

MARCEL DUCHAMP
eros é a vida

Jayro Schmidt

2006

*Depois que os generais não morrem mais a cavalo,
os pintores não são mais obrigados
a morrer em seus cavaletes.*

*Queria agarrar as coisas com a mente da mesma maneira
que o pênis é agarrado pela vagina.*

Pode alguém fazer obras que não sejam obras de arte?

*Quanto mais convivo com os artistas, mais convencido
fico de que eles são uns farsantes
depois que começam a ter um mínimo de sucesso.*

Marcel Duchamp

SUMÁRIO

Nota do autor

Blainville e Paris

A escada, viagens

Nova Iorque, no vidro

Rose Sélavy

Xadrez e farol

Peggy, Maria, Teeny

Dados em segredo

Silêncio mesmo

Cronologia

Bibliografia comentada

NOTA DO AUTOR

Biografar Duchamp é entrar em contato com uma vida enigmática, porém tranqüila, quase ascética – reflexos de uma personalidade que pouco foi afetada pelos dilemas existenciais. Isso não quer dizer que tenha vivido na superfície das coisas. Pelo contrário. Duchamp foi um artista capaz de levar o cotidiano para a arte, devolvendo-o sob prismas não experimentados ainda.

É interessante ressaltar que uma vida sem sobressaltos – uma vida feliz – concebeu uma obra revolucionária, a ponto de Octavio Paz dizer que Duchamp foi o artista mais influente do século 20. Determinadas pessoas, não restam dúvidas, são mais importantes que suas épocas. Estão à frente do tempo. Duchamp é uma delas, e no lado oposto da idéia que se faz do artista como, por exemplo, Picasso.

Negando-se o papel fátuo de estrela, Duchamp continua sendo pouco conhecido. Outra coisa não se poderia esperar de uma vida tão sutil e de uma obra tão radical. Conhecer Duchamp, por outro lado, é constatar que para ele não havia distinção entre viver e fazer.

É por esta via que biografarei Duchamp, tendo como fontes principais *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, de Pierre Cabanne; *Duchamp: uma biografia*, de Calvin Tomkins; e *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, de Octavio Paz.

Estou diante de uma mente prodigiosa, de um artista que preferia jogar xadrez do que pintar metros e metros de tela.

BLAINVILLE E PARIS

Henri-Robert-Marcel Duchamp nasceu em 28 de julho de 1887, em Blainville, Normandia, França. Filho de Justin-Isidore Duchamp e de Marie-Lucie-Caroline Nicolle, juntamente com os irmãos Raymond, Gaston e as irmãs Suzanne, Yvonne e Magdaleine, Marcel cresceu numa família tipicamente burguesa, o que lembra Gustav Flaubert. Marcel, mais tarde, confirmou aquele ambiente convencional, previsível, característico de uma parcela da sociedade que evitava ver o quanto a vida moderna estava afetando os seus valores.

Bem perto de Ry, a cidade onde Madame Bovary tomou a diligência para Yvetot, eu acho. É bem Flaubert, com efeito. Mas é evidente que só se sabe disso depois, quando se lê Madame Bovary, aos dezesseis anos.

Justin-Isidore Duchamp, que adotou o nome Eugène, foi notário de Blainville. O notário, na vida pública francesa, tinha papel de destaque, sendo, inclusive, oficial civil. Um ofício respeitado, passaporte para dirigir a prefeitura. Eugène foi eleito para o cargo em 1895 e reeleito em 1900.

Marie-Lucie-Caroline Nicolle, diletante em pintura, afastou-se do mundo social e familiar ao contrair uma doença que levou-a à surdez.

Marcel nasceu depois da irmã Madaleine, que faleceu de crupe aos três anos de idade. Supõe-se que sua mãe, para amenizar a dor, pensou em outra menina. Uma fotografia de Marcel aos três anos é reveladora. Era comum, naturalmente, meninos vestidos de menina para esta finalidade, mas não na idade do futuro inovador da arte européia.

Antes de completar dois anos, os irmãos mais velhos de Marcel, Raymond e Gaston, foram estudar em Rouen. Com o comportamento distante da mãe, ele aproximou-se de Clemence Lebourg, típica camponesa da Normandia que trabalhou para a família até as mortes simultâneas de Eugène e Lucie, ocorridas em 1925. Inconsolada, Clemence encerrou a vida nas águas do Sena.

A menina que Lucie desejou nasceu no outono de 1889: Suzanne. Nela Marcel encontrou os motivos de uma infância feliz, pois a desenvoltura de Suzanne estava à altura de sua imaginação incontida. Tanto é que entre ambos estabeleceu-se uma proximidade espontânea, natural, que durou muitos anos.

Marcel fez o primário na escola de Blainville e deu continuidade aos estudos, de 1895 a 1904, na Escola Bossuet, em Rouen. Seus irmãos Raymond e Gaston já estavam em Paris aplicando-se, respectivamente, em medicina e em direito.

Gaston, nas horas vagas, estudou no ateliê de Cormon, um artista comedido.

Após o serviço militar, e abandonando o estudo de direito, passou a dedicar-se exclusivamente à arte. Suas primeiras pinturas foram esquecidas, não seus desenhos caracterizados pela agilidade do traço e pela arguta observação dos costumes parisienses. Favorecido por essa inclinação, e voltado para o humorismo, cultuou uma grande amizade com Henri de Toulouse-Lautrec e começou, em 1897, a publicar desenhos nos dois jornais de humor mais populares de Paris, *Le Courrier Français* e *Le Sourire*. Para não melindrar o espírito conservador de seu pai, Gaston passou a utilizar o pseudônimo Jacques Villon para assinar seus desenhos, e os cartazes que eram vistos nos bulevares ao lado dos produzidos por Henri de Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha e Jules Chéret.

Raymond também resolveu, em 1900, abandonar a medicina para se dedicar à arte. A artrite reumatóide que contraiu não foi impedimento para que seus objetivos fossem atingidos com personalidade dinâmica no campo da escultura. Com o pseudônimo Raymond Duchamp-Villon, as obras iniciais, realistas, foram influenciadas por Rodin. Apesar de ter falecido prematuramente, viveu o suficiente para aderir, em 1910, aos valores da arte moderna, especificamente do cubismo em seu auge.

Durante as férias, numa atmosfera tranqüila, os irmãos e as irmãs Duchamp jogavam xadrez, liam, desenhavam e tocavam instrumentos musicais, piano e violino. Com uma adolescência aprazível, e estimulado por seus dois irmãos artistas, Marcel começou a desenhar com afinco. O tema preferido era Suzanne: lavando os cabelos, de perfil, amarrando os patins etc. Com tons impressionistas, as primeiras pinturas foram realizadas a partir de 1902, portanto com 15 anos.

Dois anos depois, após terminar os estudos secundários, Marcel juntou-se a seus irmãos em Paris, instalando-se em Montmartre. Ingressou, imediatamente, na Academia Julian, flexível se comparada com as demais – acadêmicas, antípodas da arte moderna que se expandia com as repentinas mudanças provocadas pela urbanização e pela industrialização. Fundada em 1860, a Julian foi a escola mais promissora do final do século 19. Foi freqüentada por jovens artistas de Pont-Aven, que, com a influência de Paul Gauguin, formariam o grupo *Nabis*, Profetas: Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis, Ker Xavier Roussel, Félix Valloton, Paul Sérusier e Paul Ranson. Henri Matisse, anteriormente, freqüentou a escola, como também Roger de La Fresnaye, Luc-Albert Moreau, André Derain e Fernand Léger.

A Julian, entretanto, no início do século 20 estava muito aquém dos interesses artísticos de Marcel, compartilhando mais o bilhar do que as aulas. Marcel, em plena maturidade, não pode dizer quem foram seus professores, apenas mencionando Jules Lefebvre, um clássico do nu feminino.

O grande homem era Jules Lefebvre, mas eu não me lembro se ele dava aulas quando estudei lá. Havia outro professor mais jovem cujo nome completo não me lembro. Além do mais, passei apenas um ano na Julian.

Marcel decidiu se estabelecer em Paris em 1906 e tornou-se mais um reprovado da Academia. Isso aconteceu no primeiro exame, desenhar a carvão um nu. A reprovação transformou-se em orgulho, pois na época das ilusões “tinha o entusiasmo

do ignorante que quer fazer Belas-Artes”. Marcel, na realidade, desde os quinze anos era um exímio pintor com paisagens que antecipavam o futuro artista.

Marcel, como não poderia deixar de ser, foi viver em Montmartre, com uma vida noturna agitada, aluguéis baratos e praticamente intocada pelas reformas urbanas de Paris, facilitando a concentração de muitos artistas modernos, começando por Henri de Toulouse-Lautrec, Juan Gris e Pablo Picasso. Os irmãos de Marcel, nestas alturas, já estavam instalados em Puteaux, subúrbio rural de Paris.

Ao chegar o serviço militar em 1905, a estratégia que caracterizou-o ao longo da vida, manifestou-se pela primeira vez. Não querendo perder tempo com algo que considerava inútil, Marcel procurou beneficiar-se de uma lei neste sentido, que permitia servir um dos três anos. Era preciso, para tanto, o alistamento voluntário, o que foi o de menos, porém com uma condição: estudar advocacia ou medicina, que logo descartou. Foi então que descobriu que havia outra saída, “um exame para o *ouvrier d'art*, que possibilitava o serviço de apenas um ano, em vez dos três obrigatórios, nas mesmas condições dos advogados e médicos”. *Ouvrier d'art* é artesão ou operador de arte, ou seja, um assistente de artista. Bastava saber que tipo de operador. Marcel verificou que podia ser um impressor em tipografia ou de gravuras em metal, indo trabalhar com um gravador em Rouen, na Imprimerie de La Vicomte, aprendendo o manuseio das chapas gravadas em água-forte. E ele passou nos exames em Rouen.

O júri era composto de mestres artífices, que me perguntaram qualquer coisa sobre Leonardo da Vinci. Como prova escrita, se assim podemos falar, você tinha que imprimir gravuras e mostrar o que sabia fazer. Imprimi as gravuras de meu avô, e ofereci uma prova para cada membro do júri. Eles gostaram muito e me deram 49, para uma nota máxima de 50.

Marcel não chegou a completar o serviço militar. Um capitão, antes do final do ano, ao interrogar os soldados do pelotão de estudantes, ao saber que era operador de arte, achou estranho que um soldado com esta profissão pudesse fazer parte do corpo de oficiais da França, ainda mais ganhando sete francos por dia.

Foi ótimo, de qualquer maneira. Em seguida fui reformado. Então, recebi dispensa total.

A partir de 1906, em meio a uma década de formação, Marcel começou a pintar com intensidade graças à descoberta da pintura de Matisse, a de cores chapadas. A pintura fovista animou-o, assim como, alguns anos depois, a pintura cubista, as primeiras vanguardas do século 20. Mas o círculo que freqüentava, o de Jacques Villon, era de cartunistas, entre eles Léandre, Willette, Abel Faivre e Georges Huard. Eles, então, não conversavam ou discutiam sobre pintores, a não ser Edouard Manet e Toulouse-Lautrec por razões óbvias. Os dois pintores significavam para eles argutos e apaixonados observadores dos costumes urbanos: o primeiro com a luz do dia e o segundo com a luz da noite.

Marcel, em 1907, participou do primeiro Salão dos Artistas Humoristas, como também no do ano seguinte. Em função das participações, foi publicado seu primeiro

desenho de humor em *Le Courrier Français*, e, mais tarde, outros em *Le Sourire*, seguindo os passos de Jacques Villon. Os donos dos periódicos tinham que ser cercados, caso contrário os irmãos cartunistas ficariam sem os dez francos por cada desenho.

Além de Matisse, que não teve a oportunidade de conhecer pessoalmente, Marcel conheceu o normando Pierre Dumont, que pintava com cores vibrantes, fovistas. Artista com muito vigor, dramático, considerado “um dos melhores pintores de vistas urbanas”. Dumont enlouqueceu prematuramente e foi esquecido pelos historiadores.

Em Rouen eu tinha um amigo, Pierre Dumont, que estava fazendo a mesma coisa, só que mais exagerado... Então, eu me voltei para o fauvismo.

Outro pintor que causou impacto em Marcel foi Pierre Girieud. Sua reputação, obtida no Salão de Outono, não foi o suficiente para evitar que também fosse esquecido.

Em 1908, quando esgotou seu interesse pelo fovismo, Marcel transferiu-se para Neuilly, subúrbio de Paris, distanciando-se da agitada Montmartre, aliás dividida entre artistas consagrados ou consagrando-se e artistas em formação, conhecendo, além de Fernand Léger, Albert Gleizes e Jean Metzinger, pintores cubistas que escreviam um livro sobre as suas experiências pictóricas.

Marcel, ainda em 1908, agora começando a projetar o sobrenome, expôs pela primeira vez no salão mais importante historicamente, que ficou conhecido como Salão dos Independentes, fundado em 1884 pelo simbolista Odilon Redon e pelos divisionistas Georges Seraut e Paul Signac: uma reação à Sociedade dos Artistas Franceses, que periodicamente recusava a arte moderna. Das duas pinturas expostas, uma foi vendida por cem francos, “sem nenhuma influência”. No ano seguinte expôs no Salão de Outono, o mesmo acontecendo com um nu de Isadora Duncan, “sem que a conhecesse”. Duchamp, quando foi viver em Nova Iorque, descobriu que a pequena obra imaginária sobre uma mulher que se tornou célebre, fora adquirida por ela mesma.

Apesar da repentina ascensão no meio artístico parisiense, Duchamp não passou a levar uma vida de pintor profissional, desdenhando programas, projetos e teorias. Nem tão pouco se preocupava em vender o que pintava.

Era um pouco a boemia de Montmartre; vivia-se, pintava-se, era-se pintor e isso tudo, no fundo, não queria dizer nada. Hoje isto ainda acontece certamente. Faz-se pintura porque se quer a tão falada liberdade.

Foram suas visitas à Galeria Kahnwailer que proporcionaram a relação mais direta com o cubismo, e o cubismo de Georges Braque, conhecendo-o em seu ateliê em 1910. Duchamp, quanto a Picasso, tinha sérias reservas apesar dele ter pintado, em 1907, “As senhoritas d'Avignon”, obra que revolucionou padrões estéticos conhecidos até então. A pintura, entretanto, somente foi levada ao público muitos anos depois, sendo cultuada por pintores e poetas íntimos de Picasso. “As senhoritas”, diga-se de passagem, foi apreciada como se fosse um talismã.

Picasso, para Duchamp, não era um pintor excepcional, naturalmente no contexto do cubismo.

Havia uma espécie de concorrência, se assim posso dizer, mental, entre Picasso e Metzinger. Quando o cubismo começou a tomar uma forma social, falava-se sobretudo em Metzinger. Ele explicou o cubismo, enquanto Picasso nunca explicou nada.

Em 1910, também influenciado pelo rigor formal de Paul Cézanne, Duchamp pintou vários retratos com tons fovistas, entre os quais destacam-se o de seu pai, com profundidade psicológica, e o de seu amigo Raymond Dumouchel, enigmático.

Como afirmou mais tarde, no retrato de Dumouchel procurou expressar “a necessidade do miraculoso”. Uma pintura que confunde a figura e o fundo, uma das principais problemáticas dos pintores modernos que resolveram substituir a perspectiva propriamente dita por outra, a vivida. Dumouchel, visto quase de perfil, numa escala desproporcional entre a cabeça e o corpo, aparece com o braço esquerdo estendido, a mão aberta e envolta por um halo ou uma aura. Duchamp não confirmou seu interesse por especulações em torno de halos, de energias extra-sensoriais, que foram populares no final do século 19 e no início do século 20. Dumouchel, que se formou em medicina, foi colega de escola de Duchamp e de Ferdinand Tribout, que se aprofundou em radiologia. Raymond Duchamp-Villon, por outro lado, quando foi internado no hospital Salpêtrière entrou em contato com um dos pioneiros em pesquisas do raio X, Albert Longe.

Vários artistas, que de alguma forma fizeram pintura fovista, derivaram para o cubismo. “Sonata”, “Retrato de Ducinéia” e “Os jogadores de xadrez”, todas de 1911, assinalam a mudança radical efetuada por Duchamp em direção do cubismo e de sua superação. O direcionamento, porém, não apoiava-se na sistematização atingida pelos cubistas desde Braque e Picasso, os precursores. Duchamp nunca conseguiu se conter o suficiente para seguir o que estava estabelecido, encontrando soluções ditadas por suas percepções, formando-as com um senso crítico da própria pintura. O que ele percebeu no cubismo é que suas formas eram estáticas demais, e que o problema da arte deveria girar em torno das idéias, portanto de conceitos. Sem afastar-se da relação sujeito e objeto, Duchamp introduziu na pintura o movimento simulado da forma, um dinamismo que o levaria além do retiniano – da pintura para os olhos.

Duchamp é, então, a continuidade de uma evolução iniciada por Paul Cézanne, que reagiu à tradição naturalista por conhecê-la em detalhe. E Duchamp atingiu a ruptura, passando pelo cubismo, ao varrer tudo o que ainda era representação em arte.

“Sonata”, nestes termos, é considerada a pintura que o prepara para tornar extemporânea, no início do século 20, qualquer manifestação de cunho naturalista. O espaço tradicional, com um foco único de atenção visual, foi suplantado por vários focos contidos em Cézanne, principalmente articulados em “Montanha de Santa Vitória” e “Banhistas”. É que Cézanne, praticamente, pintou a montanha de todos os ângulos possíveis, o que contribuiu para que em uma mesma pintura alguns desses focos aparecessem juntos, deslocando o que se vê para o que se sabe.

É interessante observar que “Sonata”, para conceituar a vigilância do intelecto, teve como pretexto o autobiográfico, aliás como serão outras pinturas nos próximos anos. Foi composta com suas três irmãs, Suzanne velando Magdaleine, que toca violino, e Yvonne que toca piano, tendo à frente do grupo a mãe, Lucie, alheia ao que se passa. Mesmo que de maneira sutil, Duchamp já estava elaborando para além das aparências, privilegiando a aparição como melhor expressou na segunda versão de “Os jogadores de xadrez”.

Com liberdade analítica na configuração dos jogadores vistos de vários ângulos, o cubismo é mais nítido. Para enfatizar a relação das partes, a simultaneidade formal, Duchamp experimentou um efeito cromático próprio dos fenômenos da luz. Para tanto realizou a pintura sob à luz de gás, para, durante o dia, revelar outras cores. Ao recordar o experimento, explicou-o: “Quando se pinta sob uma luz verde e no dia seguinte se olha à luz natural, a pintura parece bem mais lilás e cinzenta; ela fica mais parecida com o que os cubistas estavam fazendo na época”. Talvez uma ironização ao que ainda incomodava Braque e Picasso: o ilusionismo em pintura. E a ironia, quem sabe, vai mais longe quando constata-se que os jogadores pensam o xadrez, assim como Duchamp pensava a pintura.

“Retrato de Dulcinéia” é uma pintura composta com cinco silhuetas da mesma mulher, retalhada, vestida e desvestida, vindo de várias direções, o que expressa os vários ângulos ou etapas de um corpo deslocando-se no espaço. O motivo da pintura foram os encontros com uma mulher alta e grave, na Avenida de Neuilly, com a qual não teve nenhum tipo de relação. Um contato à distância, o que lembra “A uma passante”, de Charles Baudelaire, soneto memorizado por Duchamp. Na avenida a *fugitive beauté*, fugitiva beleza, *la douceur qui fascine et le plaisir qui tue*, a doçura que fascina e o prazer que mata. Walter Benjamin, em *Sobre alguns temas de Baudelaire*, fez uma interpretação providencial do poema: a mulher que cruzou o olhar do poeta é uma despedida para sempre. Não é um amor à primeira, mas à última vista. Cita-se o episódio, pois desde a juventude Duchamp ficou conhecido como “o celibatário”, o que passou a ser presumido como uma atitude antifeminista, uma animosidade com as mulheres. Com o tempo comprovou-se que Duchamp tinha idéias anticonjugais, enfim, anti-sociais. Tanto é que em Montmartre ele conheceu uma jovem, Jeanne Serre, que foi modelo e amante.

Havia uma questão financeira que intervinha, e um raciocínio bastante lógico: era preciso escolher entre fazer pintura ou outra coisa. Ser homem de arte, ou casar, ter filhos e uma casa no campo.

Mas como vivia, no sentido prático, Duchamp? Quanto à aceitação da família do caminho que desejou seguir, não houve nenhum obstáculo. Seu pai, um cidadão por demais pragmático, desde cedo habituou-se com a questão, filhos com inclinações artísticas. Ajudou a todos eles e de uma maneira incomum: descontando da herança.

Jacques Villon, a quem ele tinha ajudado bastante, nada recebeu, enquanto minha irmã, que não gastou nada, vivia em casa, recebeu bastante. E éramos seis! É muito simpático. As pessoas se divertem quando eu conto. Meu pai fez

isto como um notário faria. Está tudo escrito. E ele nos preveniu.

A vida do “celibatário”, até então, foi sem maiores dificuldades e afastando-se de convenções familiares e artísticas. Procedimento que se agravou e levou-o a desconfiar de normas e de sistemas, sempre praticando a mudança, o que chamou de “mania”.

A ESCADA, VIAGENS

No início da segunda década do século 20, as elaborações de Duchamp sintetizaram-se em “Nu descendo uma escada”, obra de 1912. Com “Dulcinéia” desteorizou o cubismo e, agora, antecipava o futurismo como se lê em vários autores, o que não passa de engano interpretativo. Este, conforme seu depoimento, não foi o seu objetivo, além de discernir a diferença entre o que chamou de “paralelismo elementar” e a velocidade própria da pintura futurista. Duchamp não tomou conhecimento do Manifesto Futurista estampado no *Le Figaro* de 20 de fevereiro de 1910.

Neste momento não me ocupava dessas coisas. E mais, a Itália estava longe. A palavra “futurismo”, aliás, me atraía muito pouco.

O movimento, com a física mecânica, pode ser estudado com a energia que anima as coisas. E como os futuristas proclamaram a velocidade, se há algum estudo a ser feito é da sensação. “Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade”. Para Duchamp, assim, os futuristas eram “os impressionistas urbanos”. Não é sem razão que o futurismo, com manifestações sobre pintura, condenou a racionalidade dos cubistas.

O “paralelismo elementar” foi experimentado anteriormente em “Rapaz triste num trem”, de 1911. Portanto um corpo sendo deslocado, o corpo de Duchamp durante uma viagem que fez de Paris a Rouen. A obra é autobiográfica: “Havia o cachimbo para indicar a minha identidade”.

O conceito transformou o ocasional com a curiosidade duchampiana. O movimento do trem desloca o homem triste fumando o cachimbo: “movimentos paralelos que se correspondem”. O homem se decompõe. Uma pessoa triste pode se decompor, mas não se sabe qual emoção acompanhava Duchamp durante seu retorno a Rouen para o casamento de sua irmã Suzanne. De qualquer maneira, a pintura em si não trata de alguma sentimentalidade, apesar do título. As palavras de Duchamp são cartesianas.

Era uma descomposição formal, quer dizer, em lâminas lineares que se seguem como paralelas e deformam o objeto. O objeto é completamente distendido, como se fosse elástico. As linhas seguem paralelamente, enquanto mudam sutilmente para formar o movimento ou a forma em questão. Empreguei este procedimento, da mesma forma, em o Nu Descendo uma Escada.

Na época do “Rapaz triste”, por iniciativa pessoal Duchamp ilustrou poemas de Jules Laforgue, simbolista tardio e relegado na França por sua palavra irada e

irreverente. Fez uso freqüente de trocadilhos, aliteraões e formaões de vocábulos que atraíram a sua atenção. O “Nu descendo uma escada” tem procedência de uma das ilustrações, para a qual empregou o título do poema, *Encore à cet astre*, “Nessa estrela novamente”, onde aparece uma figura que sobe uma escada. Ao rever o desenho, Duchamp concluiu que um nu descendo seria mais majestoso. Subindo ou descendo, na realidade Duchamp estava voltado para problemáticas artísticas que diferiam e até contrariavam o cubismo do grupo de Puteaux.

A primeira versão do “Nu” é de 1911, mas é na segunda que Duchamp melhor apresentará seu objetivo: o movimento indicado na composição. O que se move na pintura é uma abstração, “uma representação articulada no interior da pintura, sem que se saiba se uma personagem real desce ou não uma escada igualmente real”. O movimento, na realidade, ocorre no olho do espectador e, em consequência, no pensamento.

A lapidação do movimento em “Nu descendo uma escada” foi evitada no Salão dos Independentes, de 1912, por intermédio de Gleizes e Metzinger, para eles e outros pintores uma ironia sobre o cubismo. Um desvio do cubismo, como se sabe. Duchamp foi solicitado a retirar a obra antes da abertura da exposição, o que fez sem exitação. Apesar de ser o grupo de artistas mais avançados naquele momento, “havia pessoas com escrúpulos incriveis, eles mostravam uma espécie de medo!” Gleizes e Metzinger, que exerciam liderança, queriam prever os desenvolvimentos do cubismo, uma atitude ingênua para Duchamp.

Isso me esfriou a tal ponto que, como uma reação contra tal comportamento da parte de artistas que eu acreditava livres, arrumei um emprego. Tornei-me bibliotecário na Biblioteca de Sainte-Geneviève em Paris.

Um ano depois o “Nu descendo uma escada” triunfou em Nova Iorque.

Um café em Montparnasse, em 1910, foi o cenário para as discussões do cubismo de Braque e de Picasso, que em seus desenvolvimentos não recorreram a teorias. A cooperação entre ambos foi intensa entre 1908 e 1914, “como dois alpinistas amarrados por uma corda” nas palavras de Braque. Eles, inclusive, não participaram dos salões anuais, apenas expondo na Galeria Kahnwailer. Robert Delaunay, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconier e Fernand Léger eram os principais integrantes dos encontros, dos quais aproximou-se Jacques Villon, atraindo-os para o seu ateliê em Puteaux. E assim surgiu o grupo de cubistas, com adesões de Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp, François Kupka e outros pintores da Normandia.

Das discussões sobre o cubismo, alguns pontos programáticos prevaleceram, principalmente a quarta dimensão e o intelecto como princípio da pintura. Gleizes e Metzinger, que escreveram e publicaram *Du cubisme, Do cubismo*, em 1912, entre outras coisas criticaram o impressionismo, e, em consequência, o realismo, que fizeram da pintura uma janela para o mundo e não um objeto em si, com qualidades próprias. Toda essa movimentação de idéias teve grande repercussão no Salão dos Independentes com obras expostas na Sala 41, com fervor e lucidez defendidas por Guillaume Apollinaire, seguido de André Salmon.

Duchamp, sem deixar de interessar-se por essas questões, nas discussões ouvia mais do que falava. Mesmo assim, querendo “inventar ou encontrar o próprio caminho em vez de ser simples intérprete de uma teoria”, ele foi o mais decisivo realizador da arte não-retiniana, além de ter levado a quarta dimensão às últimas conseqüências.

Em meio a essa efervescência artística, Jacques Villon fundou, em 1913, o grupo *Sección D'or*, Secção de Ouro, composto por Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp, Raymond Duchamp Villon, Robert Delaunay, Roger de La Fresnaye, Jean Metzinger, Fernand Léger, Albert Gleizes e François Kupka. Uma exposição na Galeria Boécia tornou-se histórica em 1922, Paris, ao reunir todos os artistas do cubismo. A iniciativa foi de Jacques Villon, que foi um apaixonado pelos problemas de ritmo e de proporção desenvolvidos através da teoria da visão das pirâmides de Leonardo da Vinci, baseada na secção de ouro, ou proporção áurea, que estabelece a relação ideal entre duas grandezas. A teoria foi concebida por Vitruvius e revista na Renascença com a publicação, em 1509, do tratado *Divina proporção*, escrito pelo frade bolonhês Luca Pacioli.

O grupo de Puteaux também foi contagiado pelo pensamento de Henri Bergson. O livro que publicou em 1912, *A evolução criadora*, antecipou o princípio de incerteza que somente foi formulado 20 anos depois por Werner Heisenberg. Ao pensar a vida como mudança, Bergson isolou e estudou particularidades que estão em constante transformação, contrapondo-se ao que a ciência vinha oferecendo até o momento. Mas o que fascinou, e não somente os artistas do grupo de Puteaux, foi o primado da intuição, assim como foi a empatia de Willelm Worringer para os pintores abstratos que estavam despontando na mesma época. Somente a intuição poderia levar “a pessoa a transportar-se para o interior de um objeto a fim de coincidir com uma qualidade que lhe é exclusiva, inefável”. O pensamento de Bergson, desta maneira, desdobrou-se para um objetivo mais específico, a duração, ou seja, “a persistência do passado no presente”. O conceito de duração, enfim, trouxe outra vez o mais inquietante e inevitável para os artistas desde Baudelaire e Mallarmé: o acaso.

O ano de 1912, portanto, foi decisivo para Duchamp, e ainda mais a partir do momento em que conheceu Francis Picabia, Gabrielle Buffet Picabia, Guillaume Apollinaire e descobriu *Impressions d'Afrique*, do poeta francês Raymond Roussel.

Gabrielle Buffet descreveu o jovem Duchamp como um artista que “ainda não havia encontrado seu modo de expressão”, mas que tinha por trás “da aparência de uma quase timidez romântica” [...] “uma mente extremamente dialética, apaixonado por especulações filosóficas e conclusões absolutas”.

Apollinaire foi romancista, poeta e um dos principais teóricos da arte de vanguarda, principalmente a cubista, sobre a qual publicou, em 1912, *Les peintres cubistes, Os pintores cubistas*. O livro, além de expor o cubismo em todas as suas novas formas depois de Braque e de Picasso, tem o mérito de esclarecer o que a pintura moderna, depois de Cézanne, estava efetuando: a passagem da “realidade da visão” para a “realidade do conhecimento”. Apollinaire foi precursor do surrealismo, aproximou-se dos futuristas e denominou de orfismo a pintura de Sonia e Robert Delaunay em uma conferência na galeria *Der Sturm*, A Tempestade, em Berlim. Com

um artigo que escreveu sobre Picasso em 1905, publicado no mesmo ano em *La Plume*, A Pluma, passou a ser conhecido como o seu descobridor. Duchamp, sobre Apollinaire, fez um comentário especial: “Ele era uma borboleta. Ficava com você, falando de cubismo e, no dia seguinte, você o ouvia ler Victor Hugo num salão”.

Picabia foi um artista extravagante e agressivo em suas atitudes. Filho de um cubano casado com uma francesa, foi aluno de Cormon na Escola de Belas-Artes de Paris. Até 1910, ele nasceu em 1879, pintou sob a ótica impressionista, em seguida aderindo ao cubismo e ao orfismo de Robert Delaunay. Expôs no *Armory Show*, Nova Iorque, e foi o elo de ligação entre os dadaístas de Paris e os de Zurique. Interessado por elementos mecânicos, inventou “máquinas irônicas”. Expôs temporariamente com alguns surrealistas e participou do filme *Entr'acte*, de René Clair.

Para quem estava convivendo com pintores que se profissionalizavam e assim estagnavam suas potencialidades, como Gleizes, Metzinger e Jacques Villon, conhecer Picabia foi descortinar “novos horizontes”. Seu espírito de negação e de contradição foi um estímulo para Duchamp, sobremaneira por tratar-se de um jogo sem regras. Foi com ele que assistiu, no Théâtre Antoine, *Impressions d'Afrique*.

Formidável! Havia em cena um manequim e uma serpente que se moviam um pouco; era, absolutamente, a loucura do insólito. Não me lembro bem do texto. Não dava para ouvir. Foi impressionante...

Duchamp viu em Roussel uma cisão, comparando-a com a de Arthur Rimbaud. Roussel, além de *Impressions d'Afrique*, publicou mais seis livros e vivia em um carroção com as cortinas fechadas. Teve uma vida ativa, numerosa, e acabou se suicidando. Foi jogador de xadrez, participou de competições de tiro com sucesso e tocava piano. Duchamp teve a oportunidade de vê-lo no Régence, tarde da noite, jogando xadrez.

Ele tinha um ar meio collet-manté, colarinho postiço, vestido de preto, bem, bem Avenue du Bois, mesmo! Sem exagero. Uma grande simplicidade, sem ostentação.

A novela de Roussel foi publicada em 1910. Em escrita-torvelinho, antecipou a livre associação dos futuristas e surrealistas, implodindo a linguagem. Considerando-se filólogo e metafísico, Roussel explorou as homófonas, palavras com o mesmo som, porém com significados diferentes. Um exemplo, entre tantos: *empereur* (imperador). Roussel desdobrou a palavra em *hampe* (haste), *air* (vento) e *heure* (hora), um relógio incomum para uma região fantástica, Cocanha. Jans Mink: “Obviamente, isto podia levar a um imaginário surpreendente numa produção teatral, visto que Roussel usava a projeção fônica de uma palavra ou frase para lançar uma imagem que ele tinha traçado e a que tinha dado uma nova identidade”. E há mecanismos, máquinas propriamente ditas, que desempenham funções humanas, como esgrimir e pintar. A máquina da esgrima, na encenação, foi construída com uma roda de triturar, que uma vez acionada por meio de um pedal movimentava outras rodas, molas e alavancas.

Com estas impressões, Duchamp foi para Munique. Na temporada, de aproximadamente três meses, conheceu pinturas religiosas alemãs da Idade Média e da Renascença, os nus de Lucas Cranach e pinturas sobre vidro, anônimas, uma arte popular e tradicional da Baviera. Ao passar por Neufhrn, visitou a igreja de Santa Wilgefortis, supostamente uma virgem cristã que recusou o casamento e que, ao ser despida, cresceu barba em seu queixo. É provável que Duchamp tenha assistido alguma peça de Frank Wedekind, anarquista que desestabilizou tabus sexuais. O alemão que aprendeu na escola, em Rouen, facilitou a estadia de Duchamp em Munique. Adquiriu um exemplar da primeira edição de *Über das Geistige in der Kunst, Do espiritual na arte*, de Vassily Kandinsky, publicação de 1912. Ainda em Munique, Duchamp fez as primeiras anotações para o “Grande vidro”.

Ao regressar a Paris, com Picabia e Apollinaire empreendeu outra viagem, esta ao Jura, o Estival francês nas proximidades da fronteira com a Suíça. O motivo foi visitar Gabrielle Buffet, que estava na casa de sua mãe, sogra de Picabia. Madame Buffet ficou impressionada com as extravagâncias verbais dos amigos de Duchamp, que, praticamente, passou despercebido. A pedido de madame Buffet, Apollinaire recitou o trecho inicial de seu emblemático *Alccols*, o que situa sua infância e adversidades vividas. Em homenagem a ela, uma pessoa que representava as luzes do século 19 e inteiramente receptiva ao novo, o poeta intitulou-o de *Zone*, nome popular daquela região.

Ao retornar a Paris, Duchamp escreveu sobre uma pintura que não realizou. Um conceito para o que se percebe, mas não completamente.

A máquina de cinco corações, a criança pura, de níquel e de platina, deve dominar a estrada Jura-Paris.

O texto também refere-se à “criança farol” e ao “chefe dos cinco nus”, trocadilhos característicos de Duchamp: *cinq nus*, cinco nus, *seins nus*, seios nus; *enfant fhare*, criança farol, *en fanfarre*, em fanfarra.

Duchamp foi atraído pela inteligência de Gabrielle Buffet, que abandonou a música para casar-se com Picabia. Chegou a estudar, em Paris, contraponto com Gabriel Fauré e composição com Vincent d’Indy. Gabrielle Buffet teve uma respeitável compreensão sobre o que artistas e cientistas buscavam, conforme as suas palavras “o não-perceptível”.

Antes de viajar para Munique, Duchamp declarou a Gabrielle, por telefone, a sua paixão. Uma relação que pelo menos no início foi à distância, sem envolvimento físico. Duchamp escreveu várias cartas amorosas, segundo ela perturbadoras e comoventes. Com a insistência de Duchamp, inclusive comparando a situação de ambos com a de um casal em um dos romances de André Gide, Gabrielle aceitou encontrá-lo secretamente em uma estação de trem em Andelot, no Jura. Não se sabe o que falaram no encontro, mas em suas memórias Gabrielle relatou o episódio.

Permanecemos na estação sentados num banco de madeira. Passamos lá a noite e eu parti antes dele. Até hoje ainda acho isso espantoso e muito comovente e também tudo muito juvenil. Era bastante louco e idiota viajar de Munique até o Jura só para passar algumas horas da noite comigo. É

totalmente desumano ficar sentado perto de uma pessoa quando se sente que ela a deseja enormemente e nem de leve se é tocada.

No final de 1912 Duchamp visitou com Fernand Léger e Constantin Brancusi, em Paris, a Exposição de Tecnologia da Aviação. Ao passar os olhos em tantas novidades que em breve se tornariam bélicas, disse aos amigos que a pintura estava condenada, perguntando: “Quem conseguirá fazer algo melhor do que uma hélice?”

A era industrial provocou situações estéticas conflitantes para os artistas: Duchamp não faz parte deste quadro. A aura perdida ou saqueada pela natureza moderna, artificial e mecanizada, não perturbou a sua inventividade que, nos primórdios da tecnologia, experimentava o que dela poderia fazer. Apollinaire, com objetiva visão crítica, em *Os pintores cubistas*, percebeu o que Duchamp significava na época e o que significaria para a arte contemporânea.

Tal como os quadros de Cimabue eram expostos pelas ruas, o nosso século viu o aeroplano de Blériot, carregado com os esforços desenvolvidos pela humanidade durante o passado milênio, ser escoltado em glória para a Academia das Artes e das Ciências. Talvez um artista tão liberto de preocupações estéticas, um artista em busca da energia como Marcel Duchamp, venha a ter por tarefa reconciliar a arte com as pessoas.

Apollinaire iniciou o texto dizendo que não tinha “um juízo sobre o verdadeiro talento” de Duchamp em função do número reduzido de obras e pela acentuada diferença entre as mesmas. O crítico, na época, não tinha parâmetros suficientes para considerar que as poucas obras e a diversidade já eram atitudes críticas sobre o fazer artístico. Mesmo assim, no desenrolar do texto, Apollinaire indicou o propósito fundamental de Duchamp: as formas não devem ser transformadas em norma, assim o caráter singular de cada pintura ou de um conjunto mínimo de pinturas.

A unidade tinha algum valor para Duchamp no âmbito de cada objeto que realizava, dando maior importância às relações entre as coisas, quer dizer, entre os próprios objetos, ou, melhor ainda, entre o sujeito e o objeto apesar de ter desdenhado a idéia de ser. Ao afirmar a energia, Duchamp estava pondo em circulação não propriamente o que as coisas são, mas o que as coisas fazem. Recusar o estético significou livrar a arte do jugo naturalista, herança que teve o auge com o impressionismo.

O “Nu descendo uma escada”, como foi mencionado, triunfou em Nova Iorque, em 1913, na primeira exposição de arte contemporânea européia nos Estados Unidos. Devido o acentuado número de obras, a exposição teve que ser levada ao público em um regimento de armas, daí o nome *Armory Show*, oportuna metáfora para um certame inédito e de vanguarda. O organizador, Walter Pach, reservou um amplo espaço para os irmãos Duchamp. Entre tantas obras que mudaram os rumos da arte, foi o “Nu” que mais causou repercussão, dividindo o público e a crítica. Duchamp, repentinamente, passou a ser o artista mais comentado nos meios artísticos de Nova Iorque e, em seguida, em Boston e em Chicago, cidades em que a mesma exposição foi realizada.

O que contribuiu para o interesse provocado por esta tela foi o título. Não se faz uma mulher nua que desce uma escada, é ridículo. Não parece ridículo agora, porque já se falou muito sobre isso, mas quando era novo, sobretudo comparado ao nu, parecia escandaloso. Um nu deve ser respeitado. No plano religioso, puritano, também foi ofensivo. Tudo isso contribuiu para a repercussão do quadro. E ainda havia pintores de lá que se opuseram decididamente. Isso desencadeou uma batalha.

Em menos de uma década: duas pinturas marcaram a história da arte: “As senhoritas d’Avignon” e “Nu descendo uma escada”. Outras viriam para completar o repertório da pintura moderna desde Eugène Delacroix. E o “Nu”, por tratar de alguma coisa que se move, que tem energia e transforma-se, contém elementos da cronofotografia que Duchamp encontrou em divulgações do fisiologista Etienne-Jules Marey e estudou por meio de fotografias de Eadweard Muybridge. A cronofotografia é a sequência do movimento de um corpo, um dinamismo de formas no tempo e no espaço.

Eu tinha visto uma ilustração de um livro de Marey que indicava as pessoas que fazem esgrima ou galopam cavalos, com um sistema de pontilhados, os diferentes movimentos. É assim que eu explicava o paralelismo elementar. Isso tem um ar bem pretensioso como fórmula, mas é divertido.

Nos séculos 18 e 19 uma pergunta ocupou vários pensadores: o tempo, na consciência, é contínuo ou descontínuo?

Hume pensou em momentos distintos da mente, analisando-a como “um feixe de percepções diferentes que se sucedem com rapidez inconcebível e que estão em fluxo e movimento perpétuos”. William James tratou a visão humeana como poderosa e exasperadora: os momentos distintos pareciam contrariar a intuição. No fluxo do pensamento a consciência parece ser sempre contínua, “sem quebra, ruptura ou divisão”, não “recortada em pedaços”. A consciência, porém, muda continuamente, enquanto o pensamento e a percepção avançam sem interrupções. Ao constatar que o pensamento flui, James introduziu o termo “fluxo de consciência”. Mesmo assim, continuou se perguntando: “Será que a consciência é realmente descontínua, ou será que apenas parece ser contínua diante de si mesma, em razão de uma ilusão análoga a do zootrópio?”

O zootrópio é um instrumento em forma de disco, no qual cola-se um mesmo desenho ao lado do outro, de pessoa ou de animal. O disco uma vez girado provoca a ilusão de uma imagem em movimento. O zootrópio foi utilizado por cientistas e filósofos para estudos dos mecanismos da visão e do movimento. O que se queria provar é que as imagens no cérebro têm movimento. Uma contribuição para o surgimento do cinema, cujas imagens podem ser vistas como metáforas do “fluxo de consciência”.

Henri Bergson, em 1908, definiu o que chamou de “mecanismo cinematográfico do pensamento”: o cérebro tira instantâneos da realidade que é passageira, enfileirando-os no devir, ”situado no fundo do aparato do conhecimento,

para imitar o que existe de característico nesse próprio devir”. O cérebro, assim, coloca “em movimento uma espécie de cinematógrafo dentro de nós”.

Apesar de não ter sido um leitor exemplar, Duchamp estava atento às novidades científicas e filosóficas que circulavam nas conversas e nas publicações destinadas ao grande público. Adaptando o que achava conveniente aos seus experimentos, sua finalidade não poderia ser outra: a poética do humor, do jogo e do acaso. O movimento decomposto do “Nu” permitiu essas associações, sobretudo com o jogo de xadrez, no qual os lances são analíticos para a totalidade da partida. Pode-se ver na pintura todas as suas partes isoladamente, assim como pode-se reconstituir toda a partida por meio de todos os lances.

EM NOVA IORQUE, NO VIDRO

Duchamp, aos 26 anos, estava preparado para expandir seus conceitos de arte, palavra que pouco empregou e logo substituiu por fazer, o significado de arte em sânscrito. O feito por ele até chegar ao “Grande vidro” levou-o a abandonar a pintura. Enquanto pintou poliu idéias, compondo um número reduzido de obras e assim continuou à margem da produção. Abandonou a pintura motivado por seu senso crítico sereno, mas exigente consigo mesmo e com os demais: a arte não é somente para os olhos.

A mecanização da vida tornou-se a fonte reflexiva de Duchamp, considerado difícil, complexo e hermético. Ele foi isso tudo e bem mais: a sua obra anuncia a cultura anônima, cotidiana, dos centros urbanos. Não fosse isso os artistas da *pop art* não teriam visto nele um precursor. Uma vez identificados os signos que permeiam o seu fazer, os obstáculos entre a emissão e a recepção se desfazem. Duchamp é um espelho sobre as nossas complexidades. E como cada uma de suas obras alargaram o campo da linguagem, a mesma passou a ser uma atitude ética. Era isso, enfim, o que interessava a Duchamp: decifrar a natureza humana com a linguagem e uma linguagem inovadora que também deve ser decifrada.

A inventividade de Duchamp, como atitude ética, estava associada à estratégia. Não pode-se esquecer que o jogo, especificamente o xadrez, fazia parte de sua vida. Nos lances do viver, que eram traduzidos com a arte, cada passo obedecia coordenadas mentais como a primeira viagem que fez a Nova Iorque. Quem convenceu-o foi Walter Pach, o mesmo do *Armory Show*, pintor sem perspectivas, porém animador cultural invejável. A guerra havia sido declarada em 2 de agosto de 1914 e Paris não oferecia uma atmosfera à altura de suas expectativas. Em 15 de junho de 1915, a bordo do Rochambeau, o artista avistou a Estátua da Liberdade não para tentar a sorte como o personagem de Franz Kafka, Karl Rossman, mas para colher o que semeou. Foi recebido com todo o prestígio obtido com o “Nu descendo uma escada”. Pach apresentou-o aos mecenas Louise e Walter Arensberg. O apartamento do casal, praticamente uma galeria particular de obras de vanguarda, era animado por músicos, poetas, artistas e belas mulheres.

Arensberg graduou-se em inglês e filosofia em Harvard, Londres, e foi poeta imagista influenciado pelos simbolistas Verlaine, Mallarmé e Laforgue. Estudou italiano para traduzir *A divina comédia* de Dante. Fixou residência em Nona Iorque, onde trabalhou como repórter no *Evening Post* e casou-se com Mary Louise. Ambos receberam grandes heranças, o que proporcionou uma coleção de arte moderna, cuja formação data do *Armory Show*. Por não ter sido reconhecido como poeta, e até visto como insuficiente, passou a dedicar-se à criptografia para descobrir os segredos de Dante Alighieri e William Shakespeare. A criptografia de Arensberg não tinha validade científica, sendo, nas palavras de Duchamp, a convicção de quem joga.

Seu sistema era o de procurar no texto, a cada três linhas, alusões a uma

porção de coisas; era um jogo para ele, como um jogo de xadrez, que apreciava imensamente. Tinha duas ou três secretárias que trabalhavam com ele e, quando morreu, deixou dinheiro bastante para que elas pudessem alugar uma pequena casa na Califórnia e continuassem a fazer as pesquisas sobre Shakespeare.

Arensberg passou a vida toda tentando provar que as peças de Shakespeare foram escritas por Francis Bacon. Meynert, professor de anatomia cerebral, do qual Freud foi aluno, foi quem colocou em circulação tal idéia. Freud também partilhou destas teorias sedutoras ao conhecer em 1923 um livro de J. Thomas Looney, *Shakespeare identified*, publicado em 1921. A hipótese de Looney é de que Edward de Vere, décimo-sétimo Duque de Oxford, escreveu a obra indevidamente atribuída a Shakespeare. O problema é que o referido duque morreu em 1604, antes das peças *Rei Lear*, *Macbeth* e assim por diante.

O mais importante para Duchamp, além da amizade de Arensberg, é que ele foi adquirindo a maior parte de sua obra que, antes de morrer, doou ao Museu de Arte de Filadélfia.

Desde que cheguei, começou a comprar as minhas coisas; não era muito fácil porque aqueles que possuíam não queriam vendê-las. Ficou três anos tentando o Nu Descendo uma Escada, e o comprou em 1918 ou 1919, e neste meio tempo, ainda me pediu que fizesse uma cópia fotográfica, a qual retoquei com pastel e nanquim. É um trabalho do qual não me orgulho muito...

Duchamp, para permanecer em Nova Iorque, engajou-se na Missão Militar da França como secretário de um capitão, um perfeito janota que aturou durante seis meses e ganhando apenas trinta dólares por semana. Liberando-se por conta própria, começou a dar aulas de francês.

Nos dois anos iniciais que viveu em Nova Iorque, os três primeiros meses hospedado por Arensberg, Duchamp compartilhou de um ambiente animado, muitas vezes anarquicamente, por estrangeiros como ele e por norte-americanos receptivos a novas idéias: Henri-Pierre Roché, Martin-Barzun, Arthur Cravan, Man Ray, Jean Crotti e Edgar Varèse, entre outros. Esta constelação de inovadores passava as noites conversando, bebendo e jogando xadrez.

Às vezes eram verdadeiras bebedeiras mas, nem sempre... Era um verdadeiro salão artístico e, além disso, muito divertido.

Duchamp foi cultuado pelos norte-americanos como um artista que mudou a forma de fazer arte e por ter revelado o *Armory Show*. Sua presença, em Nova Iorque, logo foi assinalada pelo jornal *New York Tribune* com a manchete “O homem do nu descendo uma escada está entre nós”. Nas várias entrevistas que se seguiram, Duchamp foi apresentado como uma pessoa simples, agradável, que não fazia pose de artista. Bessie Breuer, sua primeira entrevistadora no citado jornal, tornou-se uma fervorosa amiga, introduzindo-o cada vez mais na vida da cidade, perfeita “para novas abordagens” como foi dito por ele. Gabrielle Buffet, sobre este período, fez uma

anotação preciosa: “Encontramos Marcel Duchamp adaptado ao ritmo violento de Nova Iorque. Ele era o herói dos artistas e intelectuais e das senhoras jovens que frequentavam estes círculos. (...) No que respeita à arte, ele estava interessado em encontrar novas fórmulas para com elas assaltar a tradição da imagem e da pintura”. Isso estava sendo feito com o *ready-made* e com o “Grande vidro”, agora no apartamento que alugou de maneira insólita. Quem pagava o aluguel era Arensberg, em troca da propriedade desta obra.

Enquanto iniciava e prosseguia as notas e os esboços para o “Grande vidro”, Duchamp fez os primeiros *ready-mades*: “Roda de bicicleta”, “Farmácia” e “Suporte para garrafas” em Paris e, em Nova Iorque, “Em antecipação ao braço quebrado”, “Ruído secreto”, “Dobrável de viagem”, “Fonte”, “Ar de Paris” e “L.H.O.O.Q.”.

A descrição destes objetos, retirados de seus contextos e elevados à categoria de arte, permite que se estabeleça correspondências com partes que compõem o “Grande vidro”. As obras de Duchamp, naturalmente, são únicas, cada uma delas com qualidades próprias. Entre elas, no entanto, encontram-se relações veladas e reveladoras de problemáticas técnicas. O pensamento de Duchamp, nestes termos, é correlacional.

Os *ready-mades* são aproximações e antecipações de conceitos. E como Duchamp foi dispensando o trabalho manual, cada objeto escolhido adquiria algum sentido a partir do próprio ato de deslocar, da decisão a mais desinteressada possível em nome do estranhamento das coisas mais banais. Veja-se, por exemplo, “Roda de bicicleta”, de 1913, “Farmácia”, de 1914, e “Suporte para garrafas”, de 1914, que somente foram chamados de *ready-mades* em 1916 pelo próprio Duchamp em uma carta à irmã Suzanne. Ele escreveu que quando comprou os objetos estava convicto de que eram esculturas prontas, quer dizer, foi seu pensamento que atribuiu a eles um caráter sensível.

Aqui em Nova Iorque comprei alguns objetos de estilo semelhante e chamei-lhes ready-made. Tu sabes suficientemente inglês para perceberes o significado de “já acabado” que eu atribuí a estes objetos – assinei-os e coloquei-lhes uma inscrição em inglês. Vou dar-te alguns exemplos: comprei uma grande pá de neve, na qual escrevi In Advance of the Brocken Arm. Não faças um esforço demasiado para entenderes isto de uma forma romântica, ou impressionista, ou cubista, pois não tem nada a ver com isso; um outro ready-made chama-se Emergency in Favor of Twice. Todo este preâmbulo tem uma razão de ser: vá buscar o suporte de garrafas. Quero fazer dele um ready-made à distância. Na parte de dentro do arco inferior tu irás escrever a inscrição, que te envio no fim, em letra pequena pintada com um pincel e tinta branca prateada e com a mesma letra assinarás Marcel Duchamp.

Não se conhece o conteúdo da inscrição, pois a página final da carta foi extraviada, como também o “Suporte para garrafas” juntamente com “Roda de bicicleta”. É que Suzanne, ao fazer uma limpeza no ateliê a pedido de Duchamp, entre outras coisas jogou fora os referidos objetos. Quanto às inscrições, o que se sabe é que Duchamp colocava situações absurdas, sem sentido aparente como os

ready-mades. No caso da pá, “Em antecipação ao braço quebrado”, disse que não esperava que tivesse sentido, “mas, no fundo, tudo acaba por ter algum”.

Entre “Roda de bicicleta”, “Suporte para garrafas” e “Em antecipação ao braço quebrado” há em comum a verticalidade. Os dois últimos *ready-mades* Duchamp mantinha pendurado em seu ateliê, o que remete à *noiva pendurada* do “Grande vidro”, além do “Suporte para garrafas” ter uma configuração parecida com a do *cilindro sexual* da mesma obra.

“Roda de bicicleta”, 1913, foi uma “coisa” que fez por diversão e para uso próprio. Ele gostava do movimento da roda, desfazendo-se e refazendo-se, sempre o movimento circular que o atraía. Duchamp comparou seu objeto aos demais, porém com uma diferença: a sua inutilidade.

“Farmácia”, 1914, foi pensado na semi-escuridão de um trem em movimento quando viu, no crepúsculo da tarde, ao longe duas janelas iluminadas: “Isso me fez pensar em adicionar um pouco de cor àquelas luzes para dar a idéia de uma farmácia”. Duchamp concluiu que esse *ready-made* retificado foi “uma distorção da idéia visual para executar uma idéia intelectual”. O artista ia para Rouen e utilizou, posteriormente, uma gravura comercial, destas que se encontram em lojas de materiais de arte. Com guache acrescentou toques de vermelho e de verde na paisagem, lembrança das garrafas com líquido colorido nas janelas das farmácias francesas.

“Suporte para garrafas”, 1914, é outro objeto convencional que chamou a atenção de Duchamp por sua forma escultórica: “Comprei isso como uma escultura feita”. O objeto não foi alterado e foi chamado por ele de “ouriço”.

Com “Ruído secreto”, 1916, um rolo de barbante entre duas chapas de latão ligadas entre si por quatro parafusos, houve uma intervenção posterior de Arensberg, que desparafusou as chapas e introduziu alguma coisa dentro do rolo que provoca ruído quando o *ready-made* é movido. O título foi dado em função da interferência e o nome do objeto acrescentado foi mantido em segredo.

Para o “Dobrável de viagem”, 1916, Duchamp utilizou a capa de uma máquina de datilografar Underwood, nome que aparece por extenso e em dourado na superfície de couro, portanto uma matéria flexível, dobrável, fácil de ser transportada. O nome da marca da máquina é uma alusão erótica a Beatrice Wood, norte-americana que foi amiga de Duchamp na época e que, com prazer malicioso, ensinava palavrões em francês.

Em seguida apareceu “Fonte”, 1917, apresentado para a primeira exposição, em Nova Iorque, da Sociedade dos Independentes, da qual Duchamp foi um dos fundadores. “Fonte” é um urinol de parede, comum em mictórios públicos. Como o que era apresentado à Sociedade dos Independentes não podia ser recusado, a obra foi escondida.

Foi simplesmente suprimida. Eu estava no júri, mas não fui consultado, porque os jurados não sabiam que fora eu que havia enviado; escrevi o nome Mutt para evitar quaisquer relações com coisas pessoais. A Fonte foi simplesmente colocada atrás de uma divisória e, durante toda a exposição, eu não sabia onde estava. Não podia dizer que fora eu quem havia enviado este objeto, mas

acho que os organizadores o sabiam pelos boatos. Ninguém ousou comentar.

Duchamp, depois da exposição, encontrou o *ready-made* e retirou-se da organização. Ele sabia que suas obras levavam tempo para serem assimiladas, a começar pelos artistas. Desapontado se sentiria, como disse, se tivesse sido o contrário.

Na época gostei muito. E depois, na verdade, não tinha muito a atitude tradicional do artista que apresenta seu quadro, quer ser aceito e depois louvado pelos críticos.

O pseudônimo empregado por Duchamp, R. Mutt, tem várias procedências. Mutt é um personagem de história em quadrinhos, Mutt e Jeff, enquanto o R. foi suposto como sendo de Richard, pessoa rica em francês, uma piada de mau gosto de Duchamp. Outra derivação de Mutt é do nome da empresa onde comprou o urinol, Mott Works.

A supressão motivou um artigo, “O Caso Richard Mutt”, atribuído aos editores da revista *The Blind Man*, Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood e Duchamp. Mas o estilo e as idéias são de Duchamp.

Dizem que qualquer artista que pagasse seis dólares podia expor.

Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, essa peça desapareceu e nunca foi exposta.

Quais são as bases para a recusa da fonte de Mutt?

1. Alguns alegaram que era imoral. Vulgar.

2. Outros que era um plágio, uma mera louça sanitária.

Bem, a fonte de Mutt não é imoral, isso é absurdo, ela é tão imoral quanto uma banheira. É um acessório que se vê todos os dias nas lojas de aparelhos sanitários.

Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância.

Ele ESCOLHEU-A. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto.

Com um presente a Arensberg, “Ar de Paris”, 1919, Duchamp reportou-se às lembranças de viagens, uma ampola com remédio que mandou abrir, limpar e fechar novamente por um farmacêutico de Paris com o ar desta metrópole para outra metrópole, Nova Iorque.

O mesmo ocorreu com um postal com uma ilustração tosca e anônima de “Mona Lisa”, que Duchamp assinou depois de acrescentar bigode e cavanhaque e uma inscrição curiosa, “L. H. O. O. Q.”, que uma vez soletrada em francês diz: *Elle a chaud au cul*, ela tem calor no cu. Para quem sabe o que Leonardo da Vinci representou no retrato de Gioconda, que fixa o olhar do espectador, tudo fica bem claro.

Com a continuidade dos *ready-mades*, empregando o trabalho manual de outras pessoas, a ironia de Duchamp tornou-se mais refinada como em “Viúva impudente”,

1920, pintando na base da obra as palavras *fresh widow*, um jogo com palavras: *fresh* (fresca), *french* (francesa); *widow* (viúva), *window* (janela). Uma viúva fresca, alegre ou esperta. O *ready-made*, portanto, é uma janela cujas vidraças são opacas, revestidas de couro preto. Não se sabe, vendo a reprodução da obra, se o dentro é o fora e vice-versa. Por tratar-se de Duchamp, ambas as coisas são o mesmo. Sobre isso ele fez um *ready-made* extraordinário: uma porta que abre e fecha outra.

Os *ready-mades*, com estas descrições, foram motivados por pessoas ou por fatos pessoais. Objetos de provocação e de desorientação que coincidiram com a antiarte dos dadaístas, que Duchamp somente teve notícias em 1918 através de Picabia, que passou a ele *La première aventure céleste de M. Antipyrine*, *A primeira aventura celeste do Sr. Antypirine*, de Tristan Tzara.

Isto nos interessou, mas não sabia o que era dadá, não sabia nem que a palavra existia. Quando Picabia foi à França, fiquei sabendo pelas suas cartas o que era, mas este foi nosso único intercâmbio naquele momento.

Picabia publicava uma revista, *391*, que manifestava atitudes antiartísticas, demolindo a arte convencional e a subserviência dos artistas. Estimulado por isso, Duchamp, com a participação de Arensberg e de Henri-Pierre Roché, publicou duas revistas com o mesmo tom editorial: *The Blind Man* e *Wrogrong*.

No ano em que Duchamp chegou em Nova Iorque, 1915, deu início ao “Grande vidro” como chamava “A noiva despida por seus celibatários, mesmo”. Em Munique havia planejado a obra, desenvolvendo-a com notas, esboços e estudos até 1914 em seu ateliê em Neuilly. Uma obra francamente ambiciosa, enigmática e complexa na técnica e na inventividade. Duchamp, em 1923, abandonou-a, deixando-a inacabada. O abandono, como pode parecer, não foi em função de alguma decepção com os resultados. O que planejou foi atingido com paciência e precisão, com domínio mental invejável para o que se passa no imaginário. Duchamp, isso sim, desde o “Moedor de café”, estava a caminho da impessoalidade, ou seja: ele queria, conforme disse, “esquecer completamente a mão”, o trabalho manual.

Querida encontrar algo para escapar daquele aprisionamento da tradição.

O “Moedor de café”, de 1911, pintura considerada por Duchamp “uma janela para outra coisa”, foi realizada para questionar a representação pictórica, de fundo especular ou psíquico. Duchamp simplesmente descreveu o mecanismo do moedor por meio de uma seta que indica a direção da roda dentada acionada pela manivela.

Dessa forma, havia a idéia de movimento, além da idéia de compor a máquina em duas partes; e essa foi a fonte das coisas que apareceram mais tarde em meu vidro.

Além dessa fonte, que contradizia e superava os melhores expoentes do cubismo e do futurismo, há outras não menos decisivas, todas girando em torno da quarta dimensão, do erotismo e do ego.

Duchamp, quando trabalhou na Biblioteca Sainte-Geneviève, aproveitou o tempo disponível para estudar perspectiva, Pirro de Élis, Max Stirner, Jules Henri

Poincaré e Gaston Pawlowski, entre outros.

Ao verificar o que os gregos antigos pensaram, Duchamp foi contagiado por Pirro de Élis, que abandonou a pintura para dedicar-se à filosofia e esteve na Índia para conviver com magos e ginosofistas, literalmente sábios nus. Essa convivência levou-o ao agnosticismo e à suspensão do juízo. Avesso a definições dogmáticas, Pirro contestou as formas ideais de Platão por não acreditar em absolutos: “Nada é em si, tudo é aparência”. Pirro confiava na instabilidade – na mudança em superfície e em profundidade. Ele cultuou a indiferença, a imperturbabilidade.

Por sugestão de Picabia, Duchamp leu Max Stirner, que em 1844 publicou um livro que foi relativamente conhecido nos meios intelectuais de Paris até o início do século 20, *Der Einzige und sein Eigentum, O único e sua propriedade*. O texto é breve e reafirma, a cada página, a preocupação de Stirner não “com o divino nem com o humano, tampouco com o verdadeiro, o bom, o justo, o livre etc, mas somente com aquilo que é meu, e aquilo que é meu não é comum a todos, pois é único, tal como eu sou único. Nada é mais eu do que eu mesmo”.

Tanto Pirro como Stirner coincidiram com o que Duchamp já vinha pensando: a “beleza da indiferença” e “o ego que em tudo está presente”.

Poincaré foi um dos mais objetivos divulgadores da quarta dimensão, vista como “uma elevada dimensão além do espaço e do tempo”, tornando-se popular nas duas primeiras décadas do século 20. A quarta dimensão foi somente suplantada pela teoria da relatividade, formulada por Albert Einstein em 1916.

Herbert Molderings, um historiador de arte, foi o primeiro a assinalar a importância de Poincaré para Duchamp.

As físicas entraram num estágio de desenvolvimento que Poincaré caracterizou como um “desmoronamento geral de princípios”, como um “período de dúvida” e uma “crise séria” da ciência. A essência desta crise não era tanto a desintegração das antigas leis e dos axiomas da física, porém mais a dúvida fundamental sobre a possibilidade do conhecimento científico objetivo. O materialismo, que tinha sido a base das ciências no século XIX, era substituído pela filosofia do idealismo e do agnosticismo. A filosofia do agnosticismo que iria predominar na ciência moderna, mesmo onde a humanidade acreditava encontrar certezas absolutas, constituiria o ponto crucial da nova arte de Duchamp.

E a frase de Poincaré que mais impressionou Duchamp foi: “As coisas em si mesmas não são o que a ciência pode alcançar, mas apenas as relações entre as coisas. Fora destas relações, não há uma realidade conhecida”.

As correlações, idéias que se projetam umas nas outras, foram exercidas por Duchamp no dia-a-dia, o que fez dele um pólo de atração, um catalisador, um artista magnético com um toque de enigma e ceticismo, provas de sensibilidade e inteligência no trato com as pessoas e com a arte. Estas qualidades proporcionavam a ele calma para extrair da vida uma qualidade poética. Seu ceticismo, no entanto, não pode ser confundido com o pessimismo.

A quarta dimensão também foi estudada por Duchamp através de artigos

publicados por Gaston Pawlowski no início do século 19, textos de um livro com linguagem acessível para um assunto complexo, *Viagem ao país da quarta dimensão*. Pawlowski, conforme Duchamp, falava “sobre medidas, linhas retas, curvas etc. Isto se agitava na minha cabeça quando eu trabalhava, apesar de não ter colocado quase nenhum cálculo em *O Grande Vidro*. Simplesmente tive a idéia de uma projeção, de uma quarta dimensão invisível, pois não se pode vê-la com os olhos”.

Duchamp, enfim, chegou à conclusão que a luz que incide sobre um objeto projeta uma sombra em duas dimensões; então, por que não podia o mundo, que é tridimensional, ser uma projeção de outra realidade em quatro dimensões, que não conhecemos?

Era meio que um sofisma, mas enfim, era uma coisa possível. Foi nisso que eu baseei A Noiva no Grande Vidro, como sendo um objeto de quatro dimensões.

Duchamp tomou as dimensões adequadas para o que estava desenvolvido, incluindo a escolha do suporte, o vidro, que se relaciona com o que apreciou em Munique, as pinturas sobre o mesmo material, e por ter visto um pedaço em que misturou tinta a óleo. A escolha do vidro, é evidente, foi por sua transparência, um fundo que não é fundo, o dilema dos pintores modernos.

A transparência do vidro é importante porque produz um efeito de profundidade em vez da aborrecida sensação de fundo que os quadros têm.

Como a obra é um objeto, pode ser vista de ambos os lados em dois domínios: da *noiva*, o superior, dos *celibatários*, o inferior. O “Vidro”, portanto, foi dividido ao meio no sentido horizontal, com um sistema da geometria que Duchamp conhecia, a projeção descritiva. A *noiva* é uma projeção.

Tudo que têm três dimensões é a projeção em nosso mundo de um mundo quadrimensional e, minha Noiva, por exemplo, seria a projeção tridimensional de uma Noiva de quatro dimensões. Mas, já que o vidro é plano, a Noiva é a representação bidimensional de uma Noiva tridimensional.

Tendo por objetivo a projeção descritiva, Duchamp reabilitou a perspectiva, oposta à perspectiva realista, e a pintura sem as marcas do pincel tal como nas obras da Renascença. Para uma obra que se passa no imaginário, ele não exitou em empregar soluções matemáticas para eliminar o retiniano. A pintura retiniana, em seu parecer, foi o erro de todos.

O “Vidro” não é para ser olhado como se olha uma pintura-pictórica, é para ser pensado. A miniatura que fez em Buenos Aires é o testemunho desta nova expressão, para ser visto de perto por um só olho durante quase uma hora. Duchamp queria que as pessoas, por conta própria, provassem que a arte vai além das retinas: não é preciso muito tempo para surgir um processo de abstrair quando se olha de perto um objeto qualquer, ainda mais com um olho.

Estes, e outros detalhes, fazem parte da procedência da obra. O mais importante de todos é a influência de Roussel, que está por trás de tudo.

Fundamentalmente foi Roussel o responsável pelo meu vidro A Noiva Despida

pelos seus Celibatários, mesmo. Foi ao seu livro Impressions d'Afrique que fui buscar inspiração.

Vi de imediato que podia usar Roussel como influência. Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por outro pintor. E Roussel mostrou-me como.

Duchamp considerou a *noiva* e os *celibatários* distorções da física e da química e associou a obra às feiras ambulantes, na França, com barracas de diversões, entre elas uma noiva e um noivo, bonecos em que se podia atirar bolas para derrubá-los. Mas, como alertou Duchamp, o “Grande vidro” é “impossível de ser analisado pela lógica”.

Se a lógica deve ser descartada, de que maneira pode-se efetuar a abordagem? Jean Suquet disse que o mecanismo proposto por Duchamp “deve ser lubrificado com o humor”. A obra é, de fato, hilariante com a complementação de conceitos formais e verbais. Porém, com isso, ele queria evitar o literário e o estético com uma questão além do quadro.

É somente uma questão de conseguir deixar de ver a coisa como um quadro – de fazer um “atraso” dela no modo mais geral possível, recorrendo não tanto aos diferentes sentidos em que se pode entender a palavra “atraso”, mas à totalidade deles com sua carga de indecisão.

O “atraso”, *retard*, foi relacionado com o medo inconsciente do incesto, à teoria da duração de Bergson, à alquimia e à quarta dimensão. Duchamp não se referiu, nas notas da “Caixa verde”, às três primeiras suposições, somente à última e com detalhes precisos. O “atraso” para Duchamp era “como se dizer um poema em prosa ou uma escarradeira de prata”.

O “Vidro” encena, imaginariamente, o conflito dos contrários e é uma máquina erótica dividida em dois domínios. No *domínio superior* aparece a *noiva*, que é o *motor-desejo*, pendurada na *via-láctea*, imagem gasosa que flutua, que contém três *tabuletas* ou *tabuleiros*. Duchamp colocou a *noiva* em uma “jaula transparente”, configuração de um inseto gigante. As notas da “Caixa verde” são esclarecedoras: “Em geral esse motor-noiva deve aparecer como uma apoteose de virgindade”, desejo ignorado ou sublimado. A *noiva* transmite desejo tímido por meio de um líquido, “gasolina amorosa”, que faz o “florescimento” de sua vida sexual.

Neste florescimento a noiva se mostra nua em duas aparições: a primeira, o desnudamento pelos celibatários, a segunda a imaginativa-voluntária. Do acoplamento destas duas aparições da virgindade pura, de sua colisão depende todo o florescimento, conjunto superior e coroa do quadro.

A *noiva* desfruta de relativa autonomia. Emite seu magnetismo à *máquina celibatária* no *domínio inferior*, um *cemitério de uniformes e de librés* composto por nove *moldes machos*, extraídos de catálogos de roupas para esportistas e que

representam profissões: *guarda, mensageiro, padre, soldado de cavalaria, lacai, auxiliar de garçom, coveiro, policial e chefe de estação*. Duchamp referiu-se aos *moldes* como “débeis”; padecem e alucinam-se com as complexidades provocadas pela masturbação: “eles moem o seu próprio grão”.

Por matriz de eros se entende o conjunto dos três uniformes ou librés ociosos destinados a dar seis formas masculinas ao Gás de iluminação.

Duchamp reportava-se aos *moldes* como *malics*, ou seja, masculinizados e não *mâles*, masculinos. São movimentados pelo *gás de iluminação*, assim como a *queda d'água* movimenta o *moinho de água* que, por sua vez movimenta o *carrinho* ou *trenó*.

A *queda d'água* e o *gás de iluminação* são recorrências às placas esmaltadas fixadas nos novos edifícios em Paris na virada do século 19: *EAU & GAZ À TOUS LES ÉTAGES, ÁGUA & GÁS EM TODOS OS ANDARES*.

A quantidade de *gás* é tanta que os *moldes* inflam de uma tal maneira que não podem suportá-lo, deixando-o escapar ao longo dos *tubos capilares*, tornando-se gasoso e atingindo as *sombrinhas*, semelhantes a coadores ou peneiras e em número de sete.

No vaivém do *carrinho* ou *trenó* ouvem-se *litanias*, cantos fúnebres que dizem respeito à condição melancólica dos *celibatários*. Duchamp chegou a compor algumas, em número de onze:

Vida lenta;
Círculo vicioso;
Onanismo;
Horizontal;
Viagem de ida e volta para o amortecedor;
Droga de vida;
Construção barata;
Lata, cordas, arame;
Polias grosseiras de madeira;
Volante monótono;
Professor de cerveja.

Assim como as demais partes do *domínio inferior* se movimentam, o *moedor de chocolate* e as *tesouras* entram em ação, enquanto as *testemunhas oculistas* observam a operação, que é circular, iniciada com o desejo da *noiva*, seguindo com a explosão dos *celibatários* que a atinge e a desnuda.

Duchamp comparou a explosão dos *celibatários* a um carro que lentamente sobe uma ladeira.

Aos poucos o carro começa a acelerar e, como se consumido pela esperança, vai tornando-se mais rápido até roncar triunfantemente.

Quanto ao *moedor de chocolate*, trata-se de uma lembrança da infância de Duchamp.

Depois de retornar de Munique, ele passou alguns dias na casa de seus pais que haviam se mudado para Rouen. Ao passear pela cidade reviu, em uma confeitaria, uma máquina de fazer chocolate com seus tambores girando e o aroma do produto inundando a rua. Duchamp, ao realizar o *moedor* disse que os círculos em rotação eram necessários em sua vida.

É uma espécie de narcisismo, essa auto-suficiência, uma espécie de onanismo. A máquina gira e por algum processo miraculoso, que sempre achei fascinante, ela produz chocolate.

Com o “Moedor de chocolate” Duchamp esqueceu completamente o desenho à mão.

O problema era como desenhar e ao mesmo tempo evitar a velha forma de desenhar.

São muitas as interpretações do “Grande vidro”; projetam o pensamento de seus autores. Umas são objetivas, outras nem tanto e até são fantasiosas. Duchamp não refutou nenhuma delas, achando-as, em alguns casos, “divertidas”.

Das interpretações destacam-se os significados esotérico, religioso, mítico, simbólico, psicanalítico e filosófico.

No esotérico é a alquimia a recorrência. O *domínio da noiva*, mercurial ou elemento volátil e feminino, está sobre o *domínio dos celibatários*, o enxofre ou elemento seco e viril. A perda da cor no “Vidro” corresponde à prima matéria do alquimista, que sofre a mesma perda de cores na operação de liquidação e transmutação. Na alquimia há o casamento andrógino com a polarização de elementos opostos. Partes do “Vidro” configuram cartas do Tarot: uma alusão à Carta do Carro com o *carrinho* ou *trenó*, uma alusão à Roda da Fortuna com a roda do *moinho de água* e, finalmente, uma alusão à Carta do Enforcado com a *noiva pendurada*. Atribui-se, também, idéias cabalísticas ao “Vidro”: os nove *Moldes machos*, as sete *sombrinhas* e as três *tabuletas*.

No religioso considera-se a figuração abstrata de uma moderna Ascensão da Virgem. A parte inferior representa o mundo secular e suas motivações terrenas, a parte superior o reino do mecanismo interior e espiritual. As três *tabuletas* são a Santíssima Trindade. O *carrinho* representa o Sepulcro da Virgem.

No mítico, a *noiva* ao mesmo tempo é uma alusão ao mito que engloba o Ocidente, a deusa Ceres, e o Oriente, a deusa Kali.

No simbólico há alusões literárias através do simbolismo de Mallarmé, Laforgue e escritores formados pelo clima simbolista como Jarry, Apollinaire, Roussel, e um pintor literário, Redon.

No psicanalítico, o “Grande vidro” apresenta aspectos patológicos, cujo sentido maquinal na obra aciona uma economia libidínica.

No filósofo, Duchamp ao pensar na criação, pensava o criar. O ser e o conhecimento de Kant e de Hegel.

Com o “Grande vidro” Duchamp colocou a arte a serviço da mente. A operação mental, “com sua carga de indecisão”, permite que se faça uma analogia com o jogo

de xadrez, em que são possíveis todos os lances de um jogador e ao mesmo tempo impossíveis dependendo das jogadas do oponente. A “indecisão”, portanto, não está vinculada à dúvida, mas ao que pode ocorrer ou não como no emblemático poema de Mallarmé, que *jamais abolirá o acaso*.

RROSE SÉLAVY

Durante o “Grande vidro”, Duchamp continuou fazendo novas amizades, duradouras como as com Henri-Pierre Roché, Katherine Dreier e Man Ray.

Roché foi amigo de muitos artistas, apresentando-os a colecionadores e defensores do modernismo. Ao conhecer Duchamp, aclimatado à vida artística e noturna de Nova Iorque, descreveu-o como tendo uma “aura”. Roché sentiu mais do que amizade e admiração por ele, naqueles dias fazendo grande sucesso com as mulheres.

Beatrice Wood apaixonou-se por Roché, mas sem deixar de “sonhar” com Duchamp. Certa vez confiou o fato ao namorado, que não estranhou a confidência porque também sentia o mesmo. Beatrice: “Ele riu, porque também amava Marcel”.

Roché, no final da vida, começou a escrever e publicou dois livros que foram filmados por François Truffaut: *Jules e Jim* e *Duas inglesas e o continente*. Em outro livro, inacabado, fez revelações detalhadas sobre o *amour à trois*, no caso ele próprio como Pierre, Beatrice como Patrícia e Duchamp como Victor. Em um dos trechos, Patrícia diz a Pierre: “Victor não tem necessidades, não tem ambições. Ele é para todo mundo, não para uma pessoa só. Conheço quatro moças que o amam quase tanto quanto eu”. Duchamp amava mas evitava a paixão, o aprisionamento do que sentia. E como Roché vivia o mesmo, ambos desfrutaram da mesma mulher, em particular Louise Norton. Em seus diários, Roché recordou essas experiências sexuais, anotando: “Eu ajudo Tor”. Não se sabe de que maneira a ajuda era feita a Tor, abreviação de Totor, locução afetiva para substituir Victor, como Roché chamava Duchamp.

Como a América do Norte estava em guerra, e Duchamp não era nada militar e patriótico, foi para a América do Sul, Buenos Aires, Argentina. Para deixar os Estados Unidos teve que obter permissão, o que conseguiu sem maiores esforços: “Deram-me uma de seis meses, muito gentilmente por sinal, e parti em junho-julho de 1918 para, enfim, encontrar um país neutro, que era a Argentina”. A viagem durou 27 dias a bordo de um pequeno e vagaroso vapor, com luz à noite somente “numa sala de fumar, muito quente e abafada, por causa dos submarinos”.

Depois de três semanas em Buenos Aires, acompanhado por Yvonne Chastel, Duchamp recebeu notícia da morte de seu irmão Raymond-Duchamp Villon. Apesar de dispensado do serviço militar em função da febre reumática que o acometia de tempos em tempos, fazendo-o abandonar a faculdade de medicina, Raymond prontamente alistou-se no início da guerra, médico em um regimento de cavalaria. Mais tarde foi transferido para a frente de combate nos arredores de Champagne, onde contraiu febre tifóide e uma infecção provocada por estreptococos que levou-o à morte. A Jean Crotti, o atual marido de Suzanne, Duchamp escreveu: “Fale com Suzanne sobre o meu desespero por estar tão longe de todo mundo num momento como este”.

Duchamp achou “maravilhoso” respirar o cheiro de paz e gostou da tranqüilidade provinciana de Buenos Aires, ancorada no século 19. O que estranhou, assim como a Yvonne e a Katherine Dreier que se juntou a eles, foi o machismo e a

falta de liberdade das mulheres portenhas.

Buenos Aires não admite mulheres que vivam por conta própria – não fazem sentido a insolência e a estupidez dos homens daqui.

Além do apartamento na rua Sarmiento, Duchamp alugou uma pequena sala, na rua Alsina, para poder dar continuidade ao “Grande vidro” com notas e um estudo, de pequeno formato e em vidro para testar “certo efeito”. O título da miniatura instalada em uma base de madeira pintada sugere o quanto Duchamp colocava à prova as suas idéias: “Para olhar (do outro lado do vidro) com um olho, de perto, durante quase uma hora”. O motivo do vidrinho foi esboçar o que chamou de *testemunhas oculistas*, parte inferior da obra em andamento, diagramas do mundo ocular meticulosamente realizadas com raspagem em prata na superfície do suporte.

Duchamp, observando a apatia artística de Buenos Aires, resolveu organizar uma exposição de pintura cubista. O evento não concretizou-se pela falta de apoio em Nova Iorque, no caso de seu amigo Henri-Martin Barzun. Além das obras, Duchamp pensou divulgar aos portenhos os livros *Os pintores cubistas*, de Apollinaire, e *Do cubismo*, de Gleizes e Metzinger, como também revistas de vanguarda e o poema revolucionário de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”.

Yvonne Chastel, entediada pela falta de vida noturna e pela indiferença de Duchamp, deixou Buenos Aires. Com o tempo mais à disposição, Duchamp filiou-se ao clube de xadrez local. Alguns argentinos contam que conheceu Macedonio Fernández, trocando idéias com ele neste clube e que, ao retornar a Paris, sob a sua influência, desenhou o bigode e o cavanhaque em “Mona Lisa”. O dito é engenhoso, aproveitando o anonimato de um artista famoso, a *broma* típica dos portenhos. Neste caso uma bronha. É inacreditável que duas personalidades tão autênticas, que praticaram a ironia com jogos de palavras e de imagens, não tenham se encontrado. É claro que se Duchamp tivesse conhecido a “eminência parda da literatura argentina”, como Jorge Luis Borges chamou Macedonio Fernández, sentiria-se contagiado; quanto à anedota, não deixaria de divertir-se porque ele foi um mestre na subversão das coisas cotidianas, transfigurando-as com poesia e ficção.

No final de 1918 Duchamp partiu de Buenos Aires e passou pela Inglaterra para retornar a Paris. A primeira coisa que fez, sentido-se desolado com a morte do irmão, foi reencontrar Picabia em seu salão artístico-literário, trincheira para toda uma geração de modernistas, principalmente para os dadaístas Tristan Tzara, Ribemont-Dessaignes, Pierre de Massot e Jacques Rigaud.

Rigaud era muito simpático, era um homem muito solto. Rigaud não tinha o rigor de Breton, esta espécie de desejo de montar tudo em cima de fórmulas e teorias. Era muito mais divertido estar com ele do que junto aos outros que, na sua tarefa de destruição, eram muito sistemáticos.

Duchamp e Picabia, e os referidos dadaístas em Paris, representavam para os jovens a liberdade de expressão que eles queriam atingir. Duchamp, com o que fez e estava fazendo, somente poderia atrair as novíssimas gerações, sem dispensar o

prazer na feitura da arte como no *ready-made* daqueles dias, o cheque falso que fez à mão e em pagamento ao tratamento dentário prestado pelo Dr. Tzanck. Vinte anos depois resgatou-o por um preço bem mais alto.

O movimento dada teve início em Zurique, 1916, no *Cabaret Voltaire*, casa noturna de Hugo Ball, um alemão inconformado com a guerra, apoiado por Emmy Hennings, sua namorada, Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp e Richard Huelsenbeck. O anarquismo do ambiente logo atraiu estudantes suíços e refugiados. Leituras simultâneas de poemas, ruídos, danças selvagens e fantasias encenavam a liberdade destes artistas que fizeram do niilismo uma bandeira contra todas as bandeiras, começando com a própria arte e os artistas. O nome do movimento contou com o acaso quando um dicionário francês-alemão foi aberto e a palavra dada foi escolhida sem premeditação por Tzara ou Huelsenbeck. Um nome adequado para o movimento, locução infantil em relação a alguma coisa de seu afeto, como, por exemplo, um cavalinho de pau. Na explicação de Huelsenbeck, “o primeiro som da criança que expressa o primitivo, o começar do zero, expressa o novo em nossa arte”.

O espírito de negação dos dadaístas, entretanto, foi uma insólita e resoluta afirmação da vida. Uma vida livre de convenções ou padrões sociais e culturais. Tzara, o mais radical, norteou o movimento e foi o elo de sua expansão com manifestações que propunham o esvaziamento da arte em geral, conhecida até então. No auge do movimento, Tzara, em um manifesto de 1920, intitulado “Ao público”, declarou:

*Antes de descer até vocês para arrancar seus dentes podres, suas
orelhas purulentas, suas línguas cheias de feridas,
Antes de quebrar seus ossos pútridos,
Antes de abrir suas barrigas infestadas de cólera e retirá-las para usar
como fertilizante de seus fígados gordurosos, seus baços ignóbeis e seus rins
diabéticos,
Antes de rasgar seus órgãos sexuais horrorosos, incontinentes e
viscosos,
Antes de extinguir seu gosto pela beleza, pelo êxtase, pelo açúcar, pela
filosofia, pela matemática, pela pimenta poética da metafísica, pelos pepinos,
Antes de desinfetá-los com vitríolo, limpá-los e surrá-los com paixão,
Antes de tudo isso,
Vamos tomar um grande banho anti-séptico,
E nós os avisamos:
Somos assassinos.*

Picabia foi quem, viajando para Zurique em 1918, entrou em contato direto com os dadaístas. Ao retornar a Nova Iorque, no mesmo ano, entre outras coisas portava um texto de Tzara, passando-o a Duchamp: *La première aventure céleste de M. Antipyrine, A primeira aventura celeste do Sr. Antypirine*, uma “luta de boxe com as palavras” conforme o autor.

Duchamp, Picabia e Man Ray identificaram-se com os dadaístas. Mas Duchamp disse que o que eles faziam não era dadaísmo, tendo apenas o mesmo

espírito.

Vejam bem, os dadaístas estavam realmente comprometidos com a ação. Eles não estavam só escrevendo livros, como Rabelais ou Jarry, eles estavam lutando contra o público. E quando se está lutando, dificilmente se consegue rir ao mesmo tempo.

Duchamp, mais uma vez, estava evitando a solução de compromisso. De qualquer maneira, sem deixar de contribuir para a repercussão das novas idéias. Aceitou o convite de Katherine Dreier para fundar, em 1920 em Nova Iorque, a Sociedade Anônima, um museu destinado a reunir o melhor da arte moderna. A coleção, que abrangeu 169 artistas de 23 países, em 1941 foi doada ao Museu de Arte de Yale, que passou a ampliá-la, transformando-a numa das mais importantes do século 20. O nome da “aposta” foi sugerido por Man Ray, convidado por Duchamp: “Após algumas sugestões, eu tive uma idéia. Eu tinha deparado, numa revista francesa, com uma frase que me tinha intrigado: *Société Anonyme*, que eu julgava significar sociedade secreta. Duchamp riu e explicou que era uma expressão usada para grandes empresas de responsabilidade limitada. E acrescentou que na sua opinião era um nome perfeito para um museu moderno”.

Apesar da precariedade, a Sociedade Anônima sobreviveu ao longo de duas décadas graças a contribuições de particulares e da própria idealizadora, Katherine Dreier, que doou sua coleção de obras modernas para dar início ao acervo. Ela, ao acreditar na arte como um instrumento de educação espiritual, adquiriu várias pinturas do expressionismo alemão, movimento voltado para a condição existencial. Contrariando os princípios de Katherine Dreier, uma opinião em entrevista concedida por Duchamp, para divulgar a iniciativa, foi vista como frívola pelos cubistas de Puteaux e como sentimental pelos dadaístas de Zurique.

As pessoas tomavam muito a sério a arte moderna quando chegou nos Estados Unidos, porque acreditavam que nós mesmos nos levávamos muito a sério. Uma boa parte da arte moderna é feita para divertir.

As atividades na Sociedade Anônima envolveram, cada vez mais, Duchamp e Man Ray.

A primeira fotografia do “Grande vidro” em progresso foi feita por Man Ray, a parte inferior apoiada horizontalmente para, com a decisão de Duchamp, acumular poeira. O resultado fotográfico ganhou vida própria, pois Duchamp deu o título ao que se parece com uma paisagem lunar: *Élevage de poussière*, “Criação de poeira”. O pó foi fixado com verniz e revestido com ouro para obter, como na raspagem testada em Buenos Aires, as *testemunhas oculistas*.

Com *Rotary glass plates (precision optics)*, “Placas de vidro rotativas (óptica de precisão)”, Duchamp utilizou um motor para movimentar placas retangulares de vidro pintadas com linhas brancas e pretas que, uma vez giradas, formavam a imagem concêntrica. Man Ray relatou que o experimento acabou em acidente: as placas começaram “a girar e eu tirei a fotografia, mas os painéis ganharam velocidade devido ao movimento centrífugo e Duchamp desligou o motor rapidamente”. A

operação foi repetida e a correia desprendeuse do eixo do motor atingindo as placas de vidro, espatifando-as. Duchamp não abandonou o experimento, retomando-o com precisão em outra oportunidade. O que deve ser apreciado em “Placas de vidro rotativas”, juntamente com “Roda de bicicleta”, é a passagem do movimento simulado para o movimento real em arte, antecipação dos móveis de Calder, termo de Duchamp para chamar suas esculturas.

Esta obra levou Duchamp e Man Ray a algo mais arrojado: um filme em três dimensões, coisa que Andy Warhol faria cinquenta anos depois com toda riqueza técnica. Outro acidente, provocado pela falta de condições adequadas, inviabilizou a maior parte da revelação do filme. Com as poucas fitas intactas, Duchamp pode constatar que seu objetivo foi alcançado com “sucesso”. A imagem predominante foi Elsa von Freytag-Loringhoven desbastando os pêlos da genitália. Elsa foi abandonada em Nova Iorque por um alemão com título de nobreza. Para sobreviver foi modelo e suas extravagâncias beiravam à loucura. Apaixonou-se por Duchamp e dizia que era “correspondida”, porém ele “jamais iria roçar a fímbria” de seu “impermeável vermelho”.

Outra obra, esta com grande repercussão, foi “Rose Sélavy”. A necessidade de mudar desta vez expunha abertamente a sua pessoa, começando com o nome. Um ato pessoal para discernir uma experiência humana universal, geralmente inconfessável.

Eu desejava mudar a minha identidade e, primeiramente, eu pensei adotar um nome judeu. Eu era católico, e esta passagem de uma religião para outra já significava uma mudança. Mas não encontrei nenhum nome judeu de que gostasse ou que despertasse a minha fantasia e, de repente, tive uma idéia: por que não mudar de sexo? Era muito mais fácil. E foi assim que surgiu o nome Rose Sélavy. Hoje soa muito bem, porque mesmo os nomes mudam com os tempos, mas naquela altura era um nome parvo.

“Rose Sélavy”, fotografia de Man Ray, é o duplo feminino de Duchamp e síntese da androginia em sua obra. Além de “Mona Lisa” com bigode e cavanhaque, há um desenho de Leo Tribout, mulher de um amigo vista como um adolescente. O desenho é de 1909. “Rapaz e rapariga na primavera”, de 1911, também expressa a androginia com um casal que estende os braços para apanhar frutos em uma árvore e que apresenta mínimas diferenças entre si. A pintura foi presenteada à sua irmã Suzanne por ocasião de seu casamento. O que Duchamp escreveu no verso da tela é revelador: “À minha querida Suzanne”, deixando um grande espaço entre querida e Suzanne. O rapaz e a rapariga da pintura lembram, em abstração, os corpos de Suzanne, modelo favorito no tempo de formação, e de Jeanne Serre. No segundo ano de casamento de Suzanne, em 1919, outro presente, o “Ready-made infeliz”, com despedaçamento interior, coisas que passam, que se perdem no tempo. O *ready-made* foi levado a efeito por Suzanne com indicação, à distância, de Duchamp: um manual de geometria ao relento, na varanda da casa, para que o vento pudesse virar as páginas e escolher “os problemas que o tempo se encarregaria de destruir”. A idéia é de um laconismo sentimental que quase exime a entrega deliberada ao acaso, a forma mais legítima de Duchamp não ater-se a padrões formais e encontrar a linguagem no

interior da própria linguagem.

“Rose Sélavy” joga com o deslocamento de letras e com a homofonia: Eros é a vida, *Eros c'est la vie*. Obras foram assinadas com seu nome e frases carregadas de incestuosidade e lesbianismo.

Rose Sélavy acha que um incesticida deve dormir com a mãe dele antes de matá-la: os percevejos são exigidos.

A minha sobrinha é fria porque meus joelhos são frios.

Questão de higiene íntima: será necessário meter a medula da espada no pêlo da amada?

Acredita-se que o nome adotado, Rrose, seja uma alusão ao Círculo das Rosas, de Gertrude Stein. Duchamp mandou imprimir um cartão de visitas para Rrose, no qual se lê:

OCULISMO DE PRECISÃO

RROSE SÉLAVY

Nova Iorque

PÊLOS E PONTAPÉS DE TODOS OS GÊNEROS

Duchamp, posteriormente, retificou a declaração sobre a mudança de identidade: “Não foi para trocar minha identidade, mas para ter duas identidades”.

Além das frases eróticas e pornográficas, Rrose Sélavy assinou objetos, *ready-mades* que seduziram e intrigaram Tzara, que agora estava em Paris, e um jovem poeta, André Breton, em breve mentor, teórico e incentivador do surrealismo.

E Duchamp recusou o convite para participar do Salão Dadá de 1921 em Paris. Tzara, que estava organizando a exposição, mais de uma vez insistiu por intermédio de Jean Crotti e Suzzane. Em carta, Duchamp simplesmente disse que *exposer*, expor, é um verbo parecido com outro, *épouser*, casar. Mesmo assim Tzara não desistiu, recebendo, enfim, um telegrama: *pode bal*, trocadilho para *peau de balle*, pele de bola, cujo equivalente em português é “bolas para você!”.

Os últimos contatos pessoais com os dadaístas, como espectador em suas manifestações em Paris, foram o suficiente para Duchamp taxá-los de aborrecidos.

De longe, essas coisas, e nos movimentos, são realçados por um charme que não têm quando vistos de perto.

XADREZ E FAROL

Com o abandono definitivo do “Grande vidro” em 1923, um adeus à pintura, outras atividades ligadas à arte vão surgir gradualmente, assim como o empenho efetivo ao xadrez. Talvez seja precipitado dizer que Duchamp tenha trocado a arte pelo jogo como fez André Breton no *Manifesto surrealista* de 1930. É que Duchamp, com o “Grande vidro” e com o *ready-made*, chegou a um limite e a uma exigência que colocou a arte contemporânea em xeque-mate. E ele, então, passou a viver um período de ascetismo artístico que ficou conhecido, cultuado e refutado como o silêncio de Duchamp.

Para demonstrar que sempre evitou a produção, em 1924 Duchamp pintou uma tela que representa alguns de seus objetos e de uma forma que dispensa maiores comentários: com a projeção de suas sombras. A pintura é um resumo do feito, a princípio sem sentido no título, *Tu m' ...*, à espera do receptor, que pode acrescentar um verbo que achar melhor desde que comece com vogal, como, por exemplo, *Tu m'aimes, Você me ama*.

Nesta pintura, executei a sombra projetada de uma roda de bicicleta, a sombra projetada de um porta-chapéu que está em cima, e depois a sombra projetada de um saca-rolha. Encontrei uma espécie de lanterna que facilmente produzia as sombras e eu projetava as sombras que traçava à mão sobre a tela. Coloquei também, bem no centro, uma mão pintada por um pintor de placas, e fiz com que o homem que a pintou a assinasse.

A ironia de Duchamp, com esta mão, é por demais objetiva. Ao suspeitar do trabalho manual, e ao recusar o retiniano ou a arte sem conceito, ele não queria pintar uma mão. *Tu m'...*, simulação do *ready-made*, é a crítica ao ilusionismo na pintura moderna.

A mão de Duchamp, durante a década de 1920, concentrou seu pensamento nos lances motivados por uma ambição: tornar-se jogador profissional de xadrez.

A única coisa que poderia me interessar agora seria uma poção que me fizesse jogar xadrez divinamente.

Duchamp, então, associou-se ao Clube de Xadrez Marshall em Nova Iorque, fazendo progressos ao enfrentar jogadores experimentados e exímios como o fundador do clube, Frank Marshall, campeão de 1909 a 1936 dos Estados Unidos. Marshall chegava a jogar com mais de vinte oponentes ao mesmo tempo, batendo-os com facilidade.

Para melhor atingir a ambição, Duchamp achou que deveria começar com pequenos e médios torneios, indo em 1923 para Bruxelas, onde obteve o terceiro lugar. No ano seguinte foi campeão no torneio da Alta Normandia. O xadrez, no entanto, não afastou-o completamente da arte.

Incansável viajante de Nova Iorque a Paris e de Paris a Nova Iorque, Duchamp continuou dando aulas de francês e participou do filme *Entr'acte*, de René Clair. Como diz o título, o filme de vinte e dois minutos foi projetado entre os atos de uma coreografia do Balé Sueco.

O enredo da coreografia foi uma encomenda de Rolf de Maré a Picabia,

tendo a colaboração musical de Erik Satie e a participação do bailarino Jean Borlin. Maré, que dirigia o Balé Sueco rivalizando o Balé Russo de Diaghilev, aceitou a idéia extravagante de Picabia, como também a projeção do filme entre os atos do que foi chamado de *Relâche*, “teatro fechado”. O balé foi assistido por uma platéia atônita mas ávida por expressões de vanguarda. A apresentação foi divulgada por Picabia nos jornais de Paris como sendo um hino à vida e à felicidade.

O espetáculo teve lugar no Teatro dos Champs-Élysées, tendo como cenário somente o palco varrido por fortes holofotes que cegavam a platéia diante de cenas insólitas: um bombeiro despejando sem parar água de um balde para outro, uma bailarina que dançava quando a música cessava e parava de dançar quando a música reiniciava etc. A animação do público foi mais intensa quando o filme começou a ser projetado com imagens alternadas de uma bailarina aos saltos vista de baixo, seguida pelo tráfego noturno de Paris, dois jogadores de xadrez com um jato de água derrubando as peças e assim por diante. Na última apresentação de *Relâche* foi acrescentada uma interferência em um dos entreatos: Duchamp no papel de Adão, nu, com barba e folha de parreira escondendo o sexo, ao lado da atriz Brogna Perlmutter no papel de Eva. A cena foi concebida como uma pintura de Lucas Cranach, pintor do século 15 que Duchamp apreciou na Alemanha. Relata Duchamp que René Clair estava na cobertura para projetar luz sobre eles, apaixonando-se naqueles instantes pela atriz russa. “Sou um *matchmaker*, veja você, um fazedor de casamentos!”

É daquela época o filme com Man Ray e Marc Allégret, *Anémic cinema*. Um anagrama no título e a utilização do fotograma para experimentar efeitos ópticos, uma animação de sete minutos com nove trocadilhos de Rose Sélavy e dez desenhos abstratos em discos alternados e em movimento de avanço e de recuo.

Não me interessava fazer cinema como tal, era um meio prático para chegar a meus resultados ópticos. Quando as pessoas me dizem: você fez cinema, respondo: não, não fiz cinema, foi um jeito cômodo – hoje, sobretudo, me dou conta disso – de chegar onde desejava.

Seguiram-se os torneios de xadrez e o silêncio de Duchamp. O xadrez, para ele, foi um mundo mais receptivo, comparando-o ao mundo dos artistas: “O meio dos jogadores de xadrez é mais simpático que o dos artistas”. Duchamp fez um comentário sobre a geometria mecânica do xadrez, pois as peças são movidas e formam percursos conforme as escolhas.

As peças não são belas por elas mesmas, assim como a forma do jogo, mas o que é belo – se a palavra “belo” pode ser usada – é o movimento. Então, é uma mecânica, no sentido, por exemplo, de um Calder. No xadrez existem, sem dúvida, coisas extremamente belas no domínio do movimento, mas não no domínio visual. Imaginar o movimento ou o gesto é que faz a beleza neste caso. Está completamente dentro da massa cinzenta.

Enquanto Duchamp recusava transformar-se em um mero produtor de arte, Breton passou a cultuá-lo como lenda viva, a vanguarda das vanguardas de somente um artista. No primeiro texto que escreveu sobre ele, publicado em *Littérature* em

1922, situou-o como um leme capaz de guiar “aqueles que ainda buscam alguma coisa”, no caso a liberdade da consciência – empreitada de que Breton não afastou-se e fomentou até às últimas conseqüências.

Breton, quando esteve em atividade médica com a França ocupada pelos alemães, estudou o comportamento dos transtornados pela guerra; ao retornar a Paris, deu continuidade consigo mesmo com a hipnose e outros expedientes para obter formulações em torno do inconsciente, período que ficou conhecido como “adormecido”, fermentação do *automatismo psíquico* do surrealismo.

Depois de Apollinaire, Breton foi o mais inteligente intérprete de Duchamp, inicialmente surpreendido por seus trocadilhos: “A meu ver, desde muitos anos que nada de tão notável acontecia na poesia”. E como o transe estava sendo posto em prática, o mais precoce aliado de Breton, Robert Desnos, passou a receber mensagens telepáticas de Rose Sélavy.

As palavras, para Duchamp, não foram apenas meios de comunicação, até desconfiando das mesmas se não fossem poéticas. E os trocadilhos, além da ampliação do sentido dos termos, mudava-os semanticamente.

Veja, trocadilhos sempre foram considerados formas menores do pensamento, mas no meu caso são uma fonte de estímulo não só por causa do som básico que têm, como também por causa dos sentidos inesperados que estão ligados às inter-relações de palavras díspares. Para mim, isso é um campo ilimitado de alegria – e ele está aí à nossa disposição.

Um ironista perfeito como Duchamp não poderia deixar de colocar-se como alvo da ironização. Para testemunhar o seu relativo afastamento do meio artístico, empregou uma metáfora visual, *Wanted*, “Procura-se”, *ready-made* copiado e alterado, inspirado em uma brincadeira feita a George W. Welsh, corretor de Nova Iorque. Duchamp encomendou a nova versão a um impressor e substituiu as fotos de George por suas, as costumeiras de frente e de perfil, e mudou o trecho final do anúncio por “também conhecido por Rose Sélavy”.

Duchamp não queria, de qualquer maneira, o “espelho estético”. A Katharine Kuh confessou que a sua intenção foi sempre fugir dele mesmo, apesar de saber que estava se usando.

Chame isso de um joguinho entre “eu” e o “mim”.

Para agravar esse jogo que em geral os artistas não queriam enfrentar, Duchamp realizou, em 1925, *Demisphère rotative*, “Demisfera rotativa”, mais uma máquina óptica sem finalidade artística. O mecanismo foi uma encomenda do estilista e colecionador Jacques Doucet, que pagou as despesas materiais e o apoio técnico de um engenheiro mecânico. A máquina foi construída com um globo contendo círculos concêntricos, podendo ser girado eletricamente para criar a ilusão de movimento para frente e para trás. Duchamp acabou dando o objeto de presente para Doucet, com a garantia de não ser exposto.

A indiferença de Duchamp não atingia os amigos, pelo menos os mais dedicados como Picabia, Roché, Man Ray, Brancusi, e as amigas Ettie Stettheimer e

Mary Reynolds.

Ettie, que foi sua amante, escreveu um romance, cuja personagem – uma nova iorquina chamada Susanna Moore – narra a sua vida amorosa intensa e livre. Susanna é Ettie, intelectual com lampejos feministas e sedenta por sexo. Duchamp é um dos personagens com o nome Pierre Delaire, descrito com notável veracidade.

Ele nunca estava com pressa ou preocupado, esse Pierre, esse Pierre Delaire, cujo nome misteriosamente lhe assentava! {...} Pedra de ar, dura e leve; como uma pedra firme e definida, e imaterial e imponderável, e fria como ar; tão misteriosa quanto suas combinações paradoxais. A maioria das pessoas o considerava bonito e irresistivelmente “simpático”, mas Susanna não podia compartilhar dessa visão. Em vez disso, ela achava que aquele seu classicismo algo polido, com um quê de cerebral e de rigidez, tinha tudo da beleza, menos a emoção que lhe é peculiar. Pressentia-o agradável, como uma criatura rara e encantadora, sensível, delicada e de uma elegância esmerada e incomum. Via-o como um obstinado, decididamente, não importa por que razão, um obstinado de caráter, e em sua inteligência sutilmente excêntrica, embora ela não fosse capaz de seguir-lhe racionalmente a filosofia da rejeição completa daquilo que ele concebia como impecilhos impostos pela convenção; em suma – a convenção, na opinião dele, incluía a todos os instrumentos intelectuais que se tornaram dominantes: a língua e a própria lógica, todas as formas de cultura que se foram, mas continuavam em vigor.

Ainda em 1925, após a breve passagem por Rouen para acompanhar os funerais de seus pais que faleceram na mesma semana, Duchamp foi para o sul da França, Nice. O objetivo era o xadrez e a roleta nos cassinos de Monte Carlo.

Participou do torneio local, obtendo o sexto lugar, o que lhe proporcionou a categoria de mestre na Federação Francesa de Xadrez. Ao enfrentar o campeão da França, Robert Crepeaux, numa partida de quatro horas, viu, no final, sua vantagem ser desfeita por um erro que foi fatal.

Duchamp, nos seis meses que viveu em Nice, pensou em um sistema para ganhar na roleta: cálculos estatísticos por meio de combinações numéricas que poderiam ocorrer de tempos em tempos. E ocorriam. Um método de jogar, e em grupos, que foi adotado com o surgimento da loteria. Ele queria, como escreveu a Roché, “forçar a roleta a transformar-se num jogo de xadrez”.

Saio para jogar neste estado de espírito: uma mente mecanizada contra uma máquina. Não existe qualquer romantismo, nem no risco nem na sorte.

Como as combinações acertadas aconteciam com muita lentidão e a margem de lucro reduzida, Duchamp perdeu a paciência e abandonou seu plano de ganhar dinheiro com pouco esforço e por diversão. Como o xadrez também não trazia dinheiro, nem sua obra, resolveu investir parte do restante da herança no comércio da arte, ele que desprezava tal comércio. Mas uma personalidade como a de Duchamp tinha escrúpulos, não receio da contradição.

Para iniciar o novo negócio, Duchamp adquiriu 80 obras de Picabia – aquarelas, desenhos e pinturas que catalogou com apresentação assinada por Rose Sélavy, leiloando-as com sucesso em Paris. Os principais arrematadores foram Doucet, Breton e Roché, que se associou a Duchamp para dar continuidade ao negócio com a aquisição de esculturas de Brancusi. As obras pertenciam ao espólio de John Quinn, advogado que ficou famoso por ter formado a mais importante coleção de arte moderna do final do século 19 e do início do século 20. Duchamp teve a oportunidade de conhecê-lo logo após a repercussão do *Armory Show* em Nova Iorque, época em que começou a adquirir suas pinturas, quatro ao todo: “A propósito da irmã mais moça”, “O jogo de xadrez”, “Pele marrom” e a primeira versão do “Nu descendo uma escada”. A aquisição das esculturas de Brancusi foi dividida entre Roché e Duchamp que, durante mais de uma década, vendia uma das peças quando precisava de dinheiro, geralmente a Roché que enriqueceu com a habilidade para o comércio da arte.

Entre os que procuravam Duchamp inativo, um crítico de arte que escrevia para o *Chicago Evening Post*, C. J. Bulliet, foi quem melhor definiu Duchamp, que não estava aproveitando a fama.

Porque se fosse pintar de novo iria simplesmente repetir-se; assim, qual a vantagem?

Para Bulliet, os artistas deveriam ser subvencionados depois dos cinquenta anos, uma forma de fazê-los parar de trabalhar.

O governo deveria providenciar para que os pintores aposentados vivessem de suas pensões e não permitir que trabalhassem clandestinamente e em segredo.

Na época em que Duchamp estava inventando um aparelho feminino com finalidade onanista, resolveu se casar!

O aparelho foi descrito por um jovem que dele se aproximou, Julian Levy, em breve o melhor *marchand* dos surrealistas em Nova Iorque. Duchamp, para testar o funcionamento do mecanismo, utilizou arame e fez esboços, nas palavras de Julian “uma mulher mecânica cuja vagina manobrada por molas entrelaçadas e rolamentos de esfera seria contraível, possivelmente autolubrificante e ativada por controle remoto, talvez localizado na cabeça e ligado pelo sistema de alavancas dos dois arames que ele estava moldando”. Os esboços não chegaram à posteridade e Duchamp não deixou nenhuma anotação sobre o projeto.

O jogador celibatário e de imaginação onanista casou-se com Lydie Sarazin-Levassor em 1927. Paixão, curiosidade? Germaine Everling, a segunda mulher de Picabia, conhecia a família de Lydie, em particular o pai, um fabricante de automóveis que estava procurando um marido para a filha de 24 anos que não atraía pretendentes. Depois do segundo encontro com Lydie, o primeiro foi arranjado por Germaine e Picabia, Duchamp pediu-a em casamento nos dias que passou na casa de campo dos Sarazin-Levassor na Costa da Normandia.

Duchamp e Lydie viveram em seu apartamento em Paris durante seis meses,

tempo suficiente para ele concluir que o casamento é a coisa mais aborrecida do mundo. Como o apartamento era pequeno para ambos, com a ajuda de Man Ray e do escultor russo refugiado Antoine Pevsner, Duchamp fez as adaptações necessárias. Como sempre, pondo em prática a sua inventividade, instalou o banheiro com uma porta montada em um ângulo que, ao mesmo tempo, servia também ao quarto.

A notícia do casamento provocou reações nada boas. Uns disseram que se tratava de uma “piada dadaísta”, e outros que Duchamp estava à caça de um “dote”. Pelas evidências, ele casou por achar que Lydie entendia sua maneira de “encarar o casamento”, para evitar o desregramento e para ter uma vida financeira estável. O que se sabe por intermédio de Lydie é que Duchamp empalideceu ao ver seu reduzido dote mensal quando assinou os papéis, pois sua renda, insuficiente, não poderia resolver todas as despesas de uma vida a dois. Mas Duchamp não desistiu do casamento, pomposo e filmado por Man Ray.

As primeiras semanas de convivência foram agradáveis e gastronômicas. É que o principal prazer de Lydie era comer, sendo uma mulher avantajada, motivo para comentários desprezíveis por parte dos mais íntimos de Duchamp. Porém, em pouco tempo, a relação declinou por vários motivos provocados pelo tédio que se apoderou de Duchamp, dedicando-se, até altas horas, ao estudo do xadrez.

Após a separação, Duchamp voltou para Nice para desfrutar cada minuto de seu velho ego. Foi o que escreveu a Katherine Dreier, terminando a carta com uma frase que sintetiza a obsessão dos grandes jogadores: “Saiba que o xadrez é minha droga!”.

A pessoa que mais abalou-se com o casamento de Duchamp foi Mary Reynolds, norte-americana refinada e milionária que conheceu em Nova Iorque em 1923, a mais dedicada amante. Mary entregou-se a grandes bebedeiras e a outros homens. Kay Boyle, romancista e contista amiga de Mary, foi impiedosa com Duchamp ao dizer que ele “faria qualquer coisa por dinheiro”. Mary merecia essa defesa, mas ele jamais curvou-se ao dinheiro como constata-se no episódio Knoedler, *marchand* que propôs a Man Ray um negócio vultoso para Duchamp: dez mil dólares por ano com apenas a realização de uma obra. Duchamp recusou a proposta, dizendo a Man Ray que “aquilo que se propusera fazer já havia feito e não queria se repetir”.

Outra proposta foi recusada, de um galerista chamado Joseph Brummer, que ofereceu mil dólares por mês para Duchamp administrar a nova galeria de Nova Iorque. Duchamp, a Katherine Dreier, escreveu: “Não vejo por que tenho de fazer força para ganhar mais dinheiro; viver como vivo custa tão pouco”. Em outra carta, a insatisfação de Duchamp fica bem clara.

Quanto mais convivo com os artistas, mais convencido fico de que eles são uns farsantes depois que começam a ter um mínimo de sucesso.

Duchamp, disponível como encontrava-se, na década de 1930 continuou empenhando-se ao xadrez, aos contatos com Katherine Dreier e Mary Reynolds.

Com Katherine visitou alguns países da Europa, com passagem mais demorada na Alemanha. Em Hannover visitaram Kurt Schwitters e, em Dessau, a Bauhaus, recebidos por Vassily Kandinsky e Walter Gropius, o fundador e o diretor

da escola que, já perseguida pelos nazistas, seria fechada com a alegação de reunir artistas decadentes e ser um antro de bolcheviques. Katherine e Kandinsky falaram longamente sobre a espiritualidade na arte, um ideal que ambos alimentaram com um credo em comum: a teosofia.

Katherine achava que Duchamp, apesar de seu cinismo, era um fenômeno espiritual, um guia das recentes e futuras gerações. E ele foi, e estava sendo, seu conselheiro para assuntos pessoais e públicos. Para ressuscitar a Sociedade Anônima, que passava por dificuldades por falta de apoio, Katherine ofereceu a ele a direção do museu com um salário, o que evitou argumentando que preferia “ficar fora de qualquer manifestação da arte”.

Não veja pessimismo em minhas decisões. Elas são apenas um caminho para a beatitude. Por favor, entenda que, aos poucos, estou tentando reduzir minhas atividades ao mínimo possível.

Ao encontrar-se com Duchamp em Paris, Katherine transmitiu uma notícia que vinha adiando: o acidente que danificou o “Grande vidro” ao ser transportado para sua casa de campo em West Redding, Connecticut, depois de adquiri-lo de Walter Arensberg. A reação de Duchamp foi razoável, normal. Com o tempo concluiu que o acidente – que provocou uma perfeita rede no vidro trincado – tinha tudo a ver com a obra; com o acaso que experimentou várias vezes. A rede, à primeira vista, parece fazer parte da obra e lembra as linhas de costura que Duchamp deixou cair sobre uma tela, fixando-as como “emendas imperceptíveis” ao padrão de medida na França. Na “arquitetura simétrica” formada pela trincagem, no seu dizer, havia “uma intenção *já feita*” que respeitava.

Duchamp participou de outros torneios importantes de xadrez, como o Internacional de Paris, derrotando o campeão belga George Koltanowski e empatando com Xavier Tartakower, o vencedor.

Nas competições profissionalizadas, ao enfrentar grandes mestres, Duchamp era cauteloso, valendo-se de jogadas clássicas, mas ousando quando jogava por distração, sendo avaliado como “ótimo adversário” pelo mestre norte-americano Edward Lasker.

Com o prestígio de Duchamp no meio dos jogadores de xadrez, passou a integrar o Comitê da Federação Francesa de Xadrez, foi delegado da Federação Internacional e capitão da equipe francesa na I Olimpíada de Xadrez por Correspondência, com duração de quatro anos e tendo como campeão o próprio Duchamp que, por outro lado, interessou-se pela teoria do xadrez. Em parceria com Vitaly Halberstadt escreveu *A oposição e as conjugadas são reconciliadas*, importante obra que se tornou clássica alguns anos após a publicação em 1932. O livro trata de finais de partida que praticamente não ocorrem, quase utópicos. A oposição é um sistema, assim como as conjugadas, nome mais atual para a mesma coisa. Para dissipar a discordância entre antigos e novos jogadores, Duchamp procurou suprimir a antítese com o termo reconciliadas. Outro livro, *Como se deve começar uma partida de xadrez*, de Eugène Znosko-Borovsky, foi traduzido por Duchamp em 1933.

Mary Reynolds, que voltou ao convívio com Duchamp, não interferia em sua vida de jogador, acompanhando-o nas viagens que os torneios de xadrez exigiam. Viúva de guerra, foi viver em Paris para evitar as pressões familiares que queriam vê-la casada outra vez, encantando as pessoas do meio artístico e intelectual com sua altiva placidez. Simples e alegre anfitriã, em seu apartamento oferecia saborosos pratos que preparava. Mary apreciava bebidas alcoólicas, livros e encadernação. Fez raras e requintadas edições, protótipos, com materiais incomuns. Encadernou *Trópico de câncer* e *Trópico de capricórnio* de Henry Miller, *Ulysses* de James Joyce, outros livros de autores franceses e os trocadilhos de Duchamp. Com a ocupação alemã, engajou-se na Resistência, abrigando artistas perseguidos e facilitando a fuga de muitos deles.

Duchamp, no final dos anos 1930, tornou-se o curador de si mesmo com as elaborações da “Caixa verde” e da “Caixa-maleta”, também conhecida como “Valise”.

O conteúdo da “Caixa verde” foi impresso em litografia, fotodocumentos das notas manuscritas e dos esboços para o “Grande vidro”, material acumulado de 1911 a 1915 que passou a fornecer informações fundamentais, genéticas, sobre uma obra que poucos conheciam. A edição fac-similar exigiu de Duchamp detalhada pesquisa de papéis utilizados, os mais comuns e, às vezes, cortados ou rasgados à mão. Antes de terminá-la, em 1938, Duchamp iniciou a “Caixa-maleta”, curioso objeto transportável contendo em compartimentos e gavetas as suas principais obras em miniatura, meticulosamente realizadas, terminando-a em Nova Iorque em 1943.

Breton foi um dos mais atentos leitores da “Caixa verde”, consagrando-a como “um acontecimento capital aos olhos de todos que dão importância às soluções das grandes causas intelectuais de nossos dias”. Arensberg, por seu lado, viu na “Caixa-maleta” aspectos autobiográficos, chamando as miniaturas de “marionetes”. Duchamp, para ele, havia transformado-se em “o marionetista de seu passado”.

Duchamp, enquanto trabalhava nas caixas, apresentou-se no Concurso Lépine, tradicional feira de invenções de amadores, inscrevendo-se como “técnico benevolente”. Com o financiamento de Roché, Duchamp alugou um estande e expôs a produção de efeitos ópticos com o título *Rotoreliefs*, “Rotorrelevos”, discos que uma vez girados criavam a ilusão tridimensional de um cálice, de um ovo em uma xícara e de um peixe nadando. A “brincadeira” não interessou as pessoas que, obviamente, queriam coisas práticas. A invenção inútil – um fiasco comercial – mais tarde chamou a atenção de cientistas de Paris, nela vendo, nas palavras de Duchamp, “uma forma nova, até então desconhecida, de produzir a ilusão de volume ou de relevo”, o que poderia auxiliar na recuperação da visão de pessoas que enxergavam com apenas um olho.

Comprometido com o dia-a-dia e seu passado, Duchamp foi visto por Breton como um homem original, o mais original entre os vivos. No ensaio que publicou em 1934 na revista *Minotaure*, *Minotauro*, encontram-se essas palavras, atribuindo a Duchamp o papel de guia das próximas gerações: *Le phare de la mariée*, *O farol da noiva*, prismática verificação do “Grande vidro”.

Nessa obra é impossível deixar de ver o troféu de uma caçada fabulosa pelas

terras virgens nas fronteiras do erotismo, da especulação filosófica, do espírito esportivo, dos mais recentes dados da ciência, do lirismo e do humor.

A metáfora do farol é tipicamente romântica e simbolista. Os artistas, em nome de suas autonomias e originalidades, deveriam ser norteadores e as viagens que empreendiam, em embarcações, significavam encontros com novas linguagens: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, entre outros.

Breton provou na obra de Duchamp uma “força antecipadora” que deveria ser mantida “luminosamente ereta para guiar as futuras embarcações por uma civilização que está terminando”. O mentor do surrealismo acreditava na revolução cultural, na consolidação das vanguardas através de uma dialética entre o modernismo e a modernização. Breton, para tanto e sem deixar de apelar para as energias aparentemente anárquicas do inconsciente, aderiu ao pensamento de Marx. As energias materiais poderiam ser transformadas em energias espirituais. A adesão resultou em banimento de muitos artistas que contribuíram para a causa surrealista.

Duchamp, com a sua costumeira estratégia da aparição, contribuiu para a consolidação do surrealismo depois de 1930 por ver no movimento uma ponte para o mental, mas evitou o alistamento apesar das tentativas de Breton. O comportamento arredo de Duchamp lembra o que Edmund Wilson argumentou nas páginas finais de *O castelo de Axel*: as duas possibilidades inevitáveis para os modernistas depois da Primeira Guerra Mundial: o suicídio de Axel ou a inatividade de Rimbaud. Duchamp nunca pensou na primeira hipótese, fazendo da segunda uma projeção da arte e da vida: a *beleza da indiferença* que substituiu a estética pela ética. A Duchamp interessava a arte, porém mais a atitude do artista.

PEGGY, MARIA, TEENY

Com a rápida ocupação alemã de Sedan em 1941, Duchamp afastou-se

temporariamente de Paris, indo para o oeste de Bordeaux, Arcachon, onde se encontravam muitos artistas e intelectuais. Passifista como alguns deles, resolveu deixar a França, o que poderia ser permitido com um visto nada fácil de obter. Através de Gustave Candel, amigo atacadista de queijo, Duchamp foi contratado para comercializar o produto em região não ocupada, no caso Marselha. Com uma carta de Candel, apresentou-se às autoridades alemãs, abreviando os trâmites burocráticos com um suborno de cem francos a um secretário, pelo qual apanhou “aquele famoso cartãozinho vermelho chamado *ausweis*, que me permitiu viajar de trem de Paris para Marselha”. Foram três viagens sem trazer queijos na bagagem e levando os materiais para dar continuidade à “Caixa-maleta”.

Duchamp saiu da França em 1942 com destino a Nova Iorque. A viagem – iniciada em Marselha, passando por Casablanca, Portugal e Bermudas – transcorreu sem dificuldades. Cruzar o Atlântico fazia parte de sua vida e, agora, “a melhor viagem de todas”.

Mary Reynolds, que se juntou a Duchamp no ano seguinte, não teve a mesma sorte. O prosseguimento da guerra tornou a vida cada vez mais difícil e perigosa em Paris, e, com a entrada dos Estados Unidos no conflito, os norte-americanos passaram a ser vigiados, perseguidos e aprisionados, motivo para Mary fugir o mais breve possível. Depois da fuga noturna com um guia, chegou em Lyon e obteve os papéis necessários para deixar a França. Para atingir a Espanha teve que atravessar, com guia e outros refugiados, os Pirineus. A jornada foi árdua e com imprevistos. Finalmente, alcançou Madri e posteriormente Lisboa, Libéria, Brasil, Trinidad, Porto Rico e Bermudas, chegando alquebrada em Nova Iorque sete meses depois da partida.

Duchamp, como nas demais vezes que esteve em Nova Iorque, estava completamente adaptado ao ritmo incessante da cidade, um dinamismo que o atraía e não dificultava seu anonimato, na realidade relativo, pois não faltavam admiradores desde o tempo do *Armory Show*. Depois de um mês hospedado por Robert Allerton Parker, jornalista, e por sua mulher Jessica Daves, redatora da revista *Vogue*, Duchamp instalou-se em um pequeno apartamento entre as avenidas Sétima e Oitava, ocupando-o durante os próximos 22 anos. O aspecto do apartamento – no quarto andar de um prédio sem elevador, sem telefone e com banheiro coletivo – tornou-o mais lendário ainda. A descrição de um *marchand* californiano que visitou-o, William Copley, confirmou seu ascetismo, porém ascetismo de jogador.

Havia uma mesa com um tabuleiro de xadrez, uma cadeira e, do outro lado, uma espécie de caixote em que se sentava, e, no canto, imagino que uma cama ou coisa parecida. Havia montes de cinza sobre a mesa onde ele costumava limpar o cachimbo. Na parede, achavam-se dois pregos e num se dependurava o pedaço de uma corrente. Isso era tudo.

O retorno de Duchamp a Nova Iorque foi marcado pela necessidade de estabelecer critérios pessoais os mais práticos. A Arensberg, entre outras coisas, comunicou que estava trocando o visto de turista pelo visto de imigrante regular, para, mais tarde, obter a cidadania norte-americana.

Solicitado como sempre por um meio cultural efervescente, Duchamp

procurava atender a todos, inclusive a jornalistas com suas perguntas inofensivas e pueris. Às vezes uma solicitação importante surgia, entre as primeiras a de Breton para a montagem do lançamento oficial do surrealismo em Nova Iorque. “Provocação” foi o que Breton não poderia deixar de pedir, coisa que foi atendida com humor por Duchamp, começando pelo título da exposição, *First papers of surrealism, Primeiras cartas do surrealismo* – a possível naturalização do movimento em 1942, época em que o mesmo encontrava-se em dissolução. Breton, solitário e descontente com o bulício de Nova Iorque, foi recompensado por quem, em suas palavras, “não estava disposto a envelhecer”. As salas da exposição receberam uma interferência com cordões cruzados a partir de vários ângulos do teto para formar uma grande teia irregular, labiríntica, que se estendia até o piso e entre os painéis. Além dessa lúdica rede, que dificultou a apreciação das obras, Duchamp reuniu um grupo de meninos e meninas – com uniformes esportivos, bolas e cordas de pular – para animar a abertura. Em caso de reclamação, recomendou as crianças que revidassem com “o Sr. Duchamp disse que a gente podia brincar aqui”.

A “adoção” de Duchamp por Katherine Dreier e Mary Reynolds passou a ser dividida com mais frequência por Peggy Guggenheim, outra milionária que conheceu em Paris pouco tempo antes. Peggy, em suas memórias, descreveu-o como um “normando bonito que lembrava um cruzado”. Todas as mulheres de Paris, foi o que também rememorou, queriam dormir com ele – inclusive ela, livre para uns e promíscua para outros.

Depois de seu casamento fracassado, Peggy começou a investir em arte moderna, abrindo uma galeria em Londres, *Guggenheim Jeune*. Como confessou, nada sabia sobre o assunto, recebendo lições de Duchamp sobre as diferenças entre cubismo, abstracionismo e surrealismo.

Marcel planejava as exposições para mim e me dava ótimos conselhos. Devo agradecer-lhe a minha introdução no mundo da arte moderna.

Ainda em Paris, praticamente ocupada, Peggy teve a oportunidade de conhecer Max Ernst, preso em 1940 pelo regime de Vichy como “inimigo alemão”. Ao fugir, foi para Marselha, sendo protegido pelo Comitê para Salvamentos de Emergência, do qual Peggy fazia parte. Além das obras que havia adquirido por preços módicos, Peggy juntou à sua coleção as de Max Ernst, posteriormente levadas para os Estados Unidos como “utensílios domésticos” para evitar transtornos alfandegários.

A atração entre Peggy e Max Ernst foi instantânea e consolidou-se em Nova Iorque, centro cultural em ascensão e naturalmente beneficiado com a invasão de artistas estrangeiros que representavam o modernismo em seu auge e em todas as suas direções. A casa de Peggy, a suntuosa Hale House, em pouco tempo tornou-se catalisadora da arte européia e norte-americana. O passo a ser dado, então, foi abrir uma galeria de vanguarda, *Art of this century*, inaugurada com efeitos especiais. A arte, em Nova Iorque, não estava dissociada do espetáculo e a própria Peggy apresentou-se ao público como obra, ou, pelo menos, como portadora de obras, pois na ocasião ostentava brincos desenhados por Yves Tanguy e Alexander Calder.

Entre os hóspedes de Hale House, Duchamp recebia atenção especial e muito mais depois do rompimento de Peggy com Max Ernst. Ela gostaria, como afirmou, de “um caso de amor sério”, mas havia Mary Reynolds. O pretendido não passou de mais um caso pouco ardoroso. Para Peggy, nas poucas vezes em que esteve com Duchamp, “comportava-se mais como uma enfermeira do que como amante”.

Não sabe-se ao certo a quem Duchamp amou. Pelos indícios, tudo indica que a brasileira Maria Martins tenha sido quem mais tocou os seus sentimentos, e por dois motivos: ela era artista e tinha um agudo senso de liberdade.

Duchamp conheceu-a, em 1943, quando ela estava expondo em Nova Iorque, rendendo-se a seus encantos que atraíam a muitas pessoas. A relação entre ambos permaneceu em segredo durante os próximos três anos, pois ela era casada com o embaixador brasileiro nos Estados Unidos, Carlos Martins. O casal vivia em Washington e Maria Martins mantinha um apartamento em Nova Iorque, onde produziu a maior parte de suas esculturas em bronze, gesso, argila e madeira, como também gravuras e jóias. Estudou, na Bélgica, com Oscar Jaspers e, em Nova Iorque, com Jacques Lipchitz.

Nora Martins, a filha do casal, disse que sua mãe tinha o dom de conquistar as pessoas.

Ainda hoje posso vê-la inclinando-se para ficar mais perto da pessoa e dizer ‘gosto muito de você; diga quem são seus inimigos para que eu também passe a odiá-los’. Ela era linda, muito inteligente e uma grande atriz – alguém capaz de transformar uma ida a uma farmácia numa aventura. Foi realmente a mulher mais fascinante que conheci.

Nora afeiçãoou-se por Duchamp e sabia que entre a sua mãe e ele havia mais do que amizade. Carlos Martins também sabia, “mas era tão louco por ela que nada dizia”.

Atribui-se a Maria Martins o retorno de Duchamp às artes plásticas. Quando os amantes resolveram se expor, por volta de 1946, Duchamp presenteou-a com uma “Caixa-maleta” contendo uma obra recente, *Paysage fautif*, “Paisagem faltosa”, realizada com cetim preto sobreposto com celulóide transparente com uma imagem que se expandiu, orgânica e abstrata, com a projeção de esperma. Isso foi descoberto em 1989 por meio de análise química do material protegido pelo tecido e pela película.

E Maria Martins passou a ser o modelo de uma idéia que estava na mente de Duchamp desde 1946. A forma de seu objetivo começou com um desenho a lápis em 1947, um nu reclinado com as pernas abertas, a esquerda dobrada, tendo bem à vista o sexo com densos pêlos. A inscrição no desenho é reveladora: *Etant donnes: Maria, la chulé d’eau et le gaz d’éclairage*, “Sendo dados: Maria, a queda d’água e o gás de iluminação”.

Em 1948, com a aposentadoria do marido, Maria Martins retornou ao Brasil, o que deu início a uma correspondência que durou até 1952. As cartas de Duchamp referem-se ao andamento de “Sendo dados” e exprimem saudade, erotismo e resignação. Duchamp chegou a sugerir o divórcio a Maria Martins para poderem

viver juntos: “Você poderia isolar-se aqui comigo que ninguém ficaria sabendo desta jaula fora do mundo”. Os dois encontraram-se pela última vez em 1951 em Nova Iorque.

Aceito a situação como está, e não espero mais por um milagre. Sinto-me feliz quando penso em você.

A estima de Duchamp por Breton fez com que, em Paris, organizasse *Le surrealisme en 1947*, “O surrealismo em 1947”. A exposição foi concebida em três grandes partes: “Sala das superstições”, “Sala da chuva” e “Labirinto das iniciações”. Duchamp planejou o catálogo, tendo na segunda capa um seio postiço em relevo e colado.

As atitudes de Duchamp despertavam a atenção de muitas pessoas, artistas ou não, como é o caso do pensador suíço Denis de Rougemont. Em seus diálogos, Duchamp falou sobre solidão, calma e silêncio e sobre a sua incapacidade de decidir, por conta própria, sobre questões pessoais.

Eu sempre achei que antes de fazer qualquer coisa devia pedir a opinião de meu pai. Provavelmente eu nunca cresci.

Duchamp também argumentou sobre o que seria difundido pela ciência atômica: os espaços infinitesimais – o infra-magro, um conceito de relações internas, a energia nas unidades da matéria, o que está entre o verso e o reverso de uma folha por exemplo.

No final dos anos 1940, Duchamp passou a tornar-se mais público. A iniciação mais conseqüente ocorreu em 1949 ao ser convidado para participar de um debate em São Francisco, Califórnia, *Western round table on modern art*, Mesa redonda da arte moderna do Oeste. Os demais debatedores foram Robert Goldwater, Kenneth Burke e Alfred Frankenstein (críticos); Andrew Ritchie (curador); Mark Tobey (artista); Gregory Bate (antropólogo); Frank Lloyd Wright (arquiteto); e Darius Milhaud (compositor).

Duchamp aproveitou a oportunidade para falar sobre o que chamou, na primeira sessão, de “eco estético”, segundo ele não proporcionado pelo gosto porque “transmite uma impressão sensorial, não uma emoção estética”. Ao refutar a idéia de que a arte deve ser apreendida pelo intelecto, porém devendo ser feita com a intelecção, Duchamp colocou que a apreensão depende de algo que lembra “a fé religiosa ou a atração sexual”.

A vítima do eco estético está numa posição comparável à de um homem apaixonado ou de um crente.

Tocado pela revelação estética, esse homem, num clima de quase êxtase, torna-se receptivo e humilde.

Perguntado sobre o que o crítico poderia fazer para facilitar a “revelação”, Duchamp foi contundente: “Não muita coisa”.

Duchamp, de São Francisco, foi a Los Angeles para rever Walter e Louise

Arensberg, ambos com problemas de saúde e preocupados com o destino da coleção particular que muitos museus estavam dispostos a abrigar. As exigências dos Arensberg eram rigorosas e Duchamp ficou encarregado de mediar a doação. Após contatos com os pretendentes, o Museu de Arte de Filadélfia foi contemplado em 1950. O beneficiado foi Duchamp, em cuja coleção figuram 37 obras, na maioria núcleos precursores das vanguardas do século 20. A posteridade de Duchamp estava assegurada, como também a tranqüilidade pessoal por ter conhecido uma mulher especial, Alexina Matisse.

Desde a infância chamada de Teeny, Duchamp encontrou-a em 1951 em sua casa de campo em Lebanon, Nova Jersey. A recente mulher de Max Ernst, Dorothea Tanning, foi quem “arranjou” o encontro, conforme memorou, “carregado de vibrações, sem dúvida vibrações de duas pessoas que estão se juntando”.

Duchamp estava com 63 anos e abalado com a morte de Mary Reynolds e superando a ausência de Maria Martins. Teeny, sofisticada e inteligente, tornou a vida de Duchamp agradável, ao mesmo tempo recuperando-se de uma crise provocada pelo divórcio com Pierre Matisse, negociante de arte e filho do pintor Henri Matisse. Teeny estudou arte em Viena e em Paris, mas sua vocação foi eclipsada por duas décadas dedicadas ao casamento.

Entre Teeny e Duchamp, desde o princípio, manifestou-se total harmonia que levou-os ao casamento em 1955. Antes Duchamp teve que enfrentar, pela primeira vez, a doença: apendicite aguda, pneumonia e uma operação na próstata. Duchamp recuperou-se com facilidade, habituando-se com os problemas dessa natureza. Afinal, sexagenário, aproximava-se do inevitável como alguns de seus amigos, recentemente Picabia, que faleceu em 1953. Avisado sobre a sua irremediável situação, enviou um telegrama com as seguintes palavras: *Francis, à bientôt*, “Francis, até logo”.

É difícil escrever a um amigo que está morrendo. Não se sabe o que dizer. É preciso contornar a dificuldade com algum tipo de blague.

Foi o que Duchamp escreveu a Roché, acrescentando a notícia do casamento sem convidados, com testemunhas arranjadas na ocasião e um presente a Teeny, *Coin de chasteté*, “Cunha de castidade”, escultura de 1954. A cunha foi moldada em gesso metalizado e encaixada na cavidade de uma forma feita de plástico rosa.

Duchamp casado, obviamente, facilitou os trâmites da cidadania. Porém, o juramento foi feito somente oito meses depois da assinatura dos papéis no início de 1955. É que havia uma suspeita, minimizada por Nelson Rockefeller. George A. Dondera, um republicano, no passado e no Congresso, entre outros artistas acusou-o de “vermelho” e “perigoso”.

O suposto subversivo, logo após obter a cidadania, foi apresentado no canal de televisão National Broadcasting Company, *Conversations with the elder wise men of our day*, “Conversas com homens sábios de nossos dias”. O programa foi realizado no Museu de Arte de Filadélfia, com desempenho admirável do entrevistado ao passar a limpo o que pensava sobre a arte e o artista. Quanto ao reconhecimento em vida, Duchamp reafirmou a sua indiferença, concluindo que há “o artista que lida com a sociedade, o artista que está integrado nela”, e o artista “que é totalmente

freelance, que nada tem a ver com ela, sem nenhuma ligação”. No final do programa, apresentado por James Johnson Sweeney, diretor do Museu Solomon R. Guggenheim, Duchamp redefiniu seu pensamento em torno da “crença”, ele que foi agnóstico incorrigível.

Como você sabe, eu gosto de ver o lado intelectual das coisas, mas não gosto da palavra “intelecto”. Para mim, intelecto é uma palavra seca demais, inexpressiva demais. Gosto da palavra “crença”. Geralmente quando as pessoas dizem “eu sei”, elas não sabem, elas acreditam. Bem, quanto a mim, acredito que a arte é a única atividade do homem em que ele se mostra de fato um ser capaz de ultrapassar sua condição de animal. A arte é uma forma de fugir para regiões não governadas pelo espaço e pelo tempo. Viver é acreditar, essa é a minha crença.

Embora afastado da realização artística, retomando-a esporadicamente, Duchamp não deixava de pensar sobre a arte. Suas reflexões, além de outras qualidades, dispensava a crítica de arte dominada pela interpretação. Seu fazer, por outro lado, significava um processo crítico. Nesse sentido, Duchamp é o ponto culminante de uma tradição de ruptura iniciada por Mallarmé. E Duchamp queria substituir o crítico pelo espectador.

Motivado por James Johnson Sweeney, em 1957, Duchamp explicitou o que chamou de “pólos” da criação artística: o artista e o espectador. A comunicação ocorreu na Convenção da Federação Americana de Artes, Houston, com o ensaio “O ato criativo”, segundo Teeny escrito com facilidade: “Era só uma questão de começar, porque as idéias já estavam prontas em sua cabeça”. No início do texto, para fundamentar a polarização, Duchamp esboçou o que foi refutado como romântico demais: o artista que “procura o caminho que o conduzirá a uma clareira” com o “mediúnico”.

Se emprestarmos os atributos de um médium ao artista, temos de negar-lhe o estado de consciência no plano estético e, nesse caso, ele não saberá o que está fazendo ou por que está fazendo.

Uma declaração surpreendente e contraditória, pelo menos em parte. A gênese para Duchamp estava ligada ao primado da intuição – um jogo deliberado com o acaso – mas a feitura material ou física definia-se no campo da consciência que cria.

Inicialmente Duchamp empregou “mediúnico”, portanto o significado específico da palavra, e, em seguida, oscilou o termo para conotações mais gerais, ou seja, o artista como transferidor da experiência estética.

Esse fenômeno é comparável à transferência do artista para o espectador na forma de uma osmose estética, que acontece através de certos materiais inertes, como pigmento, plano ou mármore.

Antes de aprofundar essa questão, e evitando definir a arte, Duchamp fez esclarecimentos sobre o objeto artístico.

A idéia que faço de arte é a de que tanto ela pode ser ruim, como boa, como indiferente, mas de qualquer modo continua sendo arte, da mesma maneira que uma emoção, por ser ruim, não deixa de ser uma emoção.

Conclui-se que o que antecede a feitura física da obra, no caso o seu impulso, é o que determina a sua qualidade. Porém, no ato criativo, inevitavelmente há a passagem da intenção para a realização graças a “uma cadeia de reações” que não fazem parte da consciência, “pelo menos no plano estético”. As reações são subjetivas e integram o “coeficiente artístico”, quer dizer, síntese do que foi atingido ou não pelo artista.

O “coeficiente”, portanto, é o objeto da arte, mas ainda em “estado bruto”, que precisa ser “refinado” pelo espectador, transformado por Duchamp em co-autor.

Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo exterior ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo.

A relação entre obra e espectador é decisiva para que a arte apresente-se em sua totalidade. Mas se o espectador, para que isso ocorra, tem que *decifrar* o objeto artístico em sua interioridade, trata-se de um princípio que pode ser aplicado a poucos artistas e, principalmente, a Duchamp. O enigmático é o que não faltava no que foi e no que fez. Duchamp, portanto, empreendeu uma reflexão sobre o que sabia, ou seja, sobre o que acreditava.

As tentativas de desconstruir as idéias de Duchamp geralmente foram desastrosas. Uma delas foi a do crítico de arte Clement Greenberg no livro *Estética doméstica*, onde encontra-se uma frase que situa a problemática da arte depois das vanguardas do início do século 20: “Você se sente muito sozinho diante da arte contemporânea”.

É evidente que Greenberg, ao emitir a frase, estava discorrendo sobre a relação do espectador com a obra de arte. E como de fato é assim, na ocasião ele salientou alguns aspectos que envolvem a produção artística nos últimos 50 anos, vertiginosa e diversificada, mas tendo um ponto em comum: o desvencilhar-se de convenções.

As convenções são inevitáveis e tantas perduram, transformadas em padrões acadêmicos. Mesmo o modernismo não pode varrer todas, aliás criando algumas delas, todas vinculadas à industrialização e ao consumo de massas. Essas convenções foram herdadas por sucessivas gerações de artistas depois do abstracionismo e do dadaísmo.

A arte contemporânea, assim, é o incessante embate com as convenções, sejam as provocadas pelo modernismo ou pela própria idéia de contemporaneidade. Os processos artísticos então foram acelerados de uma tal forma que artistas e espectadores precisaram adaptar-se a situações que alargaram os horizontes da expressão, cujos resultados dizem respeito ao impermanente, abrindo um abismo formidável entre o que está formado e o que está em formação.

Artistas e espectadores, com o dadaísmo, tiveram que conviver com a destruição de todas as convenções que se conhecia. Duchamp foi o mais radical e influente ao levar os objetos do cotidiano para o plano da indefinição artística. Mas as coisas não foram tão simples assim. Esse gesto, desinteressado em todos os sentidos, não pretendeu ser arte do ponto de vista da tradição. Pretendeu ser arte, e foi, como crítica de sua invenção.

Duchamp, em função dessa estratégia, foi duramente criticado por Greenberg, tomando-o como uma “influência perniciosa”. As razões que o levaram a tanto são óbvias desde que se conheça os fundamentos de seu pensamento crítico. Greenberg foi bastante ingênuo ao dizer que Duchamp não entendeu o cubismo quando Braque e Picasso começaram a empregar materiais estranhos à pintura, transformando-a em objeto que a partir daquela data teve que concorrer com os demais objetos.

Greenberg jamais deixou de confiar no gosto como princípio de fruição da arte. Um procedimento, segundo ele objetivo, provocando a valoração estética. Greenberg estudou Kant, sobrepondo suas experiências ao que foi formulado pelo pensador alemão. Estudos que se concentraram na *Crítica da faculdade do juízo*, dando ênfase ao “gosto que precede o prazer que se obtêm a partir do objeto estético”.

O que não pode-se deixar de perguntar é até que ponto o gosto é o suficiente para a apreensão das transformações provocadas pelo modernismo e assim por diante. O gosto é um dos fatores intrínsecos da vida, das relações humanas. Mas até que ponto o gosto pode ser o fio condutor ao longo do labirinto da arte nos últimos cem anos? O gosto, para responder parcialmente, pode ser um motivo entre tantos outros, mesmo que o modernismo tenha demolido sua tradição. Isso não quer dizer que o pensamento de Kant não seja um monumento sobre a estética, apesar de ter achado que suas conclusões, em nome da metafísica, são qualidades universais, eximindo outras formas de pensar, que por razões civilizatórias diferem da lógica ocidental. Aliás, os artistas modernos mais avançados absorveram valores de outras culturas, começando com os impressionistas através das estampas da arte japonesa. O impressionismo procurou desvencilhar-se de um padrão proporcionado pelo gosto – um tipo de representação literária – privilegiando a sensação do olhar, o que contribuiu para a recepção da arte oriental, caracterizada pela planificação, cuja profundidade não depende da perspectiva. Depois dos impressionistas, os cubistas em formação descobriram a escultura africana, com toda a repercussão na pintura de Picasso no início do século 20. No declínio de valores, nada mais natural do que o contato com outras culturas. E os artistas são os primeiros a intuir e a transformar os sobressaltos da história.

Depois de passar pelas formas mais ativas da pintura moderna, ora superando-as ora antecipando-as, Duchamp gradualmente abandonou o retiniano que, com o *ready-made*, atingiu a dimensão mais efetiva. A arte, para ele, não limitava-se ao olhar, tendo outras possibilidades. Duchamp, enfim, implodiu a tradição ao concluir, na prática, que a forma da arte é uma idéia. Com a técnica do deslocamento, Duchamp colocou o fazer artístico em um ângulo inusitado, indiferente a qualquer

juízo de valor ou de gosto. Duchamp, em consequência, representou o confronto entre a arte formada e a arte em formação.

Duchamp não poderia agradar a Greenberg, pois o contrário exigiria a reformulação de seu pensamento estético. Ele mesmo preveniu que uma vez adquirido algum gosto, uma valoração estética, não pode-se mais desvencilhar-se do atingido ou do usufruído. O seu equívoco é gritante. Greenberg sentiu-se muito sozinho diante da arte de Duchamp.

Greenberg fez coro a outros críticos, como Thomas Hess ao dizer que Duchamp corrompeu os jovens artistas, e como Max Kozloff, que o definiu como um vírus. Os próprios duchampianos tornaram essas opiniões esclerosadas: dele eles herdaram a liberdade de fazer arte.

DADOS EM SEGREDO

No final do seminário em Houston, com duração de três dias, Duchamp declarou: “Representei meu papel de bufão artístico”. Como tal, ou como sábio, ele não tinha o receio da contradição, dela fazendo uma operação dialética para desfazer-se do gosto.

E a impressão que causava, ao ser pressionado a assumir alguma posição, era a de atenuá-la com a ironia e com o distanciamento. É que ele, com mais de sessenta anos, não acreditava em mais nada, nem nele mesmo.

Não acredito na palavra "ser". O conceito de ser é uma invenção humana.

Duchamp e Teeny, de Houston, viajaram para o México com finalidades turísticas. Visitaram o pintor Rufino Tamayo em Cuernavaca, de onde foram para Oaxaca e Yacatán conhecer o mágico passado dos mexicanos. Depois de um mês, retornaram a Nova Iorque.

A vida do casal continuava tranqüila, feliz. Empreenderam outras viagens por países europeus, e, uma vez por semana quando estavam em Nova Iorque, iam jogar no Clube de Xadrez London Terrace, porém nunca enfrentaram-se. Em meio a esse cotidiano ameno, Duchamp dava continuidade à sua obra em segredo, "Sendo dados: 1. a queda d'água 2. o gás de iluminação". Conforme Teeny, o trabalho ocupava-o o tempo todo, mas sem pressa: "Ele costumava trabalhar quinze ou vinte minutos, depois fumava um charuto ou estudava problemas de xadrez ou ia fazer qualquer outra coisa". A obra estava sendo montada no quarto dos fundos do apartamento, tomado por fios elétricos, metal, madeira, gesso, tijolos e outros materiais. Anotações não foram feitas, somente um desenho em 1947, o nu com o título, seguido pela modelagem em gesso recoberto com couro transparente da mesma figura, um teste que chamou, em carta a Maria Martins, de "minha mulher com a xoxota de fora". A obra foi revelada após a morte de Duchamp, adquirida pela Fundação Cassandra e doada, em 1968, ao Museu de Arte de Filadélfia. Paul Matisse, o filho mais velho de Teeny, encarregou-se da desmontagem e da remontagem, seguindo as instruções ilustradas com fotografias em um caderno deixado pelo artista. Além do caderno, cujas páginas foram arquivadas e publicadas em 1987, um modelo feito de papelão facilitou o trabalho. Cumprindo o desejo de Duchamp, apresentar a obra sem inauguração e comunicados na imprensa, o museu acabou atraindo grande número de visitantes, pois a notícia vazou e os jornais divulgaram o evento em detalhes fantasiosos e absurdos. Um deles dizia que a obra somente poderia ser vista por adultos.

Uma pequena sala vazia abriga "Sendo dados", composto por uma velha porta instalada na parede dos fundos. Com tijolos à vista emoldurando-a, a porta não pode ser aberta. À altura dos olhos dois orifícios dão acesso ao que está no outro lado: uma cena, em três e em duas dimensões, paradisíaca e erótica atrás da fenda de uma parede de tijolos. O contraste de luz e escuridão é completo entre a cena e o espaço que antecede a parede. À esquerda, e em primeiro plano, encontra-se uma mulher despida, em tamanho natural, deitada sobre vegetações reais e tendo à mostra o sexo sem pêlos. Com o rosto encoberto, como também os pés e o braço direito, a mulher está com o braço esquerdo estendido e com a mão segurando uma lamparina a gás que acende e apaga. O nu contracena com uma paisagem pintada à maneira dos cenários de teatro: uma ravina outonal com lago e cascata.

O estado material da obra não é o dos melhores apesar dos cuidados museológicos. Antes de chegar ao museu, uma rachadura em uma das pernas da

mulher estava abrindo-se e o couro de porco transparente que cobre todo seu corpo modelado em gesso e pintado na cor da pele, escureceu. A vegetação recebeu a ação do tempo, tornando-se opaca. A porta, que Duchamp trouxe de Cadaqués, Espanha, pouco se alterou, e as demais partes continuam intactas. A paisagem é uma das fotos em preto e branco que Duchamp fez na pitoresca Puidoux, Suíça, colorindo-a à mão e com elementos colados. O efeito é de *trompe-l'oeil*, o engano de visão que corresponde à realidade mesma da lamparina, modelo Bec Auer que Duchamp desenhou no início da adolescência. A queda d'água segue esse efeito, cuidadosamente elaborada para dar a ilusão de movimento. Duchamp utilizou, por trás do tecido da paisagem, uma lata perfurada contendo uma lâmpada comum, cuja luz incide no girar de um disco com aberturas escalonadas e atravessando um pedaço de plástico transparente. A luz cintila e a queda d'água é perfeita.

“Sendo dados” decepcionou críticos, artistas e admiradores de Duchamp em função do retorno ao retiniano e, ainda mais, com apenas um ângulo de visão nos orifícios da porta. Quanto a isso, não restam dúvidas: a instalação não dispensa o olhar, porém com conotações que vão além da mera operação visual. O ponto de contato com a obra, o acesso à distância, faz do espectador um *voyer*. Enquanto a cena descortina-se com a espia, há o contágio da atividade interna – como se o espectador fosse o ponto de fuga da obra, seu cúmplice. Por isso Jasper Johns chamou-a de “a mais estranha de todas as obras de arte exposta em qualquer museu do mundo”. O estranhamento da obra, entretanto, não foi poupado pelo crítico de arte Joseph Masheca, vendo-a como “grosseira e amadorística”, dissolvendo-se “num passatempo senil, totalmente particular em sua função psicológica, deslocada e constringedoramente sem nenhum atrativo”. Talvez o aspecto figurado tenha sido o pretexto para taxá-la de superficial, pelo menos se comparada à complexidade do “Grande vidro”. De qualquer maneira, entre as obras há correspondências com o enigmático, o erótico e o mecânico. Um triângulo que confunde os seus vértices conforme o ponto de vista subjetivo do espectador que olha através de obstáculos propositais: a porta fechada e a transparência do vidro. Nessa operação, ressaltou Octavio Paz, a reversibilidade é inevitável com o ver através do opaco em “Sendo dados” e com o não ver através da transparência no “Grande vidro”. A reversibilidade nada mais é do que a circularidade própria de ambas as obras que inclui o espectador: “A noiva está fechada em nosso olhar e nós estamos fechados no *Grande vidro* e incluídos na *Conjugação*”. Reflexos da subjetividade na objetividade, que para Octavio Paz fizeram nascer a “beleza moderna”. Subjetividade que não pode deixar de ser irônica pela consciência que tem do contingente, da finitude e do passageiro – ironia em si mesma “alimento-veneno”.

Veneno porque a “beleza moderna”, ao contrário da antiga, está condenada a destruir-se a si mesma; para ser, para afirmar sua modernidade, necessita negar o que ainda ontem era moderno.

Duchamp, sem deixar pistas, extraiu o título de uma das notas para o “Grande vidro”:

Sendo dados: 1. a queda d'água

2. o gás de iluminação

determinaremos *as condições para o instantâneo Estado de Repouso (ou aparência alegórica) de uma sucessão (de um conjunto) de fatos diversos parecendo necessitar-se um do outro sob certas leis*, para isolar o signo da concordância entre, *por um lado, este Estado de Repouso (capaz de todas as excentricidades inumeráveis) e, por outro, uma escolha de Possibilidades autorizada por estas leis que também as ocasionam.*

A nota é francamente hermética e referencia o desnudamento da noiva, quase uma equação de sua aparência, que é alegórica, para a sua aparição que depende de uma escolha entre tantas. O repouso, portanto, está em suspenso ou em atraso. O mesmo não acontece com a mulher de “Sendo dados”, completamente distendida em sua nudez.

A água e o gás são recorrências de Duchamp, elementos vistos, em quase todas as interpretações, como símbolos: água o princípio feminino e gás o princípio masculino. Octavio Paz advertiu que a interpretação simbólica é “simplista”, pois os arquétipos junguianos, mesmo não sendo falsos, querem “explicar tudo e assim não se explica nada”. Octavio Paz, então, preferiu situar a água e o gás como signos – que oscilam e modificam-se conforme os demais signos e contextos. Eis uma abordagem a mais próxima dos propósitos de Duchamp: seu pensamento sempre foi correlacional.

Mesmo descartando os arquétipos de Jung, Octavio Paz não deixou de associar os signos de Duchamp a fontes mitológicas ocidentais e orientais, atribuindo-as ao imaginário de Duchamp. Mas ele, em 1954, já havia se pronunciado sobre a facilidade com que identificavam seu “processo subjacente”: “Inútil é acrescentar que meus descobrimentos, se formam um conjunto coerente, não foram nunca *conscientes* em meu trabalho de elaboração porque meu inconsciente é *mudo* como todos os inconscientes”. E Duchamp foi mais longe ao dizer que tinha um termômetro – o xadrez – para afastar-se “de uma linha de pensamento estritamente silogística”. Por outro lado, a nota que antecede a do título da obra, ao ir de encontro à conceituação do “Grande vidro”, define uma das idéias centrais do pensamento de Duchamp: ele queria “fazer valer o *princípio da bisagra*”. A obra-charneira é uma metáfora da porta e é uma porta propriamente dita. Intangível no “Grande vidro” e tangível em “Sendo dados”, estão fechadas e abertas ao mesmo tempo. Há, portanto, entre o “princípio da bisagra” e o “atraso em vidro” um parentesco: manifestam e ocultam e assim põem à prova a emissão e a recepção, a aparência e a aparição. Se é isso o que Duchamp propôs, cabe ao espectador experimentar a vidência da arte que se oculta para melhor revelar-se.

Octavio Paz recorreu ao dicionário para desfazer qualquer dúvida sobre o termo “atraso”, conceito mais ou menos obscuro para quem encontra-se sozinho diante da obra de Duchamp. Para tanto ele consultou o *Pequeno Littré*:

Diz-se daquilo que é ou se faz tarde demais; o atraso de um relógio, de um pêndulo, parte do movimento que serve para atrasá-lo ou para adiantá-lo;

em harmonia, demora momentânea que se coloca em repercutir uma das notas de um acorde, prolongando por alguns instantes a nota do acorde precedente, nota da qual a que se atrasou forma a resolução.

Trata-se do mesmo que se vê na fusão de imagens cinematográficas com o desfazer-se de um objeto e, ao mesmo tempo, sendo sobreposto por outro, geralmente por analogia morfológica. É por isso que Octavio Paz passou a chamar “sendo dados” de “conjugação”. O olhar lançado em sua clareira é estimulado pelo visto da mesma maneira quando se observa uma vitrina, cujos apelos fazem com que o sujeito inclua-se nos objetos. Octavio Paz disse que aquele que olha a obra, olha-se ao mesmo tempo.

O que espia pelos furos da porta espanhola não está fora da Conjugação: é parte do espetáculo. Por seu olhar a Conjugação se realiza: é um espetáculo em que alguém se vê vendo algo.

Olhar do desejo, desejo do olhar. Eis uma típica resolução da linguagem: a diferença entre as coisas resolve-se na passagem de um significado para outro como no efeito Wilson-Lincoln, os retratos “que vistos da esquerda representam Wilson e da direita Lincoln”. Para Octavio Paz, esse é o sistema que rege a obra de Duchamp.

Os intérpretes mais fantasiosos, para não dizer fantasmáticos, foram os que apelaram ao esotérico, especificamente à alquimia. Jack Burnham, por exemplo, chegou a afirmar que a viagem que Duchamp fez a Munique, em 1912, foi para encontrar um manuscrito de alquimia! E mais: as notas da “Caixa verde” seriam “degraus nas tradições do agnosticismo, das religiões ocultas do Egito, dos mistérios órficos da Grécia, dos estudos cabalísticos judaicos, das ordens maçônicas”, e “nas doutrinas do budismo tântrico e da flor de ouro do taoísmo”.

Duchamp, quanto à alquimia, reagiu de maneira direta: “Se eu tivesse praticado a alquimia, seria do único modo como ela pode ser feita hoje, ou seja, sem conhecê-la”. Arturo Schwarz, que conhecia essa declaração, insistiu sobre o seu “saber alquímico” como sendo “inteiramente inconsciente”. Schwarz chegou a formular uma teoria, a do desejo incestuoso de Duchamp por sua irmã Suzanne. Schwarz, recorrendo a Freud, Jung e Mircea Eliade, apresentou-a em uma conferência, em Londres, no Instituto de Artes Contemporâneas. Duchamp achou a suposição “maravilhosa”, mas Teeny ficou indignada e dele exigiu uma declaração formal para negar o disparate de Schwarz. A reação de Duchamp foi de condescendência para com o amigo e autor do mais minucioso levantamento de sua obra. O casal acabou desentendendo-se, porém não o suficiente para abalar o que Roché descreveu como uma relação amorosa encantadora, séria, sorridente e feliz.

A tese de Schwarz parte de um pressuposto, o tema central do “Grande vidro” como sendo uma variação contemporânea do mito do incesto entre a terra e o céu personificados pelo próprio Duchamp e sua irmã Suzanne. Entre outros detalhes para fundamentar tal idéia, Schwarz advertiu que a “qualidade poética do *Grande Vidro* reside precisamente no fato de seu criador ter sido levado por forças e caminhos dos quais não tinha consciência”. Pode-se refutar a tese do incesto, como

qualquer outra, mas esse argumento é totalmente relevante. Tantas obras assim surgiram, ditadas por pressões internas como, entre outras, “O grito” de Munch, “Corvos nos trigais” de van Gogh, “De uma noite de tempestade” de Rilke e “Limite” de Mário Peixoto. Schwarz, dessa maneira, colocou mais uma vez o que dificulta um acordo razoável: a obra surge ou a obra é feita, situações que fazem parte da gênese artística, separadas ou interligadas. Quanto a Duchamp, essa questão é por demais demonstrável. Ele mesmo, e sempre fazendo experiências com o acaso, constatou a impossibilidade de um controle total da elaboração artística. Nesse tópico, Schwarz recorre a Jung: “É possível pintar quadros muito complexos sem ter a menor idéia de seu real significado”.

Durante os anos de elaboração esporádica de “Sendo dados”, Duchamp continuou colhendo os frutos de seu prestígio. No final dos anos 50, Michel Sanouillet estava compilando seus escritos, George Heard Hamilton traduzindo para o inglês o catálogo da Sociedade Anônima e colaborando com Richard Hamilton na versão tipográfica das notas da “Caixa verde”. A edição mais completa, entretanto, foi a de Robert Lebel, a monumental monografia *Sur Marcel Duchamp*, iniciada em 1953 e publicada em 1959. Duchamp participou do planejamento gráfico do livro com duas obras que figuram nas capas: um auto-retrato de perfil e em silhueta e o *fac-símile* das placas esmaltadas nos novos edifícios de Paris no princípio do século 20: “água e gás em todos os andares”. O livro esmiúça a vida e a obra de Duchamp, incluindo seu ensaio “O ato criativo”, “O farol da noiva” de Breton, declarações de Roché e a catalogação de 208 obras de Duchamp, que solicitou a não inclusão de algumas peças com o seguinte pretexto: “Ao contrário, vou mandar-lhe os rabiscos que faço todos os dias enquanto fico ao telefone”.

Como de costume, Duchamp não compareceu ao lançamento do livro de Lebel na Galeria Le Hune em Paris. Com Teeny já estava em Cadaqués para o verão espanhol frente ao mar. Recebeu, no início da temporada, a notícia repentina da morte de Roché, cujos maiores méritos foram promover os artistas de vanguarda, escrever *Jules e Jim*, que foi filmado com sucesso por François Truffaut, e ter conceituado a plenitude artística de Duchamp: “Sua melhor obra é o uso que faz do tempo”.

Duchamp, em Cadaqués, fez ilustrações para um artigo de Lebel. Sem conhecer o texto, foram três obras moldadas em gesso: “Com a língua em minha bochecha” (a de Teeny colada em papel interagindo com seu perfil desenhado a lápis); “Tortura mortal” (a sola do pé de Teeny); e “Escultura morta” (marzipãs em forma de cabeça).

Depois de Cadaqués, na breve estadia em Grasse, Duchamp desenhou uma versão do “Grande vidro”, tendo por trás da *noiva* e dos *celibatários* um poste telegráfico e uma cadeia de montanhas, com o título *Cols alités*, passos enfermos. O desenho é recorrência tardia ao desnudamento elétrico da *noiva* e à paisagem do *moinho de água* que foi mencionada nas notas da “Caixa verde”, mas não realizada.

Com o desgaste do expressionismo abstrato, movimento em pintura protagonizado por Jackson Pollock, consolidou-se a influência de Duchamp. Os críticos, para Calvin Tomkins, foram surpreendidos por não terem “reparado na mudança fantástica de atitude e de tendências que já se mostrava firme e forte na obra

de alguns jovens nova-iorquinos – artistas, poetas, dançarinos, diretores de cinema, músicos e artistas performáticos”. Richard Hamilton, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, John Cage, Merce Cunningham e Alan Kaprow foram os primeiros catalisadores da nova direção da arte.

John Cage, que Duchamp conheceu na casa de Peggy Guggenheim em 1942, opunha-se completamente aos impulsos emocionais dos expressionistas abstratos. Seu conceito de arte também dependia do acaso, porém não de natureza psíquica, visando a impessoalidade e a descoberta de como a vida e a natureza atuam. Uma arte, conforme afirmou, “sem propósito” mas capaz “de despertar-nos para a própria vida que estávamos vivendo, magnífica quando não permitimos que nossa mente e nossos desejos interrompam seu curso e a deixamos agir de acordo com os próprios desígnios”. Não foram os músicos que assimilaram as idéias de Cage, porém Merce Cunningham ao conceber a dança sem enredo e coreografia. Ambos trabalharam juntos e com Alan Kaprow realizaram os primeiros *happenings*.

Desde a repercussão do expressionismo abstrato, Duchamp foi reticente com Jackson Pollock. A imantação dessas duas morfologias de vanguarda não fazia sentido para ele, ambas comprometidas com o retiniano, com a arte, como disse, “que cheira à terebentina”. Mas Duchamp não combateu o movimento, cujo princípio foi o desempenho do corpo no ato de pintar. A Duchamp não interessava a catarse do expressionismo abstrato e nem a espiritualidade do abstracionismo, apesar de ter feito da abstração uma técnica para emitir idéias, sobremaneira na parte superior do “Grande vidro”. É natural, então, a simpatia com que Duchamp viu John Cage, Robert Rauschenberg e Jasper Johns.

Foram estes artistas, na realidade, que se aproximaram de Duchamp. Cage, no início dos anos 1960, para estar perto de seu “ídolo” utilizou o expediente do xadrez, tornando-se seu aluno. Duchamp nada ensinou a Cage, e, raramente, falava sobre arte.

Marcel, para me ensinar xadrez, me fazia jogar com Teeny. Ele sentava-se naquela cadeira admirável de espaldar altíssimo que tinha herdado de Max Ernst. Ficava sentado, fumando seu charuto e nem mesmo acompanhava o jogo. De vez em quando se aproximava para dizer que estávamos jogando muito mal. Instrução mesmo nunca deu. Às vezes, ficávamos depois conversando, mas nunca sobre arte ou assuntos sérios. Ah, mas me lembro de ele ter dito diversas vezes uma coisa: “Por que os artistas não pedem que seus quadros sejam olhados de uma certa distância?” Só depois que sua última obra foi finalmente revelada é que percebi o que ele queria dizer.

Para quem havia introduzido o silêncio como fator inevitável para o ensejo dos sons, a distância entre a obra e o espectador em “Sendo dados” significava a virtualidade de sua efetiva realização.

Robert Rauschenberg e Jasper Johns foram apresentados a Duchamp por Nicolas Calas, crítico de arte. No encontro, no ateliê de Rauschenberg em 1960, logo manifestou-se franca simpatia entre eles, o que era de se esperar de artistas que vinham trabalhando em um mesmo território, cuja extensão foi do dadaísmo ao novo

realismo, passando pela *pop art*. Entusiasmados com a amizade de Duchamp, Rauschenberg e Johns visitaram o Museu de Arte de Filadélfia para conhecer o “Grande vidro”, visto como uma revelação. Johns, que tinha domínio da escrita, consignou a Duchamp coordenadas mentais que faziam interagir o que geralmente está isolado. Linguagem, pensamento e olhar, em suas obras, “atuam uns sobre os outros”.

Muitas pinturas tentam situar a pessoa num lugar qualquer, mas o Grande vidro não faz isso. Ele faz com que a pessoa se envolva consigo mesma e com o lugar em que está, e parece exigir que ela se mantenha em estado de alerta. Não é uma coisa que a gente simplesmente olha, embora as formas e os arranjos espaciais sejam visualmente interessantes.

Rauschenberg e Johns adquiriram obras de Duchamp e realizaram outras em sua homenagem. Johns, que estudou as notas da “Caixa verde” e fez uma leitura conceitual do “ato criativo” duchampiano, em seu processo chegou a experimentar seus signos. O sentido de apropriação reafirmava o que Duchamp evidenciou: “o artista não tem o controle total dos atributos estéticos de sua obra”.

Apesar de Duchamp ter influenciado os artistas da *pop art*, em pouco tempo o movimento confluiu para a afirmação do gosto. Em contrapartida, novíssimos artistas franceses compreenderam o quanto as idéias de Duchamp eram imprescindíveis para os desenvolvimentos da arte contemporânea, começando por Jean Tinguely. Ao estar em Nova Iorque, em 1960, para a montagem de sua exposição no Museu de Arte Moderna, ele pediu conselhos a Duchamp. As pontas da liberdade de expressão estavam unindo-se: o precursor com a sua habitual ironia contra todos os hábitos e o discípulo avesso a qualquer atitude tradicional. O melhor incentivo de Duchamp a Tinguely foi comparecer à sua exposição, *Meta-matic*, na Galeria Iris Clert. Duchamp acionou uma das máquinas que pintam por meio de penas de feltro, cujos movimentos seriados na superfície do suporte formam abstrações. Muitos acreditaram que a máquina era uma crítica aos expressionistas abstratos.

Toda a fermentação da arte em Nova Iorque estava vinculada à comercialização, motivo para críticas irreverentes de Duchamp. Sem deixar de ver com bons olhos artistas como Andy Warhol, em 1961, ao participar de um seminário promovido pelo Museu da Faculdade de Arte de Filadélfia, atacou a diluição da qualidade da arte depois das vanguardas do início do século 20. E Duchamp continuou cada vez mais crítico, seja em outros seminários ou em entrevistas.

O mundo artístico anda num ponto tão baixo, tão comercializado, que a arte ou qualquer coisa que tem a ver com ela tornou-se a forma mais baixa de atividade no período atual.

A insatisfação de Duchamp era tanta que chegou a dizer que os artistas estavam envenenando a atmosfera. E ele, que jamais havia sido tão cáustico, teve que enfrentar a segunda operação na próstata em 1962. Para Teeny, Duchamp era um doente literalmente paciente: “Jamais se queixa, passa por cima da tristeza. Sua

maneira de aceitar os fatos é fantástica, com a maior simplicidade, sem permitir que eles mudem sua maneira de ser”.

Suzanne e Jacques Villon também estavam convivendo com a doença, ambos falecendo em 1963. Duchamp, desde o período da expansão do cubismo, distanciou-se do irmão, que, no final da vida, obteve a consagração sem deixar de ser o mais obstinado remanescente do cubismo. Graças a Louis Carré, que tirou-o da pobreza durante a Segunda Guerra Mundial, Jacques Villon ganhou o primeiro prêmio em pintura no Carnegie International de Pittsburgh em 1950 e, em 1956, o grande prêmio de pintura na Bienal de Veneza.

SILÊNCIO MESMO

Um jovem cultuador de Duchamp, Walter Hopps, organizou a primeira grande retrospectiva enquanto ele estava vivo. Preparada em 1963 no Museu de Arte de Pasadena, Califórnia, a montagem foi acompanhada pelo artista, porém sem controlar os resultados. Pouco mais de 100 obras foram expostas, o suficiente para provocar

muitas reflexões. Hopps, que conhecia os propósitos artísticos de Duchamp, perguntou se “caso fosse verdade que estivesse em andamento um projeto secreto, não seria essa a ocasião e o lugar apropriado para expô-lo?” Duchamp respondeu que “se fosse o caso, a resposta seria não”. Hopps deve ter ouvido algum comentário sobre a realização de “Sendo dados”. Tanto é que o convite que programou surpreendeu Duchamp: uma folha ao meio dobrada, com um orifício na parte da frente que o mostra de olho nos olhos do espectador, metáfora de um contato silencioso que não deve ser desprezado. Mas Duchamp, do ponto de vista social, não poderia ser útil. A Pierre Cabanne, por exemplo, confiou que a sua arte era a de viver.

Cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é nem visual nem cerebral, é uma espécie de euforia constante.

A abertura da exposição foi comemorada como um acontecimento histórico. Richard Hamilton, no artigo que publicou em *Art International*, frisou que se tem “um choque quando se descobre que o conjunto das obras revela uma mão de fina sensibilidade, um olho de acurado gosto personalista e uma mente capaz de pensamentos-chave de nosso tempo e de traduzi-los em sutil expressão plástica”. Duchamp, de fato, tinha o saber do presente e sua obra o poder de antecipação.

Duchamp e Teeny, algumas semanas depois, retornaram a Pasadena para a sessão de fotos combinada com Julian Vasser, que teve a idéia de fotografá-lo jogando xadrez com uma mulher nua diante do “Grande vidro”. Eve Babitz, com 20 anos e tendo um caso com Hopps, foi escolhida para as fotos, das quais uma ficou famosa e objeto de comentários nada lisonjeiros.

As réplicas de algumas obras para o retrospecto de Pasadena fizeram com que as discussões sobre o *ready-made* ressurgissem. Duchamp havia permitido múltiplos para recuperar os objetos extraviados e para facilitar a comercialização. Sua defesa, entretanto, não convenceu a seus críticos: os *ready-mades* eram apenas produtos industrializados e escolhidos com indiferença. William Camfield e Alfred Barr duvidaram deste método para evitar a intromissão do gosto. Em 1964, na discussão no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Barr se dirigiu a Duchamp nos seguintes termos: “Mas, veja Marcel, por que eles parecem tão bonitos hoje?” A réplica foi desconcertante: “Ninguém é perfeito”. Ao visar a impessoalidade, mesmo assim ali estavam os imperativos do gosto.

Isso me deu a idéia de definir a arte como uma droga gerada pelo hábito. A arte é uma droga gerada pelo hábito, ela nada mais é do que isso, tanto para o artista como para o colecionador.

Abandonar o hábito da arte foi a estratégia mais radical de Duchamp, e no sentido religioso da palavra: *J'ai été vraiment un défroqué au sens religieux du mot.*

A inatividade de Duchamp, na visão de Octavio Paz, foi fecunda ao ter feito a crítica do que passa. Enquanto tantos artistas, ele citou Picasso, estavam contagiados pela pressa, sua obra apresentava-se em análise, decomposição e reverso da velocidade.

As figurações de Picasso atravessam velozmente o espaço imóvel da tela; nas

obras de Duchamp o espaço caminha, se incorpora e, tornado máquina filosófica e hilariante, refuta o movimento com o retarde, o retarde com a ironia. Os quadros do primeiro são imagens, os do segundo uma reflexão sobre a imagem.

A comparação entre Duchamp e Picasso não é gratuita: o espanhol realizou “obras” e o francês a “obra”. Enquanto Picasso investia cada vez mais no hábito da arte circunscrita pela analogia figural como se vê na cabeça de touro com selim e guidom de bicicleta, Duchamp, com a roda de bicicleta montada no banquinho de cozinha, levou a arte para o campo da reflexão.

“Instinto da lucidez” foi o que Octavio Paz viu em Duchamp, fator intrínseco de sua arte, inclusive na forma preponderante do silêncio. Essa atitude, entretanto, não desvinculou-o do viver e das solicitações que vinham de todos os lados.

Ao retrospecto de Pasadena, seguiram-se outros e dividiram de uma vez por todas as opiniões. Em 1964, na Galeria Cordier & Ekstrom, Nova Iorque, foi levado a efeito um panorama de sua obra desde 1904, exposição que itinerou por cinco museus dos Estados Unidos. Em 1966, na Galeria Tate, o mundo artístico londrino compareceu a *The almost complete of Marcel Duchamp, A obra quase completa de Marcel Duchamp*, organizada por Richard Hamilton. Um crítico obtuso do *New York Times*, Hilton Kramer, acusou Duchamp de “pasticheiro de gosto refinado, sem força ou originalidade”. Thomas B. Hess, editor do *Art News* e que anteriormente havia dito que Duchamp corrompeu a juventude, contrariou Kramer e corrigiu-se: “Atacar Duchamp é, *a priori*, unir-se aos ignorantes”.

Mas foi no ano anterior, na Galeria Creuze em Paris, que jovens artistas franceses provocaram as mais indignadas reações com *O fim trágico de Marcel Duchamp*. Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo e Antonin Recalcati foram os autores da façanha com pinturas descritivas de Duchamp sendo assassinado por eles mesmos, jogado por uma escada e velado por Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Martial Raysse, Arman Fernandez e Pierre Restany. Alguns amigos de Duchamp, em particular André Breton e Arturo Schwarz, ficaram irritados com a exposição e providenciaram um documento com aproximadamente cinquenta assinaturas. No texto que os “assassinos” redigiram, entre outras coisas disseram que “Duchamp era desprovido de espírito de aventura, liberdade de invenção, senso de antecipação e poder de transcender”. Não eram essas qualidades que faltavam a ele, que, um dia antes da abertura, foi conferir o seu fim, achando-o “divertido”.

José Pierre veio me procurar, com a intenção de protestar; eu lhe disse: “Não faça nada. Se você quiser fazer a propaganda deles, faça, mas você mesmo não lucrará nada com isso; eles é que lucrarão”. É a infância da arte da publicidade.

O ano de 1966 foi um dos mais gratificantes para a história familiar do artista ao reencontrar Jeanne Serre na inauguração da mostra de seu irmão, Raymond Duchamp-Villon, na Galeria Louis Carré em Paris. Jeanne foi o seu amor juvenil, e a última vez que se viram foi em 1918, de relance em um metrô de Paris, acompanhada

por uma menina chamada Yvonne, filha de ambos. Duchamp, por intermédio de Jeanne, soube que ela estava casada, que residia em Paris e que era artista, conhecendo-a em seguida. Yvonne nasceu em 1911 e assinava as suas pinturas com Yo Sermayer. De seu pai, disse que “foi uma coisa fulgurante que passou” por sua vida – labareda ou lenda.

O encontro com Yo, a morte de André Breton e a homenagem prestada pelo Museu de Rouen aos artistas da família Duchamp em 1966, parece ter levado artista a pensar acerca de seu tempo que se esgotava. A um entrevistador disse que teve sorte: “Nunca passei um dia sem comer e também nunca fui rico. Assim, tudo deu certo”.

A sensação de fim, no entanto, não enfraqueceu as suas energias. Fez gravuras para Arturo Schwarz e supervisionou a tradução para o inglês das notas inéditas sobre a quarta dimensão, publicadas por Arne Ekstrom com o título *A l'infini, No infinito*, em 1967. As notas são especulações precisas à luz da matemática e dos estudos de Henri Poincaré, Pascal Jouffret e G. E. B. Riemann. Matemática que tratou do acaso, da probabilidade que os cientistas passaram a experimentar não com certezas, com a casualidade. Calvin Tomkins, ao abordar esse tema, não exitou em dizer que certos avanços da física confundiram-se com as especulações de Duchamp, vertidas para a expressão artística, estimuladas pelos pressupostos da própria arte.

No novo universo de partículas subatômicas, por exemplo, os cientistas identificaram doze variedades diferentes do quark (termo tomado do Finnegans Wake de James Joyce: “Três quarks para Muster Mark!”), que são distinguidas por seis odores, três cores, três anticores e graus variados de “estranhezas”. Acaso, probabilidades, jogos – ferramentas conhecidas dos artistas contemporâneos – invadiram a metodologia científica e muitas das leis conhecidas da ciência tornaram-se tão vacilantes quanto Duchamp gostava de pensar que fossem.

Embora com 81 anos, Duchamp não recuou das viagens. A pedido de John Cage foi para Toronto, Canadá, integrando-se a seu mais novo desempenho musical, *Reunion*, o músico e o artista no palco jogando uma partida de xadrez com o tabuleiro equipado com microfones para captar os ruídos das peças, amplificados eletronicamente e acompanhados com projeções de imagens osciloscópicas em televisores.

Depois de Toronto, Duchamp e Teeny seguiram para Buffalo com o intuito de assistir *Walkaround time*, balé de Merce Cunningham com cenário de Jasper Johns baseado no “Grande vidro”. Duchamp, no final da apresentação, foi convidado a subir no palco, o que fez “com a cabeça erguida, sem olhar para os degraus” como um perfeito ator na relembração de Cunningham.

O próximo roteiro foi Monte Carlo, que não reteve o casal, e Paris tomada pela greve e manifestações estudantis do histórico Maio de 68. Em carta ao amigo Raymond Dumouchel escreveu que estava “muito velho para se meter nessas coisas, inclusive para ter uma opinião sobre todo esse disparate”. Duchamp nunca foi novo para se colocar a favor ou contra questões políticas. Seu desinteresse, de qualquer maneira, não deixava de ser um ponto de vista.

Não entendo nada de política e posso constatar que é realmente uma atividade estúpida, que não leva a nada. Que conduza ao comunismo, à monarquia, a uma república democrática, é exatamente a mesma coisa para mim.

Duchamp reconhecia que fazer política é inevitável para que se possa viver em sociedade, embora não pudesse ver nessa atividade nenhum resquício de arte.

No entanto, é nisto que os políticos acreditam; se imaginam fazendo alguma coisa de extraordinário!

Como tantos franceses intimidados por tão violentas ações, Duchamp e Teeny deixaram Paris a bordo do fusca que compraram no ano anterior, rumo a Zurique, Suíça. Ficaram por duas semanas em Lucerna e foram a Puidoux. Duchamp queria mostrar à sua mulher a queda d'água que fotografou e reproduziu em "Sendo dados". O fusca foi deixado em Zurique com o vôo para Londres para assistirem a conferência de Arturo Schwarz, a que proferiu no Instituto de Artes Contemporâneas com a teoria da paixão incestuosa de Duchamp por sua irmã Suzanne. Outro vôo fez o retorno de ambos a Zurique, de onde atingiram Gênova e, com o fusca em um barco, Barcelona e Cadaqués para o último verão. O abatimento, finalmente, dominou o artista. Mesmo assim, com Man Ray e sua mulher Juliet, seus oitenta e um anos foram comemorados em 28 de julho.

No final de 1968, uma gripe fez com que Duchamp sentisse dores nas costas e no estômago. Teeny, que sabia do câncer em sua próstata, ficou preocupada. Mas, em menos de duas semanas, Duchamp recuperou-se, permitindo a viagem que pretendiam fazer a Neuilly, Paris. Sem poder, devido ao seu estado de saúde, comparecer na exposição *Dada, surrealism, and their heritage* em Chicago, em 1º de outubro comemorou o evento com um jantar compartilhado por Teeny, Robert e Nina Lebel, Man e Juliet Man Ray no apartamento e estúdio que herdou de Suzanne.

Durante a manhã, Duchamp caminhou ao longo do bulevar Saint-Germaine e na livraria Vuibert comprou um livro sobre anáglifos e a última edição de trocadilhos do humorista Alphonse Allais. O jantar foi preparado por Teeny, faisão que todos comeram com prazer. Depois que os amigos partiram, Duchamp leu trechos de Allais em voz alta e divertiram-se com as suas extravagâncias. Perto de uma hora da manhã, Duchamp foi ao banheiro e não retornou, sendo encontrado caído no chão, morto por uma parada cardíaca. Conforme Teeny, seu rosto tinha uma expressão calma, feliz.

Por mais falta que sinta dele, agradeço por ele ter morrido de uma maneira quase mágica. Tenho certeza de que não se deu conta quando aconteceu, e essa foi a maneira que ele sempre quis.

Suas cinzas encontram-se no Cemitério de Rouen, no sepulcro da família com a lápide apenas ornada com o epitáfio que escreveu:

Aliás, sempre são os outros que morrem, D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent.

Poucas foram as vezes que Duchamp pensou sobre a morte. Quando pensou,

foi obrigado pelas circunstâncias. Ele, porém, ficava impressionado pelo fato de que iria desaparecer completamente, sendo ateu. Duchamp não acreditava em outra vida, o que seria melhor, mais confortante. Aliás, perguntado sobre Deus, respondeu que não queria falar sobre tal invenção assim como não poderia “falar sobre a vida das abelhas no domingo” O que não se recusava a dizer é que tudo é tautologia.

Os lógicos de Viena elaboraram um sistema no qual tudo é, pelo que entendi, tautologia, quer dizer, uma repetição de premissas. Em matemática, isto vai de um teorema muito simples ao muito complicado, mas tudo está dentro do primeiro teorema. Então, a metafísica: tautologia; a religião: tautologia, tudo é tautologia, exceto o café preto, porque há um controle dos sentidos!

As obras de Duchamp, em grande parte, desenvolveram-se com algumas premissas. Entretanto, por mais cerebrais que tenham sido, não descartaram totalmente os sentidos. A cada obra, então, apresentava-se uma outra faceta de sua atividade artística. A Duchamp interessava a diferença, o que não havia sido feito antes, assim incorporando-se à realidade mesma da contemporaneidade. Esse procedimento, vigília nos limites da linguagem, fez com que superasse teorias existentes, estéticas ou não. Seu envolvimento com o erotismo foi um dos princípios mais freqüentes para ativá-lo em direção do novo e de uma experiência que faz parte da vida de todos. O erotismo substituiu, nas palavras de Duchamp, “o que as outras escolas de literatura chamam simbolismo, romantismo. Isto poderia ser, por assim dizer, um outro *ismo*”. Eros foi a sua arte, eros é a vida.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

A bibliografia sobre Marcel Duchamp é extensa e substancial como à de qualquer outro artista que proporcionou o avanço da arte moderna e, em conseqüência, da arte contemporânea. Venho lendo sobre ele nos últimos vinte anos, na realidade estudando-o detalhadamente. Para escrever esta biografia utilizei este repertório e, para centrá-la, apenas três livros:

Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido (Pierre Cabanne, Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1987) é uma edição insubstituível, composta de entrevistas concedidas por Duchamp, abrangendo a vida e a obra. E a memória de Duchamp era prodigiosa, enganando-se raramente, mesmo assim em aspectos secundários. Nada melhor para escrever uma biografia do que ter, do próprio biografado, “as razões da conduta de sua vida”. Estas palavras de Pierre Cabanne, no prefácio da primeira edição, dão o tom da importância das entrevistas que foram contestadas apesar de Duchamp ter dito, após a leitura das mesmas, *cela coule de source*, literalmente “isto vem da fonte”, “é cristalino”, “é claro”. As contestações foram assinaladas no prefácio da segunda edição: “Estas *Conversações* provocaram, desde sua publicação, reações múltiplas – algumas indignadas – tanto quanto ao estilo, que eu acreditei ser melhor para conduzir nossas entrevistas, como quanto aos conceitos de Marcel Duchamp, cujo caráter imprevisível, às vezes em contradição com algumas confidências ou escritos anteriores, fez com que alguns – que pouco conhecem Duchamp – pensassem que eu os havia arrancado”. Duchamp, obviamente, foi uma pessoa que por carisma e inteligência não se deixava induzir por alguém, conhecido ou não. E mais. Ao pensar sobre tantas

coisas obscuras, sempre foi claro e sem “segundas intenções” ou “intenções secretas” como concluiu Pierre Cabanne.

Duchamp: uma biografia (Calvin Tomkins, Cosac & Naify, São Paulo, 2004) abrange integralmente a vida do biografado, neste sentido a primeira biografia de Duchamp, talvez a definitiva pela riqueza de detalhes e pelo discernimento com que analisa a sua obra e situa-a na história da arte. Calvin Tomkins conheceu Duchamp em 1959, ano em que o entrevistou e iniciou “uma longa investigação que durou mais de três décadas”, colocando-se em contato com muitos “duchampianos”. Além do estudo de uma vasta bibliografia, portanto, o autor teve a oportunidade de registrar depoimentos de amigos, artistas, críticos e admiradores de Duchamp. Calvin Tomkins, além disso, evitou uma nova interpretação de Duchamp, inclusive desmistificando algumas delas baseado no que o artista declarou com toda tranqüilidade e lucidez.

Marcel Duchamp ou o castelo da pureza (Octavio Paz, Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1977) reúne dois ensaios de crítica e de interpretação. O primeiro dissecou o “Grande vidro” e o segundo “Sendo dados: 1. a queda d’água, 2. o gás de iluminação”. Ao abordar ambas as obras, Octavio Paz elucida o sentido de negação de Duchamp, iniciando o texto com uma comparação entre os dois artistas, mais influentes para ele, do século 20: o próprio Duchamp e Picasso. Ao reportar-se ao artista espanhol, o situa como o realizador de “obras”, e ao reportar-se ao artista francês, situa-o como o realizador da “obra”. Essa obra é a “negação da noção moderna de obra”. A negação de Duchamp, que se confunde com o ceticismo e não com o pessimismo, manifestou-se em todas as suas faces, inclusive na mais radical – a inatividade, o que por muitos foi subestimado. O não fazer arte foi a crítica duchampiana ao fazer artístico, crítica ao produtor sistemático. É por essa razão que Octavio Paz, no primeiro parágrafo do livro, diz que as mudanças de Picasso, ou as suas metamorfoses, “não cessaram de nos surpreender durante mais de cinquenta anos; a inatividade de Duchamp não é menos surpreendente e, à sua maneira, não menos fecunda”. Octavio Paz descortina Duchamp sem cair em psicologismos ou em interpretações fantasiosas.

CRONOLOGIA

1887 – Henri-Robert-Marcel Duchamp nasce em Blainville, a 28 de julho. Filho de Justin-Isidore Duchamp e de Marie-Lucie-Caroline Nicolle, irmão de Gaston, Raymond, Suzanne, Yvonne e Madeleine.

1895 – Estuda latim e matricula-se na Escola Bossuet em Rouen.

1902 – Começa a pintar paisagens de Blainville.

1904 – Termina os estudos na Escola Bossuet e, em Paris, ingressa na Academia Julian.

1906 – Frequenta o círculo de cartunistas de Paris.

1907 – Participa do Salão dos Artistas Humoristas e vê publicado seu primeiro desenho de humor em *Le Courrier Français*.

1908 – Fixa residência em Neuilly, subúrbio rural de Paris.

1909 – Expõe, em Paris, no Salão dos Independentes e no Salão de Outono.

1910 – Frequenta, em Puteaux, as reuniões de artistas cubistas no ateliê de seu irmão Jacques Villon.

1912 – O “Nu descendo uma escada” é recusado no Salão dos Independentes. Assiste *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel. Vai para Munique e faz as primeiras anotações para o “Grande vidro”. Retorna a Paris e viaja para o Jura.

1913 – O “Nu descendo uma escada” causa polêmica e triunfa na exposição *Armory Show* em Nova Iorque. Realiza “Roda de bicicleta”, o primeiro *ready-made*.

1915 – Reside em Nova Iorque e dá continuidade aos estudos para o “Grande vidro”.

1917 – O *ready-made* “Fonte” é recusado no Salão da Sociedade Independente. Participa da

publicação das revistas *The Blind Man* e *Rongwrong*. É secretário da Missão Francesa de Guerra em Nova Iorque.

1918 – Com a propagação da Primeira Guerra Mundial, deixa Nova Iorque e vai para Buenos Aires. Retorna a Nova Iorque, passando pela França.

1920 – Em Nova Iorque contribui para a fundação da Sociedade Anônima. Concebe seu duplo feminino, “Rose Sélavy”.

1923 – Deixa, inacabado, o “Grande vidro”. Retorna a França e resolve tornar-se jogador profissional de xadrez.

1924 – Atua no filme *Entr’acte*, de René Clair.

1925 – Falecimentos de sua mãe e de seu pai. Aplica-se em torneios de xadrez e inventa um método de ganhar na roleta.

1926 – Com Man Ray filma *Anemic cinema* e prepara as exposições da Sociedade Anônima e de Brancusi.

1927 – Casa-se com Lydie Sarazin-Levassor.

1928 – Divorcia-se e dedica-se exclusivamente ao xadrez.

1930 – Participa de torneios de xadrez em Nice e em Paris. É membro da equipe francesa na III Olimpíada de Xadrez de Hamburgo.

1931 – Integra-se ao Comitê da Federação Francesa de Xadrez e é delegado da Federação Internacional.

1932 – Publica, em parceria com Vitaly Halberstadt, *A oposição e as conjugadas são reconciliadas*.

1933 – Continuam as participações nos torneios de xadrez e traduz para o francês *Como se deve começar uma partida de xadrez*, de Eugène Znosko-Borovsky. Vai para Nova Iorque e organiza a segunda exposição de Brancusi.

1935 – Apresenta, em Paris, “Rotorrelevos” no concurso Lépime. É capitão da equipe francesa na I Olimpíada Internacional de Xadrez por Correspondência, da qual foi campeão. André Breton publica um ensaio sobre o “Grande vidro”, *O farol da noiva*.

1939 – Publica jogos de palavras em nome de Rose Sélavy.

1941 – Obtêm, durante a ocupação alemã da França, um visto de vendedor de queijos e transporta, para Marselha, os materiais da “Caixa-maleta”.

1942 – Deixa a França e vai para Nova Iorque.

1944 – Inicia, em segredo, “Sendo dados: 1. a queda d’água 2. o gás de iluminação”.

1946 – Organiza com André Breton, em Paris, a exposição “O surrealismo em 1947”.

1947 – Planeja, em Nova Iorque, o catálogo da exposição “O surrealismo em 1947” e solicita a cidadania norte-americana.

1949 – Participa, no Museu de Arte Moderna de São Francisco, do simpósio *Western round table*.

1950 – Media a doação da coleção particular de obras dos Arensberg com o Museu de Arte de Filadélfia.

1952 – Continua trabalhando em “Sendo dados” e discursa na Associação dos Jogadores de Xadrez de Nova Iorque.

1954 – Casa-se com Alexina Satler, conhecida como Teeny.

1955 – Naturaliza-se cidadão norte-americano e a entrevista concedida no Museu de Arte de Filadélfia é filmada pela NBC.

1957 – Participa da convenção da Federação Americana de Artes em Houston.

1959 – Robert Lebel publica, em Paris, *Sur Marcel Duchamp* e o artista é entrevistado pela BBC em Londres.

1961 – Participa do simpósio, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, “A propósito de *ready-mades*”.

1963 – Profere conferência no Museu de Arte de Baltimore e é inaugurado o primeiro retrospecto de sua obra no Museu de Arte de Pasadena.

1965 – Aillaud, Arroyo e Recalcati expõem, em Paris, “O fim trágico de Marcel Duchamp”.

1966 – “Sendo dados” é assinado e Calvin Tomkins publica, em Nova Iorque, *The world of Marcel Duchamp*.

1968 – A exposição “Dada, surrealism and their heritage”, em Nova Iorque, destaca a obra do artista. Viaja com Teeny para Cadaqués e, em seguida, para Neuilly, onde falece a 2 de outubro.