

o atraso de duchamp

Gelson Santana

Pós-graduando em Imagem e Som na ECA-USP

*“O ser não se vê. Talvez se escute.
O ser não se desenha.
Ele não é cercado pelo nada.
Nunca se está certo de encontrá-lo ou
reencontrá-lo como sólido,
aproximando-o de um centro de ser. ”*

GASTON BACHELARD

“Sempre estou fatigado, inclusive de ser. ”
MARCEL DUCHAMP

ABSTRACT: From a synchronical perspective, Marcel Duchamp's *ready-mades*, produced temporal deformations that nowadays, within its diachronic, are already codified. The determinant point of those deformations was a kind of "estheticism of perception" seen as a sceptical effect paradigm achieved from a parody of photography.

KEY WORDS: Delay - Retard - Now - Belief.

“*Não creio na palavra ser. O conceito ser é uma invenção humana*” (CABANNE, 1987- 145), diz Marcel Duchamp (1887-1968). *Não crer no conceito ser.* O que a palavra *crer* deixa *ser*, já que anteriormente a essas duas frases Duchamp havia dito: “*A palavra ‘crença’ é um erro também*” Podemos divisar dois sentidos na palavra *crer* em Duchamp:

- a) crer como representação;
- b) crer enquanto *dérive*, como passagem subjetiva ao vazio.

No primeiro caso, um exemplo comum seria: “eu sou um artista” - as vanguardas deste século reinscreveram o sentido romântico de *ser artista*. No segundo, a busca é por “*aquilo que está depois do saber*” (PAZ, 1977: 59) e que se transfigura em não-creer. A segunda acepção de crer depura-se na desconstrução de seu sentido. Nela crer transforma-se em constatação. Torna a contradição como gênese técnica para a construção-desconstrução da representação.

Dessa forma, o ato de criar para Duchamp seria, por definição, uma operação contínua na contradição do gesto que se faz *na* e *para* representação. Seria dessa maneira que os *ready-made* se apresentariam: como remédio para a superação do dualismo fazer/saber.¹ Mas esse remédio é a medida do gesto - “*Gestures are a form of invention*” (O’DOHERTY, 1986: 69) - que o acaso determinou para concebê-los: a não-concepção anterior e a não-significação posterior, qualquer que tenha sido o *momenlum* desse gesto. Seria exatamente no espaço indecidível entre o fazer e o saber que o crer se dessubstanciaria.

Não se trata propriamente da superação da representação ou do ser. Fala-se aqui em crer como *béant*, como o muito aberto do indizível que se faz no vazio e se faz como falta. E não enquanto percurso à fé (a fé na representação, por exemplo). Estamos no sentido segundo, em uma *energeia*, cuja *dynamis* é o gesto do gesto. Crer como fé é na representação, supõe o *eu sou* e habita assim o espaço de sentido do ser. Habitar os espaços entre os sentidos é uma maneira de dar visibilidade ao vazio, e esse é o objetivo e a estratégia para estar-se aquém ou além da representação. (Permanecer na “experiência do que acontece”.) Fazer de si um *momentum* contínuo. E assim desapegar-se do sentido comum, isto é, do sentido existencial que contamina a palavra crer. Uma sabedoria da indiferença que mistura atividade e passividade. Ao se estar nela somos o

1. “O pensamento deriva do fazer e o presume” (SHIBLES, 1974: 118) como saber.

o atraso de duchamp

ponto zero. Sem passado e sem futuro (concepções puras do ser). Duchamp constrói-se como a imagem de um fazer que não crê “*na função criadora do artista*” (CABANNE, 1984: 17), ou: não crê na representação que o saber do artista indica. Um processo sem gênese, um processo sem intenção, um jogo sem jogo. O gesto que anula o gesto é a obra e como tal não se diferencia do resultado. O gesto no gesto põe-se como o grau zero da intenção, é o saber que reifica o vazio do acontecimento no fazer. Apesar de o momento posterior ao gesto conduzir à representação e, portanto, ao ser.

Mesmo assim, a concepção do ato criativo como sendo o lugar último (ou o lugar primeiro, por se fazer circular) do vivido, um instante que acaba por desnudar outro instante, um processo acumulado como processo, e não como representação. A palavra ser passa a se confundir com o que experienciamos como realidade, é quando a consciência do agora é encoberta e o *vivendo* se perde no *vivido*. No momento da perda as dicotomias se estabelecem, ordem e caos, por exemplo; ordem se confunde com ser e o caos com não-ser. Ora, a ilusão da representação transformou o viver na incessante busca de sentido para a palavra ser. Um sentido que pudesse vir a ser retirado da ação temporal da representação e dessa forma permanecesse imutável como uma origem. Mas, diversas camadas de sentido essa palavra acumulou com o passar dos séculos. E “*não se tem a idéia de não crer na palavra sou*” (CABANNE, 1984: 145).

Assim, pode-se dizer com Derrida que “*a questão da origem confunde-se com a questão da essência*” (DERRIDA, 1973: 92). Pois quando origem e essência se confundem somos habitantes do coração de um labirinto, o do *sentido*. É esta realidade imediata que o sentido enseja, na qual cremos e com a qual nos comunicamos através da linguagem, que acaba por se transformar em um labirinto do qual nos tomamos prisioneiros. Não sabemos como entramos nesse labirinto e não sabemos como sair. Por isso a *verdade*, enquanto unidade, não é possível. A verdade² é buscada na tentativa de criar um sentido único, atemporal, para a palavra

2. “O artista não é um fanático pela verdade. No melhor dos casos, até ignora o que ele seja. No pior, consente em confundi-la com a beleza” (ONFRAY, 1995: 75).

ser. Não é possível porque *somos* as diversas camadas de *sou* na qual estamos mergulhados.³ Mesmo assim, o espectro da verdade ronda toda busca de uma origem. Mas a toda definição, origem e essência multiplicam-se por diversos caminhos.

No tópico 203 das *Investigações Filosóficas*, de Wittgenstein, encontramos esta pequena fábula: “*7 linguagem é um labirinto de caminhos. Vindo de um lado, conheces o caminho; vindo de outro lado, mas para o mesmo ponto, já não conheces o caminho*” Se um caminho se faz por trilhas, conhecer um caminho pode significar desconhecer suas trilhas, e conhecer as trilhas desconhecer o caminho. Ou seja, na questão da representação, parte e todo nunca se entendem. Um enigma, caso se atribuam sentidos, criam-se trilhas no caminho, se não atribuímos sentido desconhecemos as trilhas do caminho. O caminho é o que advém das trilhas. Heráclito no fragmento 45 diz:

“Não encontraria a caminho os limites da alma mesmo que percorresse todos os caminhos, tão profundo é o logos que possui ”

O caminho se faz no equilíbrio entre trilhas ocultas e trilhas que se tomam visíveis. E esse jogo pode não ter fim. Ao tomar os sentidos como verdade não sabemos onde estamos ou o que nos levou a estabelecer aquela pequena trilha no caminho, naquele ponto determinado que passamos a conhecer como mundo. Mas que mundo? Ele mesmo já é um emaranhado de percursos. Um emaranhado que começa e termina na palavra *ser*. Por isso a dualidade, ela é a incerteza que nos existencia. A dupla cobertura protetora do *sou*. Assim, conhecer e não-conhecer são simultaneamente.

É a incerteza que se traveste de certeza, ou vice-versa, conforme o caminho que tenhamos escolhido no labirinto. A passagem ao gesto ocorre justamente na inversão de polaridade que Duchamp realiza no sentido

3. “Le mot fait présent de ce que les siècles lui ont prêté” (SUQUET, 1979: 243).

o atraso de duchamp

de *sou*. Na inversão, *sou* passa a ter a mesma polaridade que tem a palavra caos, por exemplo. Duchamp está consciente que, mesmo de forma involuntária, construímos caminhos. Mas sua grande jogada foi a que eliminou a palavra *ser* da produção de caminhos na arte. Mesmo sabendo que, no momento seguinte àquele do gesto, ela voltaria a se introduzir, mesmo assim resta o gesto capturado no vazio. Como se perseguisse o momento fotográfico do clic.

"O ready-made coloca ante [a] insignificância a sua neutralidade, sua não significação. (...) [Mas] nada mais difícil do que encontrar um objeto realmente neutro " (PAZ, 1977- 24).

Se o “ato de Duchamp arranca o objeto de seu significado” (PAZ, 1977: 25) ó porque, ao mesmo tempo que o arranca, constrói outro significado para ele. O que na verdade Duchamp parece procurar são formas de extensão do *agora* através do *non-sens*. E todo seu método visava à construção dessas extensões. Estender o agora seria urna forma de desconstruir a representação. O *ready-made* é o *insight* do agora. Porque o agora se apresenta como o instante fora do instante, isto é, fora da representação. Pois *ser* está na espinha dorsal do imaginário. Ser está atrás e à frente, e nunca no meio.

Na verdade aquilo que Duchamp sempre fez, usando uma expressão de APOLLIN AIRE (1957: 83), foi “*es te tizar percepções*” (Perceber: captar a faísca na faísca.) A percepção é a metáfora fotográfica do momento do clia. Seu estetizar não habita a história, mas está no momento mesmo da percepção. Ele tenta pôr-se do lado de fora de um inconsciente histórico. O modo de Dúchamp explicita o processo criativo e não representa este processo. Picasso representa o processo criativo, seu gesto pertence à linha evolutiva da tradição. Duchamp não dialoga com a tradição e sim faz dela “*o lugar e o momento de uma reviravolta*” Apesar de afirmar não crer “*muilo no aspecto essencial da arte*” (CABANNE, 1984: 163), seu gesto, hoje, pode ser visto como essencialmente artístico. Mas só na *décalage* em que seu gesto se inscreveu, ele poderia ser visto como tal.

Hoje esse gesto está codificado. Surpreender a si mesmo como forma de provocar *insights*. Sim, fazer de si o lugar do encontro entre o objeto e a procura. Uma inversão da polaridade criativa neste momento: o objeto perpetua no artista seu próprio gesto. E os *ready-made*, como *insights*, são a materialização desse gesto. Por isso, nos *ready-made*, definidos como uma *não-obra*, o gesto do artista parece ser mais importante do que o resultado final. Com Duchamp a percepção transforma-se em expressão nas artes plásticas. No efêmero de seu gesto Duchamp materializou o ceticismo, atualizando o arbitrário que está por trás das camadas de significação. Por trás do ver como substância do crer. Deixou visível como essas camadas vão se acumulando feito poeira. Um método perverso de desalienação no amontoado de sentidos do conceito de arte.

Os *ready-made* estão expostos à contaminação do sentido como se fossem corpos expostos a um campo radioativo. A neutralidade está exatamente no movimento de deslocamento, depois desse movimento os *ready-made* tomam-se visíveis, mas essa visibilidade, que ocorre no estranhamento, é contaminada pela sopa de significações na qual eles são mergulhados. Essa sopa de significações possui intensidades ideológicas. E as intensidades ideológicas costumam manter as instituições em um estado de energia mínimo. Na verdade é o gesto visível que acaba por mergulhar as obras na ordem do discurso. E esse gesto habita as galerias e os museus. E constrói, por demandas, os veículos da circulação artística.

Talvez hoje não seja mais possível apreender o gesto fundamental de Duchamp com seus *ready-made*, talvez ele tenha se perdido na floresta de sentidos com os quais eles foram sendo contaminados.⁴ A experiência de Duchamp fala um discurso perecível, cujo sentido primeiro é acutuadamente sincrónico. O gesto habita o instante no qual ele se formou. Lá onde o conceito se fez objeto, nesse ponto ele irradia. Nesse ponto

4. "A condição do objeto de arte no contexto contemporâneo, ou seja, enquanto objeto inserido no sistema das artes dominante é (...) a de um *ser para a imagem*, esgotando-se no padrão da sua visibilidade reprodutiva: assistimos à generalização viral do Museu Imaginário como crianças fascinadas pela sucessão de imagens num caleidoscópio" (PINTO DE ALMEIDA, 1991: 50).

o atraso de duchamp

onde irradia, o espanto se faz princípio. E assim o objeto como uma definição para o instante se descentra e emite sua não-significação inicial. Até voltar a falar, a representar, no momento em que se transforma em discurso. Pois “falar é esse vaivém, esse co-nascimento do discurso e do sentido” (LYOTARD, 1989: 126). Nesse vaivém, os *ready-mctde* podem ser definidos como o que veio a *ser* no instante que ainda não é. Quando o instante é está na representação. Os *ready-made* são um processo de vir-a-ser. Talvez o processo de vir-a-ser configure uma metáfora do inconsciente. “(9) *inconsciente poderia ser chamado de ‘raspagem do presente’*” (MC LUHAN, 1973: 82). Porque em Duchamp o descentramento ocorre para que seu efeito seja relâmpago, produzido no desconforto do deslocamento.

Na verdade, a arte é o ato que leva o artista a surpreender-se, antes de tudo, sendo ele próprio o objeto de sua surpresa, sendo em seu próprio *insight*⁵ a construção da surpresa. Um ser no contínuo é um ser na indiferença. Talvez os *ready-made*, hoje, possam ser vistos como uma “metáfora da indiferença” enquanto agentes de um tempo que revela sua historicidade, ou: “*today the ready-made has became a style-even what could be described as an academic style*” (MC EVILLEY, 1988: 126-27). Afinal os *ready-made* de Duchamp são retomados agora de forma *passiva* e não mais na forma *ativa* como no momento preciso de sua invenção, no momento em que seu conceito ainda não havia se feito. Em sua sincronicidade eles existiam *para* a história, enquanto a pintura de Picasso, por exemplo, existia *na* história. Se o que importa é a atitude, podemos dizer que a atitude foi codificada. Portanto uma “*indiferença ambígua*” (GROSSMANN, 1994: 60), enquanto atitude só existiria em um contexto diacrônico.

Pode-se ainda codificar essa indiferença ambígua? Sim, em realidade só podemos codificá-la. Porque, num contexto sincrônico, a indife-

5. Duchamp: “L’art, ce n’est pas ce que vous voyez, l’art c’est la brèche” Em outra oportunidade: “L’art est le seul débouche vers des régions qui ne soient pas dominées par le temps et l’espace. Vivre c’est croire; voilà ma croyance” (SCHWARZ, 1974: 268).

rença estaria na impossibilidade de separar Duchamp de sua “produção”, ou de sua “mitologia” produtiva. Atitude e produto se confundem em um primeiro plano expressivo. Marcel Duchamp está morto. Atitude e produto existiram na concretude de sua existência. Só restou então o sentimento simbólico. Por isso podemos dizer que a indiferença, hoje, seria uma metáfora. A realidade anterior do gesto agora é a ficção do gesto. O espelho de sua ambigüidade é seu fator metafórico. O que olhamos, e o que vemos, é a retórica construída da indiferença. O que emerge para o presente como indiferença borbulha contaminado por um gesto que se fez história.

Do que se fala então? Talvez de uma permanência. Da permanência temporal de um gesto tomado figura: o do *retard*.⁶ A permanência temporal desse gesto aparece como dupla convergência em Duchamp, como *retard*:

“employer ‘retard’ au lieu de tableau ou peinture; tableau sur verre devient retard en verre — mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre. — C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau — en faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indécise. ‘Retard’ — un retard en {sur} verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent ”
(DUCHAMP, 1975:41).

e como *délai*:

6. GROSSMANN (1994: 66-67) usa *dilação* com o sentido da palavra francesa *retard* (a partir da tradução inglesa do texto de Duchamp que em francês tem como título/subtítulo *Retard en Verre*) transposta para o inglês como *delay*. O próprio Duchamp emprega *délai* em outro texto, logo a frente, que tem como título/subtítulo *Preciser les “Readymades”*. Em inglês tanto *retard* quanto *délai* foram traduzidas por *delay*. O que provoca, sem dúvida, uma mudança no fluxo de sentido dos dois textos de Duchamp.

o atraso de duchamp

"En projetant pour un moment {proche} à venir [tel jour, (elle date, elle minute)], 'j'inséreré un readymade' — Le readyniade pourra ensuite être cherché [avec tous délais]" (DUCHAMP, 1975: 49).

É possível somar *retard* e *délai* com o objetivo de provocar um conceito? Vejamos: se traduzirmos *retard* por *atraso* e *délai* por *prazo*, poderíamos construir um mesmo campo semântico com os dois sentidos? Nestas duas palavras há *unparti-pris* temporal. Assim sendo, o conceito obtido a partir da fusão de *atraso* e *prazo* carregaria algo de ambíguo, como o “*espírito de jogo, de jogo sério*” que “*anima as sentenças de Heráclito*” (BELLOUR, 1973: 91).

Tenhamos como ponto de interseção entre as duas palavras a fotografia. Vamos partir da seguinte constatação: a fotografia atrasa o tempo destruindo sua ultrapassagem, ela se estabelece como um prazo de suspensão, como uma metáfora do espaço-tempo zenoniano.⁷ Toma-se a fotografia como uma permanência no atraso do instante do tempo que aparentemente *foi*, enquanto prazo, para o instante que é no acontecimento sincrônico do olhar. O instante se faz prazo fulgurando no presente do *foi*. É a permanência no *foi* que se toma atraso no *sou*.

A fotografia ó o *sou* no atraso do olhar que a contempla no presente e determina o tempo de seu acontecimento, o instante que está no prazo do *ser que foi* e não na ultrapassagem do *ser que é* no presente. A fotografia é a impossibilidade que o tempo arranca do olhar, porque mantém no agora o *ser que foi*. A fotografia confirma e destrói o *cogito* de Descartes. Ela diagnostica a impossibilidade de uma “arte retiniana” de uma arte que não contempla o ato.

A fotografia é o olho selvagem que o ocidente inventou para si mesmo. Um olho selvagem em segundo grau. A grande metáfora de

7. "As fotografias de Marey [médico e fisiologista francês, 1830-1904], as análises cubistas, a *tarieé* de Duchamp, não se mexem: provocam um devaneio zenoniano sobre o movimento" (MERLEAU-PONTY, 1969: 95-96).

Duchamp foi tomar nosso olho tão selvagem quanto ele pressupunha ser o da máquina. Hoje, ao nosso olhar, os *ready-made* já estão domesticados. O que faz com que os *ready-made* tenham sido um conceito efêmero, por depender de um olho livre do próprio conceito de *ready-made*.

Por outro lado, se, com um movimento metafórico, provocássemos uma colisão entre a palavra *atraso* e a palavra *prazo*. A resultante da colisão talvez fosse um conceito que se figuraria entrópico. E a entropia (dissipação da percepção pela contaminação na representação; podemos tomá-la par a par com a definição de poética de Duchamp: “*são palavras deformadas pelo seu sentido*” como, por exemplo, *retard en verre*) mostra a medida de excitação do que se produziu na colisão. Pois, a excitação contamina o objeto do sentido a partir de uma significação construída. Desse modo, a excitação da coisa pertence à representação. Ao ser o *ser* na representação, re-produz a excitação da coisa sendo canalizada em dispositivo. Assim sendo, o caráter entrópico que conforma a excitação da coisa em um dispositivo visa também ao controle da representação. Mesmo porque, no espaço do sentido, a excitação da coisa é uma consequência do *eu sou*. O que faz da coisa uma projeção do *ser*. Por isso, a excitação da coisa mantém-nos espelhados na representação. Resulta, em um primeiro momento, que o *ready-made*, sendo uma antiexcitação, funciona como uma deformação temporal.

Duchamp persegue um *grau zero* da representação. Só o consegue com a invenção de um dispositivo, no caso os *ready-made*, livre, em seu momento sincrônico, do fantasma da história. Nesse grau zero, poderíamos dizer que o sentido é manipulado para o caos, na medida em que este é tomado como componente da representação. O caos (segundo Winnicott, “*uma quebra na linha do ser*”⁸) não estaria nem dentro nem fora, mas no próprio âmago da representação. Por isso, “*art is a condition, a Heraclitan condition of always changing, isn't it?*” (GERVAIS, 1984: 5).⁸

Antes de tomar o caos que habita o âmago da representação, Duchamp faz de si mesmo um grau zero, ao tomar-se uma condição

8. Entrevista a Dore Ashton em 1965.

o atraso de duchamp

pirroniana.⁹ E como em um jogo de espelhos, espreitar o pensamento de Heráclito em seu vértice (fragmento 51: “*Não compreendem como o divergente consigo mesmo concorda; harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira*”) quando considera que “*a oposição entre as coisas é a sua própria identidade*” Nietzsche pinta, de maneira irônica, o nó cético (mesmo porque “o ceticismo não é um fim em si”) deste emaranhado: “*A uma determinada altura tudo é um: tudo reúne os pensamentos do filósofo, as obras do artista e as boas ações*”

O *um* resulta do movimento invisível que se oculta por trás do movimento manifesto e provoca uma harmonia móvel, acentuada, onde a desordem é ordem; o acaso, inevitável (o rio guarda sua identidade *no* e *através* do movimento contínuo de suas águas). Tomar-se um contínuo - tomar todo movimento no negativo e habitar a representação deste -, através do movimento invisível, é a condição da unidade na mudança; é a condição que corrói o sou, e toma visível o emaranhado de sentidos (as trilhas) que constrói o mundo. Ao mesmo tempo que “*o/7 transforme le non-sens en sens, et ce sens est lui même suspendu à un non-sens*” (LYOTARD, 1977- 100).

Então, tomar a si como processo não é mais uma questão de superar-se, mas de habitar o contínuo presente (que Nietzsche comentando Heráclito define como sendo “*o limite sem espessura e sem consistência*”), viver ao eterno, um agora. O agora não traz em si nem um antes nem um depois. Por isso Duchamp figura o agora como uma deformação temporal. Mas, na representação, é uma consequência não-reflexa de um antes e um depois. Não se fala de um eterno agora das coisas ou das imagens fragmentadas que vivemos hoje, mas, paradoxalmente, o agora que é ser-e-não-ser simultaneamente. Para estar ‘*fora [d]a expressão de alguma espécie de vida interior*’ (CABANNE, 1984: 20)¹⁰ e poder chamar suas diversas obras indiferentemente de “coisas” é preciso tecer-se

9. “Dudar de todo y ser indiferente a todo: he aquí todo el escepticismo, en la época de Pirrón como más tarde. *Epoké*, o suspensión del juicio, y *adíoforía*, o indiferencia completa: éas son las dos palabras que toda la escuela repetirá” (BROCHARD, 1945: 72).

10. Duchamp refere-se ao *Le Grand Verre* como “coisa”

no atraso do prazo, que é o agora. Por isso, “*il 'nya pas chez Héraclite un devenir de l'Être, mais un devenir dans l'Être*” (GERVAIS, 1984: 302). Um devir que se estende pela imobilidade do agora, fazendo das coisas marcas dessa imobilidade, já que “*coisas e palavras sangram pela mesma ferida*” (PAZ, 1982: 35). E “*a linguagem poderia ser entendida como uma modalidade da escultura*” (ONFRAY, 1995: 83).

Se sangram pela mesma ferida, um modo de estancar essa ferida é estabelecendo uma experiência de não-identidade através de uma não-interiorização. Pois toda interiorização apresenta-se regulada pela representação, borbulha no discurso. E por isso se encharca nas nódoas do valor, passando a existir através dele. Todo valor constrói-se como um *devir do ser*, e sua significação habita um efeito de sentido. “*Je m 'avisai (...) que, pour le spectateur plus encore que pour l'artiste, l'art est une drogue à accoutumance*” (DUCHAMP, 1975: 192, grifo do autor).

Para Duchamp a acumulação de procedimentos, repetidos e repetidos sempre dentro de uma mesma perspectiva plástica, nas artes, através dos séculos, acabou por anestesiar nosso olhar. Só que essa anestesia contaminou os procedimentos criativos. Se o olhar do espectador está condicionado a uma resposta energética média é porque o olhar do artista reproduz este olhar médio através da tradição, como uma máquina regulada por um mesmo influxo produz sempre a mesma reação. Por isso, Duchamp perseguiu o não-olhar para refazer a reação da não-reação.

Duchamp esculpe a si — “*esculpir é interromper a energia para contemplá-la, captar a vitalidade para domá-la e dela se nutrir*” (ONFRAY, 1995: 84) — não como presença, mas como ausência na deformação. Cria uma espécie de “*meta-life around and about art*” (O'DOHERTY, 1986: 70). Faz as atitudes virarem formas (ONFRAY, 1995: 87). Desloca o gesto da obra para o sujeito portador do gesto. Não é mais a obra que representa, mas aquele que porta o gesto que faz a obra representar.

A representação, em um primeiro momento, se desloca do *objeto artístico* para um *sujeito artístico*. A inversão do processo levou Duchamp

primeiro a “criar” a si mesmo, ou seja, fazer de si um objeto para os objetos criados. Objetos estes feitos por uma presença que ao mesmo tempo é uma não-presença. Mas sim uma extensão deste sujeito também tomado representação. Duchamp esculpiu a si mesmo, como uma obra, para a história. Por isso a sincronicidade de seu ato e a impossibilidade de uma inscrição desse ato, hoje, só existiriam como imagem de um gesto que se fez história. O *eu* criado é, intencionalmente, a própria obra agora. A obra de Duchamp flui um *eu* em fragmentos, um *eu* congelado no tempo do estilhaçamento que a obra é, por vir sendo. O *eu* esculpido de Duchamp fez-se uma máquina retórica visível para o atraso no prazo. Uma não-presença presente nos *ready-maide* etc. Mas uma não-presença inventando uma presença. “*Démarche de Duchamp, chercheur en avance qui invente des retards*” (SUQUET, 1979: 242).

Bibliografia

- APOLLINAIRE, Guillaume. (1957). *Los pintores cubistas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BELLOUR, Raymond. (1973). Entrevista con Clémence Ramnoux. In: *El libro de los otros*. Barcelona, Anagrama, p. 81-95.
- BROCHARD, Victor. (1945). *Los escépticos griegos*. Buenos Aires, Losada.
- CABANNE, Pierre. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. 2. ed. Barcelona, Ed. brasileira.
- (1987). *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo, Perspectiva.
- DERRIDA, Jacques. (1973). *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva.
- DUCHAMP, Marcel. (1975). *Duchamp du signe*. Paris, Flammarion.
- GERVAIS, André. (1984). *La raie alitée d'effets*. Québec, Hurtubise HMH.
- GROSSMANN, Martin. (1994). “Dilação” em Duchamp: uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal. *Significação*, n. 10, dez., p. 48-72.

Gelson Santana

- LYOTARD, Jean-François. (1977). *Les transformateurs Duchamp*. Paris, Galilée.
- (1989). *¿Por qué filosofar?* Barcelona, Paidôs.
- McEVILLEY, Thomas. (1988). Empyrhical thinking (and why Kant can't). *Artforum*, v. XXVII, n. 2, out., p. 120-127
- McLUHAN, Marshall. (1973). *Do cliché ao arquétipo*. Rio de Janeiro, Record.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1969). *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro, Grifo.
- O'DOHERTY, Brian. (1986). *Inside the white cube — the ideology of the gallery space*. San Francisco, The Lapis Press.
- ONFRAY, Michel. (1995). *A escultura de si*. Rio de Janeiro, Rocco.
- PAZ, Otavio. (1977). *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, Perspectiva.
- (1982). *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo Frey. (1991). *Animi Strenui —para uma teoria do ready-made*. Lisboa, Black Son.
- SCHWARZ, Arturo. (1974). *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, meme*. Paris, Editions Georges Fall.
- SHIBLES, Warren. (1974). *Wittgenstein, linguagem e filosofia*. São Paulo, Cultrix/Edusp.
- SUQUET, Jean. (1979). Section d'or. In: CLAIR, Jean. (dir.). *Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition?* Paris, Union Générale D'Éditions, p. 235-49