trop les prendre au sérieux mais avec attention, on y parlait des Futuristes et des Cubistes, de Roussel et de ses *Impressions d’Afrique* aussi...”



Arrivée au Phalanstère du jeune Indien
(Alfred Jarry dit Albu.)

Alfred Jarry chegando de bicicleta na sua casa em Corbeil, 1898

Verre uma obra única: a ironia e o erotismo, a complexidade intelectual reunida à simplicidade de execução, o quadro filosófico, a economia verbal. Em uma palavra, essa ‘beleza de indiferença’ cujo outro nome é liberdade.¹¹²

Como acreditar, com efeito, que a curiosidade de Duchamp tenha se contentado simplesmente com uma única referência, embora um nome de autor ou de obra lhe tenha vindo naturalmente à mente na ocasião de uma entrevista? Ao fazer o resumo das fontes do *Grand Verre*, a lista das referências poderia se tornar longa. Como introdução ao *Grand Verre*, à ironia e ao erotismo duchampianos, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* (Gestos e opiniões do Doutor Faustroll) prometia, aliás, uma bela navegação (a bordo de uma barca chamada “as”) nas n dimensões do espírito. Faustroll que desejava legar aos mais sábios, diga-se de passagem, uma lista de 27 obras capitais, de Rabelais (*tout court*) a *Vers et Prose* de Mallarmé...

De maneira menos patafísica, Marcadé nos lembra ainda o fascínio de Duchamp pelas cronofotografias de Marey, de Eakins e de Muybridge cujas reproduções ele descobre no hebdomadário *L’Illustration*, que não deixavam de ter relação com a quarta dimensão: “As cronofotografias desembocavam essencialmente na conclusão um tanto ingênua que a quarta dimensão poderia ser o ‘prolongamento’ do objeto nessas fotos estroboscópicas.”¹¹³ Jean Clair já havia mostrado precisamente a ligação de Marcel Duchamp à cronofotografia e como certas investigações de Étienne-Jules Marey poderiam estar relacionadas às *opticeries* que sucedem ao *Grand Verre*. Da mesma forma que Jean Clair havia insistido sobre a importância de *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, ele publica, com efeito, paralelamente à exposição Duchamp no Beaubourg, da qual ele é o organizador, *Duchamp et la photographie*,¹¹⁴ ensaio de referência sobre a presença constante do *primat* técnico — a fotografia — sobre o desenvolvimento da obra de Duchamp em geral. Ao mesmo tempo, era publicado nos Estados Unidos o ensaio de Rosalind Krauss que colocava, da mesma maneira que o ensaio de Jean Clair o ambicionava, “toda a obra de Duchamp sob a autoridade do *paradigma fotográfico*”.¹¹⁵ Raúl Antelo também nos lembra o triunfo da lógica indiciária,

¹¹² PAZ. *Marcel Duchamp : l’apparence mise à nu...*, p. 133. “Il serait inutile de chercher dans le *Voyage dans la quatrième dimension* tout ce qui fait du *Grand Verre* une œuvre unique: l’ironie et l’érotisme, la complexité intellectuelle jointe à la simplicité de la facture, le cadre philosophique, l’économie verbale. En un mot cette “beauté d’indifférence” dont l’autre nom est liberté.”

¹¹³ DUCHAMP apud MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 55. “Les chronophotographies débouchaient essentiellement sur la conclusion quelque peu naïve que la quatrième dimension pouvait être ‘l’allongement’ de l’objet dans ces photos stroboscopiques”

¹¹⁴ CLAIR, *Duchamp et la photographie*. Paris: Éditions du Chêne, 1977.

¹¹⁵ ver DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 187-190. Curioso observar em *Duchamp ou le champ imaginaire* (New York, 1980, *Degrés*, números 26-27, primavera 1981), num artigo posterior ao artigo



Marcel Duchamp. Tampa da *Boîte verte* , 1912-1914

comentado por Didi-Huberman (*Passages in Modern Sculpture*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1977) o comentário de Rosalind Krauss negando o fato que Jean Clair tivesse comentado o *Grand Verre* no seu ensaio sobre *Duchamp et la photographie* e tirando conclusões dessa suposta lacuna (na realidade, Clair dedica um capítulo inteiro ao *Grand Verre*, ou seja 20 páginas...)

segundo ele, em torno dos anos 20, entre Buenos Aires e Nova York: “Toda a sua obra, entretanto, pode ser considerada como conceitualmente fotográfica, na medida em que está atravessada por essa lógica do índice, do ato e do traço, do signo ligado a seu referente, antes ou a despeito de ser mimético.”¹¹⁶ Pouco antes dessa afirmação, Antelo descarta a questão sobre o fato de Duchamp trabalhar, operar como fotógrafo: “Não nos interessa, em particular, o dado histórico de Duchamp fotógrafo, uma vez que, muito frequentemente, valeu-se do auxílio de seu amigo Man Ray para seus autorretratos e outros disfarces”. Na introdução de sua obra sobre *Duchamp et la photographie*, Jean Clair responde lucidamente a essa questão descartada por Raúl Antelo:

[...] se por um lado foi raramente *pela* fotografia que Duchamp encontrou seu modo novo de expressão, por outro, sempre foi *em relação* à ela que Duchamp definiu os novos meios de sua expressão. É até mesmo raro que a invenção e a difusão de uma técnica tenham a tal ponto determinado as características principais de uma obra.¹¹⁷

Ainda na introdução a seu ensaio, Jean Clair vai além: “[...] toda a obra de Duchamp, no interior de seu próprio método, parece retomar e recapitular o desenvolvimento da própria fotografia [...]”. E Clair procura, ao longo de sua análise, demonstrar precisamente o quanto “a gênese singular da primeira [irá] se desdobrar passo a passo na história da técnica da segunda”:

No início, desde 1910, enquanto ele tenta afastar-se da representação naturalista tradicional, seus primeiros retratos evocam invencivelmente as primeiras tentativas de fixar um perfil sobre uma placa sensível. Cinquenta anos mais tarde, suas últimas obras evocarão as descobertas mais bem sucedidas e mais sofisticadas da ciência fotográfica, a foto em relevo.¹¹⁸

Podemos imaginar que a tese de Clair e sua demonstração bem documentada seduziram ou calaram mais de um hermenêuta à época de sua publicação. Para aceitar essa hipótese, seria preciso ainda conceber a fotografia estereoscópica como algo muito complexo em matéria de “ciência fotográfica”, embora ela tenha nascido e se desenvolvido, não paralelamente à fotografia, mas como dispositivo fotográfico duplicado, mais próximo, aliás,

¹¹⁶ ANTELO. *Maria com Marcel*, p. 54.

¹¹⁷ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 6-7. “[...] si ce n’est rarement *par* la photographie que Duchamp a trouvé à s’exprimer de façon neuve, c’est bien toujours *par rapport* à elle qu’il a défini les moyens nouveaux de son expression. Rarement même, l’invention et la diffusion d’une technique auront à ce point déterminé les caractéristiques principales d’une œuvre.”

¹¹⁸ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 7. “Au début, dès 1910, alors qu’il tente de s’éloigner de la représentation naturaliste traditionnelle, ses premiers portraits évoquent invinciblement les premiers essais de fixer un profil sur une plaque sensible. Cinquante ans plus tard, ses dernières œuvres évoqueront les découvertes les plus abouties et les plus sophistiquées de la science photographique, la photo en relief.”

da visão biológica, binocular, evidência da qual nos esquecemos naturalmente, uma vez que aquilo que vemos parece ser captado apenas de um único ponto de vista.

O próprio Jean Clair evoca essa fusão inicial: “Foi quase simultaneamente que soubemos como fixar as imagens recebidas sobre uma placa de prata e que soubemos obter a ilusão do relevo.”¹¹⁹ Mas qual artista teria se esforçado para combinar conscientemente sua produção, “passo a passo”, com a evolução histórica de uma técnica, teria conseguido isso com sucesso, sem idas e vindas, tentativas e fracassos?

1.3.2 “uma cisão”

Se a relação de Duchamp a Roussel não escapou aos comentaristas, a própria relação de Roussel à fotografia e mais especificamente à estereoscopia permanece obscura. Uma observação mais atenta dos procedimentos literários na escrita rousseliana deveria permitir entender esse suposto interesse e, mais ainda, o de Marcel Duchamp a respeito da obra singular de Raymond Roussel.

Vale retomar a entrevista de Cabanne com Duchamp a respeito da *Mariée* e do enigmático *même* que fecha o título. À pergunta de Cabanne sobre a influência de Roussel quanto à *Mariée*, Duchamp responde:

Sim, seguramente, apesar de tudo isso não lembrar muito Roussel, ele me deu a idéia de que, eu mesmo poderia tentar alguma coisa nesse sentido, ou ainda, anti-sentido. Eu nem mesmo conhecia sua história, nem como tinha explicado, num livreto, sua maneira de escrever. Conta como, partindo de uma frase, fazia um jogo de palavras com umas espécies de parênteses. O livro de Jean Ferry, que é notável, me esclareceu bastante a respeito da técnica de Roussel; seu jogo de palavras possuía um sentido oculto, não no sentido mallarmeano ou rimbaudiano, era uma obscuridade de uma outra ordem.¹²⁰

Cabanne se contentará com essa resposta um pouco vaga e passará a outra questão mais geral. Vejamos mais atentamente, sem nos deixar conduzir muito longe pela mecânica rousseliana e pelo que foi dito sobre ela, conscientes de que uma boa parte dos escritores que o sucederam, primeiro Michel Leiris, em seguida os surrealistas, l’OuLiPo, Michel Butor e Michel Foucault que observaram com pertinência o quanto essa engrenagem está *enchâssée* (engastada) na literatura do século XX, verso e prosa misturados.

¹¹⁹ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 81.

¹²⁰ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 68.

L'AFRIQUE des IMPRESSIONS

PETIT GUIDE PRATIQUE
A L'USAGE DU VOYAGEUR

par

Jean Ferry.

*Représentant Hypothétique de Sa Magnificence
Archiépiſcopos OGG
Régent par Succesſion Transſiente
de Densographie & Densologie Rouffelliennes*



*Ouvrage illustré de figures, cartes, itinéraires conçus
& dessinés par l'auteur & de scènes rouffelliennes
croquées d'après nature par Jean Favre.
Tous renseignements pratiques. Époques du Voyage
Excursions, Hôtels, etc.*

JEAN-JACQUES PAUVERT, ÉDITEUR.

Jean Ferry. *L'Afrique des Impressions*. Paris: Pauvert, 1967

Duchamp é preciso, de um lado, ao fazer alusão a dois livros em sua resposta a Cabanne:

1. o famoso *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), cujos elementos para a edição póstuma Roussel confiará à editora Lemerre,¹²¹ dois meses antes de seu suicídio no Grande Albergo delle Palme, em Palermo, Sicília, na noite do 13 ao 14 de julho de 1933¹²²;
2. o *Afrique des Impressions*, do patafísico Jean Ferry, um sábio “pequeno guia prático” das *Impressions d’Afrique*.

De outro lado, ele é menos preciso:

1. ao observar a Cabanne que o “*même*” do título da *Mariée* não diz mais respeito ao jogo rousseliano, mas pode aparentar-se a uma busca de anti-sentido, sem definir o que seria o anti-sentido em Roussel, a não ser dizendo que a obra de Roussel é insensata, assim como se fala de poesia nonsense a propósito de Lewis Carroll;
2. ao dizer “um jogo de palavras com espécies de parênteses.” Não encontramos exatamente isso em *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, mas... Roussel nos fornece, com efeito, uma chave para a possível compreensão do procedimento de seus escritos em prosa (*Impressions d’Afrique*, *Locus Solus*, *L’Étoile au Front* e *La Poussière de Soleils*) e acrescenta, após vários exemplos aplicados: “Mas eu não posso citar tudo; eu me ateei a esses, no que se refere à criação baseada no acoplamento de duas palavras consideradas em dois sentidos diferentes.” Na realidade, as duas palavras em questão são quase iguais, para não dizer idênticas, ao ouvido: seu primeiro exemplo concerne a gênese de *Impressions d’Afrique*, com as palavras-gênese¹²³ *billard* e *pillard*, que permitirão, no “espaço” desse interstício, dessa diferença infradelgada de duas consoantes labiais, a criação de uma frase. Essa própria frase desdobrada, resulta numa estereofonia para não dizer uma estereoscopia:

“1° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*”¹²⁴

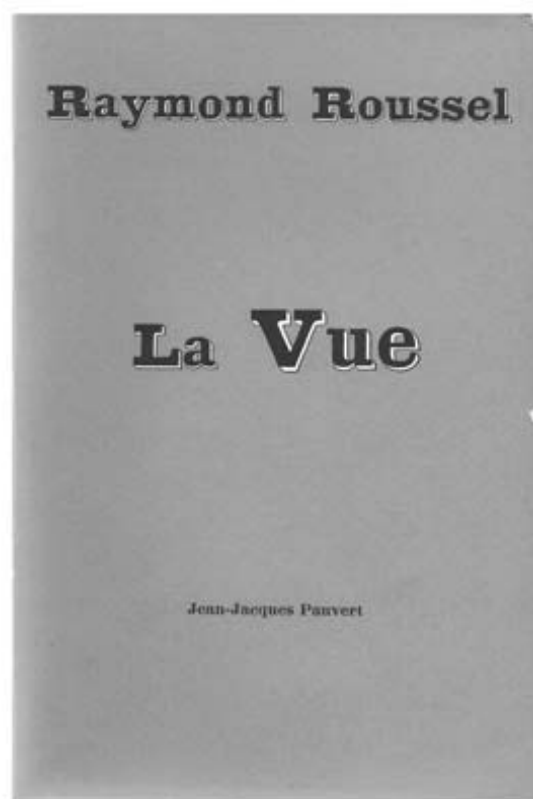
Em 1950, Michel Butor observa esse jogo de desdobramento em Roussel: “Uma das particularidades mais notáveis de *Locus Solus* e das *Impressões da Africa* é o fato de que todas as cenas são aí contadas duas vezes. Assistimos a elas primeiramente, como a uma

¹²¹ CARADEC. *Vie de Raymond Roussel*, p. 364-365 (Salvador Dali, em suas *Notes-Communications*, datadas dessa época, dedica vinte e sete linhas a *Nouvelles Impressions d’Afrique*. Dali, que Duchamp encontrava em Cadaquès, de onde vem aliás a famosa porta de *Étant donnés*).

¹²² Ver MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 478. Marcel Duchamp e sua esposa Teeny passarão ali uma noite em junho de 1963, logo, três anos antes da entrevista.

¹²³ Roussel fala a respeito de textos-gênese, que se entende também em francês *textos-jeunesse* (juventude).

¹²⁴ ROUSSEL. *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, p. 11.



Raymond Roussel. *La Vue*. (1903) Paris: Pauvert, 1963

cerimônia ou a uma peça de teatro, e em seguida elas nos são explicadas, desdobradas por sua história [...].”¹²⁵ Muito tempo depois, Butor escreverá a propósito de *Chiquenaude* (1900): “A diferença mínima entre a primeira e a última frase de *Chiquenaude de Roussel*, no interior da qual desenvolve-se toda uma história, é comparável a que existe entre as duas tiragens fotográficas, direita e esquerda, de um único objeto numa imagem estereoscópica.”¹²⁶ *Chiquenaude* começa da seguinte forma: “Les vers de la doublure dans la pièce du *Forban talon rouge*” (Os versos do dublê na peça do Pirata [plagiário] “salto vermelho”) e termina assim: “Les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge” (As minhocas do forro na peça da forte calça vermelha). A semelhança fonética das palavras *les vers* e *les vers* e *Forban talon* e *fort pantalon*, no mesmo tempo que esconde a diferença de sentido vai permitir o desenrolar da imaginação.

Roussel dirá mais adiante: “Não é preciso dizer que em meus outros livros, *La Doublure*,¹²⁷ *la Vue* e *Nouvelles Impressions d’Afrique*, o procedimento está completamente ausente”. O leitor está perdido! De fato, eles foram compostos em alexandrinos e quando Duchamp diz “um jogo de palavras com espécies de parênteses”, ele faz conscientemente ou inconscientemente a confusão entre o procedimento da homofonia do qual acabamos de falar, e os dos parênteses, próprio a *Nouvelles Impressions d’Afrique*, do qual Roussel não trata, mas o qual comentará ao final de seu opúsculo da seguinte forma, Roussel fazendo questão de dizer:

As *Nouvelles Impressions d’Afrique* deveriam conter uma parte descritiva. Tratava-se de um minúsculo *lorgnette-pendeloque* (binóculo-penduricalho), do qual cada tubo, largo de dois milímetros e feito para ser colado contra o olho, continha uma fotografia sobre vidro, uma delas do bazar do Cairo, a outra de um cais de Luxor. Eu fiz a descrição em versos dessas duas fotografias. (Era, em suma, um recomeço exato de meu poema *la Vue*.)¹²⁸

¹²⁵ BUTOR. *Repertório*, p. 115-116.

¹²⁶ BUTOR. *Reproduction interdite*, p. 277. “La menue différence entre la première et la dernière phrase de la *Chiquenaude* de Roussel, à l’intérieur de laquelle se développe toute une histoire, est comparable à celle qui existe entre les deux épreuves, droite et gauche, d’un seul objet dans une vue stéréoscopique.”

¹²⁷ O romance *La Doublure* (1897) sendo a primeira publicação de Raymond Roussel. A palavra *doublure*, vinda do verbo dobrar (como o sentido de forro, dublê) inaugura os jogos de desdobramentos na escrita de Roussel.

¹²⁸ ROUSSEL. *Comment j’ai écrit certains de mes Livres*, p. 33-34. “Les *Nouvelles Impressions d’Afrique* devaient contenir une partie descriptive. Il s’agissait d’une minuscule lorgnette-pendeloque, dont chaque tube, large de deux millimètres et fait pour se coller contre l’œil, renfermait une photographie sur verre, l’un celle des bazars du Caire, l’autre celle d’un quai de Louqsor. Je fis la description en vers de ces deux photographies. (C’était, en somme, un recommencement exact de mon poème *la Vue*.)”



Anônimo. Estereograma de Luxor. Circa 1920

O poema *La Vue* descrevia de fato uma minúscula imagem *enchâssée* (engastada) no fundo de uma caneta que se vê de um olho: “Meu olho esquerdo fechado completamente me impede/ De me preocupar com outra coisa, de estar distraído.”¹²⁹

Em *Nouvelles Impressions d’Afrique*, estamos certamente diante de um dispositivo estereoscópico, o minúsculo binóculo-penduricalho, embora as duas imagens das quais fala Roussel não sejam estereoscópicas, ainda que se possa necessariamente acoplá-las pela leitura e no imaginário. São justamente os parênteses, contamos nove, que projetarão ao infinito a imaginação do leitor-*Regardeur*. Foucault falará de “frase-horizonte”.¹³⁰

Quando Duchamp fala, muitos anos depois do seu encontro com a poesia de Roussel, de um outro tipo de obscuridade concernente ao jogo de palavras rousseliano, talvez não se trate mais de (ótica) de precisão e de imprecisão. Em seu ensaio literário “virtuose”¹³¹ sobre Roussel, Foucault não tratará, voluntariamente, como acreditamos, de histeria, de sexualidade ou ainda de história, como se respeitasse um segredo bem escondido. E provavelmente um segredo tão bem guardado que, no fundo, não haja mais segredo do que em qualquer outro lugar. Nesse ensaio, literário, certamente, trata-se de linguagem, de espaço topológico da linguagem, assunto ao qual voltaremos a respeito de circularidade no terceiro capítulo.

1.3.3 “sombras dos *Ready-Mades*”

Consideremos agora os famosos *readymades*, com o objetivo de verificar se a estereoscopia está envolvida nesse tipo de produção.

Em seu ensaio *Résonances do readymade*, Thierry de Duve elege o *readymade* como “paradigma” da obra duchampiana, assim como a obra duchampiana poderia ser eleita como paradigma da arte contemporânea. O paradigma, do grego, *paradigma*, modelo, exemplo, é também norma. Thierry de Duve pensa que “o único verdadeiro problema é encontrar — ou

¹²⁹ ROUSSEL. *La Vue*, p. 9. “(Mon œil gauche fermé complètement m’empêche/ De me préoccuper ailleurs, d’être distrait)”.

¹³⁰ FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p. 159.

¹³¹ ROSSET. *L’anti-nature*, p. 318.



Marcel Duchamp. Sombras de *readymades* e de *Sculpture de Voyage*, 1918

escolher — a obra paradigmática. Ora, existem poucas obras paradigmáticas, em todos os sentidos do termo: exemplares, estruturantes, gerais.”¹³² O que não deve ser confundido, de fato, com o *chef-d’œuvre*, que poderia implicar as noções de perfeição e de superioridade, e que nos faria cair na armadilha do gosto da qual Duchamp tenta nos tirar. Decididamente, o historiador de arte tem “novelos a desenrolar”, como diz de Duve (retomando a imagem do *readymade À bruit secret* [Com barulho secreto]), se quiser compreender o potencial provocador, em todos os sentidos do termo, do *readymade*.

Será que alguém já avançou a ideia que uma palavra, como a palavra *même* (do título do *Grand Verre, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*), e por que não uma expressão, ou mesmo uma frase poderiam ser um *readymade*? Não encontramos — seria cegueira de nossa parte? — a ideia de palavra como *readymade* nessa questão colocada por Thierry de Duve no seu ensaio: “Em resumo, seria o *readymade* um objeto ou uma coleção de objetos, um gesto ou um ato de artista, ou ainda uma ideia, uma intenção, um conceito, uma categoria lógica?”¹³³

E se partirmos da ideia que todas as palavras das quais nos servimos todos os dias, como, aliás, aquelas que permanecem ignoradas em um dicionário, são *readymades* potenciais, sempre prontas a serem utilizadas — mas, como os *readymades* duchampianos, nem sempre facilmente —, palavras que basta escolher da melhor forma, o que fazemos na maior parte do tempo? Somente os neologismos, nessa lógica, “fabricados” em unidade por uma única pessoa, não poderiam obter o título de *readymade*.

Para continuar nessa linha de pensamento e não perder o curso do tempo histórico do qual falamos, observemos que os *readymades* já acompanham as primeiras notas de Duchamp. Uma *Photographie des Ombres des Ready-Mades* (Fotografia das Sombras dos Ready-mades) foi introduzida na pasta das primeiras notas sobre o infradelgado. O surgimento do *readymade*, que pode ser “ajudado”, aliás, sobredeterminado (sem retomar uma terminologia freudiana), situa-se de fato nesse período do abandono de uma pintura

¹³² DUVE. *Résonances du readymade*, p. 10 et *Au nom de l’art*, p.77. “le seul vrai problème est de trouver — ou de choisir — l’œuvre paradigmatique. Or il y a peu d’œuvres paradigmatiques, dans tous les sens du terme : exemplaires, structurantes, générales.”

¹³³ DUVE. *Résonances du readymade*, p. 12. “Bref, le *readymade* est-il un objet ou une collection d’objets, un geste ou un acte d’artiste, ou encore une idée, une intention, un concept, une catégorie logique ?”



Marcel Duchamp. *Porte-bouteilles*, (1914) 1964

retiniana. Duchamp, em 1953, afirma: “[...] reduzir a ideia da consideração estética a uma escolha mental, e não à capacidade ou à inteligência da mão, fato que eu contestava em tantos pintores da minha geração.”¹³⁴

Thierry de Duve nos lembra da importância da escolha do *readymade*, citando Duchamp: “a palavra ‘arte’ quer dizer fazer, e quase, fazer com as mãos”, disse ele, e mais adiante: “fazer é escolher e escolher sempre.”¹³⁵ Como exemplo concreto da escolha duchampiana, vejamos esse projeto sob a forma de nota: “Procurar um Readymade que pese um peso escolhido antecipadamente. Determinar primeiro um peso para cada ano e forçar todos os Readymade de um mesmo ano a ter o mesmo peso.”¹³⁶ Simples a ser pensado, mais fastidioso a ser realizado. Nesse sentido, acabou-se a estética, acabou-se o olhar sobre o objeto que se escolhe não por sua plasticidade, com critérios que seriam próprios à estética de antes de Duchamp, mas com o único critério do peso, logo, cegamente. E o acaso, que o deixaria de ser se a escolha fosse feita pelas formas do *readymade*, volta a ser acaso pelos encontros que esse não-acaso (o critério do peso) permitirá. Continua sendo uma escolha, é preciso optar — não temos escolha! — mas, em todo caso, a partir de outros critérios que não sejam estéticos. Duchamp responde a Cabanne sobre a questão da escolha de um *ready-made*:

A palavra *ready-made* só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia ainda qualquer idéia de *ready-made* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição; não nada disso...¹³⁷

A partir dessa afirmação, consideramos:

- 1º A palavra *ready-made* constituiu o primeiro *readymade*, talvez na origem dos *readymades*;
- 2º a distração, em todo caso, a distração por aquilo que se tornará um *readymade* em volume, prevaleceria sobre a escolha. Como por acaso, essa famosa roda desviada de sua primeira função de roda de bicicleta, não é exatamente bidimensional, sendo plano e volume

¹³⁴ CLAIR. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 99. “[...] ramener l’idée de la considération esthétique à un choix mental, et non pas à la capacité ou à l’intelligence de la main contre quoi je m’élevais chez tant de peintres de ma génération”

¹³⁵ DUCHAMP apud DUVE. *Résonances du readymade*, p. 23. “le mot « art » veut dire faire, et presque, faire avec les mains”, “faire c’est choisir et toujours choisir”.

¹³⁶ DUCHAMP. *Notes*, p.107. “Chercher un Readymade qui pèse un poids choisi à l’avance. Déterminer d’abord un poids pour chaque année et forcer tous les Readymade d’une même année à être du même poids.”

¹³⁷ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 79.



Marcel Duchamp. *Pharmacie*, 1914

ao mesmo tempo, volume delgado, tipo disco, sobretudo, ou plano espesso, como roda. Ela nem é tanto volumosa, tridimensional (como um porta-garrafas) e seus raios diametralmente opostos giram em torno de um eixo, digamos *moyeu* (cubo de roda — aliás, o essencial de uma roda de bicicleta é definida por termos geométricos), a ponto de dar, talvez, para aqueles que imaginam a roda em movimento num certo percurso no espaço, uma imagem quadridimensional.¹³⁸

Quanto à palavra *même* de *Mariée*, Duchamp fala de anti-sentido, de não sentido. Não teria ele escolhido esse advérbio como ele escolhe seus *readymade*, de maneira menos distraída do que afirma, como essa famosa roda de bicicleta? Mais uma duplicação: *même*, como “ainda” (*encore*), “mesmo” (*pareil*), etc. Essa palavra pronunciada é o mesmo fonema que parece se duplicar. Separando as sílabas — “mê”-“me” — obtemos uma pequena estereofonia. Distinguimos o objeto *tout fait, en série* (todo pronto, em série) do *tout trouvé* (achado), sem esquecer, como diz Duchamp, que distanciar é uma operação.¹³⁹ Distanciar uma palavra do seu contexto de uso, é possibilitar outros sentidos questionando dessa maneira a sua primeira acepção.

Talvez seja ver estereoscopia onde não há. A respeito de *Pharmacie*, Duchamp diz a Cabanne que é muito simples:

[...] Veja a *Farmácia*. Eu fiz num trem, na semi-escuridão, no crepúsculo, eu ia a Rouen em janeiro de 1914. Via-se duas pequenas luzes no fundo da paisagem. Colocando-se a vermelha ao lado da verde, aquilo parecia uma farmácia. Era uma espécie de distração que eu tinha em mente.¹⁴⁰

Não entendemos a palavra distração. Isso significaria que *Pharmacie* foi feita da mesma maneira que se coloca um bigode numa reprodução da Mona Lisa? Ou seria a distração dos anáglifos?

Vale notar que *Pharmacie* (1914) é um *readymade* dito por Duchamp *aidé* (ajudado). Em francês, “ade” de “made” se dit “aide”. Com a diferença de um acento obtém-se *aide/aidé*, como em “mê/me”; uma pequena homofonia rousseliana, da qual o próprio

¹³⁸ Ver: LINDE. C. *Cycle. La roue de bicyclette*, p. 35-41. Duchamp certamente conhecia a tela de Velasquez, *Les fileuses* (1644), na qual estão presentes ambivalências de profundidade, e em cujo primeiro plano gira ainda a roda de uma fiandeira. Para nós, trata-se de uma tela tão emblemática da pintura de sua época quanto as *Meninas* (1656).

¹³⁹ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 41.

¹⁴⁰ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 79-80.

Roussel dizia: “Esse procedimento é parente da rima. Nos dois casos há criação imprevista devido a combinações fônicas. É essencialmente um procedimento poético.”¹⁴¹

Uma arte de “representar diversamente as igualdades”, que não deixaremos de associar ao que nos interessa particularmente aqui: a estereoscopia. Duchamp, em nota da *Boîte de 1914*, precisamente, observa: “A *perspectiva linear* é um bom meio de *representar diversamente* as igualdades; ou seja, que o equivalente, o semelhante (homotético) e o igual se confundem, em simetria perspectiva.”¹⁴²

¹⁴¹ ROUSSEL. *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, p. 23. “Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques. C’est essentiellement un procédé poétique.”

¹⁴² DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 37. “La *perspective linéaire* est un bon moyen pour *représenter diversement* des égalités ; c’est-à-dire que l’équivalent, le semblable (homothétique) et l’égal se confondent, en symétrie perspective.”



Marcel Duchamp. *Roue de bicyclette*, 1913

Capítulo 2. “sempre gostei dos anáglifos”. As três dimensões.

2.1 “quadro de dobradiça”

2.1.1 “figuras de demonstração”

Embora a quarta dimensão já tenha sido evocada, e será retomada no capítulo seguinte, tentaremos nos concentrar neste segundo capítulo nas três dimensões de nosso espaço familiar. Não há dúvida, como acabamos de ver, que uma roda de bicicleta em um ateliê tem as mesmas virtudes recreativas, como diz Duchamp, que uma lareira acesa. Essa roda celibatária, no alto de seu banco, pode tornar-se objeto de meditação sobre o espaço. Se o espaço é uma porta de entrada, ou uma janela¹⁴³ para a arpentagem, a compreensão, a modelização do espaço, a geometria é, por sua vez, sua ciência. No dicionário, lemos que a palavra “geometria” é plural: geometria plana, espacial, analítica, descritiva, projetiva, euclidiana, não euclidiana, etc. Quanto à palavra “geometria” numa enciclopédia mais ampla (menos restrita ao tempo histórico e disponível na internet, por exemplo — uma questão de espaço ainda), ela nos conduziria a horizontes matemáticos dos quais certamente Duchamp não teve ideia, apesar de seu interesse incontestável por essa disciplina. A propósito do *Traité élémentaire de Géométrie en quatre dimensions* (Tratado elementar de Geometria em quatro dimensões, 1903), de Esprit Jouffret, François Le Lionnais nos confia:

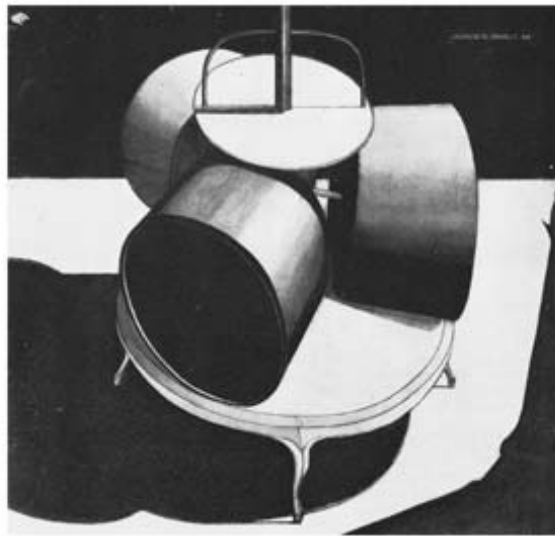
Eu havia confirmado a Duchamp o quanto essa obra estava certa, bem como o fato que a matemática moderna tenha chegado bem mais longe, não apenas com as geometrias a n dimensões (e a uma infinidade de dimensões), mas sobretudo em outras direções mais abstratas. Ele havia lido — e lido bem — as obras de filosofia matemática de Henri Poincaré.¹⁴⁴

Não há dúvida de que o *Grand Verre* esteja tão tingido de preocupações geométricas quanto as notas que fazem corpo com ele, como se pode constatar à margem das *Notes générales pour le texte* do *Grand Verre*, já citado: “os princípios, as leis ou fenôms. serão escritos como num teorema nos livros de geometria. sublinhados. etc.”¹⁴⁵ Essas preocupações não são primordiais para a maioria dos colegas pintores enquanto Duchamp trabalha na Biblioteca Sainte-Geneviève, como tampouco a do nu, segundo o testemunho de

¹⁴³ Pensamos nas duas janelas “cegas” de Duchamp, uma preta e uma branca: *Fresh Widow* (1920) e *La Bagarre d’Austerlitz* (1921), que não deixam de ter relação com as janelas de Delaunay.

¹⁴⁴ LE LYONNAIS. *Échecs et Maths*, p. 51. “J’avais confirmé à Duchamp la correction de cet ouvrage, en même temps que le fait que la mathématique moderne était allée bien plus loin, non seulement avec les géométries à n dimensions (et à une infinité de dimensions) mais surtout dans d’autres directions plus abstraites. Il avait lu — et bien lu — les ouvrages de philosophie mathématique d’Henri Poincaré.”

¹⁴⁵ DUCHAMP. *Notes*, p. 47.



Marcel Duchamp. *Broyeuse de chocolat*, 1913

Apollinaire em 1912.¹⁴⁶ Vale a pena citar Duchamp sobre a “gênese cerebral” do *Grand Verre*:

[...] a perspectiva era muito importante. O Grande Vidro constitui uma reabilitação da perspectiva, que havia sido completamente ignorada, desacreditada. A perspectiva, para mim, tornou-se absolutamente científica. [...] eu estava interessado em introduzir o aspecto preciso e exato da ciência, o que não havia sido feito o bastante, ou, ao menos, não se falava muito. Não foi por amor à ciência que o fiz, ao contrário, foi para desacreditá-la, de uma maneira doce, leve e sem compromisso. Mas a ironia estava presente.¹⁴⁷

Notemos que, em geometria, é o ponto que gera a linha, a linha que gera o plano que, por sua vez, por “paralelismo elementar” e tal como nos mostra John Dee¹⁴⁸, gerará o volume, um cubo, cone ou cilindro que podem gerar, por sua vez, “volumes” e formas mais complexas; tudo é possível. Tomemos a ideia de dobradiça, elementar no que se refere a nossa proposta de mostrar a relação de Duchamp à geometria, esse método eficiente de dar conta do espaço.

Tentaremos mostrar de modo simples a passagem de duas a três dimensões a partir da ideia de dobradiça. Tomemos uma folha de papel comum, formato A4 (21 x 29,7 cm, o lado maior disposto na horizontal diante de nós). Trata-se de um plano, em duas dimensões: horizontalidade, verticalidade. Se escrevermos ou desenharmos algo sobre essa folha, as palavras ou desenhos vão adquirir relevo apenas em nossa espaço mental, pois permanecem prisioneiros nas duas dimensões da folha de papel, assim como as sombras da famosa caverna de Platão, as sombras dos *readymades* de *Tu m'*¹⁴⁹ ou, ainda, os seres achatados, humorísticos de *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* de Gaston de Pawlowski. Em seguida, dobre essa mesma folha para obtermos, no formato A4, dois formatos A5 (21 x 14,85 cm), unidos pela dobra que acabamos de fazer. Se abrirmos essa folha, tendo a dobra como dobradiça, criamos virtualmente, “por paralelismo elementar”, um plano curvo que, se fizesse um giro completo como o sugere Duchamp para o livro “redondo” que poderia acompanhar o *Grand Verre*, viria simplesmente a gerar um cilindro.¹⁵⁰ Se o cilindro assim obtido por revolução de uma linha em torno de um eixo paralelo se tornar um mó, o

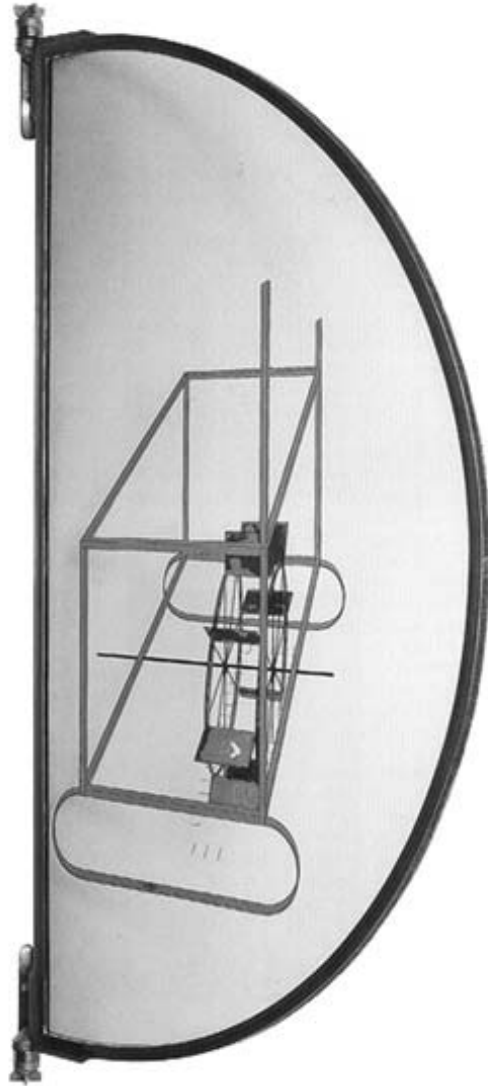
¹⁴⁶ APOLLINAIRE. *Les peintres cubistes*, p. 110: “Qu'on me permette ici, une observation qui a son importance. Duchamp est le seul peintre de l'école moderne qui se soucie aujourd'hui (automne 1912) de nu [...]”

¹⁴⁷ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 64-66.

¹⁴⁸ DEE. *Ce façonnement symétrique*, p. 361. Duchamp escreve “parallélisme élémentaire” (a palavra “paralelismo” com cinco letras “l”), acompanhando o esquema de um “cri cri ou crécelle” geométrico (ver DUCHAMP. *Notes*, p. 102).

¹⁴⁹ A última tela pintada de Duchamp (1918), objeto de muitos comentários.

¹⁵⁰ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 136.



Marcel Duchamp. *Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins*, 1913-1915

elemento moedor de uma máquina, é pouco provável que se torne um moedor de café ou volte a ser uma roda de bicicleta, mas é bem possível que essa máquina, deixando seus três elementos em revolução em torno de um eixo central e vertical, possa se tornar uma moenda.

Uma verdadeira moenda de chocolate, como aquela que Duchamp viu numa loja de Rouen¹⁵¹ em janeiro de 1913, ainda que fixada sobre um suporte, não permanece por isso menos imóvel; ela gira, enquanto mecanismo, no tempo e no espaço; ela moe (onanisticamente, diz Duchamp brincando),¹⁵² ainda que seja [chocolate] amargo (é nossa vez de brincar).¹⁵³ O pintor que representa essa moenda sobre a tela deve moer seus pigmentos para, penosamente, fazê-la aparecer em duas dimensões sobre o plano da tela, contentando-se em fingir seu volume real com as leis da perspectiva. Não é surpresa verificar que é justamente a moenda de chocolate o único conjunto representativo ao qual um *Regardeur* pode atribuir um nome no *Grand Verre* (e que é reconhecível enquanto tal, talvez com a “Carroça” mais ou menos definida com seu “Moinho hidráulico”), que esteja na origem, ou melhor, no ponto de partida da *Mariée*. “Foi na parede deste ateliê (Paris, Rua Saint-Hippolite) que fiz o esboço final com as medidas, e a colocação exata da *Broyeuse de Chocolat* (Moenda de Chocolate), e um pouco mais tarde, o primeiro grande desenho da Noiva Desnudada, seguindo o esboço que aparece nas *Redes de Stoppages* da mesma época”, afirma Duchamp.¹⁵⁴ O mecanismo da moenda não deixa de ser simples: uma primeira revolução de uma (linha) direita em torno de um eixo horizontal para gerar uma mó, em seguida três mós em segunda revolução¹⁵⁵ em torno de um eixo vertical que permitem às três mós fazer a trituração. Mecanismo que, acoplado a outros volumes por outras dobradiças, tanto físicas quanto linguísticas, resultará, após oito ou nove anos de novos exercícios, no *Grand Verre*.

O verdadeiro quadro de dobradiças existe paralelamente ao *Grand Verre* e funciona mais concretamente do que o *Grand Verre* anunciado por ele: trata-se da *Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins* (Deslizadora contendo um Moinho hidráulico em metais

¹⁵¹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 60.

¹⁵² DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 97.

¹⁵³ “Broyer du noir”, é triturar chocolate (amargo) mas também “se faire du souci”, ou seja, se preocupar.

¹⁵⁴ Ver CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p. 124-159. Os *Stoppages* (um neologismo duchampiano: as “Paradagens”), param o contínuo espaço-tempo, cortando-o — é a função do vidro, de maneira um pouco diferente do que a *pariete di vetro* dos pintores ou a placa sensível dos fotógrafos.

¹⁵⁵ DUCHAMP. *Notes*, 72: “La broyeur est montée sur un chassis Louis XV en fer nickelé”. Será que a base “Louis XV” tem a ver com as revoluções? A respeito do *Grande Vidro*, Duchamp falará a Cabanne de mistura de história, de anedota.

vizinhos, 1913-15), em duas dimensões, em repouso, como nossa folha de papel dobrada quando está imóvel, e em três dimensões quando a fazemos girar em torno de um eixo vertical, sua dobra.

Esse princípio, esse jogo de dobradiças, torna-se a condição da passagem de uma dimensão a outra. Será encontrado por excelência na *La Boîte-en-valise* de 1936, modelo reduzido, articulável, da obra duchampiana, que se desdobra *ad libitum* para melhor mostrar o que foi produzido no contínuo de uma vida. Fabricado, aliás, antes da “passagem” de Duchamp para o outro lado do Atlântico e ponto de partida — e não de chegada, como pequeno museu que é — de uma outra grande “boîte-en-valise” [caixa em maleta] à qual nunca cessamos de pensar: *Étant donnés*.

2.1.2 “consequências *ad libitum*”

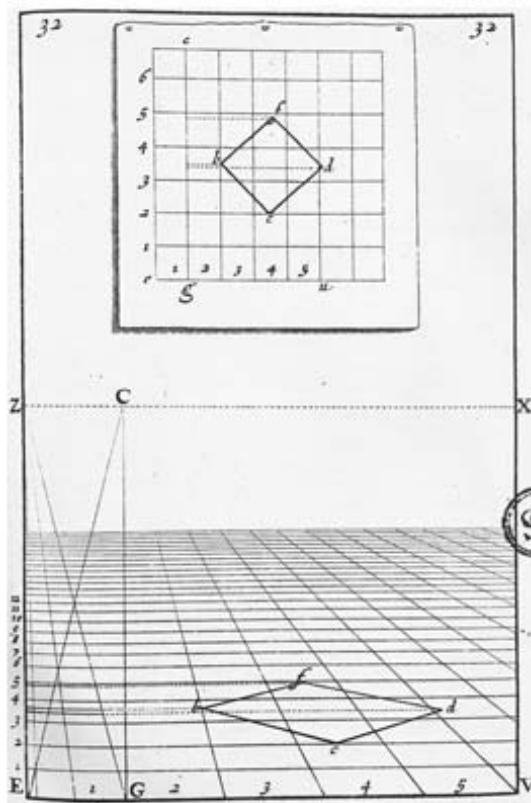
Vejam os mais claramente a noção de dobradiça e suas articulações mais teóricas. Jean Clair busca mostrar, com o apoio de gravuras do século XVII, que a dobradiça permite passar da representação geométrica de um volume (ou seja, sua projeção ortogonal¹⁵⁶ em plano, em elevação e em perfil) a sua representação perspectiva ou “cenográfica”.¹⁵⁷ Talvez vale lembrar que no século XVII, como escreve Octavio Paz: “a ciência não havia se desvinculado completamente da magia, da astrologia e outras heranças do hermetismo neoplatônico.”¹⁵⁸ O desenho exato do “geometral” terá permitido a(s) projeção(ões) fiel(fiéis) de um volume sobre o plano, sem que isso signifique ainda relevo, mas também a passagem, por projeção mais uma vez sobre a “ligne de front” (“linha frontal”) à perspectiva que, ao impor ponto de vista e ponto(s) de fuga, restituirá a ilusão do espaço tal como o vemos. Jean Clair:

Enquanto os perspectivistas clássicos se colocavam o problema de encontrar as aparências dos objetos tal como eles se inscreviam sobre um meio transparente, nos pontos de interseção dos raios visuais dos objetos com esse meio, ou seja, enquanto eles buscavam os procedimentos que permitiam passar corretamente da

¹⁵⁶ Termo de geometria descritiva. Uma projeção é dita ortogonal quando cada linha que projeta um ponto da figura é perpendicular ao plano de projeção.

¹⁵⁷ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p. 132.

¹⁵⁸ PAZ. *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu...*, p. 139. Vale a pena ler em torno dessa questão do Duchamp científico/alquimista o livro de Frances Amelia Yates, *Science et tradition hermétique* (1967), onde, alias, o nome de John Dee aparece.



Abraham Bosse. *Manière universelle de M. Desargues...* Paris, 1648

projeção bidimensional de um corpo (o “geométral”) a sua representação tridimensional (o “perspectivo”), o problema que Duchamp coloca é o de saber como podemos passar corretamente da representação tridimensional de um corpo segundo as leis da perspectiva clássica, à apreensão de um ser quadridimensional [...].¹⁵⁹

E Jean Clair continua sua argumentação sobre os desafios perspectivos de Duchamp, sua preocupação em representar analogicamente, talvez por *renvoi miroirique* (reemissão especular), a quarta dimensão:

A visão binocular introduz ao relevo, ao espaço tridimensional, ao volumoso. Por analogia, entretanto, uma esfera quadridimensional que cortasse nosso espaço não seria compreendida por nós, etc. [...] Se uma figura em duas dimensões pode ser, segundo as leis da perspectiva, a matriz de um corpo sólido, por analogia, diremos de um corpo sólido que ele pode ser, por sua vez, a matriz, o “molde”, de um corpo em quatro dimensões.¹⁶⁰

Marcel Duchamp tinha explicado a Pierre Cabanne essa ideia de analogia, “meio que um sofismo”, na representação da *Mariée do Grand Verre*:

Como achava que se podia fazer a sombra projetada de uma coisa de três dimensões, um objeto qualquer — como a projeção do sol sobre a terra faz duas dimensões — por analogia simplesmente intelectual considerava que a quarta dimensão pudesse projetar um objeto de três dimensões, em outras palavras, que todo objeto de três dimensões, que vemos com frieza, é uma projeção de uma coisa de quatro dimensões que não conhecemos.¹⁶¹

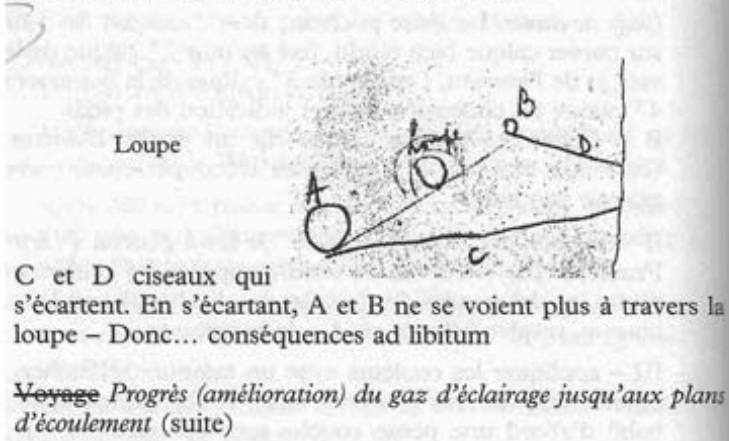
Não prosseguiremos na esteira das considerações de Jean Clair sobre a inversão da perspectiva clássica por Duchamp, por falta de convicção ou por não compreender, talvez, uma demonstração contudo tão convincente sob outros aspectos, como por exemplo essa ideia que o anáglifo está para “a visão binocular assim como a anamorfose está para a visão

¹⁵⁹ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p.132. “Mais alors que les perspectiveurs classiques se posaient le problème de trouver les apparences des objets telles qu’elles s’inscrivent sur un milieu transparent, aux points d’intersection des rayons visuels des objets avec ce milieu, autrement dit alors qu’ils cherchaient les procédés qui permettent de passer correctement de la projection bidimensionnelle d’un corps (le «géométral») à sa représentation tridimensionnelle (le «perspectif»), le problème que se pose Duchamp est de savoir comment l’on peut passer correctement de la représentation tridimensionnelle d’un corps selon les lois de la perspective classique, à l’appréhension d’un être quadridimensionnel.”

¹⁶⁰ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p. 150-151. “La vision binoculaire introduit au relief, à l’espace tridimensionnel, au volumineux. Par analogie cependant, une sphère quadridimensionnelle qui couperait notre espace ne serait pas comprise par nous, etc. [...] Si une figure à deux dimensions peut être, selon les lois perspectivistes, la matrice d’un corps solide, par analogie, on dira d’un corps solide qu’il peut être à son tour la matrice, le « moule », d’un corps à quatre dimensions.”

¹⁶¹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 67.

aux pentes d'écoulement : mettre comme commentaire illustrant la photo d'*avoir l'apprenti dans le soleil*.



Marcel Duchamp. Nota do *Grand Verre*, circa 1913

monocular”.¹⁶² Jean Clair se perguntará, aliás, até que ponto Duchamp se inspirou, para a iconografia do *Grand Verre*, das figuras que se encontram nos tratados de perspectiva e de sua disposição. Voltaremos, no terceiro capítulo, às conclusões fecundas às quais chega Jean Clair a respeito dos Perspectivistas, mais ligadas à linguagem do que à perspectiva propriamente dita.

Vejam os com mais clareza, mas de nosso próprio ponto de vista, aquilo que Jean Clair não deixará de comentar sobre o *Grand Verre* e em torno dele. O ponto inicial poderia ser essa nota do *Grand Verre*:

Lupa (com um esboço)
C e D tesouras que se abrem. Ao se abrirem, A e B não se veem mais através da lupa — Logo... consequências ad libitum¹⁶³

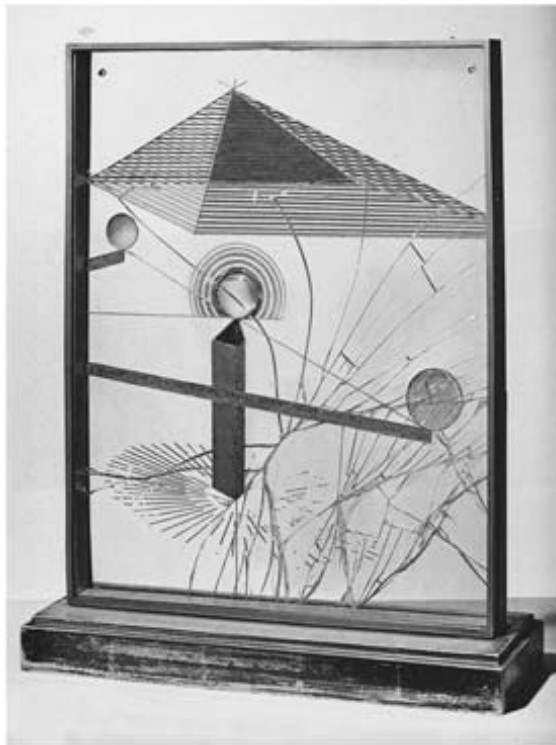
O esboço anuncia, sem dúvida alguma, um outro “pequeno vidro”, concluído em Buenos Aires em 1918, intitulado “A regarder (l’autre côté du verre) d’un œil, de près pendant presque une heure” (A ser visto [o outro lado do vidro] por um olho, de perto durante quase uma hora). O esboço da nota não anuncia a pirâmide transparente que se encontra na parte superior desse vidro, nem o obelisco que Jean Clair identifica, justamente, com o apoio das gravuras, como o estilo ou gnômon (a agulha) de um relógio de sol. Clair evidenciará a ligação exata do dispositivo representado por Duchamp com uma obra que ele poderia ter consultado, na ficha sobre o assunto Perspectiva, na Biblioteca Sainte-Geneviève: a *Perspectiva Horaria* do Padre Emmanuel Maignan, especialista das perspectivas curiosas, publicado em 1648.¹⁶⁴ Clair demonstra, com base em cálculos de ângulos, que a hora em questão corresponderia ao deslocamento do sol durante uma hora. E Clair deduz que o estranho dispositivo astronômico, uma vez recolocado nos mecanismos do *Grand Verre*, possibilita a circulação da energia amorosa dos celibatários...

O que nos interessa mais particularmente nesse dispositivo é aquilo que Duchamp chama de *Ciseaux* (Tesouras). Elas aparecem assim no pequeno esboço da nota, no “pequeno vidro” que acabamos de evocar e, enfim, quase no centro do espaço celibatário do *Grand Verre*, no alto do eixo da *Broyeuse* (Moenda) já citada, mais precisamente sob o véu, o halo da *Mariée*, ou ainda a *Voie Lactée* (Via Láctea). Jean Clair o menciona nos seguintes termos:

¹⁶² CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p. 146-154. Jean Clair considera que o anáglifo, assim como a anamorfose, não se deixam ver de imediato; para o primeiro, é preciso óculos, para o segundo, um certo ponto de vista.

¹⁶³ DUCHAMP. *Notes*, p. 82 (Jean Clair não cita a nota). “Loupe (avec un croquis)/ C et D ciseaux qui s’écartent. En s’écartant, A et B ne se voient plus à travers la loupe / — Donc... conséquences ad libitum”.

¹⁶⁴ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p. 140-143.



Marcel Duchamp. *À regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure*, 1918

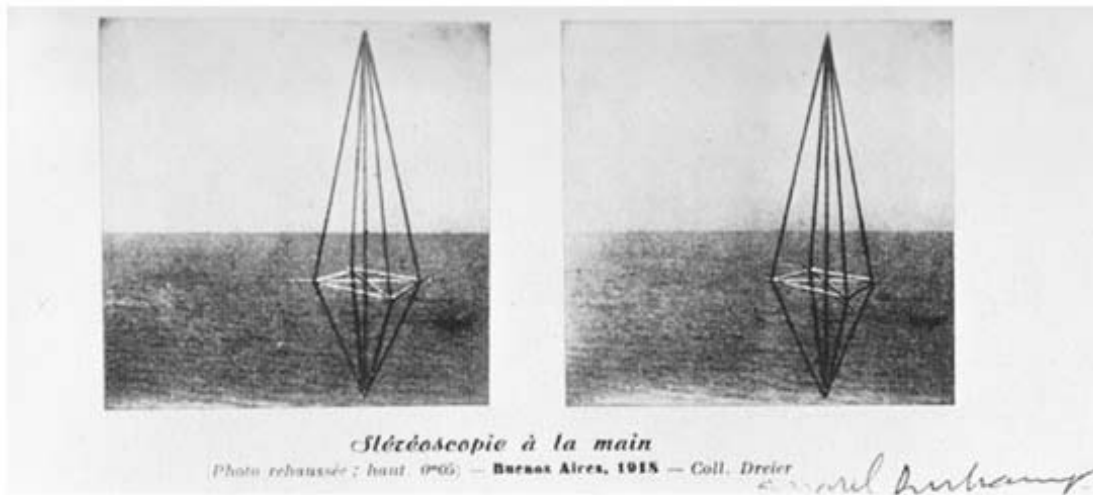
“Da mesma forma (que um dos esquemas da *Perspectiva Horaria*), no vidro de Duchamp, o cume do estilo ereto verticalmente no centro do quadrante corta a bissetriz do ângulo formado pelas duas lâminas da Tesoura [...].”¹⁶⁵ Essa bissetriz é perfeitamente horizontal, e remete à linha de demarcação do espaço *Célibataire/Mariée* do *Grand Verre*, que, por sua vez, remete à linha frontal dos perspectivistas,¹⁶⁶ linha de articulação do “geométral” (projeção bidimensional) ao “perspectivo” (representação tridimensional).

Se devêssemos explicar esquematicamente o princípio da percepção do relevo, por exemplo um lápis que conseguiríamos colocar de pé sobre a mesa, diante de nossos olhos, não haveria melhor exemplo do que um bom par de tesouras. Esse esquema valeria também para a explicação de uma fotografia estereoscópica, mas feita com uma só máquina, mono-objetiva, com o deslocamento que corresponde à distância ocular (correspondendo ao deslocamento do sol durante uma hora), com o objetivo de fazer surgir o ponto focalizado em primeiro plano (visto em relevo), em nosso exemplo, a ponta do lápis (ou do estilo/gnômon/obelisco).

Sejamos mais precisos: um par de tesouras é feito de duas lâminas ligadas entre si, como em X, por um ponto central (normalmente um parafuso). Para que se possa utilizar as tesouras, é preciso colocar o polegar e o index nas aberturas que chamaremos de olhos. E para recortar, abre-se e fecha-se as lâminas *ad libitum*... Façamos a transposição: a bissetriz do ângulo formado pelas duas lâminas das tesouras, seria o equivalente ao eixo da imagem. Uma lâmina, o eixo da vista do olho esquerdo (o “olho” da tesoura) que passará pelo parafuso das tesouras, cruzando assim o eixo da vista do olho direito (chamemos isso de plano de corte). Observe-se que cada ponta das lâminas das tesouras perde-se no horizonte no qual não prestamos atenção, que talvez nem mesmo vejamos, uma vez que nos contentamos em olhar fixamente a ponta de nosso lápis e não o que há por detrás. Podemos fazer a experiência dessa observação simplesmente, como tem condição de ver sem estereoscópio, a olho nu, em “visão cruzada”, qualquer estereograma bem disposto. A lupa no centro do esquema de Duchamp corresponderia simplesmente ao ponto de vista, esse ponto de onde nós olhamos, ao qual corresponde o ponto de fuga central, o que se perde no horizonte (ponto de fuga que seria, nesse esquema, à esquerda, fora do vidro). A lupa está presente, aliás, no “pequeno vidro” do lado daqueles que olham e ausente no *Grand Verre* do lado do que é visto.

¹⁶⁵ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p. 143.

¹⁶⁶ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p. 132-133.



Stéréoscopie à la main

Photo rehaussée 7 haut 0°66 — **Buenos Aires, 1918** — Coll. Dreier

Marcel Duchamp

Marcel Duchamp. *Stéréoscopie à la main*, 1918

A ideia central dessa breve explanação é a seguinte: Duchamp faz trabalhar as Tesouras no campo do “perspectivo”. Elas estão de fato representadas em perspectiva, e note-se bem, vistas de lado. Elas estão ali sobretudo como princípio, pois não cortam sabe-se lá qual contínuo espacial. A menos que cortem ou se preparem para recortar, já que são vistos de lado, o próprio plano do quadro, a bissetriz horizontal já evocada sendo o traçado desse corte anunciado... Um novo horizonte “plástico” para Duchamp, possíveis horizontes teóricos para os críticos.

2.1.3 “passagem *contínua*”

Inicialmente “esquemas representados”, nos três exemplos citados, na nota, no “pequeno” e no “grande” vidros, essas Tesouras se tornarão operantes apenas na realização da *Stéréoscopie à la main* (Estereoscopia à mão, Buenos Aires, 1918-1919). Somente a partir dessa *Stéréoscopie à la main* é que poderemos sem dúvida falar de interesse “visível” pela visão binocular em Duchamp. E talvez nosso par de tesouras queira por um fim, desde 1918, ao plano da tela no qual estão presos o pintor modernista e de maneira geral a pintura e a fotografia até hoje, e sem dúvida durante muito tempo ainda¹⁶⁷. Se olharmos pelo lado da filosofia, encontramos uma pequena frase-imagem de Deleuze que diz muito sobre esse “*découpage*” (recorte) ainda atual: “A luta contra o caos que Cézanne e Klee mostraram em ato na pintura, encontra-se de uma outra maneira na ciência, na filosofia: trata-se sempre de vencer o caos por meio de um plano secante que o atravessa”¹⁶⁸. A refletir, “a olhar, a ver de mais perto durante mais de uma hora”...

Toda a reflexão de Raúl Antelo sobre “Duchamp nos trópicos” parece marcada pelo selo da *Stéréoscopie à la main*. Seria preciso ler e reler Antelo de tanto que suas dobradiças se multiplicam. Antelo nos remete a esse comentário de Octavio Paz:

(a estereoscopia) consiste em duas fotos da mesma cena: um mar calmo, luz e sombra, na extremidade direita – apenas visível — um barco com um tripulante, o horizonte e sua nítida separação de água e céu. Duchamp acrescentou, nas duas fotos, uma pirâmide e sua projeção invertida flutuando. Como a pirâmide de *Para*

¹⁶⁷ Quanto ao cinema e à televisão, eles retomam periodicamente esse antigo divertimento que é a 3D (três dimensões). Seria interessante, em outra ocasião, retomar a questão levantada por Jean Clair sobre as idas e vindas históricas da estereoscopia. Cf. também DAMISCH. *La dénivelée*, p. 43-44: “le cinéma [...] a en définitive mieux répondu que la vision stéréoscopique au fantasme qui habitait la photographie, dès ses débuts, de saisir la réalité et de la reproduire sous tous ses aspects, dans toutes ses dimensions, spatiales et temporelles.”

¹⁶⁸ DELEUZE. *Qu'est-ce que la philosophie ?* p. 190 (Essa reflexão aparece, de leve como um cliché, na conclusão de uma reflexão das mais complexas sobre a definição da filosofia).



Jacopo Chimenti. *Dois estudos*, circa 1620

*olhar (do outro lado do vidro) com um olho... a do duplo ready-made é o campo visual da aparição e a desapareição que nos alude sempre — e que está sempre presente.*¹⁶⁹

Antelo nos lembra ainda que:

Octavio Paz, assumindo a premissa de que toda arte é autobiográfica, vê na estereoscopia um anagrama do autor. Marcel = Mar/Cel. Mas, de um ponto de vista referencial, as pirâmides são, bastardamente, as boias do grande rio (a lama tropical do rio Paraná, desaguando no Prata, exige a colocação de boias metálicas, de forma piramidal, para melhor orientar a entrada no porto).¹⁷⁰

Logo após essa observação, o autor adota um ponto de vista “bem mais abstrato, simbólico”, deixando o sentido fluir em torno de considerações insólitas ligadas à Primeira Guerra Mundial (da qual de fato Duchamp escapou, passeando num “país neutro”, sob o pretexto de uma insuficiência cardíaca).¹⁷¹ Para propor uma pausa na busca sem fim do sentido, Antelo escreve: “Como vemos, a questão da verdade de uma leitura nos coloca o problema da proliferação do sentido”.¹⁷²

Agrada-nos imaginar, de nosso lado, que Marcel Duchamp tenha levado em sua bagagem uma das primeiras imagens que aparecem em *La Vue*, de Raymond Roussel:

Ao longe, perdido em meio às ondas, um pescador
Está sozinho em seu barco; no mastro uma vela
Flutua, rasgada e sem brilho, em tecido rústico;
Certos lugares deteriorados foram recosturados,
E pedaços de todos os tipos estão espalhados;
Um deles, mais bem definido, forma um pequeno triângulo,
A ponta virada para baixo; ele se estrangula
E se aperta num curto espaço no meio;¹⁷³
[...]

Curiosa descrição que anuncia de imediato o fim sombrio do poema luminoso. E que nos remete também ao *Précis de géométrie* (1919, Buenos Aires) oferecido à “irmãzinha” Suzanne para seu casamento com o pintor Jean Crotti, *précis* (resumo) destinado a uma leitura exterior e aleatória, o vento devendo “(re)virar o livro, escolher ele mesmo os problemas, folhear suas páginas e as despedaçar.”¹⁷⁴ De acordo com as observações de

¹⁶⁹ PAZ apud ANTELO. *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*, p. 311.

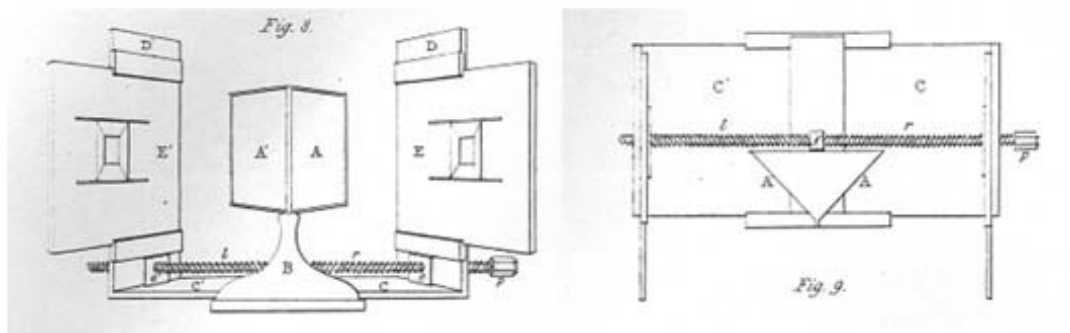
¹⁷⁰ ANTELO. *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*, p. 71-72.

¹⁷¹ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p.105.

¹⁷² ANTELO. *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*, p. 73.

¹⁷³ ROUSSEL. *La Vue*, p. 10. “Au loin, perdu parmi les vagues, un pêcheur/ Est tout seul dans sa barque ; à son mât une voile/ Flotte, abîmée et sans éclat, en grosse toile ;/ Certains endroits ayant souffert sont rapiécés,/ Et des morceaux de tous genres sont espacés;/ Un d’eux mieux défini fait un mince triangle,/ La pointe se tournant vers le bas; il s’étrangle/ Et se serre sur un court espace au milieu; [...]”.

¹⁷⁴ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p.102.



Charles Wheatstone. Estereoscópio, 1838

Antelo, podemos concluir que o sentido da visão é menos seguro do que parece, e que ele nos enganou: a água do mar da *Stéréoscopie à la main* é doce ao invés de salgada, a menos que seja o contrário, água salgada ao invés de água doce, supondo que Antelo tenha se enganado.

O que nos parece importante nessa *Stéréoscopie à la main* é o fato de ser não apenas uma dupla estereoscopia, como o observa Octavio Paz, mas também um *readymade* “*aidé*” (assim como *Pharmacie*, sendo que *Pharmacie* não contém virtualmente nenhum relevo, os dois pontos coloridos não têm nada de estereoscópicos, conotando possivelmente o dispositivo anaglífico). As duas fotografias que parecem estereoscópicas¹⁷⁵ mostram um horizonte marinho, é um *readymade*, duas imagens que Marcel Duchamp encontrou e sobre as quais ele desenha, superpõe as duas duplas pirâmides invertidas. Talvez em relação com os cálculos de um astrônomo¹⁷⁶ que poderia determinar por paralaxe (deslocamento do ponto de vista e determinação de um ângulo — paralaxe trigonométrica) a distância de uma estrela ao olho.¹⁷⁷ Da estereoscopia à escala galáctica, o que deve ter divertido Duchamp, não duvidamos nem um segundo!

Logo, de um lado, o *readymade*, uma dupla fotografia que o artista apenas escolheu, de outro lado, um desenho trabalhado duplamente pelo artista, uma vez que ele desenha dois volumes sob duas perspectivas ligeiramente diferentes, como o fizeram talvez Leonardo da Vinci (1452-1615), Giambattista della Porta (1535-1615) ou ainda Jacopo Chimenti da Empoli (1551-1640).¹⁷⁸ Em todo caso, certamente o filósofo Charles Wheatstone, na Inglaterra, no início do século XX. Vale a pena lembrar que, pouco tempo depois da invenção, em 1824, do primeiro procedimento fotográfico (ou heliografia) por Nicéphore Niépce, Charles Wheatstone, professor de Filosofia experimental no King’s College de Londres, descreve os princípios da visão binocular. Um conjunto de gravuras

¹⁷⁵ A partir da reprodução que observamos, nada indica que sejam estereoscópicas, a não ser o fato de serem duas vistas quase idênticas.

¹⁷⁶ Duchamp teria ido a uma festa fantasiado de astrônomo. Em todo caso, existe a *Tonsure* de 1919 (Cf. CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 77): Duchamp foi fotografado por Man Ray, de costas, com uma estrela raspada no alto da cabeça [...]. p. 76. Ver também MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 204.

¹⁷⁷ A distância da terra ao sol, calculada por esse método resulta num arco de 57 minutos et 20 segundos...

¹⁷⁸ Dois desenhos de Chimenti conservados no Gabinete dos Desenhos do Palácio das Belas Artes, em Lille, no norte da França, fazem pensar em duas vistas estereoscópicas (observando bem, percebemos que não são exatamente duas vistas estereoscópicas).

estereoscópicas¹⁷⁹ acompanham sua explanação, e que puderam ser vistas graças a um estereoscópio com espelho elaborado alguns anos antes.

Consideremos a *Stéréoscopie à la main* de Duchamp como um trabalho conciliatório, a mão do artesão e o cérebro do artista; ao mesmo tempo, é uma reprodução fotomecânica, não realizada, mas escolhida pelo artista – como se escolhe uma tela para pintar, como fundo¹⁸⁰ — e o desenho de um “perspectivista” desejoso de ver no espaço interno de sua visão as perspectivas infinitas que ele apenas traçou em duas dimensões, no espaço-plano de duas modestas fotografias aparentemente estereoscópicas. Essa ideia nos remete ao sentido ambíguo da famosa frase de Benjamin sobre a aura, essa noção que deu o que falar:

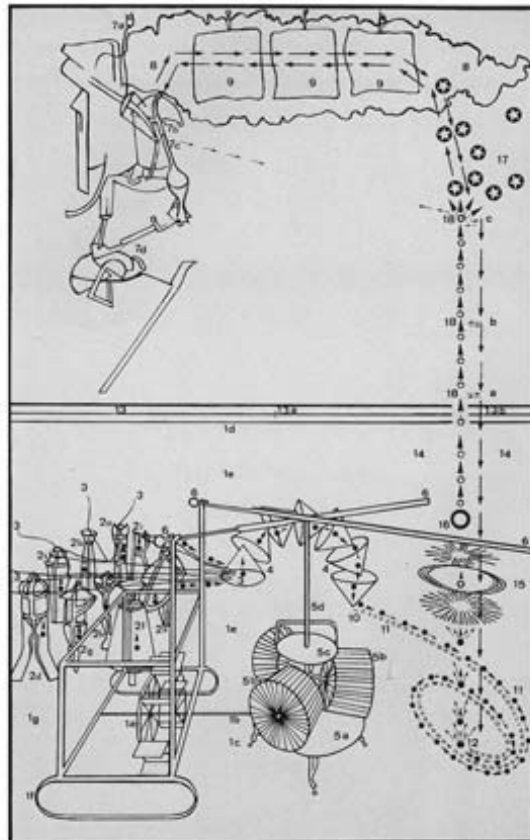
Em suma o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja [...] Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução [...].¹⁸¹

Para Duchamp, longe de tudo em Buenos Aires, ter em mãos a estereoscopia, “tão próxima”, é também captar nela algo “longínquo”, algum infinito no pequeno horizonte de papel: a França e aqueles que partiram na Segunda Guerra Mundial, como seu irmão Raymond, falecido em 1918; a pintura; ele mesmo; ou ainda os anos por vir...

¹⁷⁹ Ver: <<http://www.stereoscopy.com/library/wheatstone-paper1838.html>>

¹⁸⁰ Remetemos a Deleuze, em sua conclusão de “*Qu’est-ce que la philosophie ?*”: “[...] l’artiste se bat moins contre le chaos (qu’il appelle de tous ses vœux, d’une certaine manière) que contre les “clichés” de l’opinion. Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l’écrivain sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu’il faut d’abord effacer, nettoyer, laminar, même déchiqeter pour faire passer un courant d’air issu du chaos qui nous apporte la vision.”

¹⁸¹ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 170.



Jean Suquet. Esquema do *Grand Verre*, 1974

2.2 “Que mina!”

2.2.1 “uma certa inopticidade”

Iniciando o canteiro de obras do *Grand Verre*, Marcel Duchamp reflete sobre as condições da linguagem plástica, tentando destacar os elementos constitutivos dessa linguagem. Como se lê na *Boîte verte*, Duchamp pensa sobre as condições de uma linguagem, tendo em vista, não podemos esquecer, o livro redondo que ele projeta em acompanhamento do *Grand Verre*.

De volta da Argentina, Duchamp não cessa de trabalhar ainda no *Grand Verre*, continuando a pintar, mas buscando ininterruptamente, para utilizar a terminologia da “cozinha” dos pintores, os materiais “vizinhos”¹⁸², matérias como palavras, palavras como matéria prima, um pouco como aqueles metais que aparecem em *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel, o *bexium*, a *aimantine* ou o *étanchium*, elaboradas pelo químico Bex “em turnê de vulgarização.”¹⁸³ Duchamp tinha escrito em suas notas preparatórias para o *Grand Verre*, projetado inicialmente como uma tela: “Plombagine + huile de lin siccatif, = nuance d’acier [...]: Desaint. trucs d’atelier / 2 000 formules – Ch Juliot et Coquet ed. / Dourdan (S. et O.).”¹⁸⁴ Ou ainda, a respeito das cores da *Mariée* :

O rosa leitmotiv obtido pelo Branco prata e Lichtocker Gebr. [...] As perspectivas escuras obtidas pelo preto e Terra de Siena queimada e Goldocker, e também terra queimada de Chipre (um pouco de Lichtocker Gerb. para avermelhar). A esquerda: o esverdeado é obtido pela terra verde de Verona com Lichtocker hell. e preto [...]¹⁸⁵.

Não se ater à cor saída do tubo, mas misturar metodicamente os pigmentos de marca, de qualidade, assim como ele irá buscar as “primeiras palavras”,¹⁸⁶ essas cores primárias indissociáveis, mas disponíveis para todas as misturas. Voltar à origem das cores antes da origem das palavras — ou o inverso, mas isso não é fácil de se estabelecer — para criar, renovar a linguagem, não a linguagem *tout court*, como o tentaram Mallarmé, Brisset ou Roussel, mas certamente a linguagem plástica, como em Kandinsky, vinte anos mais velho

¹⁸² Ver DIDI-HUBERMANN. *La ressemblance par contact*, p. 227-230.

¹⁸³ FERRY. *L’Afrique des Impressions*, p. 137.

¹⁸⁴ DUCHAMP. *Notes*, p. 80. Seria interessante conferir o livro de A. Desaint, publicado em Paris na editora Juliot et Coquet, em 1913.

¹⁸⁵ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 111-118. “Le rose leitmotiv obtenu par Blanc d’argent et Lichtocker Gebr. [...] Les perspectives foncées obtenues par noir et Terre de Sienne brûlée et Goldocker, et aussi terre d’ombre brûlée de Chypre (un peu de Lichtocker Gerb. pour rougir). A gauche: le verdâtre est obtenu par terre verte de Vérone avec Lichtocker hell. et noir.”

¹⁸⁶ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 48.

do que Duchamp. Entramos aqui num campo teórico que Thierry de Duve buscou explorar a partir de uma anotação de Duchamp datada de 1914, na rubrica “Dictionnaire et atlas” [Dicionário e Atlas] das notas da *Boîte blanche / À l’infinifitif*: “Um tipo de *Nominalismo pictural* (Controlar).”¹⁸⁷ A análise de Thierry de Duve sobre a relação do simbólico-imaginário, o faz opor o discurso prometedor de Kandinsky ao discurso negativista de Duchamp. Quanto a Kandinsky:

A questão assinalada pelas relações da cor e do nome em Kandinsky [...] não é nada menos do que a produção de um ideograma fundador, não apenas da pintura de Kandinsky, mas de toda pintura abstrata. [...] É também a que preside o projeto modernista: assentar a especificidade da pintura sobre seu ser irreduzível,¹⁸⁸ e fundar os desenvolvimentos ulteriores da linguagem pictural sobre uma metáfora elementar que diz sua essência.¹⁸⁹

Quanto a Duchamp, de Duve comenta:

Diante da mesma ‘descoberta’ que Kandinsky, a do caráter essencialmente metafórico da pintura, Duchamp impõe mais um aperto suplementar que a faz projetar-se sobre si mesma.[...] A revelação do simbólico ocorre quando a “palavra não quer dizer nada senão que é uma palavra” (fórmula lacaniana), quando o significante não tem outra significação senão o seu ser significante, quando uma nomeação nomeia apenas sua função nominativa. [...] Enquanto para Kandinsky o trabalho do pintor faz a palavra aceder ao ser, o abandono duchampiano da pintura faz surgir, no registro do *parlêtre* (palavra lacaniana), a palavra enquanto palavra.¹⁹⁰

Ao lermos atentamente a explanação completa de de Duve a respeito da “cor e seu nome”, temos a intuição que o autor pode ter, em sua análise, caído na armadilha da fórmula “nominalista” lacaniana que afirma que nada “está” além ou aquém da linguagem.¹⁹¹

¹⁸⁷ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 109-111.

¹⁸⁸ DUVE. *Nominalisme pictural*, p. 180. Para Kandinsky esse ser seria a sonoridade interior, o ser comum às palavras e às coisas.

¹⁸⁹ DUVE. *Nominalisme pictural*, p. 182. “L’enjeu que signalent les rapports de la couleur et du nom chez Kandinsky [...] n’est rien moins que la production d’un idéogème fondateur, non seulement de la peinture de Kandinsky, mais de la peinture abstraite toute entière. [...] C’est aussi celui qui préside au projet moderniste: asseoir la spécificité de la peinture sur son être irréductible, et fonder les déploiements ultérieurs du langage pictural sur une métaphore élémentaire qui dit son essence.”

¹⁹⁰ Idem, p. 186: “Face à la même ‘découverte’ que celle de Kandinsky, celle du caractère essentiellement métaphorique de la peinture, Duchamp lui fait subir un tour de vis supplémentaire qui la rabat sur elle-même. [...] La révélation du symbolique survient quand le ‘mot ne veut rien dire si ce n’est qu’il est mot (formule lacanienne), quand le signifiant n’a pas d’autre signification que son être de signifiant, quand une nomination ne nomme que sa fonction nommante. [...] Là où, pour Kandinsky, le travail du peintre fait accéder le mot à l’être, l’abandon duchampien de la peinture fait surgir, au registre du *parlêtre* (mot lacanien), le mot en tant que mot.”

¹⁹¹ DELEUZE. *L’Île déserte et autres textes*, p. 20. Isso nos remete a questões filosóficas relacionadas ao ser da linguagem; pensamos nos comentários de Gilles Deleuze sobre a obra de seu antigo mestre Jean Hyppolite: “L’Être, selon M. Hyppolite, n’est pas l’essence, mais le sens.” Seria interessante ver também, enquanto filósofo ou epistemólogo que não somos, o quanto o pensamento lacaniano atravessa de maneira preguiçosa o discurso da estética contemporânea (De Duve, Didi-Huberman, etc.) nessa época.

Principe de contradiction.

1914

(1)

Recherches sur son sens. et son définition (Scholasticisme)
par simplification grammaticale, on entend
par principe de contradiction, exactement: principe
de une contradiction.

Du principe de contradiction, ~~seul~~ défini seulement
par des 3 mots: co-intelligence des
contraires [abstrait], ~~à~~ abroger toute
sanction établissant la preuve de ceci
par rapport à son contraire et strait
cela
ainsi entendu. Le principe de contradiction
[permet] exige. l'incertitude abstraite
d'opposition immédiate, au concept A, de
son contraire B.

developper

Encore ici, le principe de contradiction
reste constant car: oppose encore 2 contraires
Par essence, il peut se contredire lui-même
et exiger.

- 1° sur un retour à une pure logique
non contradictoire. (Platon. nomme le contraire)
- 2° de la pure contradiction, à l'essence
A, opposé B non plus contraire, de
A, mais différent (le B est infini) 185r

Esperávamos que de Duve, em relação à “cozinha” duchampiana acima citada, tivesse considerado melhor o contexto de suas notas, circunscritas, insistimos, a um projeto de livro cujas características de escrita, como vimos, são sobretudo determinadas logo no início (“uma lógica de aparência”). Notas que se tornam, enquanto impressões ou rastros de pensamento, pelo trabalho da mão que escreve, desenha, projeções físicas da mente. Ao ponto que Duchamp, no lugar de reescrever essas notas para aperfeiçoá-las, guardará intocados esses rastros e procurará reproduzi-los cuidadosamente enquanto imagens do seu pensamento.

Uma nota de duas páginas datada de 1914,¹⁹² inserida por Matisse na pasta *Projets*, diz respeito ao *Principe de contradiction* [Princípio de contradição] com os itens 1º e 2º se desdobrando novamente, seguindo sempre a mesma “lógica” — ou dialética — de aparência (a da demonstração matemática).

Em outros termos, de acordo com nosso ponto de vista, Duchamp coloca as condições de uma linguagem “primordial” da mesma maneira que ele reordena, refaz a amostragem, redefine as cores para chegar, assim como Kandinsky, ao “*timbre puro*”,¹⁹³ para aplicá-las claramente visíveis, metálicas — até mesmo argênticas¹⁹⁴ e mecânicas — no espaço ao mesmo tempo físico e imaginário do “instrumento agrícola”,¹⁹⁵ o *Grand Verre*.

Uma realidade bi, tri e até mesmo quadridimensional como atestam as notas, com uma objeção talvez, tão irônica quanto séria, que termina as notas da *Boîte blanche* onde “aparece” o nome de Poincaré: “Objecção: Qual é o sentido dessa palavra 4ª dimensão, uma vez que ela não tem correspondente tátil, ou sensorial, assim como as 1ª, 2ª e 3ª dimensão.”¹⁹⁶

Observemos ainda essa proposição dentro da proposição — um princípio de enunciado ao qual Duchamp sempre retorna (como em *Le principe de contradiction*):

Difícil de:
apresentar um Repouso em termos técnicos ou poéticos [...]
1- [...]
2- Ideia predominante e linguagem apenas como seu instrumento (de precisão)

¹⁹² DUCHAMP. *Notes*, p. 112.

¹⁹³ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 112. Observar essa inversão na virtualidade do som, que não se vê mas que pode ser ouvido. Uma leitura psicanalítica mostraria a relação, em Cendrars e Butor, por exemplo, da mãe que vê talvez melhor na medida em que “ouve” mal. Duchamp voltará a essa ideia de “pintura pura” em 1961: “il y a cinquante ans que ça dure, ça m’agace” (JOUFFROY. *Marcel Duchamp*, p. 65).

¹⁹⁴ A prata e os seus sais (usados na fotografia), mas também a Argentina, que poderíamos considerar como um metal “vizinho”.

¹⁹⁵ DUCHAMP. *Notes*, p. 48.

¹⁹⁶ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 138.



Marcel Duchamp. porta no ateliê do 11 rua Larrey, Paris , 1927

a- a própria ideia de precisão
e b. linguagem transparente¹⁹⁷

“Tautologia”¹⁹⁸, em certo sentido; pode-se “girar em torno” das palavras como elas giram em torno de si mesmas nos trocadilhos e jogos de palavras de todos os tipos — pode-se dizer que elas giram ou fazem girar o sentido *à vide* (desengrenadas). Mas, em outro sentido, no simples uso que fazemos das palavras, e da linguagem como “instrumento de precisão”, num jogo de triangulação (1° se consideramos isso 2° mas também aquilo: teremos talvez 3...), podemos determinar e direcionar essas palavras a ponto de focalizar, “tocar”, pelo menos pela vista, o que elas pretendem designar. Podemos dessa maneira, com um mínimo de palavras, focar uma estrela localizada a anos-luz do olho e justificar nesse apontamento o seu sentido. Também, por exemplo, se dissermos a palavra “rua”, podemos entendê-la como algo arbitrário, indefinido, que remete a um espaço que começa e termina não se sabe onde, que não tem talvez outra realidade senão o som pronunciado, que podemos confundir com *rut* (cio), o que remete a outro imaginário, outras sensibilidades, e assim por diante. Mas se acrescentarmos a ela um segundo termo, um nome próprio por exemplo, “rue Larrey”, a palavra *rue* [rua] não é mais um ponto ou uma ilha perdidos no espaço infinito da linguagem. Digitar letras e palavras num “motor de pesquisa” — Duchamp teria gostado dessa associação de palavras — na Internet, hoje, mostra até que ponto esse jogo de triangulação consegue apontar e atingir com uma certa eficácia, numa velocidade recorde, o ponto procurado.

O dispositivo estereoscópico que começa a surgir com cada vez mais interesse em Duchamp (o vermelho e o verde, *Pharmacie*, *Stéréoscopie à la main*, certamente) mostra isso: é preciso focalizar para ver melhor, fazer convergir e entrecruzar dois eixos, confundir duas perspectivas. Se quisermos ver algum relevo, é preciso que isso coincida exatamente. Falávamos de triangulação: um ponto observado, dois pontos de observação, o que resulta na enunciação de um triângulo. Triângulo que pode reproduzir-se invertido do outro lado do ponto observado — o esquema das tesouras deveria nos permitir entender tal inversão espelhada — e dar, assim como nas especulações perspectivistas, uma vez esses triângulos representados em relevo, duas pirâmides invertidas como as de *Stéréoscopie à la main*.

¹⁹⁷ DUCHAMP. *Notes*, p. 50. “Difficile de : /présenter un Repos en termes ni techniques ni poétiques [...] /1 - [...] /2 - Idée prédominante et langage seulement comme son instrument (de précision) /a - *idée elle même de précision*/ et b. langage transparent”.

¹⁹⁸ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 180.

Voltaremos a essa ideia de triangulação, fundamental não apenas para a percepção do relevo, mas também para a percepção de modo geral. Notemos essa reflexão explosiva de Jacques Lacan exposta por Jean Clair, possivelmente relacionada com a visão binocular: “Todo o jogo, o *passez-muscade* (ilusão) da dialética clássica sobre a percepção, deve-se ao fato de se tratar da visão geométrica, ou seja, da visão enquanto situada num espaço que não é, em essência, o visual.”¹⁹⁹ Nesse ponto, o conceito elaborado por Jacques Lacan em torno da visão poderia nos conduzir a horizontes matemáticos que o teriam seduzido: a *analysis situs* de Leibniz ou ainda a topologia, “nascida do desenvolvimento da geometria analítica e da geometria sintética durante o século XIX”,²⁰⁰ embora não temos a pretensão de adotar o ponto de vista psicanalítico.

2.2.2 “Convexidade, concavidade”

Octavio Paz comenta o sistema que governa a obra de Duchamp em geral; esse sistema seria:

o mesmo que inspira esses retratos que, vistos da esquerda, representam Wilson, e vistos da direita, Lincoln. O efeito Wilson-Lincoln é uma variante do princípio da dobradiça: o gonzo transformado em eixo material e espiritual do universo. Reversibilidade generalizada, circularidade dos fenômenos e das ideias.²⁰¹

Em seu remarcável ensaio sobre a *empreinte* (impressão),²⁰² Didi-Huberman sintetiza Duchamp e sua obra: “Duchamp obtém que tudo se reverta, simplesmente porque ele observa e prolonga em formas concretas a reversibilidade de todas as coisas.”²⁰³ Não há dúvida de que a relação molde/moldado, que Duchamp definirá na *Boîte blanche* ao tratar da

¹⁹⁹ LACAN apud CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 85.

²⁰⁰ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 102. Ver também QUINET (Antonio). *Um olhar a mais. Ver e ser visto na psicanálise*, p.152: “A geometria perspectiva permite mostrar, através do conceito de quadro, a estrutura visual da fantasia na qual o sujeito é dividido entre ver e ser visto — e existe um objeto que cai deixando a estrutura furada por esse buraco chamado olhar. Lacan retoma à perspectiva e à “construzione legítima” de Alberti a partir da geometria projetiva para definir uma montagem que lhe permitira “revelar” a estrutura topológica do suporte da fantasia.”

²⁰¹ PAZ. *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu...*, p. 104. Cf. o projeto de capa de Duchamp para a revista *Vogue*: “Allégorie de Genre” (George Washington – 1943). “ces portraits qui, vus de gauche, représentent Wilson et vus de droite, Lincoln. L’effet Wilson-Lincoln est une variante du principe-charnière: le *gond* transformé en axe matériel et spirituel de l’univers. Réversibilité généralisée, circularité des phénomènes et des idées.”

²⁰² DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 12: “Une histoire manque pour ce *paradigme* théorique qui a servi de modèle à tant de pensées abstraites, notamment lorsqu’il s’est agi de penser des notions aussi fondamentales que celle du signe, de la trace, de l’image, de la ressemblance, de la généalogie [...]”

²⁰³ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 254.

Renvoi miroirique — Chaque goutte passera ² les 3 plans à l'horizon entre le perspectif et le géométral de 2 figures qui seront indiquées à ces 3 plans par le système Wilson-Lincoln (c'est-à-dire semblable aux portraits qui regardés de gauche donnent Wilson, regardés de droite donnent Lincoln).



Vue de droite la figure pourra donner un carré par exemple de face et vue de droite ³ elle pourra donner le même carré vu en perspective —

“Aparência e da Aparição } de um objeto em chocolate, por exemplo”,²⁰⁴ reveste um caráter paradigmático na obra de Duchamp. Essa reflexão de Duchamp precede, na *Boîte blanche*, seus questionamentos sobre a “Perspectiva” e sobre a “Extensão e o contínuo”, ligados a quarta dimensão.

A reversibilidade fará com que Duchamp nunca se encontre no lugar onde querem que ele esteja, e ainda mais se ela não é percebida, uma vez que a consideramos paradigmática do “conjunto” Duchamp. A crítica em geral parece preferir não “conciliar os contrários” e polarizar, de um lado ou de outro, seus comentários ou o debate sobre Duchamp, como expõe Didi-Huberman, em contraposição a crítica precisamente. De imediato, Didi-Huberman entra no “jogo” tratando do *readymade*, e, logo em seguida a respeito de nominalismo, contrapõe dialeticamente a tese de de Duve evocada anteriormente. Didi-Huberman observa bem essa afirmação de Duchamp, em entrevista à Cabanne: “Para mim, a cifra três tem uma importância, não do ponto de vista esotérico, mas do ponto de vista da enumeração: um é a unidade, dois é o duplo, a dualidade, e três é o resto. Desde que você chegou à palavra três, você terá três milhões e é a mesma coisa que três.”²⁰⁵ Didi-Huberman comenta:

[essa citação é] um elogio firme do número dialético por excelência — o número três — e das operações terceiras, que ele considera como operações *abertas*. [...] O um é a unidade, é a *mêmeté* [mesmice] fechada. O dois é a dualidade, é a *oposição* seca. Logo, é preciso o “três”, ou seja, a *abertura dialética da diferença*. Eis por que Duchamp, sob o emblema da sua célebre “meta-ironia”, reivindica um método operatório capaz de ir “além do princípio de contradição”: para além das disputas estéreis entre o sim e o não, entre o “positivo” e o “negativo”, entre o “alto” e o “baixo”, etc. Até mesmo sua referência ao “nominalismo” se inscreve explicitamente no espírito anti-“escolástico” — como ele próprio escreve — de uma “cointeligência dos contrários”.²⁰⁶

Duchamp parece não tomar posição, senão, contraditória. Parece até mesmo ter evitado de ficar imóvel, como para não se deixar prender onde se espera. “No fundo, diz ele, tenho a mania de mudar, como Picabia. Fazemos alguma coisa durante seis meses, um ano, e

²⁰⁴ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 120-122.

²⁰⁵ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 79.

²⁰⁶ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 275-276. “(cette citation) un éloge appuyé du chiffre dialectique par excellence — le chiffre trois — et des opérations tierces, qu’il considère comme des opérations *ouvertes* [...] Un, c’est l’unité, c’est la *mêmeté* close. Deux, c’est la dualité, c’est l’*opposition* sèche. Il faut donc le « trois », c’est-à-dire l’*ouverture dialectique de la différence*. Voilà pourquoi Duchamp, sous l’emblème de sa célèbre “méta-ironie”, revendique une méthode capable de travailler “par-delà le principe de contradiction”: par-delà les stériles disputes entre le oui et le non, entre le “positif” et le “négatif”, entre le “haut” et le “bas”, etc. Même sa référence au “nominalisme” s’inscrit explicitement dans l’esprit anti-“sc[h]olastique” — comme il l’a écrit lui-même — d’une “co-intelligence des contraires”.



Marcel Duchamp. *Allégorie de Genre (George Washington)*, 1943

passamos a outra coisa.”²⁰⁷ Entretanto, essa mudança que não se opera simplesmente no tempo e no espaço, como se permuta de um espaço a outro, de um país a outro com dois passaportes, de uma língua a outra, mas como princípio inerente a todas as coisas, retomando a constatação de Didi-Huberman sobre a reversibilidade. Acrescente-se a isso a proeza do artista em “imprimir” esse princípio a toda obra, como demonstra Didi-Huberman em seu ensaio.

A arte de permutar, em suma, uma ciência da “ironia positiva”, construtiva: Duchamp pinta em duas dimensões até o ano de 1918, sobre tela, com *Tu m'* (“Tum” como inversão de Mut, Robert Mutt, o autor “per[mut]ado” da famosa *Fontaine* de 1917 — aliás, ela própria invertida). Duchamp pinta também, até 1925, o *Grand Verre*, bidimensional, ao mesmo tempo em que “realiza” seus *ready-mades* em três dimensões, ou quando não são tridimensionais, como *Pharmacie* ou *L.H.O.O.Q.* (1919), ele os altera para o sexo oposto, no último caso, com o toque de um lindo bigode, o que também o diverte pessoalmente, ao permutar sexualmente em Rrose Sélavy. Sélavy que poderia ser também um nome judeu, como ele confia a Cabanne,²⁰⁸ contrariamente aos nomes judeus que permutam em nome *goï* pelas razões que conhecemos. Como Emmanuel Radnitsky, *alias* Man Ray, que faz geograficamente o caminho inverso ao de Duchamp, para caminharem juntos e não em *chassé-croisé* (como aconteceu com Cendrars), até o dia 2 de outubro de 1968. Em resumo, analisando mais de perto, uma lista de permutações sem fim, das quais talvez uma das mais essenciais permutações seja trabalho/jogo, ou ainda seriedade/erotismo, que bem poderiam se confundir...

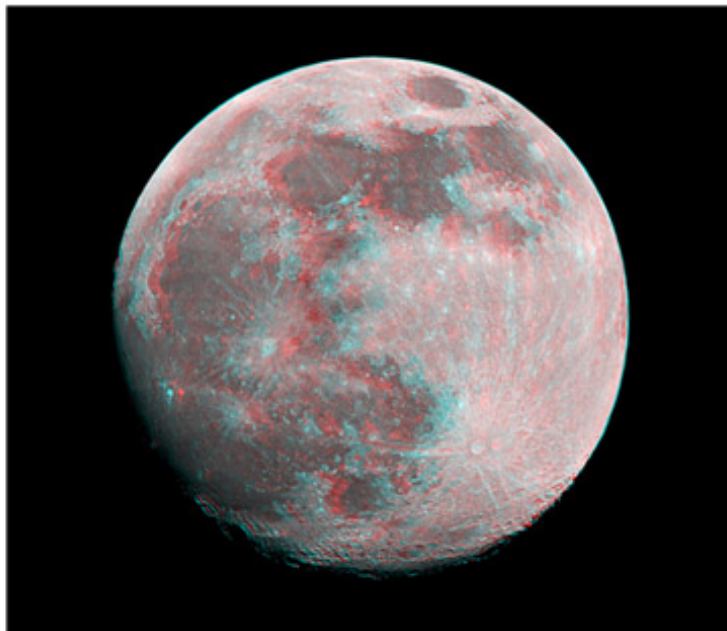
Didi-Huberman não deixa escapar nenhuma consequência teórica desses jogos de reversibilidade, táteis principalmente, uma vez que é de contato que se trata em seu ensaio, da impressão como potência de reversibilidade.²⁰⁹ Mas o que se pode dizer da reversibilidade no que se refere à visão binocular, ao relevo, ligados à profundidade, “de todas as dimensões, a mais ‘existencial’, no sentido que ela não se deixa marcar sobre o próprio objeto e que pertence à perspectiva, e não às coisas”?²¹⁰ Este seria o cerne de nossa reflexão; não parece ser tão complexo e, contudo, permanece quase invisível como uma carta perdida que não veríamos sobre nossa própria mesa.

²⁰⁷ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 51.

²⁰⁸ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 110.

²⁰⁹ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 88: “La puissance de l’empreinte est une puissance de réversibilité.”

²¹⁰ MERLEAU-PONTY, apud DAMISCH. *La Dénivelée. À l’épreuve de la photographie*, p. 47.



Jean-Louis Lavanchy. *Anáglifo da lua*, novembro 2010 / janeiro 2011

(para ser visto com os óculos coloridos anexados, uma vez com a lente vermelha à esquerda,
em seguida com a lente vermelha à direita)

Expliquemo-nos: impossível permutar os dois olhos (o olho direito no lugar do esquerdo e vice-versa), mas nada é mais fácil do que permutar duas imagens estereoscópicas. A consequência da permutação das duas vistas de um estereograma é, antes, desagradável, a visão se embaralha, ficamos fortemente incomodados por aquilo que vemos ou, de fato, não conseguimos ver. Esse incômodo diante a expectativa do que deveria surgir do plano do papel, diante de nossos olhos, ou seja, o “relevo e sua magia” como sugere o título de Hubert Damisch²¹¹, é rapidamente dissipado ao invertermos as lunetas, sabendo por experiência que não estão do lado certo. O mesmo incômodo acontece com as anamorfozes e os anáglifos, como observava Jean Clair, incômodo que pode ser mais ou menos rapidamente contornado ao se encontrar o ponto de vista justo, no caso da anamorfose, ou ao vestir os óculos coloridos *ad hoc*, no caso dos anáglifos. Mas o fato de se inverter rapidamente os óculos faz com que se esqueça, também rapidamente, a confusão e que disso se perca o interesse. Entretanto, se os binóculos ou as duas imagens estereoscópicas não estão na ordem correta, é justamente porque elas são o avesso daquilo que seria o lado direito, assim como o espaço que elas deveriam fazer ver. Permutar duas vistas estereoscópicas, com efeito, é permutar a ordem perspectiva da visão, é inverter perfeitamente, ponto por ponto, linha por linha, plano por plano, volume por volume, numa simetria absoluta, o convexo e o côncavo, o que está na frente e o que está atrás, mas também o que está no lado direito e no avesso, e/ou o contrário, naturalmente. Isso fica claro com uma moldagem — o molde se inverte em moldado — mas visualmente a percepção é bem mais difícil, pela simples razão que nós não estamos habituados a permutar nossos olhos, naturalmente, e a perceber, compreender essa inversão espacial de um abaulado/cavo em cavo/abaulado, ou o contrário. Uma evidência para os amadores de estereoscopia, embora muitos deles, nessa busca do prazer escópico, não devem demorar a tentar compreender essa confusão de duas perspectivas “permutadas”; de fato, observando melhor, uma perfeita inversão perspectiva.

²¹¹ Na apresentação do catálogo de uma exposição de fotos de Paris em três dimensões, de 1850 à 2000. In DAMISCH. *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie* (2001).



Marcel Duchamp. Capa para *Le Surréalisme, même n° 1*, 1956

2.2.3 “rosée d’éros”²¹²

Tomemos como único exemplo dessa inversão, sem dúvida de importância “fundamental” para Duchamp (diríamos “sepulcral”, tirando partido desse princípio de inversão), o sexo do nu de *Étant donnés* já evocado e cuja posição central no ambiente em que se encontra é considerada essencial pela maior parte dos críticos. Para melhor compreender de que se trata, notemos que o sexo feminino do nu mostra-se, com efeito, pelo fato de ser invertido, ainda mais estranho. É provavelmente o seu *moule* (molde e mexilhão)²¹³ que está exposto à visão, como se pode constatar (e/ou não ser visto) na capa do n°1 da revista *Le Surréalisme, même*, de 1956. Didi-Huberman comenta a fotografia da capa e essa busca por uma ambiguidade da profundidade pelo jogo com a iluminação, sem mesmo mencionar a ideia de inversão por permutação dos pontos de vista, ideia que ele teria sem dúvida explorado se — simples hipótese — ele tivesse pensado a reversibilidade forma/contra-forma em relação à visão binocular. Ele comenta sobre *Feuille de vigne femelle* (Folha de vinha fêmea, 1950) de *Le Surréalisme, même*:

Sabe-se que em 1956 Duchamp, grande especialista em inversões de todo tipo, fez fotografar o objeto nas condições de iluminação que invertiam seu relevo (isso pode ser obtido facilmente: os fotógrafos sabem por experiência que, justamente, não é fácil fotografar um molde em negativo sem invertê-lo, ou levantá-lo, a percepção volumétrica [(em nota:) A fotografia, publicada na capa de *Le Surréalisme, même*, n°1, invertia também o sentido (alto e baixo) do objeto] Um modo de fornecer uma chave sobre o funcionamento dialético do objeto. Mas existe uma outra reversão, não mais ótica, mas tátil e diretamente operatória, da mesma forma [...].”²¹⁴

Didi-Huberman abordará também a “inversão de sentido” e a “inversão de ponto de vista” a respeito da *Cheminée anaglyphe*, entre outros exemplos, como se houvesse sempre um, e não dois, pontos de vista. Essa ideia de inversão talvez faça referência ao capítulo “Opticeries” do ensaio de Jean Clair sobre Duchamp e a fotografia, no qual Clair sugere uma inversão interessante a respeito de *Stéréoscopie à la main*,²¹⁵ sem mencionar, mais uma vez,

²¹² “orvalho de éros”. Um palíndromo em francês.

²¹³ Uma das apelações do sexo feminino, por analogia formal.

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 263-264. “On sait qu’en 1956 Duchamp, grand expert en réversions de toutes sortes, fit prendre une photographie de l’objet dans des conditions d’éclairage qui en inversaient le relief (la chose s’obtient d’ailleurs aisément : les photographes savent d’expérience qu’il n’est justement pas facile de faire la prise de vue d’un moule en négatif sans en inverser, ou redresser, la perception volumétrique — (en note:) La photographie, publiée en couverture de *Le Surréalisme, même*, n°1, inversait également le sens (haut et bas) de l’objet. — Façon, déjà, de donner une clé sur le fonctionnement dialectique de l’objet. Mais il existe une autre réversion, non plus optique, mais tactile et directement opératoire, de la même forme [...].”

²¹⁵ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 81.



Marcel Duchamp. *Étant donnés* : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage..., 1946-1966

a permutação dos olhos ou das duas vistas. Do que se trata? Se a profundidade do céu e do mar permanece imperceptível para uma visão binocular “normal” (a distância entre os olhos revelando-se insignificante para distinguir o relevo no longínquo), a imagem se revelaria achatada — como numa projeção perspectiva — enquanto o desenho geométrico das pirâmides surgiria, visto em 3D, em relevo acentuado. Jean Clair conclui:

As leis da perspectiva, utilizadas na visão monocular para trazer o mundo tridimensional a uma superfície bidimensional, são, nesse caso, em visão binocular, utilizadas *às avessas* para, partindo de um esquema geométrico plano, fazer surgir uma imagem virtual dando a ilusão de um corpo volumétrico.

Mais simplesmente, digamos que o esquema das pirâmides de *Stéréoscopie à la main* ganha relevo quando as duas vistas estereoscópicas mostram, no fundo, apenas o plano. Jean Clair, mais adiante, indicará de modo geral os objetivos de uma “sutil inversão dialética” com a aparição da estereoscopia.

Se a perspectiva consistia em trazer o tridimensional ao bidimensional de uma tela estendida sobre um chassis, inversamente, uma figura plana, tratada de modo conveniente, ou seja, duas fotografias obtidas deslocando de vista a máquina, paralelamente ao quadro, de uma distância média entre os olhos – seja aproximadamente 63mm – permitia obter uma configuração tridimensional puramente da ordem da ideia [...] ²¹⁶

Clair abordará, enfim, uma última inversão sobre a qual Lacan refletirá: “O que me determina fundamentalmente no visível, é o olhar que está de fora; é pelo olhar que eu entro na luz, e é do olhar que recebo o efeito. Donde se conclui que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se incarna e pela qual [...] eu sou foto-grafado.” ²¹⁷

À luz dessa ideia de permutação de pontos de vista, e não de inversão plano-relevo (Clair) ou *regardant-regardé* (olhando-olhado)/foto-grafado (Lacan), sugerimos examinar *Étant donnés*. Se pudéssemos interverter os dois *œilletons* (visores) na instalação criada no Museu da Filadélfia, permutar nossos olhos, ²¹⁸ o sexo do nu seria visto, naturalmente, do

²¹⁶ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 81. “Si la perspective consistait à ramener le tridimensionnel au bidimensionnel d’une toile tendue sur un châssis, inversement, une figure plate, convenablement traitée, autrement dit deux clichés obtenus en déplaçant l’appareil de vue, parallèlement au tableau, de la distance moyenne des deux yeux — soit environ 63 mm — permettrait d’obtenir une configuration tridimensionnelle purement idéelle [...]”

²¹⁷ LACAN apud CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 86. “Ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c’est le regard qui est au-dehors; c’est par le regard que j’entre dans la lumière, et c’est du regard que j’en reçois l’effet. D’où il ressort que le regard est l’instrument par où la lumière s’incarne, et par où [...] je suis photo-graphié.”

²¹⁸ Bastaria tomar duas vistas estereoscópicas a partir dos visores de *Étant donnés* e permutá-las. Não encontramos em nossas pesquisas na Internet tais imagens para conseguir uma visão estereoscópica. Parece que



Marcel Duchamp. Manual de Instruções para *Étant donné...*, última fotografia, 1968

sempre é a mesma imagem que é divulgada publicamente. Duchamp teria deixado alguma instrução a esse respeito?

lado direito enquanto todo o resto seria visto pelo avesso, ou pelo menos numa curiosa confusão (sem jogo de palavras). Em aparência bem visível, ele está tanto mais escondido quanto se mostra obscuro, mas “exposto” curiosamente ao olhar. Isso nos conduz a pensar que, se não significar forçar muito a vista, esse sexo não se revela tão visível quando o espectador se aproxima dele no Museu. Visível em relevo do lado natural, possivelmente, com a condição de ser reproduzido mais longe, fora do Museu.

Para corroborar o que acabamos de afirmar, observemos ainda esses comentários a respeito da curiosa anatomia de *Étant donnés*, e que nos deixa supor uma relativa confusão nesse ponto crucial. Após a comunicação “*Étant donné Étant donnés*” de René Micha no colóquio de Cerisy, Hubert Damisch interroga-se:

Não acredito de forma alguma que Duchamp nos mostre o sexo tal como ele é; há um efeito muito forte de silhueta nesse nu que se apresenta a nós, quando o olhamos através do buraco. Ora, esse efeito faz sentir uma espécie de incômodo: não sabemos bem se é de fato uma mulher que é vista de frente, que mostra seu sexo, ou se é uma mulher que é vista de costas. Há uma ambiguidade [...].²¹⁹

Jean Clair completa:

Há algo estranho que verificamos com Linde durante a exposição, sobre o estudo preparatório de *Étant donnés*, isto é, o corpo moldado em pergaminho sobre veludo. O próprio pergaminho, ou seja, o corpo da mulher moldado, foi retocado por Duchamp com lápis grafite; em seguida ele o sombreou. Ora, as sombras são absolutamente antinômicas em relação ao relevo natural, elas intervêm onde deveria existir volumes, elas contrariam os volumes. Tem-se um jogo que é exatamente o mesmo que Duchamp propôs ao fotografar a *Feuille de vigne femelle* [Folha de vinha fêmea] invertendo os valores para a capa de *Surréalisme, même*; de um objeto côncavo, obter um objeto convexo, unicamente pelo jogo de iluminação. Ora, o sexo de *Étant donnés*, efetivamente, é anatomicamente falso, pois ele é abaulado exatamente como nádegas...²²⁰

²¹⁹ DAMISCH in MICHA. *Étant donné Étant donnés*, p. 189. “[...] Je ne crois pas du tout que Duchamp nous montre le sexe tel qu’il est; il y a un effet de silhouette qui est très fort dans ce nu qui se présente à nous, quand on le regarde à travers le trou. Or cet effet procure une espèce de sentiment de gêne : on ne sait pas très bien si c’est une femme qui est vue de face, qui montre son sexe, ou si c’est une femme qui est vue de dos. Il y a une ambiguïté.”

²²⁰ CLAIR in MICHA. *Étant donné Étant donnés*, p. 189-190. “Il y a une chose bizarre qu’on a vérifiée avec Linde pendant l’exposition, sur l’étude préparatoire à *Étant donnés*, c’est à dire le corps moulé en parchemin sur velours. Le parchemin lui-même, c’est à dire le corps de la femme moulé, a été repris par Duchamp au crayon de graphite; il l’a ensuite ombré. Or les ombres sont absolument antinomiques par rapport aux reliefs naturels, elles interviennent là où il devrait y avoir des bosses, elles contrarient les bosses. Vous avez un jeu qui est exactement le même que celui que Duchamp a joué lorsqu’il a photographié la *Feuille de vigne femelle* en inversant les valeurs pour en faire la couverture du *Surréalisme, même* ; d’un objet concave obtenir un objet convexe, uniquement par un jeu de lumière. Or le sexe, effectivement, de *Étant donnés* est anatomiquement faux, parce qu’il est bombé exactement comme une paire de fesses...”

E, nessa discussão, Damisch se “permite uma trivialidade”: “há o con-vexo e o concavo...”.²²¹ Mas como Damisch diz que o sexo do nu é visto “através do buraco”, e não através de dois buracos, ele terá dificuldade em notar, nesse caso, que a visão binocular do *Regardeur* “converge”²²² em direção ao “ponto do sexo, ou plano do sexo.”²²³ A pulsão escópica paira no ar...²²⁴

Ao comentar a magia do relevo no prefácio escrito para o catálogo de imagens de Paris em relevo, Damisch falará em “fixar” (Merleau-Ponty)²²⁵, em penetrar na profundidade do campo da imagem que o olhar percorre (Rosalind Krauss)²²⁶, mas em nenhum caso, se lemos corretamente, ele falará em *retourner en doigt de gant* (virar com se fosse um dedo de luva)²²⁷ essa profundidade de campo por simples permutação dos pontos de vista. Somente Michel Butor abordará mais precisamente essa inversão, antes da exposição de 1977 no Beaubourg e da febre duchampiana desencadeada por ela, febre da crítica que ficou desatenta à observação de Butor:

Da mesma forma que o desenho sobre uma superfície, por meio da perspectiva, nos permite representar um objeto de um número de dimensões superior, a estereoscopia ver aquele objeto, manipulações estereoscópicas deveriam nos tornar capazes de imaginar dimensões negativas: é o infra-delgado. A inversão das vistas estereo-scópicas inverte especialmente a sensação do relevo, permite-nos transformá-lo em cavo.²²⁸

²²¹ MICHA. *Étant donné Étant donnés*, p. 190.

²²² Em francês, uma curiosa associação feminino-masculino.

²²³ DUCHAMP. *Notes*, p. 79.

²²⁴ Seria interessante abordar a pulsão escópica em Duchamp do ponto de vista psicanalítico.

²²⁵ DAMISCH. *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, p. 49. Damisch lembra que Merleau-Ponty pergunta em *Phénoménologie de la perception*: “Mas o que é fixar?”

²²⁶ DAMISCH. *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, p. 51.

²²⁷ ver CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 112. e DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 179. Didi-Huberman parece retomar essa metáfora de Jean Clair a respeito de *Étant donnés*, oposta ao *Grand Verre*: “Tout s'est inversé comme en miroir. L'intérieur est devenu le dehors des choses. Le convexe est devenu le concave. Un monde en creux. Par un mouvement infra-mince, tout semble s'être ainsi imperceptiblement retourné, comme un doigt de gant.” (Tudo virou como se fosse espelhado. O interior se tornou o fora das coisas. O convexo se tornou o côncavo. Um mundo oco. Por um movimento infra-delgado, tudo parece ter sido imperceptivelmente virado, como um dedo de luva).

²²⁸ BUTOR. *Reproduction interdite*, p.278. O artigo será citado na bibliografia do *catalogue raisonné* da exposição do Beaubourg. “De même que le dessin sur une surface, par le moyen de la perspective, nous permet de nous représenter un objet d'un nombre de dimensions supérieur, la stéréoscopie de le voir, des manipulations stéréoscopiques devraient nous rendre capable d'imaginer des dimensions négatives : c'est l'infra-mince. L'inversion des vues stéréoscopiques renverse en particulier le sentiment de relief, nous permet de transformer celui-ci en creux.”



Man Ray. Marcel Duchamp e a *Rotative Plaques Verre*, 1920

2.3 “densidade oscilante”

2.3.1 “Virar por favor”

Retomemos. A ambivalência do convexo e côncavo que o dispositivo estereoscópico inverte em um piscar de olhos em côncavo-convexo de maneira totalmente simétrica, surge nitidamente na obra de Duchamp no maquinário assinado pela primeira vez por Rose Sélavy, em 1920. Trata-se *Rotative Plaques verre* (Rotativa Placas vidro), uma “ótica de precisão” que diz respeito, desta vez, a outro tipo de labor diferente do *Grand Verre*, esta “máquina agrícola”²²⁹ que parecia cultivar outras terras (virgens, como a *Mariée* antes do casamento?²³⁰). Com a pequena diferença que o novo maquinário, esse “aparelho” é animado por um motor e é a “ideia de movimento” o que lhe interessava. Duchamp contará com a ajuda de Man Ray e de um mecânico para realizar a *Rotative Plaques verre*. Uma roda de bicicleta bem melhorada. Duchamp a descreve a Cabanne:

Uma série de cinco placas de vidro sobre as quais foram traçadas linhas brancas e pretas girando em torno de um eixo metálico; cada placa era maior que a anterior e, quando se olhava de um certo ponto, tudo se juntava e constituía um só desenho. Quando o motor girava, as linhas produziam o efeito de círculos contínuos brancos e pretos, bastante tênues,²³¹ como você pode imaginar.

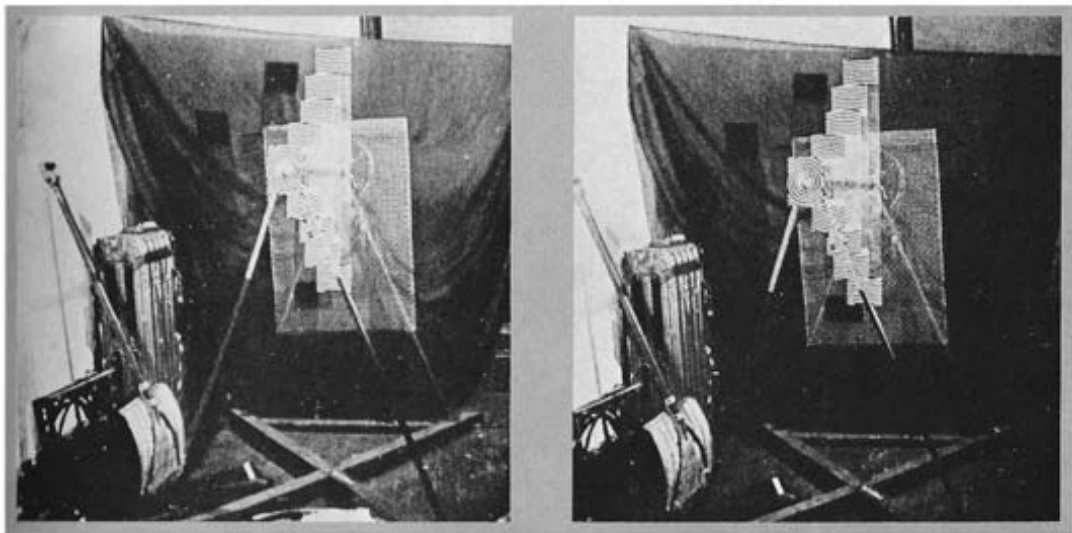
Duchamp, como sempre, não fornece muitas explicações, deixando aos exegetas o cuidado de localizar as fontes e os objetivos. Jean Clair se encarregará disso, justamente, no primeiro capítulo de *Duchamp et la photographie*, que termina com o enigma de *Étant donnés* evocado acima. Michael Moses, estudante da Universidade de Yale onde se encontra a rotativa, remonta a máquina e percebe que, vista de frente, é uma espiral que deve aparecer quando as placas giram, e não círculos concêntricos como Duchamp deixa supor. O motor, montado com um reostato, permite às lâminas girar mais ou menos rapidamente, “de maneira que em baixa velocidade, diz Moses, a espiral parece mover-se sempre em direção ao centro e que, em alta velocidade, ela cria a ilusão de uma superfície convexa ou côncava.”²³² Quando Duchamp e Man Ray experimentam a máquina em Nova Iorque, em 1920, a correia do mecanismo se rompe, enrola-se em torno das placas, e a máquina se quebra em pedaços a ponto de colocar em risco a vida de Man Ray, responsável por acionar o motor enquanto

²²⁹ DUCHAMP. *Notes*, p. 63: “En sous-titre (de la mariée): (machine agricole) ou « *appareil agricole extra-muros* »”. Ver também a nossa nota 195.

²³⁰ Ver DUVE. *Nominalisme pictural*, p. 190.

²³¹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 107 e 110. Duchamp usa em francês a palavra “vaporosos” (vapoureux), curiosa nesse contexto.

²³² MOSES apud CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 94.



Man Ray. Stereograma da *Rotative Plaques Verre*, 1920

Duchamp olhava, no eixo, o efeito produzido. Duchamp diz ter passado meses a fabricar a *Rotative* que ele reconstruiu e pintou novamente. Man Ray faz uma fotografia estereoscópica da máquina, não a partir do eixo do rotor — ao lado vemos a pá de neve (*In Advance of the Broken Arm*, 1915) — provavelmente a partir das indicações de Duchamp que, por sua vez, a fotografara de frente. Essa outra estereoscopia à mão²³³ constará, como revela Jean Clair, dos documentos da *Boîte-en-valise*; mais precisamente, ela constitui o verso da *Stéréoscopie à la main*.²³⁴ Jean Clair associará a passagem infinitesimal que consiste em passar de uma sensação do convexo ao côncavo, e inversamente, ao infradelgado, ao exemplo da fumaça de cigarro que, quando ela “cheira como a boca da qual sai” (sent aussi de la bouche dont elle sort”), faz com que “os 2 cheiros se casem por infradelgado”.²³⁵ Com efeito, encontramos na última nota sobre o infradelgado essa ambiguidade plano/profundo:

Infradelgado

Reflexos da luz sobre dif. superfícies mais ou menos polidas.

Reflexos opacos criando um efeito de reflexão – espelho em profundidade – poderiam servir de ilustração à ideia de infra delgado como “condutor” da 2ª à 3ª dimensão [...].²³⁶

Imaginemos um metal sem brilho que deixaria “refletir” de maneira ambigua sua superfície “mais ou menos polida”, ora como plano, sem refletir nada de particular, ora em profundidade, refletindo, mesmo indistintamente, algo como num espelho. As notas de Duchamp sobre o infradelgado terminam com essa questão: “(incidentemente / por quê os olhos ‘acomodam-se’ num espelho?)”. Os espelhos, como as fotografias estereoscópicas, dizem respeito a essa ambivalência física: plano e profundidade, 2ª e 3ª dimensões, ao mesmo tempo.

Interessante observar que *Rotative Plaques verre* não é, em si, um dispositivo estereoscópico até por que — mais um paradoxo duchampiano que inverte aquilo que estamos dizendo — não somos obrigados a vê-lo binocularmente, mas, antes, um dispositivo “a ser visto com um olho”, no eixo do rotor. Em carta a sua irmã Suzanne e Jean Crotti, Duchamp falará da *Rotative* como seu “monóculo”²³⁷, razão pela qual Duchamp tira uma foto monoscópica, e deixa aos cuidados de Man Ray a foto estereoscópica que nada contribui

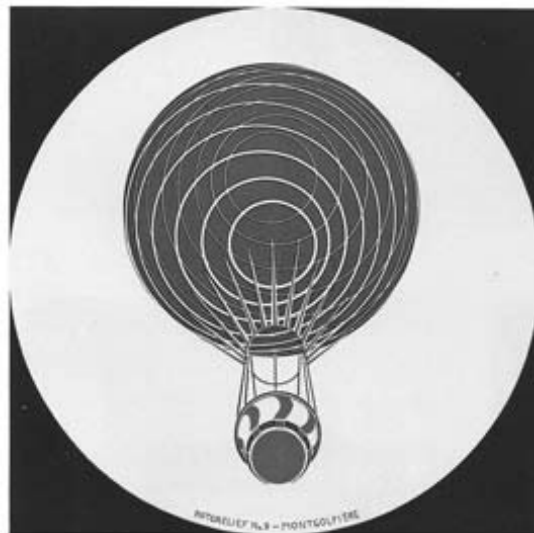
²³³ Deslocando o aparelho não estereoscópico horizontalmente para bater duas fotografias, estereoscópicas.

²³⁴ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 96.

²³⁵ DUCHAMP. *Notes*, p. 33.

²³⁶ DUCHAMP. *Notes*, p. 36. “Inframince / Reflets de la lumière sur diff. surfaces plus ou moins polies. / Reflets dépolis donnant un effet de réflexion — miroir en profondeur — pourraient servir d’illustration optique à l’idée de l’infra mince comme “conducteur” de la 2e à la 3e dimension.”

²³⁷ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 214.



Marcel Duchamp. *Rotorelief n° 9 (Montgolfière)*, 1935

para a obtenção do efeito desejado. Quando Duchamp comenta com Cabanne essas experiências que se desenvolvem entre 1921 e 1925, ele nos confia, com ou sem humor:

O que me interessava é que era um fenômeno científico que existia de uma forma diversa da que eu havia descoberto. Vi um optista, naquela época, que me disse: “Esta coisa é empregada para restituir a visão a pessoas caolhas, ou pelo menos a impressão da terceira dimensão”. Porque, pelo que parece, elas a perdem.²³⁸

Jean Clair identificará essas diversas preocupações óticas duchampianas em diversas fotografias do livro de Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, publicado em 1894, uma das obras científicas que marcarão o final do século XIX também por suas inúmeras ilustrações e sua abertura a um público mais amplo. Várias experiências são realizadas e fotografadas estereoscopicamente para demonstrar, por exemplo, os aspectos paradoxais de uma “esfera gerada pela rotação de um fio de metal sob certas condições de iluminação.”²³⁹ De modo geral, Clair fará a relação entre as investigações de Marey, o interesse crescente da topologia moderna pelos volumes estranhos, como a garrafa de Klein (que está para a quarta dimensão assim como o famoso anel de Möbius está para a terceira dimensão), e o próprio interesse de Duchamp quanto à topologia, tal como testemunha François le Lionnais em *Abécédaire*.²⁴⁰

Essas experiências mono e binoculares de Duchamp sobre a inversão incessante do côncavo em convexo e/ou do convexo em côncavo, a partir da espiral, forma em si mesma ambivalente (imóvel/móvel ou centrífuga/centrípetas), parecem se interromper com os *Rotoreliefs* (Rotorelevos), um brinquedo feito de litografias coloridas²⁴¹ para as quais Duchamp pede a patente e tenta comercializar, primeiro na França, com a passagem decepcionante pelo concurso Lépine em agosto de 1935, sem sucesso, em seguida nos Estados Unidos, sem sucesso tampouco. Como se tivesse terminado com essa problemática da percepção do relevo, após a tanto quanto séria realização da *Rotative demi-sphère* (1925)²⁴² e, um pouco mais lúdico, com *Anémic Cinéma* (1926), o qual abordaremos no terceiro capítulo.

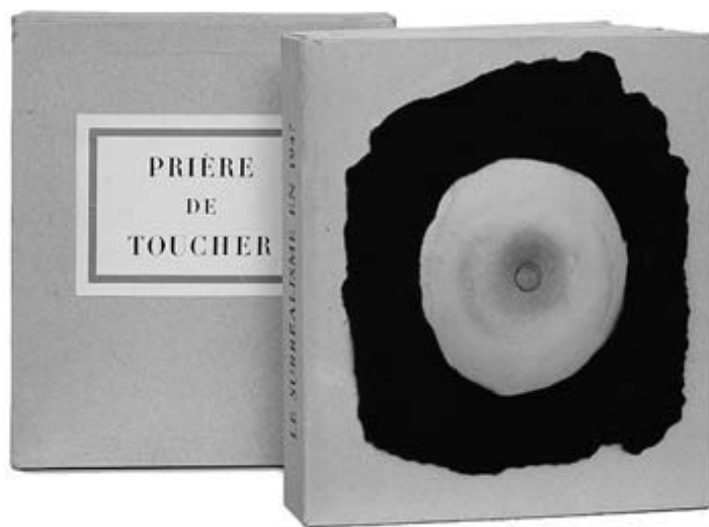
²³⁸ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 126 (traduzimos novamente). Ver também OTTINGER. *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou*, p. 92.

²³⁹ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 98-102.

²⁴⁰ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 102. São volumes que interessaram também Jacques Lacan. LE LYONNAIS. *Échecs et Maths*, p. 51.

²⁴¹ Ver OTTINGER. *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou*, p. 90-93. As litografias são ambivalentes na medida em que não vemos de imediato do que se trata (uma taça de champanhe, uma bola, um peixe num aquário...), antes de perceber, após a rotação do disco, seu volume em relevo, com tendência à forma esférica.

²⁴² Ver MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 265-266. Ao mesmo tempo um comprometimento cada vez mais sério com o jogo de xadrez.



Marcel Duchamp. *Prière de toucher*, 1947

2.3.2 “Fermentação/Firme intenção”

Gabrielle Buffet-Picabia apresentará seu amigo Marcel num artigo dos *Cahiers d'Art* de 1936, pouco tempo depois da criação dos *Rotoreliefs* de 1935, para divulgá-los junto ao público, bem como a obra do artista Marcel Duchamp. Segundo ela, os *Rotoreliefs* teriam surgido, “não de uma curiosidade científica, mas de uma inexplicável predileção do autor pelo círculo.”²⁴³ Vêm em seguida considerações pertinentes sobre a busca duchampiana de reverter qualquer coisa: “um estado de dissidência que pode ser a chave da obra de Duchamp”; “ele próprio apaixonado pela dialética e a controvérsia”; “necessidade de controvérsia e de combinação”,²⁴⁴ etc.

Precisamos dar um salto até os anos 1940 e focalizar *Prière de toucher* (Favor tocar), capa, desta vez, em três dimensões do catálogo da exposição *Le Surréalisme en 1947*, na galeria Maeght, Paris. Capa em que não se trata de círculo, mas sim de rotundidade, de toque e de moldado, mais ainda do que de modelagem, pois Duchamp colocou ali um seio de espuma que a contra-capa convida a tocar com a seguinte inscrição: “Favor tocar”. Reproduzido em volume, um seio falso cujo *bout* (ponta) Duchamp retocou com aquarela, com a ajuda de Enrico Donati.²⁴⁵ Esse procedimento não deixa de apresentar afinidades com as preocupações físicas e teóricas formuladas da seguinte maneira por Duchamp: “O ato erótico é uma situação quadridimensional perfeita [...]. Por conseguinte, o ato de amor como sublimação tátil pode ser considerado ou, antes, sentido como uma apreensão física da quarta dimensão.”²⁴⁶ Observemos que o leitor é convidado na contra-capa do catálogo a tocar o seio que ele não vê por estar olhando e lendo o “favor tocar”; ele o verá somente se ele se dignar a virar, até por simples prazer da curiosidade — remetemos à ideia do prazer daquele que vê se “elevator” em relevo um anáglifo — o catálogo que tem nas mãos.

Ao folhearmos lentamente o catálogo *raisonné* da obra de Marcel Duchamp, da exposição Beaubourg, observamos, pelas datas, um espaçamento, um desaceleramento da produção após o *Grand Verre*, que poderia justificar os comentários de André Breton já citados. Há, certamente, algo que o leitor não nota de imediato. Por exemplo, percebemos apenas recentemente que a borda do disco de cobre da *Rotative Demi-Sphère* (Rotativa semi-

²⁴³ BUFFET-PICABIA. *Aires abstraites*, p. 80.

²⁴⁴ BUFFET-PICABIA. *Aires abstraites*, p. 82, 86 e 89, respectivamente.

²⁴⁵ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 147.

²⁴⁶ OTTINGER. *Marcel Duchamp dans les collections du Centre georges Pompidou*, p. 110.



Anônimo. A baronesa Elsa von Freytag Loringhoven, circa 1920

esfera) apresenta a inscrição em letras maiúsculas “Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.” (Rose Sélavy e eu esquivamos as esquimoses dos Esquimós com palavras deliciosas). Talvez não se perceba isso por já termos uma ideia da obra ou porque a reprodução no catálogo é pouco nítida, como é o caso de *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* (1932);²⁴⁷ ou ainda porque não há imagem de uma obra comentada, como do filme estereoscópico rodado por Duchamp que mostra Man Ray começando a barbear o púbis da baronesa von Freytag-Loringhoven, amiga pré-dadá por antecipação em Nova Iorque²⁴⁸. Filme cujo rastro foi perdido (o filme estaria escondido, mesmo em fragmentos, em alguma misteriosa coleção?), existindo a não ser nos comentários da crítica,²⁴⁹ imagens animadas das quais restam apenas alguns vestígios, assim como os estereogramas do filme estereoscópico realizado durante as rotações da *Rotative Plaques verre*, imagens recuperadas de algo que acabaria por parecer, após uma revelação de amadores apaixonados (Duchamp e Man Ray, câmeras na mão), “com um emaranhado de algas”.²⁵⁰

Há também os rastros que reaparecem, como esse convite raro para a exposição *Through the big end of the opera glass* (Galerie Julien Levy, New York — em 1945) que reuniu trabalhos de Marcel Duchamp, Yves Tanguy e Joseph Cornell, convite que, colocado diante de uma fonte de luz, deixa transparecer a impressão no avesso, em sentido inverso, do fim de uma partida de xadrez anotada com a frase impressa *White to Play and Win* (Branco Jogam e Ganham).²⁵¹

Ao folhermos o catálogo da exposição de 1977 em Beaubourg, grande é a tentação de nos determos em cada imagem de obra e de comentá-la, relacionando-a com aquilo que procuramos evidenciar, como é o caso de certos *readymades*. Não resistiremos à tentação, citando apenas o caso de *Underwood*, talvez o mais elementar dos *readymades*, datado de 1916.²⁵² Chamado de *Pliant de voyage* por Duchamp, *Underwood* é uma banal capa de máquina de escrever, adquirida em 1916. Destacada, deslocada de seu contexto de objeto

²⁴⁷ Ver CLAIR. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 120.

²⁴⁸ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 116-118. O que faz com que Duchamp afirme, em 1961: “Nous ne devons pas oublier que si le mot dada a été inventé en 1916, l’esprit dada est aussi vieux qu’Adam et Eve...” (MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 166)

²⁴⁹ Um jogo de triangulação: ver MAN RAY. *Autoportrait*, p. 224; CLAIR. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 127; MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 215 et 409.

²⁵⁰ MAN RAY. *Autoportrait*, p. 97.

²⁵¹ Cf. <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100374731&utm_source=99&utm_medium=Bretonemail&utm_campaign=pick%20of%20the%20day%28FR%29> Consultado em abril 2012.

²⁵² OTTINGER. *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou*, p. 60.



Marcel Duchamp. *Pliant de voyage*, (1916) 1964

mais ou menos comum de consumo, “recolocada” como todo *readymade*, ela recobrirá, desta vez, toda uma rede de sentidos possíveis, fato que pode ter suscitado primeiramente o interesse de Duchamp, e em seguida o interesse daqueles que comentarão a obra, como Didier Ottinger. A capa *Underwood* é tridimensional, mas permanece maleável (dobrável enquanto *Pliant*), suscetível a transformações no tempo e no espaço (da viagem); enquanto capa, ela molda seu conteúdo – uma máquina – sobretudo por se tratar de uma máquina “de escrever” (da marca Underwood). De cor preta, coloca em evidência a palavra Underwood, palavra indicial do conteúdo, mas também, como sugere Ottinger,²⁵³ de Beatrice Wood, com a qual Duchamp funda as revistas *The Blind Man* e *Rongwrong*, uma palavra indicial no sentido mais humorístico, atrevido, de saia, vestimenta feminina que se pode levantar.

Duchamp parece querer sublinhar, antes de tudo, o lugar central da palavra, que carrega outros sentidos além de seu primeiro significado, no caso, a marca de uma máquina de escrever. Para “manipular” as letras e as palavras, como todo “alfabetizado” e desenhista, Duchamp sabe que as palavras são uma combinação de formas, signos que se pode virar em todos os sentidos, sem pudor, que qualquer coisa pode resultar disso, que “tudo acaba tendo um sentido”.²⁵⁴ As palavras podem até mesmo revelar nelas mesmas, emanar delas mesmas, como uma “cor nativa”, um sentido que coincida, que faça coincidir o sentido com a forma, como o som pode coincidir com o sentido (a letra m de mamar, em mãe, *mum*, *maman*...). A palavra inglesa *view*, no desenho das letras, é composta por V, que insinua o esquema do campo visual, desdobrada em W na visão binocular.

Por que Duchamp coloca o W em maiúsculas na fotomontagem da capa de *VieW* (março de 1945)? *Rongwrong*, cujo W se encontra no meio de Rong e Rong, os dois O apresentando uma pequena diferença de perspectiva, como numa estereoscopia. *Rongwrong* ilustrada por dois cães com manchas preto e branco que cheiram seus traseiros, em movimento rotativo. O que dizer dos dois O de *look*, dos dois O de *DOORS* que se encontram sobre uma pequena maquete tridimensional de *Étant donnés*, enquanto o resto do vocabulário está em francês?

Antes de concluir este capítulo que abordou a questão da terceira dimensão, ainda que rapidamente, observemos um último fato ligado à visão binocular de *Étant donnés*. Mencionamos a convergência do olhar, a permutação dos pontos de vista, mas não focalizamos a confrontação dos pontos de vista. Vejamos de mais perto *Étant donnés*, a

²⁵³ OTTINGER. *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou*, p. 60.

²⁵⁴ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 90.



Jacopo Robusti dito Tintoretto. *Susana e os idosos*, 1555

última obra evidentemente ligada à visão, e Duchamp insiste nisso com seus *Regardeurs*, necessariamente binocular.

2.3.3 “*une nymphe amie d’enfance*”²⁵⁵

Tomemos como ponto de partida a observação de René Micha, após a já citada comunicação a respeito de *Étant donnés*, sobre a ideia de “exposição extra-rápida” contida no *Préface* e no *Avertissement* da *Boîte verte*:

[...] isso significa que ele quer que nós vejamos muito rapidamente uma coisa que, por ela mesma, com efeito, seja talvez eterna. [...] Nós temos uma olhadela de *regardeur* muito diferente, a olhadela do *voyeur*, mas finalmente a olhadela do *voyeur* tal como a dos idosos que são eternamente representados na pintura, desde a Renascença até aqueles de Yesselman!²⁵⁶ A foto vai muito rápido, mas nós, que olhamos, nós a vemos eternamente.²⁵⁷

A alusão é breve, e os participantes do debate, impressionados talvez ao ouvirem a menção às pinturas eróticas de Tom Wesselmann, não atentam para a ideia dos idosos, que, aliás, Micha não retomará na sua intervenção. O tema “eterno” a que se refere René Micha só pode ser o de *Suzanne et les Vieillards* (Susana e os Idosos). Vejamos isso de mais perto, aproximando da confrontação dos pontos de vista.

“Susana e os Idosos”, “Susana e os Dois Idosos” ou ainda “Susana ao Banho” é um episódio de um capítulo (apócrifo segundo os Protestantes) do livro de Daniel, do Antigo Testamento, que se tornou um dos temas prediletos da pintura ocidental²⁵⁸. A história conta que a bela judia Susana, esposa de Joaquim, morando em Babilônia, decide tomar um banho no seu jardim depois de ter dispensado suas duas ajudantes. Dois velhos juízes, que costumavam arbitrar casos na rica propriedade do casal, e animados em seguir os passos da jovem esposa, aproveitaram da situação para chantagear Susana: se ela não cedesse aos desejos de ambos de possuí-la, eles iriam denunciá-la, acusando-a de esconder um encontro com um jovem amante, o que teria justificado, aliás, a dispensa das duas aias. Recusando-se

²⁵⁵ “*une nymphe amie d’enfance*”, “uma ninfa amiga de infância” se entende também em francês “*une infamie d’enfance*”, “uma infâmia de infância”.

²⁵⁶ Entende-se o pintor pop americano Tom Wesselmann (1931-2004).

²⁵⁷ MICHA. *Étant donné* *Étant donnés*, p. 188. “[...] ça signifie qu’il veut que nous voyions très rapidement une chose qui, par elle-même, en effet, est peut-être éternelle. [...] Nous avons un coup d’œil de regardeur très différent, le coup d’œil du voyeur, mais finalement le coup du voyeur tel que celui des vieillards qui sont éternellement représentés dans la peinture, depuis la Renaissance jusqu’à ceux de Yesselman²⁵⁷ ! La photo va très vite, mais nous, regardeur, la voyons éternellement.”

²⁵⁸ Ver alguns exemplos no site <<http://www.mheu.org/fr/bain/suzanne-vieillards.aspx>>



Anônimo. *Susana e os idosos* no *Ci nous dit*, circa 1320

a ceder à chantagem dos idosos, desesperada, Susana pede socorro. Diante dos gritos, os idosos abrem as portas do jardim e contam a quem se precipita o suposto crime de Susana. No dia seguinte, o povo reunido na casa escuta o testemunho dos idosos e as lamentações da piedosa Susana. O jovem Daniel, presente na assembléia, pede para interrogar separadamente os idosos. Cada um dará uma versão ligeiramente diferente do outro, o que permitirá a Daniel comprovar a inocência de Susana.

Sem querer fazer um estudo iconográfico das várias versões do tema nesse estudo, notaremos, entretanto, certos elementos recorrentes nas representações. Uma das primeiras “ilustrações” (anônima) da história de Susana, que se pode observar numa iluminura sobre o pergaminho chamado *Ci nous dit* (Composição da Santa Escritura, do século XIV),²⁵⁹ aparentemente simples em comparação às representações ulteriores sobre tela que ilustram o tema com muito mais recursos, contém o essencial do que consideramos como significativo nessa relação de *Étant donnés* com “Susana e os Idosos”. Na ilustração do *Ci nous dit*, a piedosa Susana, aureolada por sua piedade, encontra-se — uma boa parte do corpo — sob um véu de água que não esconde a sua nudez; vemos e entendemos que ela está tomando banho, entre duas árvores. Deve-se observar que são essas duas árvores (um lentisco e um carvalho, na narrativa) que revelarão a mentira dos idosos, cada um mencionando, em seu depoimento, uma árvore diferente sob a qual Susana e seu amante teriam se encontrado. Uma mesma visão para dois pontos de vista quase idênticos, se não houvesse divergência de palavras, lentisco e carvalho. Na iluminura, os idosos se confundem, assim como suas narrativas. Visualmente, o corpo dos idosos parece sair do mesmo tronco, os gestos são curiosamente simétricos, as cores das túnicas, misturadas, se completam. Mais do que qualquer outra representação ulteriores da história de Susana, essa iluminura do século XIV parece colocar em jogo a boa-fé do olhar. Tudo faz acreditar que dois idosos experientes, inquestionáveis enquanto juizes, estariam isentos de qualquer duplicidade. Mas, da mesma maneira que nossos olhos — cada um, aliás, — não conseguem ver exatamente sob a mesma perspectiva a mesma realidade, os velhos juizes não conseguem superpor perfeitamente seus relatos.

Vemos nessa pequena divergência no relato dos idosos, a mesma divergência que permitirá a percepção em relevo, fenômeno complexo se tentarmos entender o que acontece em nosso cérebro, fenômeno permitindo mais do que uma ilusão. Para que haja relevo, com

²⁵⁹ Original visível no <<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?Total=500&FP=20199350&E=2K1KTSUU64IJF&SID=2K1KTSUU64IJF&New=T&Pic=54>> Musée Condé, Chantilly, França.



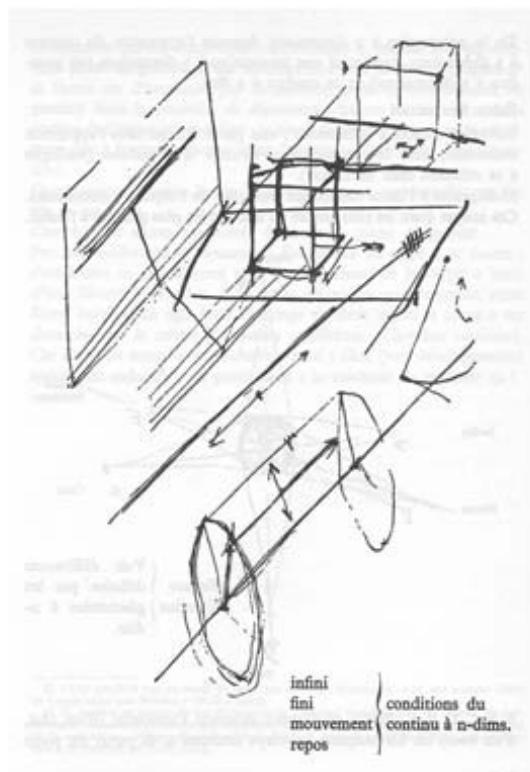
Fotógrafo não identificado. *Maria Martins*, 1941

efeito, é necessária uma convergência de dois pontos de vista sobre um objeto, ou, para dizer de outra forma, divergência de pontos de vista a partir de um objeto. A narrativa de cada idoso deveria reforçar a veracidade do que eles estão enunciando duplamente, permitindo ao público atento ver com mais “relevo” a cena contada. Mas, por muito pouco, tudo se reverte nessa repetição comprometida em absoluta mentira. Gostaríamos de ver em *Étant donnés*, nos dois olhos do *Voyeur*, nossos dois idosos, uma alegoria do olhar com os seus dois pontos de vista. Esses idosos, da mesma maneira que nós, não cansam de olhar e desejar o que foge ao nosso alcance; inclusive Duchamp na hora de realizar *Étant donnés* não cansa de buscar a beleza, a pureza do que não se pode tocar mais: talvez uma ideia do paraíso, a inocência perdida do amor fraternal — “A não ser a infância, o quê havia antes que não existe mais?...” perguntava o poeta Saint John Perse num dos seus primeiros poemas —, a da infância com a irmã Suzanne, a da juventude com as mulheres desejadas que Maria Martins irá encarnar, apesar da sua idade — de pouca importância nessas horas — nos anos 40, e 50, e 60 ainda, em Nova Iorque, e até hoje, no Museu de Filadélfia.

É indiscutível para nós que a instalação do Museu da Filadélfia tem afinidades, pela presença de seus dois *œillets* (visores), com um dispositivo estereoscópico, ainda que os buracos na porta da granja estejam desprovidos de lentes transparentes ou coloridas, como exige normalmente o “aparelhamento” estereoscópico ou anaglífico. Se Duchamp nos tivesse dado a ver seu último nu de um só olho, por um único visor, a diferença não teria sido tão grande, comparada com o que poderia ser visto com os dois olhos. Mas o nu não teria sido percebido cerebralmente com todo seu relevo. Isso significaria a mesma diferença que existe entre uma reprodução plana — a mais fiel que possa ser em duas dimensões — e o original, em três dimensões, ou mais. Embora o *Voyeur* da Filadélfia esteja confrontado a uma realidade do nu que o *Regardeur* de uma reprodução fotográfica, como nós, vê apenas ilusoriamente, é preciso lembrar que esse nu, em partes, não passa de um duplo do verdadeiro nu que foi, Maria Martins nua.²⁶⁰ É talvez a uma reflexão sobre o modelo e a relação original-cópia que Duchamp quer nos conduzir, reflexão desenvolvida mais amplamente por Didi-Huberman a partir da noção de impressão. Mesmo convergindo para a proposta de reversibilidade generalizada em Duchamp, formulada por Didi-Huberman a partir do contato, consideramos — e tentaremos demonstrá-lo no próximo capítulo — que o

²⁶⁰ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 392.

que está em jogo em *Étant donnés*, o contraponto do *Grand Verre* (com as obras que giram em torno dele), é o que permite também a estereoscopia — “à mão” e pela mente —, a ambivalência de pontos de vista divergentes-convergentes, separados-unidos ou opostos-conciliados, em suma, complementares.



Marcel Duchamp. Nota da caixa *À l'infinifit*, circa 1914

Capítulo 3. “O olho 4 *dimsl*”. A quarta dimensão.

3.1 “pequeno cinema”

3.1.1 “*propriedade de distração*”

Retomemos, em outros termos, as ideias já apresentadas anteriormente, necessariamente relacionadas ao que iremos desenvolver neste terceiro capítulo.

Marcel Duchamp esforçou-se,²⁶¹ uma vez mais, para reproduzir na caixa *À l’infinif* dita *Boîte blanche*, já citada, as 79 notas manuscritas datadas de 1912 a 1920. Elas foram reunidas por temas em sete pastas, embora contemos apenas seis temas: *Spéculations*, *Dictionnaires et atlas*, *Nouvelles références au Verre*, *Apparence et Apparition*, *Perspective*, *Étendue et continu* (Especulações, Dicionários e atlas, Novas referências ao Vidro, Aparência e Aparição, Perspectiva, Extensão e contínuo).²⁶²

Retomando esses mesmos termos genéricos dos temas, parece não haver dúvida de que Duchamp especula, reflete — haja visto o vocabulário utilizado, os questionamentos, as referências, por exemplo a Henri Poincaré — sobre uma possível representação da quarta dimensão. Algumas palavras escritas abaixo de uma das notas, de fato, um desenho, associam “*infini/fini/mouvement/repos*” (infinito/finito/movimento/repouso) às “*conditions du continu à n-dimensions*” (condições do contínuo em n-dimensões)²⁶³. O desenho dessa página mostra linhas paralelas, planos e volumes (cubos articulados em perspectiva, o cilindro gerado pelas paralelas em revolução, do qual falávamos a respeito da moedeira), etc. Em seguida, lemos a proposição: “Da perspectiva em 2 dimensões dando a aparência do contínuo em 3 dimensões, construir uma perspectiva em 3 dimensões (ou talvez em 2 dimensões) desse contínuo em 4 dim.”²⁶⁴

²⁶¹ LE PENVEN. *L’art d’écrire de Marcel Duchamp*, p. 45. Marcel Duchamp: “[...] *J’ai donc fait lithographier toutes ces pensées avec la même encre que les originaux. Pour trouver des papiers identiques, j’ai dû fouiller les recoins de Paris les plus invraisemblables.* [...]”

²⁶² Ver LE PENVEN. *L’art d’écrire de Marcel Duchamp*, p. 15 e DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 105-141.

²⁶³ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 139. Vale ouvir o comentário de Bernard Blistène em torno dessa nota, presente entre outras na exposição *Les mystères de l’Ouest* no Centro Georges Pompidou (Beaubourg, 22 de fevereiro-12 de março de 2012):

<http://www.dailymotion.com/video/xpcnon_bernard-blistene-a-propos-d-a-l-infinif-la-boite-blanche-1966-de-marcel-duchamp-nouveau-festival-3_creation> Engraçado observar nesse vídeo, no 41º minuto, Bernard Blistène falando de “conditions de l’infini” no mesmo tempo que aponta a nota, confessando em público ter esquecido aonde se encontra a nota em questão. Distração do inconsciente.

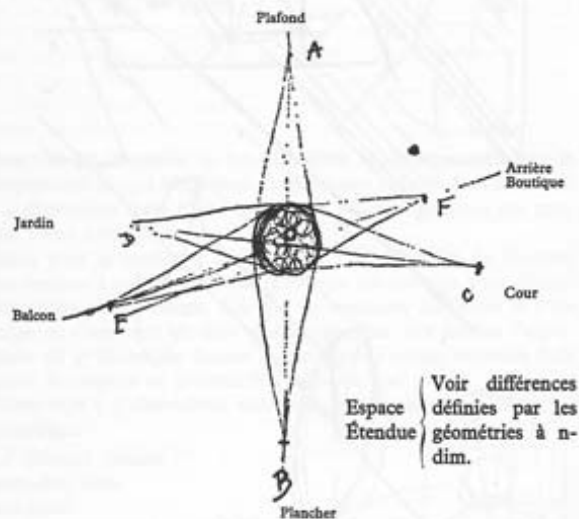
²⁶⁴ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 140. “*De la perspective à 2 dimensions donnant l’apparence du continu à 3 dimensions, construire une perspective à 3 dimensions (ou peut-être à 2 dimensions) de ce continu à 4 dim.*”

De la perspective à 2 dimensions donnant l'apparence du continu à 3 dimensions, construire une perspective à 3 dimensions (ou peut-être à 2 dimensions) de ce continu à 4 dim.

Écho. Son virtuel

Virtualité comme 4^e dimension : non pas la Réalité sous l'apparence sensorielle, mais la représentation virtuelle d'un volume (analogue à sa réflexion dans un miroir).

Multiplicité à l'infini des images virtuelles de l'objet à 3 dimensions. Ces images étant les plus petites à l'infini et les plus grandes à l'infini.



A B C D E F. Points de l'espace auxquels s'attachent (d'un côté, d'un bout) les fils tangents au corps nouveau o. A partir du point

Nenhuma frase seria mais explícita para indicar a principal diretiva do que viria a ser o *Grand Verre*. O espaço dos *Célibataires* (Celibatários), delimitado na metade inferior do *Grand Verre*, é um espaço tridimensional representado em duas dimensões, segundo as leis da perspectiva. E o espaço da *Mariée* (Noiva), superior, um espaço quadridimensional representado segundo as leis duchampianas de uma “perspectiva em 3 dimensões”, que na verdade será traduzido na superfície transparente do *Grand Verre* — poderia ser de outra forma? — como se fixado em suas duas dimensões. Paralelamente ao trabalho laborioso do *Grand Verre*, que deverá se concluir definitivamente em torno das “*opticeries*” [opticerias] rotativas das quais falamos no capítulo anterior, não podemos esquecer que o Vidro vem acompanhado de: 1º o título (*A Noiva despida por seus celibatários, mesmo*), 2º as notas. A linguagem plástica, a ser vista, e a linguagem *tout court*, a ser lida, como veremos em seguida.

Observemos com mais atenção as últimas reflexões contidas nas notas da *Boîte blanche*, *À l’infinitif*, acompanhadas do esboço de uma estrela em volume, cujos braços, como “fios tangentes” a um “corpo novo O”, apontam para cima, em direção ao teto, para baixo em direção ao piso e aos quatro pontos cardeais em direção a uma *Cour* [Pátio], um *Jardin* [Jardim], um *Balcon* [Varanda] e um *Arrière Boutique* [Depósito]. Se se tratar de fato de um corpo novo, chamado “O”, em quê ele é inteligível? Do que se trata? Não há resposta evidente possível; o que Duchamp escreve beira o incompreensível: assim, podemos ler que o corpo está: “1º tangente ao espaço 2º sua forma é determinada por esse novo ponto (provisoriamente de gravidade) cuja *propriété de distração* se exerce somente nos confins do espaço, ou seja: a *forma limite* é a resultante das duas forças (atração no espaço e distração na extensão)”, que esse “corpo O goza de uma liberdade alternativa”.²⁶⁵

Não busquemos uma explicação cartesiana a algo que, enquanto anotação sobre uma folha de papel, muitas vezes um “pedaço” de papel, diz respeito a um pensamento que acontece num momento preciso da vida de Duchamp – cujas condições de surgimento não temos condições de conhecer exhaustivamente — e que foi redigido apenas para melhor fixar o desenvolvimento do pensamento, complexo, não resta dúvida.

Compreendemos, a partir desses registros, que se trata mais uma vez de definir, de representar um espaço no infinito de sua extensão. O que essas notas manifestam, independentemente do sentido que elas fazem circular pelo agenciamento de seu conteúdo,

²⁶⁵ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 141.



Gianfranco Baruchello. Duchamp e o *Grand Verre*, 1966

palavras, frases, esboços, o que quer que elas mostrem ou dizem ao mesmo tempo, é a presença de um pensamento em obra, tentando talvez geometrizar, com ou sem ironia, seu próprio movimento. O que Duchamp dá a ver em suas notas, reproduzidas em duas dimensões, como toda imagem, inclusive estereoscópica, é essa porção do contínuo da massa cinzenta da qual a reprodução impressa é o corte indiciário. Dito de outra forma, a nota está para o pensamento de um momento o que o *Grand Verre* estaria para um contínuo espaço-tempo determinado. Essas últimas reflexões de Duchamp, da *Boîte blanche*, deveriam nos remeter a Henri Poincaré ou a Henri Bergson, autores que Marcel Duchamp lê. Mas, no que se refere ao espaço, ainda que relacionado ao conceito bergsoniano de duração, pensamos sobretudo nessa reflexão de Merleau-Ponty a propósito dos limites do ponto de vista cartesiano sobre a própria visão:

O espaço não é mais aquele tratado pela *Dioptrique* [Dióptrica], rede de relações entre objetos, tal como veria um terceiro testemunho de minha visão, ou um geômetra que a reconstrói ou a sobrevôa; é um espaço medido a partir de mim mesmo, como ponto ou grau zero da espacialidade. Não o vejo de acordo com seu envelope exterior, eu o vejo a partir do interior, eu estou incuído nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim, não diante de mim.²⁶⁶

Merleau-Ponty completa: “A visão é o encontro, como em uma encruzilhada, de todos os aspectos do Ser”.²⁶⁷ Duchamp imagina até mesmo um “*œil 4 dimsl*” [olho quadridimensional]: “Esse olho 4 dimsl pode ser figurado (3 dmslmt) por uma *retina esférica fechada* que receberia, ao mesmo tempo, a impressão de todos os objetos tridml da superfície.(...)”.²⁶⁸ Uma utopia retiniana?

Parece-nos importante observar que essas notas, assim como o próprio título da *Mariée*, aliás, remetem à representação possível do movimento, além da própria evolução do pensamento²⁶⁹ num tempo e num espaço que faltará sempre definir, já que Duchamp não fez questão de acrescentar coordenadas. E isso vale como hipótese, o movimento em si, sem ponto de observação ou ponto de vista do qual precisamos para ver um nu ou um trem passar na nossa frente. Nem diante de nós, nem em torno de nós, como sugeriu Merleau-Ponty. Mas

²⁶⁶ MERLEAU-PONTY. *L'Œil et l'Esprit*, p. 36-60. “L'espace n'est plus celui dont parle la *Dioptrique*, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit ou la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son envelope extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.”

²⁶⁷ MERLEAU-PONTY. *L'Œil et l'Esprit*, p. 86. “La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'Être”.

²⁶⁸ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 133. “Cet œil 4 dimsl peut être figuré (3 dmslmt) par une *retine sphérique fermée* qui, à la fois, recevrait l'impression de tous les objets tridmsll. de la surface (...)”

²⁶⁹ Vale perguntar-se o que seria um pensamento fixo, imóvel. Um pensamento que legifera?

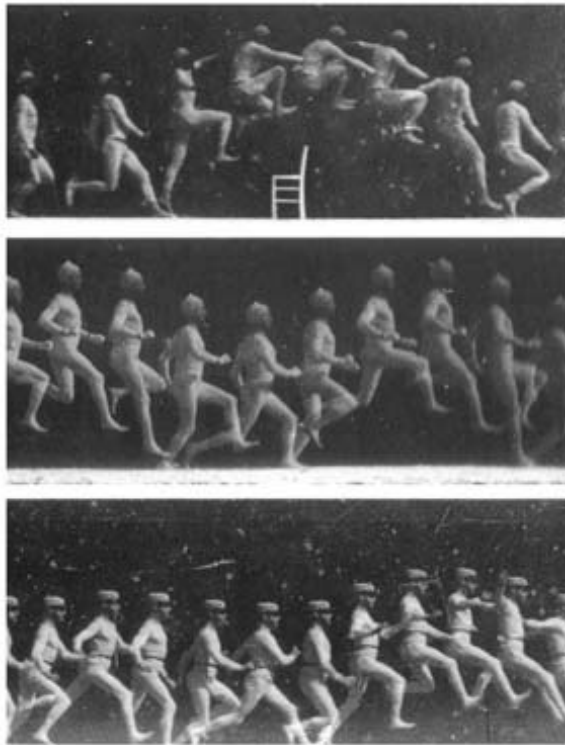
pensar dessa maneira se tornaria muito indefinido, pelo simples fato que nessa idéia perdemos as nossas marcas: não sabemos de onde e quais limites observar. A quarta dimensão teria a ver com tal especulação.

3.1.2 “A figuração de um possível”

Se o *Grand Verre* permanece estático, imóvel, as palavras que o acompanham como *mise à nu* (despimento) recolocam a *Mariée* num eterno presente. Assim como os verbos no modo “infinitivo”, encontrados nas notas dessa *Boîte blanche* chamada “Ao infinitivo”, verbos indeterminados quanto ao número, à pessoa e ao tempo, até mesmo ao espaço, uma vez que não são conjugados, deixam toda possível ação em estado de projeto, em suspense, logo, estática, em certo sentido, mas contendo em si mesma toda a dinâmica do que será empreendido. Poderíamos dizer que um título remete à obra, dobra-se sobre ela, mas remete o “Regardeur” [aquele que olha] àquilo que a obra gostaria de remeter. Expliquemos: essa *mise à nu* da *Mariée* por seus celibatários não será vista da maneira que o título a sugere, por exemplo, a um deficiente visual. Mas podemos imaginar que o *Grand Verre* pretende representar esse despimento ou, talvez, que o essencial desse desnudamento se deva ao fato que algo acontece, que se trata de uma transformação, mesmo se temos somente uma vaga ideia. Pouco importa que a *Mariée* esteja desvestida, sabemos que se trata de um pretexto, de uma ficção, tendo em vista um outro desafio, uma outra dimensão – a quarta, neste caso — da qual o quadro se esforça para dar conta, mas que unicamente o emprego dos tempos verbais consegue restituir. O *Grand Verre*, “definitivamente inacabado” em 1923, o será somente pelas palavras que, além disso, brincam com o paradoxo. As palavras têm esse poder de potencializar, de dinamizar aquilo em que podemos pensar que tropeçam por natureza a pintura ou a escultura: a duração no espaço.

Merleau-Ponty, no quarto capítulo de *L'Œil et l'Esprit*, antes de discorrer sobre a cor, a linha, o movimento, em suma, sobre a visão, afirma o seguinte sobre a profundidade :

O enigma está em sua ligação, no que há entre elas [as coisas] [...], é o fato de serem rivais diante de meu olhar, justamente porque cada uma delas está em seu lugar. É sua exterioridade conhecida em seu envolvimento e sua dependência mútuas, em sua autonomia. Entendida dessa forma, não se pode mais dizer da profundidade que ela é ‘terceira dimensão’. Em primeiro lugar, se ela o fosse, seria, antes, a primeira dimensão: só há formas, planos definidos se estipulamos a que distância encontram-se suas diferentes partes em relação a mim. Mas uma



Étienne-Jules Marey. *Estudos cronográficos*, circa 1885

primeira dimensão que contém as outras não é uma dimensão, pelo menos no sentido comum de uma determinada relação segundo a qual se pode medir. Entendida dessa forma, a profundidade é, antes, a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo é ao mesmo tempo, cujas altura, largura e distância são abstratas, cujo volume poderia ser expresso por uma palavra ao dizermos que uma coisa está aí.²⁷⁰

Poderíamos refletir sobre essa “reversibilidade das dimensões” que deveria nos levar a pensar mais ainda a ambivalência dessa “localidade” global, sempre colocando em questão o ponto de observação cartesiano, o ponto de vista para tal apreensão. O que deveria nos conduzir à ambivalência visível-invisível da qual trata o autor mais adiante.²⁷¹ Nesse cruzamento — para retomar um termo topológico usado por Merleau-Ponty — do pensamento complexo do filósofo, preferiremos observar a “queda” da sua reflexão que termina provisoriamente sobre a potência da linguagem, capaz de, numa palavra — ou três, quatro: “uma coisa está aí” — dar conta, de apresentar o que Merleau-Ponty chama “as coisas”, o Ser ou o mundo.

Já dissemos que as palavras têm o poder sobre a pintura de incluir a duração em seu próprio enunciado. No final de sua vida e não muito longe da montanha Sainte-Victoire quando formula essa reflexão, Merleau-Ponty escreve sobre Cézanne, sobre a pintura e uma outra ambivalência a respeito da qual precisaríamos ficar mais uma vez atentos: “Por ter criado a linha latente, a pintura institui um movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação.” E na página seguinte, acrescenta: “As fotografias de Marey, as análises cubistas, a *Mariée* de Duchamp não se movem: elas criam um devaneio zenoniano sobre o movimento.”²⁷²

²⁷⁰ MERLEAU-PONTY. *L'Œil et l'Esprit*, p. 64-65. “Ce qui fait énigme, c’est leur lien, c’est ce qui est entre elles (les choses) [...], c’est qu’elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu’elles sont chacune en son lieu. C’est leur extériorité connue dans leur enveloppement et leur dépendance mutuelle dans leur autonomie. De la profondeur ainsi comprise, on ne peut plus dire qu’elle est “troisième dimension”. D’abord, si elle en était une, ce serait plutôt la première : il n’y a pas de formes, de plans définis que si l’on stipule à quelle distance de moi se trouvent leurs différentes parties. Mais une dimension première et qui contient les autres n’est pas une dimension, du moins au sens ordinaire d’un certain rapport selon lequel on mesure. La profondeur ainsi comprise est plutôt l’expérience de la réversibilité des dimensions, d’une “localité” globale où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d’une voluminosité qu’on exprime d’un mot en disant qu’une chose est là.”

²⁷¹ MERLEAU-PONTY. *L'Œil et l'Esprit*, p. 85. “[...] le propre du visible est d’avoir une doublure d’invisible au sens strict, qu’il rend présent comme une certaine absence.”

²⁷² MERLEAU-PONTY. *L'Œil et l'Esprit*, p. 77. No original: “Comme elle a créé la ligne latente, la peinture s’est donné un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement.”(...) “Les photographies de Marey, les analyses cubistes, la *Mariée* de Duchamp ne bougent pas: elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement.” A respeito do filósofo pré-socrático Zenão de Eleia, ver: CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 40.



Eliot Elisofon. *Marcel Duchamp descendendo as escadas*, 1954

Voltemos ao passado. O que poderia facilmente caracterizar essa quarta dimensão inapreensível que atravessa não apenas as reflexões de Duchamp mas, certamente, o discurso científico e filosófico dos anos 1900-1910, é, de fato, o movimento. Em outros termos, a inscrição, a evolução (qual seria a palavra certa?) do espaço no tempo, dissociados outrora pelo pensamento teórico precedendo as teorias da relatividade. A tela, o vidro sobretudo, como suporte também da química fotográfica, tiveram a pretensão, desde sua concepção enquanto *pariete di vetro* (e poderíamos retornar até os mitos fundadores do desenho), de fixar não somente o que está imóvel, uma paisagem por exemplo, uma arquitetura e, por que não, um rosto, mas quiseram também captar, ainda que com mais dificuldades – com ou sem a “vibração”, a “irradiação” da qual nos fala Merleau-Ponty —, a mesma paisagem com a passagem das nuvens ou sob a tempestade, personagens e animais passando diante dessa arquitetura, um rosto prestes a sorrir. Em suma, a mobilidade do contínuo espaço-tempo. A fotografia passou por essas dificuldades experimentadas pela pintura desde sempre, confrontada em suas premissas a intermináveis tempos de pose. A imobilidade era a condição de uma tomada capaz de restituir o que “estava lá”. Merleau-Ponty constatará, entretanto, na esteira de Rodin, essa capacidade da fotografia a dar conta da duração:

A fotografia mantém abertos os instantes que o avanço do tempo logo fecha, ela destrói a superação, a ultrapassagem, a ‘metamorfose’ do tempo, que a pintura torna ao contrário visíveis, pois os cavalos têm em si o ‘*quitter ici, aller là*’ [um pé aqui, outro lá] (Henri Michaux), pois eles têm um pé em cada instante.²⁷³

Da mesma maneira que Bergson, como nos lembra Hubert Damisch, “reprochava ao cinema criar movimento com imagens fixas, com vistas instantâneas, assim como as do fenakistoscópio”. E citando Gilles Deleuze: “Sem dúvida não poderíamos concluir pela artificialidade dos meios pela artificialidade do resultado”.²⁷⁴ O filósofo Clément Rosset, pensando em torno dessas questões das “reproduções do real”, sugere (essa citação seria nada mais do que uma fotografia do seu pensamento profundo, tingido as vezes de muito humor): “Se tudo está em movimento, é impossível captar alguma coisa, ou, antes, impossível captar algo tal qual, captar algo sem alterá-lo.”²⁷⁵

²⁷³ MERLEAU-PONTY. *L'Œil et l'Esprit*, p.80. “La photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l’empiètement, la “métamorphose” du temps, que la peinture rend visibles au contraire, parce que les chevaux ont en eux le “quitter ici, aller là (Henri Michaux)”, parce qu’ils ont un pied dans chaque instant.”

²⁷⁴ DELEUZE *apud* DAMISCH. *La Dénivelée. À l’épreuve de la photographie*, p. 45. Damisch compara o paradoxo estático/em movimento, do cinema, ao paradoxo plano/relevo da estereoscopia.

²⁷⁵ ROSSET. *Fantasmagories*, p. 45. “Si tout bouge il est impossible de rien attraper, ou plutôt impossible de rien saisir tel quel, de rien saisir sans le changer”.



Les Couleurs complémentaires.

I. — LE DIABLE VERT.

PLACEZ un écran vertical en face de deux bougies allumées, et interposez entre l'écran et les bou-

A cronofotografia de Étienne-Jules Marey, afirma Jean Clair, decompõe o movimento para restituí-lo sobre uma única placa fixa, como o exemplo do *Homme qui marche* (Homem que caminha, 1882[?]), diferentemente de Eadweard Muybridge que trabalhava “com vários aparelhos distintos cujo disparo era sucessivo”²⁷⁶ para apresentar um conjunto de imagens independentes (*Animal Locomotion*, 1884-1885). O *Nu descendant un escalier* (Nu descendo uma escada), de 1912, estaria portanto mais próximo do *Homme qui marche* de Marey, mais próximo da ideia que se tem de um contínuo espaço-tempo em câmera lenta, quase imagem por imagem, para melhor compreender suas mudanças. Contínuo que o cinema consegue captar em sua mobilidade, uma vez que suas imagens se animam, é evidente, de acordo com uma velocidade capaz de restituir ao olho a ilusão do objeto filmado.

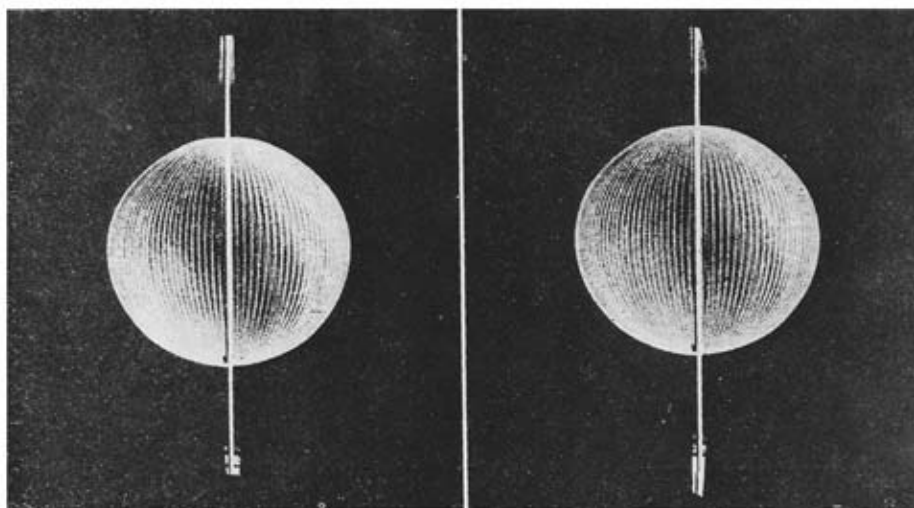
3.1.3 “um retorno à mão”

Marcel Duchamp fala de seu interesse pelo cinema ao mesmo tempo em que fala de seu interesse pela cronofotografia, ao comentar em 1964 seus *Nu(s) descendant un escalier*.²⁷⁷ A Cabanne, que lhe perguntava o que ele buscava no cinema (e no teatro, após terem conversado sobre *Relâche*, de Francis Picabia e Eric Satie, e de *Entr'acte* de René Clair), Duchamp responde que era o lado ótico do cinema que o divertia: “No lugar de fabricar uma máquina que gira como eu havia feito em New York, disse a mim mesmo: por que não rodar um filme? Seria muito mais simples. Não me interessava fazer cinema como tal, era um meio prático para chegar a meus resultados ópticos.” E Duchamp explicava a Cabanne como ele teve que fazer, com Man Ray, para realizar de maneira bastante artesanal um filme rodado durante duas semanas, imagem por imagem. “Um retorno à mão, por assim dizer”,²⁷⁸ nesse belo paradoxo que significava divertir-se em fazer, a “rodar” um filme manualmente, em sentido inverso ao da indústria cinematográfica em pleno desenvolvimento.

²⁷⁶ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 29. No original: “avec une batterie d’appareils distincts dont le déclenchement était successif”.

²⁷⁷ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 222.

²⁷⁸ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p.118-119. Ler o comentário mais preciso de Man Ray (MAN RAY. *Autoportrait*, p. 97-98.)



Étienne-Jules Marey. Estereograma de esfera obtida pela rotação de um meio-anel, circa 1890

Marcadé nos lembra que “além de Marey, é evidente que as experiências picturais de Kupka, vizinho dos irmãos Duchamp à Puteaux, exerceram aqui um papel importante. Muito cedo, o pintor tcheco interessou-se pelo praxinoscópio que Émile Reynaud havia inventado em 1876 “para distrair suas crianças”.²⁷⁹ Talvez possa se fazer uma relação de causa à efeito entre esse pequeno cinema de salão, uma atração digna da *Science amusante* (Ciência divertida) de Tom Tit (1890) e o brinquedo *Rotoreliefs*, os *Disques Optiques* (Rotorelevos, Discos óticos) de 1935 que abordamos anteriormente. Uma relação evidente entre as experiências cinematográficas inconclusas de Marey, os Cinetoscópios dos *Boulevards*, “pequenas caixas oblongas nas quais, através dois visores, o olhar mergulhava num pequeno quadrado cintilante desenhado por um amontoado de fotos folheadas restituindo a ilusão do movimento...”²⁸⁰ e o “pequeno cinema” do qual fala Duchamp a Cabanne: “Quando retornei a New York, fiz aquela coisa para Doucet, aquela coisa óptica que gira (a *Rotative demi-sphère*), em 1924-1925, e o pequeno cinema”,²⁸¹ *Anémic cinéma*, é claro, realizado em colaboração com Man Ray e Marc Alégret até setembro de 1926.

O interesse de Duchamp pela estereoscopia, de acordo com nossa hipótese, teria terminado com a realização do filme estereoscópico *Rotative demi-sphère*, sobre o qual Man Ray conclui:

Nós pudemos, efetivamente, salvar alguns filmes: dois pedaços de tiras que estavam juntas e que, examinadas em um antigo *stéréopticon*, davam a impressão de relevo. Mas para continuar essas experiências, precisávamos de capital, ainda mais que certas modificações eram necessárias antes que esse tipo de filme pudesse ser apresentado ao público. Nós abandonamos nosso projeto.²⁸²

Duchamp insiste: tanto a fotografia quanto o cinema o interessam somente como meios técnicos: “Não acredito no cinema como meio de expressão. Ele poderá sê-lo, mais tarde, pode ser; mas, como a fotografia, não vai muito mais longe do que um meio mecânico de fazer alguma coisa. Não pode concorrer com a arte (...)”.²⁸³ Quanto a esses “meios técnicos”, muito poderia ser dito, bem como sobre o perigo pressentido muito cedo por Duchamp de um artista se deixar invadir pela presença de sua técnica, a ponto de não mais

²⁷⁹ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 53

²⁸⁰ CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 30.

²⁸¹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 116.

²⁸² MAN RAY. *Autoportrait*, p. 98. “Nous pûmes effectivement sauver un peu de pellicule : deux bouts de bande qui allaient ensemble et qui, examinés dans un vieux stéréopticon, donnaient une impression de relief. Mais pour continuer ces expériences, il nous aurait fallu des capitaux, d’autant plus que certaines modifications étaient nécessaires avant que ce genre de film puisse être présenté au public. Nous abandonnâmes notre projet.”

²⁸³ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 176.



Jean-Luc Godard. *Masculin féminin* (cartaz), 1966

trabalhar sua massa cinzenta com outros objetivos. O fotógrafo, mais do que qualquer outro artista, está exposto a isso devido à forte presença de seu instrumento de trabalho, a relativa simplicidade do dispositivo e a facilidade de obter resultados. O que explicaria essa resposta de Duchamp a Alfred Stieglitz, em 1922, em entrevista sobre a fotografia: “Você conhece exatamente o que penso sobre a fotografia. Gostaria de vê-la conduzir as pessoas ao desprezo da pintura até que alguma outra coisa torne a fotografia insuportável.”²⁸⁴ Essas observações sobre a fotografia e o cinema não impedirão Duchamp, é claro, como ele confia a Cabanne, de ir ao cinema para se distrair. Ele irá entretanto assistir a *Masculino-Feminino* de Jean-Luc Godard (1966), um filme não exatamente “divertido” apesar de um cartaz atraente, em todo caso, um cinema que faz refletir.

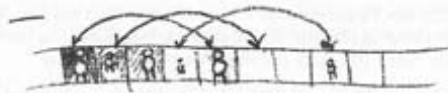
Tudo indica que não houve mais tomadas estereoscópicas após as experiências com Man Ray, mas em Duchamp sempre surge esse leitmotiv “das relações entre o côncavo e o convexo”, como observa Didi-Huberman. Contudo, se existe um dispositivo que permite essa reversão, perfeito do ponto de vista ótico, esse dispositivo é, como já dissemos, a estereoscopia. Seria importante observar, nesse ponto, que se o princípio estereoscópico sempre o interessou (a exemplo da *Cheminée anaglyphe* [Lareira anaglífica] de 1968 e, “acima de tudo” como se diz — questão de topologia —, com *Étant donnés*, do qual o espectador está separado por dois visores), Duchamp dispensa a ótica no sentido fotográfico do termo. Não haverá mais lentes ou objetiva, o olho estará nu. Mas ele manterá o justo emprego da palavra “ótica” (suas “ótics” de precisão). O que diz se refere à visão.

Antes de examinarmos mais atentamente *Anémic cinéma*, uma vez que falamos de movimento e de relevo, observemos brevemente que, quanto ao movimento, é preciso que haja uma distância entre dois pontos de vista perspectivos como uma das condições da percepção em relevo, um deslocamento no tempo e no espaço, por menor que seja. Talvez Duchamp tenha feito essa experiência interessante que liga diretamente a estereoscopia ao movimento: alternando rapidamente a imagem esquerda e a imagem direita de um estereograma, como se fosse a mesma imagem, mas animada por esse movimento alternado, é possível ver o relevo com apenas um olho, um belo paradoxo.²⁸⁵ De fato, o menor cinema existente: um “cineminha” com duas imagens! Muitas das últimas notas reunidas por

²⁸⁴ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 244. “[...] Vous connaissez exactement mon sentiment à l’égard de la photographie. J’aimerais la voir conduire les gens au mépris de la peinture jusqu’à ce que quelque chose d’autre rende la photographie insupportable.”

²⁸⁵ Ver por exemplo: <<http://tpe3d.e-monsite.com/pages/de-la-2d-a-la-3d/les-stereogrammes.html>>

Amorce



avec la même picture
à de différentes dimensions
entremêlées, sur un fond noir(?)

la même dimension revenant
toutes les 2 ou 3 pictures (ou plus
à l'occasion)
régulièrement ou irrégul.

(Peut être obligé ~~de~~ d'avoir
des séries de 2 ou 4 de chaque
dimension pour ne pas
faire un gris général).

Matisse são aliás “pequenos” projetos cinematográficos. A nota *Movie*,²⁸⁶ acompanhada por um pequeno esquema não está muito longe desse cinema estereoscópico/monocular mínimo. Duchamp pensou nisso, precisamente: “ter a mesma *picture* em diferentes dimensões misturadas, sobre fundo preto (?) A mesma dimensão retornando a cada 2 ou 3 pictures (ou mais a tentar) regularmente ou irregul.”²⁸⁷ Se mudarmos a palavra “dimensão” pela palavra “ponto de vista”, daria quase no mesmo. Não sem relação com uma espiral que dá a impressão de *tirebouchonner* (encaracolar) em direção ao interior ou o exterior.

²⁸⁶ DUCHAMP. *Notes*, p. 121.

²⁸⁷ DUCHAMP. *Notes*, p. 121-122. “avoir la même picture à de différentes dimensions entremêlées, sur un fond noir (?) La même dimension revenant toutes les 2 ou 3 pictures (ou plus à essayer) régulièrement ou irrégul.”

la Courant ^{de l'air} et transparence
et Rayon X et Kan Dim -

ANEMISCINEMA
ANI
ANEMISCINEMA
ANEMIXKEMA
XINEMA

Marcel Duchamp. Nota da pasta *Projets*, data não estabelecida

3.2 “Pode ser branco ou preto”

3.2.1 “anemixinema”

As palavras *anémic* e *cinéma* são quase as mesmas, por uma letra apenas, se olharmos uma ou outra num espelho, ou ainda se dobrarmos uma sobre a outra em torno de um eixo vertical, como podemos observar numa nota que pode ter constituído seu projeto²⁸⁸. Quase, porque o palíndromo é imperfeito, o N devendo tomar o lugar do M. Duchamp desenhou, nessa mesma nota, a palavra ANEMIXINEMA, e, como num espelho, as palavras CINEMA à direita e a mesma palavra invertida, à esquerda, separadas por um traço vertical, a dobradiça. A observar a inscrição na parte superior, sem comentário, separada do esquema por uma horizontal (a da *Mariée?*): “o lado cortante de uma lâmina e a transparência e os Raios X e a 4e Dim.”²⁸⁹ As palavras, no espaço e tempo de sua leitura.

Anémic cinéma foi rodado em 35 mm, e dura 7 minutos. Podemos ver no filme, alternados, 10 *Disques avec spirales* (Discos óticos com espiral) que Marcel Duchamp havia começado a realizar em 1923 e 9 trocadilhos de Rose Sélavy, que assina o filme com seu nome e uma impressão digital. Rose Sélavy e Marcel Duchamp estão duplamente presentes: Marcel Duchamp escreve à mão Rose Sélavy e coloca sua impressão digital, e Rose Sélavy, seu duplo, faz o mesmo. A nota que precede a de *Anémic cinéma* contém os 9 trocadilhos de *Anémic cinéma*.²⁹⁰ Os trocadilhos estão escritos sobre uma espiral invisível que faz girar a escrita em direção ao centro do disco, que o trocalhado jamais atinge, mesmo o mais longo. Os discos óticos parecem girar um pouco mais rapidamente do que os trocadilhos: alguns para permitirem a percepção de um relevo indiferentemente côncavo ou convexo, outros para permitirem a leitura da frase, uma frase tão compreensível quanto incompreensível, uma vez que ao permutar algumas letras ou ao reordená-las, invertemos o sentido das palavras, como veremos. Se o princípio dos discos em espiral é claramente descrito em nota por Duchamp: “A espiral em repouso não dá nenhuma impressão de relevo [...] Ao girar no centro de um de seus círculos a espiral dá a impressão de subir em direção ao olho como um saca-rolhas (...)”²⁹¹, o princípio, a filosofia do trocadilho para Duchamp,

²⁸⁸ DUCHAMP. *Notes*, p. 189.

²⁸⁹ DUCHAMP. *Notes*, p. 119. “le coupant d’une lame et la transparence et les Rayons X et la 4e Dim.”

²⁹⁰ DUCHAMP. *Notes*, p. 117. O trocadilho “*Fossettes d’aisance*” vem completar a série dos 9 trocadilhos.

²⁹¹ DUCHAMP. *Notes*, p. 105. “La spirale au repos ne donne aucune impression de relief [...] En tournant sur le centre d’un de ses cercles la spirale donne l’impression de monter vers l’œil en tirebouchonnant [...]”



Marcel Duchamp, Man Ray e Marc Allégret. *Anémic cinéma*, 1925-1926

por sua vez, poderia se encontrar no projeto do *Grand Verre*, de 1913, em torno da ideia de “possível”:

apresentar um Repouso “capaz das piores excentricidades”

No que o quadro é impotente [...] a gerar um estado cinético (real ou irreal), a linguagem pode explicar várias etapas desse repouso não descritivamente (não mais do que *provavelmente*). Mas explicar um possível do Repouso que se desenvolve... O Possível submetido até mesmo a lógicas de baixo nível ou consequência alógica de uma vontade ao bel prazer.²⁹²

O último trocadilho de *Anémic cinéma*, “*L’aspirant habite Javel et moi j’avais l’habite*²⁹³ *en spirale*” (O aspirante mora no [bairro] Javel e eu tinha a “moradia” em espiral), inverte e relança o sentido em direção a outras possibilidades. Por redundância, e perfeitamente, com a espiral como última palavra.

Rotação, reversão. Reversão por rotação. Michel Foucault falará, ainda a respeito da escrita de Roussel e referindo-se aos gramáticos do século XVIII, de “espaço tropológico” do vocabulário:

Espaço que não é exatamente o da gramática, ou, antes, que é esse próprio espaço, mas tratado de outra forma; ele não é considerado como o local de nascimento das figuras canônicas da fala, mas como um branco inserido na linguagem, e que abre no interior da palavra um vazio insidioso, desértico e capturado.²⁹⁴

Foucault constata no procedimento de Roussel uma inversão fundamental que interessará Jean Clair no que se refere à ideia duchampiana de “representar igualmente as diversidades” ou, ainda, de “perder a possibilidade de reconhecer duas coisas semelhantes”.²⁹⁵ Foucault afirma:

As figuras que (Roussel) construirá em cima desse vazio serão o lado inverso metódico das ‘figuras de estilo’: o estilo, sob a necessidade soberana das palavras empregadas, é a possibilidade, mascarada e designada ao mesmo tempo, de dizer a mesma coisa, mas de outra forma. Toda a linguagem de Roussel, estilo invertido, busca dizer subrepticamente duas coisas com as mesmas palavras.²⁹⁶

²⁹² DUCHAMP. *Notes*, p. 51. “présenter un Repos ‘capable des pires excentricités’ En ce que le tableau est impuissant [...] à engendrer un état cinétique (réel ou idéal), le langage peut expliquer plusieurs étapes de ce repos non pas descriptivement (pas plus que *probablement*). Mais *expliquer un possible* du Repos qui se développe... Le Possible soumis même à des logiques de bas étage ou conséquence alogique d’une volonté bon plaisir. [...]”

²⁹³ “l’habite” (aproximadamente moradia) está escrito “labite” nas notas. Compreender, é claro, “la bite”, mais imediatamente compreensível do que “l’habite”, um neologismo que esconde, durante a leitura, a obscenidade da palavra *bite* [gíria para pênis].

²⁹⁴ FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p. 24. “Espace qui n’est pas tout à fait celui des grammairiens, ou plutôt qui est cet espace même, mais traité autrement ; il n’est pas considéré comme le lieu de naissance des figures canoniques de la parole, mais comme un blanc ménagé dans le langage, et qui ouvre à l’intérieur même du mot son vide insidieux, désertique et piégé.”

²⁹⁵ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p. 156.

²⁹⁶ FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p. 25. Les figures qu’il (Roussel) va bâtir au-dessus de ce vide seront l’envers méthodique des “figures de styles”: le style, c’est, sous la nécessité souveraine des mots employés, la



Raymond Roussel. *Impressions d'Afrique* (cena da minhoca citarista) no Teatro Antoine, 1912

possibilité, masquée et désignée à la fois, de dire la même chose, mais autrement. Tout le langage de Roussel, style renversé, cherche à dire subrepticement deux choses avec les mêmes mots.”

Foucault observa que o giro e o desvio das palavras no espaço tropológico tornam-se, em Roussel, “um círculo impiedoso que reconduz as palavras a seu ponto de partida pela força de uma lei restritiva.”²⁹⁷ A narrativa rousseliana parece, com efeito, assombrada pelo fato de fazer coincidir, até mesmo de superpor, origem e fim, como a serpente que morde a própria cauda. Mas trata-se, sem dúvida, de uma reversão, e não de um retorno ao mesmo, uma vez que o curso da história alterou, inevitavelmente, as *lettres* em *lettres* (letras em cartas), o branco em Branco ou o negro em Negro. Seria sem dúvida interessante desenvolver essa ideia de Foucault da reversão operada por Roussel quanto ao estilo, aplicando-o ao *readymade*: não mostrar a mesma coisa com um estilo diferente — um retrato ou um nu por exemplo —, mas mostrar que a mesma coisa, com um simples jogo de deslocamento, um porta-garrafas ou uma capa de máquina de escrever por exemplo, pode ser compreendida de maneiras diferentes. Embora seja talvez mais fácil com as palavras do que com os objetos, menos polissêmicos; o exemplo da capa de máquina de escrever podendo ser aplicado aos dois casos. Jean Clair retomará essa ideia da reversão rousseliana e tenderá aplicá-la à máquina escópica duchampiana, mas tomando a anamorfose como exemplo da inversão do dispositivo perspectivo clássico: “[...] Duchamp fazendo funcionar o maquinário da perspectiva clássica em sentido inverso (a anamorfose) [...]”.²⁹⁸ Poderíamos falar de *rabattement* (rebatimento) no que se refere à anamorfose, *rabattement* do ponto de vista frontal do observador direção a um ponto de vista lateral, ou ainda, se o ponto de vista do mesmo observador devesse permanecer fixo, de “rotação” do plano do quadro. Parece-nos, portanto, um tanto forçado falar de “reversão”, de “inversão”, no caso da anamorfose. Jean Clair concluirá de maneira mais convincente expondo a tradição dos perspectivistas sobre uma última reversão, a de *Étant donnés* como dispositivo revertido da grande *Camera oscura* construída em Amsterdam por Kircher em 1671. Voltaremos a esse tema.

²⁹⁷ FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p. 25. “un cercle impitoyable qui reconduit les mots à leur point de départ par la force d’une loi contraignante”

²⁹⁸ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des spectateurs*, p. 156. “[...] Duchamp, faisant fonctionner la machinerie de la perspective classique à l’envers (l’anamorphose) [...]”.

Le prince des Penseurs dans nos murs



Le prince des Penseurs, hier, fut notre hôte. Le prince des Penseurs, comme nul n'en ignore, est M. Pierre Brisset. C'est un petit vieillard blanc et chauve. Après avoir été reçu à la gare Montparnasse par une troupe de fidèles, avec lesquels il déjeuna, M. Brisset alla rendre visite à son collègue de bronze que sculpta Rodin, place du Panthéon.

Jean-Pierre Brisset homenageado na praça do *Panthéon*, Paris, dia 6 de janeiro de 1913

3.2.2 “contra-princípio de gravidade”

A prática do trocadilho é de fato encontrada nos poetas que interessam a Marcel Duchamp. O surpreendente Jean-Pierre Brisset, que havia se dedicado ao ensino das línguas vivas, após ter deixado provisoriamente o exército em 1871, propõe um método de aprendizado do francês em 116 pontos, *La Grammaire logique* (A Gramática lógica, 1883), que rejeitava “todas as gramáticas com seu amontoado de regras e de temas insípidos, [...] sem relação com a verdadeira língua”.²⁹⁹ A lógica de sua gramática iguala somente seu interesse pelos jogos de palavras que lhe permitem surpreendentes filiações.³⁰⁰ Alguns elementos biográficos transparecem aí: “Se essa criança (Brisset ele mesmo?) tivesse revertido, ao invés das letras, as palavras, ele teria simplesmente criado uma nova língua latina. Sim, aí está a *essência* da língua latina [...] O latim, é o italiano revertido”.³⁰¹ Não sem certo humor, o escritor Jules Romains e seus amigos o proclamam, em 6 de janeiro de 1913, “O príncipe dos Pensadores”.

As ambições de Jules Laforgue são mais tradicionalmente poéticas e mais subversivas:

A maneira como Laforgue joga com as palavras não diz respeito à arena do circo, mas de uma radicalização da arte: de uma transgressão do estetismo. Ele utiliza a beleza convencional (às vezes, tomadas ao reverso) e os efeitos consagrados (invertendo-os, por vezes) para zombar de um Ideal de beleza ou um culto do Efeito.³⁰²

Jean Bellemin-Noël considera Laforgue como um dos primeiros a ter transformado, “em voz alta e clara [...], a ‘Literatura’ em *simples jogo da escrita*”.³⁰³ Ele cita as “félines Ophélie / Orphelines en folie” (felinas Ofélias / Órfãs em folia) do poema *Stérilités* (Esterilidades) da coletânea *L’Imitation de Notre-Dame la Lune* (Imitação de Nossa Senhora da Lua, 1886). Esterilidade poética? Duvidamos. O poeta dadá e surrealista Philippe Soupault, co-autor

²⁹⁹ BRISSET. *La Grammaire logique*, p. 1.

³⁰⁰ Relacionar com o que se chama em Poética o “cratilismo” (Crátilo, primeiro mestre de Platão segundo Aristóteles, defendia a *motivação* do vocabulário) que se contrapõe ao arbitrário do signo (que defende Hermógenes em *Crátilo*, o diálogo de Platão).

³⁰¹ BRISSET. *La Grammaire Logique*, p. 121-123. Voir: <<http://www.larevuedesressources.org/jean-pierre-brisset-et-les-hommes-grenouilles,840.html>>. “Si cet enfant (Jean-Pierre Brisset?) avait ainsi renversé, au lieu des lettres, les mots, il aurait tout simplement créé une nouvelle langue latine. Oui, c’est bien là *l’essence* de la langue latine [...] Le latin, c’est l’italien renversé.”

³⁰² BELLEMIN-NOËL. *Fronton*, p. 13-14. “La manière dont Laforgue jongle avec les mots ne relève pas de l’arène du cirque, mais d’une radicalisation de l’art : d’une transgression de l’esthétisme. Il n’utilise des beautés convenues (parvois prises à revers) et des effets consacrés (s’il se trouve en les inversant) que pour tourner en dérision un Idéal de beauté ou un culte de l’Effet”.

³⁰³ BELLEMIN-NOËL. *Fronton*, p. 13-14 “à haute et claire voix [...] la “Littérature” au *simple jeu d’écriture*”.



Marcel Duchamp. *Objet-Dard*, 1951

com André Breton de *Les Champs Magnétiques* (Os Campos Magnéticos, 1919) notará a desconfiança dos Surrealistas, exceto de Paul Éluard, com relação à sentimentalidade aparente das queixas e lamentos de Laforgue, que também foi amigo do jovem poeta Paul Bourget, a própria ovelha negra dos Surrealistas.

A respeito de *Complaintes* (Lamentos, 1885) e do trocadilho, Daniel Grojnowski apontará o afloramento constante do desejo, um vocabulário “precisamente marcado pelas modalidades da libido”. Mais adiante: “O trocadilho interessa por ser criador de uma imagem que resulta de uma aproximação inopinada, sintomática dos procedimentos inconscientes.” A referência a Freud nessa observação, colocada em relação aos palíndromos de *Anémic cinéma*, faz sentido. Daniel Grojnowski acrescenta: “Sabemos que, para Freud, o *mot d’esprit* permite superar as resistências, autoriza as inibições, e que essa economia do esforço repressivo, a liquidação das tensões que vem sem seguida, estão na origem da euforia reencontrada.”³⁰⁴

Sem avançar em direção à dimensão psicológica de Marcel Duchamp, como o fará mais precisamente Thierry de Duve em *Nominalisme pictural*,³⁰⁵ e embora tenhamos uma certa intuição da personalidade de Duchamp, podemos imaginar, através de sua obra e do que sabemos de seus atos e gestos, um Duchamp pouco inibido e não tão “preocupado” pela questão sexual quanto sua obra poderia deixar supor à primeira vista. Essa reversibilidade onipresente em Duchamp, da qual trata Didi-Huberman, esse *leitmotiv* do côncavo e do convexo, remete certamente à reversibilidade dos sexos. Didi-Huberman afirma: “E brincar de ‘retornar’ as palavras sempre ajuda a captar alguma coisa da *reversibilidade dos corpos*, onde domina, por meio do contato, o motivo da penetração sexual.”³⁰⁶ Não resta dúvida de que “revirar para ver melhor” pode satisfazer, a curto prazo, alguma pulsão escópica. Seria preciso ainda estar persuadido de que tudo “retorna” à dimensão sexual. Estamos convencidos de que, com Marcel Duchamp, o caminho é outro, ou, mais nitidamente, ambivalente.

³⁰⁴ GROJNOWSKI. *Poétique des Complaintes*, p. 531 e 533. “On sait que pour Freud le mot d’esprit permet de surmonter les résistances, de lever les inhibitions, et que cette épargne de l’effort répressif, la liquidation des tensions qui s’ensuit, sont à l’origine de l’euphorie retrouvée”.

³⁰⁵ DUVE. *Nominalisme pictural*, p. 21. Thierry de Duve justifica claramente a sua abordagem duchampiana enquanto historiador de arte e não como psicanalista que confessa não ser.

³⁰⁶ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 257. “Et jouer à ‘retourner’ les mots sert toujours à saisir quelque chose de la *réversibilité des corps*, où domine, avec le contact, le motif de la pénétration sexuelle.”



Marcel Duchamp. *Disques avec spirales*, 1923

Thierry de Duve evoca o tema do tabu do incesto em Duchamp.³⁰⁷ Parece-nos interessante lembrar que é justamente em *Totem e tabu* (1912-1913) que Freud esboça uma teoria da ambivalência; ambivalência dos sentimentos, certamente, aproximando a proibição do tabu à proibição central da nevrose, a do contato (daí seu nome: *délire de toucher*),³⁰⁸ proibições marcadas pelo conflito proibido-tendência. Essas considerações fundamentais não deveriam nos limitar, é claro, a pensar a ambivalência unicamente sob a ótica psicológica. Apesar do fato que tal investigação, oscilando da memória à imaginação,³⁰⁹ pudesse desembocar também sobre questões ligada ao humor e à ironia. Quem perguntou a Duchamp se compartilhou ou até aprendeu o humor e a ironia com a irmãzinha Suzanne?

De modo geral, a ambivalência é concebida como a co-presença de dois fenômenos opostos, contraditórios, até mesmo complementares. Nesse sentido, os *Disques avec spirales* de Duchamp são exemplares uma vez que eles jogam com sua ambivalência em vários níveis: plano/em relevo; côncavo/convexo; centrífugo/centrípeto; fixo/em movimento; branco/negro. Como é o caso, de fato, em todo quadro, considerado como *pariete di vetro*, independente-mente de sua matéria (tela de linho, vidro ou outro), superfície plana suscetível de conduzir a visão do *Regardeur*, aquele que olha, aquém ou além dele, para frente ou para trás de sua superfície — fala-se de primeiro plano e d'*arrière-plan* (plano atrás) —, o que o dispositivo estereoscópico permite, com toda evidência, e duplamente, uma vez que é capaz não apenas de mostrar mentalmente seu objeto vindo em direção ao primeiro plano, como afastando-se para o fundo desse mesmo plano, mas igualmente, quando as vistas são permutadas, de inverter essa disposição espacial. Ambivalência espacial que seria interessante pensar, se fosse esse o nosso assunto, na ordem do tempo. Já que falamos de cinema e dos "tropos" duchampianos (*Anémic cinéma*), vale observar no cinema essas idas e voltas ou projeções alternativas no passado (isso aconteceu) e no futuro (isso é possível), à imagem da própria linguagem cuja gramática autoriza paradoxalmente o futuro “anterior ou passado”, em francês, o futuro “do presente composto” em português.

³⁰⁷ Ver DUVE, *Nominalisme pictural*, p. 71 et 77, a respeito de Suzanne, a irmã mais próxima de Duchamp.

³⁰⁸ FREUD. *Totem e tabu*, p. 45. Ver também p. 47: “A principal característica da constelação psicológica que dessa forma se torna fixa é algo que poderia ser descrito como a atitude *ambivalente* do sujeito para com um objeto determinado, ou melhor, para com um ato em conexão com esse objeto. Ele deseja constantemente realizar esse ato (o tocar) [e considera seu gozo supremo, mas não deve realizá-lo] e também o detesta [...]”

³⁰⁹ Ver ROSSET. *Fantasmagories*, p. 87-97.



Kay Bell Reynal. Marcel Duchamp jogando xadrez, 1952

3.2.3 “desabrochamento por Conciliação”

Talvez fosse necessário considerar que essa copresença de opostos — Duchamp prefere a expressão “*cointelligence des contraires*” (cointeligência dos contrários)³¹⁰ — precisa de um certo movimento, o tempo de uma alternância, de uma permutação para “casar” os contrários. A introdução de uma dimensão temporal, embora *inframince* (infradelgada), por exemplo numa corrente alternada periódica de 50 Hz que mudaria de sentido 100 vezes em um segundo,³¹¹ poderia colocar em questão essa ideia de simultaneidade subentendida numa definição da ambivalência. Em outros termos, pode-se falar de ambivalência num claro-escuro, mas nosso olho e nosso raciocínio tenderão a oscilar de um para outro, a ver nesse claro-escuro alternativamente o claro e o escuro. E é talvez nesse ponto que a ambivalência é confundida com a ambiguidade que, por sua vez, nos coloca diante da dificuldade de discernir o que parece indeterminado, enquanto poderíamos simplesmente aceitar a copresença, a bipolaridade de contrários perfeitamente determinados, um vermelho e um verde em um anáglifo, por exemplo. Pierre Matisse relata que, ao final de uma conferência de Duchamp sobre seu próprio trabalho, um ouvinte lhe pergunta “se o *non-sens* (não-senso) que ele havia utilizado em suas obras eram um verdadeiro *non-sens*. Após um momento de confusão, ele disse enfim: ‘Senso e *non-sens* são dois aspectos da mesma coisa e o *non-sens* tem o direito de viver.’”³¹²

Na ordem da linguagem, e mais ainda no universo poético em que se busca as palavras por sua polissemia, a figura do oxímoro (contendo nela mesma a figura que ela designa, uma vez que é composta de dois antônimos, *oxus* significando “pontudo” e *moros* “sem fio”) traduz a ambivalência, sem desvio: a “luz negra”, até mesmo o “fogo-sem-fumaça” do qual fala Duchamp em uma de suas primeiras notas relativas à sombra. Ou ainda “essa maravilhosa propriedade da linguagem de ser rica de sua miséria”, a “rica pobreza” das palavras (“o simples fato, fundamental para a linguagem, que há menos vocábulos que

³¹⁰ DUCHAMP. *Notes*, p. 112. Nota de 1914 sobre o Princípio de Contradição.

³¹¹ Ver DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 59. Nas primeiras notas da *Mariée*, podemos ler: “Mas os vínculos serão *elétricos* e expressarão dessa maneira o despimento: operação alternativa. Disjunção se precisar.” Ver também DUCHAMP. *Notes*, p. 46 e 49. Como “fundo” à *Mariée*, Marcel Duchamp imaginava “uma *festa elétrica* lembrando o cenário luminoso de Luna Park / Magic City / Enfeites de luzes sobre fundo preto [...]”. A presença invisível da eletricidade acompanha toda a obra de Duchamp. A história da eletricidade revelaria muitas duplas de oposições. Aliás, Henri Poincaré publicou em 1901 *Électricité et optique* que comentará no capítulo XII de *La science et l’hypothèse* (1902).

³¹² DUCHAMP. *Notes*, p. 11. “si le ‘non-sens’ qu’il avait utilisé dans ses œuvres étaient un véritable non-sens. Après un moment de désarroi, il dit finalement ‘Sens et non-sens sont deux aspects de la même chose et le non-sens a le droit de vivre’”.



Marcel Duchamp e Vitaly Halberstadt. *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*.
Paris e Bruxelles: L'Échiquier, 1932

designam do que coisas a serem designadas”) à qual Foucault retorna em seu *Raymond Roussel*.³¹³ Para corroborar essa ideia de temporalidade na ambivalência, citemos a opinião de um linguista: “Toda qualidade [...] está organizada em pares antinômicos. Mas, tudo está aí, seus contrários, a natureza cuida de separá-los. Ela arranja as transições, na ordem espacial assim como na temporal.” E Jean Cohen demonstra que, a tendência geral da natureza é de ser “centrista” ou “neutralista”. Mais adiante: “Pois a poesia é a intensidade, o que a linguagem produz ao polarizar o significado pela eliminação do termo neutro [...] A razão foge de toda extremidade, a poesia a busca.”³¹⁴

Essa neutralidade³¹⁵ seria, a nosso ver, esse ponto morto, esse centro de indeterminação ou, antes, de indiferença, essa calma absoluta (a de *Stéréoscopie à la main* ?) que não deveria fazer esquecer a presença dos extremos diametralmente opostos num círculo. Os dois reis de *L’Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* (A oposição e as casas conjugadas estão reconciliadas), como nos lembra Michel Butor³¹⁶ ao citar Henri-Pierre Roché, contornam-se sobre o tabuleiro completamente indiferentes um ao outro e com liberdade fingida nesse passeio arriscado, mas sabem que são inimigos e que qualquer passo errado poderia rapidamente tornar-se fatal. Bernard Marcadé dedica um capítulo à “liberdade de indiferença” duchampiana,³¹⁷ à sua lógica de indiferença, e haveria muito o que dizer se levarmos em conta seu contexto filosófico, como o faz Marcadé, e político. Paradoxalmente, nós a consideramos como o mais sério dos comprometimentos. Um único exemplo: Marcel Duchamp será o único dos seis filhos a manter o seu nome de família, mas mesmo conservando o nome do pai (e suas representações, seus atributos: a autoridade, a lei, a norma...), ele acrescenta, por provocação, por desafio, a bela revolução que conhecemos:

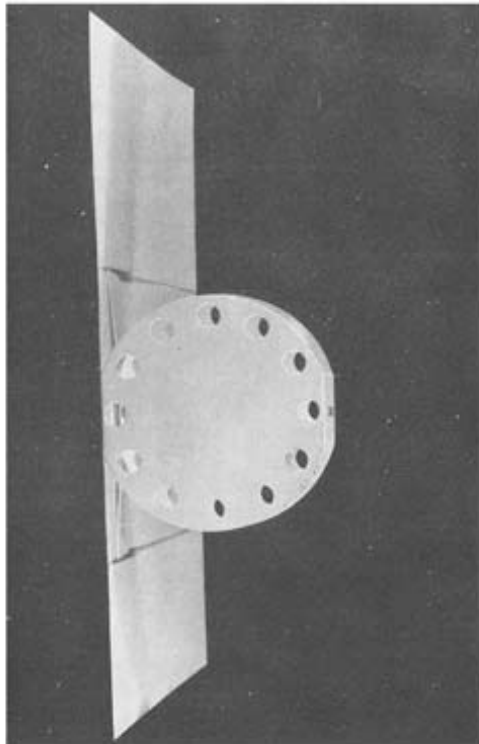
³¹³ FOUCAULT. *Raymond Roussel*, p. 23 e 207: “Cette merveilleuse propriété du langage d’être riche de sa misère”, la “riche pauvreté” des mots (“le simple fait, fondamental dans le langage, qu’il y a moins de vocables qui désignent que de choses à désigner”)

³¹⁴ COHEN. *Théorie de la figure*, p. 105. “Toute qualité [...] est organisée en couple antinomique. Mais, tout est là, ces contraires, la nature prend soin de les séparer. Elle ménage les transitions, dans l’ordre spatial comme dans l’ordre temporel.” (...) “Car la poésie, c’est l’intensité, ce que le langage produit en polarisant le signifié par élimination du terme neutre [...] La raison fuit toute extrémité, la poésie la recherche.”

³¹⁵ Ver LEBEL. *La double vue*, p. 48. Essa neutralidade é figurada pela personagem da guardiã-árbitra na narrativa fantástica de *La double vue* de Robert Lebel (1964). Guardiã que “parecia arbitrar imparcialmente essas oscilações entre o recolhimento e a disputa, como se tivesse comparado as chances de dois jogadores, sem abandonar sua imparcialidade.” *La double vue* é seguida de *L’inventeur du temps gratuit*, ilustrada por *La pendule de profil* (O relógio de perfil) de Marcel Duchamp. Se olhássemos um relógio de perfil com os ponteiros girando rapidamente, só viríamos um traço (os ponteiros vistos lateralmente) oscilando do menor ao maior.

³¹⁶ BUTOR. *Reproduction interdite*, p. 282. Michel Butor faz a comparação entre a dança dos reis do “utópico” final de jogo de xadrez e o que seria a curiosa dança do nu de *Étant donnés* com seu *regardeur*, se as duas imagens estereoscópicas fossem invertidas, até fazer o espaço vibrar.

³¹⁷ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 135.



Marcel Duchamp. *La Pendule de profil (estado 2)*, 1964

Rose Sélavy. O exemplo sem dúvida o mais absoluto dessa ambivalência, uma ambivalência sexual, a ser considerada em toda a sua fertilidade, sua riqueza, seus possíveis.

Aliás, por que essa necessidade, para um artista, de se desdobrar numa figura tutelar, e por que ir buscar François Villon, como fizeram seus irmãos mais velhos? Vejamos dessa forma: os poetas nunca cessaram de saudar Villon, os escritores tentaram desvendar muitos mistérios de sua poesia e de sua vida (sem dúvida, o mesmo que se faz com Marcel Duchamp). Villon, tão distante no tempo, mas cuja linguagem está tão próxima, tão vivaz, tão contrastada com a imagem de um percurso que, como sabemos a partir de seus sucessores mais próximos, a exemplo de Clément Marot, está pleno belas contradições. As três baladas de *Menus propos*, de *Contrevérités* e de *Concours de Blois*, traduzem sem dúvida, com suas antífrases, a ambivalência de um mundo feito de muitas oposições. “Bem recebido, rejeitado por todos”, Villon “ri chorando” “de tudo ganhar e de continuar perdedor”.

Com a ambivalência, afirmamos que estamos no “três”, a “abertura dialética da diferença” da qual fala Georges Didi-Huberman³¹⁸. A copresença dos opostos, (1) a água e (2) o gás, por exemplo, e (3) a explosão ou o *épanouissement* (desabrochamento)³¹⁹ que pode resultar disso.

Antes de tentar articular, de acordo com nosso ponto de vista, *Etant donnés* ao *Grand Verre*, citemos essa reflexão de André Gervais sobre o “signo que separa” (o ponto de equilíbrio de nossa ambivalência, talvez o “signo da concordância” do *Préface* e do *Avertissement* da *Boîte verte*):

a borda [da *Pendule de profil*], palavra tomada no sentido literal, é entre outros nomes o que ele dá ao signo, ao signo que separa; esse é um dos pontos importantes, que ele tenha feito a falha, a cesura, a borda, o corte, a dobradiça, o gonzo, a *penture*... Estamos em *mar*, o signo em questão, e *cel*, estamos no três.³²⁰

³¹⁸ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 276.

³¹⁹ DUCHAMP. *Notes*, p. 84. O título da nota 137 é “Phénomène d’épanouissement par Conciliation”. Lembremos que um dos sentidos do verbo *s’épanouir* [desabrochar] é: “desenvolver-se livremente em todas as possibilidades”.

³²⁰ GERVAIS. *Sign ED sign MD Autographique portrait of anartist en rymes*, p. 348-349. André Gervais reflete sobre uma interrogação de Thierry de Duve, na discussão que segue a comunicação, relativa a necessidade de introduzir um terceiro termo, se houvesse dualidade, como foi sugerido na discussão. “la tranche [de la *Pendule de profil*] je la prendrai au mot, c’est entre autres tous les noms qu’il donne au signe, au signe qui sépare ; et c’est là un des points importants, qu’il ait fait la faille, la césure, la tranche, la coupure, la charnière, le gond, la *penture*... On est dans *mar*, le signe en question, et *cel*, on est dans le trois.”



Marcel Duchamp. *Manual de Instruções para Étant donnés...*, p. 38, 1966

3.3 “*Et Qui Libre*”³²¹

3.3.1 “signo da concordância”

Definitivamente, como se sabe, Marcel Duchamp deixa o *Grand Verre* inacabado em 1923. O que significa simplesmente que, mesmo terminado, o *Grand Verre* não o está. Grand, transparente, visível por todos os lados, ele também faz barulho por todos os comentários que a crítica emite sobre ele. Três anos após ter empreendido *Étant donnés*, Marcel Duchamp escreve a Jean Suquet essas palavras que serão, para ele, um deslumbrante presente de Natal: “Devo-lhe a *fière chandelle* (literalmente: orgulhosa vela; uma vela de oferenda) de ter despido meu despimento.”³²² Quem sabe se Duchamp não estava pensando nessa vela bem erguida que o nu tem nas mãos em *Étant donnés*? Imaginemos que Duchamp tenha se cansado desse acordar dos exegetas do *Grand Verre* e esteja projetando, no maior silêncio, por jogo ou para pregar uma peça, o que será o correspondente, a réplica ou ainda o trocadilho — não sabemos qual a melhor palavra — da sacro-santa *Mariée*. Jean Suquet tem consciência disso, e escreverá em *Miroir de la mariée* (Espelho da Noiva, 1974): “volátil, a Noiva angelical de 1912 coagulou a diabólica safada de Filadélfia.”³²³ Suquet dirá que ele aprecia somente o *Grand Verre*. Duchamp, uma última vez, acertou na mosca.

Jean Clair considera que o *Grand Verre* e *Étant donnés* — o primeiro sendo a projeção de uma quarta dimensão no espaço da terceira e o segundo possivelmente o inverso, ou seja, “a projeção da terceira dimensão no mundo da quarta” — “seriam então perfeitamente simétricas”. O restante da produção de Duchamp “constituiria somente um comentário infinito em torno dessas duas obras.”³²⁴ Aproximadamente no mesmo momento, Octavio Paz vai além da afirmação de uma relação de perfeita simetria: “(...) está claro que a relação que une a Noiva do *Grand Verre* à jovem da assemblage é a de duas imagens que se fundem em uma só. Não seria abusivo chamar essa relação de estereoscópica. A ‘realidade

³²¹ “E Quem Livre”, recomposição da palavra *Équilibre* (Equilíbrio). Se lê nas capitais EQL a palavra *Écuelle* [Escudela], talvez em relação com os Coquillards et François Villon.

³²² SUQUET. *Section d’Or*, p. 235. “je vous dois la fière chandelle d’avoir mis à nu ma mise à nu.”

³²³ SUQUET. *Section d’Or*, p. 252. “volatile, la Mariée angélisée de 1912 coagula la satanée garce de Philadelphie”. Irá até dizer (p. 256): “[...] é a abertura de um bordel... Vermelho e verde, pode-se reverter. Pode ser um bordel para quem está sofrendo daltonismo!...”

³²⁴ CLAIR. *Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, p.158. “la projection de la troisième dimension dans le monde de la quatrième”, “seraient alors parfaitement symétriques” (...) “ne constitueraient qu’un infini commentaire autour de ces deux œuvres”.



Marcel Duchamp. *La Boîte-en-valise*, 1936-1941

desconhecida' funciona como um estereoscópio."³²⁵ Embora nossa reflexão fique polarizada no sentido dos comentários — *Étants donnés* espelhando a *Mariée* (Clair) e as duas como estereograma (Paz) — não ousaríamos brincar com as palavras a ponto de falar, associando as duas maiores obras de Duchamp, de “perfeita simetria” ou de “estereoscopia”.

Já que falamos rapidamente de Merleau-Ponty, talvez vale a pena lembrar uma das suas notas de trabalho que apontou a filósofa Marilena Chaui ao comentar o *Le visible et l'invisible* (póstumo, 1964), nota que poderia ter sido da autoria de Duchamp: “substituir as noções de conceito, idéia, espírito, representação pelas noções de dimensão, articulação, nível, charneira, pivô, configurações”.³²⁶ Pelo que sabemos, Merleau-Ponty comentou Cézanne, não Duchamp. Aliás nem chegou a ter conhecimento de *Étant donnés*, ofertada ao público alguns anos depois do falecimento do filósofo. Jean-François Lyotard teve o tempo de pensar em torno de Duchamp; das inúmeras dobradiças que articulam as duas obras, Lyotard consegue destacar mais de sessenta, impossíveis de serem resumidas aqui. Lyotard apresenta de imediato um modo de usar da palavra dobradiça: “Projeto: entende-se pela palavra dobradiça um conjunto de operações aproximativas que permitem a desmontagem da obra, o Vidro, e a remontagem de uma outra, *Étant donnés*..., a partir da primeira.”³²⁷ A exposição de Lyotard sobre as *Charnières du dernier Nu avec la Mise à nu* (Dobradiças do último Nu com o Despimento), após uma apresentação das *Charnières en général* (Dobradiças em geral) começa com um primeiro grupo de dobradiças (parágrafos 25, 26 e 27) que ele diz ser “um grupo de disjunções exclusivas fortes. A última obra viraria decididamente as costas à precedente.”³²⁸ Nas definições complexas da dobradiça em geral apresentadas por Lyotard, nota-se o problema da incongruência colocado por Kant, que toma o exemplo de duas mãos, dois parafusos com rosca invertida dos quais não se consegue a superposição perfeita, embora sejam simétricos. Lyotard observa que para recobrir essas duas simetrias, linha ou volume, é preciso passar pelo espaço que lhe é superior.³²⁹ Ele

³²⁵ PAZ. *Marcel Duchamp: l'apparence mise à nu...*, p. 145. “[...] il est clair que la relation qui unit la *Mariée* du *Grand Verre* à la jeune femme de l'Assemblage est celle de deux images qui se fondent en une seule. Il n'est pas abusif d'appeler cette relation stéréoscopique. La “réalité inconnue” fonctionne comme un stéréoscope.”

³²⁶ CHAUI. *Experiência do pensamento*, p. 123.

³²⁷ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 87. “*Projet* : par charnière, on entendrait ici un ensemble d'opérations approximatives permettant le démontage du œuvre, le Verre, et le remontage d'une autre, *Étant donnés*..., à partir de la première”.

³²⁸ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 93. “un groupe de disjonctions exclusives fortes. La dernière œuvre tournerait résolument le dos à la précédente”.

³²⁹ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 89. Ludwig Wittgenstein, que Lyotard não cita, evoca o problema kantiano no aforismo 6.36111 do *Tractatus logico-philosophicus* (1922). Traduzimos: “[...] Mão direita e mão esquerda são de fato perfeitamente congruentes. E que possamos fazê-las se superpor não



Marcel Duchamp. Detalhe da maquete dobrável inserida no
Manual de Instruções para Étant donnés..., 1966

tem nada a ver. Poderíamos vestir uma luva direita na mão esquerda, se pudéssemos revertê-la num espaço quadridimensional.”

sugere como exemplo o seguinte: que “uma dobradiça em lógica seria um operador paradoxal, cuja propriedade mínima seria a de fazer obstáculo a determinado grande operador de congruência, por exemplo, a implicação (se p , então q), que é a bastante séria causalidade lógica.”³³⁰ Lyotard se pergunta se é o caso da “dijunção inclusiva: e/ou M. Marcel e/ ou Melle Rrose. Porta (da rua Larrey) aberta e/ou fechada”,³³¹ e formular a hipótese: “A dobradiça e/ou parece afirmar a simetria e a incongruência dos dois termos.”³³²

Consideremos essa questão do ponto de vista da estereoscopia: duas vistas estereoscópicas planas (reproduzidas numa folha de papel por exemplo) são “incongruentes” no plano bi-dimensional em que se encontram, mas se tornam “congruentes” no espaço mental que restitui a percepção da profundidade, tridimensional. Vale observar que a visão do olho esquerdo é perfeitamente simétrica à visão do olho direito quando focamos algum objeto na nossa frente, cada vista (desse objeto no espaço perspectivo) sendo disposta simetricamente de cada lado do eixo central de nossa visão binocular. Em si, nossas duas reproduções estereoscópicas não são, ao mesmo tempo, planas e em relevo, tampouco planas ou em relevo. Mas se um *Regardeur* fixa seu olhar, ele verá essas duas vistas planas (no papel) e em relevo (no cérebro) ao mesmo tempo, e planas ou em relevo. É preciso articular essas duas vistas em uma dimensão que lhes escapa mas que pertence a nós, *Regardeur, Voyeur, Assembleur ou Lecteur*, se se tratar também de um texto.

Em todo caso, havendo ou não congruência, se houver dobradiça, haverá articulação. Vejamos algumas contradições propostas por Lyotard, antes de examinarmos mais precisamente o que ele relaciona com a estereoscopia.

Parágrafo 25, sobre as *Instruções*: “O texto de *Aproximação* não se dirige à inteligência imaginativa, mas à habilidade e à fidelidade de execução.”³³³ Observemos também que o texto e as fotografias das Instruções colam na pele do nu e revelam o que está

³³⁰ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 89. “une charnière en logique serait un opérateur paradoxal, dont la propriété minima serait de faire obstacle à tel des grands opérateurs de congruence, par exemple l’implication (si p , alors q), qui est la très sérieuse causalité logique.”

³³¹ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 89. “la disjonction inclusive : et/ou ? M. Marcel et/ ou Melle Rrose. Porte (de la rue Larrey) ouverte et/ou fermée”. Lyotard fala da porta do 11, rue Larrey, no 5e arrondissement de Paris, onde Duchamp chegou a montar um esconderijo conjugal e um pequeno ateliê em 1927: uma porta que se fechava enquanto se abria, e, no sentido inverso, que se abria, é claro, ao fechar.

³³² LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 89. “La charnière et/ou paraît affirmer la symétrie et l’incongruence des deux termes.”

³³³ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 92. “Le texte d’*Approximation* ne s’adresse pas à l’intelligence imaginative, mais à l’habileté et la fidélité d’exécution”. Trata-se do título superior do Manual de Instruções de *Étant donnés*: “Approximation démontable, exécutée entre 1946 et 1966 à N. Y. (par approximation j’entends une marge ad libitum dans le démontage et remontage)”.

por baixo das coisas, deixando enxergar o artifício que conduz à decepção de ver apenas o visível.

Parágrafo 26: como já foi dito, “o Vidro e as Notas das Caixas exigiam do *Regardeur* e do leitor uma grande agilidade, uma grande mobilidade dos olhos, do corpo e do espírito”.³³⁴ A menos que se inverta, como fez Jean Clair, as dimensões: de 4 para 3 dimensões no *Grand Verre*, e inversamente das 3 dimensões de *Étant donnés* a 3 + uma, ou mais dimensões, de nossa massa cinzenta.³³⁵ Nos dois casos há mobilidade do pensamento do *Regardeur*, mas mobilidade dos pontos de vista em *La Mariée*, imobilidade em *Étant donnés*.

Parágrafo 27: “Modos de usar para maquinistas, expurgados de toda narração, preparam uma cena insolentemente figurativa”.³³⁶ De fato, a narração virtual dos acontecimentos em *Étant donnés* pode nos levar para bem longe das narrativas físico-matemáticas da Noiva quadridimensional, conduzindo-nos para começar para o campo mitológico: Vênus, Diana, Suzana, mas também Melusina, cara a André Breton. Vejamos de mais perto: Octavio Paz, apesar de conectar a obra com os *trattati d’amore* e do *amour courtois* da Renascença, não associou o nu de *Étant donnés* ao conto medieval de Melusina, fada das florestas cujas numerosas versões contam as consequências sofridas por aqueles que conseguem despi-la pelo olhar (desde a Idade Média, Melusina é representada sendo espiada, no banho, através de uma porta). A meditação “esotérica” de André Breton vinculada a Melusina, em *Arcane 17*, é seguida do encontro com a misteriosa Elisa Claro, em dezembro 1943, em presença de Duchamp.³³⁷ Alguns meses antes de Breton se apaixonar por sua Melusina, Duchamp encontra provavelmente a sua musa tropical, Maria Martins³³⁸, durante sua primeira exposição na *Valentine Gallery (Maria : New Sculptures and Mondrian : New Paintings)* em Nova Iorque³³⁹. Aquela que se tornará a sua “*orchidée fixe*” (orquídea fixa)

³³⁴ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 92. “le Verre et les Notes des boîtes exigeaient du regardeur et du lecteur la plus grande agilité, la plus longue mobilité des yeux, du corps et de l’esprit”.

³³⁵ Ver POINCARÉ. *La science et l’hypothèse*, p. 81. Ao espaço visual, Henri Poincaré acrescenta o espaço tátil e o espaço motor; o espaço motor, numa certa lógica, teria “a mesma quantidade de dimensões que temos músculos”. O que podemos pensar na ideia de “músculo” cerebral?

³³⁶ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 92. “Des modes d’emploi pour machinistes, expurgés de toute narration, préparent une scène insolentement figurative”.

³³⁷ A primeira edição de *Arcane 17* será publicada em Nova Iorque, em 1945, e lançada na livraria Bentano, na 5ª av., cuja vitrine foi concebida por Duchamp.

³³⁸ Marcadé dedica os capítulos XL (*Étant donnée Maria*) e XLI (*Notre-Dame des Désirs*) de seu ensaio *Marcel Duchamp. La vie à crédit* à relação Duchamp-Maria Martins ; Raúl Antelo dedica o seu belo ensaio (que qualificaremos de barroco) à mesma relação: “Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos”.

³³⁹ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 381.



Fotógrafo não identificado. Maria Martins e uma das suas obras, 1949

até uma data indeterminada; “*un mot de reine des maux de reins*” (um palavra de rainha, umas dores lombares)³⁴⁰, podemos ler logo após.

3.3.2 “*qui trop embrasse mal éteint*”³⁴¹

Ao lermos as demais “Dobradiças” listadas por Lyotard, poderíamos observar, implicitamente, o que falta, inevitavelmente, a todo o relevo que o autor dá ao último Nu. Mas isso seria buscar o *vazio* quando já existe o *pleno* sutil e não sem humor de Lyotard.

Parágrafo 29: A respeito do título, seria interessante observar, dando corda para Lyotard, que o nome de Maria aparece no primeiro esboço para *Étant donnés*. Nesse esboço, um desenho a lápis sobre papel datando de 1944, se lê: “*Étant donnés : Maria, la chute d’eau et le gaz d’éclairage*”.³⁴² Um segundo estudo específico do nu de *Étant donnés*, datado de 1947 segundo Marcadé, um couro pintado sobre relevo em gesso, leva o nome de Maria (que não aparece na legenda do catálogo de Beaubourg de 1977, que em contrapartida se refere ao nu representado na tela de Gustave Courbet *L’origine du Monde*, de 1866).³⁴³ Essas duas obras preliminares pertenceram em primeiro a Maria Martins.

Parágrafo 30. Consideramos como hipóteses as complexas afirmações do *Avertissement* e do comentário não menos complexo feito a esse respeito por Lyotard. Se o *Grand Verre* pode ser concebido como síntese do dualismo Noiva/Celibatários, com todo o seu cortejo bi, tri e quadridimensional de antagonismos, o título de *Étant donnés*, por sua vez, apresenta-se como simples hipótese científica:³⁴⁴ mais uma vez, considerando (sendo dado) dois contrários, a água, o gás, o quê poderemos observar? O quê buscar tendo em mente Maria, obsedante desde o primeiro esboço, colocando-se como modelo e escultora do

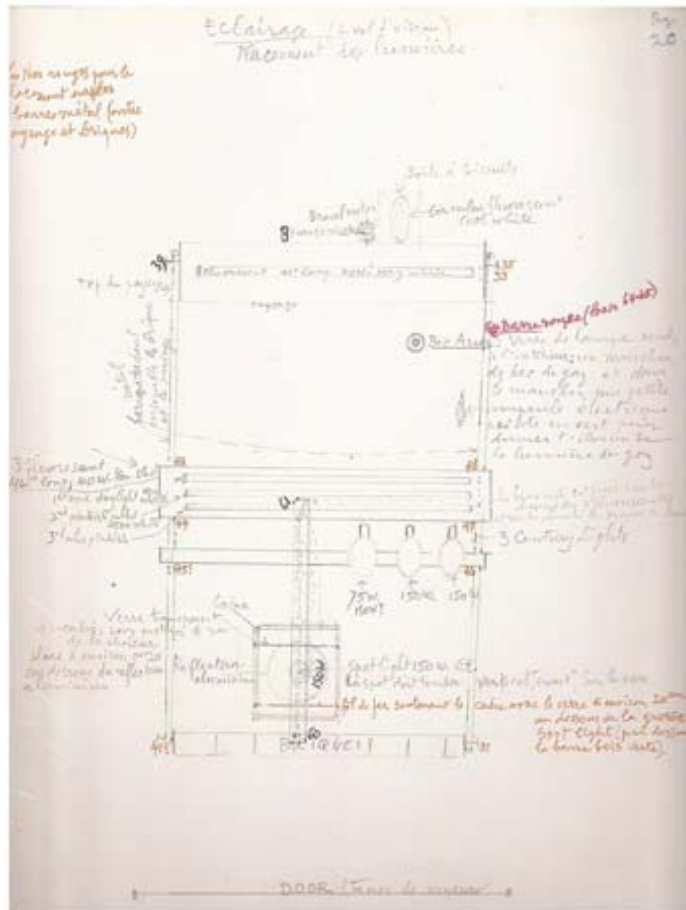
³⁴⁰ DUCHAMP. *Notes*, p.141 et 153. Ver também CLAIR. *Marcel Duchamp : tradition de la rupture ou rupture de la tradition*, p. 291-292 e MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 392.

³⁴¹ Tirando o *s* de *embrasse* [abraça] e o *r* de *éteint* [aperta] do ditado “*qui trop embrasse mal éteint*” (o R e o S de Rose Sélavy ?), Duchamp consegue dar um outro sentido ao ditado. De “quem muito abraça mal aperta”, consegue “quem muito incendia mal apaga”, ditado que, imaginamos, teria divertido mais Duchamp.

³⁴² CLAIR. *M. Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 125 e MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 387.

³⁴³ MICHA. *Étant donné* *Étant donnés*, p. 165-166. René Micha mostra como *Étant donnés* se inspira não só de uma mas de várias telas de Courbet.

³⁴⁴ Formulamos essa hipótese: Sendo dado a “hipótese” com tema central de *La Science et l’hypothèse* de Henri Poincaré, o que se pode deduzir do próprio título de *Étant donnés*? Vale observar que Duchamp determina gramaticalmente o “dado” no plural (o que seria um erro gramatical), como se água e o gás já fossem “dados” antes do verbo ser enquanto sujeitos, antes da formulação da hipótese (1º; 2º). Dados no *Le Grand Verre*, provavelmente.



Marcel Duchamp. *Manual de Instruções para Étant donnés...*, p. 20, 1966

nu, alternadamente modelada, como modelo, e modeladora, como escultora no ateliê de Duchamp? Talvez isso: considerando o surgimento de Maria, o que será da água, princípio feminino, e do gaz, princípio masculino? São princípios reversíveis? O que acontece, aliás, com Rrose Sélavy depois de Maria? Hipóteses. Será que o Repouso do nu, associado nas notas ao Possível (“*expliquer un possible* do Repouso que se desenvolve...”)³⁴⁵ é físico? Duchamp, ainda na mesma nota frente-verso: “sim, mas que Possível físico; antes, hipofísico.”³⁴⁶ A hipofísica (e infradelgada) como hipótese?

A lista dos pares de oposições de Lyotard permanece aberta, assim como suas interrogações. A respeito das moitas (“os ramos gelados em níquel e platina” do desabrochamento da Noiva),³⁴⁷ Lyotard afirma: “Ou: tudo isso ao mesmo tempo. Ou um pouco disso. Dobradiça a multiplicar da maneira mais sábia. Em todo caso, as moitas lançam muitas narrativas.”³⁴⁸

Quanto à estereoscopia, Lyotard não deixa de observá-la em certos detalhes: a “estrutura é sustentada em seu comprimento por dois montantes vermelhos, e o projetor que ilumina o sexo por um montante verde”; ele lembra que, ao remeter a *Pharmacie* e ao *traffic lights* do trajeto Paris-Rouen, essa oposição “assinala, então, além disso os polos elementares da cinemática, movimento e repouso”. Ou ainda, não de menor importância: “as cores particulares na cena de *Étant donnés...* são, além do azul do céu, o rosa e o verde, como nos anaglífos.” Complementaridade, observa Lyotard, já presente nas cores da Noiva e na dos Celibatários.³⁴⁹ Poderíamos acrescentar a isso as folhas intercalares das *Instructions* nas quais são coladas as fotografias da *assemblage*: verdes e rosas.

Nesse ponto das observações sobre a cor, é importante articular uma oposição talvez de maior envergadura. Duchamp escreve no meio de uma nota do *Grand Verre*, relacionada à representação da moenda [*broyeuse*]: “*Um mundo em amarelo: subtítulo geral*”.³⁵⁰ O polo amarelo estaria ligado à iluminação não solar, à eletricidade? Ou o amarelo ligado ao ouro, à Seção de ouro sobre a qual Duchamp sempre retorna e, certamente, está presente na

³⁴⁵ DUCHAMP. *Notes*, p. 50. (Difficile de : présenter un Repos...) ligado ao *Grand Verre* e a *Étant donnés*. (“*expliquer un possible* du Repos qui se développe...”)

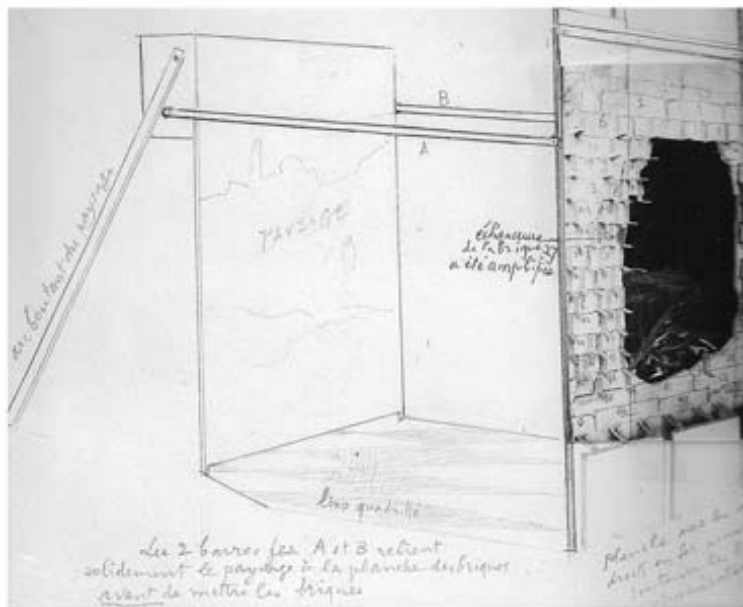
³⁴⁶ DUCHAMP. *Notes*, p. 51. “oui mais quel Possible physique; hypophysique plutôt.”

³⁴⁷ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 64.

³⁴⁸ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p.104. “Ou : tout cela à la fois. Ou un peu de cela. Charnière à démultiplier plus savamment. En tout cas les buissons lancent maints récits”.

³⁴⁹ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 99 e 106. “le bâti est soutenu dans sa longueur par deux montants rouges, et le spot éclairant le sexe par un montant vert”; “il signale donc en outre les pôles élémentaires de la cinématique, mouvement et repos” (...) “les couleurs particulières sur la scène d’*Étant donnés...* sont, outre le bleu du ciel, le rose et le vert, comme dans les anaglyphes.”

³⁵⁰ DUCHAMP. *Notes*, p. 74. “*Un monde en jaune : Sous titre général*”.



Marcel Duchamp. *Manual de Instruções para Étant donnés...*, p. 10, 1966

instalação de Filadélfia? A Seção de ouro, diz Jean Suquet, “mais ainda do que a quarta dimensão, servia de argumento incisivo aos cubistas afeitos a teoria que giravam em torno dos irmãos Duchamp.”³⁵¹ Hipótese: se o *Grand Verre* estava sob a dominante colorida do amarelo, seu contraponto, *Étant donnés*, estaria por complementaridade sob a dominante do roxo, oposto do amarelo. A relação com a *camera oscura* — o roxo sendo mais uma cor da sombra do que da luz — tanto quanto com o teatro de sombras, não escapou a nenhum comentador, como vimos com Jean Clair.

Mais difícil seria relacionar o roxo, o *violet* em francês, com a palavra “violé(e)” (“violado[a]”), evocada por René Micha em sua descrição do nu de *Étant donnés*.³⁵² Mas se consideramos a *assemblage* de Filadélfia sob uma ótica perceptivista e não “jornalística” (um sórdido *fait divers* [de uma moça violentada]), a parede de tijolos, o que está delimitado pela *abertura* se tornaria o plano do quadro (ausente pelo vazio entre os tijolos); a *pariete di vetro*, com a porta e seus dois visores,³⁵³ de um lado, como plano frontal de observação; e do outro, tudo o que o campo visual pode abraçar. Com efeito, o que o pintor deveria fixar sobre esse “quadro” por meio de leis da perspectiva, corte intermediário do *continuum* espaço-tempo, somente poderá se fixar “no instantâneo de uma cena concreta”³⁵⁴ ao fundo da retina do *Voyeur*, uma vez que esse plano, violado, quebrado, intervém como “visivelmente” ausente. E aquilo que é impresso na retina do *Regardeur*, passando por esse plano ausente que também tem função de diafragma fotográfico — os tijolos —, aquilo que deve atrair o olhar do *Voyeur*,³⁵⁵ é o sexo imberbe que, de acordo com todos aqueles que o viram, permanece estranho, pouco visível, incompreensível. Como já observamos, ele está revertido, e o que vemos é exatamente seu lado contrário. Um molde moldado,³⁵⁶ redundância verbal do dispositivo estereoscópico.

³⁵¹ SUQUET. *Section d’Or*, p. 240. “mieux encore que la quatrième dimension, servait d’argument tranchant aux cubistes épris de théorie qui gravitaient autour des frères Duchamp.” Ver também p. 238-239: “Par la vertu de ce rapport cardinal, calculé avec le secours d’une pesée musicales des nombres, le commun des mortels devenait “voyant”. Associar aos esquemas ligados ao *Inframince* (DUCHAMP. *Notes*, p. 28-30).

³⁵² MICHA. *Étant donné Étant donnés*, p. 158. Ver o caso criminal do *Dahlia noir*: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_du_Dahlia_noir>. Ler também “Marcel Duchamp et le Dahlia noir” in *Art press* n° 363 (janvier 2010).

³⁵³ DUCHAMP. *Manual of Instructions for ÉTANT DONNÉS*, p. 20. Escrita DOOR no esquema da 7a operação (a palavra contem os dois “visores”).

³⁵⁴ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 106. “dans l’instantané d’une scène en “dur”.

³⁵⁵ DUCHAMP. *Manual of Instructions for ÉTANT DONNÉS*, p. 20. Duchamp escreve no esquema da colocação das luzes: “la spot (une Spotlight 150 W. G. E.) doit tomber vertical^t, exact^t, sur le con.”

³⁵⁶ DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*, p. 257-258 e MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 409. Ver, nessa dissertação, a nota 213.

E se Duchamp quisesse nos dizer que, mesmo olhando bem, dessa vez não com apenas um olho, mas com os dois, os dois olhos bem *en face des trous* não passa de uma simples profundidade estereoscópica, a de nossa visão binocular de cada instante? Dizer que, por mais que queremos olhar “escopicamente” o reverso das coisas, tendo no centro aquilo que todo *voyeur*, todo espectador mais poderia desejar escrutar, o sexo feminino, por sua relativa visibilidade de *objet* escondido por natureza, ainda assim não veríamos nada mais, ainda assim não descobriríamos nada além. Talvez Duchamp quisesse dizer que, no fundo, há apenas uma superfície, e enfim que, por “nominalismo pictural”, não teríamos a menor condição de captar alguma essência. Seria o mesmo que fracassar ao querer ver a face interna do anel de Möbius ou da garrafa de Klein: por querer dar a volta por completo, estaríamos condenados a errar sobre a superfície.³⁵⁷

Pensemos nos versos de Mallarmé em *Le Phénomène futur* (O Fenômeno futuro, 1864):

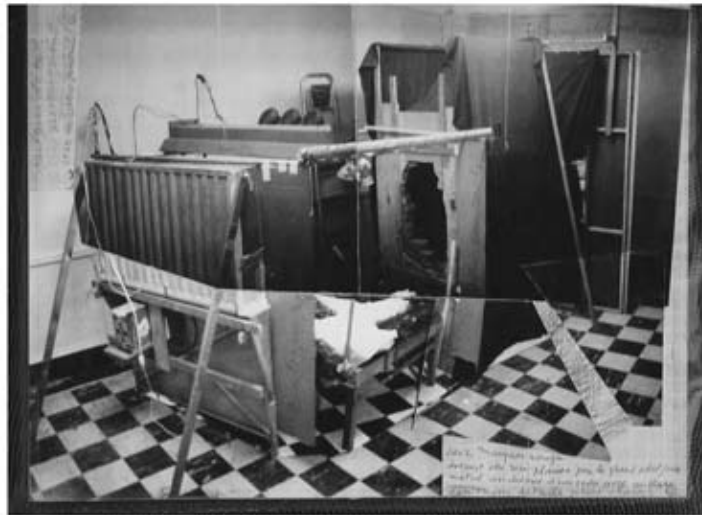
Nenhum índice vos concede o espetáculo interior, pois não existe hoje um pintor capaz de representar dele uma sombra triste. Trago, viva (e preservada através dos anos pela ciência soberana) uma Mulher de outrora. Que loucura, original e ingênuo, um êxtase de ouro, não sei o quê! [...]³⁵⁸

Seguidos dos primeiros versos de *Plainte d'automne*: “Desde que Maria me deixou [...]”. Provavelmente um “acaso em conserva”.³⁵⁹

³⁵⁷ DELEUZE. *Logique du sens*, p. 89 (“11e série [de paradoxes] du non sens”). Sobre a relação da superfície com o sentido, Gilles Deleuze escreve, com um toque de humor: “Il est donc agréable que résonne aujourd’hui la bonne nouvelle : le sens n’est jamais principe ou origine, il est produit. Il n’est pas à découvrir, à restaurer ni à re-employer, il est à produire par de nouvelles machineries. Il n’appartient à aucune hauteur, il n’est dans aucune profondeur, mais effet de surface, inséparable de la surface comme de sa dimension propre.”

³⁵⁸ MALLARMÉ. *Poèmes en prose*, p. 413. “Nulle enseigne ne vous régale du spectacle intérieur, car il n’est pas maintenant un peintre capable d’en donner une ombre triste. J’apporte, vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une Femme d’autrefois. Quelle folie, originelle et naïve, une extase d’or, je ne sais quoi ! [...].”

³⁵⁹ MALLARMÉ. *Poèmes en prose*, p. 414. “Depuis que Maria m’a quitté [...]. DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 50. “du hasard en conserve”.



Marcel Duchamp. *Manual de Instruções para Étant donnés...*, vista geral 1 (contra-capá), 1966

3.3.3 “Aproximação desmontável”

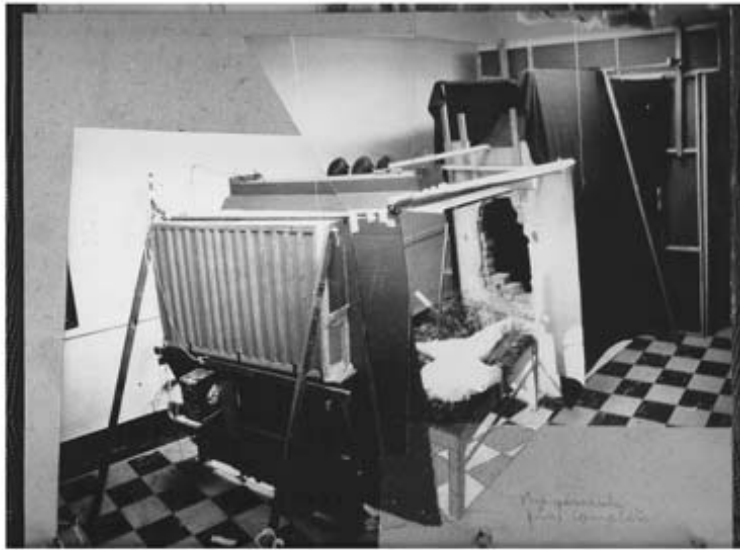
Entretanto, dissimulado, escondido na superfície invisível da *assemblage* de Filadélfia, o tabuleiro de um xadrez.

Duchamp bem sabia que cedo ou tarde suas *Instruções* de montagem, direcionadas *a priori* ao remontador de sua obra ou a algumas *Testemunhas* encarregadas desse trabalho, despertariam o interesse de outros olhares. É assim que, de imediato, ele apresenta nesse fichário colocado à disposição dos remontadores, duas fotomontagens que mostram o conjunto da obra, vista lateralmente do lado interno da *DOOR*, a porta de granja proveniente de Cadaquès, no eixo cabeça (ausente)-sexo. São fotomontagens de inspiração cubista que poderiam funcionar como duas vistas estereoscópicas, mas que não são visíveis enquanto tal.³⁶⁰ A segunda fotomontagem é “mais completa”, escreve Duchamp, mas olhando melhor, poderíamos pensar o contrário, considerando por exemplo que a iluminação (dois projetores, inclusive uma *Spotlight* 150 W. G. E. com refletor, no projeto) acima do sexo do nu desaparece (presentes na primeira montagem, os *spots* estão marcados por uma cruz vermelha). O linóleo com desenho xadrez do piso, que parece ocupar o ateliê inteiro, nas duas primeiras fotos, reaparece recortado nas fotografias que vêm em seguida, ou desaparece para deixar lugar a um piso de madeira (de outro ateliê?).

Seguem a “ordem das 15 operações de montagem geral”, um pequeno “modelo em papelão (escala 1/10)” para “a colocação da paisagem, dos tijolos e da porta” (pequena maquete em 3 dimensões, dobrável para ser inserida numa folha de plástico da pasta) e as 15 operações mais detalhadas, cada uma acompanhada de fotos anotadas. Um conjunto de instruções extremamente detalhado, mas não tão cuidado ao ponto de repassar informações, ornamentações gráficas ou fotográficas supérfluas: só o necessário, como provavelmente os elementos “plásticos”, físicos que compõem a obra. Em resumo, essa pasta das instruções se torna a verdadeira face oculta do nu, sob a aparência de mostrar as operações a serem efetuadas para remontar essa “Aproximação desmontável” (as duas palavras sublinhadas por Duchamp às quais ele acrescenta): “executada entre 1946 e 1966 em Nova Iorque (entendo por aproximação uma margem de *ad libitum* na desmontagem e na remontagem)”³⁶¹.

³⁶⁰ Fotografamos e montamos (no computador) essas duas vistas numa dupla estereoscópica para serem vistas em diplopia cruzada, mas as “aproximações” são tais que não percebemos nenhum relevo significativo.

³⁶¹ DUCHAMP. *Manual of Instructions for ÉTANT DONNÉS*, marcador de pagina. O primeiro sentido da palavra aproximação é matemático: cálculo que permite chegar o mais próximo possível da exatidão.



Marcel Duchamp. *Manual de Instruções para Étant donnés...*, vista geral 2, 1966

“Approximation démontable, exécutée entre 1946 et 1966 à N. Y. (par approximation j’entends une marge d’ad libitum dans le démontage et remontage) [...]”

Vale a pena lembrar que, por definição (e fabricação), o “lino” seria um tapete feito de juta embebida em óleo de linhaça e cortiça pulverizada, convenientemente comprimidos. O famoso óleo de linhaça dos pintores, recalçado aos poucos por Duchamp desde o início do *Grand Verre*, retornaria debaixo do nu de *Étant donnés* tornando, dessa forma, a pintura e o xadrez como base do nu. A crítica pensava há muito tempo na ruptura e no descontínuo em Duchamp e, naquele apartamento de Nova Iorque, eis que aparece o trabalho obstinado do artista plástico sobre “um empreendimento insensato, pensado ao mesmo tempo como o mais esotérico (secreto) e o mais exotérico (explícito) possível.”³⁶²

Não há ambiguidade quanto à cor — preto e branco — dos opostos sobre o tabuleiro de xadrez: duas entidades contrárias, dois reinos vão se confrontar no silêncio e na aparente imobilidade do jogo sobre uma superfície limitada a 8 x 8, 64 casas. Gilles Deleuze afirma que “os jogos mais nobres, como o xadrez, são aqueles que organizam uma combinatória dos lugares num puro *spatium* infinitamente mais profundo do que a real extensão do tabuleiro de xadrez e a extensão imaginária de cada figura.”³⁶³ A combinatória das peças tenderia ao infinito — não acabaríamos nunca! — se as regras do jogo não orientassem seus deslocamentos em direção ao xeque-mate.

No que se refere à estereoscopia, falávamos de reversibilidade, de permutação, uma operação simples que permite reverter uma ordem espacial, permutação aliás que operada sobre um tabuleiro de xadrez ou simplesmente sobre a linguagem, nos faz adivinhar novas questões. Pelo jogo de palavras, ao permutar as letras, as da palavra “un”, por exemplo, obtemos “nu”, produzimos sentido, e podemos determiná-lo se associamos “un” a “nu”: *un nu* (um nu). A matemática demonstra que 12 objetos se permutam de 479 001 600 maneiras. Podemos deduzir disso que, ao querer permutar as 26 letras do alfabeto, e mesmo fazendo a triagem de tudo o que pareceria insensato, obteríamos uma *infinitude*, como se diz, de palavras. Certamente, palavras por sua vez combináveis em enunciados *ad libitum* e ao infinito se uma única regra não as determinasse: fazer sentido. Uma restrição e uma liberdade ao mesmo tempo, toda a ambivalência da linguagem da qual falava Foucault em *Raymond Roussel*. Duchamp escrevia, na *Préface* e no *Avertissement* da Caixa Verde: “Uma

³⁶² MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 410. “une entreprise insensée, pensée à la fois comme la plus ésotérique (secrète) et la plus exotérique (explicite) possible.”

³⁶³ DELEUZE. *L'île déserte et autres textes*, p. 245. “Les jeux les plus nobles comme les échecs sont ceux qui organisent une combinatoire des places dans un pur *spatium* infiniment plus profond que l'étendue réelle de l'échiquier et l'extension imaginaire de chaque figure.”

escolha de *Possibilidades* legitimadas por essas leis e também ocasionando-os”.³⁶⁴ Entre dois pontos no espaço, podemos desenhar uma infinidade de linhas possíveis, a mais reta sendo o caminho mais curto, mas como possibilidade, como opção, como escolha. Os *Trois Stoppages-Étalon*, confirmando a medida padrão, possibilita outros caminhos além da reta. O xadrez, como projeção reduzida de um mundo social — e artístico para Duchamp — torna-se o plano, a base de onde se pode jogar tudo, inclusive, como Duchamp o teorizou com Halberstadt, uma partida com o nulo, a indiferença ou a “reconciliação”. A presença do tabuleiro, remetendo ao *geometral* e ao *perspectivo* dos pintores e dos arquitetos, se tornaria a base de qualquer elevação, de tudo que pode se desenrolar e acontecer sobre tal superfície ou, antes, no espaço: uma “*très plastique*” (muito plástica)³⁶⁵ partida de xadrez ou um nu em “Repouso”. Ao contrário do *Petit Verre* que comentamos, não olhar esse nu com um olho só³⁶⁶ mas do olho esquerdo e depois do olho direito, durante um tempo que falta determinar.

Roger Caillois, que André Breton chamará seriamente de “bússola mental”, será o primeiro a comentar, em setembro de 1937, *L’opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, na mesma resenha que *Les échecs artistiques* (Os xadrezes artísticos, 1934) de André Chéron. Caillois nos adverte:

Tem-se o hábito de incluir Marcel Duchamp na última onda de libertadores da imaginação: que se tenha cuidado, ao fazê-lo, para não prender o lobo junto com as ovelhas. Sem dúvida, um certo equívoco no conteúdo das obras pode conduzir ao engano, uma vez que seu aspecto deliberado, construído, mecânico em certos aspectos, parece não ter chamado tanto a atenção quanto sua fabulação superficial [...].³⁶⁷

Roger Caillois acrescenta, mais adiante, em tom mais teórico :

Poderíamos facilmente estender o registro dessas atividades; assim, a matemática, bem como as palavras cruzadas e a versificação encontrariam ali seu lugar, pois a natureza da dificuldade permanece idêntica: determinar um lugar geométrico, um ponto que satisfaça simultaneamente a diversas exigências num determinado sistema de relações.³⁶⁸

³⁶⁴ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 43-44. “Un choix de Possibilités légitimées par ces lois et aussi les occasionnant”.

³⁶⁵ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 183.

³⁶⁶ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 107. Nota da Caixa branca: “Choses à regarder d’un œil... de l’œil gauche... droit”

³⁶⁷ CAILLOIS. *Les échecs artistiques et L’opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, p. 86. “On a coutume de joindre Marcel Duchamp à la dernière vague des libérateurs de l’imagination : qu’on prenne garde, ce faisant, d’enfermer le loup dans la bergerie. Sans doute une certaine équivoque dans le contenu des œuvres permet-elle qu’on s’y trompe, puisque leur aspect délibéré, construit, mécanique à certains égards, semble avoir moins attiré l’attention que leur affabulation superficielle [...]” Ver também ANTELO. *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*, p. 202.

³⁶⁸ CAILLOIS. *Les échecs artistiques et L’opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, p. 88. “On pourrait aisément étendre le registre de ces activités et les mathématiques comme les mots croisés et la



Ugo Mulas. *Marcel Duchamp*, 1965

versification y trouveraient leur place, car la nature de la difficulté reste identique : déterminer un lieu géométrique, un point qui satisfasse simultanément à diverses exigences dans un système donné de rapports.”

Essas considerações permanecem suficientemente abstratas para que elas nos permitam fazer a seguinte leitura: o sistema de relações seria aquilo que nos liga, *Regardeurs*, ao nu de *Étant donnés*, e *Étant donnés* como *renvoi miroirique* (reemissão especular) espelhando a obra toda de Marcel Duchamp, como foi o caso, em um primeiro momento, da *Boîte-en-Valise* (1936-1941); as diversas exigências resumiriam-se no “ver melhor”; enfim, o ponto de convergência dos dois olhos seria o “ponto do sexo”, mas também tudo em direção ao qual nosso olhar converge inevitavelmente por simples curiosidade, o que envolve esse “ponto do sexo”: o braço, o bec Auer, a cabeleira, a queda d’água/cascata, as nuvens, etc., tudo que se quer e pode ver ali, nessa circulação delimitada do olhar. Atenção ao jogador de xadrez que fixaria sua atenção em apenas uma peça!

E o “humor anaglífico” evocado por Lyotard?³⁶⁹ Nossa hipótese é que, na frente de um anáglifo, quando se vê apenas uma confusão até engraçada em verde e vermelho, ao colocar os óculos com lentes vermelha e verde, podemos ver surgir precisamente alguma coisa, ou ainda, dependendo de fatores não retinianos, “*rien Peut-être*” (nada Talvez).³⁷⁰

Uma questão de ponto de vista e, para ser mais exato, de duplo ponto de vista.

³⁶⁹ LYOTARD. *Étant donnés. Inventaire du dernier nu*, p. 108.

³⁷⁰ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 43 (As duas ou três últimas palavras da nota “Prefácio”, as únicas escritas na nota em vermelho).

Provisoriamente acabado

Na *Anthologie de l'humour noir* (Antologia do humor negro), André Breton escreve na nota sobre Marcel Duchamp: “nosso amigo Marcel Duchamp é seguramente o homem mais inteligente e (para muitos) o mais incômodo dessa primeira parte do século XX.”³⁷¹ Pierre Cabanne retoma essa famosa sentença de Breton no início da entrevista com Duchamp para lhe perguntar, digamos inteligentemente, o que é para ele a inteligência. Duchamp devolve a pergunta a Cabanne fazendo-o observar que “a palavra ‘inteligência’ é a mais elástica que se poderia inventar”.³⁷² Tanto a nota de Breton quanto as respostas de Duchamp a Cabanne se tornariam um excelente ponto de partida para uma abordagem dos principais desafios de Marcel Duchamp relativos à criação, à “função criativa do artista” na qual, confia Duchamp a Cabanne,³⁷³ ele diz não acreditar, como para jogar grãos de areia ou grãos de sal na reflexão. Duchamp sugere, dessa maneira, um paradoxo que mereceria mais ampla reflexão sobre o estatuto do artista na sociedade na qual evolui, um assunto que, de fato, Marcel Duchamp não tarda a abordar na entrevista para refletir e formular de maneira provocante. Diante do entusiasmo das questões de Cabanne, Duchamp comenta, sem reviravoltas e do modo mais transparente possível, a vida e a obra do artista plástico que ele nunca deixou de ser. Para ele, não haverá muita contradição nisso, mas certamente para aqueles que não passaram da superfície dos fatos e dos gestos relativos ao artista. “Era sua preguiça natural?” pergunta-lhe Cabanne a respeito da *Boîte verte* e de um provável fim da sua produção plástica. Duchamp lhe responderá um pouco mais adiante, dessa vez ao falar da *Boîte-en-valise*, com aquela elegância que a maioria dos comentaristas lhe reconhece de não se irritar com tais perguntas: “Foi um trabalho considerável. E mais as 68 reproduções, claro.”³⁷⁴ Seu humor ou, antes, sua ironia decididamente afirmativa fizeram crer a muitos que ele fazia pouca coisa. André Breton não se deixa enganar em 1922:

Eu sei, Duchamp não faz muita coisa além de jogar xadrez e isso seria para ele o suficiente se pudesse se revelar inigualável no jogo. Tomou o partido, como foi dito, do equívoco intelectual [...]. Recuso-me a ver nisso, vindo dele, outra coisa senão uma armadilha.³⁷⁵

³⁷¹ A primeira edição de *Anthologie de l'humour noir*, publicada em 1940, foi censurada pelo governo colaborador de Vichy. A segunda edição é de 1950, a terceira de 1960.

³⁷² CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 24.

³⁷³ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 24.

³⁷⁴ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 137.

³⁷⁵ BRETON. *Les Pas perdus*, p. 271. “Je sais. Duchamp ne fait plus guère que jouer aux échecs et ce serait assez pour lui que de s’y montrer un jour inégalable. Il a donc pris, dira-t-on, son parti de l’équivoque intellectuelle [...]. Je me refuse à voir là de sa part autre chose qu’un piège.”

Uma das belas ambivalências duchampianas consistiu não só em fazer com que os seus contemporâneos pensassem que ele não fazia mais grande coisa, enquanto ele trabalhava sem parar, até mesmo de maneira obstinada, no seu último nu, além de todo o resto, que não era pouco, mas também em conseguir dar entrada no museu, o lugar que institui por excelência a obra de arte, o seu provável cavalo de Tróia, *Étant donnés I° La chute d'eau...*, pouco mais de meio século depois de *Fontaine* (1917). Isso depois de terminado a pretensão da obra de arte de se considerar acima de tudo, com grandes pompas, enquanto poderia se contentar em ser nada mais do que um modesto *readymade*, ou ainda mais radicalmente, como Duchamp o formula em conversa com Alain Jouffroy, em 1954: “O que não é produzido é sempre melhor do que aquilo que é produzido”.³⁷⁶

“Sou muito feliz”, conclui Marcel Duchamp ao final da entrevista com Pierre Cabanne. Gostaríamos de acrescentar: feliz por ter sido tão coerente, tão inteiro nessa travessia de uma boa parte do século XX, marcado pelos eventos importantes que conhecemos, a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, século percorrido por Duchamp com essa força que nota Breton em *Les Pas perdus* (1922), nesse mesmo ano em que se encontraram, força que lhe permitiu “sair vivo de várias armadilhas mortais, [...] sobretudo seu ‘desdém da tese’ [...]”. Breton concluirá: “Para Marcel Duchamp, a questão da arte e da vida, assim como qualquer outra suscetível de nos dividir nessa hora, não é relevante”.³⁷⁷ Duchamp confiará a Cabanne, no que diz respeito ao ensaio com Vitaly Halberstadt, *L’Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* (A Oposição e as casas conjugadas estão reconciliadas, 1932): “É porque eu havia descoberto um sistema que suprimia a antítese, que acrescentei ‘reconciliadas’”.³⁷⁸ Seria preciso, com mais tempo e pesquisando outras fontes, analisar a relação de Duchamp com a dialética, vinculando-a a questões filosóficas de tempos remotos. Essas questões de “reconciliação” poderiam ter como ponto de chegada a pergunta, desta vez de Duchamp a Cabanne, no final da entrevista: “Você conhece a história dos lógicos de Viena?”³⁷⁹

³⁷⁶ JOUFFROY. *Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, p. 111. “Ce qui n’est pas produit est toujours meilleur que ce qui est produit”.

³⁷⁷ BRETON. *Les Pas perdus*, p. 271-272. “ce à quoi il doit d’être sorti vivant de plusieurs coupe-gorge, [...] avant tout son “dédain de la thèse” [...]. “Pour Marcel Duchamp la question de l’art et de la vie aussi bien que toute autre susceptible de nous diviser à l’heure actuelle, ne se pose pas.”

³⁷⁸ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 133 (a tradução portuguesa coloca curiosamente “nome” no lugar de sistema, *systeme*, em francês).

³⁷⁹ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p.180.

Em todo caso, como ponto de partida, essas questões se iniciariam no episódio humorístico do quadro *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* (E o sol adormeceu sobre o mar Adriático, 1910) de Joachim-Raphaël Boronali, chefe de fila do “excessivismo”, pintor que não passava de um asno, o asno do Senhor Frédé, o dono do *Lapin Agile* de Montmartre, asno cujo rabo tinha pintado o famoso quadro. O pintor Pierre Girieud, que Duchamp sempre apreciou, havia participado da brincadeira.³⁸⁰ Boronali, anagrama de Aliboron, aliás, o asno da fábula de La Fontaine, que não é outro senão o asno do filósofo nominalista do século XIV Jean Buridan, citado por François Villon na *Ballade des Dames du Temps Jadis*. Episódio não sem relação com a “liberdade de indiferença” duchampiana e seus vínculos com a antiga noção escolástica de *Liberum arbitrium indifferentiae* debatida por Descartes e Leibniz, precisamente em torno do dilema do asno de Buridan.³⁸¹ Uma indiferença que conduz a uma posição equilibrada, um “*Et Qui Libre*” (E Quem Livre/Equilíbrio) cujos rastros poderiam ser aprofundados a partir de uma pista indicada por Marcadé, quando Duchamp faz a distinção, em uma das notas para um “quadro hilariante”, da *Boîte verte*: “[...] O ironismo de afirmação: diferenças com o ironismo negador dependente só do Riso.”³⁸² “Ambivalência” duchampiana a respeito da ciência que Marcadé associa ao “convencionalismo” de Henri Poincaré, mas também ao ceticismo de Pirro de Élis, pintor e discípulo de Sócrates que Duchamp teria descoberto ou redescoberto nas suas leituras na Biblioteca Sainte Geneviève. “O ceticismo de Pirro funda a suspensão do julgamento sobre a natureza das coisas, graças ao ‘conflito das forças equivalentes’ (isotonia). Podemos pensar que para cada enunciado [corresponde] um enunciado oposto equivalente”.³⁸³ Marcadé cita Victor Brochard, o especialista da época sobre a questão, que resume esse ceticismo com a frase: “Duvidar de tudo e ser indiferente a tudo”.³⁸⁴

Essa indiferença duchampiana da qual Marcadé lembra certos fundamentos conduz o autor a pensar a preguiça como “uma posição política e moral que Duchamp não vai abandonar.”³⁸⁵ Marcadé não esquecerá, aliás, de opor *Le droit à la paresse* (O direito à preguiça, 1880), panfleto de Paul Lafargue (genro de Karl Marx) ao qual Duchamp faz

³⁸⁰ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 29.

³⁸¹ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 135.

³⁸² DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p.45-46.

³⁸³ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 85. “Le scepticisme de Pyrrhon fonde la suspension du jugement sur la nature des choses, grâce au ‘conflit des forces équivalentes’ (*isothénie*). On peut penser que pour chaque énoncé un énoncé opposé équivalent.”

³⁸⁴ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 85. “Douter de tout et être indifférent à tout”.

³⁸⁵ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 86. “une position politique et morale dont Duchamp ne se départira pas.”

várias vezes referência, ao *Droit au Travail* (Direito ao trabalho, 1848) de Louis Blanc.³⁸⁶ O que Paul Lafargue condena claramente é a proposta de Adolphe Thiers (1797-1877), colocada no início da sua apresentação ao *Le droit à la paresse*: “Quero tornar poderosa a influência do clero, porque conto com ele para propagar essa boa filosofia que ensina ao homem que ele está na Terra para sofrer e não aquela outra filosofia que, ao contrário, diz ao homem: ‘Goze’.”³⁸⁷

De fato, até mesmo aquilo que constituiria plenamente para Duchamp um programa de oposição, torna-se novamente indiferença, como o artista o demonstra ao falar sobre sua crença em Deus: “Não quero dizer que eu não sou nem ateu, nem crente, nem mesmo quero falar sobre isto. Não falo a você sobre a vida das abelhas no domingo, não é?”³⁸⁸

Sem dúvida, seria preciso vincular esse ceticismo à “ironia positiva” enunciada por Duchamp em suas notas, refletir sobre esse humor como atitude existencial em relação ao *Rire* (1900) de Bergson, às leituras de Breton do *Cours d'esthétique* (1835) de Hegel ou *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905) de Freud. Quando Alain Jouffroy pergunta a Duchamp, na entrevista de 1954, se o humour é indispensável à criação de uma obra, Duchamp responde afirmativamente: “Faço muita questão porque a seriedade é uma coisa muito perigosa. Para evitar a seriedade, é preciso deixar o humor intervir.” E acrescenta: “A única coisa séria que eu poderia levar em conta, é o erotismo... porque isso é coisa séria!...”³⁸⁹ O humor para contrabalançar a seriedade. A seriedade seria aquilo que procura instituir-se, a *tese* da qual fala André Breton? E o humor, para desestabilizá-la, a *antítese*? A *Mariée* ganhará o seu *Soigneur* (Cuidador/Curador), o seu *Manieur de (centre[s] de) gravité*³⁹⁰ (Manipulador de [centro(s)] de gravidade), e nos dois sentidos da palavra assim como Duchamp nos acostumou. E se o erotismo é a única coisa que Duchamp aceita levar a sério, evitemos então rir ao entrever a nudez (em duas ou três dimensões, nas artes plásticas) que remete — uma pulsão escópica — ao gozo (uma quarta dimensão). E no entanto, uma das raras obras duchampianas para qual poderíamos sorrir, da mesma maneira que Duchamp

³⁸⁶ As teses de Lafargue e de Blanc, ambos socialistas, não são obrigatoriamente opostas.

³⁸⁷ THIERS apud LAFARGUE. *Le droit à la paresse*. Prefácio. “Je veux rendre toute-puissante l'influence du clergé, parce que je compte sur lui pour propager cette bonne philosophie qui apprend à l'homme qu'il est ici-bas pour souffrir et non cette autre philosophie qui dit au contraire à l'homme : ‘Jouis’”.

³⁸⁸ CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 179-180.

³⁸⁹ JOUFFROY. *Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, p. 118. “De manière absolue... J'y tiens beaucoup parce que le sérieux est une chose très dangereuse. Pour éviter le sérieux, il faut faire intervenir l'humour.” Et d'ajouter: “Le seul sérieux que je pourrais considérer, c'est l'érotisme... car ça, c'est sérieux!...”

³⁹⁰ DUCHAMP. *Notes*, p. 89-90.

acha engraçado uma vintena de porta-garrafas juntas no *Bazar de l'Hôtel de Ville* em Paris, seria o *Couple de tabliers* (Casal de aventais) utilizados na cozinha, concebidos em 1959 para a edição de luxo do catálogo da *Exposition intERnatiOnale du Surréalisme*. Logo, Duchamp associou, em sua resposta a Jouffroy, humor e erotismo, cujos vínculos seria interessante examinar.

Observamos — trata-se de uma intuição que mereceria mais ampla reflexão — que a dimensão erótica da obra duchampiana não nos sensibiliza tanto quanto à maioria de seus comentaristas renomados. Mais uma vez, achamos divertido, e erótico, o *Couple de tabliers* mas de maneira alguma a *Mariée*, e ainda mais *Étant donnés...* Vale explicar: Duchamp parece, cientemente ou não, desarmar sistematicamente o que poderia erguer-se como tentação, como se essa dimensão ligada a, vamos dizer, uma plenitude sexual, não pudesse ultrapassar as fronteiras de sua própria esfera íntima. Os jogos de palavras se tornam um bom exemplo do que queremos dizer: para nós, não há erotismo, mas sim uma obscenidade que acaba por afunilar o desejo num sentido sem saída para o leitor, conduzindo-o brutalmente àquilo que teria sido o objetivo de um jogo de sedução no erotismo. Da mesma maneira, o *Regardeur* do *Grand Verre*, e mais ainda o *Voyeur d'Étant donnés*, ficam frustrados ao ver nessas obras, fatalmente, frontalmente, aquilo que eles teriam descoberto eroticamente num jogo do velado-desvelado, jogo que nem as Notas, aliás, ainda menos as Instruções, deixam, pelo menos nesse sentido erótico, praticar. Duchamp foi preciso com Cabanne ao dizer que seu erotismo não estava exatamente escondido, mas pelo menos “subjacente”. Em outros termos, já que esse erotismo está ali, subjacente, mas não tão visível, podemos pensar que aquilo que Duchamp entrega ao público, inclusive escondido no fundo do Museu da Filadélfia, não é exatamente o que pensamos ver; o tabuleiro é a prova disso. Não nos deixemos enganar pelo corpo nu; a presença dele se tornaria erótica somente se a luz sobre esse *faux-con*³⁹¹ não fosse tão vertical, tão crua, e se o corpo *exposé* (exposto) tão *explosé* (explodido). A leitura de *De la séduction* (Da sedução, 1979) de Jean Baudrillard³⁹² permitiria entender melhor tal “estratégia das aparências”. Se houvesse erotismo, este não seria percebido na evidência da nudez exposta dessa maneira (e pensamos inevitavelmente àquela nudez obscena que não demorou a ser exibida nos estereoscópios já

³⁹¹ Estamos pensando numa das últimas gravuras de Duchamp, *Morceaux choisis d'après Courbet* (Fragmentos escolhidos a partir de Courbet, março de 1968) que associa fisicamente um *faux-con* (falso-sexo) et *faucon* (falcão).

³⁹² Jean Clair elabora no *Duchamp et la photographie* uma tese curiosa a respeito do insucesso comercial da estereoscopia, provavelmente a partir de *L'Échange symbolique et la mort* (1976) de Baudrillard, publicado um ano antes.

no Segundo-Império, na França), mas, paradoxalmente, no que diz respeito à instalação da Filadélfia, em tudo o que cerca essa nudez, ligeiramente mais secreta do que ela, aliás, naquela relação meteorológica que sublima a nossa água-desejo em gás-gozador, sempre invisível mas iluminador. Um cruzamento mais detalhado de leituras entre as duas grandes obras de Duchamp (visíveis e escritas) deveria melhor revelar essa circulação do desejo e as condições do seu desabrochamento. Não duvidamos que a crítica duchampiana tenha se encarregado disso, e tal pesquisa permanece sendo uma questão de ferramentas conceituais e de limites.

A palavra “desabrochamento” aparece muitas vezes nas Notas do *Grand Verre*. O dicionário *Le Petit Robert* diz que, num sentido metafísico ou figurado, desabrochar entende-se como “se desenvolver livremente em todas as possibilidades”. Confrontados às “Possibilidades” (palavra do Préfácio da *Boîte verte*), é preciso escolher; confrontado a uma *choix de Possibilités* (“escolha de Possibilidades”, no Préfácio), Duchamp prefere optar pela indiferença ou, por jogo, pelo acaso: “Cara, viajo essa noite para a América, coroa, fico em Paris”.³⁹³ E se essa idéia de desabrochamento, que entendemos como vinculada ao acaso das possibilidades (já vimos que Duchamp aproveita o acaso para definir certos *readymades*), estivesse ligada à ideia de “todo”, de fusão, de conciliação, de completude? Considerando 1º uma possibilidade 2º uma possibilidade contrária, poderíamos abraçar, pela abertura de tal oposição e por “reconciliação” dos contrários, tudo o que se encontra entre os dois extremos. Na conclusão de sua discussão com Alain Jouffroy, Duchamp confessa ficar irritado com a ideia de pureza, remetendo aos anos 1910, e à ideia de uma “pintura pura” que para ele “não é bastante completa, por assim dizer”.³⁹⁴ Esse “desabrochamento”, que pode ser entendido como liberdade pelo equilíbrio que Duchamp busca, ele o encontrou em primeiro lugar naqueles ou naquelas que o “completaram”, contribuíram para a emancipação do jovem Duchamp: Gabrielle Buffet-Picabia, Francis Picabia e outros ainda que os biógrafos avisados não esqueceram de citar.

A arte de permutar duchampiana, que vimos com o dispositivo estereoscópico e anaglífico, torna-se uma estética da ambivalência, uma arte de conciliar os opostos que começa com uma mistura colorida — uma aquisição valiosa para os pintores do século XIX — e que Duchamp conseguiu fazer evoluir de modo harmonioso, aparentemente contra muitas falsas evidências, não só no campo das artes plásticas mas em tudo, procurando a

³⁹³ BRETON. *Les Pas perdus*, p. 270.

³⁹⁴ JOUFFROY. *Marcel Duchamp*, p. 65.

“co-inteligência” em todos os casos com os adversários de *tout poil*, a “reconciliação” em fim de jogo. A amizade Duchamp-Picabia, ou Duchamp-Man Ray, comentadas por eles mesmos, mereceriam maiores desenvolvimentos, da maneira que fizeram Bernard Marcadé ou mais recentemente Raúl Antelo a respeito de Maria Martins. Seria interessante refletir melhor sobre a relação dessas duplas num sentido mais estético, relação aliás que Duchamp comenta com humor: “Uma outra característica do século é o fato que os artistas andam aos pares [...] É um casamento curioso [...]”.³⁹⁵ Por que não relacionar essas duplas com o que Duchamp procura reverter, inverter, isto é, a pintura, com Picabia, a fotografia e o cinema com Man Ray, a escultura com Maria Martins. Essa co-inteligência de proximidade física e intelectual permite sem dúvida a Duchamp produzir e, embora preso em suas revoluções, em seus giros espiralares, caminhar em frente. E trabalhar nessas idas e vindas com a “lei da gravidade”, “a única ponte do Bom Senso”, aliás, a nossa “perspectiva ordinária”.³⁹⁶ Janus com a cara voltada para o passado, é preciso de qualquer maneira encarar o que vem pela frente. Duchamp se posiciona a respeito: “O mais agradável da vida é não saber o que vai acontecer!”³⁹⁷ Chamemos isso de ambivalência positiva, pensando na sua “ironia positiva”, incentivando uma produtividade proveitosa para os “cônjuges”.

Examinando de mais perto do lado da fotografia, podemos constatar que Duchamp experimenta com Man Ray, tanto quanto Man Ray com Duchamp. Ambos pintores e fotógrafos (fotógrafo ocasionalmente, para Duchamp), eles procuram não se prender a uma única prática artística, a uma arte de *paroi parée de paresse de paroisse* (parede enfeitada de preguiça de paróquia).³⁹⁸ O parceiro Man Ray criou, acreditamos em presença de Duchamp, os famosos raiogramas, também paradoxais por sua ambivalência: são fotografias obtidas sem lentes e sem ponto(s) de vista e que se tornam (ainda por inversão), paradoxalmente, mais fotográficos do que fotografias, se respeitamos a etimologia da palavra fotografia — uma escrita por meio da luz. São também negativos sobre positivos ou ainda o inverso, num jogo de sombra e luz direta (sem lentes fotográficas). Da mesma maneira são as solarizações, como fotografias duplamente expostas (com lentes, num primeiro tempo, sem, num segundo tempo), a operação consistindo em expor à luz as zonas que não foram expostas (à luz;

³⁹⁵ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 45. “Une autre caractéristique du siècle est que les artistes vont par paire [...] C’est un curieux mariage [...]”.

³⁹⁶ DUCHAMP. *Notes*, p. 63.

³⁹⁷ JOUFFROY. *Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, p. 123. “Le plus agréable de la vie, c’est de ne pas savoir ce qui se passera !”

³⁹⁸ DUCHAMP. *Notes*, p. 137. Vale observar nessa aliteração em francês a volta da palavra “par”. Puro acaso.

reservadas). Ao ponto de tornar ambíguo, mas também misterioso, surrealista, um resultado que teria se tornado manifesto demais.

Mencionávamos uma obsessão da completude; poderíamos falar também de uma obsessão do pleno pelo vazio e inversamente. Sempre estamos falando da mesma coisa. Tautologia, escreve Duchamp³⁹⁹. Schopenhauer revela-se atento aos fenômenos de polaridade, “uma atividade dividida em duas partes regulando-se, procurando-se, e visando a reunir-se”, pensando no *O Banquete* de Platão: “Nessas condições, o seccionamento tinha desdobrado o ser natural...”, e logo depois: “São igualmente submissos à grande oposição chinesa do Yin e do Yang.”⁴⁰⁰ Quem se dispusesse a pensar a relação Duchamp-Platão, e a relação Ocidente-Oriente em Duchamp, teria aqui um belo ponto de partida. Bernard Marcadé lembra a respeito do vínculo Ocidente-Oriente que “não se conta mais, hoje, os textos críticos que estabelecem um vínculo entre o budismo e o pensamento e a arte de Marcel Duchamp”.⁴⁰¹ Raúl Antelo dá algumas pistas a respeito, ligadas à aparição também espiritual de Maria Martins na vida de Duchamp. Se fosse nossa intenção pesquisar nesta direção, teríamos provavelmente escolhido o *Vide et plein* (Vazio e pleno, 1991) de François Cheng — uma análise da linguagem pictural e do pensamento estético chineses — para entender os jogos de complementaridade duchampianos sob a ótica oriental.

No que diz respeito à completude, noção certamente ligada à paixão duchampiana pelos círculos, evocada por Gabrielle Buffet-Picabia, uma pista interessante propulsaria nossa pesquisa em outras direções não só ligadas à visão, à visão binocular, mas também aos cinco sentidos (supondo que nossos sentidos sejam limitados a cinco, da mesma maneira que limitamos a percepção do espaço a três dimensões). Mais atentos, veríamos que Duchamp se interessou pela audição (*Erratum Musical*, 1913, entre outras obras); pelo olfato (*Belle-Haleine*, *Eau de Voilette*, 1921, sem falar de tabaco e do cheiro de café na *Exposition Internationale du Surréalisme* de 1938); ao tato (*Prière de toucher*, 1947, entre outros trabalhos); enfim, do paladar (*Sculpture-morte*, 1959, e sem falar do chocolate da *Moenda*). Ouvindo, lendo Marcel Duchamp, percebemos que todos os sentidos estão de fato presentes na obra em geral. Duchamp acrescenta em 1948 algumas poucas palavras à nota da sua *Boîte*

³⁹⁹ DUCHAMP. *Notes*, p. 55. Duchamp volta a falar de tautologia no final da entrevista com Cabanne.

⁴⁰⁰ SCHOPENHAUER. *Textes sur la vue et sur les couleurs*, p. 66. “une activité divisée en deux moitiés se conditionnant, se cherchant, et tendant à se réunir”.

⁴⁰¹ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 511.

de 1914 a respeito de sentidos: “Pode-se ver olhar. Pode-se ouvir escutar, sentir cheirar, etc.... ?”⁴⁰²

À *bruit secret* (1916), concebido coletivamente (com Walter Arensberg e Sophie Treadwell), merece uma atenção especial a respeito de sentidos; mas é de resto o *Air de Paris*, oferecido a Walter Arensberg no final de 1919, que poderia reter nossa reflexão a propósito da relação visível-invisível, acompanhando de mais perto as problemáticas do índice — o quê vemos desse ar, o quê sabemos sobre isso? Refletiríamos ainda sobre o trabalho de redução, uma obsessão de Duchamp antes do *Grand Verre*,⁴⁰³ ou o trabalho de condensação (para usar um termo freudiano), uma vez que ele oferece o simples *Air de Paris* a Arensberg, ciente de que o amigo “já possuía tudo o que a fortuna permite adquirir”.⁴⁰⁴ Em suma, esse ar retido num frasco, mas também entre o *P* e o *s* da palavra Paris (P[ari]s; ari = *air* = ar), como exemplo da inteligência artística de Duchamp, oscilando sempre entre o “retiniano”, o quê a retina registra, o olho vê, e o “não-retiniano”, o que o olho permitirá não apenas ver, mas também pensar.

Falamos de equilíbrio e, mais acima, de ponto morto. Poderia-se reprochar Duchamp uma tal indiferença, bem como a recusa de qualquer engajamento, até mesmo uma indeterminação geral. Duchamp mostra-se claramente determinado em não ser extremamente determinado, como escolha filosófica, da mesma maneira que o *Grand Verre*, por ambivalência, está “definitivamente inacabado”. No ramo artístico, muitas vezes caracterizado por posições determinadas, arriscadas como as de André Breton e do Surrealismo, entre os dois grandes conflitos mundiais, Duchamp parece ter sempre achado um jeito — sem forçar muito o acaso — de não emitir julgamentos partidários. Ele será reformado e conseguirá viajar para os Estados Unidos em junho 1915, enquanto seus irmãos e muitos amigos entram em batalha contra os Alemães. Fará novamente a travessia forçada do Atlântico em 1942, seguindo dessa vez o caminho de Breton e outros artistas e poetas, com sua *Boîte-en-valise* trazida da Paris ocupada, fazendo-se passar por um vendedor de queijos. Mary Reynolds, sua parceira desde 1923, resistente temerária, tinha optado por não deixar Paris, mesmo correndo ali grandes riscos.⁴⁰⁵ Bernard Marcadé conta uma anedota reveladora a respeito da determinação duchampiana: Frida Khalo, após o grande sucesso de

⁴⁰² DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 276. “On peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir humer, etc. ... ?” Duchamp tinha escrito na Caixa de 1914: “On peut regarder/voir voir; On ne peut pas entendre entendre.”

⁴⁰³ DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 171.

⁴⁰⁴ OTTINGER. *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou*, p. 70. “J’ai pensé à un cadeau pour Arensberg qui possédait déjà tout ce que la fortune permet d’acquérir [...]”.

⁴⁰⁵ MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 356.

sua exposição em Nova Iorque, exporá as suas telas em Paris no outono 1939, a convite de André Breton. Suas obras ficam presas na alfândega, mas ninguém se preocupa, exceto Duchamp. Ela escreverá a respeito: “Duchamp é o único dentre esse monte de loucos de filhos da puta de surrealistas a se manter de pé sobre as pernas.”⁴⁰⁶ Duchamp bem coerente com as suas posições, nunca duvidamos disso.

Chegando ao termo desta dissertação sobre Duchamp e o dispositivo estereoscópico, constatamos que não abordamos, ou tão pouco, vários outros assuntos: a noção do belo, por exemplo, restrito principalmente a seus comentários sobre o xadrez; e, falando de xadrez, o jogo de modo mais geral; a memória, levando a questões ligadas à tradição; o gosto, muito debatido pela crítica; a produtividade e o mercado, o dinheiro, em suma, rapidamente evocado a respeito de preguiça. Outras questões poderiam ser formuladas, procurando respostas mais possíveis do que definitivas. Tínhamos a intenção, no projeto dessa reflexão, de ver como Duchamp se tornou cada vez mais influente no século XX. Influente, certamente, já que não paramos de invocar a sua presença, mas aonde, como? Essa questão da influência revelando-se, ao mesmo tempo, a mais insolúvel e a mais ingênua. Como abordar de fato um assunto de tal amplitude, se nem conseguimos na própria escala — eu, enquanto artista plástico — delimitar a presença de Marcel Duchamp em nossas obras ou palavras: em nosso trabalho com os anáglifos e com o relevo, sem dúvida; com a fosforescência (o fato de ver na escuridão o que não está visível à luz do dia), é possível; com a utopia (para Duchamp, entre outras, de reconciliar dois reis inimigos num tabuleiro), acreditamos; em todos os casos na busca do sentido, não-sentido incluso, procurando todos os recursos, como o indicou Duchamp. Reconhecemos que são as notas, por definição retocáveis mas paradoxalmente deixadas como tal por Duchamp, que certamente nos impressionam acima de tudo, por serem também essas coisas mínimas, fragmentos de papéis quase insignificantes, mais próximas do espírito duchampiano, de Marcel Duchamp *tout court*. Não se constrói belas arquiteturas a partir de um simples, mas essencial esboço?

Percorrer a obra duchampiana sob a perspectiva que adotamos — a da estereoscopia — terá permitido, para nós em primeiro lugar, melhor definir essa inteligência relativa que se pode ter do conjunto Marcel Duchamp. Se esta reflexão permitir a seus leitores ver mais profundamente, além de todas essas palavras, considerando todos os efeitos

⁴⁰⁶ KHALO apud MARCADÉ. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, p. 348-349. “Duchamp est le seul de ce tas de fous de fils de pute de surréalistes à être bien d’aplomb sur ses deux jambes.”

de superfície aos quais somos perpetuamente confrontados — representações, reproduções e telas de todo tipo — *le tour en serait joué*, nosso objetivo atingido.

Referências dos títulos

Todos os títulos são citações de Marcel Duchamp, exceto o 1.3 (Versos e Prosa).

Capítulo 1: “Para ser visto de um olho”: DUCHAMP. *Catalogue raisonné*, p. 92.

- 1.1 “Isso corre da fonte”: CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 13.
 - 1.1.1 “Eu sou muito feliz”: CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 180.
 - 1.1.2 “Play ?”: CLAIR. *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, p. 14.
 - 1.1.3 “uma cor invisível”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 220.
- 1.2 “Portadores de sombra”: DUCHAMP. *Notes*, p. 21.
 - 1.2.1 “fontes de luz”: DUCHAMP. *Notes*, p. 21.
 - 1.2.2 “Semelhançabilidade”: DUCHAMP. *Notes*, p. 21.
 - 1.2.3 “‘afastado’ isolando-se”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 36.
- 1.3 “Versos e Prosa”: MALLARMÉ. *Vers et Prose. Morceaux choisis*, Paris: Perrin, 1893.
 - 1.3.1 “beleza de indiferença”: DUCHAMP. *Notes*, p. 42.
 - 1.3.2 “Uma cisão”: CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 55.
 - 1.3.3 “sombras dos *Ready-Mades*”: DUCHAMP. *Notes*, p. 25.

Capítulo 2: “sempre gostei dos anáglifos”: CLAIR. *Duchamp et la photographie*, p. 86.

- 2.1 “quadro de dobradiça”: DUCHAMP. *Notes*, p. 73.
 - 2.1.1 “figuras de démonstration”: DUCHAMP. *Notes*, p. 42.
 - 2.1.2 “consequências *ad libitum*”: DUCHAMP. *Notes*, p. 82.
 - 2.1.3 “passagem *contínua*”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 107.
- 2.2 “Que mina!”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 111.
 - 2.2.1 “uma certa inopticidade”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 118.
 - 2.2.2 “Convexidade, concavidade”: DUCHAMP. *Notes*, p. 106.
 - 2.2.3 “*rosée d’eros*”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 146.
- 2.3 “densidade oscilante”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 87.
 - 2.3.1 “Virar Por Favor”: DUCHAMP. *Notes*, p. 56.
 - 2.3.2 “Fermentação/Firme intenção”: DUCHAMP. *Notes*, p. 133.
 - 2.3.3 “*une nymphe amie d’enfance*”: DUCHAMP. *Notes*, p. 154.

Capítulo 3. “O olho 4 dímSI”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 133.

- 3.1 “pequeno cinema”: CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 116.
 - 3.1.1 “*propriedade de distração*”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 141.
 - 3.1.2 “A figuração de um possível”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 104.
 - 3.1.3 “um retorno à mão”: CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 119.

- 3.2 “Pode ser branco ou preto”: DUCHAMP. *Notes*, p. 56.
 - 3.2.1 “anemixinema”: DUCHAMP. *Notes*, p. 119.
 - 3.2.2 “contra-princípio de gravidade”: DUCHAMP. *Notes*, p. 95.
 - 3.2.3 “desabrochamento por Conciliação”: DUCHAMP. *Notes*, p. 90.

- 3.3 “*Et Qui Libre*”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 161.
 - 3.3.1 “signo da concordância”: DUCHAMP. *Duchamp du signe*, p. 43.
 - 3.3.2 “*qui trop embrase mal éteint*”: DUCHAMP. *Notes*, p. 153.
 - 3.3.3 “Aproximação desmontável”: DUCHAMP. *Manual of Instructions for ÉTANT DONNÉS*, marcador de página.

Referências bibliográficas

- ALLAIS, Alphonse. *Rose et Vert-Pomme*. Paris: Ollendorff, 1894.
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113290z/f6.image.r=Alphonse+Allais.langFR>>
Consultado em fevereiro 2012.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*. Paris: Hermann, 1980.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Marcel Duchamp*. Paris: L'échoppe, 1994.
- ARBEX, Márcia. Anémic cinéma. In: *Aletria: revista de estudos da literatura*. Belo Horizonte: CEL FALE/UFMG, n° 8, 2001, p.89-98.
- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. Morale du joujou. In: *Le Monde littéraire*, 17 de abril de 1853.
<<http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/moraljou.htm>> Consultado em fevereiro 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979.
- BELLEMIN-NÔEL, Jean. Fronton. In: *Jules Laforgue. Œuvres complètes, vol. I*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1986.
- BRETON. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard Coll. Folio essais, 1965.
- BRETON, André. Les Pas perdus. In: _____. *Œuvres complètes, vol. I*. Paris: Gallimard, 1988.
- BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. In: _____. *Œuvres complètes, vol. II*. Paris: Gallimard, 1992.
- BRETON, André. *Arcane 17 enté d'Ajours*. In: _____. *Œuvres complètes, vol. III*. Paris: Gallimard, 1999.
- BUFFET-PICABIA, Gabrielle. *Aires abstraites*. Genève: Cailler, 1957.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BUTOR, Michel. Reproduction interdite. In: *Critique, n° 334*. Paris, março de 1975.
- CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Belfond, 1967.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CAILLOIS, Roger. Les échecs artistiques et L'opposition et les cases conjuguées sont reconciliées. In: LAMBERT, Jean-Clarence. (org.). *Roger Caillois. Les Cahiers de Chronos*. Paris: Éditions de la Différence, 1991.
- CARADEC, François. *Vie de Raymond Roussel*. Paris: Pauvert, 1972.
- CENDRARS, Blaise. *Aujourd'hui suivi de Jéroboam et La Sirène, Sous le signe de François Villon, Le Brésil et Trop c'est trop*. In: _____. *Œuvres complètes, vol. XI*. Paris: Denoël, 2005.
- CENDRARS, Myriam. *Blaise Cendrars*. Paris: Balland, 1984.

- CHAU, Marilena. *Experiência do Pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 1991.
- CLAIR, Jean. *Duchamp et la photographie*. Paris: Chêne, 1977.
- CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Paris: Galilée, 1975.
- CLAIR, Jean (Org.). *Marcel Duchamp : tradition de la rupture ou rupture de la tradition*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
- CLAIR, Jean (Org.). *Marcel Duchamp. Abécédaire. Catalogue L'Œuvre de Marcel Duchamp, vol. III*. Paris: CNAC Georges Pompidou, 1977.
- CLAIR, Jean (Org.). *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné. Catalogue L'Œuvre de Marcel Duchamp, vol. II*. Paris: CNAC Georges Pompidou, 1977.
- CLAIR, Jean. Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs. In: CLAIR, Jean (org.). *Marcel Duchamp. Abécédaire. Catalogue L'Œuvre de Marcel Duchamp, vol. III*. Paris: CNAC Georges Pompidou, 1977.
- COHEN, Jean. Théorie de la figure. In: TODOROV, Tzvetan, EMPSON, William, COHEN, Jean, HARTMAN, Geoffrey. RIGOLOTT, François. *Sémantique de la poésie*. Paris: Seuil, 1979.
- DAMISH, Hubert. *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*. Paris: Seuil, 2001.
- DEE, John. Ce façonnement symétrique. In CLAIR, Jean (org.). *Marcel Duchamp : tradition de la rupture ou rupture de la tradition*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *L'Île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris: Minuit, 2005.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. L'empreinte comme procédure: sur l'anachronisme duchampien. In: *Catalogue d'exposition "L'empreinte"*. Paris: MNAM/ CCI Beaubourg, 1997.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *La ressemblance par contact*. Paris: Minuit, 2008.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1975.
- DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.
- DUCHAMP, Marcel. *Manual of Instructions for ÉTANT DONNÉS: 1° LA CHUTE D'EAU 2° LE GAZ D'ÉCLAIRAGE....* Philadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1987.
- DUVE, Thierry de. *Nominalisme pictural*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- DUVE, Thierry de. *Au nom de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- DUVE, Thierry de. *Résonances du readymade*. Nîmes: Chambon, 1989.
- ENTHOVEN, Raphaël. Comment se fait-il que le cinéma 3D fonctionne si bien ?
<<http://www.franceculture.fr/emission-le-monde-selon-raphael-enthoven-comment-se-fait-il-que-le-cinema-3d-fonctionne-si-bien-2012>> Ouvido dia 22 de maio 2012.
- FERRY, Jean. *L'Afrique des Impressions*. Paris: Pauvert, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard, 1992.

- GERVAIS, André. Sign ED sign MD Autographique portrait of an artist in rymes. In CLAIR, Jean (org.). *Marcel Duchamp : tradition de la rupture ou rupture de la tradition*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
- GROJNOWSKI, Daniel. Poétiques des *Complaintes*. In: *Jules Laforgue. Œuvres complètes, vol. I*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1986.
- JARRY, Alfred. *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*. Paris: Fasquelle, 1968.
- JOSEPH-LOWERY, Frédérique. Marcel Duchamp et le Dahlia noir. In: *Art press n° 363*, janvier 2010, p.50-56.
- JOUFFROY, Alain. *Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*. Paris: Gallimard, 1964.
- JOUFFROY, Alain. *Marcel Duchamp*. Paris: Centre G. Pompidou et Dumarchez, 1997.
- LE LYONNAIS. Échecs et Maths. In: CLAIR, Jean (org.). *Marcel Duchamp. Abécédaire. Catalogue L'Œuvre de Marcel Duchamp, vol. III*. Paris: CNAC Georges Pompidou, 1977.
- LE PENVEN, Françoise. *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*. Nîmes: Chambon, 2003.
- LEBEL, Robert. *Marcel Duchamp*. Paris: Belfond, 1985.
- LEBEL, Robert. *La double vue suivie de L'inventeur du temps gratuit*. Paris: Le Soleil Noir, 1977.
- LINDE, Ulf. La roue de bicyclette. In: CLAIR, Jean (org.). *Marcel Duchamp. Abécédaire. Catalogue L'Œuvre de Marcel Duchamp, vol. III*. Paris: CNAC Georges Pompidou, 1977.
- LINDE, Ulf. L'Ésotérique. In: CLAIR, Jean (org.). *Marcel Duchamp. Abécédaire. Catalogue L'Œuvre de Marcel Duchamp, vol. III*. Paris: CNAC Georges Pompidou, 1977.
- LYOTARD, Jean-François. Inventaire du dernier nu. In: CLAIR, Jean (org.). *Marcel Duchamp. Abécédaire. Catalogue L'Œuvre de Marcel Duchamp, vol. III*. Paris: CNAC Georges Pompidou, 1977.
- MALLARMÉ, Stéphane. Poèmes en prose. In: _____. *Œuvres complètes, vol. I*. Paris: Gallimard, 1998.
- MAN RAY. *Autoportrait*. Paris: Seghers, 1986.
- MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp. La vie à crédit*. Paris: Flammarion, 2007.
- MARCONDES, Luiz Fernando Cruz. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1999.
- MICHA, René. Étant donné Étant donnés. In: CLAIR, Jean (org.). *Marcel Duchamp : tradition de la rupture ou rupture de la tradition*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
- OTTINGER, Didier (Org.). *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2001.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu...* Paris: Gallimard, 1990.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- POINCARÉ, Henri. *La science et l'hypothèse*. Paris: Flammarion, 1968.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais. Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- ROSSET, Clément. *L'anti-nature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- ROSSET, Clément. *Fantasmagories* suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Paris: Minuit, 2006.
- ROUSSEL, Raymond. *La Doublure*. Paris: Lemerre, 1897.
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109251c/f1.image>> Consultado em outubro de 2010.
- ROUSSEL, Raymond. *La Vue*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- ROUSSEL, Raymond. *Impressions d'Afrique*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1979.
- ROUSSEL, Raymond. *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1932.
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108582f>> Consultado em outubro de 2010.
- ROUSSEL, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris: UGE, 1977.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Textes sur la vue et sur les couleurs*. Paris: Vrin, 1986.
- SUQUET, Jean. *Miroir de la mariée*. Paris: Flammarion, 1974.
- SUQUET, Jean. *Le Guéridon et la Virgule*. Paris: Christian Bourgois, 1976.
- SUQUET, Jean. Section d'Or. In: CLAIR, Jean (org.). *Marcel Duchamp : tradition de la rupture ou rupture de la tradition*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Coisac & Naify, 2005.
- VILLON, François. *Poésies*. Paris: Gallimard, 2010.
- VUIBERT, Henry. *Les Anaglyphes géométriques*. Paris: Vuibert, 1912.
- YATES, Frances Amelia. *Science et tradition hermétique*. Paris: Allia, 2009.

