
A máquina escriturística: de Duchamp a Certeau

Emerson Dionísio G. de Oliveira*

Nosso trabalho visa compreender a leitura que o historiador e antropólogo Michel De Certeau faz do projeto artístico mais ambicioso de Marcel Duchamp – *O Grande Vidro*. Na realização da pesquisa, buscamos entender como o pensador localizou a obra dentro de suas discussões teóricas e, mais, qual a relação de *O Grande Vidro* com os conceitos de arte predominantes em seus escritos.

Projeto de Arte, Modernismo, História da Arte, Citação

A liberdade de interpretação sobre uma obra de arte não significa apenas expressar variantes subjetivas em relação a ela; não é algo que fique apenas no domínio do gosto ou da fantasia individual. A liberdade deriva do fato de que é preciso inventar algo que não existia até então: aquela mesma-outra obra numa dada época. Construir leituras possíveis é, sobretudo, compreender que a obra se liberta através do gesto da interpretação. Liberta-se de uma identidade na qual a tradição tinha tentado paralisá-la. Essa negociação entre obra e intérprete talvez venha a ser o grande desafio para a compreensão dos trânsitos culturais por meio de uma história da arte avessa aos enquadramentos ilusoriamente universais e autônomos (Belting, 2006, p.24). *A Noiva despida e seus Celibatários*, mesmo de Marcel Duchamp é um exemplo apropriado para compreender como os limites da interpretação estão sendo colocados em cheque há décadas. De fato, nossa questão é menos contatar isso que entender: como?

*Emerson Dionísio G. De Oliveira é Mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp e doutorando em História na Universidade de Brasília, sob orientação da Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito; trabalho realizado com apoio do CNPq.



Man Ray
Marcel Duchamp, 1916
Museu Nacional de Arte Moderna de Paris

Duchamp transformou-se num álibi dos estudiosos da arte contemporânea que, de tão citado, passou a merecer a desconfiança que as relações fáceis suscitam. O importante em Duchamp foi seu ato inaugural de apropriação, de deslocamento, que mudou o caminho da arte, desmitificando a obra de autor e abrindo um caminho novo, o da anti-arte. Tal importância, contudo, não significa que o artista francês tenha mudado sozinho a arte, pois isso não é papel para um único artista. É dentro dessa perspectiva, consciente de que estou evocando uma personalidade maiúscula e mítica da história da arte, que o presente trabalho pretende visualizar e compreender como o historiador e antropólogo francês Michel De Certeau fez uso da obra do artista para “ilustrar” uma idéia teórica sua, num misto de admiração e crítica.

A “ilustração”, no entanto, não foi propriamente bem-sucedida, na medida em que qualquer proximidade com uma obra tão complexa e cheia de armadilhas quanto aquela produzida por Duchamp deixa seqüelas. Certeau escolheu seu mais discutido trabalho: *O grande Vidro*. Obra que alterou menos a arte – algo que o *ready-made* fez com mais precisão – que a própria história da arte. Os *ready-mades* personificaram a proposição de que o artista “não inventa nada, de que ele, ou ela, apenas usa, manipula, desloca, reformula e reposiciona aquilo que foi oferecido pela história” (Crimp, 2005, p.64). Duchamp os utiliza não para retirar do artista o poder de intervir no discurso, de alterá-lo e de expandi-lo, mas apenas para abrir mão da ficção de que há uma força “etérea” vinculada a um *eu* autônomo que existe fora da história, tantas vezes corroborado por uma história da arte ora preocupada com a manutenção de uma narrativa da “personalidade”, ora debruçada sobre a manutenção incondicional dos “estilos”. Os *ready-mades* cindiram muito daquilo que estávamos acostumados a compreender como arte, pois eram: *uma distorção da idéia visual para executar uma idéia intelectual*, segundo o artista (*apud* Tomkins, 2004, p.156). Eles propõem mesmo que a questão “O que é arte?” é, até certo ponto, uma pergunta “acadêmica” – no que o termo possui de negativo para os modernos.

O Grande Vidro difere da tradição dos *ready-mades*, pois recupera a pintura, e seu tempo manual:

O Grand Verre foi o resultado de um longo trabalho de pensamento e, em sua execução, provavelmente mais delicada e artesanal do que tudo aquilo que Picasso ou Pollock jamais tentaram. (...) De fato, se pensarmos nos grandes vitrais das catedrais que Hegel deveria ter no espírito, Grand Verre assemelha-se a algumas das obras-primas reconhecidas em todos os gêneros. Grand Verre anuncia, nós o vemos hoje, a época em que não importa qual material efetivamente pode servir ao artista; as “técnicas mistas” suscitaram obras nas quais os artistas podiam exprimir aquilo que a pintura não pudera fazer sozinha, ao menos facilmente ou sem comentário. É, por uma parte, a favor dessa tomada de consciência que Duchamp é um paradigma do artista contemporâneo, bem mais do que Pollock ou mesmo Picasso não podiam ainda ser. (Danto, 2003, p.90)

A obra é o nome simplificado para uma “operação”¹ de e sobre a arte que durou anos e acabou por suscitar diferentes artefatos, objetos, narrativas, comentários e interpretações. *A Noiva despida e seus Celibatários, mesmo* ou *O Grande Vidro* (Lá Mariée mise à nu par les célibataires, même, Le Grand Verre) é um conjunto objetual iniciado em 1915 e nunca acabado pelo artista.

Duchamp desistiu da obra em 1923. Entretanto, como *O Grande Vidro* foi destruído e remontado algumas vezes depois dessa data, o próprio artista não deixou de produzir comentários e críticas importantes sobre a obra, anexando-os em obras posteriores, como as famosas *Caixas*, que são consideradas por Octavio Paz como prolongamentos de *A Noiva...*

Um olhar atento sobre as obras produzidas num período anterior mostra-nos verdadeiros “testes” – evitemos “esboços” – para a constituição de *O Grande Vidro*. Dos primeiros desenhos sob o título “A noiva despida pelos celibatários”, de 1912, passando por “Corredora com um moinho de água”, de 1913-1915 – onde teremos óleo sobre vidro –, até o “Moinho de Chocolate n.º 2”, de 1914, não é difícil perceber que Paz possui certa razão ao afirmar que, de uma maneira específica, *O Grande Vidro* parece estar vinculado a toda produção artística de Duchamp. Ao menos aquela que, a partir de 1911, distancia-se cada vez mais do cubo-futurismo

A obra inacabada trata-se de um vidro duplo de aproximadamente 272 cm de altura e 175 cm de largura, pintado a óleo e dividido em duas partes, num corte horizontal, por um fio de prumo. Na parte superior, temos a representação da Noiva, na forma de uma máquina agrícola; à direita temos uma nuvem em cor acinzentada. A máquina-noiva é segundo Duchamp:

A sombra em duas dimensões de um objeto de três dimensões que, por sua vez, é a projeção de um objeto (desconhecido) de quatro dimensões: a sombra, a cópia de uma cópia de uma Idéia. (apud Paz: 2004, p.33).

Nessa parte encontramos ainda, primordialmente à direita, pontos (tiros) disparados pelos celibatários. Na porção inferior, à esquerda, temos o grupo de nove celibatários na forma de manequins-fantoches (moldes málicos) envoltos numa espécie de espelho². Mais à direita, encontramos um carrinho que aloja um moinho e seu propulsor, ambos unidos aos celibatários por um sistema de tubos. Os celibatários em questão já eram previstos desde 1914, quando o artista produziu dois desenhos preparatórios, ambos com o título de *Cemitério de uniformes e lacaio*, em que podemos encontrar oito moldes málicos, que serviriam de recipientes para os celibatários:

padre, entregador, gendarme, cuirassier, policial, agente funerário, lacaio e ajudante de garçom. O chefe de estação foi acrescentado [apenas] no segundo desenho, junto com os tubos capilares... (Tomkins, *op.cit.*, p.158).

Também foi essa porção que ficou incompleta. Segundo planos do artista, no domínio dos celibatários, ainda teríamos uma queda d'água, o gancho, a garrafa de *Bénédictine*, a bomba-borboleta, o tobogã e o peso móvel com nove furos, além de uma caixa de fósforos e um “manipulador de gravidade” que seriam colocados na divisão das duas partes. De fato, Duchamp confessa:

talvez no subconsciente eu nunca tenha tido a intenção de terminá-lo, porque a palavra terminar implica uma aceitação dos métodos tradicionais e toda a parafernália que os acompanha. (idem, *ibidem*, p. 278).

De qualquer modo, o artista deixou claro precisamente como funcionaria todo o processo “intuído” na obra. Como nos descreve Paz, a obra é de fato uma engenharia que “promete” ação:

A noiva envia a seus solteiros um fluido magnético ou elétrico, por meio do Letreiro de Cima. Despertados pela descarga, os moldes se inflam e emitem, por sua vez, um gás que, após várias peripécias, passa pelos sete cones do Tamis, enquanto o Carrinho ambulante recita as suas monótonas litanias. O fluido, filtrado pelos cones e convertido em um líquido, chega até as Tesouras que, ao fecharem-se e abrirem-se, dispersam-no: uma parte cai na “região de salpicos” e a outra, explosiva, dispara para cima e perfura o vidro (zona dos tiros de canhão). Nesse instante a Noiva se desprende (imaginariamente) de suas vestimentas. Fim do ato. A origem de todo esse movimento erótico-mecânico é um dos órgãos da Virgem: o Motor-Desejo. (idem, p. 34)

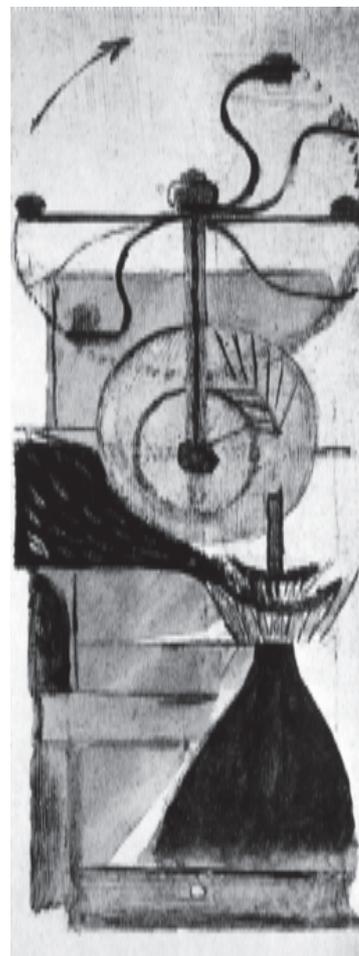
Não encontrar na obra boa parte desse processo descrito acima – ao menos de modo figurativo – é parte importante do jogo constituído pelo artista. Também temos aqui a mistura entre o projeto desejado e a obra alcançada. Dimensões absorvidas e confundidas na literatura especializada em *O Grande Vidro*. De qualquer modo, a obra prima por certa invisibilidade, trata como tema aquilo que a compõe e não pode ser percebido de modo “retiniano”. Em outras palavras, ainda segundo Paz, Duchamp produziu uma grande cena do mito “ou, mais exatamente, da família de mitos relativos à Virgem e à sociedade fechada dos homens” (*ibidem, idem*, p. 39).

Duchamp também produziu uma obra onde o comentário faz parte de sua própria “materialidade”. Prova disso são as contribuições dadas pelas *Caixas*³, repletas de textos, objetos e comentários sobre *O Grande Vidro*. As notas nelas contidas fazem parte do trabalho tanto quanto o objeto de vidro. Desde os anos 30, os estudiosos compreenderam que o texto e a imagem, isolados, são imprecisos. Em sua relação conduzem o leitor-espectador à não-aceitação de qualquer idéia definitiva sobre a articulação dos processos internos da obra. Aproximam e afastam o entendimento sobre o que se vê, na medida em que as notas não explicam a obra, no sentido de manual, nem prescrevem modos de o espectador se relacionar com ela.

As *Caixas* fizeram o contrário, possibilitaram uma miríade de interpretações. A maioria delas dirige-se para o hemisfério do erótico ao gosto psicanalítico. O próprio artista contribuiu para isso ao declarar que procurava “captar las cosas com mi espíritu como la vagina capta el pene” (*apud* Mink, 2002, p. 84). Um dos historiadores mais íntimos do seu pensamento avançou pelo mesmo território; Lawrence Steefel diz-nos que, com *O Grande Vidro*, Duchamp cria um jogo de conversão do *pathos* em prazer e da emoção em pensamento, *que proyecta los conflictos y destila las emociones em objetos y construcciones de substitución, sin los cuales no habría podido conservar su equilibrio mental (idem, ibidem)*. Para Steefel, o artista realiza um jogo sado-masoquista em que a máquina torna-se um substituto ideal para o prazer e a impotência.

O que me interessa, contudo, é o modo como a obra foi percebida dentro das histórias das artes e a maneira pela qual foi apropriada por Certeau. Nessa medida, é necessário evitar alguns lugares-comuns propostos para a obra a partir de análises freudianas ou de visões mais científicas do problema, sendo, de fato, inevitável não citar outros. Na seleção de possibilidades, prefiro compreender o jogo semântico que a obra propõe. Nessa perspectiva, a obra expõe a diferença entre o que o trabalho deixa ver e o que promete “ocultar”. O próprio artista postulava que, entre o que o artista quer e o que ele realiza, existe uma diferença. Essa diferença se chama arte (Asthon, 1996, p.15). Para ele *O Grande Vidro* promove o trânsito entre a percepção do espectador e a superfície de contato; mostra-nos que o espectador precisa da obra e esta, do espectador, pois somente através do desejo mútuo entre eles se fazem existir um para o outro.

Não é de admirar que sua obra tenha sido tão importante para os “jogos” interpretativos, constitutivos e interativos da arte contemporânea. O artista preocupou-se, sobretudo, com o processo do fazer *em arte*, como nos evidencia Alberto Tassinari (2001, p. 80-95). O processo que o espectador e a obra compartilham através do confronto entre eles cria um contexto de atuação em



Marcel Duchamp
Minho de café, 1911
 Óleo sobre cartão, 33 x 12,5 cm
 Coleção particular

que a distinção das coordenadas entre um e outro é tênue e há pouca diferença entre quem vê e o que é visto. O lugar de encontro entre eles é menos o espaço físico, o corpóreo ou o óptico. A obra dá-se a conhecer apenas no campo da linguagem e exige que o espectador se inscreva como jogador:

O trabalho discute a sua elaboração como um processo atualizador de suas narrativas, seus eventos, e como parte da discussão sobre o olhar que as narrativas e eventos propõem (Duarte, 2000, p. 45).

É fato que esse jogo é arbitrário, uma vez que o espectador em questão aqui é, antes, um ser ideal, pronto a conhecer a obra em seus desdobramentos em forma de comentário. *O Grande Vidro* examina a diferença entre concepção e resultado; por isso é sintomático que o artista tenha sido incapaz de terminá-la. No longo prazo, o que *O Grande Vidro* produziu foi, em parte, uma antecipação da crise sobre a própria maneira de narrar a história da arte. Duchamp construiu uma miríade de interpretações, suplementares, complementares e contraditórias, de modo a modificar os limites do que era considerado como “objeto”, projeto e narrativa de arte. Os comentários tornaram-se a própria obra e partiam do artista ⁴. Ele, mesmo sem consciência, abriu um novo horizonte entre o *narrar* e o *fazer arte*, confundindo-os (Belting, 2006, p.37).

Essa mesma arte que torna sua própria narrativa parte de sua engenharia faz com que Certeau a tome como metáfora da nova escriturística. *O Grande Vidro* foi citado pelo autor no décimo capítulo do primeiro volume de *A Invenção do Cotidiano*, publicação póstuma de 1990; sua aproximação da obra de Duchamp a partir de certas pressuposições. As reflexões de Certeau sobre as táticas cotidianas dão ênfase ao uso da linguagem. Certeau crê que toda a linguagem é marcada por um “outro” que lhe precede e escapa (Certeau, 2002, p. 253-256; Certeau, 1994, p. 297). Sua predileção por essa área do conhecimento fez com que grande parte de seus trabalhos fossem dedicados à tarefa de mostrar como os sentidos organizados social e historicamente por grupos diversos de poder estão sujeitos a intervenções no aparente equilíbrio adquirido.

Ao usar *O Grande Vidro* como metáfora, Certeau salienta que o significado é fruto do uso e não apenas da produção. Os usos “táticos”, tão caros a sua teoria, movem-se não apenas por uma produção centrada, mas, sobretudo, pela leitura, que, confrontada, utiliza uma dada linguagem enquanto a transforma. Ao modificá-la, a leitura implica uma relação de poder que se estabelece entre o uso e a gramática que a controla. Ele emancipa assim a leitura, de modo a conferir ao leitor possibilidades criativas e subversivas que não podem, todavia, subestimar a fragilidade do lugar que se lê. Certeau desenvolve assim toda uma análise da sociedade escriturística.

A escrita é um mito moderno para o autor. A escrita como uma prática hierarquizante tornou-se uma “máquina” auto-reguladora de um poder que não pode ser possuído, mas que se exercita. A máquina escriturística, entretanto, não é a eliminação do sujeito “ativo” no texto, conforme entenderam alguns dos seus críticos. A máquina é, antes, a ambição da sociedade moderna em *constituir*, em uma página em branco, uma escrita de si e de refazer a *história*.

Nesse contexto, o autor lembra-nos de sua formação teológica, ao instituir que a sociedade escriturística está baseada naquilo que ele denomina como a “perda da Palavra”. O discurso mítico que organizava a sociedade não pode ser mais ouvido. Aquele “querer dizer do Deus que espera do leitor (de fato, o ouvinte) um “querer-ouvir” do qual depende o acesso à verdade” não existe mais:

A ‘verdade’ não depende mais da atenção de um destinatário que se assimila com uma grandiosa mensagem identificatória. Será o resultado de um trabalho – histórico, crítico, econômico. Depende de um querer-fazer. (...) Mede-se o ser pelo fazer.(...) ela não é mais uma fala, mas o que se fabrica. (Certeau, 1994, p.228)

Nesse aspecto a invocação da máquina-motor do desejo de *O Grande Vidro* torna-se uma metáfora dessa “perda da palavra”. Incomunicáveis, a noiva e seus pretendentes, estimulam-se num jogo que apenas pode terminar na morte, uma vez que o desejo, preso num jogo cíclico e interminável, não pode ser satisfeito. Certeau diz-nos que toda escrita implica uma morte, na medida em que sempre algo não pode ser dito (*idem, ibidem*, p. 297), da mesma forma que o desejo, no caso de Duchamp, parece preceder o próprio discurso do desejo, fadado a ser sempre “não-visto”, por não se cumprir.

Ao abrir-se às obras de arte, o pensador apresenta-nos “metáforas” para essa máquina escriturística. Certeau escolhe, além de *O Grande Vidro* – único objeto visual – *O Supermacho* (1902) e *O Doutor Faustroll* (1911), ambos de Alfred Jarry, *Impressões da África* (1910) e *Locus Solus* (1914) de Raymond Roussel e, também, a *Colônia Penal* (1914), de Franz Kafka. Literatura, teatro e artes plásticas são justificados porque são obras que: *narram que não existe, para a escritura, nem entrada nem saída, mas somente o interminável jogo de suas fabricações* (*ibidem*, p. 243). Certeau chama-as de: *ficções teóricas do outro impossível e da escritura entregue a seus próprios mecanismos ou a suas ereções solitárias*.

A obra de Duchamp, aqui, representa sua própria morte e zomba dela. A máquina escriturística, agora fundida à máquina duchampiana, apresenta-se como um mecanismo solitário, que “faz funcionar o Eros do morto” (*ibidem, idem*), num luto cômico do corpo ausente. “A essa escritura,

cadáver de suma beleza, não se liga mais nenhum respeito. Ela é apenas o ilusório sacramento do real, espaço de risadas contra os postulados de ontem. Aí se desdobra o trabalho irônico e meticuloso do luto.” (*ibidem*, p. 245). *A Noiva despida e seus Celibatários, mesmo* ocupa, aqui, seu lugar como ficção, mesmo que se mostre tão real. Para Certeau, a obra adquire o papel de fábula:

As personagens transformadas em cilindros, tímpanos, devastações e molas reunidos e pintados no ‘vidro’ onde a sua representação em perspectiva se mistura com os objetos situados por trás (o vidro é uma janela) e à frente (o vidro é um espelho) não representam somente, no painting-glass-mirror (...) Tragicomédia da linguagem: ser uma mistura de efeitos ópticos, pois esses elementos não são coerentes nem unidos. O olhar casual dos espectadores os associa, mas não os articula. ‘Desnudada’ por uma defecção mecanicamente organizada, a casada (sic) jamais se casa com um *real* ou com um *sentido*. (...) *Certamente, apenas uma erótica, desejo do outro ausente, é capaz de fazer andar o aparelho produtor, mas ela visa algo que jamais estará lá e que torna obsessivo*



Marcel Duchamp

A noiva despida por seus celibatários, mesmo
(*O grande vidro*), 1915/1923
Museu da Filadélfia

o olhar do espectador apreendido por seu Duplo que agita no meio das coisas oferecidas/recusadas no espelho de vidro. O espectador aí se vê disperso no meio do inapreensível. A figura pintada no vidro de Marcel Duchamp é a ilusão de óptica desnudada para e por voyeurs que serão sempre celibatários. A visão indexa e engana a comunicação ausente. (ibidem, p. 244)

A questão se apresenta porque, diante de tantos exemplos literários, obviamente vinculados à escrita, Certeau optou por utilizar, como metáfora condutora, os celibatários de Duchamp. As respostas não se apresentaram nos textos do autor. Algumas especulações são possíveis: o uso da obra de Duchamp para expressar que a sociedade escriturística não está restrita à própria escrita; por seu interesse pela psicanálise, visto que ele cita autores como Michel Carrouges, Jean Clair e Michel Sanouillet, todos adeptos de leituras freudianas de *O Grande Vidro*.

Também não pode passar despercebido o fato de que as obras de Roussel e Jarry foram influências declaradas para a produção de *O Grande Vidro*, sobretudo a peça *Impressões da África*, do primeiro, em que podemos encontrar uma referência explícita a uma caixa que se assemelha à obra de Duchamp com seu jogo de influências⁵. Além de a obra de Duchamp necessitar da crença do espectador, elemento fartamente discutido nas obras de Certeau. Enfim, uma série de fatores podem ter levado Certeau a “encontrar” Duchamp.

No sentido inverso, a compreensão da obra de Duchamp ganha com as pretensões teóricas de Certeau quanto à máquina escriturística. Jacques Thuillier chama atenção para o destino da criação artística: “a escrita até aqui desempenhou um papel determinante e podemos até dizer que foi ela que implementou o panorama (...), fixando as hierarquias: determinando em conseqüência, a própria sobrevida da obra durante um prazo mais ou menor” (*apud* Poulot, 2003, p.37). Ou seja, mesmo que *O Grande Vidro* aponte as fragilidades das pretensas interpretações autorizadas – e aí reside seu mérito central, como bem nos lembra Ronaldo Brito (2005, p.34) –, ele também é refém da nossa tradição crítica; das nossas escritas em regimes de sentido localizados.

Da mesma forma, temos consciência de que mesmo a arte ocupando um lugar privilegiado em nossa sociedade (ocidental), ela não existe sozinha. Se por um lado, a arte é parte constituinte e mobilizadora do contexto cultural, por outro, continua dependente das estruturas tradicionais de conhecimento produzidas dentro e pela cultura que a acolhe. Nesse sentido, a arte é uma experiência acumulada; nela reside não apenas a temporalidade que a instituiu, mas uma memória ativa daqueles que continuam a interpretá-la, pois sabemos que *O Grande Vidro* não é apenas a memória como simples citação, mas ação compartilhada por seus leitores.

Referências Bibliográficas

ASTHON, Dore. *Rencontre avec Marcel Duchamp*. Paris:Envois/L'Échoppe, 1996.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRITO, Ronaldo. "A arte colocada a nu pelos artistas, mesmo". In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

CASTILLO, Sonia S. del.. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008.

CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.303.

DANTO, A.C.. "A idéia de obra-prima na arte contemporânea" In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org). *Arte & Ensaio*, nº10. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, 2003, p.90

DUARTE, Claudia. *Marcel Duchamp, olhando o Grande vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

JANG, Young-Girl. *Objet Duchampien*. Paris: Editions L'harmattan, 2001

PAZ, Octávio. *Marcelo Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução do Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2004.

POULOT, Dominique. "Museu, nação, acervo" In: BITTENCOURT, José Neves et. all. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: MHN, 2003.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp. 1887-1968: El arte contra el arte*. Madrid: Taschen, 2002.

SWEENEY, James Johnson & DUCHAMP, Marcel. "Interview with Marcel Duchamp," in "Eleven Euro-peans" In: *The Museum of Modern Art Bulletin*, 1946.

TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Notas

¹ Algo que atualmente teria o nome de *work-in-progress*, dentro da nomenclatura adotada pela crítica da arte contemporânea a partir dos anos 80 (COHEN, 2004). Devo essa nota ao Prof. Márcio Pizarro Noronha, valioso comentário recebido quando da apresentação da versão preliminar desse trabalho no III Simpósio Internacional: Cultura e Identidades, em Goiânia, em outubro de 2007.

² Como indaga Paz: "Machos enlouquecidos pelo desejo ou por vaidade?" (*op. cit.*, p. 34).

³ As caixas em questão foram: *Branca* de 1913; *Verde*, de 1934; *A caixa-valise*, de 1935-1941; *Torture Morte*, de 1959; e *Sculpture Morte*, de 1959. (JANG, 200, p. 25-39).

⁴ Sonia Castillo chama atenção para o fato de que a obra de Duchamp altera mesmo as relações expográficas: "Se até os anos 1920 as exposições se apresentavam cada vez mais sistematizadas e, da mesma forma, os espaços flexíveis tornavam-se imprescindíveis, isso ocorria também porque as novas tendências plásticas exigiam maior intervenção do espectador, em detrimento do objeto artístico que, por sua vez, se mostrava menos autônomo e mais dependente do espaço e do espectador. A obra de Marcel Duchamp exemplifica isso..." (Castillo, 2008, p. 54).

⁵ Sobre a obra de Roussel, o artista confessa: "I saw at once that I could use Roussel as an influence. I felt that as a painter it was much better to be influenced by a writer than by another painter and Roussel showed me the way. It was fundamentally Roussel who was responsible for my glass..." (SWEENEY & DUCHAMP, 1946, p. 11); "Eu vi logo que poderia usar Roussel como uma influência. Me senti como um pintor que seria muito melhor ser influenciado por um escritor que por outro pintor e Roussel me mostrou o caminho. Fundamentalmente foi Rouseel o responsável pelo meu vidro..."; tradução livre.