



I. Man Ray
Échiquier surréaliste, 1934

LOS RETRATOS FOTOGRÁFICOS de personajes célebres realizados por Man Ray, sobre todo en las décadas de 1920 y 1930, muestran una conjunción de franqueza y sensibilidad en la personalidad y vocación del modelo retratado. En 1934, el polifacético artista dadaísta y surrealista creó un collage parecido a un damero reducido, posteriormente titulado *Échiquier surréaliste* [Damero surrealista; fig. 1]. Para ello, utilizó fotografías que había tomado entre 1929 y 1934 de veinte artistas y escritores masculinos clave para el surrealismo. Este ensayo rastrea las probables fuentes del fotocollage de Man Ray, comparándolo con otros montajes colectivos de los surrealistas y relacionando la elevada actividad mental que implican el ajedrez o la producción artística con el interés surrealista por el inconsciente. Asimismo, ofrece un breve repaso de las obras relacionadas con el ajedrez de artistas surrealistas incluidos en la exposición *Fin de partida*, para mostrar la relación entre los aspectos plástico-artísticos e intelectuales de este juego.

A partir de una disposición física que evidencia el vínculo espiritual entre los personajes retratados, la obra de Man Ray presenta cinco filas con cuatro primeros planos muy cerrados y alternados sobre fondos claros y oscuros, de modo que el collage sugiere un tablero de ajedrez. De izquierda a derecha, en la fila superior se encuentran André Breton (fotografía original de 1930), Max Ernst, Salvador Dalí (1929), Jean Arp (1930), Yves Tanguy (1929), René Char (1930), René Crevel (1930), Paul Éluard (1933), Giorgio de Chirico (1925), Alberto Giacometti (1932), Tristan Tzara (1934), Pablo Ruiz Picasso, René Magritte (1930), Victor Brauner (1930), Benjamin Péret, Gui Rosey, Joan Miró (1934),

E.L.T. Mesens, Georges Hugnet (1934) y Man Ray (1930). El posicionamiento de este último en la esquina inferior derecha, con un autorretrato solarizado que incluye una cámara, es como una doble firma que hace explícitos al mismo tiempo su papel creativo y su autoría. Además, para proporcionar una imagen más cercana de cada protagonista, en la mayoría de los casos Man Ray recortó los retratos originales, e incluso llegó a eliminar a Éluard de un retrato doble con Breton para centrarse en el líder surrealista.

El fotocollage se reprodujo en una versión pulida, sin las medidas y notas que había tomado Man Ray («CARREFOUR encadrer toutes les têtes d'un filet»), en la *Petite Anthologie poétique du surréalisme*, publicada en 1934 por Éditions Jeanne Bucher con introducción de Georges Hugnet, textos de Breton, Char, Crevel y Dalí, entre otros, e ilustraciones de Arp, Brauner, Chirico, Dalí, Duchamp, Ernst, Giacometti, Hugo, Magritte, Man Ray, Miró, Picasso y Tanguy.¹ El collage de retratos en minia-

tura de los surrealistas con forma de damero remite indirectamente al «fichero de delincuentes» creado por Nadar (Félix Tournachon) con pintores y modelos.² De un modo más explícito, sin embargo, este collage parece evocar un fotomontaje de Magritte, de 1929, que muestra a dieciséis colaboradores del número de *La Révolution surréaliste* publicado en diciembre de aquel mismo año. Mientras que el *Échiquier surréaliste* de Man Ray representa a los surrealistas escogidos activos y seguros de sí mismos, la mayoría de ellos mirando fijamente a la cámara y metafóricamente preparados para el siguiente «movimiento», Magritte representa a sus sujetos pasivos e introvertidos, en un estado de ensoñación o trance hipnótico.

El *Damero surrealista* de Man Ray

ADINA KAMIEN-KAZHDAN

La mujer oculta: ¿la influencia de Magritte en Man Ray?

En 1925, Magritte codirigió las revistas *Œsophage* y *Marie* junto con Mesens, Jean Arp, Francis Picabia, Schwitters, Tzara y Man Ray. Sin embargo, el año más productivo en la colaboración de Magritte con los surrealistas fue 1929, durante su estancia en París. André Breton y Louis Aragon editaron un número especial de la publicación belga *Variétés* titulado *Le Surréalisme en 1929*, que incluyó dos pinturas y un dibujo de Magritte. El pintor belga también fue uno de los artistas y escritores invitados a responder un cuestionario distribuido por Breton y Aragon sobre la acción política colectiva, y, a finales de aquel mismo año, la revista *La Révolution surréaliste* le publicó cuatro colaboraciones, incluido el artículo «Les Mots et les Images» en el número final.

El fotomontaje de Magritte, reproducido en una página del duodécimo y último número de *La Révolution surréaliste*, muestra la comunión de dieciséis miembros del grupo surrealista (muchos de ellos, de la sección belga): Alexandre, Aragon, Breton, Buñuel, Caupenne, Dalí, Éluard, Ernst, Fourier, Goemans, Magritte, Nougé, Sadoul, Tanguy, Thirion, Valentin. Los artistas aparecen con los ojos cerrados, distribuidos alrededor de un desnudo femenino, una reproducción del cuadro de Magritte *La Femme cachée* [La mujer oculta, 1929; fig. 2]. Por encima del desnudo vemos las palabras «je ne vois pas la» (no veo a la), y debajo de él continúa la frase «cachée dans la forêt» (oculta en el

bosque). En Magritte, la figura desnuda sustituye a la palabra «mujer», completando así la frase «no veo a la mujer oculta en el bosque». Esta agrupación de hombres que muestra un erotismo sonámbulo en presencia de un desnudo femenino «invisible» se intercaló entre unos textos que registraban las respuestas a un cuestionario titulado «¿Qué es el amor?». El fotomontaje apareció publicado en el mismo número que contiene el *Segundo manifiesto surrealista* [cat. n.º 25], un

ataque polémico contra renegados del movimiento, y según el historiador del arte Jack Spector: «Breton y su fiel fraternidad, agrupada como en un retablo, [ofrece] un batallón de soñadores dispuestos a enfrentarse al mundo hostil de los prosaicos y los desleales.»³ Los artistas se presentan ante Magritte pasivos y vulnerables, un tanto como el propio desnudo, que en parte se oculta adoptando una pose de *Venus pudica*.

Según parece, el montaje creado por Magritte en 1929 se inspiró en otro fotomontaje grupal publicado en el número de diciembre de 1924 de *La Révolution surréaliste*, que también reunió a un grupo de artistas surrealistas masculinos en torno a la imagen feme-

nina; esta vez, la de una criminal encausada por motivos políticos. Spector subraya la búsqueda amorosa mental que sugiere este tipo de montaje, y señala que «en la mayoría de estos retratos de grupo, la mujer ausente entre los espectadores (o, mejor dicho, los “no-espectadores”) fotografiados, ocupaba una posición central al revelarse como un icono erótico de gran magnetismo, esto es, un objeto para la mirada masculina [...]. Los ojos cerrados de estos hombres están viendo el desnudo



2. René Magritte
La Femme cachée, 1929

—y más allá del desnudo— con los “ojos” abiertos de la imaginación». ⁴ Sumidos en un estado entre la vigilia y el sueño, los artistas surrealistas parecen practicar el automatismo psíquico cuyo objetivo, según Breton, es prestar atención a las «voces [...] de nuestro inconsciente», ⁵ tratar de renunciar al control consciente de la mente, de las facultades críticas de la lógica, la estética o la moralidad.

«La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz sobre nuestros sueños»

En 1923, la anarquista Germaine Berton disparó y asesinó a Marius Plateau, líder político conservador francés y miembro de la organización y publicación de extrema derecha *L'Action française*. Tras dispararle varias veces, volvió la pistola hacia sí misma, pero la detuvieron antes de que se disparara. Berton fue juzgada y absuelta por locura transitoria, pero se envenenó en noviembre de 1924, y un mes más tarde la retrataron en un montaje, al parecer creado por Louis Aragon y Pierre Naville, para el primer número de la revista *La Révolution surréaliste*. Situada en el centro de la página, Berton se encuentra rodeada por veintiocho retratos de miembros del grupo surrealista y «miembros honorarios» como Sigmund Freud, la mayoría de ellos fotografiados por Man Ray [fig. 3]. Los hombres tienen los ojos completamente abiertos, como en el fotocollage que Man Ray crearía diez años más tarde. En su obra *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, David Bate describe este montaje de

1924 como una especie de «monumento funerario donde ejercen de portadores de su imagen [la de Berton]». Además, Bate señala que el primer número de *La Révolution surréaliste* estuvo dominado por la pregunta «¿El suicidio es una solución?», y destaca el texto de Louis Aragon donde ensalzaba lo admirable del desafío y el suicidio de Berton. Según Bate, los surrealistas aprobaron implícitamente (como hombres) a Berton, y alabaron su acción extrema, violenta y revolucionaria, y su posterior suicidio. Asimismo, en la parte inferior del montaje, se incluye una cita del poeta simbolista francés Charles Baudelaire: «La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves» [La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz sobre nuestros sueños]. Así, Breton «proporcionó una imagen alegórica o “emblemática” a los surrealistas para liberar la oscuridad (y la luz) de los sueños». El montaje combina muerte y amor, asesinato y suicidio, y muestra las filiaciones políticas del grupo surrealista. ⁶



**3. Louis Aragon y Pierre Naville
(a partir de retratos de Man Ray)**
Germaine Berton rodeada de veintiocho miembros del grupo surrealista, 1924

**«Laboratorio de ideas»:
interacciones en torno
al damero**

Desde la década de 1920 y hasta la de 1940 y más adelante, el tablero de ajedrez fue un lugar de referencia para la creatividad surrealista, o, dicho en palabras de Crotti, un «laboratorio de ideas» [cat. n.º 9]. A medida que los rostros sobresalen del *Damero surrealista* y cobran vida, nos desplazan hacia lo performativo, hacia un espectáculo interactivo en el que participaban muchos miembros del movimiento, un

terreno que ofrecía un espacio socialmente aceptable para la inventiva, la competición y el conflicto.

Si echamos un vistazo a las obras vinculadas al ajedrez de Marcel Duchamp, Man Ray y otros surrealistas presentes en esta exposición, encontraremos el *ready-made* de Duchamp *Trébuchet* [Trampa; cat. n.º 11], un perchero que ya no sirve como tal. Según el estudioso, poeta y marchante Arturo Schwarz, *Trébuchet* es un ejemplo de lo que Duchamp denominó un «juego de palabras tridimensional». ⁷ El término de ajedrez *trébuchet* es una «trampa» que consiste en ofrecer un peón con la esperanza de que el adversario «tropiece» con él. Desprovisto de su función original al clavarlo en el suelo, el perchero *Trébuchet* provoca la confusión mental y espacial del espectador. ⁸ Así explica el historiador del arte David Joselit la relación de la obra con el ajedrez: «[Encarna] la translación del juego, como trampa, hacia la vida cotidiana [...] así es cómo el ajedrez y el arte se dan la mano [...] al proyectarse externamente en el *ready-made*.» ⁹ Entre 1917 y 1918, el escritor francés de vanguardia Henri-Pierre Roché fotografió *Trébuchet*, así como también la versión de 1916 de otro *ready-made*, *Roue de bicyclette* [Rueda de bicicleta].

Los hermanos de Duchamp, Raymond Duchamp-Villon y Jacques Villon, le enseñaron a jugar al ajedrez cuando tenía trece años. A partir de 1910, el grupo de artistas cubistas de Puteaux al que pertenecían se dedicó a organizar torneos los domingos (véase *La Partie d'échecs* [La partida de ajedrez; cat. n.º 6], donde se muestra a los hermanos Duchamp muy concentrados en una partida de ajedrez, con sus esposas relajándose en un jardín exuberante). Cuando Duchamp se trasladó a Nueva York en 1916, se convirtió en una figura central de las sesiones nocturnas de ajedrez que tenían lugar en el salón del coleccionista y crítico de arte Walter Arensberg. Duchamp estaba entusiasmado con el ajedrez y lo consideraba la forma de arte perfecta, dado que estimulaba lo conceptual, o lo que él llamaba la «materia gris», en vez de ser fundamentalmente «reti-

niano». Para cuando llegó 1918, Duchamp vivía en Buenos Aires y, además de encontrarse ocupado con los preparativos de su obra magna *El gran vidrio*, ¹⁰ cada vez dedicaba más tiempo al ajedrez, e incluso diseñó un conjunto de piezas reales en cooperación con un artesano local. «Me he volcado en el juego del ajedrez, pertenozco al club local, y de las veinticuatro horas que tiene el día, paso un buen número en él», escribió Duchamp en 1919. ¹¹

Cuando volvió a mudarse a Nueva York en 1920, Duchamp se hizo miembro del Marshall Chess Club en la calle Cuarta Oeste, y entre 1923 y 1925 participó en varios torneos competitivos contra algunos de los mejores jugadores del mundo; incluso llegó a ganar el campeonato de Alta Normandía en 1924. La federación francesa de ajedrez lo nombró maestro en 1925, el mismo año en que diseñó el póster para el campeonato nacional en Niza [cat. n.º 21]. «El póster presentaba lo que parecía una cascada de cubos caídos contrapuestos a la corona de un rey (vista desde la parte superior de una pieza de ajedrez)», describe el especialista en Duchamp Francis Naumann. ¹² La imagen debió de resultar desconcertante para el jugador común de ajedrez, pues los cubos se representaban como las casillas planas de un tablero de ajedrez con la capacidad misteriosa de generar un espacio tridimensional (por lo que, curiosamente, se asemejan al diagrama empleado para explicar el fenómeno de la cuarta dimensión).

Man Ray descubrió las complejidades del ajedrez en el Marshall Chess Club bajo la tutela de Marcel Duchamp, de quien era amigo desde hacía muchos años y junto al cual había emprendido numerosos proyectos. A diferencia de Duchamp, que cada vez dedicaba más tiempo a jugar e incluso publicó un libro sobre teoría de finales, Man Ray se interesó por las formas y el diseño del juego. Comparando su vinculación con el ajedrez respecto a la de Duchamp, Man Ray escribió: «El ajedrez lo mantenía cada vez más ocupado [a Duchamp]; pasaba mucho tiempo estudiando el

juego y frecuentando el mundo del ajedrez. Yo seguí siendo un jugador de tercera, un autómatas. Me concentraba en diseñar nuevas formas para las piezas de ajedrez, y eso no interesaba mucho a los jugadores, pero a mí me inspiraba enormemente para inventar.»¹³ Según la experta en Man Ray Wendy Grossman, el artista «explotaba el potencial estético del ajedrez para los descubrimientos azarosos, evocaba sus formas en tanto que analogía poética, que establecía similitudes entre el juego y la vida [...]. Un elemento esencial de este proyecto fue la construcción de su personaje de “jugador”»¹⁴ («Le Roi est à moi...», en el poema de 1962 de Man Ray que lleva por título «Chess» [Ajedrez; cat. n.º 51]). Los objetos geométricos que se hallaban desperdigados por su estudio neoyorquino inspiraron las piezas que creó para su primer juego de ajedrez en 1920: una pirámide se convirtió en rey, un cono se transformó en reina y la voluta de un violín sirvió de caballo. Para el peón esférico, Man Ray decapitó un peón Staunton estándar y alargó la cresta incorpórea para que tuviera la misma altura que la torre.¹⁵ En una breve escena del film *Entr'acte* [Entreacto, 1924; cat. n.º 31], de René Clair, se ve a Duchamp y Man Ray jugando al ajedrez antes de que el chorro de un cañón de agua barra las piezas del tablero.

En 1932, Duchamp coescribió y diseñó un libro sobre estrategia de finales de juego titulado *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* [La oposición y las casillas conjugadas se reconcilian; cat. n.º 24] en colaboración con Vitaly Halberstadt (1903-1967), un jugador de origen ruso que vivía en París y contra el cual había competido en varios torneos durante la década de 1920. Naumann explica el argumento del libro: «cuando reyes y peones siguen en el tablero al final de una partida, suele resultar decisivo qué rey se mueve primero, y a qué casilla [...]. Cuando un rey deja accesible una casilla clave, se dice que el otro rey “tiene la oposición”. Las casillas adyacentes a las que se desplazan se denominan “hermanas”. El libro de Duchamp y Halberstadt

demonstró que la oposición y las casillas hermanas son formas distintas de tratar el mismo problema (y denominaron “oposición heterodoxa” a la sistematización que conciliaba la diferencia entre ambas)».¹⁶

En diciembre de 1944, e invitados por el galerista neoyorquino Julien Levy, Man Ray, Max Ernst [cat. n.º 47], Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Alexander Calder [cat. n.º 48], Isamu Noguchi [cat. n.º 49], John Cage y otros participaron en la exposición *The Imagery of Chess*. El artista y comisario Larry List aclara que la propuesta resultó «atrayente para Duchamp y los surrealistas porque brindaba un desafío dinámico y contradictorio a la vez: crear un diseño bonito y funcional para una actividad social que básicamente no tenía función alguna».¹⁷ Para la ocasión, Duchamp actualizó el diseño de su juego de ajedrez de 1920 y encargó a un artesano californiano que lo hiciera de madera (el artista realizaría un tercer juego y un tablero en 1962, variando ligeramente el segundo diseño). La exposición se inauguró con la participación de treinta y dos artistas (correspondientes a las dieciséis piezas colocadas a cada lado del tablero de ajedrez), y una partida organizada por Duchamp, en la que un reconocido maestro de ajedrez, George Koltanowski, jugó a la ciega contra siete artistas a la vez; ganó a todos excepto al arquitecto Frederick Kiesler, quien consiguió que la partida acabara en tablas. Duchamp presentó *Échiquier de poche* [Juego de ajedrez de bolsillo; cat. n.º 56], un juego de ajedrez portátil adecuado para la vida en el exilio de la guerra. Mientras que en la versión de 1943 las piezas se sujetaban al tablero con un alfiler colocado en cada casilla, en la de 1961 a 1964 Duchamp imantó las piezas al tablero.

En sus últimos años de vida, Duchamp combinó el interés por el ajedrez con actividades artísticas en diversos eventos públicos. Para la apertura de la retrospectiva a su nombre en el Pasadena Museum of Art en 1963, *Time Magazine* envió al fotógrafo de Los Ángeles Julian Wasser a retratarlo [cat. n.º 62]. Duchamp, que enton-

ces tenía 76 años, jugó una partida de ajedrez (vestido) contra Eve Babitz (desnuda), de veinte años, amiga del comisario de la muestra, Walter Hopps. Es significativo que Wasser y Duchamp jugaran la partida delante de *El gran vidrio*, con sus dominios diferenciados de la novia y los solteros. Según el experto en Duchamp Bradley Bailey, «La brillantez de esta fotografía radica en el hecho de que incorpora tres de los temas principales en el arte y la vida de Duchamp en una sola imagen: arte, erotismo y estrategia.»¹⁸

En 1965, Duchamp organizó la exposición *Hommage à Caissa* en la Cordier & Ekstrom Gallery de Nueva York. Para esta ocasión creó un *ready-made* asistido con el mismo nombre de la muestra [cat. n.º 66], compuesto por un tablero de ajedrez de madera recubierto de cuero artificial serigrafiado, con casillas blancas y verdes alternas: un tablero funcional, pero sin piezas. La edición prevista de treinta tableros firmados y numerados (de los que llegaron a mandarse diez) iba a enviarse y venderse a beneficio del Marcel Duchamp Fund de la American Chess Foundation. Para animar a sus amigos artistas a participar, Duchamp regaló a cada uno de ellos un ejemplar de su grabado *Les Joueurs d'échecs* [Los jugadores de ajedrez], creado a partir de su dibujo de 1911 (véase el cuadro relacionado *La Partie d'échecs* [La partida de ajedrez, 1910; cat. n.º 6]).

Pocos meses antes de que Duchamp muriera, en un auditorio del Ryerson Polytechnic de Toronto tuvo lugar otra performance vinculada al ajedrez entre Duchamp y el compositor John Cage [cat. n.º 71]. El tablero estaba conectado a sensores de luz y sonido que ejercían de instrumento musical e interpretaban los movimientos de cada jugador, y generó una composición que Cage tituló *Reunion* [Reunión].

Duchamp amaba la complejidad y el potencial del juego, y, como afirmó en una entrevista, el ajedrez fue una constante en su vida, vinculado a su interés (poco serio) por las matemáticas. Le atraían la lógica y la mecánica del ajedrez: «... las piezas se mueven, interac-

túan, se destruyen mutuamente. Están en movimiento constante, y eso es lo que me atrae. Las figuras de ajedrez colocadas en una posición pasiva no resultan atractivas visual o estéticamente. Son los movimientos posibles que pueden jugarse desde esa posición los que hacen que resulte más o menos bello [...]. [El ajedrez] tiende a actuar como una droga [...]. Si empiezas a jugar de joven, envejecerás y morirás jugando al ajedrez. Es una pasión que cuesta... [«¿Le acompañará hasta la muerte?»]. Por supuesto».¹⁹

*Agradezco la inestimable ayuda de Giovanna Fazzuoli y Tamar Steinberg en las tareas de investigación para preparar este ensayo.

1. Para conocer una lista de los participantes en la antología véase: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/bibliotheque-r-bl-dada-surrealisme-pf1623/lot.349.html>. [Consulta del 31 de agosto de 2016.]

2. Merry A. Foresta, *Perpetual Motif: The Art of Man Ray*, Nueva York, Abbeville Press, 1988, p. 323. Catálogo de exposición del National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington.

3. Jack J. Spector, *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 318, traducción a cargo de Pedro Navarro.

4. *Ibid.*, pp. 316 y 318.

5. André Breton, «La entrada de los médiums», en *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 1972, traducción a cargo de Miguel Veyrat.

6. David Bate, *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, Londres, I.B.Tauris, 2004, pp. 46-53.

7. Schwarz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, Nueva York; Thames & Hudson, Londres 1969, 1970 (2ª ed.), p. 655.

8. Así describió Duchamp este *ready-made* a Harriet Janis en 1953: «Es un perchero de verdad que hacía tiempo que quería poner en la pared y colgar mis cosas en él, pero nunca llegué a hacerlo, así que estaba en el suelo y le daba patadas a cada momento, cada vez que salía, me volví loco y dije estoy hasta aquí, si quiere quedarse ahí y aburrirme, lo clavaré en el suelo [...] y entonces me vino la idea del *ready-made*, y listo», *ibid.*

9. David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1941*, Boston, MIT Press, p. 160.

10. Véase el artículo de Bradley Bailey que muestra la importancia del ajedrez en la elaboración del mayor y más complejo proyecto en el inicio de la carrera de Duchamp, *El gran vidrio*. Bradley Bailey,

«The Bachelors: Pawns in Duchamp's Great Game», en *Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol. 1, n.º 3, diciembre de 2000. http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Articles/bailey/bailey.html. [Consulta del 31 de agosto de 2016.]

11. Rudolf E. Kuenzli y Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Boston, MIT Press, p. 101.

12. Francis M. Naumann, «Marcel Duchamp: The Art of Chess», en Bradley Bailey, *Marcel Duchamp, The Art of Chess*, Nueva York, Readymade Press, 2009, p. 41.

13. Man Ray, *Self Portrait*, Londres, Bloomsbury, 1988, p. 186.

14. Wendy Grossman, «Man Ray's Endgame and Other Modernist Gambits», en Johnnie Gratton y Michael Sheringham (eds.), *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, Nueva York, Berghahn Books, 2005, p. 33.

15. Véase Wendy Grossman, «The Philosopher and the Merchant: Play Is the Thing», en Wendy Grossman y Edouard Seblin (eds.), *Man Ray: Human Equations, A Journey from Mathematics to Shakespeare*, The Israel Museum, Jerusalén / The Phillips Collection, Washington / Hatje Cantz, Ostfildern, 2014, pp. 42-43 (catálogo de exposición).

16. Francis M. Naumann, *op. cit.*, pp. 45-46.

17. *Ibid.*, p. 61.

18. Bradley Bailey, «Passionate Pastimes: Duchamp, Chess, and the Large Glass», *ibid.*, p. 4.

19. Marcel Duchamp, en *Marcel Duchamp : Un jeu d'échec*, dir. Jean Marie Drot, París, RTF, 1964.