



## **Anônimo *readymade* célebre<sup>1</sup>**

Marcos Martins<sup>2</sup>

Doutorando, ECO UFRJ

### **Resumo**

A oposição de conceitos como anônimo e célebre, comum e incomum, ordinário e extraordinário se apresenta estratégica para a questão da produção de subjetividades hoje. Pretendo neste trabalho deslocar o foco da especificidade de cada um desses conceitos para o *processo* mesmo de conversão entre os pólos. A obra de Marcel Duchamp traz visibilidade imediata a esse momento em que o ordinário se torna extraordinário. Seus *readymades*, objetos banais do cotidiano convertidos em obras de arte, serão aqui comparados com as celebridades e com o chamado “homem comum” em momentos em que eles trocam de papéis. A idéia principal é a de que a subjetividade contemporânea estaria atrelada a um estado de simultaneidade entre objeto e signo a partir de um sujeito que se percebe como produtor de indícios de si mesmo.

### **Palavras-chave**

Ordinário, extraordinário, Duchamp, signo, indício

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP 15 – Semiótica da Comunicação, V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

<sup>2</sup> Marcos Martins (São Paulo, 1962) formou-se, em 1984, em comunicação visual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em 1986/7 com bolsa da CAPES/Fulbright estudou design de exposições no Museum of Fine Arts de Boston, EUA. Em 1992 obteve grau de mestre na School of Visual Arts, NY, EUA. E-mail: marcos.martins@terra.com.br



## Introdução

A exposição pública da vida privada é, hoje, facilitada pela internet e estimulada pelo interesse que programas televisivos do tipo *reality shows* mostram pela intimidade da pessoa comum. A distinção entre conceitos como anônimo e público, comum e incomum, ordinário e extraordinário apresenta uma questão que pode levar à compreensão de alguns aspectos da produção de subjetividade contemporânea.

Inicialmente, a presente reflexão visa problematizar o uso dos conceitos que formam os pares recém-citados. Assumindo que a distinção entre eles não se funda em qualidades *em si* de nenhuma das partes, a proposta aqui é desviar o foco dos pólos e estudar o *momento* em que o ordinário se transforma em extraordinário.

Esse momento, acreditamos, se encontra diretamente tematizado no trabalho de Marcel Duchamp. Alguns aspectos da produção dos seus *readymades* aproximam o trabalho do artista de nossa questão principal, a saber, a relação do sujeito com os signos por ele produzidos.

Uma vez que estaremos aparentemente comparando objetos (*readymades*) com sujeitos (pessoa célebre e pessoa comum), é importante enfatizar que nosso interesse não reside nem nos objetos de Duchamp e nem nas pessoas dos exemplos que vamos apresentar, mas nas particularidades de um *processo* do qual tentaremos, no final, extrair uma abstração.

## Duchamp do Signo



Nu descendo a escada nº 2, 1912



A noiva despida por seus celibatários, mesmo, 1915-23



Fountain, 1917

Ao deslocar objetos banais de uso cotidiano do seu contexto mundano para os espaços privilegiados da arte, Marcel Duchamp, através de seus *readymades*, deu visibilidade inédita ao processo de conversão do banal em extraordinário. A interpretação mais imediata do gesto duchampiano diz respeito ao choque. Choque causado pelo abalo nas estruturas do Sistema de Arte<sup>3</sup>. Por essa via, entende-se o *readymade* como ataque à idéia de que o valor de um objeto de arte residiria apenas no objeto. Antes do *readymade*, era mais fácil crer que qualidades transcendentais próprias do objeto de arte seriam o fundamento de seu valor artístico.

Evidenciando o processo da produção do objeto extraordinário (o objeto de arte), Duchamp parece, em primeiro lugar, atingir os processos de seleção que a cultura opera quando elege aquilo que é digno de visibilidade e posteriormente de historicidade. Ao invés de o museu ser o espaço onde simplesmente se armazenam objetos de valor excepcional (como os de valor artístico), ele passa a ser entendido como um espaço

---

<sup>3</sup> Octávio Paz exemplifica bem essa linha de raciocínio: “O *readymade* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É a crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um anseio intelectual: o *readymade* é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte”. (Paz, 2004: 23)



capaz de conferir esse valor a qualquer objeto que se encontre apresentado como arte em seus domínios<sup>4</sup>.

A obra de arte então define-se como tal a partir do momento em que sai do ateliê do artista e passa a habitar o espaço público de museus e galerias. Diz Duchamp: “muitos artistas criam, poucos são expostos e menos ainda são aqueles que entrarão para a História”<sup>5</sup>. Portanto uma primeira compreensão do gesto de Duchamp é de ordem política. Com seus *readymades*, objetos do uso cotidiano, do banal, ganham um estatuto de arte por estarem apresentados no Museu, o lugar da arte. Nesse caso, o extraordinário vem do lugar de visibilidade que ocupa.

Esse gesto evidentemente põe em cheque os lugares e processos da arte que envolvem artistas, instituições e público. Mas, além de colocar entre parênteses esse sistema, o trabalho de Duchamp revela, num olhar mais demorado, complexidades que ultrapassam sua dimensão política. À medida em que o primeiro choque (digamos social e institucional) deixa com o tempo de ser visto como a problemática principal do trabalho, um choque de outra ordem parece indicar que o gesto de Duchamp ao invés de ser uma declaração de guerra contra a arte propõe na verdade uma ampliação de seu domínio.

Duchamp intencionalmente impregna seu trabalho da demanda por múltiplas leituras numa obra pródiga em provocações, ironias e contradições. De um vasto campo de possíveis abordagens, escolhemos aqui a hipótese de que matéria prima da obra de Duchamp (e ao mesmo tempo a maior razão de seu choque) seria a relação entre os signos e os objetos, daí a importância de não anularmos a participação destes, em nome do puramente conceitual.

Em “Marcel Duchamp ou o campo do imaginário”<sup>6</sup>, Rosalind Krauss inicia seu texto reagindo à concepção de Octavio Paz<sup>7</sup> para quem a obra de Duchamp, ao contrário da de Picasso, seria uma uma “não-obra”, pintura-idéia que se contrapõe à pintura-pintura. Seguindo outro tipo de abordagem, a autora afirma a importância da presença

---

<sup>4</sup> O site de notícias da BBC divulgou recentemente uma nota sobre a eleição do urinol de Duchamp como a obra de arte mais influente da História da Arte Moderna: “*An upside-down urinal has been named the most influential modern art work of all time (...) beating Picasso, Matisse and Andy Warhol.*”

In <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/arts/4059997.stm>

<sup>5</sup> (Duchamp, 1975: 187-189)

<sup>6</sup> (Krauss, 1990: 71-88)

<sup>7</sup> (Paz, 2004: 7)

física do objeto e o constante apelo que a obra de Duchamp faz ao sensível<sup>8</sup>. Aqui nos interessa particularmente a relação que podemos estabelecer, a partir desse texto, entre esse sensível (presença física) e a produção de signos.

O fio condutor do texto de Rosalind Kraus é a “implicação muito clara” da obra de Duchamp com a fotografia tomada aí como procedimento. Breves exemplos bastam para a compreensão dos fundamentos de sua argumentação. Na pintura “O nu descendo a escada” a autora percebe a alusão explícita aos trabalhos de Jules-Etienne Marey, que explorava o movimento através de múltiplas exposições sobre uma mesma chapa fotográfica. Analisando “A noiva despida por seus celibatários, mesmo” (ou Grande Vidro)<sup>9</sup>, vários exemplos da presença do processo fotográfico se tornam evidentes. Aqui citamos dois. As três formas retangulares na parte superior do trabalho, apelidadas de “válvulas de correntes de ar”, se originam de fotografias: o artista pendurou recortes de gaze na janela aberta de seu ateliê e as fotografou num momento em que ondulavam pela ação do vento. Depois Duchamp transpôs as fotos para o Grande Vidro. As “peneiras” (sete cones na parte inferior do trabalho, reservada aos “celibatários”) são registros de poeira assentada sobre o vidro no chão do ateliê durante um período de tempo, fotografadas por Man Ray e finalmente impressas no Grande Vidro.

A obra de Duchamp é uma rede de superposições de signos de vários tipos. Ao ressaltar a presença da fotografia nesses e em outros exemplos, Rosalind Krauss chama atenção para a frequência de um determinado tipo de signo recorrente: o do tipo indicial. Segundo a autora, Duchamp estaria menos interessado na fotografia como técnica em si mas no que ela se distingue de outros modos de representação<sup>10</sup>.

Krauss utiliza a classificação dos signos proposta pelo lógico americano Charles S. Pierce. Num breve resumo, esta classificação divide os signos em três grandes grupos: os ícones, os índices e os símbolos<sup>11</sup>. Os ícones seriam tipos de signo que representam

---

<sup>8</sup> “Quando refletimos sobre os objetos específicos que ele produziu durante sua maturidade – as obras sobre vidro em que o objeto figurado pela aplicação escrupulosa de procedimentos da pintura naturalista se apresenta de modo quase palpável, ou ainda seus *readymades*, tais como o urinol e a roda de bicicleta, com sua presença física imediata e fetichizada: ou mesmo seus auto retratos fotográficos – nos damos conta de que todos apelam de modo enfático para a apreensão sensível”. (Krauss, 1990: 72)

<sup>9</sup> Em 1934, Duchamp produziu uma tiragem de sua Caixa Verde contendo escritos que explicam o “funcionamento “do Grande Vidro os quais estão reproduzidos em *Duchamp du Signe* (Duchamp, 1975: 58-102) Para uma explicação sucinta, ver Paz, 2004: 35-36)

<sup>10</sup> “(...) as fotografias têm com seus referentes uma relação tecnicamente diferente daquela que têm os quadros, ou os desenhos, ou as outras formas de representação. Se podemos pintar um quadro de memória ou graças à imaginação, a fotografia, enquanto indicio fotoquímico, só pode ser levada a termo em virtude de uma ligação indicial com um referente material”. (Krauss, 1990: 77)

<sup>11</sup> Pierce resume, assim, sua classificação: “Uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que

seu objeto principalmente por similaridade. Um desenho que um artista faz de uma escultura é um ícone, um pictograma de porta de banheiro, também. Um índice ou indício corresponde a um signo que tem uma relação causal com seu objeto. Por exemplo um buraco feito por um tiro é um indício de que houve o tiro. Um relâmpago indica que vai chover. Por fim, o símbolo é um signo que só se define através de uma regra, não guardando nem uma relação de semelhança e nem de tipo causal com seu objeto. Sob essa perspectiva, as palavras em geral são símbolos.

Segundo Peirce uma fotografia seria um signo do tipo indicial<sup>12</sup>. No filme fotográfico são gravadas correspondências de um determinado momento do real sem o qual a foto não poderia existir, daí a relação de causalidade. A foto é um signo resultante de uma operação fisicamente forçada. Não é objeto do presente estudo argumentar contra ou a favor da classificação de Pierce a respeito do estatuto da fotografia<sup>13</sup>. Frisamos que nosso interesse por ela é sua relação indicial com um *momento temporal* e não com os objetos representados.

Partindo de um breve escrito de Duchamp, que citamos a seguir, R. Krauss fundamenta a inclusão dos *readymades* no grupo dos signos indiciais, comparando a sua operação geradora com a da fotografia. Tal operação é descrita pelo próprio Duchamp como sendo um tipo de “relogismo”.

“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*” (Duchamp, 1975: 49)

Ao marcar dia e hora para o surgimento do *readymade*, Duchamp está propondo um fatiamento do tempo que remete ao instantâneo da fotografia. Numa determinada partícula do tempo futuro o objeto será capturado de seu *continuum* espaço-temporal e

---

representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas na verdade não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto. Formam ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria. (Peirce, 1982: 73)

<sup>12</sup> “As fotografias, especialmente as do tipo ‘instantâneo’, são muito instrutivas, pois sabemos que sob certos são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe de signos, aqueles que o são por conexão física.” (idem: 65)

<sup>13</sup> Para uma discussão específica sobre o estatuto da fotografia, cf. Machado, 2001.



passará a integrar uma existência eternizada no mundo da arte “convertendo-se de objeto a imagem”, como aponta Krauss, mas estará para sempre indicando o *momento* de seu ato gerador.

Outro aspecto importante a ressaltar é a importância do deslocamento físico do objeto na produção do *readymade*: o fato de que foi transportado para um centro de saber, de visibilidade da arte. Nesse transporte, entretanto, o objeto ganha, com relação a todos os objetos semelhantes a ele, o estatuto de representante de uma classe.

Recorremos ao ensaio de Bruno Latour, “Redes que a razão desconhece”, para examinar sob uma outra ótica esse mecanismo de descontextualização no qual o signo é produzido a partir da extração de um objeto de seu contexto original. Analisando as redes responsáveis pelo transporte das informações para coleções em bibliotecas e museus (que ele chama de “centros de cálculo”), Latour evidencia que é o “carregar” da informação, e não ela em si mesma, aquilo que determina a geração do signo<sup>14</sup>. Um pássaro empalhado numa prateleira de museu, não sendo mais o pássaro vivente em seu habitat, torna-se um signo do original e pode ser observado como um objeto de estudo. O *readymade* de Duchamp guarda uma semelhança com esse processo, produzindo um signo que é resultado de um deslocamento físico. Mas ao contrário do pássaro que foi empalhado para se transformar em um signo que é o “representante de uma classe” com uma finalidade muito clara de se conhecer melhor aquela classe, o urinol continua representando a classe, mas, porque seu deslocamento é feito para um local inesperado (o lugar da arte), em princípio ele se diferencia de todos os outros. O urinol de Duchamp está, no museu, classificado como uma obra de arte e não como um equipamento sanitário. Não deixa de ser reconhecível como um urinol, mas, não tendo mais a mesma função e estando num espaço de exposição “errado”, adquire uma certa *individualidade* estranha à classe que representa.

Sendo assim conseguimos ver no *readymade* três operações básicas responsáveis pela transformação do banal em extraordinário:

1 - É um indício de um momento no tempo quando foi capturado (como uma fotografia).

---

<sup>14</sup> “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 a 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, 2004: 42)

2 - É um objeto material que pertence a uma classe de objetos.

3 – Utiliza-se da estratégia de deslocamento típica da produção de signos mas subverte-a com relação ao seu lugar de destino.

Arriscamos a hipótese de que nenhuma das três operações acima conseguiria sozinha ou em par garantir o caráter híbrido do readymade fundado na coexistência entre o signo e o objeto. Ele precisa *indicar* causalmente o ato e seu autor (um artista pegou um urinol, assinou e datou). Ele não aniquila totalmente sua classe (em nada especial, banal, como qualquer outro urinol). Ele foi trazido para o lugar errado (não foi, no museu, classificado como “equipamentos sanitários do século XX”).

O resultado é um objeto que não pode ser visto apenas como objeto mas também não consegue ser somente um signo. Habitando um tipo de limbo, ele vira signo de si mesmo. O que emerge dessa tensão é o momento mesmo em que o banal se converte em extraordinário sem entretanto jamais consumir essa transição, na eterna colisão lingüística do *readymade*.

### **Os signos da celebridade**

De tudo que é extraordinário nos veículos de comunicação de massa, onde coexistem notícias de acidentes, crimes, fatos políticos, econômicos, etc, o lugar ocupado pela celebridade nos é especialmente interessante por sua dependência para com a fotografia. Tornar-se extraordinário é tornar-se um signo reconhecido para além de sua presença física. O que seria de uma celebridade sem essa rede de signos que a mantém visível e na qual ela, por onde quer que passe, deixa os rastros (indícios) de seus movimentos?

A relação da pessoa fotografada com a marca que ela vai deixar no produto final (a foto) traz à tona a participação do sujeito na produção do signo fotográfico. Modelos profissionais têm um certo controle sobre o modo como seu corpo e expressão facial aparecerão quando se transformarem em signo indicial. Sabem que ângulo as favorece, aprenderam expressões faciais consideradas da moda corrente, têm, enfim, uma certa consciência da imagem *antes* da imagem.

Salman Rushdie num interessante ensaio sobre a morte da princesa Diana lembra que na língua inglesa o ato fotográfico chama-se *shot* e a sessão de fotografia, *shooting*. Rushdie chama atenção para esse aspecto particular associando a câmera a uma arma.



Podemos metaforicamente enxergar nesse assassinato a morte daquele momento da vida real, momento em que a pessoa célebre é convertida em signo. Mas essa “morte” é bem vinda por esse sujeito quando ele tem algum controle sobre sua produção. Rushdie mostra como Diana tinha uma grande habilidade em “elaborar” a foto<sup>15</sup> intencionalmente emitindo signos destinados a causar um determinado efeito sobre o público. Nesse caso a autoria é tanto da máquina e do fotógrafo quanto do sujeito fotografado: “a princesa Diana não era dada a palavras como ‘semiótica’, mas era capaz de ‘semiotizar’ a si mesma. Com crescente confiança ela deu a nós sinais através dos quais nós viríamos a conhecê-la como ela gostaria de ser vista”. (Rushdie, 2002: 111)



Princesa Diana

Há contudo um certo declínio de interesse por esse tipo de foto. Uma foto posada de uma celebridade não é mais tão extraordinária nem nos traz tão imediatamente o sabor do extraordinário porque o *truque* da produção do signo fica muito evidente. A multiplicação de uma mesma expressão facial em diversos exemplos como que anula a verossimilhança do indício, uma vez que implica numa reprodutibilidade incompatível com a idéia de *instante único*. A fetichização do indício prefere que nele esteja revelada a mínima participação do objeto fotografado (a lógica do voyeur). A co-autoria do “objeto-sujeito” subtrai a força de causalidade *fisicamente forçada*.

O valor das fotos dos *papparazzi* e dos fotógrafos amadores vem daí: o interesse pela foto não posada, roubada do real. Curiosamente a celebridade parece também precisar desse tipo de indício do qual ela tanto foge. Há uma espécie desaparecimento

---

<sup>15</sup> “Uma das razões pelas quais [a morte da princesa Diana] é tão triste é por parecer tão sem sentido. (...) A princesa Diana se tornou habilidosa em construir imagens dela própria que ela queria que as pessoas vissem. Me lembro de um editor de um jornal inglês me dizendo como ela compôs a famosa foto na qual ela está sentada sozinha e triste, em frente ao maior monumento ao amor, Taj Mahal. Ela sabia, disse ele, exatamente como o público ‘leria’ esta fotografia. A imagem atrairia para ela sentimentos de solidariedade e faria as pessoas verem o Príncipe Charles com ainda menos consideração do que antes”. (Rushdie, 2002: 109-110)

da pessoa em favor do signo quando este é banalizado. Nesse momento entram os *papparazzi* e devolvem à celebridade seu caráter extraordinário, registrando sua intimidade. As fotos “não autorizadas” contaminam com “vida real” a coleção de indícios deixados involuntariamente pela celebridade, atijando a imaginação sobre como seria aquela pessoa em carne e osso.



Gwyneth Paltrow na cerimônia do Oscar

Da mesma forma que o íntimo revelado aparece como preciosidade ou como um indício mais puro, um outro estranhamento diametralmente oposto se dá quando vemos uma celebridade em pessoa. Na fila de entrada para a cerimônia do Oscar uma celebridade, antes apenas conhecida por foto, dá-se a ver em carne e osso a uma excitada multidão de anônimos aglomerados nas bordas do tapete vermelho. É como se o público estivesse vendo uma foto se materializar. Ela aparece quase imóvel com um sorriso fixo exibindo não apenas a si mesma mas também o momento exato em que está gerando seus signos. Comparada com essa presença física, a foto dos *papparazzi* torna-se infinitamente mais real. Não se trata da presença da intimidade da celebridade mas de um corpo físico que está como que superposto a uma antecipação da marca indicial que a fotografia irá acolher. Um *readymade* às avessas. Ocorre aí um mesmo tipo de estranhamento que havia na dupla aparição do urinol como objeto e como signo. Já tínhamos usado um urinol antes de vê-lo no museu transformado em imagem, mas havíamos visto a imagem da celebridade antes de estarmos em sua presença. Em ambos os casos, coisa e signo estão mostrados simultaneamente.

### **O comum e o signo**

Talvez o fascínio dos tempos atuais pelo íntimo e pelo banal seja movido pelo mesmo tipo de sensação provocada pela revelação não autorizada da intimidade de uma pessoa famosa: a de um indício *mais puro*. Contudo, quando uma família se dispõe a ir desvelar suas mazelas num programa de tv, ela sabe (ou intui) que está produzindo um signo. O tipo de signo produzido nesse caso seria semelhante às fotos da Princesa Diana tomadas pelos *paparazzi*. É interessante ver que a pessoa comum oferece de bom grado sua imagem mais íntima a um voyerismo que na celebridade causa pânico.

Encontramos aí mais uma estranha simultaneidade: a participação do sujeito na produção de um indício *não posado*. Uma hipótese para explicar isso seria a de que uma intuição do *valor indicial* dado, hoje, à “verdade nua e crua” já tenha sido absorvido pelo senso comum. Essa “pessoa banal” estaria mimetizando, de modo consciente ou não, dois momentos da celebridade: um em que ela posa e outro em que ela é flagrada. Imediatamente aquela intimidade torna-se objeto de voyeurismo porque estamos vendo alguém que de algum modo foi parar na tv, antes um lugar reservado apenas às celebridades. A intimidade na tv *indica* a intimidade da casa. Aquela família ali na tela também representa uma classe e essa classe a reconhece como sua representante. A família em casa vê a família na tv e a percebe tanto como sua *idêntica* quanto como signo do célebre. Uma família comum e famosa ao mesmo tempo, deslocada para um local onde *não deveria estar*, tal qual o urinol de Duchamp.

Num outro exemplo, a caracterização da autoria na produção do signo torna-se mais evidente do que no caso do *reality show*: os fotologs na internet. Nesses diários fotográficos, pessoas anônimas disponibilizam fotos de momentos de sua vida cotidiana. Reapresentamos o termo *deslocamento* aqui porque há uma diferença entre o simples hábito de se vestir para se “produzir” e deliberadamente colocar suas fotos na corrente de um veículo de comunicação. É importante frisar que na produção da foto em si há apenas a produção de indício (de acordo com Pierce). Mas quando essa foto é colocada na internet tem-se um deslocamento.

Os fotologs, entretanto, não contêm apenas fotos mas, também, outros tipos de signo da ordem do símbolo e do ícone. Junto com as fotos há sempre uma área de comunicação escrita onde se percebe uma incrível proliferação de signos híbridos que serão aqui apenas mencionados mas que demandariam um estudo mais demorado. Ícones, “carinhas”, desenhos feitos com caracteres, operações de processamento de imagem, entre outras criações, nos levam a suspeitar que essa produção de signos faz parte de um processo de subjetivação onde a pessoa começa a se *perceber* como imagem e se misturar com os signos. A seguir, alguns exemplos de hibridação produzidos por esses “anônimos” tornam mais clara a idéia da *fabricação* de uma identidade sígnica. Caracteres e palavras (símbolos) são usados para formar desenhos (ícones) ou mesmo imagens que imitam a fotografia. Mesmo quando utilizada apenas a palavra escrita, esta já não obedece aos padrões da norma culta e parecem, em nome da rapidez em teclar (ou de um gosto pela língua falada), apontar para uma recodificação.



.~\`~.,,.,~\`~.,,.,><(((°>  
~\`~.,,.,~\`~.,,.,><(((°>  
~\`~.,,.,><(((°> >  
~\`~.,,.,><(((°>~\`~.,,.,  
><(((°>  
~\`~.,,.,><(((°>~\`~.,,.,><(((°>  
><(((°>  
~\`~.,,.,~\`~.,,.,><(((°>  
~\`~.,,.,><(((°>~\`~.,,.,  
><(((°>~\`~.,,.,><(((°>

Que sua semana seja um MAR de coisas boas!!! bjs.

QuickTime™ and a TIFF (LZW) decompressor are needed to see this picture.

Feia..Boba..HUnF..  
Non ganhu + bju..  
Eu ia posta e vc esqueceu..  
Esqueceu deu..  
HunF..  
Non vo fla nd de baum hj..  
Soh ki ti amu d+, msm assim..  
HunF..  
Paspalhinha boba../  
=\*\*\*\*

A internet como lugar de visibilidade apresenta, ainda, uma especificidade importante. Ela é uma via de exposição pública não restrita a quem pode aparecer em outros meios de comunicação privilegiados como jornais e revistas. Os fotologs de gente anônima estão no mesmo espaço no qual podem transitar celebridades. É certo que existem *sites* com maior visibilidade do que outros como os portais de jornal e provedores. São mais visitados. Mas o importante é que há uma equiparação dos links. Um *link* não é em si mais visível que outro *link* como seria o caso de uma revista numa banca de jornal com relação a um jornal de estudantes ou de poesia underground com uma circulação restrita. A circulação através dos fotologs é garantida por uma interface típica que impulsiona o trânsito de um site a outro. No lado esquerdo e no centro ficam as fotos da pessoa do site que está sendo visto. Mas logo à direita há um índice de sites favoritos daquela pessoa. Clicando-se em um deles o usuário é levado a outros numa cadeia associativa aparentemente infinita. Aqui a estrutura de navegação potencializa a visibilidade dos signos garantindo aos fotologs um meio de distribuição.



## **Fecho**

Procuramos indicar que a produção de signos do extraordinário envolve dois conceitos principais: *deslocamentos* e *simultaneidades*.

### *Deslocamentos:*

- Um urinol é tirado do banheiro e exibido no museu como arte (onde não deveria estar).
- Uma família sai de sua intimidade e apresenta seus dramas íntimos na tv (onde não deveria estar).
- Uma celebridade produz indícios de si mesma que a representam em meios de comunicação.
- Pessoas comuns enviam fotos de sua vida privada para a circulação na internet.

### *Simultaneidades:*

- Um urinol é ao mesmo tempo um objeto de arte e um objeto de uma classe que possui uma origem indelével e torna-se simultaneamente um objeto e um signo.
- A celebridade, ao mesmo tempo em que teme ter sua privacidade exposta, de certa forma tem seu estatuto de signo alimentado pela pela visibilidade de seu cotidiano banal. Por outro lado, há situações em que ela aparece em carne e osso no momento mesmo, repleto de artificialidade, em que está produzindo seus signos (entrada da cerimônia do oscar)
- O anônimo ao mesmo tempo em que expõe sua intimidade aos olhos voyerísticos da mídia, mimetizando uma revelação que a princípio só teria graça na celebridade, torna-se por isso célebre e converte sua intimidade em signo. É, ao mesmo tempo, único por estar ali na tv, mas também *representante* de uma classe.
- Os fotologs mostram um sujeito híbrido de fotos, desenhos, dialetos novos e ícones pré-fabricados, tornando evidente como a manipulação dos signos serve à fabricação de uma imagem de si mesmo.



Fizemos uso de uma análise dos *readymades* de Duchamp para associar o processo de transformação do ordinário em extraordinário ao processo da produção de signos. Vimos, analogamente, como a manipulação dos signos tanto pela celebridade quanto pelo anônimo está no cerne da conversão do anônimo em célebre. O ponto de interseção entre a obra de Duchamp e os exemplos aqui apresentados apóia-se numa abordagem teórica sobre o trabalho do artista na qual os objetos que ele produziu, ou melhor, re- apresentou, são entendidos como *reflexões* sobre uma questão ontológica onde o ser se entranha no signo e vice-versa. O interesse de Duchamp pelo indício fotográfico não era apenas uma oposição aos processos de representação tradicionais como a pintura ou o desenho, mas um interesse naquilo que *indica* que algo há ou houve. *Houve* um urinol, *há* um objeto de arte, *há* um objeto de arte que *é* um urinol. Esse haver sem haver – ser e não ser – revela o interesse do pensamento de Duchamp, seguindo Rosalind Krauss, por um “tipo muito particular de organização do Eu”<sup>16</sup>:

“(...) Investido de imediaticidade corporal muito forte, o sujeito se projeta ao mesmo tempo para o exterior em imagens especulares. No entanto essas imagens que são distintas do corpo e existem em seu exterior, permanecem, apesar de tudo, identificadas a ele. Por causa dessa confusão, o habitante do imaginário não tem ‘identidade’ unívoca e orientada em torno de um ponto focal único, pois sua identidade é simultaneamente constituída por ele mesmo e por um outro.” (Krauss, 1990: 83-84)

É nessa *imaginação* de si, nessa composição de uma imagem destinada a ser vista por um outro, ele mesmo imaginário, que tentamos localizar uma simultaneidade entre sujeito e signo onde o sujeito passa a se perceber como produtor de signos de sua própria pessoa. A presente comparação dos processos estratégicos do *readymade* com os processos implicados na oposição anônimo/célebre, quis apresentar e exemplificar processos de deslocamentos e simultaneidades que insinuam um sujeito o qual, ao se perceber como signo indicial e público, imagina e presente, também, a existência daquilo que este signo vem indicar: ele mesmo.

---

<sup>16</sup> (Krauss, 1990: 83)



## Referências Bibliográficas

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*, SANOULLET, Michel (org.). Paris: Flammarion, 1975.

KRAUSS, Rosalind. “Marcel Duchamp ou le Champ Imaginaire” In: *Le Photographique: Pour une Théorie des Ecartés*. Paris: Editions Macula, 1990.

LATOUR, Bruno. “Redes que a Razão Desconhece: Laboratórios, Bibliotecas, Coleções”, pp. 39-63. In: PARENTE, André (org.). *Tramas da Rede*. Rio de Janeiro: Editora Sulina, 2004.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasta*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou, o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

RUSHDIE, Salman. *Step across this line: collected nonfiction 1992-2202*. New York: Random House, 2002.

Site BBC News. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/arts/4059997.stm>