

“MARCEL DUCHAMP: ARTISTA, GÊNIO E CRIADOR”¹

Por: Maria Sílvia de Oliveira²

“Perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar”
Henry Bergson³

PREÂMBULO

Segundo o Rabino Nilton Bonder, Adão e Eva eram, antes de transgredir, apenas macacos⁴, sua transformação em Seres Humanos e o advento da consciência se dão quando desobedecem, pois existem duas formas de honrar naturezas, duas possibilidades na consciência humana que permitem a concepção da alma, identificando-a muito além dos interesses do corpo, que são as desobediências que respeitam e as obediências que desrespeitam.

O que seria profanar o sagrado, ir além dos abismos que os separam, transgredir tradições, senão evoluir! Neste momento único o “artista mártir” realiza sua co-criação através de sua obra, retratando a vida que prossegue, expressando sua transgressividade de qualquer lei diante da moral de qualquer grupo, tempo ou lugar.

A “Alma Imoral” de Marcel Duchamp⁵ ainda vive pulsátil em seu limitado legado de obras com incalculável legado para a História da Arte, insistindo em nos revelar uma liberdade que transcende formas de olhar, de entender, de interpretar, de conhecer, de criticar, de obedecer, de desobedecer... e mais profundamente, de exercitar o conhecimento, o pensar e notadamente: o intelecto!

Marcel Duchamp, determinado e apaixonado, que não se “vendeu”, que viveu pela Arte e nos revelou as estreitas interações que ela possui com a vida; foi alguém que tratou esta constante e valiosa troca contínua entre artista e espectador como um aprendizado. Sem dúvida ele ainda vive, alicerçando de forma inabalável gerações de artistas, pois sempre traz algo novo para ver, olhar e se enxergar; com interpretações e descobertas infinitas, mantendo-

¹ Artigo final da disciplina AV-013A - *Tópicos Especiais - Projeto - criatividade e método - Cognição e Representação em Artes Visuais e Arquitetura* – responsável: Prof. Dr. Wilson Florio (2º semestre de 2011).

² Mestranda do Multimeios - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Responsável pelo projeto de Mestrado denominado: “*Étant donnés: uma arquitetura de interrogações de Duchamp*” sob orientação do Prof. Dr. Etienne Samain.

³ **Henri Bergson** nasceu dia 18 de outubro de 1859 em Paris e morreu em 4 de janeiro de 1941, foi um importante filósofo e diplomata francês. Recebeu o Nobel de Literatura em 1927 e é conhecido principalmente por *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *Matéria e memória*, *A evolução criadora* e *As duas fontes da moral e da religião*, sua obra ainda é de grande atualidade e tem sido estudada em diferentes disciplinas (cinema, literatura, neuropsicologia, bioética, etc.), destaca-se ainda o fato de ter sido leitura obrigatória de muitas personalidades importantes de sua época.

⁴ “**Macacos**”: termo original do Rabino Nilton Bonder (A Alma Imoral, p. 23), mantido para ilustrar a radical transformação [ou evolução] de um “Animal” em “Ser Humano”.

⁵ **Henri-Robert Marcel Duchamp**, artista franco-estadunidense, nasceu na França (Blainville-Crevon) em 28 de julho de 1877 e morreu em (Neuilly-sur-Seine) 2 de outubro de 1968. Foi pintor, escultor, cineasta e poeta. Ganhou cidadania americana em 1955.

nos atentos e nos obrigando a visualizarmos nosso próprio legado. Duchamp é um real convite ao conhecimento e às possibilidades de um mundo inteiro a se descobrir!

Apaixonado e apaixonante, o “reinventor da roda” que abalou a arte e libertou nossos olhos, olhares e mentes aos mínimos detalhes e sutilezas, ainda nos ensina sobre nossos limites e limitações. Este “mero artista” ainda nos revela a importância do espectador na consolidação do que chamamos “Obra de Arte”, e segue alicerçando possibilidades e caminhos para nortear a arte que puramente existe em cada um de nós e que tanto nos dá prazer!

REINVENTANDO A RODA... REINVENTANDO A ARTE

“D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent”⁶

Marcel Duchamp

Sublinho aqui a afirmação de Philippe Dubois⁷, que Marcel Duchamp representa a ruptura absoluta na alvorada do século XX na História da Arte, pois é certamente a personalidade que assinala a mudança, onde a pedra fundamental desta transformação é atribuída ao abandono da representação “clássica”, incluindo suas formas “revolucionárias”, como o impressionismo e o cubismo, do que ele chamou de “arte retiniana”, em detrimento de uma concepção de arte fundamentada na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da implicação referencial. Uma arte com seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas como simples impressão de “presença”, como marca, como sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí); enfim, uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial que a une ao que a provocou.

Segundo Janis Mink⁸, sob a perspectiva atual, Duchamp emerge como o mais influente⁹ artista do século XX, devido ter estabelecido uma tendência em sua avaliação crítica acerca das condições da criação e comercialização da arte que perduram até hoje. Mesmo respondendo radicalmente às mudanças impostas, ele é o menos espetacular dos artistas que o século XX produziu até agora. Sua obra ainda é um quebra-cabeça para artistas e historiadores da arte; um real enigma ao grande público.

⁶ Tradução: “*Aliás, é sempre os outros que morrem*”, epitáfio que segue a orientação póstuma de autoria de Marcel Duchamp, para constar em sua lápide no cemitério de Rouen.

⁷ Philippe Dubois: “*O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*” p. 254-256. [Campinas: Papirus Editora, 9ª ed., 2004].

⁸ Janis Mink: “*Marcel Duchamp*” p. 07.

⁹ Criado em 2000, o *Prix Marcel Duchamp*, é a premiação do Centre Georges Pompidou que laurea 01 (um) jovem artista anualmente. Em 2004, como testemunho do legado da obra de Duchamp para o mundo da arte, sua “*fonte*” foi votada como sendo “*a obra de arte mais influente do século 20*” durante um painel de proeminentes artistas e historiadores da arte. Curiosamente, a “*fonte*” é a capa do livro de Mink.

Artista sem vínculo ou escola, Marcel Duchamp oficializou seu estilo único “inventando” o que representa uma das maiores fortunas já registradas até agora.

Citado por Juan Antonio Ramírez¹⁰ como um dos “grandes gênios da arte contemporânea do século XX”, Marcel Duchamp ainda não recebeu a atenção dos especialistas da atualidade¹¹ para comprovar cientificamente sua genialidade ou os seus conceitos sobre criatividade na arte. Embora já tenha sido reconhecido e consagrado ao final de sua vida, por seus pares e autoridades, como sendo um “gênio” e ter participado, juntamente com notórios estudiosos, da famosa “*The Western Round Table on Modern Art*”¹² em 1949, e ser o autor do famoso texto: “*O Ato Criativo*”¹³, referência de fundamental importância no mundo da arte, o que em “*Gênio, etc*”, o artista Ricardo Basbaum destaca:

[...] Marcel Duchamp: talvez ninguém jamais tenha com tanta astúcia desempenhado o papel de “estar à frente de seu tempo”. O francês age com folga em espaço de atuação aberto à custa de um conjunto de gestos claros e precisos – mas não menos provocadores e desterritorializantes. Tratava-se de operar por antecipações, produzir imagens desconcertantes que não se deixavam tomar por apreensões fáceis, zelar por certa construção de dispositivos públicos de atuação e construção de si, não se expor totalmente, compondo cautelosamente um espaço de reserva, região de sombra (mas não de intimidade) cuidadosamente configurada como área de livre movimentação, para além de um consumo público imediato. A imagem do artista não foi mais a mesma: sem necessidade da profundidade romântica, é construída uma subjetividade sensível que funciona aos olhos do outro, produz efeitos – sedução através do cultivo de uma retórica particular; exercício de escuta em sincronia com cada próximo e decisivo passo; ritmo impecável de atuação.

Mais adiante a cronobiografia resumida de forma ilustrada por algumas de suas obras, contendo comentários e citações, possibilitará que olhares e mentes norteiem seus pensamentos, mesmo que de forma introdutória, por este segmento importante do mundo da arte.

¹⁰ Juan Antonio Ramírez: “*Duchamp*”, volume 17 da coleção “*Los grandes genios del arte contemporáneo: Siglo XX*”.

¹¹ Resposta do e-mail enviado a Den Keith Simonton, PhD autor de “*Genius 101*” e pesquisador da Criatividade Humana, de estudos sobre “Criatividade” envolvendo o artista Marcel Duchamp [ou Étant donnés]. Dr. Simonton respondeu: “*Unfortunately, although I am certainly familiar with Duchamp's work, including his famous Étant donnés, I know of no scientific research on either the artist or this particular work. There is quite a lot of psychoanalytic speculation, but this is not an approach that I follow*”. O que em parte consolida a importância deste trabalho.

¹² **Participants:**

George Boas (Moderator): *Philosopher; Professor of History of Philosophy, John Hopkins University; Trustee, Baltimore Museum of Art.*

Gregory Bateson: *Cultural anthropologist, Lecturer, Langley Porter Clinic of the University of California Medical School; authority on Bali and New Guinea.*

Kenneth Burke: *Literary Critic, philosopher, novelist; Professor, Benning College, Vermont.*

Marcel Duchamp: *Artist.*

Alfred Frankenstein: *Critic; Music and Art Editor, San Francisco Chronicle.*

Robert Goldwater: *Critic and Art Historian; Editor, Magazine of Art; Associate Professor of Art, Queens College.*

Darius Milhaud: *Composer and conductor; Professor of Composition, Mills College.*

Andrew C. Richie: *Art Historian and critic; Director, Department of Painting and Sculpture, Museum of Modern Art.*

Arnold Schoenberg: *Composer.*

Mark Tobey: *Artist.*

Frank Lloyd Wright: *Architect.*

¹³ *Session on the Creative Act. Convention of the American Federation of Arts.* Houston, Texas - April 1957. **Participants:** Professor Seitz, Princeton University, Professor Arnheim, Sarah Lawrence College, Gregory Bateson, anthropologist and Marcel Duchamp, mere artist. Publicado em Robert Lebel: *Marcel Duchamp.* New York: Livros Paragaphic, 1959, p. 77-78.

“ARTISTA, GÊNIO E CRIADOR”

“Pendant l’acte de création, l’artiste va de l’intention à la réalisation en passant par une série d’efforts, de douleurs, de satisfaction, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique”
Marcel Duchamp¹⁴

Quase meio século depois, o comentário de Gisele Kato, editora de Artes Plásticas da Revista BRAVO, norteia os olhares dos leitores para o artigo histórico da mostra no MAM-SP¹⁵, onde ela nos relata que: *Na história da arte, a palavra ‘gênio’ é usada em pouquíssimos casos e dentro desse restrito círculo existe um grupo ainda mais seletivo. São os que somam à palavra ‘gênio’ uma outra mais significativa: ‘visionário’. Os gênios visionários influenciam gerações posteriores e, assim, definem toda uma era. É como se dividissem a arte em antes e depois deles.*

Apenas dois nomes atendem tais restrições: o italiano Giotto di Bondone (1267-1337) e o francês Marcel Duchamp. Giotto, responsável pelas noções de perspectiva e tridimensionalidade que moldaram a escola renascentista e nortearam a produção dos séculos seguintes, ficando por muito tempo. Grandes artistas se alternaram entre obedecer tais parâmetros do mestre italiano, ou a desafiá-los, até que surgiu Marcel Duchamp.

A revolução perpetrada pelo francês é ainda mais difícil de definir devido à sua tamanha complexidade e maneira anárquica com que muda tudo na esfera artística. O conceito que orientou seu trabalho, no entanto, é bastante claro. Com Duchamp nasceu a idéia de que uma obra só está completa quando a ela se soma a interpretação do outro, no caso, o espectador. O maior artista do século 20 chegou a usar a expressão “arte retiniana” para definir as criações de seus antecessores, voltadas para a pura admiração da imagem captada pelos olhos. Ele não se contentava mais em jogar apenas com a visão: estimulava uma verdadeira troca intelectual com o admirador de suas peças. Pode-se dizer que tudo o que se chama hoje de arte contemporânea, incluindo as performances, deriva, de alguma forma, de sua idéia seminal.

Segundo Patrícia “Franca-Huchet”¹⁶: *“Duchamp opera, em [...] sutil dosagem entre aspectos lúdicos e hipersensíveis - ora sensitivos - e aspectos rigorosamente proporcionais e*

¹⁴ Marcel Duchamp: *“Duchamp du signe”*. p.188.

¹⁵ Quarenta anos depois da morte de Duchamp e 60 depois de o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) receber dele o projeto para a coletiva que marcaria a abertura da instituição, que nunca foi montada porque um dos organizadores do evento fugiu com o dinheiro destinado ao transporte das obras, a mostra *“Marcel Duchamp: Uma Obra que não É uma Obra ‘de Arte’”* esteve exposta de 15 de julho a 21 de setembro de 2008, com 120 peças do artista, sendo a maior mostra individual já apresentada na América Latina. Com obras primas, incluindo *Étant donnés*. Numa exposição que traz itens nunca exibidos no Brasil. “Ele deixou uma produção muito rica e sem nenhuma linearidade. É, até hoje, uma figura inclassificável, difícil de explicar”, diz o curador Felipe Chaimovich, que assina uma mostra paralela, intitulada *“Duchamp-me”*, só com nomes brasileiros influenciados pelo francês, também no MAM, no mesmo período.

¹⁶ Patrícia Franca-Huchet. *“Infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre dois”*. p. 19-26.

referenciais [...] *É sem dúvida seu caráter especulativo e irônico que lhe proporciona uma tonalidade ao mesmo tempo estética e pretensamente científica. [...] Seria então o momento imponderável onde qualquer coisa que é selada, microscópica ou infinitesimal acontece*".

Quando desenhamos contornos em torno da imagem da genialidade, surge a expectativa de trabalhar ao redor de pontos nodais, baseados em nossa experiência coletiva. Localizamos sujeitos que nos são modelos, que se revelaram decisivos em seus tempos, que foram marcantes ou que indicaram mudanças. Indivíduos exemplares, bastante singulares, modelo-padrão ou dinâmico, para muito além do anedótico. No "modelo de artista" a imagem do gênio é a daquele [ou daquela] que desempenha um papel proeminente qualquer, surpreendendo, assombrando, mas, sobretudo sendo um veículo para algo mais, além do mediano, do convencional e do normal. Numa abordagem bem tradicional, seria a figura que remete um encontro direto com a divindade¹⁷, ou à possibilidade de representá-la, figurá-la, encarná-la, trazendo-a para o dia-a-dia ordinário, o que não requer esforço e sim dom [ou talento]. Algo trazido de outro lugar e com o qual já se nasce.

O método de testar esta capacidade consiste de uma série de perguntas com foco em uma ou mais variáveis psicológicas. Estas variáveis envolvem habilidades, aptidões, interesses, valores e disposições, visando mensurar a mente, sendo que a principal técnica é conhecida como historicométricas, baseada primeiramente a quantificação de informações biográficas e históricas e, em seguida, concluída com uma análise estatística (Simonton, 2007)¹⁸.

O "*reinício*"¹⁹ é talvez a mais radical de todas as formas de contribuição criativa, pois é um instrumento que o gênio criativo utiliza para atingir o que ainda não foi alcançado. Um exemplo de "*reinício*" [ou inovação] é a *Fonte*²⁰ de Marcel Duchamp, lançado na exposição de arte de 1917.

¹⁷ Duchamp trabalhou com poeira e "*A metáfora da poeira é evidentemente antiqüíssima já que Deus na Bíblia a utiliza para criar o corpo do primeiro homem. Subitamente é ligada à origem, à matéria e ao tempo.*" - GRAZIOLI, 2004. Op.cit. p. 1. Encontramos nas anotações de Leonardo da Vinci, a mesma idéia humorada de utilização da queda da poeira como medida do tempo; o procedimento de Duchamp é praticamente idêntico ao que Leonardo formulou: "*O vidro deve ser envernizado ou raspado em seu interior, de modo que a poeira que caia do funil possa se fixar ao vidro; e o lugar onde ela atinge vai permanecer marcado; e isso significa que você verá e será capaz de com certeza discernir a exata altura onde a poeira se fixou, porque ela vai permanecer presa lá*". Podemos finalmente notar que a queda da poeira é um importante tema no pensamento Zen-Budista Chinês: o que não surpreende, em vista do objetivo final do Budismo, de domínio sobre o tempo. Mas Duchamp talvez tenha aperfeiçoado as disciplinas chinesas, de alguma maneira mística, ao introduzir sua própria ironia afirmativa: ele não varre a poeira fora do 'Mirror of the mind', e nem elimina isso com a idéia de vazio – ele a aumenta.

¹⁸ Dean Keith Simonton, PhD. "*Genius 101*" p. 5.

¹⁹ James C. Kaufman, PhD. "*Creativity 101*", p. 29.

²⁰ Com o nome falso de R. Mutt [Richard Mutt] ousou apresentar um mictório à comissão julgadora da Exposição dos Independentes, a segunda mostra vanguardista de Nova York (na primeira, em 1913, revelou Duchamp com uma tela cubofuturista, Nu Descendo Escada, que provocou escândalo no Armory Show). O readymade foi batizado de "*Fonte*". Até hoje se desconhece se o mictório que foi parar no museu é o original ou uma réplica. Ele queria subverter o estatuto da arte com o brilho da louça sanitária Bedfordshire comprada numa loja da 5ª Avenida, elevada por uma atitude irônica à categoria de objeto a ser contemplado. Os jurados votaram contra a inclusão do mictório na mostra. Contrariado, protestou

Marcel Duchamp é um lançador de novas idéias, que ousou fazer da “prática do pensar” a sua rotina. Conviveu com uma pluralidade de grandes pensadores e ícones históricos. Momentos cativantes são seus registros científicos com Gregory Bateson²¹, tendo recebido o destaque de Calvin Tomkins²², e que ainda fascina e movimenta um público multidisciplinar de inúmeros estudiosos²³:

“Bem Sr. Duchamp”, interveio Gregory Bateson [...] “o que você está dizendo é que o artista se confunde com a própria maneira do que está pintando. Esta é uma questão importante e faz sentido, mas, de certo modo, implica a admissão de que a obra de arte já existiria antes de ser executada sobre a tela”.

–“É uma espécie de corrida entre o artista e a obra de arte”, disse Duchamp, deixando a questão em aberto.

abandonando a Sociedade dos Artistas Independentes. O pintor hiperrealista das lutas de boxe George Bellows, cujas telas Clint Eastwood reproduz no filme *Menina de Ouro*, foi uma das vozes indignadas que ousaram dizer não ao mictório.

²¹ Gregory Bateson nasceu em Grantchester, Inglaterra, em 9 de maio de 1904, mas naturalizou-se norte-americano em 1956. Faleceu em São Francisco, Califórnia no dia 4 de julho de 1980. Foi biólogo e antropólogo por formação. Conhecido como um grande pensador sistêmico e epistemólogo da comunicação, incorreu também pela psiquiatria, psicologia, sociologia, lingüística, ecologia e *Cibernética*. Filho de **William Bateson** (1861-1926), biólogo inglês conhecido como o **pai da genética**, cientista que pela primeira vez na história da humanidade usou o termo **genética** para descrever o estudo da variação e hereditariedade, em 1905 - um ano *depois* de Gregory nascer. Seu primeiro casamento foi com a famosa Antropóloga Margaret Mead (1901-1978) com quem teve uma filha. Apesar de terem se separado em 1951, guardaram uma admiração recíproca e cumplicidade intelectual. Junto com Margaret Mead, escreveu o livro *Balinese Character - A Photographic Analysis*, um mítico à frente de seu tempo, pois foi publicado quando ainda não se discutia verdadeiramente as questões epistemológicas e heurísticas que os diversos suportes comunicacionais verbais (fala, escrita) e visuais (desenhos, pinturas) poderiam explorar juntamente, respeitando os termos de suas singularidades e complementaridades sgnicas, um livro no qual a fotografia foi usada pela primeira vez para analisar os padrões culturais. Livro que os estudiosos contemporâneos do “Hiperlink” (Narrativa Visual e Textual) tomam como referência crucial. Seus trabalhos estão sendo ostensivamente estudados atualmente, notadamente por fazer link com: Computação Pervasiva (Redes Ubíquias), Holismo, Pensamento Sistêmico e a *Teoria Semiótica da Complexidade*. O cerne de sua obra é a *Comunicação*, ao analisar antropologicamente aspectos culturais numa constante observação das dinâmicas sociais, ele categoriza as relações como: simétricas e complementares. Sendo as relações simétricas aquelas nas quais os grupos ou indivíduos comunicantes compartilham anseios, aspirações, expectativas e modelos comuns e, por este motivo, se colocam em posições antagônicas, buscando então, formas simétricas de relação. Relações complementares são as constituídas quando as aspirações dos grupos e/ou indivíduos comunicantes são fundamentalmente diferentes, e, portanto, a submissão de uns constitui uma resposta a dominação de outros. Para ele, ambas precisam ser trabalhadas socialmente para evitar a cismogênese (um processo de diferenciação nas normas de comportamento individual resultante da interação cumulativa dos indivíduos). Esses estudos levaram Bateson a formular as noções dos relacionamentos “complementares”, “simétricos” e “recíprocos”, junto com as noções de “esquizomogenese” e “*Ethos*” dentro de uma cultura (dentro de um contexto). Suas observações das culturas não ocidentais também o levaram a propor a idéia do aprendizado “cinestésico”. Entre os anos de 1946 e 1953, Gregory Bateson integrou o grupo reunido sob o nome de **Macy Conferences**, contribuindo para a consolidação da *Teoria Cibernética* junto com outros cientistas renomados: Arturo Rosenblueth, Heinz von Foerster, John von Neumann, Julian Bigelow, Kurt Lewin, Lawrence Kubie, Lawrence K. Frank, Leonard J. Savage, Molly Harrower, Norbert Wiener, Paul Lazarsfeld, Ralph W. Gerard, Walter Pitts, Warren McCulloch e William Ross Ashby; além de Claude Shannon, Erik Erikson, Max Delbrück e a própria Margaret Mead. Como um teorista de sistemas, Bateson participou do nascimento ao *Campo da Cibernética*. Na área do comportamento animal e da teoria da comunicação, ele utilizou o trabalho de Russell e Whitehead para identificar os diferentes tipos lógicos e níveis de comunicação e do aprendiz que explicavam muitos dos problemas e anomalias no behaviorismo. Uniu-se ao grupo da chamada *Escola de Palo Alto (Colégio Invisível)* e ao Mental Research Institut (MRI), e em 1981 com a publicação de seu livro *La Nouvelle Communication*, com várias reedições desde então. A Escola de Palo Alto utiliza, até hoje, os conceitos cibernéticos para compreender os processos da psique humana. À frente do seu tempo em muitos aspectos, algumas das descobertas e teorias de Bateson estão sendo colocadas em prática agora, vale à pena se aprofundar neste estudioso.

²² Ao conhecer Marcel Duchamp, o mais influente artista do século 20, pai da arte conceitual, o crítico norte-americano Calvin Tomkins soube que essa seria sua grande missão: contar a vida do polêmico criador do readymade. Tomkins escreveu oito livros, mas nenhum deles tão elogiado. Chega a fazer desta biografia quase uma hagiografia de Duchamp, que é visto como mártir incompreendido, ou por sua prática de virtudes heróicas.

²³ A “*The Western Round Table on Modern Art*” reunião que ocorreu em São Francisco nos dias 08, 09 e 10 de abril de 1949, foi editada por Douglas MacAgy e encontra-se disponível on-line para amplos estudos e pesquisas (<http://www.ubu.com/historical/wrta/index.html>).

Ainda nessa mesma tarde, dando continuidade à discussão, registrou-se o seguinte:

Sr. Duchamp: *Existem vários tipos de princípios básicos: primeiro os princípios básicos que mudam a cada geração, como o conceito de “belo”, então os princípios básicos que pertencem à parte técnica da obra de arte como a gravidade na arquitetura. Mas eu não acredito na existência de leis eternas que regem a arte metafisicamente. De fato, as perguntas, não tanto as respostas para a questão, se não existe um elemento comum entre as duas pinturas em que ambos estão lidando com um problema da relação entre o estático e o dinâmico, ou algo desse tipo. Isso leva à questão mais geral que você acha que as obras da chamada arte moderna tem qualidade comum pelo qual eles se distinguem de outras escolas?*

Sr. Bateson: *Eu estou levantando, em certo sentido, a mesma pergunta.*

Sr. Duchamp: *Eu acho que a qualidade comum a todas as obras de arte moderna desde os impressionistas quando a palavra arte moderna foi aplicada pela primeira vez com base em um esteticismo comum que eu chamo de retina. Pela retina, quero dizer que a imagem objetivos e pára na retina. Gostaria apenas, exceto as obras da escola recente, o surrealista que mostram uma partida clara da estética da retina, mais uma vez pela retina, quero dizer que a emoção estética não ir mais longe do que a retina, e isso eu sinto, é um dos as qualidades característica comum a todas as obras de arte moderna.*

Sr. Bateson: *Certamente não parar na retina. Agora, isso é uma maneira metafórica de colocá-lo.*

Sr. Duchamp: *É uma maneira metafórica de colocá-lo. No entanto, esta qualidade da retina é realmente a qualidade dominante dentro do impressionismo, pontilhismo, fauvismo, expressionismo, cubismo ou pintura abstrata, só os surrealistas introduziram a “massa cinzenta” de qualidade na pintura.*

Moderador Boas: *Você poderia nos dar um exemplo ou o princípio?*

Sr. Duchamp: *Isso é difícil. A gravidade é um princípio em Arquitetura.*

Tendo como referência seu avô materno Émile-Frédéric Nicolle (1830-1894), importante pintor e gravurista francês, Marcel Duchamp optou por viver modestamente com sua mesada de 150 francos enviada pelo pai [que postumamente continuou fazendo parte de sua herança familiar mensalmente], pois, após suas poucas tentativas de manter um trabalho assalariado, preferiu viver pela arte e para a arte. Em vida, vendeu apenas uma única obra: “*Why not Sneeze Rose Selavy?*”(1921-1964), uma encomenda de Katherine Dreier para o casamento de sua irmã Dorothea Dreier, que não aceitou e devolveu-o à Katherine²⁴. Trata-se

²⁴ Katherine Dreier vendeu para Duchamp pela mesma quantia que havia comprado [300 dólares], hoje vale uma fortuna!

de um readymade [assistido²⁵] contendo 152 cubos de mármore no formato de cubos de açúcar, com um termômetro de mercúrio, um pequeno prato de porcelana e um ‘osso de choco’ dentro de uma gaiola (12,4cm x 22,2cm x 16,2cm) pintada e com poleiros de madeira.

“Duchamp, que certa vez dissera ao pintor surrealista William Nelson Copley (1919-1996) ‘ter conseguido desenvolver seu parasitismo à perfeição’, continuou vivendo com pouquíssimos recursos. O aluguel de seu estúdio na rua 14 custava ainda 35 dólares por mês. Tinha um único terno, que ele mesmo escovava e limpava. Quando ia passar o fim de semana com a esposa Teeny em Lebanon ou em Gardie Helm, na casa de uma amiga de infância de Teeny, em Easthampton, aonde eram frequentemente convidados durante os meses de verão, ele nunca levava uma valise. Costumava usar duas camisas, uma em cima da outra, e carregar uma escova de dentes no bolso do paletó.”

A realidade é que quanto mais se procura por Duchamp mais se encontra um Duchamp diferente solto em pistas múltiplas e espalhado por suas obras, seus escritos, suas entrevistas ou em suas “dicas” que ele passava em suas tantas reuniões acadêmicas. É **“A arte do real, o real da arte”**, uma arte inserida na vida, que repete a vida, como nos traz Stéphane Huchet.

DESCONTEXTUALIZAR PARA CONTEXTUALIZAR EM ARTE

“... por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.”
Michel Foucault²⁶

Foi Duchamp que na década de 1910, com a apropriação de objetos do cotidiano e a inserção destes no âmbito das artes visuais, levantou a questão que abalaria os rígidos alicerces acadêmicos. Foram os ecos dessa atitude que fizeram surgir anos mais tarde o importante conceito de “não-objeto”, e, estabelecendo uma primeira definição de não-objeto: o não objeto não se esgota nas referências de uso e de sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.

Segundo Benedito Nunes²⁷, a arte, em certa medida, tornou-se com os ready-mades de Duchamp, dos anos 1910, o suporte sensível de uma idéia, uma idéia enquanto efetuação do pensamento, que questiona a significação dos objetos numa sociedade regida pela lógica da mercadoria. O artista, além disso, enquanto “tipo reflexivo”, interrogou-se a si mesmo, sobre o sentido e o destino de suas próprias criações. A arte não será mais, a partir de então, uma “certeza inquestionável”, ou um “objeto conquistado e possuído”, o que não significa, como já assinalamos, que ela não indiciasse, ainda por décadas, “projetos” – uma espécie de transcendência ou esperança: “Em cada obra de arte que se produz está em jogo – desde o fim das vanguardas, [...] – o destino, ou o sentido da arte; em cada uma delas, o artista arrisca-se a matá-la ou a fazê-la existir, transfigurada”.

Sua rotina criativa era um contínuo descontextualizar os objetos para posteriormente recontextualizá-los em arte!

²⁵ Segundo Duchamp: *“Uma característica importante era a frase curta que eu ocasionalmente inscrevi no ‘readymade’. Essa frase ao invés de descrever o objeto como um título, objetivava levar a mente do espectador para outras regiões mais verbais. Às vezes eu gostaria de ter acrescentado um detalhe gráfico de apresentação a fim de satisfazer minha ânsia por aliterações, o que eu chamaria de ‘readymade assistido’ ”*. Neste caso, ele explicou: *“É um Readymade em que o açúcar é alterado para o mármore. É uma espécie de efeito mitológico.”*, sendo que o título da obra é uma proposta irreverente, pois o “espírrar” começa com cócegas e termina com uma explosão climática não deixando senão traços húmidos.

²⁶ Michel Foucault: *“As Palavras e as Coisas”* - 1992, p.25.

²⁷ Benedito Nunes: *“Introdução à filosofia da arte”*, op. cit, p. 147-148.

Narrativa Visual e Textual [de parte] da Cronobiografia de Marcel Duchamp com citações e comentários importantes²⁸

²⁸ A seguir as obras reunidas em ordem cronológica, na tentativa de situar e fundamentar parte da vida e obra do artista, dando esclarecimentos importantes de futuros estudos aqui iniciados.

“O ATO CRIATIVO”

Publicado em: Robert Lebel: Marcel Duchamp. New York: Livros Paragraphic, 1959, p. 77/78.

Sessão sobre o ato criativo
 Convenção da Federação Americana de Artes de Houston, Texas
 abril 1957

Participantes:

Professor Seitz, Princeton University
 Professor Arnheim, Sarah Lawrence College
 Gregory Bateson, antropólogo
 Marcel Duchamp, “mero artista”

Por Marcel Duchamp

“Consideremos dois fatores importantes, os dois pólos da criação da arte: de uma parte, o artista e, de outra, o espectador, que mais tarde se torna posteridade.

Segundo tudo indica, o artista age como um ser mediúnico que, num labirinto fora do tempo e espaço, procura o caminho que o conduzirá a uma clareira.

Se emprestarmos os atributos de um médium ao artista, temos de negar-lhe o estado de consciência do plano estético e, nesse caso, ele não saberá o que está fazendo ou por que está fazendo. Todas as suas decisões durante a execução da obra de arte repousam somente na intuição e não podem ser traduzidas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada.

T. S. Elliot, em seu ensaio Tradição e talento individual, escreve: “Quanto mais perfeito o artista, mais separado, nele, estará o homem que sofre da mente que cria; e melhor ainda sua mente sintetizará e transmudará as paixões que constituem seu material”.

Milhares de artistas criam, apenas alguns são discutidos ou aceitos pelo espectador e uma quantidade muito menor é consagrada pela posteridade. Depois de tudo considerado, o artista pode anunciar que é um gênio; ele tem de esperar pelo veredicto do espectador para que suas declarações passem a ter um valor social e para que, por fim, a posteridade o inclua nos livros de história da arte.

Sei que o que aqui digo não é aprovado por muitos artistas, que recusam o papel mediúnico e insistem na participação da consciência no ato criativo; contudo, a história da arte tem identificado com coerência as virtudes de uma obra artística por meio de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista.

Se o artista, como ser humano, que tem as melhores intenções sobre si e sobre o mundo, não representa papel nenhum no julgamento de sua obra, como alguém poderá descrever o fenômeno que induz o espectador a reagir criticamente à obra de arte? Em outras palavras, como essa reação viria à tona?

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

Mas, antes de passarmos adiante, gostaria de precisar melhor o que entendemos pela palavra “arte” - mas de forma alguma pretendendo uma definição.

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.

Portanto, quando me referir ao “coeficiente artístico”, fica entendido que não estou me referindo somente à arte maior, mas também tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz arte no estado bruto - ruim, boa ou indiferente.

No ato criativo, o artista passa da intenção para realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos,

sufrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético.

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

Conseqüentemente, na cadeia de reações que acompanham o ato criativo, está faltando um elo. A lacuna - que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido - é o “coeficiente artístico” pessoal contido na obra.

Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o não-expresso mas pretendido e o não intencionalmente expresso.

Para evitar qualquer equívoco, lembramos que esse “coeficiente artístico” é uma expressão pessoal da arte, isto é, em estado bruto, que precisa ser “refinado”, como o melão em açúcar puro, pelo espectador; o número expresso nesse coeficiente nada tem a ver com seu veredicto. O ato criativo adquire outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação: através da mudança da matéria inerte para uma obra de arte é que a verdadeira transubstanciação ocorre, e o papel do espectador é o de determinar o peso que tem a obra na escala estética.

Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá ser veredicto final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos”

Após este texto do próprio artista, podemos somar argumentos para entender que talvez sua paixão para o jogo [aqui ilustrada pela “troca com o espectador”, seu jogo intelectual], e sua especial paixão pelo xadrez, pode se descrita como uma atitude autotélica. Mihaly Csikszentmihalyi define “Autotélica” como uma palavra composta de duas raízes gregas: auto (self) e telos (meta). Uma atividade autotélica é uma que fazemos para seu próprio bem, porque a experiência é o objetivo principal. Por exemplo, se eu joguei um jogo de xadrez principalmente para desfrutar o jogo, esse jogo seria uma experiência autotélica para mim, e se eu jogar por dinheiro, ou para conseguir uma classificação competitiva no mundo do xadrez, o mesmo jogo seria essencialmente “exotélica”, ou seja, motivado por um objetivo exterior. Quando aplicada à personalidade, autotélico denota uma pessoa que geralmente faz coisas para seu próprio bem, em vez de fazer para atingir alguns objetivos externos.

Se a vida - tanto no mundo do xadrez e da arte - é vista como uma luta, então Duchamp pode ser descrito como uma pessoa autotélica, sempre enfatizando o indivíduo independente. Csikszentmihalyi escreveu: “[...] eles são menos dependentes de recompensas externas do que manter os outros motivados continuar com uma vida composto por rotinas maçantes e sem sentido. Eles são mais autônomos e independentes, porque não podem ser tão facilmente manipulados com tópicos ou recompensas a partir do exterior. Ao mesmo tempo, eles estão mais envolvidos com tudo à sua volta, porque eles estão completamente imersos na corrente da vida”.

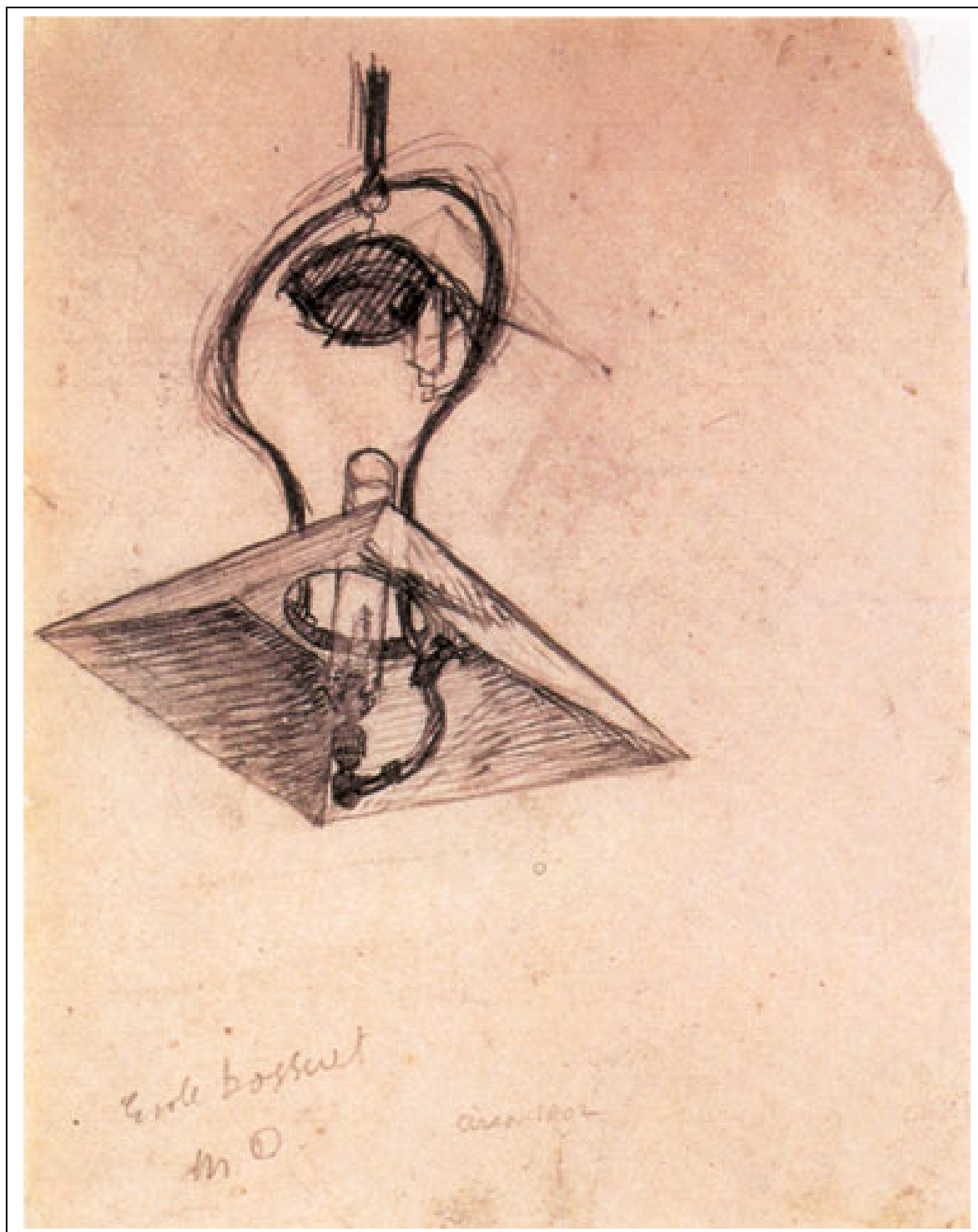


Fig. 01: “Hanging Gas Lamp (Bec Auer)” - c.1902 (22,4cm x 17,1 cm). Charcoal on paper, with signature in pencil.²⁹

Aos 15 anos ele esboça bidimensionalmente uma das lamparinas da escola que estuda, e repete-a em sua última obra, de forma tridimensional, simulando esta lâmpada de gás.

²⁹ Private collection. Trata-se da primeira obra de Marcel Duchamp, feito na “*École Bossuet*”. A saber, Jacques-Benigne Bossuet (1627-1704), que deu seu nome à escola, foi um bispo e teólogo francês, considerado um dos principais teóricos do reinado de Luís XIV, o que se justifica por sua atuação política e religiosa no governo de Luís XIV e por seus livros que exaltam a figura do monarca e o caracterizam como um representante dos desígnios divinos. Assim como Jean Bodin, Bossuet defendeu a teoria do Direito Divino dos Reis, ou seja, que o poder do rei é legitimado pelo próprio Deus.



Fig. 02: “Nu descendant um éscallier N°2” - 1912 (146 cmx 89cm), óleo sobre tela.³⁰

Um ato de linguagem indica uma *intencionalidade*, a dos sujeitos falantes, parceiros em um intercâmbio. Depende da *identidade* deles, resulta de um *objetivo de influência*, é portador de um *propósito sobre o mundo*. Além disso, se realiza num tempo e num espaço dados, determinando o que é comumente denominado *situação*.³¹

Por volta do fim de 1912, Francis-Marie Martinez Picabia (1879-1953) usou a sua influência para conseguir para Duchamp um lugar como Bibliotecário na Bibliothèque Sainte-Geneviève, onde trabalhou até maio de 1914, e, foi onde ele se introduziu no reino da erudição e pode mergulhar em áreas de recentes descobertas que abalaram os alicerces do pensamento científico da época. Um desses pensadores foi Henry Bergson.

Henry Bergson afirmou: “*Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de*

³⁰ Philadelphia Museum of Art - Collection Louise and Walter Arensberg.

³¹ CHARAUDEAU, Patrick. Para uma nova análise do discurso. In: CARNEIRO, Agostinho Dias (org.). *O discurso da mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996, p. 5-44.

devolver o que recebe. [...] Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles. [...] a ficção de um objeto material isolado não implicará uma espécie de absurdo, já que esse objeto toma emprestado suas propriedades físicas das relações que ele mantém com todos os outros, e deve cada uma de suas determinações - sua própria existência, conseqüentemente - ao lugar que ocupa no conjunto do universo? [...] Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. [...] Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens. [...] O cérebro não deve portanto ser outra coisa, em nossa opinião, que não uma espécie de central telefônica: seu papel é 'efetuar a comunicação', ou fazê-la aguardar. Ele não acrescenta nada aquilo que recebe; mas, como todos os órgãos perceptivos lhe enviam seus últimos prolongamentos, e todos os mecanismos motores da medula e do bulbo raquidiano têm aí seus representantes titulares, ele constitui efetivamente um centro, onde a excitação periférica põe-se em contato com este ou aquele mecanismo motor, escolhido e não mais imposto. [...] tanto nos centros superiores do córtex quanto na medula, os elementos nervosos não trabalham com vistas ao conhecimento: apenas esboçam de repente uma pluralidade de ações possíveis, ou organizam uma delas. [...] não caberia pensar que a percepção [...] seja inteiramente orientada para a ação, e não para o conhecimento puro? E, com isso, a riqueza crescente dessa percepção não deveria simbolizar simplesmente a parte crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta em face das coisas? [...] a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção”.

Nesta obra Bergsoniana de Duchamp, vemos que tempo e espaço não pertencem à mesma natureza, fazendo-nos afirmar que a consciência (duração interna) e o “tempo espacializado” se opõem. O tempo vivido (ou duração interna ou simplesmente consciência) é o passado vivo no presente e aberto ao futuro no espírito que compreende o real de modo imediato. É um tempo completamente indivisível por ser qualitativo e não quantitativo.



Fig. 03: “Roue de bicyclette (Bicycle Wheel)” – 1913/1964 (126,3cm x 64,1cm x 32cm). Metal wheel mounted on painted wood stool.³²

À Suzanne Duchamp-Crotti (1889-1963), sua irmã e grande aliada, coube a missão de fechar seu ateliê depois de sua mudança para New York, quando ela se desfez de muitas de suas coisas durante esta “arrumação”, tendo sido o original desta obra, perdido em meio a arrumação e/ou mudança.

“A Roda de bicicleta é o meu primeiro readymade, tanto que nem sequer tem nome de um readymade. Ver o giro da roda era muito reconfortante, muito reconfortante, foi uma abertura para algo diferente na vida cotidiana. Eu gostei da idéia de ter uma roda de bicicleta no meu estúdio. Eu gostei de olhar, pois gosto de ver o movimento do fogo de uma chaminé.” (Marcel Duchamp)

“A PROPÓSITO DE READYMADES”³³: *Em 1913 tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta a uma banquetta de cozinha e vê-la girar. Uns poucos meses depois comprei*

³² Philadelphia Museum of Art.

³³ Palestra no Museu de Arte Moderna de Nova York, 19 out, 1961. Publicado em: *Arte e Artistas*, 1, 4 (Julho 1966).

uma reprodução barata de uma paisagem de uma noite de inverno, a qual chamei de “Farmácia” depois de adicionar dois pequenos pontos, um vermelho e um amarelo, no horizonte. Em Nova York no ano de 1915 comprei numa loja de ferramentas uma pá de neve na qual eu escrevi ‘À frente do braço quebrado’. Foi por essa época que a palavra ‘readymade’ me veio à mente para designar esta forma de manifestação. Um ponto que desejo muito esclarecer é que a escolha destes ‘readymades’ nunca foi ditada pelo deleite estético. Essa escolha era baseada numa reação de indiferença visual com ao mesmo tempo uma total ausência de bom ou mau gosto... De fato uma completa anestesia. Uma importante característica era a frase curta que ocasionalmente inscrevia no ‘readymade’. Essa frase, em vez de descrever o objeto como um título, destinava-se a levar a mente do espectador a outras regiões mais verbais. Algumas vezes eu poderia acrescentar um detalhe gráfico de apresentação, o qual, na intenção de satisfazer minha paixão por aliterações, seria chamado de ‘readymade assistido’.

Em outro momento, querendo expor a antinomia básica entre arte e readymades imaginei um ‘readymade recíproco’: use um Rembrant como uma tábua de passar roupas!

Percebi muito cedo o perigo de repetir indiscriminadamente esta forma de expressão e decidi limitar a produção anual de ‘readymades’ a um número pequeno. Estava ciente, nessa época, de que para o espectador, muito mais que para o artista, a arte é uma droga criadora de hábito e queria proteger meus ‘readymades’ contra tal contaminação.

Um outro aspecto do “readymade” é sua impossibilidade de ser único... A réplica de um ‘readymade’ carrega a mesma mensagem; de fato quase que nenhum dos ‘readymades’ existentes hoje é um original no sentido convencional. Uma última observação para este discurso egomaniaco: como os tubos de tinta usados pelo artista são produtos manufaturados e preparados, nós podemos concluir que todas as pinturas no mundo são ‘readymades assistidos’ assim como trabalhos de assemblage.

“O que constitui o mundo material [...] são objetos, ou, se preferirem, imagens, cujas partes agem e reagem todas através de movimentos umas sobre as outras. E o que constitui nossa percepção pura é, no seio mesmo dessas imagens, nossa ação nascente que se desenha. A atualidade de nossa percepção consiste portanto em sua atividade, nos movimentos que a prolongam, e não em sua maior intensidade: o passado não é senão idéia, o presente é ideo-motor. Mas eis aí o que se insiste em não ver, porque se toma a percepção por uma espécie de contemplação, porque se lhe atribui sempre uma finalidade puramente especulativa, porque se quer que ela vise a não se sabe qual conhecimento desinteressado: como se, isolando-a da ação, cortando assim seus vínculos com o real, ela não se tornasse ao mesmo tempo inexplicável e inútil! A partir daí, toda diferença é abolida entre a percepção e a lembrança, já que o passado é por essência o que não atua mais, e que ao se desconhecer esse caráter do passado se é incapaz de distingui-lo realmente do presente, ou seja, do atuante.”³⁴

³⁴ Henri Bergson: “*Matéria e Memória*”, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291p.; p.72.

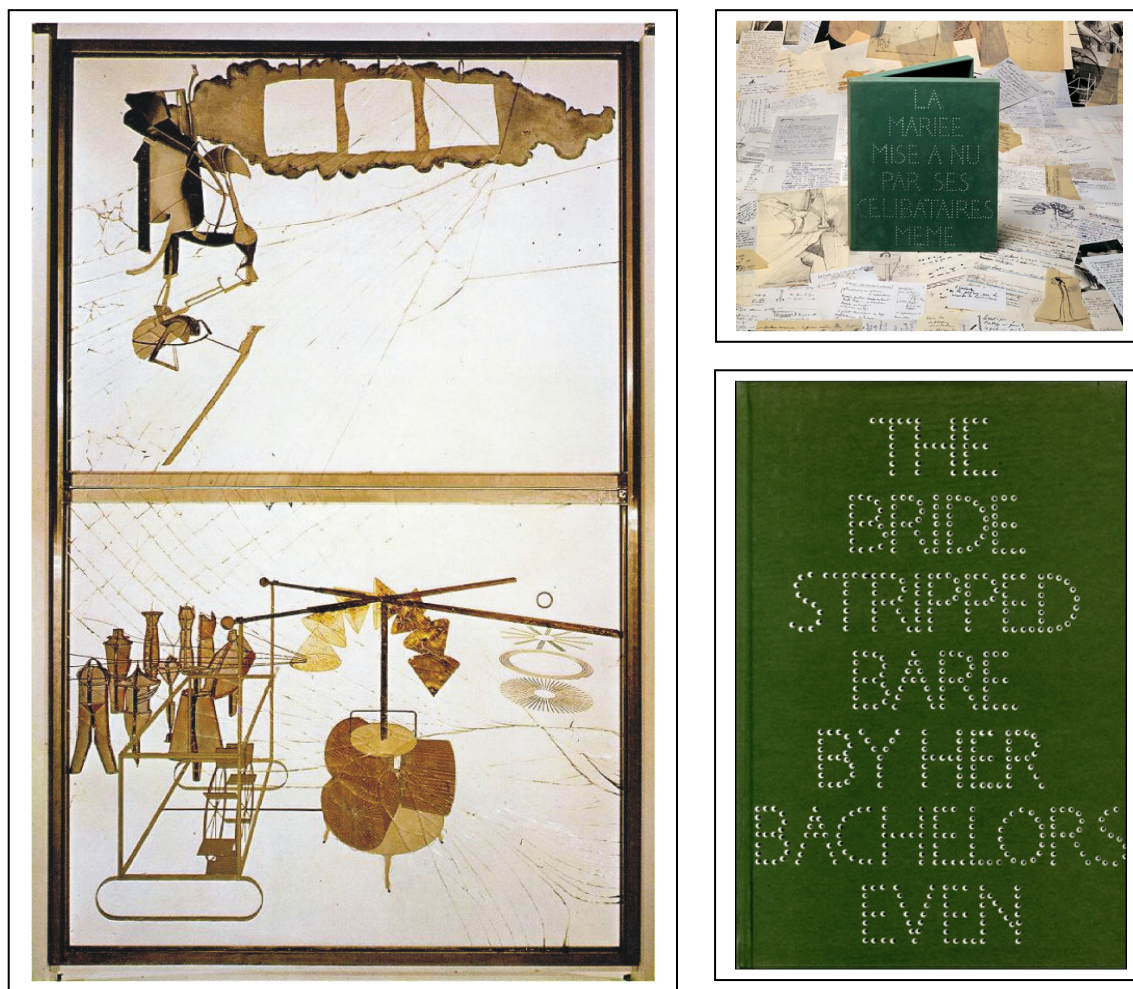


Fig. 04: “*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (La mariée mise à nu par ses célibataires, même), most often called The Large Glass (Le Grand Verre)*” – 1915-1923 (277.5 cm × 175.9 cm). Óleo, verniz, folhas de chumbo, arame e poeira fixados entre dois painéis de vidro.³⁵

Em julho de 1912, durante sua viagem pelo interior da França, Raymond Roussel³⁶ contagia sua imaginação de forma pungente. Depois de assistir a apresentação teatral denominada “*Impressions d’Afrique*”, ficou influenciado pelo autor Raymond Roussel, que possuía uma escrita carregada de imagens, bastante complexa e trabalhada com palavras homófonas. No 3º ato da peça se vê diante de uma cena na qual cercam uma gaiola de vidro que está sobre a mesa, onde a legenda indicava: “*Le ver de terre joueur de Cithare*” [o verme da terra tocador de cítara]. Momento em que as aliterações começaram a fluir devido ao seu incomum encantamento e de forma surpreendente mágica, seu imaginário começou ali a articular sua grande obra, originando então o “Grande Vidro”, sua maior obra de arte em vida!

Em 1923 o “Grande Vidro” estilhaçou, tornando a obra para sempre “inacabada”.

³⁵ Philadelphia Museum of Art. Faz parte da obra a “Caixa Verde” [em metal pintada de verde para guardar anotações importantes] com todas as orientações da obra e ainda com a primeira citação de *Étant donnés*. É também uma citação do “quarto verde” da casa de sua família aristocrata, reservado para hospedar a nobreza quando em visita à cidade de Blainville.

³⁶ **Raymond Roussel** nasceu em Paris no dia 20 de janeiro de 1877 e se suicidou em 14 de julho em Palermo; foi um escritor francês, um dos precursores do surrealismo, famoso pelo caráter desconcertante e excêntrico de sua obra, que combina elementos sobrenaturais e jogos lingüísticos. Suas grandes obras foram: *Impressões da África* (1910) e *Locus solus* (1914).

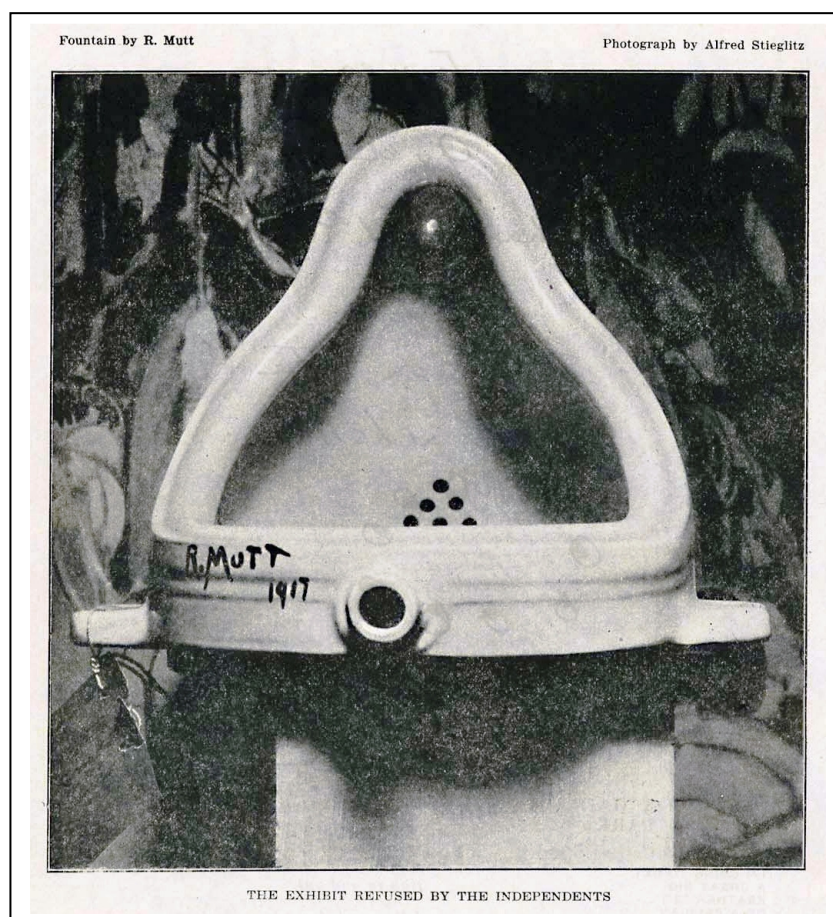


Fig. 05: “Fountain (Fontaine)” – 1917-1964 (36cm x 48cm x 61cm). Porcelain urinal.³⁷

“Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas ‘d’arte’ ”?
Marcel Duchamp

“O CASO RICHARD MUTT”³⁸

Eles dizem que qualquer artista pagando seis dólares pode expor. Sr. Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, este artigo desapareceu e nunca foi exibido. Quais foram os motivos da recusa de fonte Mr. Mutt:

- 1. Alguns afirmam que era imoral, vulgar.*
- 2. Outros, que era plágio, um simples pedaço de encanamento.*

*Agora a fonte do Mr. Mutt não é imoral, isso é absurdo, tem tanto de imoral como uma banheira. É um objeto que você vê todos os dias em montras dos encanadores. Se o Sr. Mutt fez a Fonte com suas próprias mãos ou não, isso não tem nenhuma importância. **ELE ESCOLHEU-A.** Ele pegou um artigo comum da vida, colocou-o de forma que seu significado útil desapareceu sob um novo título e ponto de vista - criou um novo pensamento para esse objeto.*

³⁷ Philadelphia Museum of Art.

³⁸ Publicado em “*A Blind Man*” em 02 de maio de 1917, por Beatrice Wood, HP RochŽ e/ou Marcel Duchamp)



Fig. 06: “Rose Selavy (Marcel Duchamp)”. Foto de Man Ray³⁹ – 1921, New York. Sepia toned print, 15cm x 11cm. pretence a Alexina Duchamp[Teeny] Collection – França.⁴⁰

Rose Selavy é o alterego feminino de Duchamp, criado em 1921 para homenagear seu grande inspirador Raymond Roussel, um artista que é um laboratório de experimentação literária, onde nos traz uma história que começa no capítulo I ou Capítulo X, à escolha do leitor, cada uma abriga uma outra palavra e cada frase contém as sementes de um futuro romance. Um texto magistral, onde os excessos da imaginação se igualam apenas à extrema maestria da escrita. Duchamp se utilizou das letras de **Raymond Roussel** para escrever **Rrose**, que é um trocadilho, parte do jogo lingüístico que Roussel utilizava em seus textos.... em sua vida... *c’est la vie!* Tamanha foi a fortuna que esta forma de escrever o impressionou.

O nome pode ser lido como “*arroser la vie*” (para fazer um brinde à vida) e outros estudiosos interpretam como sendo: “*Eros c’est la vie*” (Eros é a vida), e porque não “*la vie en rose*”? *Rrose* trata da luz entre os pólos opostos de nossa cultura, é o que cai na passagem, fazendo-nos rir desses restos recusados que também são nossos.

³⁹ **Man Ray** é o nome artístico de **Emanuel Rudzitsky**. Nasceu na Filadélfia em 27 de Agosto de 1890 e morreu em Paris em 18 de Novembro de 1976. Foi um fotógrafo, pintor e anarquista norte-americano. Estudou arquitetura, engenharia e artes plásticas, iniciou-se na pintura ainda muito jovem.

⁴⁰ Philadelphia Museum of Art.



Fig. 07: “Fresh Widow” – 1920 (77,5cm x 45cm). Janela em miniatura: madeira pintada de azul e oito retângulos de couro polidos sobre uma placa de 1,9cm x 53,3cm x 10,2cm. ⁴¹

Como diz Octavio Paz⁴² comentando a obra de Duchamp: *“o jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso porque em uma mesma frase exaltamos os poderes de significação da linguagem só para, um instante depois, aboli-los completamente”*.

Esta obra é um jogo de ver ou não ver, a abertura feminina fechada, de morte alegre, foi a primeira obra que Duchamp assinou como Rrose Sélavy, e de certo modo Rrose Sélavy se tornou uma obra de arte, mesmo não sendo a bonita senhorita, que um travesti podia ter tentado criar, ele vestiu-se de mulher para ser fotografado por Man Ray.

Esta exploração da fertilidade não foca o corpo, mas apenas a indecifrável expressão do rosto e das mãos.

Ele mandou imprimir um cartão de visita para **Rrose** que dizia: *“Oculismo de precisão, Rrose Sélavy – Nova Iorque/Paris – pêlos e pontapés de todos os gêneros”*.

⁴¹ MoMA (Museum of the Modern Arte) – New York: Katherine S. Dreier Bequest. É o museu da cidade de Nova Iorque, fundado em 1929 como uma instituição educacional. Atualmente é um dos mais famosos e importantes museus de arte moderna do Mundo.

⁴² Octavio Paz: *“Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza”*, 2ª ed. Perspectiva. 1997.



Fig. 08: “*Why Not Sneeze Rose Sélavy?*” – 1921 (12.4 x 22.2 x 16.2 cm). *Thermometer, cuttlebone, and 152 marble cubes in the shape of sugar lumps in a small birdcage.*⁴³

Nesta encomenda das irmãs Dreier, ele faz referência ao poema de Gertrude Stein⁴⁴ (1874-1946) “*Lifting Belly*” (1915-1917), onde a audiência é confrontada em uma série de idéias que não permitem a sua leitura lógica ou linear. As possíveis referências ao poema parecem ser mais pessoais que rigorosas.

De certo modo, o observador se vê perdido, pois o desafio que representa interpretar a obra de Duchamp já provocou centenas e centenas de entrevistas, livros e artigos publicados em muitas línguas. Servindo até mesmo como ponto de partida às muitas outras obras de arte.

Precisa-se apenas virar o caleidoscópio da interpretação para descobrir que os fragmentos da vida de Duchamp e da sua obra, formaram um novo padrão. Ele próprio aceitava calmamente todas as interpretações, mesmo as mais fantasiosas, pois interessavam-lhe como criações de pessoas que as formulavam, embora não correspondessem necessariamente à realidade. Dentre muitas, esta é uma das obras assinadas por *Rose Sélavy*.

⁴³ Philadelphia Museum of Art.

⁴⁴ **Gertrude Stein** nasceu dia 03 de fevereiro de 1874, em Pittsburgh, Estados Unidos da América e faleceu dia 27 de julho de 1946, em Paris, foi uma escritora, poeta e feminista. Tinha um apreciável círculo de amigos, como Pablo Picasso, Matisse, Georges Braque, Derain, Juan Gris, Apollinaire, Francis Picabia, Ezra Pound, Ernest Hemingway e James Joyce, entre outros. Miss Stein era realmente genial tinha um estilo próprio.



Fig. 09: “Boîte-em-valise” – 1935-1941 (40,7cm x 38,1cm x 10,2cm). Caixa de cartão com réplicas em miniatura, fotografias e reproduções a cores da obra de Duchamp. Edição de 300 cópias não numeradas.⁴⁵

Essa é a famosa “Caixa-Valise” de Duchamp, ele foi o inventor do “museu portátil”. Nesta caixa ele colocou as miniaturas de algumas das suas obras para transportar em suas viagens.

Museu representa a festa das Musas. Surgiu do hábito de colecionismo da própria humanidade, deixou de ser passivo acúmulo de objetos e cada vez mais assumiu seu importante papel na interpretação da cultura, educação, fortalecimento da cidadania, respeito à diversidade cultural e qualidade de vida. Hoje propaga e perpetua arte, educação e cultura.

Mnemósyne é a Musa das Musas. Mãe das nove Musas! Era uma das Titânides, filha de Urano e Gaia e a deusa que personificava a Memória. Ela teve de Zeus as Nove Musas: Calíope (Poesia Épica), Clio (História), Érato (Poesia Romântica), Euterpe (Música), Melpômene (Tragédia), Polímnia (Hinos), Terpsícore (Dança), Tália (Comédia) e Urânia (Astronomia)

Mnemósyne é aquela que nos preserva do esquecimento, a divindade da enumeração vivificadora frente aos perigos da infinitude. Em sua última obra, Duchamp reúne suas obras mais significativas em sua Mnemósyne derradeira, para eternizar sua passagem pela arte.

⁴⁵ Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris.



Fig. 10: “Paysage fautif (Wayward or Faulty Landscape)” - 1946 (21cm x 16,5cm). Seminal fluid on Astralon, backed with black satin.⁴⁶

Duchamp, em 1947, incluiu este desenho em uma *Boîte-en-valise*, entre suas dezenas de réplicas e miniaturas de seus readymades, este original. Era um desenho sobre astralon, celulóide, uma forma amebóide, em fundo de cetim preto. Um desenho diferente em gênero, número e grau de tudo que fizera até então. Atípico... *Sui generis*.

E, em 1989, quarenta e dois anos após de ter dado o desenho à Maria Martins, *Paysage Fautif* foi submetido à uma análise química no laboratório forense do FBI [Federal Bureau of Investigation de Houston].

Surpresa geral, ao ser concluída a investigação descobriu-se que na “tinta” que cobria o desenho havia sêmen ejaculado. Duchamp homenageou Maria, entregando-se à ela em arte.

Esta obra foi presenteadada à Maria Martins e após sua morte, em 1973, ficou com seus herdeiros. O que vem facilitando as inúmeras descobertas recentes são estas doações que as famílias estão fazendo, pois são fundamentais aos estudos que envolvem estes artistas.

⁴⁶ Museum of Modern Art, Toyama, Japan.

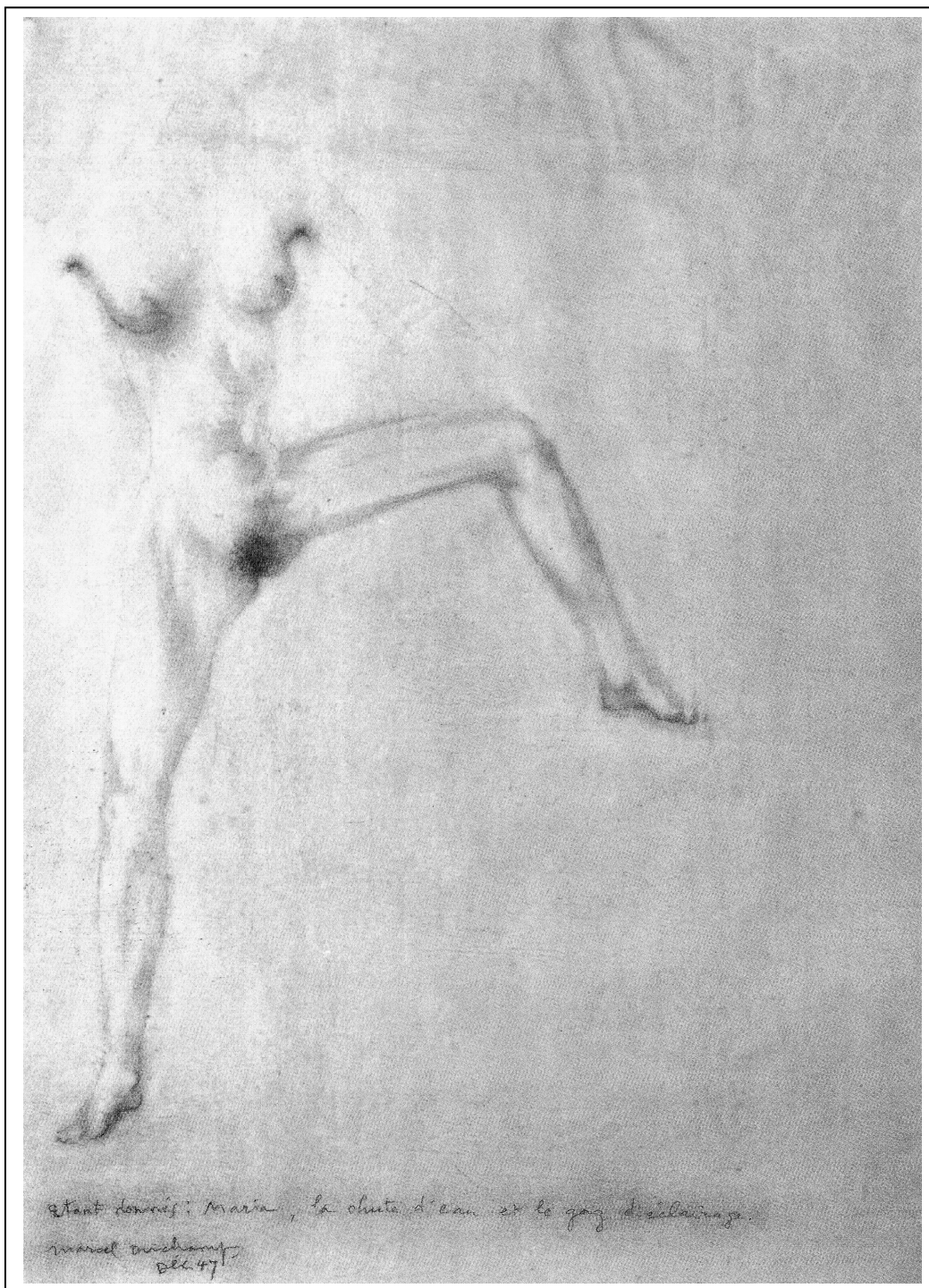


Fig. 11: “Étant donnés: Maria, la chute d’eau, et le gaz d’éclairage” - 1946 (40cm x 29cm). Charcoal on paper, with signature in pencil.⁴⁷

Esboço bidimensional de “Étant donnés”, a última obra do artista.

⁴⁷ Philadelphia Museum of Art. Primeiro esboço da obra *Étant donnés*, tendo como modelo **Maria Martins**, artista surrealista mineira que nasceu em Campanha dia 7 de agosto de 1894 e faleceu no Rio de Janeiro, 28 de março de 1973, foi escultora, desenhista, gravurista, pintora, escritora e musicista brasileira. Em 1968, durante numa entrevista dada a Clarice Lispector, declarou: - “Um dia me deu vontade de talhar madeira e saiu um objeto que eu amei. E depois desse dia me entreguei de corpo e alma à escultura. Primeiro, em terracota, depois mármore, depois cera perdida que não tem limitações”. Suas esculturas apresentam formas orgânicas, contorcidas, sensuais, que evocam culturas arcaicas, inspiradas em lendas e na natureza amazônica, com o que atraíram a atenção de surrealistas. Foi amante do pintor e escultor franco-estadunidense Marcel Duchamp e de Benito Mussolini, amiga de *Picasso* e *Mondrian*, entrevistou *Mao Tsé Tung* e fez, no início do século XX, coisas que eram impensáveis para uma mulher.

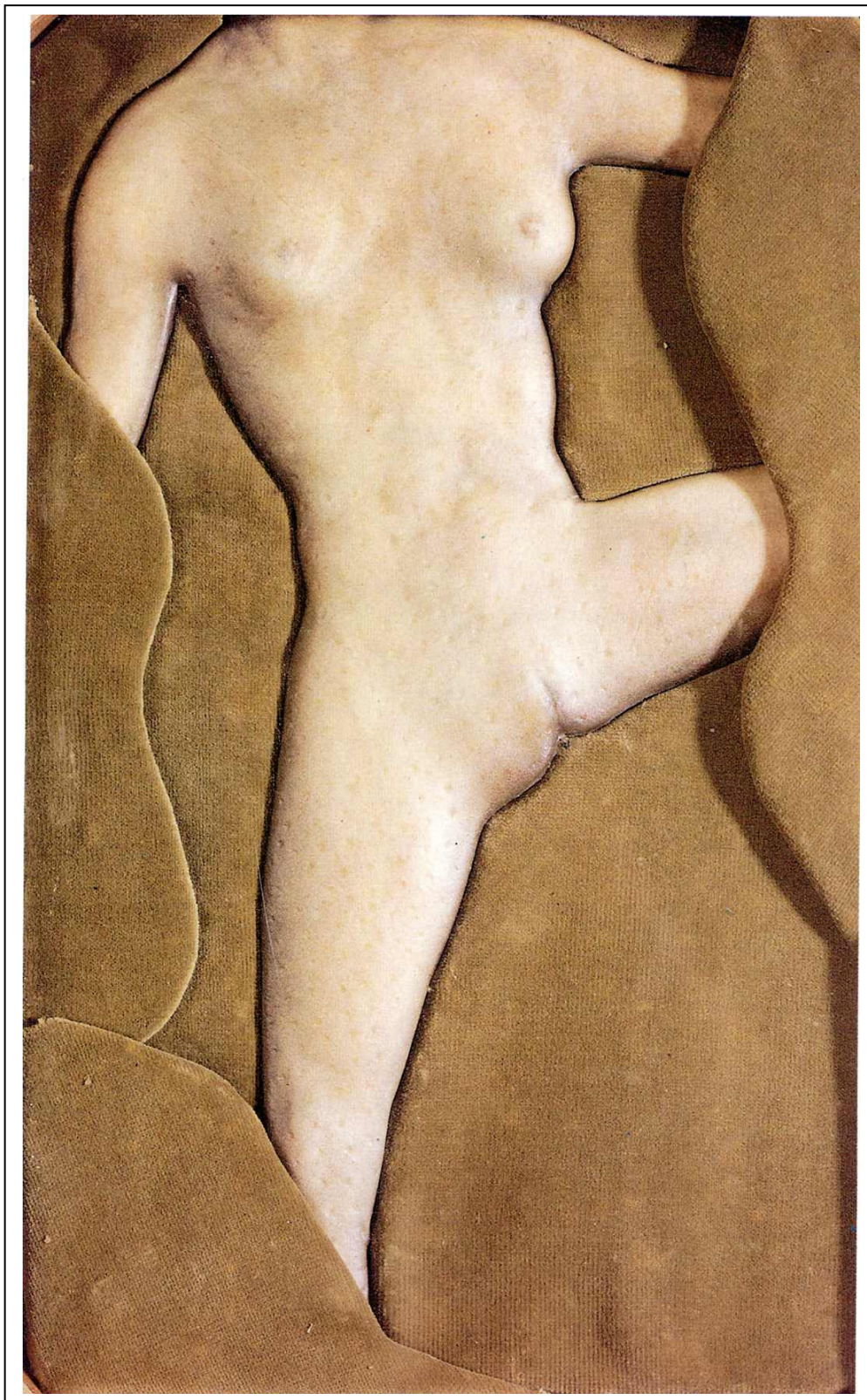


Fig. 12: “Study for *Étant donnés: 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...*” – 1946-1948 (50,2cm x 31,1cm). Pigment and graphite on leather over plaster with velvet.⁴⁸

Croqui⁴⁹ tridimensional de “Étant donnés”, a última obra do artista.

⁴⁸ Stockholm, Gift, 1985. Moderna Museet. Dedicated to Ulf Linde from Tomas Fischer.

⁴⁹ Croqui ou boceto em espanhol, certamente residindo na Espanha durante tantos verões, Duchamp fez seus “esboços” e “croquis” sabendo qual era a sua denominação em espanhol.



Fig. 13: “*Étant donnés: 1º la chute d’eau 2º le gaz d’éclairage...*” – 1946-1966 (242,6cm x 124,5cm x 177,8cm). Instalação artística multimedial.⁵⁰

Étant donnés é um “Trompe l’oeil”⁵¹ que Duchamp iniciou em 1946, durante os anos de seu envolvimento amoroso com a artista brasileira Maria Martins. Para dar mais realismo à obra, cobriu o modelo com pele [de porco], o que torna a obra mais perturbadora.

Segundo Delfim Sardo: [...] existe uma relação que deriva de um modo de pensamento estruturante do moderno como categoria e que poderemos encontrar no início do Século XX, na investigação do historiador de arte alemão Aby Warburg⁵² e que resulta de uma apropriação da idéia de “montagem”, quer no interior da história de arte, quer como operação produtiva [...] ou mesmo a partir do proto-exemplo de Duchamp, curiosamente, de quem aqui se poderia incluir *Étant donnés*, obra última do artista.

⁵⁰ Philadelphia Museum of Art. Obra realizada tendo a escultora mineira Maria Martins como modelo. À esquerda a vista frontal da instalação final, que o observador tem acesso, onde através de dois pequenos orifícios, conseguindo visualizar limitadamente o interior da obra; que está à direita do leitor. *Étant donnés: 1º la chute d’eau 2º le gaz d’éclairage...* datada e assinada em 1966 [no braço direito] oficializando os vinte anos de sigilo para a conclusão da obra. Está montada no Philadelphia Museum of Art desde 1969, um ano após a morte do artista.

⁵¹ **Trompe l’oeil**: o significado do termo francês é “enganar os olhos” (de *tromper* tolo), é uma técnica de pintura. Indica, com base em dispositivos ilusionistas no uso da perspectiva, luz e sombra, levando o espectador a acreditar que está olhando para objetos reais. Um mural trompe-l’oeil típico pode ser uma janela, uma porta ou hall de entrada para dar uma falsa impressão de que o quarto é maior. Técnica usada na Grécia Antiga e Roma.

⁵² **Aby Warburg** (1866-1929) foi um historiador cultural interdisciplinar alemão cujo foco de estudos (a respeito da sobrevivência e transformação da tradição clássica), sua biblioteca (primeiramente em Hamburgo, e mais tarde em Londres) foi fator crucial, que influenciaram a obra de acadêmicos do século XX. A Biblioteca e o Instituto Warburg mudaram-se para Londres em 1933 e foram incorporados à Universidade de Londres em 1944. No início do século XX, criou-se um centro de pesquisas da arte em Hamburgo. Erwin Panofsky (1892-1968) consagrou-se entre os muitos discípulos desse instituto, ficando conhecido por inverter a interpretação corrente do painel de Ticiano Vecellio (1490-1576) *O Amor sagrado e o amor profano*, demonstrando que a Vênus vestida representava o profano e a Vênus nua o sagrado, mas sua fama foi conquistada principalmente por ter lecionado em Princeton e pelas obras sobre o método utilizado por esse grupo de estudos.

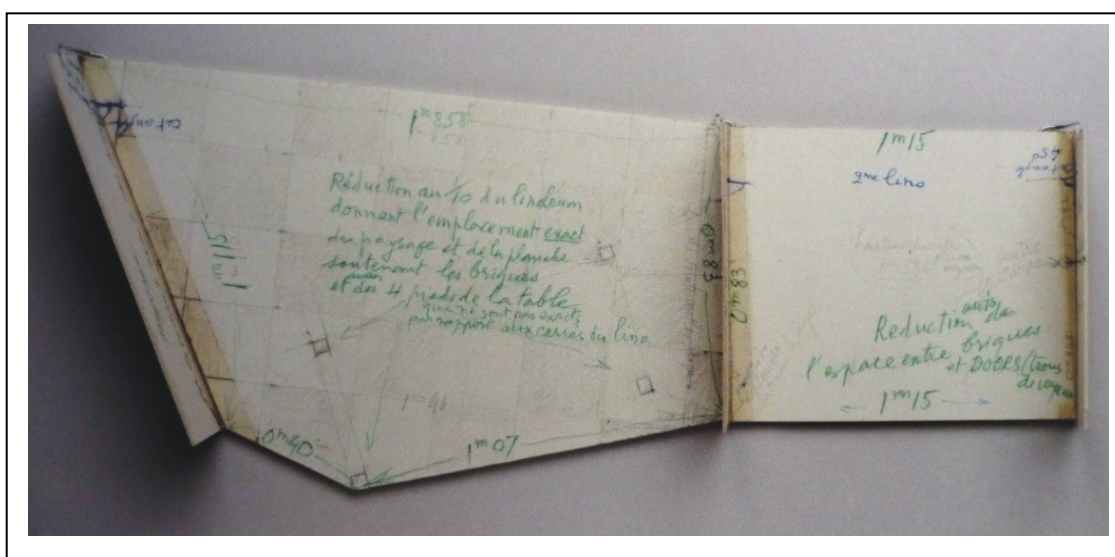
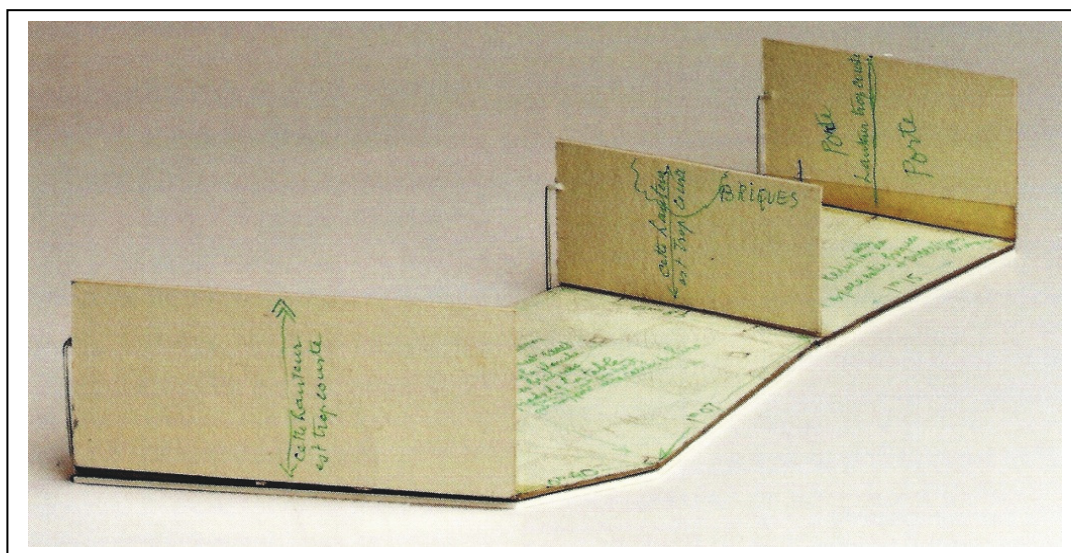


Fig. 14: “Étant donné: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...” – 1946-1966 (maximum dimensions: 30,5cm x 11,1cm x 5,1cm). Croqui [pequena maquete], parte integrante do *Manual da Instalação artística*.⁵³

E finalmente o *olhar do rei*, representado pelos dois orifícios binoculares, funcionam como uma espécie de ‘ponto príncipe’, o ponto mais valorizado da obra e sem ele a obra não seria visualizada.

A maquete, modelo físico de escala reduzida do que está sendo projetado, é um instrumento de extensão da obra, possibilitando a manipulação em terceira dimensão, testagem de idéias e enriquecimento do processo. São fundamentais para treinar a habilidade de mão-olho, sendo importante instrumento para estimular a criatividade sensação, a percepção e o aguçamento do processo criativo do projeto. O Prof. Wilson Florio afirma que: “o croqui [pequena maquete] quanto mais é ambíguo, mais estimula a imaginação”.

⁵³ Philadelphia Museum of Art. Croqui de *Étant donné: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...* datado e assinado em 1966, é parte do *Manual da Instalação artística*, deixada por Duchamp para orientar a “desmontagem” da obra de seu ateliê [80 East 11th Street, New York-NY], para transferi-la para o Museu da Filadélfia, local previamente escolhido por ele.

CONCLUSÕES

“Tive a intenção de fazer não uma pintura para os olhos mas uma pintura em que o tubo de cores fosse um meio e não um fim em si [...]. Há uma grande diferença entre uma pintura que só se dirige à retina e uma pintura que vai além da impressão retiniana – uma pintura que se serve do tubo de cores como um trampolim para saltar mais longe [...] a pintura pura não me interessa em si nem como finalidade. Para mim a finalidade é outra, é uma combinação ou, ao menos, uma expressão que só a matéria gris pode produzir.”

Marcel Duchamp

Pesquisar Duchamp é entrar num fascinante labirinto de sua vida e obra, não sabemos onde começa a vida ou onde termina a obra, é tudo a mesma coisa. Pesquisar Duchamp é estar constantemente em “*Flow*”⁵⁴ que Mihaly Csikszentmihalyi nos ensina. Duchamp viveu a Arte e se entregou à Arte! Mas o interessante é que ele nos contamina com sua paixão e nos envolve de corpo e alma no processo de seu prazer.

Duchamp é puro movimento, ele nos obriga a estudar, a encarar coisas que jamais pensaríamos encarar e a amar a arte com mais força e ferocidade.

Fico me imaginando vivendo naquele contexto, e mesmo em meio à tanta confusão de guerras daquele período e do exílio de sua terra natal, ele se manteve vívido e sóbrio, e ainda nos leva junto ao mundo dele, irônico, jocosos, inteligente. Sinto o *sublime* de Kant vivo durante este meu percurso.

Confesso que além de apaixonante é contagioso, são tantos estudos recentes e reveladores, tantas novas publicações, mas que conseguem manter a magia extraordinária das publicações antigas.

Marcel Duchamp foi um dos primeiros a compreender o potencial da recombinação, apresentou uma encarnação precoce da nova estética “visualmente indiferente”, recontextualizando de forma a deslocar significados.

Tirou o urinol do banheiro, assinou-o e colocou-o num pedestal de uma galeria de arte, afastando do significado da aparente interpretação funcional do artefato, porém não o

⁵⁴ Flow [no Brasil traduzido para “Fluxo”], que tornou o Dr. Csikszentmihalyi tão famoso em seu trabalho pioneiro, é o estado de total absorção do indivíduo numa determinada atividade, que, embora possa ser exigente ou até mesmo estressante enquanto ele a está realizando, oferece posteriormente um profundo senso de satisfação. “Podemos sentir prazer sem qualquer investimento de energia psíquica, mas o deleite só ocorre em consequência de investimentos extraordinários de atenção”, escreve o psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, autor de Flow, e completa que “Em geral, os melhores momentos (de nossa vida) ocorrem quando o corpo ou a mente de uma pessoa são exigidos até o seu limite, num esforço voluntário para realizar algo difícil e de grande valor”. Quando criança, Mihaly Csikszentmihalyi, que nasceu dia 29 de setembro de 1934 na Itália [e reside atualmente em Rijeka na Croácia], ficava surpreendido ao observar que, mesmo sob o horror da Segunda Guerra Mundial, algumas pessoas utilizavam sua coragem para ajudar o próximo e eram capazes de dar direção e sentido às suas vidas. Após mais de trinta anos de estudo, o autor mantém a convicção de que, seja qual for a atividade que uma pessoa esteja exercendo - esportes, trabalho braçal, intelectual ou artístico -, o fenômeno chamado “Flow”[Fluxo] é registrado quando há total envolvimento e satisfação com o que está sendo feito. A arte de discernir o que nos proporciona este fenômeno é também a possibilidade de alcançar a sabedoria de viver plenamente. A descoberta do fluxo parte de uma reflexão ao mesmo tempo simples e profunda: se não assumirmos a direção de nossa vida, ela será controlada pelo mundo exterior para servir a propósitos alheios. Duchamp possuía a criatividade como um hábito e é um raro exemplo de Flow!

apagando por completo, mas justaposto-o de forma escandalosa à uma outra possibilidade: resignificando-o como objeto de arte.

A descoberta bergsoniana de uma imagem-movimento, e, mais profundamente, de uma imagem-tempo, foi captada por Duchamp em suas obras, transformando sua arte em uma rara fortuna, da qual ainda não se extraíram todas as conseqüências.

Se a concepção antiga se propõe a pensar o eterno, na concepção moderna, na ciência moderna, buscamos cada dia mais nos capacitar a pensar a produção do novo, o notável, o singular, tentando oferecer a metade que falta à outra metade, não algo mais aperfeiçoado da mais velha ilusão, mas, algo novo aperfeiçoado. A liberdade parece sempre lançar na necessidade raízes profundas e se organizar intimamente com ela, e Duchamp é pura liberdade!

BIBLIOGRAFIA

- ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos**. Ed UFMG. Belo Horizonte. 2010. 385p.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 231 p.
- BENSMANN, Burkhard. **How to Survive as an ARTIST: Examples from the Life of Marcel Duchamp** – Workshop. Art Institute of Boston. October, 1998. Revised in 2005. 59p.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1979. 317p.
- _____. **Matéria e Memória**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291p.
- BONDER, Nilton. **A alma imoral**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.135 p.
- _____. **O sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.135 p.
- BURKERT, Walter. **Mito e Mitologia**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2a ed. Editora Perspectiva. São Paulo. 2008. 205p.
- CALLADO, Ana Arruda. **Maria Martins: uma bibliografia**. Gryphus. Belo Horizonte. 2004. 189p.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Para uma nova análise do discurso**. In: CARNEIRO, Agostinho Dias (org.). *O discurso da mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996, p. 5-44.

- COSAC, Charles, MELLO, Vicente. **Maria Martins**. São Paulo: Cosac Naif, 2010. 336pp. 197 il.
- CZIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A descoberta do fluxo – a psicologia do envolvimento na vida cotidiana**. ISBN: 8532510140. Editora Rocco. 1999. 168p.
- De SANT’ANNA, Affonso Romano. **Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão**. Rio de Janeiro: Vieira e Lent. 2003. 202p.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Tradução: Stella Senra. Editora Brasiliense. 1983. 244p.
- DUCHAMP, Marcel, **Duchamp du Signe**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1984.
- _____. **O Acto Criativo (1957)**, trad. Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.
- _____. **The writings of Marcel Duchamp**. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. 1973. 196p.
- _____. **Marcel Duchamp - Manual of Instructions: Étant donnés**. ISBN: 9780300149807. revised edition. Philadelphia Museum of Art. 2009. 76 p., 137 color il.
- ELIADE, Mircea. **Sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191 p.
- FILIPOVIC, Elena (org) [et.al.]. **Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”**. 1ª ed. Buenos Aires: Função PROA; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008. 360p.
- FINKE, R. A. WARD, T. B. and SMITH, S. M. **Creative Cognition: Theory, Research, and Applications**. MIT. Press, Cambridge, MA, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8ª ed. *Martins Fontes*. São Paulo, 2000. 422p.
- HALADYN, Julian Jason. **Marcel Duchamp: Étant donnés (One Work)**. ISBN: 1846380596. Mit PR. 2010. 107p.
- JENNINGS, Kyle E. SIMONTON, Dean Keith, and PALMER, Stephen E. **Understanding Exploratory Creativity in a Visual Domain**. Departments of Psychology. University of California, Berkeley, University of California, Davis. Novembro de 2011.
- KAUFMAN, James C. **Creativity 101**. Psych 101 series Editor. Learning Research Institute California State University at San Bernardino. Springer Publishing Company. 2009. 257p.

- MEIS, Morgan. **Peep Show: Marcel Duchamp's "Étant donné"**. The Smart Set. Oct. 7, 2009 (<http://www.thesmartset.com/article/article10060901.aspx>)
- MINK, Janis. **Duchamp: A Arte como Contra-Arte**. Taschen, 1996. 95p.
- MOURE, Gloria. **Marcel Duchamp: Works, Writings, Interviews**. Ediciones Polígrafa. 2009. 160p.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. Editora Ática. 1991. 128p.
- Outside view of Étant donné**. Philadelphia Museum of Art. (<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>).
- PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou Castelo da Pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. 95p.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. **Duchamp - Los grandes genios del arte contemporáneo: Siglo XX**. Vol. 17 da coleção. Biblioteca El Mundo. 2006. 190p.
- SIMONTON, Dean Keith. **Genius 101**. Psych 101 series Editor. Learning Research Institute California State University at San Bernardino. Springer Publishing Company. 2009.
- STERNBERG, R. J. **Creativity as a Habit**. New York. Worldscibooks, 1999.
- _____. **Handbook of Creativity**. New York. Worldscibooks, 1999.
- TAYLOR, Michael R. et col. **Marcel Duchamp: Étant donné**. ISBN: 9780876332108. Philadelphia Museum of Art. 2010. 448 pp, 343 col.
- TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. Edição Numerada. Cosacnaify. 2004. 584p. 88 il.
- ZAPPA, Polyana. **Étant donné: a construção de uma contradição**. Dissertação de Mestrado em Educação, Artes e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie. Orientador: Dr. Martim Cezar Feijó. São Paulo. 2007. 89p.

PS: Deixo aqui registrado o meu sincero agradecimento ao Prof. Dr. Wilson Florio, notadamente pela singular e rara contribuição em minha dissertação.