Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 2, mai-ago/2007

<http://www.revistaviso.com.br/>

viso.

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA Nº 2

Duchamp, o sensível, a indiscernibilidade

Marcos Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Duchamp, o sensível, a indiscernibilidade

Nos inventários da arte do século XX, o trabalho de Marcel Duchamp é com frequência compreendido apenas em sua dimensão conceitual, ignorando-se uma possível presença do sensível em sua obra. Partindo do conceito da obra de arte como “um ser de sensação” criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, proponho, nesse trabalho problematizar tanto o lugar reservado a Duchamp pela história da arte, quanto os limites da definição de arte formulada por aqueles filósofos. Para explorar a possibilidade de se pensar uma poética duchampiana este texto se vale estrategicamente de duas referências: as teses de Rosalind Krauss a respeito da materialidade e do erotismo na obra do artista e os conceitos de duração, memória hábito e reconhecimento atento formulados pelo filósofo Henri Bergson.

Palavras-chave: Duchamp – Deleuze – Guattari – Bergson

ABSTRACT

Duchamp, the sensorial, the indiscernibility

In the inventories of the Twentieth Century's art, the understanding of Marcel Duchamp's work is frequently restricted to its conceptual dimension; sensory and erotic qualities are usually left behind. This text takes as a starting point the concept of work of art as a “being of sensation”, as formulated by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The main goal is to problematize both the place reserved to Duchamp by Art History and the limits of the definition of art proposed by those philosophers. Aiming at the exploration of what could be taken as a Duchampian poetics this text makes strategic use of two references: Rosalind Krauss' thesis on the presence of materiality and eroticism in the artist's work and the concepts of duration, memory habit and attentive recognition as formulated by philosopher Henri Bergson.

Keywords: Duchamp – Deleuze – Guattari – Bergson

MARTINS, M. “Duchamp, o sensível, a indiscernibilidade”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 2 (mai-ago/2007), pp. 71-85.

DOI: 10.22409/1981-4062/v2i/42

Aprovado: 07.07.2007. Publicado: 12.08.2007.

© 2007 Marcos Martins. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 07.07.2007. Published: 12.08.2007.

© 2007 Marcos Martins. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

“A obra de arte é um composto de perceptos e afetos”. É assim que Deleuze, em *O que é a filosofia?*¹, conceitua a arte e identifica o que a diferencia das outras duas formas de pensamento: a ciência e a filosofia. Para o pensamento tudo é questão de criação. Enquanto a filosofia cria conceitos e a ciência cria funções, a arte cria *sensações*. Um *bloco de sensações*, um composto de perceptos e afetos, assim é a obra de arte. Não se deve confundir perceptos com percepções e nem afetos com sentimentos ou afecções. Citando Cézanne, “o homem ausente mas inteiro na paisagem”², Deleuze coloca o percepto *na* paisagem mas diz também que ela contém o homem e mistura-se com os personagens de um romance, por exemplo. “A paisagem *vê*”³, diz Deleuze, e poderíamos também lembrar Klee, que disse uma vez “agora os objetos me percebem”.⁴

O percepto é então definido, dessa forma, como algo que “está nas coisas e não em nós”. Segue-se que o percepto, portanto, está exclusivamente *na* obra de arte. Poderíamos arriscar dizer que o percepto é algo que se dá a perceber por si só, é uma qualidade da coisa e não a luz que lançaríamos sobre ela com nossa percepção. Quanto ao outro componente, o afeto, ele seria algo pré-humano, não no sentido de anterioridade, mas daquilo em vias de se constituir, um devir. O afeto se dá “como se coisas, animais e pessoas tivessem atingido, em cada caso, este ponto, todavia infinito, que precede imediatamente sua diferenciação natural”⁵, como num estado “pré-individual”.⁶ O “devir-baleia” de Ahab em *Moby Dick* é este estado de coisas não resolvido, uma “zona de indiscernibilidade” onde há um devir *do tipo* animal (o que não quer dizer imitar ou agir à semelhança de um animal), um movimento que nunca se resolve e que corresponde a “devires não humanos no homem”.⁷

Não tentamos aqui uma interpretação cristalizada desses conceitos. Como é típico em Deleuze, eles estão tão entranhados em exemplos literais na trama do tecido textual que não poderíamos utilizá-los plenamente sem que fôssemos forçados a reproduzir aqui letra por letra todo o texto do filósofo, para quem a filosofia não fala *sobre* algo e a teoria é algo que se *faz*. O que queremos reter com essa breve introdução é a idéia de que os dois componentes desse “ser de sensação” – a obra de arte – pertencem, segundo o autor, única e exclusivamente a ela. São dela os perceptos e é nela que se manifestam os afetos. A obra de arte é independente tanto do seu modelo como de quem a criou e de quem vai fruí-la. Ela se “mantém de pé sozinha”. É um “ser de sensação”.⁸

O presente ensaio se origina de uma estranheza quanto à ausência do nome de Marcel Duchamp na lista de artistas citados no referido texto, a não ser pela comparação do *ready-made* a certas atividades “artísticas” de um pássaro australiano⁹ que, de tão breve, não irá inspirar aqui um desenvolvimento.

O que realmente nos parece merecer discussão e gerar perguntas é a possibilidade ou não de uma articulação desse conceito de arte para Deleuze, calcado na palavra *sensação*, e uma das forças persistentes do clichê Duchamp nos inventários da arte do século XX: sua obra estaria mais dirigida à mente que ao sensível, lançando-se na contra-corrente da então nascente pintura modernista.

O próprio Duchamp repetidas vezes atacou o que chamava de arte “retiniana”, referindo-se principalmente aos impressionistas. Em suas palavras,

desde o advento do impressionismo as produções visuais param na retina. Impressionismo, fovismo, cubismo, abstração, é sempre uma questão de pintura retiniana. Suas preocupações físicas: as reações da cor, etc. colocam as reações da matéria cinza em segundo plano.¹⁰

O íntimo intercâmbio entre os pintores impressionistas e descobertas científicas a respeito da visão por volta de 1870, com as teorias de cientistas como Helmholtz e Chevreul, vem marcar na pintura moderna a proposição de uma autonomia dos fenômenos visuais que influencia o entendimento do que seria tanto o fazer quanto o fruir da pintura. Segundo Rosalind Krauss, trata-se de uma “fetichização” dessa autonomia, uma “reificação da superfície da retina e a convicção de que, conhecendo-se as leis de seus relacionamentos interativos, seria possível possuir o algoritmo da visão”. Krauss cita o pintor Dellaunay como exemplo de uma lógica que pressupõe que leis da visão descobertas pela ciência poderiam ser equivalentes a leis da pintura:

as cores com suas leis, seus contrastes, suas baixas vibrações com relação a cores rápidas ou extra-rápidas, seus intervalos. Todas essas relações formam a fundação de uma pintura que não é mais imitativa mas criativa através da própria técnica.¹¹

Esta era a lógica à qual Duchamp se opunha. O que ele condenava era a auto-suficiência com que os fenômenos da visão eram encarados de modo a interromper na retina todo o processo analítico da pintura [*arrêt à la retine*]. Seu próprio trabalho ergue-se em parte como uma contraposição a esta lógica, um trabalho destinado, como ele mesmo define, à “matéria cinza”. Declarações como esta, a paixão do artista pelo xadrez e ainda a própria complementaridade das obras com explicações textuais sugerem que seu trabalho teria um apelo mais conceitual do que visual ou estético.

Este engessamento da obra numa acepção em que “mental” e “sensorial” dividem-se a partir de uma fronteira rígida conduz, entretanto, muito apressadamente a uma compreensão do trabalho do artista que se concentra exclusivamente nas diversas fabulações que ele contém. É assim que para, Octavio Paz, Duchamp é um “pintor de idéias” e seus quadros uma “reflexão sobre a imagem”, diferentemente dos quadros de Picasso, que, para Paz, pintava “imagens”¹². Será? – já perguntava Rosalind Krauss, discordando fundamentalmente da cisão aceita por Paz.

Aqui queremos modular as perguntas da historiadora à luz das idéias de Deleuze: em que sentido a obra de Duchamp, ao mesmo tempo em que tece uma teia de significados, ou melhor, de de-significados – em que cada obra não se completa em si, mas convoca métodos e componentes diversos como textos, instruções de uso, títulos (para ele, parte fundamental da obra) e inúmeros trocadilhos – pode ainda ser considerada um *composto de perceptos e afetos* que *se mantém de pé sozinho*? Em outras palavras: se há “sensação” na obra de Duchamp, de que natureza ela seria?

Este artigo pretende investigar a possibilidade de encontrá-la em dois elementos na obra de Duchamp: em primeiro lugar, nas óbvias e recorrentes alusões sexuais que atravessam todo o seu trabalho; em segundo lugar, na presença do *tempo* como umas das principais matérias primas da obra do artista. A partir destes dois elementos, pretendemos nos aproximar do que seria uma poética duchampiana da qual, como hipótese, um dos principais traços é a criação de “zonas de indiscernibilidade”, um conceito tão caro ao pensamento de Deleuze.

Rosalind Kraus debruça-se de forma insistente e aprofundada sobre os trabalhos de Duchamp, procurando, encontrando e tornando evidente a presença de carnalidade, materialidade, obscenidade, voyeurismo, entre outros aspectos que denotam de forma óbvia a ligação dos trabalhos com a sexualidade e o erotismo – segundo Duchamp, o único “‘ismo’ em que se pode acreditar”.¹³

Os rotores são discos pintados em variadas composições de círculos concêntricos com instruções para serem colocados numa vitrola comum. Duchamp os apresentou em 1935 não em uma galeria ou museu, mas numa tradicional feira de invenções. Ele apostava num grande sucesso comercial desses conjuntos de seis discos, em cada face uma imagem, tanto assim que mandou fazer uma tiragem de quinhentos exemplares dos quais vendeu apenas três conjuntos, dois deles para amigos. “100% de erro” disse ele ironicamente.¹⁴

O fracasso se deve provavelmente ao fato de que a “invenção” de Duchamp, convivendo num mesmo espaço com invenções como “máquina de comprimir lixo, incineradores e picadores de legumes”, não apresentava nenhuma utilidade a não ser sua pretensão de proporcionar prazer visual e sua função “decorativa”, o que aliás pareceria contradizer sua aversão à arte “retiniana”. Um segundo olhar, entretanto, revela que há outras operações implicadas. O fenômeno ótico produzido por estes discos, quando postos em rotação, é a produção de uma ilusão tridimensional que alterna sugestões de concavidades e convexidades. Se alguns dos desenhos apresentam uma ingenuidade quase infantil – um peixe num aquário ou um balão, por exemplo – outros exploram uma referência erótica quase explícita. O movimento de vaivém e a alternância entre côncavo e convexo sugerem não apenas um movimento copulatório, mas também uma troca constante entre uma *imagem macho* e uma *imagem fêmea*. Um deles parece também uma espécie de lesma ou língua. Já aqui temos algumas sugestões que não se realizam totalmente. É preciso frisar que essas referências não são de modo algum exteriores à obra como uma ilustração ou representação figurativa. A máquina mesma é que produz a sensação volumétrica que na verdade não se concretiza numa imagem pornográfica da cópula e tampouco se resolve numa ilusão completa do objeto tridimensional. Trata-se de um “tipo instável de volume”¹⁵, com zonas intermediárias que são criadas entre o bi e o tridimensional, macho e fêmea, côncavo e convexo, bicho e coisa, mas também entre

uma imagem de cópula e uma *sensação* de cópula. É mais um erotismo nascente, uma maquinação erótica apreensível não apenas pelo olho mas também pela mobilização de uma região do pensamento onde a idéia memorizada de *agarrar* não se diferencia da sensação *agarrar*. O próprio Duchamp não poderia ser mais explícito: “Quero agarrar as coisas com a mente como o pênis é agarrado pela vagina”.¹⁶

Some-se a essa mistura de indiscernibilidades as instruções de operação da máquina – “girando sobre sua vitrola ROTORELEVO dá a ilusão de relevo” – e tudo se torna ainda mais complexo. Um disco ótico, destinado a provocar ilusões visuais é no entanto acionado por um dispositivo sonoro. Nossa associação habitual entre a vitrola girando e o som por ela produzido é frustrada por um disco que não toca música mas produz volume. A imagem *quer* virar som pela forma com que Duchamp faz uso de uma associação perceptiva “pronta”. *Colocar um disco para ver* é outra forma de ativar uma impossibilidade, uma outra zona de indiscernibilidade.

Obviamente, todos estes aspectos só são possíveis nos rotoresleivos pela introdução do tempo e do movimento. Além deles, o artista fez outros trabalhos onde o movimento também era o meio principal de se constituir a imagem, tais como a *Demisfera Rotativa*, *Placas de vidro rotativas*, e o filme *Anémic Cinéma*. O aspecto temporal, entretanto, não requer em Duchamp sempre o uso de objetos em movimento. Pierre Cabanne nota que os rotoresleivos são de certa maneira um eco de trabalhos como o *readymade Roda de bicicleta* e a pintura *Moedor de chocolate*, que mostra uma máquina cujo movimento – tal como o giro da roda de bicicleta – era fascinante para Duchamp. “Sempre houve uma necessidade de círculos em minha vida, [...] de rotação. É uma espécie de narcisismo, essa auto-suficiência, uma espécie de onanismo. A máquina gira e por algum processo miraculoso que sempre achei fascinante, ela produz chocolate”.¹⁷ Percebe-se nessa declaração a evidente associação entre o prazer “narcisista” de uma produção corporal¹⁸ e um tempo hipnoticamente posto em *looping*, tema que desenvolveremos mais adiante.¹⁹

A observação sobre a recorrência, em muitos momentos da obra do artista, de signos indiciais, na acepção peirciana do termo, abre para nós, seguindo Rosalind Krauss, o acesso à possível natureza dessa temporalidade. Segundo Peirce, o signo indicial é aquele que estabelece uma relação causal com seu referente. Um buraco na parede feito por um tiro de revólver *indica* necessariamente que houve um tiro. Diferentemente dos ícones, que estabelecem uma relação de semelhança com o referente (um desenho de uma escultura), e dos símbolos, que estão atados ao referente por meio de regras (as palavras em geral), o indício é uma marca deixada pelo contato físico direto com o referente.²⁰ Krauss fornece vários exemplos e razões para destacar a presença do indício na obra de Duchamp. No *Grande Vidro*, por exemplo, “não há falta de evidências [...] de que ele deve ser visto como superfície de impressão”.²¹ Poeira depositada sobre a superfície durante meses foi mais tarde “impressa” no vidro por um processo fotográfico, formando a textura dos “Cones”. As três formas retangulares na parte

superior (os Pistões) também foram obtidas a partir da fotografia – para Peirce, também um signo do tipo indicial, atestando, como diria Roland Barthes, “aquilo que foi” ²².

O recurso não apenas à fotografia, mas também a procedimentos técnicos não usuais para a época (o uso de chumbo derramado e os apliques em prata, por exemplo), mostra claramente o empenho de Duchamp em rejeitar os procedimentos da pintura como forma de escapar ao risco de uma apreensão da obra de forma puramente visual dada pela impregnação de convenções pictóricas de “leitura” já cristalizadas. No entanto, o uso das marcas indiciais parece fazer parte de um campo mais amplo nas obras do artista. Se em casos como o lento depósito de poeira ou o uso da fotografia “instantânea” o indicial é bem evidente, ele não deixa também de estar presente na geração de um *readymade*. Um fragmento textual de Duchamp ajuda-nos a entender o indício como a via para uma temporalidade mais complexa:

Projetando para um momento no futuro (tal dia, tal data, tal minuto) ‘inscrever um *readymade*’. O *readymade* poderá em seguida ser procurado (com todos os procedimentos). O importante então é esse ‘relogismo’, esse instantâneo, como um discurso pronunciado por ocasião de qualquer coisa, mas numa tal hora. É uma espécie de *rendez-vous*. – Inscrever naturalmente essa data, hora, minuto, no *readymade* como informação. Também o lado exemplar do *readymade*.²³

O *readymade* é então, também, um “instantâneo”, corresponde a um momento preciso no tempo (data, hora e minuto) incluído como parte integrante da obra. Note-se a ausência na inscrição do local onde o *readymade* foi encontrado. Apenas o tempo se inscreverá como uma referência onde a precisão espacial não é importante (qualquer mictório poderia ser o trabalho *Fountain*). O objeto será extirpado de seu *continuum* temporal, o tempo será fatiado como num instantâneo fotográfico, mas o objeto permanecerá ligado ao *ato da sua extração* por meio da inscrição. Ele *indica em si mesmo* o momento no qual foi convertido de objeto cotidiano em *readymade*. Num segundo momento, ele será transferido para um local de exposição, convertendo-se num objeto de arte. Ele *indica* o ato de Duchamp.

Por ser um exemplar (cópia) como qualquer outro de uma classe, o *readymade* – o mictório, por exemplo – ameaçaria tornar-se um símbolo no sentido peirciano, pois poderia, assim como as palavras, significar sempre a mesma coisa em frases diferentes onde fosse inserido. No entanto, a inserção da temporalidade naquele objeto específico faz com que carregue a marca do indício. Se, na fotografia, a referência ao momento está implícita na própria técnica, a aplicação de um método “fotográfico” a um objeto real tridimensional faz conviver o signo extraído com a coisa mesma ali presente. Bruno Latour, analisando as expedições de coleta de informação a ambientes remotos para os europeus do século XVIII, afirma que um pássaro empalhado (novamente o pássaro) em uma prateleira de museu é um signo que representa todos os pássaros de sua classe, viventes em seu habitat de origem. Para Latour “a informação não é o signo e sim o ‘carregar’ da informação”.²⁴ O deslocamento do mictório também produz um signo, mas não como o pássaro, seja o de Latour, seja o de Deleuze.

Não figurando em alguma hipotética seção museográfica de aparelhos sanitários, o mictório quer ser um signo artístico. Ameaça tornar-se “arte” da mesma forma como não se decide entre símbolo e indício. O resultado é um objeto que não completa nunca sua aparição, ele devém arte e devém signo, está ali mas foi extraído do tempo como uma fotografia, carrega a marca de sua inscrição. Não é tão somente um objeto do uso cotidiano alçado à condição de arte para denunciar os mecanismos da Instituição Arte. Trata-se mais ainda de uma espécie de mau-contato entre a coisa e o signo, entre o símbolo e o indício, entre a arte e a não-arte gerando mais um *looping* infinito de uma miragem que resiste tanto a se estetizar quanto a se materializar.

Looping também é o jogo da noiva no grande vidro. Uma série de eventos e maquinações põe em ação um ciclo de construção e desconstrução de uma narrativa. A noiva, acionada por uma corrente de ar quente, emite sinais aos três pistões que ativam os celibatários, que por sua vez emitem fagulhas que ascendem à noiva, que deverá gozar e desnudar-se – mas isso nunca se consuma²⁵, o ciclo não se fecha, e tudo volta ao estado de repouso inicial. A noiva permanece sempre livre e sem ser possuída, naquele atraso estático anterior ao orgasmo que poderia provocar sua queda, e a máquina está sempre reiniciando sua atividade. Declarado definitivamente inacabado em 1923, este trabalho esperou até 1934 para que a *Caixa Verde*, reunião de fac-símiles de notas explicativas com tiragem de 300 exemplares, trouxesse alguma luz a todos esses mecanismos e permitisse umas tantas outras interpretações. Aqui, outra zona de indiscernibilidade do trabalho. Ele não se contém na peça, mas requer um complemento literário. Apesar de conter detalhadíssimas explicações que permitem os mais diferentes jogos de interpretação, entretanto, esse casamento do visual com o literário tinha uma função muito clara de impedir a autonomia das duas linguagens e manter em tensão os componentes do híbrido, um estado necessariamente misto em que deveria “haver um casamento de reações visuais e mentais”.²⁶ Portanto, o ciclo que se estabelece entre a noiva e os celibatários, entre seu estado de repouso e seu pré-orgasmo se tensiona também entre o visual e a palavra, reafirmando seu caráter não resolvido.

Tudo isto está ainda inserido em um outro fluxo: o fluxo real do espaço-tempo de exposição onde se instala a obra pelo simples fato de ser feito em vidro e de ter dois lados. É curioso que em tantos livros de arte a Noiva seja reproduzida frontalmente, como uma pintura sobre um fundo branco. Esta apresentação negligencia o aspecto escultórico deste plano. Soltos no espaço da sala, qualquer que seja ela, a noiva, os celibatários e toda a parafernália mecânica do Grande Vidro não cessam de entremear sua própria temporalidade interna com a temporalidade exterior do espaço que habitam. Há uma troca, uma interseção de fluxos.

Um “atraso” em vidro, Duchamp o definiu, justamente para escapar à classificação da pintura. Assim como se diz “uma escarradeira em prata”, um “atraso em vidro”.²⁷ O que é feito de vidro, portanto, é um atraso. Mas seria este apenas o atraso provocado pela expectativa do orgasmo da noiva? Ou, como diria Arnaldo Antunes em uma poesia: “o

gozo é o momento antes do gozo”? Sim, há este atraso, mas junto a ele há também o atraso temporal que o vidro impõe ao espaço real onde é exibido.

O tempo como a permanente presença da memória e em vias de atualização. A presença do passado no presente, o passado sempre presente através de objetos que, resistindo a se definir e a se concluir em diversos níveis, não fazem mais que mostrar a todo o tempo a pressão exercida por seu passado no presente, seja na hipnose erótica dos rotorelevos, na referência indicial do nascimento do *readymade* ou no “atraso” em vidro da noiva. Não é certo que Duchamp tenha freqüentado as concorridas palestras onde Henri Bergson anunciava seus conceitos e métodos como de *intuição*, *élan vital* e *duração*, mesmo tendo ele admitido a influência do filósofo em seu trabalho. Mas como não se trata aqui de estabelecer causalidades definitivas, a possível influência ou mesmo o contato real entre o filósofo e o artista importam bem menos do que o contato e a ressonância que se pode estabelecer entre suas idéias.

“A matéria é um conjunto de imagens”. Bergson já anuncia, em *Matéria e Memória*²⁸, o embate que travará tanto contra materialistas como contra idealistas como via de atacar dualismos clássicos como ‘eu’/‘mundo’, ‘sujeito’/‘objeto’, ‘exterioridade’/‘interioridade’.²⁹ Nosso corpo vivo, incluindo nosso cérebro, é apenas mais uma imagem entre tantas que, no Universo, influenciam umas às outras sem cessar. Mas essa imagem que chamo “meu corpo” é diferente das outras justamente por ter a capacidade de interceptar algumas que lhe são úteis para a vida. Para o filósofo, é para servir às necessidades fundamentais do ser vivo, procurar aquilo que lhe convém e evitar os diversos perigos que lhe ameaçam que serve a percepção, não tendo esta uma função especulativa: a função primeira da percepção não é conhecer. O cérebro não é o autor das representações que temos das coisas. Ele é apenas um analisador de ações possíveis sobre a matéria e eventualmente o responsável por franquear ao estímulo recebido esta ou aquela ação. Nossa percepção estabelece com a matéria apenas uma diferença de grau e não de natureza. Quando nervos aferentes transmitem os estímulos ao cérebro, há uma retenção dos estímulos e uma demora na resposta. Nesta demora não há nada de estático – para Bergson nunca há: ocorrem *ações nascentes*, ensaios de possíveis ações sobre a matéria.

Conclui-se daí que quando “recortamos” a individualidade de um corpo da “confusão do real”, estamos na verdade ensaiando uma ação virtual sobre ele.³⁰ Um ser que vivesse apenas em um estado de “percepção pura” nada perceberia, pois o próprio cérebro não é nada em si mesmo, ele navega no tempo. “Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro”.³¹ Este é precisamente o conceito de *duração* em Bergson. Note-se a importância da palavra “praticamente” no enunciado: *Quase* só percebemos o passado, mas há nessa percepção algo de presente e algo de futuro, somos seres com uma “espessura temporal”. A duração é um devir, uma passagem. Bergson introduz a partir daí o jogo entre a percepção e a memória, que em última instância será também o encontro da

matéria com o espírito, a percepção como parte da matéria e a memória como parte do espírito. Desempenhando um importante papel na duração, a memória apresenta diversos mecanismos de atualização e recalque que Bergson examina longa e meticulosamente em *Matéria e Memória*. Para a presente discussão reteremos a diferença que ele estabelece entre “reconhecimento habitual” e “reconhecimento atento”.

O primeiro corresponde a um tipo de educação motora de atividades que inicialmente nos são desconhecidas e que gradualmente tornam-se automáticas, como andar de bicicleta ou percorrer ruas de uma cidade desconhecida. Pouco a pouco nos tornamos habituados a estas atividades. O importante é que esse reconhecimento é primordialmente de ordem motora, está, como a percepção pura, ligado à ação, mas já existe aí a participação de uma memória. Baseado numa memória automática, o reconhecimento automático se realiza principalmente por movimentos.

Diferente é o reconhecimento atento, que necessita das “imagens-lembrança”. E o que são imagens-lembrança? Segundo o célebre diagrama do cone, a ponta S corresponderia à percepção pura, que habitaria tão somente o presente que se move em direção ao futuro e seria a parte mais próxima da matéria. A base do cone representa a memória pura, uma memória em bloco, todo o passado exercendo sua pressão sobre o presente. Na verdade esses dois extremos só existem de direito e não de fato. Bergson precisou separá-los para identificar a diferença de natureza entre percepção e memória. Mas o “eu normal não se fixa jamais em nenhuma das posições extremas [...], dá a suas representações o suficiente de imagem [matéria] e o suficiente de idéia para que elas possam contribuir para a ação presente”.³² As imagens-lembrança são justamente essas “idéias”, ou seja, fragmentos da memória em si (aquela da base) que se atualizam em função do interesse à ação.

Num outro diagrama, Bergson mostra como o reconhecimento atento implica um duplo movimento de coisas sugeridas sobre o objeto: coisas ora reparadas no próprio objeto, ora extraídas da memória em imagens-lembrança compatíveis com tais detalhes. Na distinção entre o reconhecimento habitual e o atento, estão, portanto, dois estados da atenção ao mundo material: no primeiro, estamos muito próximos da ação em si e do presente, é como se nos afastássemos dos objetos, estes dando-nos apenas sua face mais útil. No reconhecimento atento, por outro lado, nos detemos no objeto e descobrimos tanto mais detalhes quanto mais “imagens-lembrança” trazemos para recobri-lo.

Um disco roda produzindo a sensação de relevo. Ele nos coloca de imediato num automatismo que não conclama nenhuma memória hábito, para o qual não é necessária qualquer “educação”. O objeto não serve para nada, tanto que foi um fracasso na feira de ciências. No entanto, afirma sua presença e sua intenção de nos fazer ver algo. O

cérebro está navegando no tempo tentando decidir como agir, mas não há ação possível a não ser a da própria sintonia da visão com o movimento e com a ilusão de volume. O objeto não se presta a um reconhecimento automático, e também repele qualquer atualização de uma imagem lembrança. E no entanto é algo de sexual; há um erotismo na imagem. Ficamos com a tarefa deste esforço para concluí-lo.

O mictório convoca a memória hábito. Diz Bergson: “Reconhecer um objeto usual consiste sobretudo em saber servir-se dele”. Mas ele agora é uma obra de arte, não serve mais para nada a não ser para nos fazer ver sua duração presente na incessante vibração entre o objeto de uso e o de arte, entre um objeto que *foi* e um que *é*, entre um objeto e uma imagem-lembrança. E em seu autismo auto-referente ele se recusa a qualquer tentativa de reconhecimento atento.

Como os rotorelevos, *Fountain* é a interrupção dos processos do agir e do reconhecer tais como foram postulados por Bergson. Mas é uma interrupção em constante movimento inserida ela mesma no tempo. Da mesma forma, o *Grande Vidro* posiciona-se de modo a interceptar o fluxo temporal do real. Se a matéria é um conjunto de imagens e se o nosso cérebro é um centro de indeterminação capaz de promover um “atraso” entre estímulo e resposta, retraindo partes dessa matéria que lhe interessam, a *Noiva e os Celibatários* dão a ver o funcionamento do próprio cérebro em sua incessante tarefa de articular a memória com os interesses do presente. A obra, entretanto, coloca-nos em um tempo passado remoto que, em vez de completar sua atualização em imagens-lembrança, permanece sempre em *atraso*, *em vias de*, um verdadeiro devir, uma verdadeira *zona de indiscernibilidade*, uma mistura de vários estados. O próprio Duchamp não poderia dizer melhor:

É somente uma questão de conseguir deixar de ver a coisa como um quadro – de fazer um ‘atraso’ dela no modo mais geral possível, recorrendo não tanto aos diferentes sentidos em que se pode entender a palavra ‘atraso’, mas à totalidade deles com sua carga de indecisão.³³

Voltemos então ao texto de Deleuze de onde o ausente Duchamp originou essas reflexões. Pode-se afinal considerar os trabalhos do artista como “seres de sensação”? Evidentemente, se nos apegarmos à noção de que a arte “se conserva e se conserva em si, embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais, pedra, tela cor química, etc.”³⁴, teremos dificuldades em incluir aí uma obra que insiste em não se encerrar apenas no objeto; que pulveriza as sensações que pode criar ou evocar em uma rede de múltiplos sentidos, onde estão incluídos o uso de complementos textuais, atos contraventores do conceito de arte, performances, atitudes – uma arte, enfim, que conta não apenas com nosso reconhecimento atento, mas também com nossa memória habitual de objetos familiares, além do realojamento de palavras comuns como *atraso* e *vidro* em *atraso em vidro*. À primeira vista, é também difícil ver um trabalho de Duchamp

como “um puro ser de sensação” cujo objetivo seria “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente”.³⁵

Mas a dificuldade toda parece vir da separação entre o que seria a sensação e o que seria o trabalho do intelecto (“um pintor de idéias”), separação que não encontramos em Deleuze e temos dúvidas se existiria em Duchamp. O primeiro faz distinção entre conceito (por onde *pensa* a filosofia) e sensação (por onde *pensa a arte*), mas de nenhum modo separa pensamento de sensação, muito pelo contrário. Para Rosalind Krauss, o trabalho de Duchamp sempre apelou ao sensível, tanto no que diz respeito ao erotismo quanto a uma espécie de indissociabilidade entre a visão e a matéria cinza, alvo declarado de sua obra. Em outras palavras o sensível inclui a matéria cinza, não é de outra natureza. Diz ela: “a matéria cinza, para Duchamp, [...] não pode ser separada de outros tipos de atividade orgânica no corpo físico”³⁶ e, citando Lyotard, afirma que “a visualidade que [Duchamp] propõe, é carnal e não conceitual”³⁷ e se alinha com a idéia de que “o córtex cerebral não invoca uma faculdade desencarnada de cognição ou reflexão, não propõe a relação de um ego transcendental em relação com o campo sensório.”³⁸ E completamos com Bergson, para quem é o cérebro que faz parte do mundo material e não o mundo material que faz parte do cérebro.

Mas seria, então, tudo uma questão da matéria? Como diria Bergson, apesar da percepção (matéria) apresentar, de direito, uma diferença de natureza com a memória, não há de fato na duração do presente uma sem a outra. Não há matéria sem espírito e nem espírito sem matéria: eles são distintos porém indiscerníveis.

Fazíamos a pergunta no início: Se há sensação em Duchamp, de que natureza ela seria? Ao apresentar os exemplos e análises de alguns trabalhos, procuramos lançar a hipótese de que esta sensação extrairia suas qualidades identitárias de *devires*, de *zonas de indiscernibilidade*, de *zonas de irresolução*, manifestas em *loopings* de diversos tipos. Um fazer da arte que produziria objetos “em vias de”, sempre “entre” – noção, aliás, tão cara ao próprio Deleuze. Duas vias principais foram escolhidas: o erotismo e a temporalidade. Mas erotismo aqui também quer dizer matéria. Com a exposição das idéias de Bergson, em conjunto com as idéias de Rosalind Krauss, tentou-se, afinal, procurar uma ligação entre essas duas vias de modo a ver qual seria o teor de uma possível poética duchampiana. No caminho para explorar a natureza da sensação no trabalho do artista, enfileiramos alguns impasses: arte ou não arte, bi ou tridimensional, macho ou fêmea, objeto de arte ou de consumo, arte visual ou literatura, imagem ou som, quadro ou atraso, memória hábito ou reconhecimento atento?

E no fim, por que também não: Matéria e Memória?

* Marcos Martins é doutorando em comunicação pela UFRJ.

¹ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

² Ibidem, p. 219.

³ Ibidem.

⁴ VIRILIO, P. "A imagem virtual mental e instrumental". In: PARENTE, A. (org.) *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, p. 197.

⁵ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Op. cit., p. 225.

⁶ Cf. os conceitos de individuação e metaestabilidade de Gilbert Simondon em SIMONDON, G. "A gênese do indivíduo". In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: Editora Hucitec/EDUC, 2003, pp. 98-117.

⁷ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Op. cit., p. 220.

⁸ Ibidem, pp. 213-214.

⁹ Ibidem, p. 238.

¹⁰ DUCHAMP, M. apud KRAUSS, R.. *The optical unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1998, p. 123.

¹¹ Ibidem, p. 124.

¹² PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 8.

¹³ TOMKINS, C. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 512.

¹⁴ KRAUSS, R. Op. cit, p. 97.

¹⁵ Ibidem, p. 96.

¹⁶ Ibidem, p. 111.

¹⁷ TOMKINS, C. Op. cit., p. 145.

¹⁸ Comparamos a produção de chocolate pela máquina à produção de líquidos diversos pelo corpo humano, em honra dos quais, segundo Kraus, Duchamp produziu diversos trabalhos como um "transformador, por exemplo, que faria uso de pequenos pedaços de energia desperdiçada como 'a queda de urina ou excremento, o derramar das lágrimas' ou novamente 'o comum escarrar de muco ou sangue'". Cf. KRAUSS, R. Op. cit, p. 108.

¹⁹ É verdade que se pode falar de tempo e movimento em qualquer arte estática, no sentido em que, por exemplo, Deleuze se refere à escultura, que com seus "tempos fortes ou fracos que através das saliências ou reentrâncias os entrelaçam e finalmente onde não mais se sabe se é a luz ou o ar que esculpe ou é esculpido." (DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Op. cit., p. 219). Ou seja: o tempo presente nas propriedades formais do objeto de arte. Mas não parece ser este o sentido mais profundo do tempo no trabalho de Duchamp, como pretendemos mostrar a seguir.

²⁰ PEIRCE, C. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

²¹ KRAUSS, R. Op. cit., p. 119

²² BARTHES, R. *Camera Lucida: reflections on photography*. New York: Will and Wang, 2000.

²³ DUCHAMP, M. "Duchamp du signe". In: SANOUillet, M. (org.). Paris: Flammarion, 1975, p. 49.

²⁴ "Verifica-se que a informação não é "uma forma" no sentido platônico do termo, e sim uma relação muito prática e muito material entre dois lugares, o primeiro dos quais negocia o que deve retirar do segundo, a fim de mantê-lo sob sua vista e agir à distância sobre ele. [...] A informação não é inicialmente um signo, e sim o "carregar", em inscrições cada vez mais móveis e cada vez mais fiéis, de um maior número de matérias. LATOUR, B. "Redes que a Razão Desconhece:

Laboratórios, Bibliotecas, Coleções". In: PARENTE, A. (org.) *Tramas da Rede*. Rio de Janeiro: Editora Sulina, 2004, p. 42.

²⁵ TOMKINS, C. Op. cit, p. 331.

²⁶ Ibidem, p. 328.

²⁷ DUCHAMP, M. Op. cit, p. 41.

²⁸ BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²⁹ FERRAZ, M. C. F.. "Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica". In: *Revista da Intercom*, 2004, p. 4.

³⁰ BERGSON, H. Op. cit, p.13.

³¹ Ibidem, p. 176.

³² Ibidem, p. 191.

³³ TOMKINS, C. Op. cit, p. 516.

³⁴ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Op. cit. p. 213.

³⁵ Ibidem, p. 217.

³⁶ KRAUSS, R. Op. cit., p. 125.

³⁷ Ibidem, p. 119.

³⁸ Ibidem, p. 124.