

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
CAMPUS CURITIBA
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS

GIHAD ABDALLA EL KHOURI

IMAGEM, DUCHAMP E O OUTRO
OU SOBRE O CONVITE À PERCEPÇÃO IMAGÉTICA PELO SUJEITO

CURITIBA

2017

GIHAD ABDALLA EL KHOURI

**IMAGEM, DUCHAMP E O OUTRO
OU SOBRE O CONVITE À PERCEPÇÃO IMAGÉTICA PELO SUJEITO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas, do Departamento de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba.

Orientadora: Profa. MSc. Simone Landal

**CURITIBA
2017**

TERMO DE APROVAÇÃO

**IMAGEM, DUCHAMP E O OUTRO
OU SOBRE O CONVITE À PERCEPÇÃO IMAGÉTICA PELO
SUJEITO**

por
GIHAD ABDALLA EL KHOURI

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas pelo Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof(a). MSc. Simone Landal (UTFPR) – Orientador(a)

Prof^a Dr(a). Fernanda Botter (UTFPR)

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Curitiba, dezembro de 2017.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

Resumo

KHOURI, Gihad A. E. **Imagem, Duchamp e o outro: ou sobre o convite à percepção imagética pelo sujeito.** 2017. 32 folhas. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

O presente estudo busca estruturar teórico-conceitualmente um encontro entre a postura artística de Marcel Duchamp, a partir de Octavio Paz, ao conceito de sujeito prático Deleuziano considerando a imagem enquanto um dado perceptivo que altera o sujeito ao mesmo tempo que é alterada por ele a partir das noções de Aumont, Beccari, Berger, Crary e Rancière. Metodologicamente, estrutura-se a partir de estudo bibliográfico e construção imagética, dividindo-se em quatro partes : *Duchamp* traçando-se a postura do artista e suas ligações com a imagem e o olhar do outro; *Sujeito* desenvolvendo-se a ideia deleuziana e adentrado-se ao conceito de subjetividade a fim de entender o sujeito transitório que se constitui no dado; *Ode ao Olhar* sendo uma construção imagética embasada pela abordagem de John Berger que se propõe a confirmar a força da imagem por si só; fechando o arco com *Imagem* apresenta-se uma visão amplificada da imagem em uma convergência do sujeito apresentado aplicação à imagem duchampiana.

Palavras-chave: Imagem. Duchamp. sujeito. subjetividade. percepção.

Abstract

KHOURI, Gihad A. E. **Image, Duchamp and the other: or about the invitation to the imaginary perception by the subject.** 2017. 32 folhas. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

The present study seeks to structure theoretically-conceptually a meeting between Marcel Duchamp's artistic posture, from Octavio Paz, to the concept of Deleuzian practical subject considering the image as a perceptual data that alters the subject while is changed by him to from the notions of Aumont, Beccari, Berger, Crary and Rancière. Methodologically, it is structured from a bibliographical study and image construction, dividing into four parts: *Duchamp* drawing the artist's posture and his connections with the image and the look of the other; *Subject* being developed the Deleuzian idea and entered the concept of subjectivity in order to understand the transient subject that is constituted in the die; *Ode to the Look* being an imagistic construction based on the approach of John Berger that proposes to confirm the force of the image by itself; closing the arch with *Image* presents an amplified vision of the image in a convergence of the subject applied to the Duchampian image.

Key-words: Image. Duchamp. subject. subjectivity. perception.

Lista de ilustrações

Figura 1 - <i>Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage</i> . Marcel Duchamp (1946 - 66)	8
Figura 2 - <i>Pintura de Lascaux</i> (18.000 a.C).....	20
Figura 3 - <i>Um festim romano</i> . Thomas Couture (1815).....	20
Figura 4 - <i>A chave dos sonhos</i> . René Magritte. (1927)	20
Figura 5 – <i>Apolo e Dafne</i> . Gian Lorenzo Bernini. (1622 - 25)	20
Figura 7 - <i>L.H.O.O.Q.</i> Marcel Duchamp. (1929).....	21
Figura 6 - <i>Las meninas</i> . Diego Velázquez. (1656)	21
Figura 8 - <i>Autumn Rhythm: No.30</i> . Jackson Pollock. (1950).....	22
Figura 9 - <i>The art critic</i> . Raoul Hausmann. (1919 - 20)	22
Figura 10 - <i>Guernica</i> . Pablo Picasso. (1937).....	22
Figura 11 - <i>I Like America and America Likes Me</i> . Joseph Beuys. (1974)	23
Figura 12 - <i>Parangolé</i> . Hélio Oiticica. (1965).....	23
Figura 13 - <i>Triptych</i> . Francis Bacon. (1983 - 84)	23
Figura 14 - <i>Dialogue goggles</i> . Lygia Clark. (1968)	24
Figura 15 - <i>Untitled Anthropometry</i> . Yves Klein. (1960)	24
Figura 16 - <i>La Mariée mise à nu par ses célibataires, même</i> . Marcel Duchamp. (1915 - 23).....	30

Sumário

INTRODUÇÃO	8
DUCHAMP	12
SUJEITO	17
ODE AO OLHAR	20
IMAGEM.....	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
REFERÊNCIAS.....	31

“Duchamp é um movimento artístico feito por um único homem, mas um movimento para cada pessoa, e aberto a todo mundo”
(Willen de Kooning citado por Calvin Tomkins, 2004)

introdução



Figura 1 - Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage. Marcel Duchamp (1946 - 66)

Ver e ser visto. Curta e direta tal ideia traz em si mais que uma necessidade social de “*status*”. Ela traz em si a relação intrínseca entre aquilo que vemos e como somos vistos no mundo para além do ato fisiológico, no ato cultural no qual é possível ligar “o pensamento à imagem, de modo que o pensamento faça parte da imagem ou, antes, o inverso: imagens atravessam e configuram os pensamentos.” (BECCARI, 2012).

Assim é possível aceitar uma anterioridade da imagem em relação ao pensar. Compreender que, de Lascaux a Duchamp, da mimese ao abstrato, de diversas maneiras a imagem é inerente a humanidade. “Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar” como disse Berger (1999).

Tal inclinação natural da humanidade ao conhecimento imagético já fora reconhecida pelos gregos, em Aristóteles, configurando algo como uma ontologia da imagem e do imaginário na percepção e no pensamento humano.

Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. (ARISTÓTELES, 1979, p. 11).

Entretanto, independente desta inclinação o pensamento filosófico, científico ocidental negligenciou, ou até mesmo negou por completo a função do imaginário no pensamento, na comunicação e na percepção humana. Da metafísica platônica ao iluminismo cartesiano se estabeleceu uma dicotomia entre o pensar e o imaginar no qual este se liga a uma corporalidade, sensibilidade, um estado que não pode ser validado segundo parâmetros lógicos e racionais referentes ao ato último do homem, o pensar.

Neste contexto de desequilíbrio do conhecimento e da percepção humana – majoritariamente ligados à lógica racionalista – tende-se a crer em uma situação estática e totalitária, na qual apenas o enfoque no *logos* é correto. Entretanto ao “fazer surgir a luz supõe de sombra uma triste metade” (DEBRAY, 1994). Em Nietzsche (2007), tem-se as dimensões apolínea e dionisíaca que nos permitem – em um primeiro momento e com fins didáticos – ampliar a constituição do sujeito em dois polos. Dionísio nos apresenta uma desvirtuação, um extravasamento, a embriaguez. Apolo nos apresenta a delimitação, o

socratismo, o racionalismo e sua desconfiança em uma busca do real, do verdadeiro como podemos ver nas palavras de Daniel Portugal (2015):

O apolíneo aproxima-se do universo onírico porque leva à figuração, à delimitação formal. Revelando-se mais intensamente nas formas mais belas, mais delineadas, o apolíneo nos leva a deter-nos na representação e na ilusão. O dionisiaco, por outro lado, aproxima-se da embriaguez porque transborda os limites da representação, misturando e arrastando tudo para o caos. (PORTUGAL, 2015)

Entretanto, um passo à frente, é necessário compreender que Nietzsche não se propõe concordar com a metafísica platônica. Não pretende aceitar o caráter dual da constituição do mundo, do saber, do sujeito: polos magnéticos impalpáveis. Apolo e Dionísio se juntam e se elevam, constituem algo além do estático sujeito cartesiano.

O trágico, portanto, envolve o apolíneo e o dionisiaco, um potencializado pelo contato com o outro. Fica claro, então, que Nietzsche não quer exaltar Dionísio às custas de Apolo — ele exalta em conjunto Apolo e Dionísio, pois juntos eles promovem a máxima afirmação da vida mesmo face a seu caráter absurdo. Se Nietzsche critica alguma coisa em *O nascimento da tragédia*, enfim, é a desvirtuação dos impulsos estéticos, que, como vimos, desembocam ou no racionalismo/moralismo socrático ou na licenciosidade descontrolada do sátiro. (PORTUGAL, 2015)

Imageticamente o que se pode ter é um fluxo de *Jano*¹ a *Ouroboros*² que, possibilitado pela tragédia nietzschiana, nos levará de um sujeito estático cartesiano a um sujeito prático deleuziano e as aberturas que isto gera à imaginação e racionalização.

Na imagem de *Jano* o que se tem culturalmente é uma abordagem majoritariamente dicotômica tendenciosa ao apolíneo, demasiada racional, que em um contexto pós revolução científico-tecnológica, de culturalização de massas, entendido por Barthes (1988) enquanto a “civilização da imagem”, gera situações paradoxais na relação com a imagem e o imaginário.

Um dos maiores paradoxos da cultura contemporânea é que, em uma época em que a imagem reina soberana, a própria noção de imaginação criativa humana parece estar sob crescente ameaça. Parece que não

¹ Jano é o deus romano das mudanças, das escolhas, simbolizando o passado e o futuro. Sua imagem relaciona o fim de algo e o começo do outro em uma posição dicotômica.

² Ouroboros, em contrapartida, é o símbolo da eternidade, é ideia de movimento contínuo do eterno retorno em um ciclo de evolução sobre si mesmo.

sabemos mais exatamente quem produz ou controla as imagens que condicionam nossa consciência” (KEARNE, 1994, p.03).

Assim entendendo este contexto no qual “a comunicação básica[...] é toda ela externa e baseada em símbolos exteriores” (SEVCENKO, 2001), somos oprimidos por imagens, uma “chuva infinita de imagens” (CALVINO, 1988) que iguala um imaginário mundial. Paisagens urbanas, assim como nossas paisagens mentais, são subjugadas a uma colonização pela indústria da imagem, o que gera uma “sensação opressiva de excesso e eutrofização – uma espécie de sufocamento em um infinito “Mar Sargaço de Imagens.” Como cita Pallasmaa (2013).

As imagens ajudaram a humanidade a se libertar de imperativos biológicos escravizantes. Mas nos tornamos vítimas de nossa própria imaginação ao torná-la objeto de exceção de controle e domesticação, em uma abordagem “apolínea/racionalista” apenas a reconhecendo “em suas funções perceptuais, miméticas e mnemônicas, mas não como um meio de pensamento, exploração criativa e expressão artística.” (PALLASMAA, 2013).

Assim, na redução do sujeito, na diluição da referência cartesiana, o sujeito em si, pleno e produtor, se contrapõe a uma realidade na qual não se sabe as origens e intenções das substâncias, das coisas, no caso aqui das imagens. Encontramo-nos em um impasse no qual a própria relação entre imaginação e a realidade não parece estar apenas invertida, mas completamente subvertida.

Tomando Duchamp enquanto um ponto de inflexão na maneira de ver e perceber o mundo e a arte, o presente trabalho se propõe a investigar convites à percepção imagética pelo sujeito. Pretende estruturar bibliograficamente um arco entre o sujeito contemporâneo e os modos de ver de Duchamp. Busca compreender este sujeito e a imagem com a qual se relaciona. Para isso, o estudo se estrutura em quatro capítulos – Duchamp; Sujeito; Ode ao Olhar; Imagem – Em particular, o capítulo “Ode ao Olhar” será formado por uma construção imagética, uma narrativa visual, tendo como referência o modo de reflexão dado por John Berger no livro “*Modos de ver*” (1999) que estrutura seu pensamento apenas a partir de imagens sem a mediação ou interferência do texto, inclusive o nome das obras. A fim de facilitar a compreensão do leitor ao fim é colocado um mapa das figuras. Os demais se formam textualmente,

baseados bibliograficamente em “*Marcel Duchamp ou o castelo de pureza*” de Octavio Paz (2007), “*Empirismo e Subjetividade*” de Deleuze (2001) e “*A imagem*” Jacques Aumont (1990).

Assim, o que se espera é apresentar equilíbrios possíveis entre o racional e o sensível a partir da compreensão da construção lógica na arte por Duchamp e do olhar subjetivo em uma interrelação necessária para a construção do conhecimento e da percepção do mundo e das coisas estabelecendo uma relação de reciprocidade entre sujeito e objeto em que “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador” (AUMONT, 1990).

Duchamp

Marcel Duchamp foi um daqueles artistas capazes de compreender aquilo que o rodeava, perceber em seu entorno com muita perspicácia. O compromisso moderno com a máquina, a lógica, a velocidade e o dinheiro burguês. De sua proeminente e rápida fase “pictórica” na década de 1910 ao seu longo “silêncio” entre *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*³ (1915 –1923) à *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*.⁴ (1946 –1966) “o homem mais inteligente do século” segundo Breton (CABANNE, 2002) alçou *status* – não que o quisesse – comparado somente à genialidade de Picasso e assim, ao seu lado, ser responsável por marcar definitivamente seu tempo e o futuro da arte.

Duchamp é uma destas figuras que dividem o tempo em antes e depois: são inúmeros os artistas que deixaram marcas importantes na arte contemporânea, porém Duchamp abriu portas e dilatou caminhos que sem ele não estariam disponíveis e que com ele então começam a sê-lo. (VEGAP, 1997, p.07)

Marcel Duchamp é um dos homens mais célebres da América; depois de 1913, data em que suas obras apareceram pela primeira vez no Armory, Show, admite-se que é o primeiro e o mais inventivo revelador de seu tempo. (CABANNE, 2002, p.12)

A influência da obra e da personalidade de Duchamp se confunde com a história da pintura moderna. (PAZ, 2007, p.55)

³ Em português “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo”. Também conhecido como *Le Grand Verre* (Grande Vidro).

⁴ *Étant donnés: 1° A cachoeira / 2° A iluminação a gás*. Também conhecido como *Conjugação* (PAZ, 2007).

Lado a lado Picasso e Duchamp revolucionaram a arte moderna e, conseqüentemente, o nosso modo de olhar. Digo *lado a lado* pois, mesmo que sem proximidade pessoal, se complementaram em suas revoluções, somaram velocidade e *retarde*, composição e decomposição, sendo, segundo o célebre poeta moderno mexicano Octavio Paz, “os quadros do primeiro são imagens; os do segundo, uma reflexão sobre a imagem.” (PAZ, 2007). A partir de uma liberdade total, de sua ironia e extrema inteligência o “engenheiro do tempo perdido”⁵ se apropria da linguagem moderna para então satirizá-la, criticá-la e alterá-la.

Ironia e subjetividade têm sido o eixo da arte moderna. Duchamp faz girar esse eixo sobre si mesmo e transtorna a relação entre o sujeito e o objeto: seu “quadro hilariante” ri-se de nós. Assim desmorona a própria noção de modernidade. (PAZ, 2007, p.76)

Duchamp é um ponto de inflexão na arte e no mundo, profícuo e paternal ao ponto de a “arte do século 20 ser uma série de notas de rodapé à sua obra.” (Jens Hoffmann em tradução livre).

Como a dos “religiosos”, esta pintura é signo, Ideia. Ao mesmo tempo, Duchamp rompe com esta tradição. O impressionismo e demais escolas modernas e contemporâneas continuaram a tradição do *ofício* da pintura, embora tenham extirpado a *ideia* na arte de pintar; Duchamp aplica a crítica não só à Ideia, mas ao próprio ato de pintar: a ruptura é total. Situação singular: é o único pintor moderno que continua a tradição do Ocidente e é um dos primeiros que rompe com o que chamamos tradicionalmente arte ou ofício de pintar. (PAZ, 2007, p.51-52)

Duchamp busca “substituir a ‘pintura-pintura’ pela ‘pintura-ideia’.” Nega, rechaça a “pintura que ele chama olfativa (por seu odor a terebintina) e retiniana (puramente visual)” (PAZ, 2007), voltada somente aos olhos, ao deleite sensitivo pura e simplesmente. De sua produção pictórica propriamente dita, com o sucesso de *Nu descendant un escalier n° 2*⁶ em 1912 a largar o *Grande Vidro* em 1923, Duchamp buscou ultrapassar a pintura, tratando-a enquanto elemento intelectual, aproximando-se da matemática, da mecânica, utilizando-se da máquina para produzir, mas nunca se subjugando a ela.

⁵ Auto intitulação de Duchamp utilizada por Pierre Cabanne na 2ª edição do livro *Conversações* em 1976.

⁶ Nu descendo a escada n°2, em português.

Tive a intenção de fazer não uma pintura para os olhos, mas uma pintura em que o tubo de cores fosse um meio e não um fim em si. O fato de que chamem literária a esta classe de pintura não me inquieta, a palavra literatura tem um sentido muito vago e não me parece adequada. Há uma grande diferença entre uma pintura que só se dirige à retina e uma pintura que vai mais além da impressão retiniana – uma pintura que se serve do tubo de cores como um trampolim para saltar mais longe. É isto o que me ocorre com os religiosos do Renascimento. O tubo de cores não os interessava. O que os interessava era expressar sua ideia de divindade desta ou daquela maneira. Sem pretender o mesmo e com outros fins, tive a mesma concepção: a pintura pura não me interessa em si nem como finalidade. Para mim a finalidade é outra, é uma combinação ou, ao menos, uma expressão que só a matéria gris pode produzir. (PAZ, 2007, p.48-49)⁷

Ao se abrir o leque sob a obra de Duchamp se confirma seu compromisso em usar da arte a serviço da mente à Ideia, e com isso se faz necessário entender os reflexos e implicações desta abordagem majoritariamente apolínea, no sentido demonstrado anteriormente neste texto. “Seus atos e suas escolhas propuseram, e finalmente determinaram, uma higiene moral que virou radicalmente pelo avesso o patrimônio cultural e plástico de quatro séculos de humanismo.” (CABANNE, 2002). Ao se elevar a Ideia enquanto fim do fazer, Duchamp, à primeira vista, continua a ode iluminista à lógica e à racionalidade na percepção de mundo.

Acrescentemos a isso duas proposições implícitas: de um lado, o artista produz algo, claro, mas quem é filtrado, para não dizer excluído, numa prova de esclarecimento e iluminação artística é apenas o espectador. Daí que se perpetua, num exercício autista e solipsista, uma coleção de neologismos que se legitimam com uma citação de Guattari, Deleuze ou Baudrillard, como se estes tivessem instaurado o senso oculto, o método conceitual, a verdade hermética da arte contemporânea. Nietzsche já havia ressaltado que, com o céu esvaziado, não faltarão deuses na terra: a obra de arte torna-se mais do que nunca uma “coisa mental”, como queria Da Vinci. Tal como um enigma socrático, ela cessa de responder e porta, desde então, uma carga de Sentido a ser decifrado. (BECCARI, 2014)

Entretanto, Duchamp, em seu jeito despreocupado e munido de sua ironia, se faz o próprio *Jano*; se veste de uma máscara dupla com a qual brinca com o mundo a seu redor. Usa a razão querendo negá-la, se coloca como artista

⁷ “Conversation avec Marcel Duchamp”, em Alain Jouffroy, *Une révolution du regard*.

para criticar tal figura, impõe uma distância entre o espectador e a obra para então aproximá-los.

Duchamp é intensamente humano e a contradição é o que distingue os homens dos anjos, dos animais e das máquinas. Ademais, sua “ironia de afirmação” é um processo dialético destinado precisamente a minar a autoridade da razão. Não um irracionalista: aplica à razão uma crítica racional: o humor delirante e raciocinado é o disparo pela culatra da razão. (PAZ, 2007, p.63)

A relação de Duchamp com suas criações é indefinida e contraditória: são suas e são daqueles que as contemplam. (PAZ, 2007, p.64)

Assim Duchamp trabalha em um lugar único, no paradoxo, na negação da negação, no “entre”. Estipula a Ideia enquanto entidade. Mas dificilmente se pode cravar que vira as costas à imaginação. Ao tempo que tece uma obra hermética em sua lógica e construção mental abre-a ao consumo aprofundado. Ao fazê-la pelo invisível e pelo visível – como o arco entre o *Grande Vidro* e a *Conjugação* pressupõe – o faz em *Ouroboros*. Mesmo que dialeticamente Duchamp seja a transfiguração do “não estético”, do conceito, da Ideia, seu trabalho inclui o lugar da leitura, da inteligibilidade e assim se abre à imaginação, à imagem em si e assim “faz da visão – o domínio do pictórico, por excelência – um dos temas recorrentes em sua obra.” (VEGAP, 1997, p.46).

E Duchamp o sabe! Percebe e nunca nega suas ações, suas abordagens, seu ser e sua produção paradoxal. Inclusive se diverte com isso e, afinal de contas, com a ironia sendo sua bandeira de guerra, ri de um baluarte extasiado. É sujeito trágico como Nietzsche quisera. Corrobora este seu caráter uma de suas ideias que traz no texto *O Ato Criador* de 1957 e que “se condensa numa frase muito citada: ‘o espectador faz o quadro’. Expressa com tal insolente concisão, parece negar a existência das obras e proclamar um niilismo ingênuo.” (PAZ, 2007).

Duchamp pretende reconciliar arte e vida, obra e espectador. Mas a experiência de outras épocas é irrepetível e Duchamp o sabe. Arte fundida à vida é arte socializada, não arte social nem socialista e ainda menos atividade dedicada à produção de belos objetos ou simplesmente decorativos. Arte fundida à vida quer dizer poema de Mallarmé ou romance de Joyce: a arte mais difícil. Uma arte que obriga o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em um poeta. (PAZ, 2007, p.61)

Acredito muito no lado médium do artista. O artista faz qualquer coisa, um dia, ele é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, para a posterioridade. Não se pode

suprimir isto, pois, em suma, é um produto de dois polos; há o polo daquele que faz uma obra e o polo daquele que a vê. Dou tanta importância àquele que a vê quanto àquele que a faz. (CABANNE, 2002, p.122)

Assim, em seu curto texto, Duchamp mais uma vez estremece as bases da arte ao pulverizar a figura do autor. Mas, para além da literatura, é em suas “coisas” e em seu silêncio que isto se faz cristalino. Pontas de um arco perfeito desenhado por Duchamp; contato para o salto, silêncio e aterrissagem póstuma. *La Mariée ...* (1915 –1923) e *Étant donnés* (1946 – 1966) não poderiam estar mais distantes e, ao mesmo tempo, mais próximas, entre si, e o encontro entre ambas se dá no olhar do sujeito, no outro e seu “ver-através-de”.

O jogo de correspondências e reflexos entre a *Conjugação* e *La Mariée...* é perturbador e se estabelece não apenas no plano textual – as notas à Caixa Verde são a ponte verbal entre uma e outra obra –, mas também no visual. Em ambos os casos o simples ato de olhar uma pintura ou uma conjugação converte-se no ato de **ver-através-de...** Num, através do obstáculo da porta que, finalmente, converte-se na passagem visual que nos leva à paisagem com a mulher e a cascata; noutro, através do vidro em que está pintada a composição e que, por sua própria transparência, converte-se em um obstáculo à visão. Reversibilidade: ver através da opacidade, não ver através da transparência. A porta de madeira e a porta de vidro: duas faces opostas da mesma ideia. Esta oposição resolve-se numa identidade: em ambos os casos olhamo-nos olhar. Operação bisagra. A pergunta que é o que vemos? Coloca-nos frente a frente com nós mesmos. (PAZ, 2007, p.72, grifo do autor)

Neste ponto Duchamp converge seu fazer ao seu discurso e assim escancara sua abertura ao subjetivo, ao outro. Torna tal movimento tão incisivo neste momento quanto as frestas na porta de *Étant donnés* o seriam 12 anos após quando de seu aparecimento ao mundo. Ou seja, em o *Grande Vidro*, o outro, o olhar pelo sujeito, sujeito este externo, que é sugerido na *Conjugação*, é escancarado.

As Testemunhas Oculistas são parte do *Grande Vidro*; o espectador da *Conjugação*, pelo fato mesmo de espreitar participa no rito dual do *voyeurismo* e da contemplação estética. Sem ele, não se cumpriria o rito. Não é a primeira vez que um artista inclui em sua pintura aqueles que a olham e em meu estudo anterior sobre Duchamp lembrei de Velázquez e suas Meninas. Mas o que nas Meninas e no **Grande Vidro é representação, na Conjugação é ato**: realmente nos convertemos em *voyeurs* e também em testemunhas oculares. Nosso testemunho é parte da obra. (PAZ, 2007, p.86-87, grifo do autor)

Assim, pode-se amarrar um panorama duchampiano que, do apolíneo ao dionisíaco, transita da Ideia à Imagem; parte do exercício cartesiano para então criticá-lo, se coloca em silêncio e então propõe um movimento do olhar do sujeito outrora introspectivo, hermético e representado ao olhar ativo, construtivo, aberto a toda subjetividade. Com isso se erige um lugar de relação entre objeto/obra/coisa e olhar/sujeito/imaginação.

(...) se o desejo é dupla visão, a vidência é voyeurismo transformado pela imaginação, desejo tornado conhecimento. O erotismo é a condição da vidência. Além de ser conhecimento, a visão erótica é criação. Nosso olhar muda o objeto, erótico: o que vemos é a imagem de nosso desejo. “C’est sont les regardeurs qui font le tableau”. Mas o objeto também nos vê; mais exatamente: nosso olhar está incluído no objeto. Meu olhar faz o quadro só com a condição de que eu aceda em ser parte do quadro. Olho o quadro, mas olho-o olhando o que olho – olhando-me. (PAZ, 2007, p.88-89)

sujeito

Quem é este que olha, que fita e apreende o mundo? Duchamp coloca este que é “o outro lado” do jogo, mas quando o faz, coletiviza e indetermina. “Aquele que vê” é o outro, mas quem o é para que este jogo de relações possa se estabelecer?

Para se compreender e para que se possa aceitar a relação estipulada por Duchamp entre indivíduo e objeto – e assim tentar responder as questões acima – é preciso abandonar a noção de *sujeito* cartesiano estruturado e determinado por seu pensamento lógico, definidor de tudo que contempla seu exterior. Dicotomizado não só entre Apolo e Dionísio em seu interior, mas também entre este interior e o exterior onde se coloca hierarquicamente soberano, prévio e permanente.

Assim surge um outro, o “sujeito prático” (DELEUZE, 2001) que se estrutura de maneira a possibilitar ver o objeto e por ele ser visto. É só no sujeito prático que se faz possível este relacionamento pois ele “se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo.” (DELEUZE, 2001), ou seja, este sujeito é posto enquanto um efeito transitório, uma processualidade, um devir. Está relacionado ao externo, à experiência, ao contanto com os acontecimentos, encontros cotidianos, forças.

O lado de fora diz respeito à força: se a força está sempre em relação com outras forças, as forças remetem necessariamente a um lado de fora irreduzível, que não tem mais sequer forma, feito de distâncias indecomponíveis através das quais uma força age sobre a outra ou recebe a ação da outra. (DELEUZE, 1988, p. 93)

Isto corrobora a ideia de que o sujeito não pode ser admitido enquanto uma entidade pronta, mas sim uma entidade que:

se constitui à medida que é capaz de entrar em contato com essas forças e com as diferenças que elas encarnam, sofrer suas ações e, em alguma medida, atribuir-lhes um sentido singularizado. Nesse movimento, parte delas passa a compor o homem, dando uma forma (provisória) para o "lado de dentro". (MANSANO, 2009).

Para Deleuze, a relação entre o lado de dentro e o lado de fora se dá pelo movimento constituinte do sujeito somado à ideia das forças externas, ou, de outra maneira, coloca que tal relação se estabelece ao momento em que "o dado já não é dado a um sujeito; este se constitui no dado." (DELEUZE, 2001). E explica este *dado* a partir de Hume como podemos ver:

Mas, que é o dado? É, diz Hume, **o fluxo do sensível, uma coleção de impressões e de imagens, um conjunto de percepções**. É o conjunto do que aparece, o ser igual à aparência, é o movimento, a mudança, sem identidade nem lei. Falar-se-á de imaginação, de espírito, designando assim não uma faculdade, não um princípio de organização, mas um tal conjunto, uma tal coleção (DELEUZE, 2001, p.95, grifo do autor)

Assim, no momento em que o sujeito se constitui no *dado*, se faz em movimento. Em uma relação constante entre o lado de dentro e o fora se institui uma abordagem em sistema, sistema constituído pelo sujeito, pela subjetividade e pelos modos de subjetivação. O sujeito prático é agente, é processo assim como a subjetividade o é.

Mas pelo menos, já podemos pressentir como se manifestará essa unidade no sujeito: se a relação não se separa das circunstâncias, se o sujeito não pode separar-se de um conteúdo singular que lhe é estritamente essencial, é porque, em sua essência, a subjetividade é *prática*. É nos vínculos do motivo e da ação, do meio e do fim, que se revelará sua unidade definitiva, isto é, a unidade das próprias relações e das circunstâncias: com efeito, esses *vínculos meio-fim, motivo-ação, são relações, mas outra coisa também*. (DELEUZE, 2001, p.118)

Félix Guattari compõem, ao lado de Deleuze, algo que podemos considerar um campo conceitual a partir do qual pode-se compreender o sujeito e a subjetividade em sua potência de variação, seu *status* cambiante.

Em *Micropolítica: cartografias do desejo* Félix Guattari e Rolnik (1996) vêm a subjetividade como um processo produtivo no qual estão presentes e participativos uma heterogeneidade de componentes. Mansano, ao analisar a postura de Guattari, coloca estes componentes como “resultantes da apreensão parcial que o indivíduo realiza, permanentemente, de uma heterogeneidade de elementos presentes no contexto social” (2009) e assim acabam servindo a uma singularização de ideias e valores. Aqui fica claro que os filósofos franceses entendem que a “subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social” (Guattari & Rolnik, 1996). Conversa diretamente com o sujeito prático deleuziano e a relação entre dentro e fora anteriormente citada, pois corrobora a ideia do sujeito enquanto um efeito provisório, e que mantém um devir de acolhimento e emissão contínuos em uma construção viva.

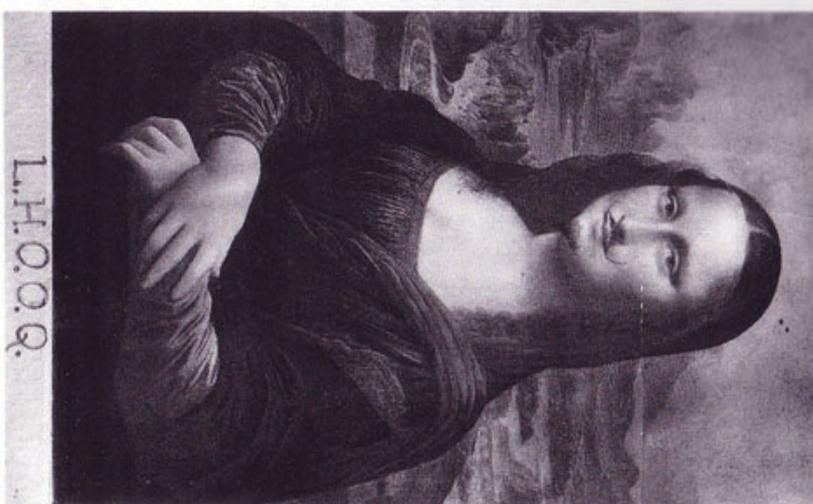
Portanto, quando recorremos em nossos estudos à noção de subjetividade, tal qual pensada por Guattari, estamos referidos a uma matéria-prima viva e mutante a partir da qual é possível experimentar e inventar maneiras diferentes de perceber o mundo e de nele agir. (MANSANO, 2009).

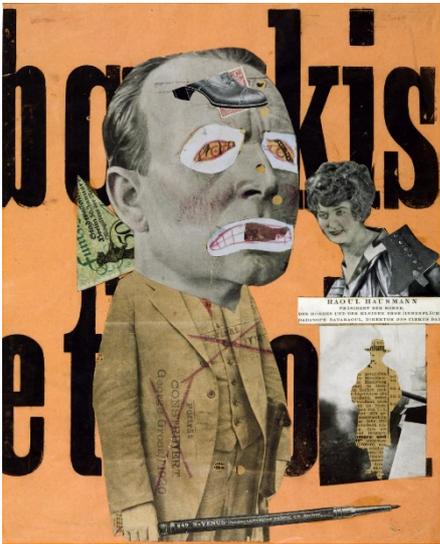
Ainda é necessário atentar que, neste contexto, “(...) subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo” (Guattari & Rolnik, 1996). Ou seja, a subjetividade opera na interioridade e no exterior do indivíduo em fluxo no qual diversos componentes se difundem e se agrupam ganhando delimitações diversas a partir de diversos modos de subjetivação que diz respeito às maneiras de se tornar sujeito. “Os modos de subjetivação podem tomar as mais diferentes configurações, sendo que estas cooperam para produzir formas de vida e formas de organização social distintas e, cabe insistir, mutantes.” (MANSANO, 2009).

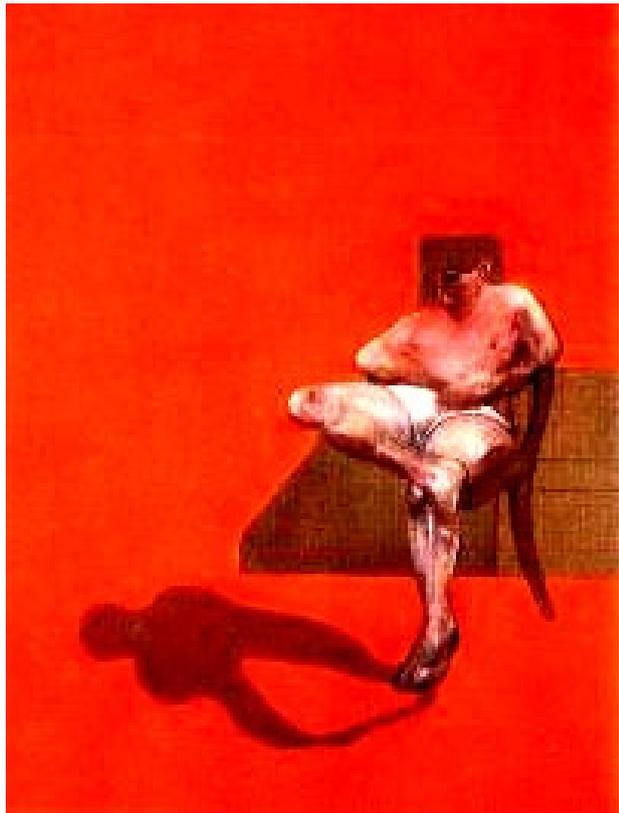
Com isso podemos compreender um novo sistema de relações entre os sujeitos e os objetos, a luta entre interior e exterior que mobiliza ambos, os fazem ser processuais, transitórios, ou seja, “olho-o olhando o que olho – olhando-me.” (PAZ, 2007). Pode ser traduzido por algo como altero-o alterando o que altero – alterando-me.

ode ao olhar

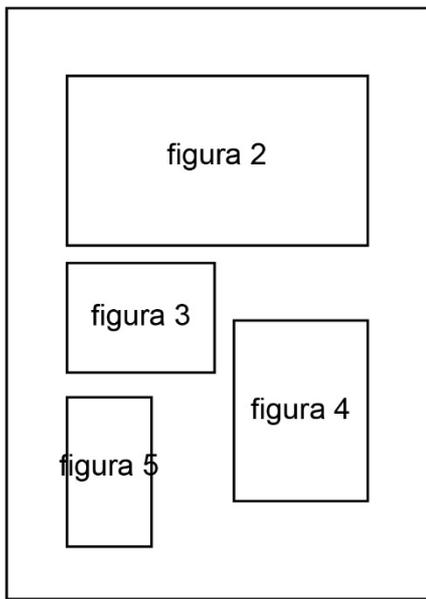




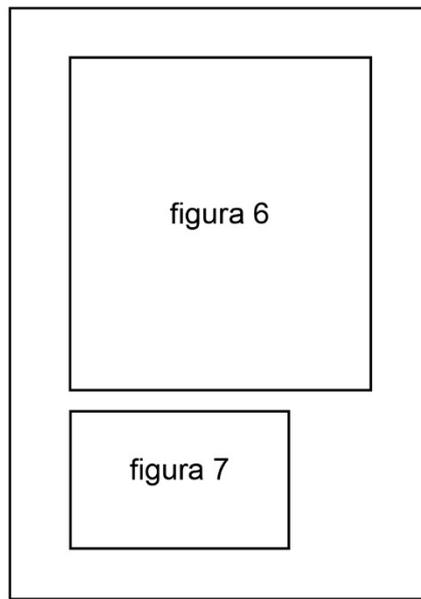




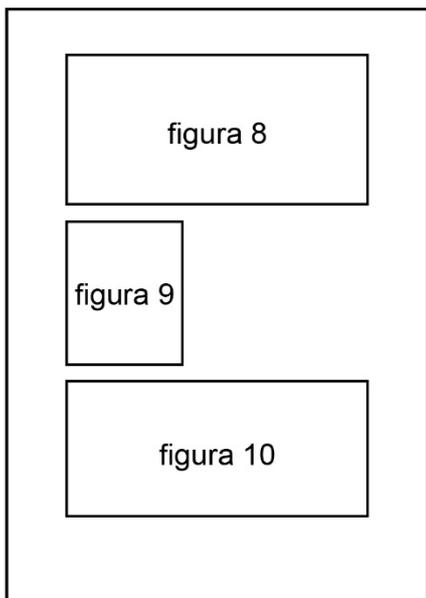




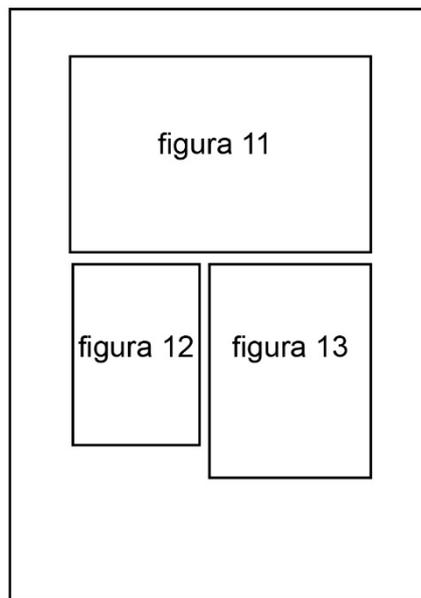
p. 20



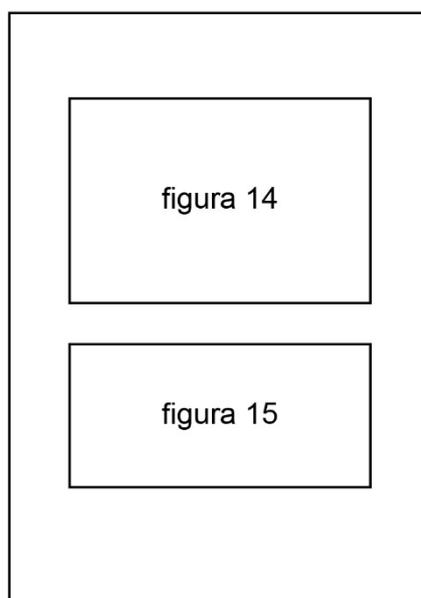
p. 21



p. 22



p. 23



p. 24

imagem

Pudemos compreender as alterações, ou melhor dizendo, a maneira de se aceitar o estatuto do sujeito em Deleuze e Guattari e assim ampliá-lo à ideia de sujeito observador entendendo “a visão e seus efeitos inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnica, instituições e procedimentos de subjetivação” (CRARY, 2012). Assim, se há uma alteração nas funções e no caráter da imagem, ela não ocorre independentemente da reconstrução do sujeito, não há sujeito prévio e em seus dados constituintes se encontram as imagens como mostrado anteriormente.

Como postulado previamente somos uma “civilização da imagem.” (BARTHES, 1988). Inseridos nessa realidade de profusão de imagens, geradas pelo desenvolvimento moderno das cidades, desenvolvimento industrial e da cultura de massa, notam-se alterações consideráveis nas relações e percepções e “a comunicação básica, aquela que precede a fala e estabelece as condições de aproximação, é toda ela externa e baseada em símbolos exteriores.” (SEVCENKO, 2001).

Nisto, a imagem, “muitas vezes entendida como uma simples superfície rasa e passageira da comunicação visual e da representação artística”, (PALLASMAA, 2013) toma um sentido muito mais amplo: “imagem mental, visual, auditiva, tátil, gustativa, olfativa... e o que mais for possível para compor o campo da ‘medialidade’” (TIBURI, 2013).

“A imagem nunca é uma realidade simples” (RANCIÈRE, 2012) e o que estabelece sob si é um panorama abrangente, um aparato contundente sob sua influência e presença em diversos atravessamentos, entre o externo e o interno entre o que vemos e o que nos vê. “Essa inter-relação nos permite atrelar o pensamento à imagem, de modo que o pensamento faça parte da imagem ou, antes, o inverso: imagens atravessam e configuram os pensamentos.” (BECCARI, 2012). “Toda imagem incorpora uma forma de ver” (BERGER, 1999) e, além, não se restringe ao campo visível, seja pela imaginação ou por outras mídias de conhecimento, como as palavras.

Da imagem se imagina. “A imagem tem sido tradicionalmente reconhecida em suas funções perceptuais, miméticas e mnemônicas, mas não como um meio

de pensamento.” (PALLASMAA, 2013). Abandonamos a possibilidade introspectiva da imagem. Imaginar se subjugou a pensar, graças ao pensamento filosófico e científico ocidental, lhe é negado um status ativo na construção do sujeito afetando sua comunicação e a percepção e impossibilitando assim uma ligação entre imagem e imaginação.

A imaginação é uma das maiores prerrogativas do ser humano. Com essa faculdade, ele une imagens e ideias anteriores, independentemente do desejo, e, assim, cria resultados novos e brilhantes... O sonho é um [tipo] involuntário de poesia. (MODELL, 2006, p.25)⁸

O imaginário atravessa nossa realidade. As forças mentais das imagens são corroboradas pelo sujeito observador, por serem compreendidas enquanto dados em Deleuze, por constituírem uma interioridade e uma anterioridade ao conhecimento, por transitarem entre o apolíneo e o dionisíaco e assim do abstrato ao mimético.

Em suma, mesmo que não se queira discutir a validade da imagem perceptual direta (pois, enfim, quando vejo uma galinha, o que vejo não deixa de ser também uma imagem produzida pelos meus sentidos e pela minha mente), é necessário admitir que a realidade é, em larga medida, um recorte de nosso imaginário — aquela parte deste que possui certo tipo de relação com experiências empíricas e com discursos aos quais se atribui alto valor de verdade. (PORTUGAL, 2011)

Sem o medo de me fazer repetitivo, o que se precisa observar é o caráter mutante da imagem. Trata-se em sua duplicidade de mutação, lembrando *altero-a alterando o que altero – alterando-me*. Conflui o sujeito prático ao jogo de correspondências que ele estabelece com o dado que o constitui, com a imagem. Este sujeito outrora predeterminado e estático, se relaciona na arte e no mundo no sentido que se dá. Aceita o convite à dança imagética, entrando em uma prática de atravessamentos e construções abertas à percepção e ao imaginário. Enfim relacionando-se na arte e no mundo que se põe.

Diferentemente de uma construção em perspectiva que também presumia fornecer uma representação objetivamente ordenada, a câmara escura impôs uma área ou um lugar restrito a partir do qual a imagem mostra sua plena coerência e consistência. Por um lado, o

⁸ Charles Darwin apud MODELL, 2006.

observador é dissociado da pura operação do aparelho; está lá como uma testemunha descorporificada de uma re-(a)presentação mecânica e transcendental da objetividade do mundo. Por outro, sua presença na câmara implica uma simultaneidade espaçotemporal entre a subjetividade humana e a objetividade do aparato. (CRARY, 2012, p.47)

Parafraseando Nietzsche, o “mundo real” que a câmara escura havia estabilizado por dois séculos não era mais o mundo mais útil ou valioso. A modernidade que envolvia Turner, Fechner e seus herdeiros não precisava mais desse tipo de verdade e de identidades imutáveis. Um **observador mais adaptável, autônomo e produtivo era necessário tanto no discurso como na prática** – para se ajustar às novas funções do corpo e à ampla disseminação de signos e imagens indiferentes e conversíveis. A modernização resultou em uma desterritorialização e uma revalorização da visão. (CRARY, 2012, p.146, grifo do autor)

Assim, o que se tem por fim é um contexto de interligação essencial entre imagem, olhar, observador e objeto no qual “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador” (AUMONT, 1990). E sendo pois.

“(corte)

A vida e a morte do olhar são a vida e a morte da imagem.

(corte)” (TIBURI, 2013)

considerações finais

O presente estudo busca compreender as relações entre sujeito e imagem em um sistema de relações atualizado entre aquele que *olha sendo olhado* pelo outro tomando como convergência a postura artística de Duchamp.

Compondo entre o sujeito prático, a imagem ativa e a ironia duchampiana realizou-se um exercício trágico como dado por Nietzsche entrelaçando o *paradoxo* Duchamp, que se apropria da linguagem moderna e todo o seu compromisso com a lógico e a racionalidade, para abrir-se à percepção sensível, ao imaginário e ao sujeito.

Assim, evidencia-se atravessamentos teórico-conceituais que atingem o artista, a imagem e o outro, o sujeito. Não ao se fechar um sistema, mas ao abri-lo, soltando pontas e gerando mais questionamentos que respostas. Abre a caixa de pandora no sentido em que não se tem figuras formais, rígidas, se tem sujeitos abertos, complexos e diversos que se conectam, imaginam e constroem se construindo.

Com isso, pode-se entender que Duchamp de *O Grande Vidro à Conjugação* ao mesmo tempo que atravessa, rasga seu caminho, da *Ideia à Imagem* afirma em postura irônica e despreocupada, o quanto suas obras se colocam no mundo para serem olhadas, apreendidas, captadas e, por fim, construídas.



Figura 16 - La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. Marcel Duchamp. (1915 - 23)

referências

- ARISTÓTELES. **Metafísica (Livros I e II)**. Tradução de Vinzenzo Cocco. Coleção: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2012.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1988
- BECCARI, Marcos N. **O guarda-chuva invisível de Duchamp**. [online] Disponível na Internet via <http://www.revistacliche.com.br/2014/10/o-guarda-chuva-invisivel-de-duchamp/>. 2014. Acessado em 12/11/2017.
- BECCARI, Marcos N. **Um corpo sem órgãos infectado por imagens**. [online] Disponível na Internet via <http://filosofiadodesign.com/um-corpo-sem-orgaos/>. 2012. Acessado em 29/09/2017.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CALVINO, Italo. **Six Memos for The Next Millennium**. Nova Iorque: Vintage Books, 1988.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução por Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução C. S. Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- KEARNEY, Richard. **The Wake of Imagination**. Londres: Routledge, 1994.
- MANSANO, Sonia R. V. **Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade**. Revista psicologia UNESP, p. 110-117, 2009.
- MODELL, Arnold H. **Imagination and the Meaningful Brain**. Cambridge/MA e Londres/UK: MIT Press, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo**. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 2007.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura**. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PORTUGAL, Daniel B. **A verdade da imagem**. [online] Disponível na Internet via <http://filosofiadodesign.com/a-verdade-da-imagem/>. 2011. Acessado em 24/10/2017.

PORTUGAL, Daniel B. **Notas sobre o apolíneo e o dionisiaco**. [online] Disponível na Internet via <http://filosofiadodesign.com/notas-sobre-apolineo-e-dionisiaco/>. 2015. Acessado em 09/09/2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TIBURI, Marcia. **Diálogo/cinema / Marcia Tiburi, Julio Cabrera**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. Editora Cosac Naify, 2004.

VEGAP. **Marcel Duchamp**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.