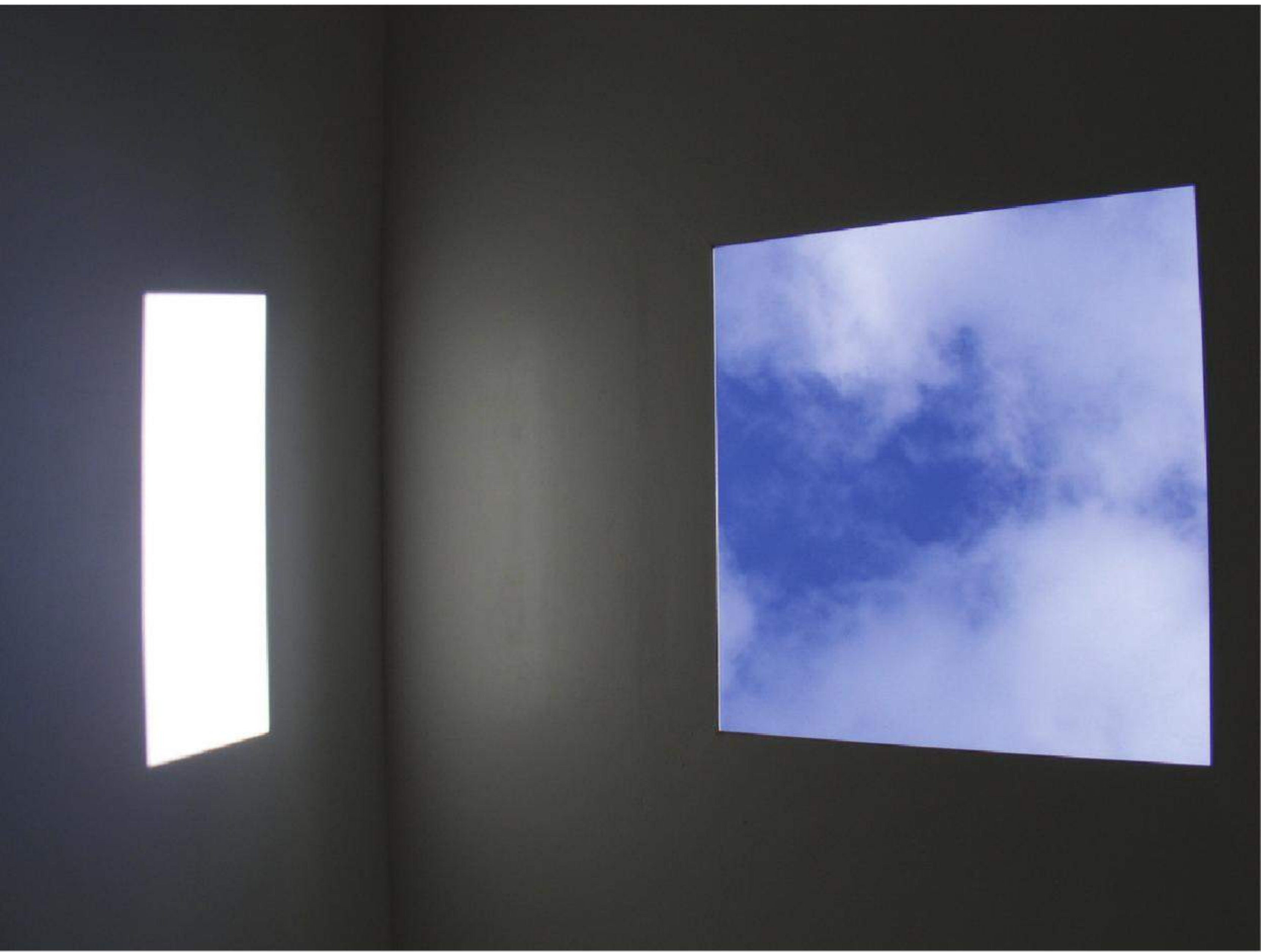




James Turrell. *Skyspace*, Yorkshire Sculpture Park, 2006.

Notas sobre a (Fotografia das sombras dos ready-mades)

Livia Flores

O artigo discute as perturbações ocorridas na arte a partir da entrada em cena do mecânico, procurando extrair da correlação entre os modos de funcionamento do *Grande Vidro* (Duchamp) e do aparelho fotográfico indicações sobre as condições espaciais de acontecimento do cinema sem filme. Cinema sem filme é aqui tão somente a abreviatura de como fazer cinema sem filme? – uma expressão interlocutória.

Fotografia, arte, espectador.

No começo do século XIX, Goethe sugere fechar o orifício da *camara obscura* e observar as cores produzidas pelo próprio olho. Ao descobrir-se parte da fisiologia instável do corpo humano, a visão deixa de ser de fonte do conhecimento para ser investigada por aparelhos ópticos. Adaptadas para o entretenimento, essas invenções contribuem para o surgimento de um novo tipo de observador em que se misturam o espectador clássico, o objeto de pesquisa empírica e o elemento de uma produção mecanizada, operando em contiguidade com a máquina.¹ O consumo fermenta o amálgama.

“Todo mundo queria registrar a vista de sua janela, e feliz aquele que na primeira tentativa conseguia obter a silhueta dos telhados contra o céu.”² Em 1839, a invenção do daguerreótipo provoca uma corrida às lojas de aparelhos ópticos. O espectador começa a produzir imagens. Trabalho e lazer iniciam uma aproximação que, um século e pouco depois, os encontra reunidos na tela do computador. Em 1833, *The Analytical Engine*, de Charles Babbage, já incorpora os principais traços do computador digital. Mas foram necessárias algumas décadas até que o efeito de real obtido através da fotografia se associasse à impressão de movimento provocada por imagens consecutivas.

A consumação esperada finalmente aconteceu numa usina francesa, numa tarde ensolarada de final de século, em meio a sorrisos e alegres acenos das moças. O resultado imediato foi o nascimento de uma máquina excepcional.

Daí em diante, o fluxo de imagens que habitava a câmera escura em dias luminosos poderia voltar a qualquer hora do dia ou da noite, sempre na sequência desejada. Bastava ligar o projetor para fazer deslizar o filme – “um sistema elegante que permite modular feixes de energia estandarizados”.³

1 Crary, Jonathan. *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon, 1994, p. 162.

2 Beaumont Newhall. *Apud* Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press, 2001, p. 21.

3 Frampton, Hollis. “Pour une métahistoire du film: notes et hypothèses à partir d'un lieu commun” in *L'Ecliptique du savoir. Film photographie vidéo*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 108.

Segundo Manovich, as histórias da fotografia, do cinema e do computador se entrelaçam através do *loop*, que preside tanto a fundação do cinema quanto a programação de computadores. A repetição de certos conjuntos de operações, controlada por meio de um *loop* principal, segue o mesmo princípio da esteira transportadora. O computador revela-se então como outra versão da fábrica fordista. A linha de montagem fraciona o processo de produção em sequências simples de ações repetitivas, semelhante estandarização valendo para as partes a serem trabalhadas: pouco importa se são os punhos de um uniforme ou as imagens de um filme. A invenção do cinema em 1890 requisita a padronização das dimensões da imagem e do intervalo de tempo em que ocorrem. Para Manovich, acontece aí a ruptura decisiva: amostras distintas entre si decupam dados contínuos – o tempo da experiência humana. Um dos resultados disso é que a fotografia e o cinema só podem mostrar eventos passados, como se a imagem técnica – em última instância, sempre uma imagem do tempo – congelasse a existência e lembrasse o esquecimento. “O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno”⁴, observa Flusser. Em contrapartida,

4 Flusser, Vilém. *A Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p.14.

todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia.⁵

5 Idem, *ibidem*, p. 24.

Com efeito, o declínio do modernismo trouxe a percepção se não de um privilégio do vetor espacial sobre o temporal, ao menos de uma quebra na hegemonia da narrativa histórica. Globalmente performadas em tempo real, incontáveis micronarrativas acabaram por ter um efeito dilatador sobre o espaço, virtualmente multiplicado a partir da proliferação de informações possibilitada pela digitalização (atribuição de um valor numérico derivado de uma série, a amostras de imagem, som e texto). Ocupamo-nos hoje em processar um mundo infinitamente fletido pelo livro, pelo filme e pela gravação sonora. As perturbações ocorridas na arte a partir da entrada em cena do mecânico se complicam.

Flusser encontra uma chave de leitura para o mundo pós-industrial no aparelho fotográfico: “o primeiro, o mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos”⁶. Seu surgimento assinalaria o ponto mais recente de mutação no desenvolvimento ocidental, a partir do qual nos abrimos para uma *aventura*, cujo desfecho desconhecemos e não podemos prever. Por analogia, podemos dizer que o *Grande Vidro* provoca o mesmo com relação à arte e seus parâmetros de vigência. Em outros termos, o *Grande Vidro* de Duchamp está para o cinema sem filme assim como o aparelho fotográfico está para os demais aparelhos da era pós-industrial. Em geral, o cinema sem filme não se preocupa com o cinema, com seus princípios nem fins. Porém, nutre-se do poder de entranhamento psicossensorial secretado ao longo dos últimos 100 anos pela máquina-cinema. Alimenta-se de suas virtualidades, bebe na fonte (*Fountain*). Cinema seria o denominador comum, e o cinema sem filme, uma incógnita.

6 Idem, *ibidem*, p. 34.

Nas sociedades pós-industriais, a atividade dominante é a gestão de informações, que depende de programação. Flusser concebe aí uma série de *loops* em *looping*: o fotógrafo age no sentido do esgotamento das potencialidades inscritas no programa abrangente, porém, finito do aparelho fotográfico. Como jogador de um jogo complexo de permutações simbólicas, “brincando contra o aparelho”, ele se integra perfeitamente enquanto *funcionário* de um sistema hierárquico aberto para cima, cujo objetivo é programar *magicamente* a sociedade para propiciar um comportamento favorável ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos. A automatização crescente inverte a relação com os homens: conceitos programados deixam de significar intenções humanas e tornam-se autossignificantes; as decisões são meramente funcionais. Cedo ou tarde, todas as possibilidades inscritas no programa do aparelho, desejáveis ou não, necessariamente se cumprirão.

O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*.⁷

7 Idem, *ibidem*, p. 33-34.

Ainda no século XIX, ao contrário dos pintores, os fotógrafos não assinavam as imagens que produziam nem eram considerados artistas. As fotografias, produzidas e comercializadas por grandes empreendimentos, abasteciam bibliotecas públicas, arquivos particulares e *divertimentos* – aparelhos ávidos por efeitos de real, como os estereoscópios. Rosalind Krauss⁸ observa que as incongruências apresentadas por essa produção frente a categorias estéticas que apóiam a noção de arte – como *obra*, *autor* e *gênero* – passam a ser escamoteadas a partir do momento em que ela é assimilada pelo sistema da arte. Os 10.000 negativos de Atget – ordenados sob rubricas como *paisagens*, *arredores*, *Paris pitoresco*, *Velha França* – propõem uma charada cuja solução informa mais sobre a demanda imposta pela paixão arquivista da época do que sobre o projeto e as intenções artísticas do fotógrafo.

8 Cf. Krauss, Rosalind. “Os espaços discursivos da fotografia” in *Arte&Ensaio* 12, Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2006, p.155-167.

A natureza técnica da imagem fotográfica, contudo, por si só, não teria bastado para garantir a passagem ao museu de arte. Jacques Rancière afirma que a fotografia e o cinema só começam a ganhar estatuto de arte porque antes o romance realista conferia visibilidade a *qualquer um* e a *qualquer coisa*. Destruía-se a ordem de importância dos temas e a hierarquia que subordinava o visível ao discursivo. A palavra começa a sofrer a concorrência inédita da imagem: “O banal torna-se belo como rastro do verdadeiro”.⁹ Logo o cinema assume o papel narrador da literatura, elevando a possibilidade de ficcionar o real a potência ainda maior.

9 Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005, p.50.

No epicentro dessa revolução estética encontramos Baudelaire, que alça Constantin Guys ao patamar de figura emblemática da modernidade. Isso não significa necessariamente que Baudelaire considere Guys um gênio da pintura; Guys incorpora o gênio moderno que a pintura dos gênios da arte não consegue incorporar – “um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é indiferente”.¹⁰ A metrópole celebra em suas galerias iluminadas o encontro da massa humana com a massa de mercadorias que dispõe ao consumo. Parale-

10 Baudelaire, Charles. (org.). Coelho, Teixeira. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 20.

lamente à sedução oferecida ao olhar, impõem-se novos procedimentos de rastreamento visual do indivíduo que se esconde e se perde na multidão. Entre *basbaque* e *detetive amador*, o *flâneur* já não pode mais deixar de incorporar certas estratégias do *voyeur*. Não estaria aí se delineando o espectador de Duchamp que se deixa hipnotizar pelo *Anémic Cinema*, procura pistas da *Mariée* ao mesmo tempo em que se admira em seu reflexo, tropeça no *Trébuchet* e espreita *Étant Données*? É ele quem vai fazer a obra.

O *basbaque*, observa Walter Benjamin, não deve ser confundido com o *flâneur*, sempre em posse de uma individualidade. No *basbaque* ela desaparece, absorvida pelo mundo exterior. “O *basbaque* se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é o público, é a multidão.”¹¹ A pressão do mecânico sobre a arte – via fotografia – revela-se bem maior do que inversamente o sistema da arte sobre ela exercera. As categorias atingidas parecem ser as mesmas: gênero, obra e autor. O abalo, percebido por Baudelaire, manifesta-se em dupla associação: “Se é permitido à fotografia suprir algumas funções da arte, logo ela a suplantará ou corromperá totalmente, graças à aliança natural que fará com a tolice da multidão.”¹²

G. não gosta de ser chamado de artista, recusa-se a assinar seus desenhos e insiste no anonimato; é “um *eu* insaciável do *não-eu*”. Atua como se fosse um dispositivo fotográfico: com velocidade, precisão, capacidade mnemônica. Baudelaire compara-o a um caleidoscópio dotado de consciência e a um espelho tão imenso quanto a multidão na qual mergulha como convalescente. Mas, à diferença de outros convalescentes que lhe são contemporâneos, G. é um “eterno convalescente”.¹³ Nele, a convalescença é moto contínuo, um estado febril de produção – quase máquina e ainda tão humano – sem menção a crise, passado ou futuro. G. simplesmente afirma a presença de tudo o que se lhe apresenta ao olhar, sem estabelecer hierarquias de significância.

O que leva Baudelaire a escolher Guys, que compara a um *poetae minor*, para incorporar o *pintor da vida moderna*? Por que não Manet, seu amigo, cuja pintura já anunciava que a planaridade seria um cânone vindouro? Seria possível pensar G. como uma *figura estética* projetada pelo crítico-poeta, uma espécie de *artista conceitual*, de forma análoga à que faz de Zaratustra um dos *personagens conceituais*¹⁴ de Nietzsche? Uma expressão duplamente encarnada do repúdio do crítico de arte à fotografia e do impacto das visibilidades sobre o escritor e poeta: G. permite a Baudelaire fazer a ponte com o que a fotografia viria a significar, à diferença do traço manual, a inscrição-rastro que separa o humano do mecânico. Parece-me que é justamente na tensão tão bem expressa por “um *eu* insaciável do *não-eu*”, que a figura de G. começa a resplandecer. Não apenas frente ao avanço do mecânico e das massas; mas no próprio campo da literatura, no momento em que esta se percebe ameaçada pela potência do que se mostra e nada diz.

A literatura deixa de ser um espaço construído para tornar-se um não lugar, sem intimidade nem interior oculto; espacializa-se, inventa um *Fora*. É como Blanchot a concebe

11 Benjamin, Walter. “Paris do Segundo Império” in Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. *Walter Benjamin. Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 69.

12 Baudelaire, Charles. “Salão de 1859, O público moderno e a fotografia” in Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A pintura – vol.7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 112.

13 Cf. Baudelaire, Charles. “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”. in Baudelaire (org.), 1996, op. cit., p. 15-24. Os outros convalescentes são o personagem de O Homem das multidões, de Poe, e Zaratustra, de Nietzsche.

14 Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. “Os personagens conceituais”. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 81-110.

15 Blanchot, Maurice. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1973, p. 28.

tantas décadas depois: a experiência literária não é mais fundada por um *eu*, mas por uma terceira pessoa impessoal, um neutro, um outro que não tem nada de próprio ao sujeito que escreve. A linguagem literária se refere a uma não existência que passa a existir pela palavra, como palavra. Pelo processo literário, a obra torna-se “mais livro que os outros e está já fora do livro”, passando a escrever-se sob a atração da ausência de obra.¹⁵ Hoje vivemos num mundo em plena dilatação cinemática: dos celulares aos dispositivos de vigilância, dos ícones animados sobre a tela do computador às grandes produções cinematográficas, tudo é ou produz imagem em movimento. Guardadas as diferenças – a autoridade do livro não se deixa comparar ao modo de sedução do filme, por exemplo – mas ainda assim, considerando que a expansão filmica possa ser comparada à operada pelo livro a partir do advento do texto impresso, encontraríamos aí indícios para pensar o cinema sem filme?

16 Flusser, op. cit., p. 47-48.

Ao pensamento crítico, Flusser atribui a tarefa de tornar transparentes os deslizamentos de significado que a fotografia adquire no trânsito entre produção e distribuição – o que implica fazer a distinção entre as intenções do fotógrafo e as do aparelho: o primeiro deseja “eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros”; e o segundo pretende “realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feed-back* ao contínuo aperfeiçoamento”.¹⁶ Intenção é aqui uma palavra-chave – e as intenções do *Grande Vidro* não se confundem com as do aparelho fotográfico. Partindo do pressuposto de que ambos sejam máquinas ou aparelhos, a que regimes de produção atendem?

Os processos de reprodução analógica se dão sempre em duas etapas: a primeira inverte a forma do objeto a ser reproduzido e a segunda o devolve idêntico ao modelo, até na escala. Na primeira passagem, fabrica-se um duplo, *um oco* – o molde em negativo – e na segunda, uma cópia. É assim nos processos de moldagem e fundição de objetos tridimensionais, e semelhante nos processos gráficos de reprodução de imagens bidimensionais: decalque, gravura, tipografia. Para que a cópia restabeleça o sentido do original é preciso prever a incongruência que afeta lados não simétricos da figura, fornecendo à matriz, de antemão, o inverso do sentido desejado. É preciso haver contato entre as superfícies – “acasalamento” entre os pares negativo e positivo – para que se produzam cópias.

Nos processos fotocinematográficos, esse procedimento é automático. Notemos, porém, que ele não ocorre sem uma perda dimensional. Depois de passar ao negativo e ser restaurado pela cópia, já não temos o objeto em si, mas a imagem do objeto que nosso olhar reconstitui. Uma dimensão espacial é subtraída, para sempre. A incapacidade filmica de restaurá-la remete a uma perda vital e se confunde com a dor deixada no rastro do tempo – uma dimensão temporal. Eis o lamento trágico de Zaratustra: “Ó vós, rostos e aparições da minha juventude! Ó vós todos, olhares do amor, momentos divinos! Como me morrestes tão depressa! Penso em vós hoje como meus mortos.”¹⁷

17 Nietzsche, F. W. “O canto do túmulo” in *Assim falou Zaratustra*.

A máquina inventada por Morel (Bioy-Casares) é capaz de conservar a dimensão espacial perdida gravada no “disco eterno”, mas a vida dos personagens capturados se esvai. No *Grande Vidro*, ela pode ser restituída, sob duas condições: 1. subtrair-se à cadeia reprodutiva (trata-se d’a máquina celibatária, por excelência); 2. ser refinada pelo olho do espectador, um olho potencialmente *n-dimensional* – necessariamente anamórfico. Para o caso de que essas duas condições se cumpram, o quadro promete esplêndida dilatação cinemática.

Ou seja, a máquina realiza apenas a primeira etapa do processo, que consiste em obter a “parada” do fluxo vital para que um ser ou acontecimento (hipotético e incognoscível) seja capturado numa forma passível de ser reconhecida como idêntica a que se deseja reproduzir. O dispositivo fotográfico é capaz de realizar a captura de modo automático e instantâneo; mas o desenho em perspectiva e o código linguístico também têm essa pretensão: são processos a partir dos quais se poderá obter uma forma na qual o objeto original seja reconhecível. O *Grande Vidro* requisita todos esses procedimentos, mas fornece apenas o *molde*, a ser preenchido pelo espectador. Fica a cargo deste realizar a segunda etapa, deslocando-se da posição clássica de espectador para a de usuário ativo de uma máquina produtiva – não sem ironia, é claro. Seu nome é *olhador*; seu instrumento de trabalho – o olho moldado por todos os aparelhos ópticos que antecedem o *Grande Vidro*, incluída a máquina-cinema – é peça fundamental para a produção. Pressupõe-se que seja capaz de realizar a conversão da segunda para a terceira dimensão. Embora o aparelho seja concebido para proporcionar a passagem às dimensões seguintes, essa intenção não deixa de ser acompanhada pela pergunta-teste: “Pode-se fazer obras que não sejam ‘de arte?’”¹⁸

“(Fotografia das Sombras dos Ready-Mades)”¹⁹ é uma das 46 anotações encontradas após a morte de Duchamp num envelope com a inscrição *Inframince*, que Jean Clair define como

o grau qualitativo em que o mesmo se transforma em seu contrário, sem que se possa exatamente decidir o que é ainda o mesmo e o que já é o outro. De um ponto de vista puramente geométrico, poder-se-ia dizer que é a noção que faz a passagem intervir no limite (...) Mas de um ponto de vista mais sensível, mais intuitivo, seria possível dizer que o *infracino* é a orla infinitamente fina que define um limiar: limiar de audição, limiar de visão, limiar de odor, tudo aquilo que remete ao mais agudo da sensação.²⁰

Atuando nos limiares, a noção de *infracino* nos permite vincular sensação e dimensão, o que leva a outra ilação possível: arte e quarta dimensão. O limiar da arte pode ser entendido como o limiar da sensação de arte. Se a questão *aparente* – segundo a lógica de aparência que rege o funcionamento do *Vidro* – diz respeito à passagem entre as dimensões, e se daí deriva uma prática que coloca à prova o limiar a partir do qual é decidido se uma obra é ou não ‘de arte’, então podemos dizer que a relação entre o *ready-made* e o *Grande*

18 Duchamp, Marcel. “A l’infinitif (Boîte blanche)”. Sanouillet, Michel. (org.), *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994, p. 105.

19 Duchamp, Marcel. “Inframince 1-46”. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999, p. 24.

20 Clair, Jean. Apud Parret, Herman. *Prothèses Duchampiennes*. www.interact.com.pt #2.

Vidro é permeada por uma diferença infrafina – o primeiro aparecendo como uma versão instantânea do segundo: uma imagem em três dimensões.

Em *O Grande Vidro*, a pintura não é aplicada sobre o vidro, mas entre vidros. A espessura do material transparente remete a uma separação infrafina entre o olhar e a pintura, demarcando, ao mesmo tempo, o limite físico entre as áreas de competência de quem vê e do que é visto. Fornece assim uma imagem material do *coeficiente de arte* (relação aritmética entre as intenções do artista, o que ele projeta realizar e o que efetivamente realiza, percebido e refinado pelo espectador). O *Grande Vidro* torna explícito o fenômeno do olhar posto que se interpõe à realização imediata do desejo de ver. Desse intervalo resulta a distinção entre *aparência* e *aparição*. No *ready-made*, *aparição* e *aparência* coincidem exatamente, ou melhor: a diferença entre um objeto fabricado em série e o mesmo objeto como obra ‘de arte’ é infrafina.

21 Duchamp, Marcel. “Le Grand Verre”. *Notes*, p. 49.

22 Duchamp, Marcel. “A l’infinif”. *Op. cit.*, p. 120-121.

“Em geral, o quadro é a aparição de uma aparência.”²¹ O trabalho do artista consiste em extrair de um objeto escolhido suas condições de aparição – “a imagem em n-1 dimensões dos pontos essenciais desse objeto em n dimensões”, luminosidade inclusive (dada pelas “cores nativas”) – para que o espectador restabeleça sua aparência: “conjunto de dados sensoriais usuais permitindo ter uma percepção ordinária desse objeto”²². Mas isso não significa que elas devam ser necessariamente coincidentes.

23 Duchamp, Marcel. “La mariée mise a nu par ses célibataires, même (“La boîte verte”)”. Sanouillet, *op. cit.*, p. 55.

Pela perspectiva (ou todo outro meio convencional, cânones...) as linhas, o desenho são ‘forçados’ e perdem o mais ou menos do ‘sempre possível’ [*l’à peu près du ‘toujours possible’*], além disso, com a ironia de ter escolhido o corpo ou objeto primitivo que devem inevitavelmente segundo essa perspectiva (ou outra convenção).²³

24 Idem, *ibidem*, p. 69.

Ao *corpo primitivo* não se tem acesso. “O *Pendu femelle* é a forma em perspectiva ordinária de um *Pendu femelle*, para a qual poderíamos tentar encontrar a forma verdadeira.”²⁴ A forma verdadeira não diz que é um ser, diz apenas que é a forma de uma forma. Objeto barrado, será preciso inverter o percurso, operar no registro do *retard*.

25 Duchamp, Marcel. “A l’infinif”. *Op. cit.*, p. 137.

A simples escolha transforma o corpo primitivo em *objeto tipo*. O modo de captura perspéctico fixa o objeto numa forma mensurada, em termos duchampianos, a *fórmula crônica* que determina sua *Realidade* – “ocasião da repetição ao infinito de imagens, (...) cada uma dessas imagens, em número infinito, submetida à relação constante das três dimensões do objeto tipo”.²⁵ Se a mensuração de um objeto é o primeiro passo para o estabelecimento de cópias idênticas, inversamente, a reprodução de um objeto pressupõe sua mensurabilidade. (Mas nem tudo é mensurável: na parte inferior do *Vidro*, encontramos formas mensuradas e “imperfeitas”; em cima, formas “livres” que são apenas exemplos do mais ou menos do possível, não tendo sofrido nenhum efeito de mensuração nem podendo ser tomadas como mensuradas. A perfeição das formas está relacionada a seu livre

devir, que a mensuração só imperfeitamente seria capaz de registrar). Logo, a Realidade é a fórmula crônica que eternamente retorna – ou não: é possível inverter essa destinação fazendo com que os olhares sobre o objeto se repitam em vez de fazê-lo retornar como cópia. A cada olhar, a forma inscrita vai-se inflando de novo de um a mais de *mais ou menos do 'sempre possível'* – eterno possível do mais ou menos o mesmo. Sobre o *Vidro*, assim como no *ready-made*, o objeto terá sido designado, mas seu sentido permanece fora de expressão: feito pronto, que acaba de ser lançado à fabricação.

“Para repouso instantâneo = fazer entrar a expressão exposição extrarrápida”²⁶. Num átimo, o minucioso trabalho do artista desaparece. O modo fotográfico de captura (outro meio convencional) não permite distinguir entre repouso instantâneo e exposição extrarrápida. O próprio cinema se define como movimento em regime facultativo. Ou, como explica Kubelka, “o cinema não é movimento; é uma projeção de imagens fixas – o que quer dizer imagens que não mexem – em ritmo muito rápido.”²⁷ A aparência fotográfica, como qualquer outra aparência, não garante nada além de si mesma, nada além da própria forma, que não subsume nem fixa o acontecimento (que não para de acontecer). Seu devir é um *devir imagem* – devir imagem por meio da imagem que incessantemente se imagina, sem parada nem repouso. Por outro lado, o possível da descrição está no quadro. Por mais excêntrico que seja o movimento, a imagem permanece estática; cabe ao texto demonstrá-lo. Pintura, perspectiva e código linguístico fornecem as condições de aparição da imagem cinefotográfica. O *Grande Vidro* funciona como um *Analythical Engine*, fracionando cada passo do processo e disponibilizando à recombinação amostras constitutivas distintas entre si. Entre as intenções do artista consta: “apresentar um Repouso ‘capaz das piores excentricidades’”²⁸.

Tudo o que está inscrito intravidros é da ordem do fabricado e estabelecido numa forma; mas o que está fora dele, num além ou extravidros, é da ordem do acontecer, de um vir a ser cujo registro ou mensuração é impossível. O fundo do quadro é o mundo, qualquer que seja, percebido na multiplicidade de suas formas tridimensionais. O *Vidro* pode funcionar como uma lente que revela a dimensionalidade crônica do mundo submetido às leis de *Cronos* e da gravidade (o *Peso*). Se o reconhecimento da Realidade é determinado pela constância das formas com que se mostra, através do quadro, espelhado nos outros olhadores, cada um tem a oportunidade de se ver vendo, de se reconhecer como objeto tipo *celibatário*.

Máquina celibatária e *aparelho celibatário* nomeiam a parte inferior do *Grande Vidro*, podendo estender seu sentido ao funcionamento geral do quadro, que inclui a *Mariée*, sob qualquer um dos nomes que habitam a região superior: *árvore-tipo*, *Pendu Femelle* [Pendurado/Enforcado Fêmea], *Guêpe* [Vespa], *motor*, *máquina agrícola*, *esqueleto*, *virgem*. A profusão de nomes díspares é apenas uma breve indicação da insuficiência do código linguístico em descrever o que ali se apresenta, em contraste com a sinonímia que rege a parte inferior. Embaixo impera a metáfora óptica: *Gás de iluminação*, *Testemunhas*

26 Duchamp, Marcel. “La mariée ...”. Op. cit., p. 43.

27 Kubelka, Peter. Cat. *ArteCinema Anos 60-70*. Ferreira, Glória; Canongia, Lígia (orgs). Rio de Janeiro: CCBB, 1997, p.16.

28 Duchamp, Marcel. “Le Grand Verre”. *Notes*, p. 51.

Oculistas, Armadilha das Sombrinhas. Os movimentos são visualizáveis, porque previsíveis, porque repetitivos: conseguimos estabelecer um esboço da circulação – quase diagrama de um circuito quase fechado. O texto torna visível o que é mensurável

29 Idem, *ibidem*, p. 84.

30 Cf. Deleuze, Gilles. “Platão e o simulacro”. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 259-271.

A provocação é evidente – “Ver Retorno eterno de Nietzsche, forma neurastênica de uma repetição em sucessão ao infinito”²⁹ –, mas não é a única: só há distinção entre *aparência* e *aparência*, a falta de acesso ao *corpo primitivo* invalidando qualquer pretensão à certeza do modelo. Inversamente, não há nenhuma garantia de semelhança entre cópias que saem do mesmo molde. Os termos usados provocam a figuração platônica. Há a cena dos pretendentes: considerando que a *Mariée* seja o objeto da pretensão, a arte será seu fundamento; mas quem serão os legítimos pretendentes? E os falsos? E o que ou quem dá fundamento à arte? O estabelecimento de hierarquias é o próprio da filosofia platônica, afirma Deleuze.³⁰ Trata-se de selecionar linhagens de pretendentes e distinguir modos de participação, estabelecendo um possuidor em primeiro lugar e derivando toda uma gradação a partir dele.

31 Duchamp, Marcel. “La mariée...” *Op. cit.*, p. 63.

32 Idem, *ibidem*, p. 58.

Em cima, o texto não faz ver o que o quadro *não* mostra, mal permite que a *Mariée* seja imaginada por imagens – caso permita; toda imaginação é teórica. O que se lê não é menos esquelético do que o que se vê. O que está no quadro só se deixa apreender *por separação* pela linguagem da *Caixa Verde*, uma linguagem de precisão – como a pintura. Porém, a experiência permite ressaltar a cisão entre as duas aparências da *expansão cinematográfica*: a primeira, por *exposição a nu*, é o que se oferece ao leitor-olhador, sob a forma de imagens e de palavras; a segunda, a *imaginativa voluntária* da *mariée*, o que se furta absolutamente ao olhar e à leitura, à qual não temos nenhum acesso. “Do acoplamento dessas duas aparências da virgindade pura – de sua colisão depende todo o desabrochamento, conjunto superior e coroa do quadro.”³¹ Só os verdadeiros pretendentes à *Mariée* conseguirão vislumbrar-lhe a auréola. Em cima, um esqueleto já desencarnado, passado de todo desejo; embaixo, os celibatários, moldes a serem inflados em futuro incerto. “Os celibatários devendo servir como base arquitetônica à *mariée*, esta se torna uma espécie de apoteose da virgindade.”³² É que teremos passado do *modelo gráfico* da reprodução mecânica (tipográfico, fotocinematográfico) a um *modo cinematográfico* de incessante devir.

33 Duchamp, Marcel. “Le Grand Verre”. *Notes*, p. 42.

Olhando o quadro, vemos áreas de cor e traços, sem saber a que corpo ou acontecimento correspondem, nem em que ponto do processo se encontram – se acabados ou inacabados. Somente a *broyeuse* é claramente reconhecível, sabêmo-la representada conforme as leis da perspectiva; mas sua perfeita simetria não consegue assegurar de que lado do vidro estamos. Nenhuma condição de comparação está dada, nenhum parâmetro, salvo o solo comum sobre o qual nos mantemos de pé, nós e o *Vidro*, enigmático, hieroglífico. Em vez de ele girar, nós giramos a sua volta, à procura do ângulo que faça o olhar coincidir com alguma visão: “Miragem verbal”.³³ *Vers*, verso do plano e da escrita poética é mais um homófono da série: *vert*, cor da *Caixa*, *verre*, vidro. São quatro os naipes do jogo: ver, dizer, ler e ouvir.

O aparelho não funciona sem o catálogo – a *Caixa Verde*. O *estilo* – conjunto de recursos linguísticos empregado nas anotações incluídas na *Caixa* – contribui para dar ao texto a “aparência de uma demonstração”. Seu objetivo é explicar o quadro linha a linha:

Essa tradução justalinear não devendo ter mais intenção hieroglífica (o quadro, ele próprio, é o dado hieroglífico da *Mariée* posta a nu –), essa tradução não deverá ser à base de palavras e de letras. ou pelo menos o alfabeto empregado será inteiramente novo, i.é., sem nenhuma relação com as letras latinas gregas – alemãs – ele não será mais fonético, mas somente visual; se poderá compreendê-lo com os olhos, mas não se o poderá ler com os olhos ou em voz alta – O princípio do alfabeto assim compreendido será uma *estenografia ideal*.³⁴

34 Idem, *ibidem*, p. 47.

A fotografia constrói imagens a partir de pressupostos teóricos, é produto de teorias físico-químicas, matemáticas, perspécticas. Todos os elementos que a constituem e que pretendem ser impressões automáticas do mundo são conceitos que passaram por operações de codificação, observa Flusser. Como a fotografia, também o cinema compreende-se com os olhos e pode ser entendido como um alfabeto puramente visual; ou como “*estenografia ideal*”: sucessão de inscrições esqueléticas que nossos olhos aprenderam a ler, a automaticamente preencher com a carne ilusória que lhes foi subtraída. Nesse sentido, a relação quadro/caixa talvez possa ser pensada em termos de uma cinematografia que nunca coincide com a do filme, mantendo-se sempre aquém ou além do cinema.

Fazer um quadro de dobradiça, um livro “redondo, isto é, sem começo nem fim”³⁵ ou ainda “um quadro ou escultura como se enrola uma bobina de filme-cinema” – a cada volta acrescentando-se uma nova “vista”, ligando a anterior à seguinte, a continuidade entre as vistas podendo se parecer ou não ter nada em comum com a do filme cinematográfico³⁶ – são projetos que se relacionam com a circularidade ideal do quadro e sua temporalidade n-dimensional. A barra que separa a parte superior da inferior do *Grande Vidro* deve ser considerada tridimensionalmente, ou seja, não é uma linha que divide um plano em dois, mas uma dobradiça, que faz com que um plano se projete virtualmente sobre o outro no espaço tridimensional, produzindo a percepção da quarta dimensão por laminação, por um acúmulo de seções que o *Vidro* vai absorvendo ao girar sobre si mesmo no espaço: já não há alto nem baixo, tampouco regem os rigores da lei da gravidade quando o quadro se põe nesse estado de transe cinemático.

35 Idem, *ibidem*, p. 41.

36 Duchamp, Marcel. “A l’infinif”. Op. cit., p. 107.

O *Vidro* promete cinema, mas articula espaços (e discursos) – como, aliás, o próprio cinema. Tendemos a pensá-lo num modo basicamente temporal e planar, minimizando a importância das relações espaciais agenciadas pelo dispositivo cinematográfico: a base arquitetônica da sala de cinema servindo à expansão cinemática do filme. Graças a ela, a *aparência* bidimensional projetada pode ser fruída em *aparência* tridimensional, isto é, na plenitude de suas qualidades volumétricas e espaciais. Uma breve definição de Manovich

37 Manovich, op. cit., p. 294.

ressalta justamente o que a disposição arquitetônica da máquina-cinema procura escamotear: “filmes de ficção são filmes de ação ao vivo; isto é, em larga medida, eles consistem de registros fotográficos diretos de eventos reais que aconteceram no espaço físico real”³⁷ – o que faz com que o filme possa ser entendido como um *ready-made assistido*. Variam apenas os graus de “assistência” exigidos para que produza o efeito-cinema. Podemos inverter a questão: não seria o *ready-made* uma espécie de cinema sem filme?

38 Duchamp, Marcel. “Lamariée...” Op. cit., p. 49.

Como se dá sua fabricação? “Projetando para um momento por vir (tal dia, tal data, tal minuto) ‘inscrever um *ready-made*’. O *ready-made* poderá em seguida ser procurado.”³⁸ O princípio de fabricação é o acaso, mas sua ocorrência está previamente inscrita no sistema. Uma vez encontrado, o objeto é deslocado para um ambiente que sinalize a presença de arte; esse deslocamento produz a *aparência* do objeto em três dimensões, mas o ambiente de arte *pode* funcionar como um *Grande Vidro*. Caso funcione, o objeto será percebido como *aparência* em quatro dimensões (= arte); se não, permanece em sua ordinária tridimensionalidade, como um objeto qualquer. O espectador pode até ser cego: afinal, o *ready-made* é “uma coisa que nem se olha”.³⁹ Objeto tipo e cópia coincidem no mesmo objeto, isto é, não há um trabalho suplementar para fazê-lo passar de uma condição à outra, mas sua *aparência* varia, conforme o ambiente em que se encontra, podendo até desaparecer nele. “Também o lado exemplar do *ready-made*”⁴⁰: fazer convergir no mesmo ato as três dimensões articuladas na noção foucaultiana de dispositivo: a tecnológica – dada pelo objeto fabricado em série; a discursiva – inscrição do *ready-made*; e a arquitetônica – articulação entre espaços promovida pela presença do objeto.

39 Duchamp, Marcel. Apud De Duve, Thierry. *Resonances du ready-made*. Nîmes: Éditions. Jacqueline Chambon, 1989, p. 41.

40 Duchamp, Marcel. “Lamariée...” Op. cit., p. 49.

Blindman: uma ilustração mostra um cego guiado por seu cãozinho, que passa por um quadro – uma obra de arte –, obviamente sem o ver. Como relata Thierry de Duve,⁴¹ essa é a capa de *The Blindman, Independents’ number*, revista editada por Duchamp e outros, por ocasião do Independents’ Show. Ali, pela primeira vez, é publicada uma imagem fotográfica de *Fountain*, obra assinada por R. Mutt, vista apenas pelos organizadores, recusada e removida da exposição antes da abertura. Duchamp, também organizador, retira-se da função, mas publica na revista a fotografia do objeto feita por Stieglitz – ao mesmo tempo, prova de existência e legitimação do objeto enquanto obra de arte.

41 Cf. De Duve, Thierry. “Étant donné le cas Richard Mutt” in op. cit., p. 67-115.

A fotografia de Stieglitz seria a primeira *aparência* pública de *Fountain* – em duas dimensões. A imagem do objeto atravessa a lente (de vidro) da objetiva. Isso esclarece por que “quadro em vidro se torna *retard* em vidro – mas *retard* em vidro não quer dizer quadro sobre vidro”. A expressão *retard en verre* deve ser usada da mesma forma como se diz “um poema em prosa ou uma escarradeira de prata”.⁴² Logo, não importa a natureza do processo pelo qual se constitui o *retard*. A reprodução fotográfica fornece perfeitamente bem os meios para que a *aparência* do objeto seja percebida na dimensão seguinte – uma dimensão potencial, conforme a capacidade do leitor e o grau de disseminação da imagem do objeto. O olhador assume aqui sua feição ideal: a de *objeto tipo grafado*, que vê a distância, no tempo e no espaço, sempre uma garantia de *retard*. Seu olhar-leitor-produtor,

42 Duchamp, Marcel. “Lamariée...” Op. cit., p. 41.

atravessando várias lentes e sendo determinado por outros olhares e leituras, pode atingir dimensões insuspeitadas: a *posteridade*.

Quase 100 anos depois do *ready-made*, convivemos com o aleatório em larga escala e com o desabrochamento cinemático do mundo. Muitos procedimentos da máquina celibatária se tornaram digitais. Talvez a pergunta-teste se tenha invertido: Pode-se fazer obras que sejam 'de arte'? O que pode não ter mais sentido, quando tudo se transforma em dispositivo. Fica ainda a noção de que o cinema sem filme depende basicamente de deslocamentos operados ou percebidos no espaço, podendo acontecer em qualquer lugar ou instante. Então a pergunta continua sendo: *como fazer cinema sem filme?*

Livia Flores (UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil) é artista, doutora em Artes Visuais na área de Linguagens Visuais (PPGAV/EBA/UFRJ) e mestre em Comunicação e Tecnologia da Imagem (ECO/UFRJ). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, com apoio do CNPq. / livflores@gmail.com