

O PLANO DE DUCHAMP

THE DUCHAMP PLAN

Virgínia Mota

Doutoranda PUC_RJ, Bolsista CAPES

Resumo: Pretende-se refletir sobre a passagem de uma experiência retiniana da arte para uma outra dimensão da experiência, promovida pela obra de Duchamp. Destacamos *Nu descendant un escalier*, *La Marieé mise à nu par ses célibataires, même* e *Étant donnés* para situar tal distinção, presente no legado Duchampiano, e não apenas nos *ready-made*, em torno dos quais, habitualmente, se concentra a discussão deste problema.

Palavras-chave: Duchamp, Estética, Obra de Arte, Filosofia.

Abstract: It is intended to reflect on the passage of a retinal experience of art to another dimension of experience, promoted by Duchamp's work. We highlight *Nu descendant un escalier*, *La Mariee mise à nu par ses célibataires, même* and *Étant donnés*, to place such a distinction, present in Duchamp's legacy, and not just in the *ready-mades*, around which usually focuses the discussion of this problem.

O meu capital é o tempo.

Duchamp

Em sua longa trajetória Marcel Duchamp dedicou-se especialmente a duas obras: *La Marieé mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) e *Étant donnés*. Fê-lo por quase trinta anos, sete dos quais diante da primeira e quase vinte no segundo caso. Mas podemos dizer que já em 1912, com *Nu descendant un escalier*, ele havia encontrado o ponto de charneira, uma virada na perspectiva do entendimento da arte e ainda o grande desafio de mostrá-lo. Desafio esse que empreendeu nas décadas seguintes, mais

especificamente com as duas obras de maior complexidade.

Surpreende-nos que alguém possa passar tanto tempo diante de alguma coisa, especialmente se for o caso de alguém que, como Duchamp, criticou tão vivamente uma relação puramente retiniana¹ com as obras de arte. Relação que, segundo ele, desde Courbet, havia se instalado como uma tendência na arte, diante de uma outra dimensão da experiência artística. Era para esta segunda que ele dirigia seus esforços e exercícios artísticos. Tratava-se então de questionar, problematizar, experimentar e promover tal dimensão fora de um âmbito estritamente retiniano.

Entre 1912/13, ocorreria uma transição fundamental na sua obra e ainda na história da pintura. Duchamp ensaia “pôr a nu” tal dimensão. Em diálogo com a tradição da pintura e os modos de reinterpretá-la, ele pinta “Nu descendo uma escada”. Se na primeira parte da afirmação (presente no título e na obra), ou seja, o nu, trazia-se de volta um tema recorrente, amplamente trabalhado na pintura durante séculos, que havia caído em desuso; na segunda parte enunciada, o nu, descendo uma escada, afirmava algo muito inusitado. E, se aquela pintura nos parecer muito próxima de uma certa orientação cubista - pelo modo de representação e aparente sobreposição de diferentes planos -, precisamos olhar para ela com mais atenção. A pintura de Duchamp dialoga muito mais com as primeiras experiências pré-cinematográficas de Marey² do que com as pinturas ditas cubistas.

A sobreposição de planos de *Nu descendo uma escada* é aparente, ela existe para dar suporte àquilo que lhe interessava apresentar: o movimento. Este é o motivo pelo qual essa obra se apresenta como algo totalmente estranho. Tal foi a resposta e a recusa entre seus pares, o que levaria Duchamp a retirar a obra do Salão dos Independentes no mesmo ano, e até numa última análise, o

¹ “Repetidas vezes nos últimos anos, Duchamp estaria falando desdenhosamente da arte retiniana, de uma arte cuja atração está centrada exclusivamente no sentido da vista. Foi Gustave Courbet, argumentava ele, que transformou a arte numa coisa retiniana; antes de Courbet, a arte havia atraído o intelecto de muitas maneiras diferentes, ensinando verdades morais ou religiosas e levando a mente em viagens imaginativas, mas o exemplo poderoso do realismo de Courbet havia varrido isso tudo - com consequências desastrosas. ‘*Bête comme un peintre* foi um ditado na França durante toda a segunda metade do século XIX’, queixava-se Duchamp, ‘e ele era bem a expressão da verdade’.” TOMKINS, C. **Marcel Duchamp**, p.68.

² Étienne-Jules Marey (1830-1904), pioneiro da fotografia e do cinema, foi um inventor da cronofotografia.

levaria para fora de Montmartre, seguindo pouco tempo depois para Nova Iorque.

Então, retomando a distinção antes enunciada, qual seria a diferença entre esta pintura e outra entendida como cubista? O que nela se distinguiria do plano da representação retiniana presente na pintura desde Courbet?

O nu de Duchamp dá corpo a uma ação: ele sai da pintura, uma vez que se encontra em movimento. E, se a escada representa tantas vezes uma subida, uma ideia de escalada em ascendência, ali o movimento é, ao contrário, descendente.

É preciso ver tal movimento, algo que é dado na pintura, mas que é realizado fora dela, portanto fora do plano retiniano imediatamente apreensível. Por outro lado, aquela pintura exige tempo, um tempo específico para que tal movimento ocorra, ou seja, para que vejamos o nu descendo uma escada precisamos de um tempo que, por sua vez, requer outra exigência fora do plano retiniano. Trata-se por isso de um movimento exterior ao plano retiniano da pintura e uma experiência diante dele que o complementa. Ela pressupõe um observador e um olhar ativos. É este olhar que vê o movimento, que realiza a saída do nu de uma posição a outra, em certo sentido, descendo do quadro.

Esta complementaridade do ato de ver, da experiência da arte, que pressupõe uma recepção ativa e não passiva, é algo que só em 1965 seria explicitamente proferido por Duchamp, em um pequeno texto intitulado "O ato criativo".³ Ali torna-se claro um encontro com a obra, que é independente do seu autor, quando se dá a ver, e do espectador, que é livre para ver nela o que o autor não viu. A "osmose estética", como assim lhe chamou Duchamp, seria a realização da obra, sempre em movimento, uma vez que ela não se resume no conjunto de suas interpretações, nem se confina à totalidade das intenções do artista. A obra operaria, antes, como um motor, sempre em movimento, um motor especial não maquínico, erótico.

Se, por um lado, precisamos ver determinado deslocamento no espaço para dar conta do movimento, é certo também que não podemos ver o próprio

³ TOMKINS, C. **Marcel Duchamp**, p.517-19.

movimento, este seria dado pela leitura de sobreposições extremamente rápidas, sendo lidas como composição/sobreposição/movimento; por outro lado, o tempo decorrido também não encontra uma representação senão enquanto movimento através da composição de planos assim interpretados. Isto seria mais facilmente entendido diante dos corpos se movendo no espaço, no mundo visível sempre em movimento, e mais dificilmente diante de uma pintura que é apreendida primeiramente como fixa. Surge ainda outra questão, importante para a experiência da arte, que a pintura contempla, mas nem sempre levada em consideração: a experiência temporal.

O tempo seria representado entre algo que se vê em movimento, mas que o modo de ver realiza como corpo no ponto A, seguido de corpo no ponto B. Corpo no ponto A e B pode ser representado visualmente em um plano retiniano fixo. Porém, corpo que se movimenta entre A e B, não. O que Duchamp traz de inteiramente novo ao campo da representação e da pintura é que entre o ponto a, b, c, d, o corpo aparentemente fixado na pintura torna-se caminhante, descendente. Não apenas se movimenta, como se torna movente para aquele que o contempla. Por sua vez esse que o contempla torna-se também movente, já que realiza um movimento que não é exatamente o representado na pintura mas por si mesmo diante dela. Em algum momento o corpo se movimenta entre aquilo que se vê (o plano retiniano representado na pintura) e algo que se vê, e que não está necessariamente na pintura. Encontra-se em uma leitura livre diante da interpretação e a oscilação dos diferentes planos - uma dimensão que inclui o movimento e com ele uma certa experiência temporal - o que interessava especialmente a Duchamp. Como nos lembra Tomkins:

O famoso Nu, disse Duchamp, não era de fato uma pintura, mas “uma organização de tempo e espaço por meio da expressão abstrata do movimento”. E prosseguiu: “uma pintura é necessariamente uma justaposição de duas ou mais cores sobre uma superfície. Propositalmente, usei no Nu somente tons de madeira para que o problema da pintura em si não fosse levantado”.⁴

⁴ TOMKINS, C. **Marcel Duchamp**, p.340.

Logo depois Duchamp iniciava os esboços que constituiriam *Le Grand Verre* anos mais tarde. Aqui, ele iria promover um salto maior, uma vez que sairia do campo estritamente atribuído à pintura. *Le Grand Verre* foi concebido como uma obra “hilariante”, e não como uma pintura. Sobre ela nos dirá que se trata antes de um *atraso*, cito:

É somente uma questão de conseguir deixar de ver a coisa como um quadro - de fazer um atraso dela no modo mais geral possível, recorrendo não tanto aos diferentes sentidos em que se pode entender a palavra “atraso”, mas à totalidade deles com sua carga de indecisão.⁵

Este atraso é um composto que vai desde o tamanho da obra aos seus elementos que dialogam com outros enunciados na *Caixa verde*, e que, mais ou menos crípticos, lançam sucessivos desafios à imaginação. Longas interpretações foram tomadas desde então. Ali conceitos visuais e verbais formam entre si uma nova dimensão que, por sua vez, sempre aumenta, não acaba. Sobre o *Vidro*, disse ainda Duchamp:

Não é para ser olhado (com olhos estéticos); era para ser acompanhado como um texto literário tão amorfo quanto possível, que jamais tomou forma; e os dois aspectos, o vidro para os olhos e o texto para os ouvidos e a compreensão, eram para complementarem-se, para impedir que um adquirisse uma forma literária e o outro, uma forma plástico-estética.⁶

O que pode tornar-se hilariante é talvez esse exercício da imaginação que tenta ler algum sentido único e que é exposto, exatamente, pelo desejo de encontrar sentido na arte, quando esta teria a grande qualidade de não obedecer aos códigos vigentes da experiência comum. A noiva mantém-se sempre noiva, os celibatários permanecem em uma vida desejante, as testemunhas oculistas giram permanentemente numa busca, como *voyeurs*. Figuras que confirmam algo que não pode ser totalmente consumado.

A arte de Duchamp exercita essa procura, essa não consumação, antes põe a nu o movimento de cada um: tema representado na obra e que cada um tenta ler como algo fora de si e é exposto pela relação com a obra. Algo que a

⁵ Duchamp *apud* TOMKINS, C. **Marcel Duchamp**, p.11.

⁶ Duchamp *apud* TOMKINS, C. **Marcel Duchamp**, p.14.

obra devolve como um espelho, dado pelo reflexo e pela transparência do vidro. A transparência expõe a não existência de um mero plano de representação: ele é trespassável. Nesse sentido é posto a nu, não satisfaz uma busca retiniana, remete para fora do plano e devolve ao observador (que assumiria o lugar de testemunha) uma função ativa e a frustração de uma leitura finalista da obra. Por outro lado, quanto maior o atraso, a procura, tanto maior será a experiência da obra. Quanto mais indecisões aparecerem, maiores potencialidades serão encontradas pelos seus observadores - para sempre celibatários, mas agora totalmente realizados no movimento de desejo que preferem manter. A noiva e a obra permanecerão distantes. Tão distantes que só aumentam a distância diante de possíveis interpretações e o atraso (maior distância temporal) - que por sua vez se transforma na experiência do observador. Este tenta desposar a obra, conferir-lhe uma leitura significativa, atribuir sentido, e acaba por encontrar outros imprevistos que também não se fixam. Essa experiência da obra transforma-se assim na do atraso e na do acaso.

Duchamp, para quem o acaso poderia ser perfeitamente provocado, deixaria as duas grandes obras "inacabadas". O inacabamento em *Le Grand Verre* foi assumido durante a sua elaboração, no caso de *Etant donnés* ela permaneceu desconhecida, mas foi programada para ser instalada e exposta após a sua morte. Duchamp deixou tudo planejado, uma maquete com as instruções de montagem da obra, bastante complexa. Esse legado calculado, guardado em segredo por quase vinte anos, deveria ser desvendado posteriormente, sem uma abertura oficial no museu ou divulgação especial. Esta obra deveria se reunir discreta e silenciosamente com as restantes no Museu de Filadélfia.

A esta herança se juntava ainda uma célebre frase de Duchamp, que deveria ser inscrita na sua tumba: "Afinal, são sempre os outros que morrem". Tanto a frase quanto as obras enigmáticas se dirigiam finalmente aos outros, para sempre se afastava delas o autor que lhes correspondia. Assim se tornavam efetivamente autônomas enquanto obras em relação com seus interlocutores. Finalmente libertadas de um pai, de uma autoridade, de uma voz

explicativa, os observadores ficariam sem uma resposta dada pelo seu construtor. Afinal era disso que se tratava: a afirmação do *coeficiente artístico*⁷ de cada um e não apenas o do seu autor. Essa orfandade tornava-se efetivamente produtiva.

Regressemos ao ponto que une as obras em questão, que põe a nu o plano retiniano e dá a passagem para uma outra dimensão da experiência. No caso da primeira obra, primeiramente o olhar se dá conta de um plano, de síntese dos elementos visíveis: a maquinaria, a noiva, os celibatários, as testemunhas oculistas, a subdivisão da composição em duas partes de alto e baixo, os desenhos de cada uma das partes, as rachaduras do vidro, as notas da *Caixa verde*, etc. Somam-se as dúvidas, as perguntas sem resposta, outras infinitas interpretações que aparecem sem perguntas. Neste primeiro plano, chamemos-lhe assim, o observador se pergunta sobre o que se comunica da obra em termos perceptivos. Ele junta os elementos, detém-se sobre possíveis leituras e relações entre eles. Alternam-se orientações, contradições, tempos de maior e menor entendimento. Enquanto isso, ele descobre um suporte transparente, e que sob essa condição outros planos aparecem, aquém e além do vidro. O observador pode ser levado a acreditar que a obra se constitui então na soma dos planos conjuntos que ali se abriram, um plano de composição que une o que está no interior e no exterior do vidro. Não podemos negá-lo. Nesse dar-se conta perceptivo, contemplam-se elementos temporais em síntese, um de reflexão (o sujeito que olha vê-se a olhar quando refletido no vidro) e ainda um plano posterior, da arquitetura, do museu, do lugar em que a obra se encontra. O plano retiniano tradicional da pintura simplesmente desaparece e dá lugar a um novo plano, que busca fazer confluir tempos diversos numa mesma superfície. Isto apresentaria já um aparato crítico considerável, mas ainda assim o que parece reter mais a atenção é que muitos se detiveram à luz das novas conquistas modernas, e sob essa luz preferiram ver certos aspectos da obra, esquecendo a pergunta de fundo sobre o plano não-retiniano. Não podemos esquecer que a esse aparato crítico se junta uma

⁷ Sobre o coeficiente artístico cf. “*O Ato criativo*”, já citado.

ironia⁸. Gostaria de afirmar que isso não se mostrou suficiente para Duchamp, nem lhe bastava apresentar uma obra que o mostrasse. Haveria que ir mais longe no gesto que denunciava uma certa dependência da relação retiniana, em permanência na arte e na vida modernas, o que parece estar presente em *Etant donnés*.

Como se disse, a obra seria levada até ao museu da maneira mais invisível possível. E é assim que ela permanece ali até hoje. Para os mais distraídos pode dar-se o caso de nem a verem. Não está escondida, encontra-se antes recolhida, atrás de uma porta perfurada por dois orifícios: eles convidam os olhos a espreitar. É aqui que gostaria de me deter. A passagem do plano retiniano é imediata: o primeiro plano a ser visto torna-se invisível. Simultaneamente é ele que permite ver o que está além. Mais adiante, encontra-se ainda um corpo nu, talvez uma noiva. Desta vez ela ilumina, dá a ver e dá-se a ver dando a ver. Não se trata de uma musa que precisa ser vista, antes aquela que permite uma visão. A ironia estaria em talvez ser feito com uma iluminação a gás: um tema moderno e um modo de vida implementado na experiência das cidades modernas. Por outro lado, e atrás de si permanece a natureza, uma queda d'água, que imprime na obra um carácter mais durável, um movimento constante e, como tal, uma experiência do tempo notável diante do intemporal⁹. Independentemente do tempo que se demore ali, o observador percebe que o movimento não cessa, e como tal, trata-se sempre de uma experiência visualmente interrompida. Uma forma de inacabamento presente na obra para aqueles que tentam ver nela algo fixo, determinável ou final.

“O Eros torna-se especulativo”¹⁰, disse-nos Octávio Paz. O eros não cessa enquanto a luz perdurar - a visão depende dela -, a fonte não secar e a água da cascata continuar a correr. Na relação já dada - com a natureza - o movimento erótico torna-se perceptível. Regressamos a Tomkins que nos diz:

⁸ Sobre a ironia, ou metaironia, Paz nos diz o seguinte: “O papel que o acaso desempenha no universo de Mallarmé, assume-o o humor, a metaironia, no de Duchamp. O tema do quadro e do poema é a crítica, a Ideia que sem cessar se destrói a si mesma e sem cessar se renova”. PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**, p.53.

⁹ A iluminação a gás da vida moderna, sobrepõe-se à visão da queda d'água, mais tênue, na natureza.

¹⁰ PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**, p.98.

Talvez Duchamp tivesse descoberto que o retiniano podia finalmente ser aceito - ou tinha de ser aceito - como uma base inevitável para a *cosa mentale*. Em *Étant Donnés*, o retiniano e a ideia, a aparência e a aparição, a mente e o corpo fundem-se num contexto de erotismo - o único ismo, como disse Duchamp certa vez, em que se podia realmente acreditar.¹¹

A “noiva” está deitada em uma cama de pequenos galhos e ervas que Duchamp e sua companheira Teeny apanharam no campo e trouxeram para o centro da instalação. É sobre a natureza que o seu corpo nu repousa *ad aeternum*. E é desse repouso que ela ilumina aqueles que a espreitam. Quaisquer que estes sejam, parecem pressupostos nos planos de Duchamp. Era para eles que se dirigia. Planos estes sobre os quais seus amigos muito especularam e debateram, cito Paz:

Devemos a Appollinaire três juízos sobre Marcel Duchamp (...) Em um deles atribui a seu amigo a missão de “reconciliar a arte e o povo”. (...) no segundo ele diz que é um dos poucos artistas que não temem “incorrer na censura de fazer uma pintura hermética, e mesmo absconsa”. O terceiro juízo não é menos peremptório (...) “Duchamp é o único pintor da escola moderna que se preocupa com nus”.¹²

Ora, o que há de mais comum entre os seres humanos senão o de existirem nus? E na história da pintura este tema estar entre os mais cobiçados? Para reconciliar a arte com o povo, justamente, precisar-se-ia trazer o mais comum a todos. Porém, teria que se inventar uma nova forma de o fazer, para se permitir sair de um plano de representação tradicional. Havia que se criar um plano que interrompesse a forma de pensar e ver a arte, de ver e sentir os temas da arte e da vida.

Podemos entender que toda a obra de Duchamp dialoga e vai contra a velocidade dos novos meios, da publicidade, da enunciação rápida, o que a arte arriscava enquanto discurso moderno. Embora Duchamp tenha participado de inúmeras publicações e até em revistas de moda (como a *Vogue*, por exemplo), é certo que os recursos a determinadas imagens não eram por si só

¹¹ TOMKINS, C. **Marcel Duchamp**, p.512.

¹² PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**, p.66.

suficientes para lhes serem atribuídos uma única leitura ou sentido. Caberia sempre à imaginação de cada leitor interpretar a seu modo tais publicações. É aqui que ele se aproxima do povo. Paz diria que, se esta reconciliação não se efetivou, não teria sido por causa do hermetismo da obra de Duchamp, mas porque já não existia povo. O povo transformara-se em público. Parece-nos que Duchamp estava bem ciente desta passagem e era contrário a ela: não existe uma recepção da obra que seja homogênea nem linear. Trata-se de uma circularidade - que distende o próprio olhar -, algo que interessara a Duchamp desde cedo. Vejam-se as experiências óticas que introduziriam uma profundidade nos planos dessa circularidade¹³, transposta diretamente para o exercício do próprio olhar. Este torna-se circular e não fixável: decorre da possibilidade do movimento que lhe é acessível. O olhar não é fixo. Ele está em exercício permanente ainda que se concentre em alguma coisa por muitos anos. Acontece que essa mesma coisa pode ser alterada porque o olhar que a olha também se modifica diante de uma circularidade que o renova. Por isso é infixável. O eros seria esse mecanismo em ação e o seu motor. Parece ser esse o grande eixo das obras de Duchamp. Alguma coisa entre o que se vê e o que se vê logo depois. Entre um ponto A e um ponto B, o objeto e o olhar distendem-se. O desejo de olhar e ver é consumado sob um desejo que aumenta e permanece insatisfeito. Isso não dependeria do objeto, uma vez que todo o objeto seria já um *ready-made*. O que vale tanto para as obras de arte quanto para os objetos comuns depois de Duchamp.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABANNE, P. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. Tradução de António Rodrigues. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

De DUVE, T. **Kant after Duchamp**, MIT Press, Cambridge, Mass, 1996.

¹³ Ver “*Anemic Cinema*”, de 1926, consultado em 20 de fevereiro de 2016 em <https://archive.org/details/anemicCinema1926>. Ou ainda *Rotoreliefs*, de 1935, consultado em 20 de fevereiro de 2016. <http://www.youtube.com/watch?v=zX4-sDVVDiw>

GIL, J. "Transformações da aura - Duchamp". In: **A imagem nua e as pequenas percepções – estética e fenomenologia**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. Tradução**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOMKINS, C. **Marcel Duchamp**. Tradução de Maria Thereza de Rezende C. São Paulo: Cosac Naify, 2013.