

Ver o Próprio Corpo Vendo

Cristiane Carneiro da Cunha Geraldelli

Artista-Pesquisadora e Mestre em Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA-UFRJ
crisgeraldelli@gmail.com

Resumo

Partindo da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, o texto explora situações em que o corpo do espectador é percebido mais do que apenas parte da experiência com a obra de arte, assumindo papel central dentro das proposições analisadas que atuam como dispositivos autorreflexivos deste sujeito que vê. O deslocamento mental que o corpo percebe e realiza nas proposições mais atuais traz como herança as estratégias apresentadas no romantismo alemão do século XIX, afirmando este ato de ver e, principalmente, de ver-se vendo como percepção ampliada de si. Palavras-chave: espectador; corpo; percepção; ver; sublime.

Abstract

From the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, the text explores situations in which the body of the viewer is perceived more than just part of the experience with the artwork, taking a central role within the analyzed propositions that act as self-reflexive devices of this subject who sees. The mental displacement that the body perceives and performs in the most current propositions, brings as heritage the strategies presented in German Romanticism of the nineteenth century, claiming this act of seeing and especially seeing yourself seeing as heightened perception of themselves. Keywords: spectator; body; perception; see; sublime.



Ver o Próprio Corpo Vendo

O corpo: aquilo que nos faz estar no mundo objetiva e subjetivamente, com todas suas limitações e fronteiras entreabertas, nos faz pertencer ao mundo. É justamente neste mundo percebido pelo corpo que encontramos nossas referências e a própria percepção de que somos algo que vê e que é visto.

A corporeidade — decifrada pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (HAAR, 2007) — é uma condição do ato de ver que acontece no intervalo entre os extremos: sujeito e objeto, na presença e na consciência deste espectador, em determinado lugar e em determinado momento. É um olho instável, totalmente submetido a este corpo.

É ainda na profundidade desta “corporeidade viva”¹ que se pode mergulhar e se relacionar com o mundo, muito além da simples contemplação de meras representações espaciais ou formais que podem estar diante dos olhos. É na percepção que se torna possível entrar no jogo do visível e invisível, da presença e da ausência, e “mostrar assim as invisíveis medidas do ser”. (HAAR, 2007, p.105)

Entro em uma sala e vejo uma porta. Uma porta bem fechada. Parece pesada e antiga. Parece também cenário, mas mesmo que não seja uma porta de verdade ainda é uma porta. É um objeto/símbolo/lugar de passagem. Uma cortina sob um umbral de chegadas e partidas.

O que haverá atrás dela?! Outra sala? Outra porta?! Não há fechadura, nem maçaneta... Como entrar? Ela parece me convocar a entrar. Como “[...] uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo [...]”? (BACHELARD, 2005, p.226) Coloco-me então a tentar ver mais, descobrir o que há além dela. Procuro entender mais daquela misteriosa situação através de suas visíveis frestas; espiar o que poderia haver de tão interessante por trás dela.

Poderia ficar aqui páginas e páginas devaneando e tecendo mil relações poéticas sobre o que está antes e depois dessa ou de qualquer porta, mas não há como fazer isso sem me perder em floreios superficiais, fugindo do que corresponde realmente tal situação.

O fato é que esse lugar onde está esta porta que narro é um museu. E esta porta não é uma simples porta do museu, é uma obra de arte. E não é uma obra de arte qualquer... é *Étant donnés* de Marcel Duchamp (DUCHAMP, 1969) (figura 1), sua última e mais polêmica obra em que trabalhou clandestinamente por cerca de 20 anos, longe dos olhares do circuito oficial de arte, misturando absurdamente arte e vida.

Sabendo disso, tudo muda, não?! Nosso olhar já passa a ser acompanhado de milhares de informações, como um *upload* de um HD em alta velocidade.

E mesmo que eu não tenha tido a oportunidade de ver esta obra presencialmente e esteja narrando uma situação hipotética, temos cada vez mais acesso a muitos dados que vão construindo mentalmente uma imagem tridimensional do que pode ser esta obra. Como uma exumação de cadáver, um mistério solucionado ou um segredo revelado, os detalhes que adquirimos através de textos e fotografias podem ser até mais reais e próximos que o próprio estar diante da obra, que muitas vezes é extremamente limitado.

“Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser?” (BACHELARD, op.cit.,p.226), indaga Gaston Bachelard sobre a experiência com o desconhecido que está atrás de cada porta. É sobre esta transformação individual, visceral e interna que Duchamp queria proporcionar ao espectador que espiasse por aquelas frestas, sugestivamente ao nível do olhar entre as ripas de madeira que compõem aquela porta: uma surpresa, uma ilusão e um contato com a verdade da experiência mágica que podemos ter diante de uma obra de arte.

O observador é totalmente controlado pelo *dispositivo*² de Duchamp e colocado no papel de *voyeur*. É desafiado a abandonar seu ponto de vista de contemplador passivo e entrar em contato com sua íntima sensibilidade ao ver uma cena fictícia, mas ainda assim constrangedora. Um corpo, uma clareira, uma paisagem, algo ainda acontecendo. Evidências, cinema?

¹ Termo usado por Merleau-Ponty para denominar a percepção.

² “...chamarei de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” Giorgio Agambem em *O que é um dispositivo?* Texto encontrado em *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 40.

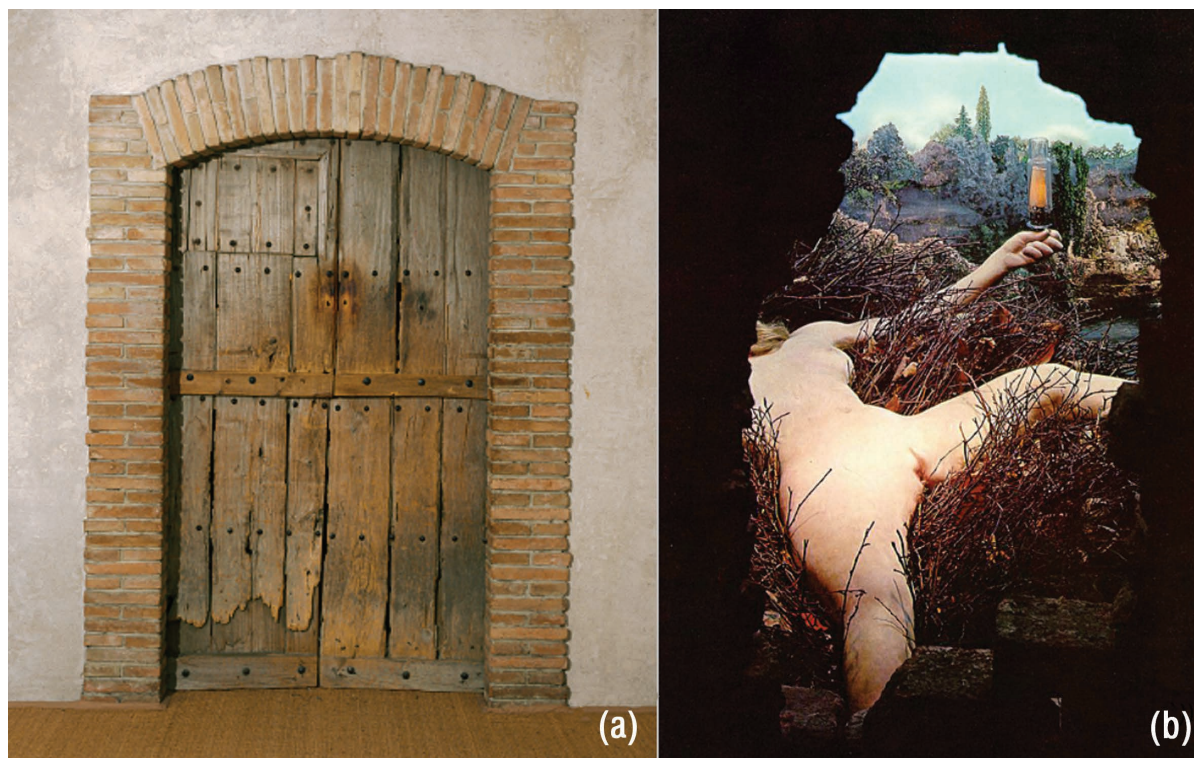


Figura 1 - ÉTANT DONNÉS: 1º LA CHUTE D'EAU, 2º LE GAZ D'ÉCLAIRAGE

(a) Vista externa da porta (b) Imagem da visualização pela fresta da porta. Autoria: Marcel Duchamp, 1946-66

Simulação de uma situação real e irreal. Referências trazidas da arte – a figura humana, o nu, a paisagem, o sublime – formam este cenário diante do pequeno rasgo na porta. E você é pego por você mesmo, ali, espiando determinado buraco, um determinado ângulo de visão de uma determinada e constrangedora situação.

Ao se afastar da porta e das imagens descobertas através da fenda deflorada, nada mais parece como antes. Toma-se consciência de que se vê e que simplesmente há inegavelmente uma procura imanente.

E quem é este sujeito que vê? Um sujeito primeiramente parcial, institucionalizado, socialmente formado e sedimentado pela tradição. Este corpo que vê responde muito mais aos diversos sistemas já estabelecidos do que ao mais próximo universo mudo e interno das coisas percebidas, como acredita Merleau-Ponty. Há um choque entre ver e perceber.

A obra de Duchamp então subverte a experiência convencional que o espectador tem nos museus e expõe sua essência mais cruel: que o museu é o lugar de espiar. E que é possível determinar como será essa experiência. De ver e de ser visto. Torna-se em 1969, após sua

definitiva montagem no Philadelphia Museum of Art, um grande sucesso de público, espetáculo sintomático do que preconizaria a arte e o mundo nas próximas décadas.

A impossibilidade real de registrar a obra como um todo, de ser capturada por uma câmera em uma única imagem ou em um único *take*; de ser reproduzida inteiramente pela mente e de visualizar a obra como um objeto diante do olhar; ter que escolher um dos olhos para espiar, tudo isso se estabelece como um grande dispositivo engendrando obra e espectador. Situação que por fim, como em *looping* ou um espelho, coloca o espectador como principal assunto, criando um encontro consigo mesmo: aquele que vê.

Anteriormente à porta de Duchamp, voltando ao início do século XIX, algumas pinturas românticas que exploravam conceitualmente os significados literais do sublime – representar a natureza como algo divino e maior que nós – já tentavam manipular a relação entre espectador e obra para causar uma sensação de uma experiência viva diante da situação representada.

Através de efeitos pictóricos, escala das pinturas e criações imaginativas para além do registro topográfico das paisagens, os pintores

românticos chegaram a um grau de cenografia que foi inclusive utilizada como teatralidade para aumentar a audiência religiosa e social. (RIDING, 2010)

O incomensurável, o infinito, o divino e o eterno só podiam ser devidamente percebidos na relação da figura humana (espectador) diante do espaço misterioso representado.

Nas pinturas de Caspar David Friedrich (1774-1840) – pintor romântico alemão – a figura de costas, típica de sua obra (figura 2), atua não somente como portador de significado dentro do esquema simbólico planejado para cada pintura, como também serve de intermediário (primeiro plano) entre o espectador e a infinitude do espaço representado no quadro.

Algumas obras deixam nítida a posição do espectador como participante da cena. Pinturas que não possuem um formato tão grande, como as que exploram a inclusão

do sujeito através da escala real, agarram o espectador pelo deslocamento mental neste espaço intermediário entre o olhar e a estratégia pictórica.

Uma irracionalidade visual é constantemente percebida nas pinturas de Friedrich, no jogo entre longe e perto, entre o terrestre e o divino. O espaço pintado não é o da pura representação, mas estilizado e idealizado, um espaço conceitual cheio de valores morais e religiosos. Friedrich dava ao comum e ordinário um sentido superior e um aspecto misterioso, frequente principalmente no idealismo romântico alemão, para nitidamente indagar e fincar uma postura contra o espírito burguês em largo crescimento na época.

O sujeito-espectador para Friedrich é tão importante que, no final da vida, acometido por uma doença e consciente da possibilidade de sua morte, passa a pintar e desenhar paisagens



Figura 2
O PEREGRINO SOBRE
O MAR DE BRUMAS
(Der Wanderer über dem Nebelmeer),
Óleo sobre tela, 98,4 x 74,8cm.
Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha
Autoria: Caspar David Friedrich, 1818

vazias e muitas cenas de cemitério. Ora de fora do portão observando enterros de crianças, ora com o ponto de vista na beira da cova olhando em direção à entrada do cemitério, ele constata assim a sua própria proximidade com a hora final. Este portão se torna então claramente símbolo de passagem entre vida e morte. E ele assim oferece ao espectador sua própria visão de mundo.

Caspar David Friedrich na época dialogava consideravelmente com o circuito de arte existente em sua região na Alemanha. Em meio à invasão napoleônica, muitos significados patrióticos e políticos foram usados em suas paisagens. Mas a questão do observador era recorrente, mesmo quando usava de sua ausência. Em sua obra o espectador devia assumir-se e assim meditar sobre a grandiosidade do universo e as inevitáveis fases da vida.

A persuasão que Friedrich estrategicamente usava em suas pinturas para inserir o observador era de uma ordem mais intimista, voltada para a própria reflexão sobre o eu, especialmente ligada a uma especificidade particular e contemporânea a vida do artista, carregando um forte sentido de espiritualidade e tentando expressar o transcendental fora do plano religioso puro.

A obra de arte como discurso, principalmente no Barroco, fez uso do público como terceiro elemento entre artista e obra – como analisa Giorgio Carlo Argan, em seu texto “A Retórica e a Arte Barroca” (ARGAN, 2003) – quando a técnica da persuasão levava em conta não somente os meios que possam despertar reações, mas também a disposição do receptor dessas mensagens.

Segundo Argan, a arte barroca configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão, prevalecendo os motivos religiosos e morais, sendo amplamente utilizada para fins de propaganda pela Igreja Católica. Além das grandes ideologias religiosas, a arte da persuasão, a partir do Barroco, também indicava um novo modo de vida social e, principalmente, chancelava a progressiva afirmação das burguesias europeias dentro das grandes monarquias. As formas de persuasão exercitadas pelos artistas seriam instrumentos para estabelecer um de-

terminado entendimento e, assim, possibilitar o estreitamento de uma relação e comunicação.

O que se encontra nas obras barrocas não seria a religiosidade do artista, como uma simples alegoria temática ou pura expressão artística, mas sim refletia a religiosidade dos devotos a partir da disposição sentimental do público, escolhendo o ponto mais sensível para exercitar a persuasão e “operar a mobilização dos afetos, o caráter social e coletivo dos afetos”, diz Argan. (2003, p.350)

Se o público é visto aí como um todo, pasteurizando uma reação e uma mobilização de um afeto comum a todos, a meu ver, Friedrich tenta mobilizar este “outro” que se funda no barroco como um público (coletivo), de uma maneira mais individual e autorreflexiva. A partir de uma “fórmula” difundida na época, em usar a paisagem como tema maior, simbolizando o divino em contrapartida à pequenez humana, Friedrich não inventa uma subjetividade na forma mas elabora a representação a partir do observador – muitas vezes ele próprio como observador de sua própria vida – buscando no comum a possibilidade de uma individualidade e de uma experiência.

Voltando para nosso tempo e contextos atuais, pisando em um solo conscientemente mais movediço e instável, e mais próximo em muitos sentidos que não somente no tempo, penso no trabalho de Marcia Xavier: *Horizonte indeciso*. (XAVIER, 2010) O corpo do público por toda a exposição é convocado a olhar, a se deslocar e a manipular seus dispositivos de construção de paisagem.

Estas paisagens deixam de ser uma representação dada para usar a memória e o corpo através das sensações do próprio espectador na experiência direta com a obra.

Em *Horizonte indeciso* (figura 3), cada espectador pode literalmente mexer no “horizonte” e criar uma nova imagem, uma nova paisagem, um novo horizonte próprio e provisório.

O típico movimento de ampolheta que se dá ao girar o quadro – que traz na verdade uma relação de objeto em vidro que contém água e areia – faz com que, em seguida à manipulação, o espectador lentamente entre em estado de contemplação, modificando também seu ritmo em ver as demais obras da exposição. Como



Figura 3 HORIZONTE INDECISO #1 Vidro, água e areia – 43 x 62 cm Autoria: Marcia Xavier, 2010

diz a própria artista em entrevista à Luisa Duarte na época de sua exposição: “Ele me parece um relógio visual, que marcaria esse tempo mais expandido”³.

Estes dispositivos criados para agir na relação sujeito-objeto parecem-me carregar, mesmo que involuntariamente, a ideia seminal da Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar que, desde os anos 1960 até os dias de hoje, acabou transformando o olhar, o conhecimento e a percepção de como recebemos a experiência artística:

O espectador é solicitado a usar o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à ação. [...] A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. [...] O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.⁴ (FERREIRA GULLAR, 1960)

3 Conversa de Luisa Duarte com Marcia Xavier. São Paulo, 23 de abril de 2010. Livro impresso pela Galeria Laura Marsiaj por ocasião da exposição já citada.

4 Trechos retirados do “Diálogo sobre o Não-Objeto” da “Teoria do Não-Objeto” de Ferreira Gullar, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta realizada de 21-11 a 21-12-60 no Rio de Janeiro.

A expectativa pelo horizonte formar-se nesta obra reflete-nos nosso tempo interno, regula de certa forma um tempo comum e aponta a cada um de nós nossa própria impaciência ou paciência, nossa velocidade em ver arte e ver, por fim, o mundo em que vivemos, com a urgência primordial dos nossos tempos em consumir informação com velocidade e incessantemente.

Mais do que vemos nossas imagens nos espelhamentos ou dentro dos trabalhos de Marcia Xavier com o *Horizonte indeciso*, podemos perceber e entrar em contato com nosso ritmo próprio e expandir nossa consciência sobre o ver, percebendo que é possível sempre construir e alcançar novos horizontes, assim como poeticamente Marcia apresenta em suas colagens fotográficas, sua mão tocando suavemente a linha do horizonte (figura 4).

O horizonte, filosoficamente ligado aos limites e conhecimentos do sujeito, não é um conceito sobre algo estático, mas faz parte de um processo da própria vida através das possibilidades de consciência e de fluxo que modificam assim essas margens cada vez mais irregulares e instáveis.

Nesta busca incansável pelo horizonte, feita apenas com o olhar ou a partir de estratégias visuais, o sonho se mantém, mesmo diante do impossível contato corporal.

E é sobre esta busca constante e fugaz que em *Longe e perto: além do horizonte* (figura 5), uma sequência fotográfica montada a partir do registro de uma ação traz uma narrativa visual linear, que pode voltar em *looping* ou em *backward*, reconstruindo mentalmente tal ação feita pela mão munida de um dispositivo para olhar.

Através de uma lente, uma bola de vidro ou um fragmento de espelho, procurando e querendo segurar o horizonte nas mãos, esta captura em *frames* constrói um outro horizonte, aquele que se idealiza ou que se desenha a partir destes fragmentos.

Neste processo, o olhar do autor e o olhar do observador se confundem e passam a fundar uma só experiência: a própria busca.

Como uma metalinguagem sobre o ato de ver, as imagens desses horizontes possíveis, a relação do espectador com os dispositivos da exposição de Marcia Xavier, ou com os meus dispositivos-registros de busca, assim como a surpresa da porta de Duchamp e presença/ausência do sujeito nas pinturas de Friedrich, expandem as noções do eu e do outro, do sujeito e do mundo, na exata experiência dentro do campo da percepção.

Referências

HAAR, Michel. Arte e Corporeidade: Merleau-Ponty. In: _____. A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2007.



Figura 4 HORIZONTE POSSÍVEL Fotografia - 40 x 60 cm Autoria: Marcia Xavier, 2010



Figura 5 – LONGE E PERTO: ALÉM DO HORIZONTE Impressão fotográfica sobre PVC – 13 x 156 cm. Autoria: Cristiane Geraldelli, 2009

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: _____. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. A Retórica e a Arte Barroca. In: _____. História da Arte Italiana: De Michelangelo ao futurismo. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. v.3.
- _____. Pitoresco e Sublime. In: _____. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- DUCHAMP, Marcel Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d'éclairage, 1946-66. Obra montada no Philadelphia Museum of Art desde 1969.
- DUARTE, Luisa; XAVIER, Marcia. Horizonte possível: conversa de Luisa Duarte com Marcia Xavier. Rio de Janeiro: Galeria Laura Marsiaj, 2010.
- HAAR, Michel. Arte e Corporeidade: Merleau-Ponty. In: _____. A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MINK, Janis. Marcel Duchamp 1887-1968: A arte como contra-arte. Alemanha: Taschen, 1996.
- MOLESWORTH, Helen. My Funny Valentine: Étant Donnés. Artforum International, v.43, n.5, p.164-169, 2010.
- RIDING, Christine. Art and the Sublime: Terror, Torment and Transcendence. Londres: Tate Publishing, 2010.
- TAYLOR, Michael R. Marcel Duchamp: Étant donnés. New Haven: Yale University Press, 2009.
- XAVIER, Marcia, Horizonte Possível. Exposição Individual na Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro. 20 de maio a 26 de junho de 2010.