

2. UMA (BREVE) ESTÉTICA ESPECTRAL

- Je voudrais savoir ce que vous cherchez.
- Je voudrais le savoir aussi”
Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*

Substantivo masculino: figura imaginária; ver fantasma, def. 3: suposto reaparecimento de defunto, em geral sob forma indefinida. Esta definição da palavra espectro, dada pelo dicionário Aurélio, se coaduna com aquilo que, grosso modo, costuma-se associar ao termo. Dela, tomarei algumas ideias, não tomarei outras.

Sua forma, em geral indefinida, parece claramente relevante para o que será discutido aqui. Da palavra defunto se aproxima a reflexão permeada pela ideia de morte. Dos termos reaparecimento e imaginária, tomo o caráter imagético. Um espectro (*esse* espectro) existe em imagem. E se ele não *reaparece*, porque não vem de um passado¹, de certa maneira *aparece*, no sentido de que se dá a ver. É por meio da visão que esse espectro aqui se delinea; por meio da visão em primeiro lugar porque construído em conjunto com obras de arte contemporânea “visuais”. As obras aqui selecionadas “mostram” o espectro, ainda que ele não esteja *lá*: o espectro não se dá a ver em seus contornos, não se “parece” com um corpo de gente. O espectro está no limiar do invisível, mas um invisível bastante próximo para não ser visto. Neste “momento” em que o mundo contemporâneo ocidental – e arrisco dizer oriental também, ainda que sem pesquisa mais aprofundada – está saturado de imagens, em que *só existe o que é mostrado*, e tudo se dá a ver, o espectro é a potência máxima do visível, sendo exatamente invisível.

Nesse sentido (e não só nesse), ele é distinto do fantasma. Um fantasma pode “aparecer” em fala, pode soprar no ouvido (partindo do pressuposto de que acreditamos em fantasmas, mesmo que esse não seja necessariamente o caso). Para “ver” fantasmas (ainda que sejam muitos os termos de ordem visual associados a eles), não é necessário enxergá-los: se pode escutar, sentir ou até cheirar sua “presença”. Já esse espectro se olha, mas somente se tivermos olhos de ver. Ele não é semelhante a um corpo de gente – diferentemente de um fantasma – e tampouco aparece como *aparência*. Um fantasma, comumente, se relaciona a um su-

¹ Esta é uma das distinções fundamentais da conceituação do termo em Derrida (in: 1993) – como será abordado mais adiante.

jeito, mesmo que a qualquer sujeito. Um fantasma é *alguma coisa* que *um dia* foi *alguém*. Um fantasma, de modo geral – e no que concerne a essa reflexão, para operar a distinção entre um e outro –, remete a uma essência que, para o espectro, não é nem mesmo uma questão.

Mas voltemos aos termos do dicionário: esse espectro aqui é, sim, uma figura imaginária; não por não existir na *realidade*, mas por ser, como conceito, uma imagem construída em pensamento. Esse espectro é uma proposta de se *pensar* o corpo no esgarçamento de sua materialidade. Na tentativa de ultrapassar as abordagens dicotômicas entre corpo-matéria/alma-imatéria (e a consequente dicotomia “vida/morte”), ele aproxima essas concepções excludentes. Colocando em jogo corpo-alma, vida-morte, visível-invisível, presença-ausência, o espectro compartilha algo com o *devoir-imperceptível* e com o *infraleve*. Esse espectro de que aqui se fala está nesse limiar de presença e ausência, nos vestígios de uma materialidade corporal ausente, que se presentificam como potência de vida. Não é aquilo entre o vivo e o morto – um corpo prestes a virar alma –, e sim aquilo que traz em si mesmo essa potência, vida e morte.

Talvez seja necessário, agora, pedir perdão por “cette formulation bien abstraite pour un commencement” (DERRIDA, 1993, 72). Se a formulação é, em princípio, abstrata, por acontecer no campo do pensamento, o espectro, ele sim, é bastante concreto, apesar de, *a princípio*, invisível. Se parece haver “não-matéria” na matéria, assumir a existência do espectro é investigar o que há de material no “visivelmente” imaterial. Se o senso comum costuma conceber visível como semelhante a material, a física sabe muito bem deste equívoco. Já se sabe que o que está vivo só está vivo porque é, em última instância, invisível. Pesquisas até agora definem a massa do bóson de Higgs², não à toa ironicamente conhecido como a “partícula de deus” (e não é do interesse dessa dissertação entrar em nenhuma seara religiosa a que essa ideia possa remeter) em algo próximo a $125 \text{ GeV}/c^2$ ³ –

² Para saber mais sobre o bóson de Higgs, que foge ao escopo dessa dissertação, ver THE ROYAL SWEDISH ACADEMY OF SCIENCES, 2013.

³ Para termos “certa” noção do que significa a medida “gigaelétron-volts sobre a velocidade da luz no vácuo ao quadrado”, pensemos: se o denominador (c^2) já é um número “bastante reduzido” – provavelmente, aqui, expresso em nanossegundos –, e ainda está potencializado, o resultado da divisão será ainda menor. 1 gigaelétron-volt é uma unidade de medida equivalente a 1 bilhão de elétron-volts, e 1 elétron-volt, por sua vez, mede aproximadamente $1,6 \times 10^{-19}$ joules. Se atentarmos para o expoente negativo da medida (– 19), chegaremos a um número aproximado de 0,00000000000000000016 para a massa do elétron-volt. 1 joule (agora finalmente!), para apresentar uma medida mais ou menos próxima da nossa realidade, equivale a cerca de 0,2390 calorias. Um elétron-volt mede portanto em torno de 0,00000000000000000003824 calorias. Refazem-

este tamanho tão ínfimo nem mesmo Duchamp poderia conceber em seu conceito de *infravele*. A “partícula de deus” é, ao menos até agora, a entidade material mínima necessária para a existência de tudo que tem matéria no planeta.

O que isso tem a ver com arte? “Tudo se resume ao desejo de viver para sempre. É disto que a arte trata.” (HIRST, Damien apud ROCHA, 2012, 36). À angústia generalizada frente à fatalidade da morte se somam dois esforços: o de cartografar o que pode haver naquilo que falha à visão (talvez para torná-lo mais próximo?) e o de tangenciar algum entendimento, mesmo que breve, das potências daquilo que falha à visão⁴.

Se o invisível pode ainda pressupor algo que está lá mas não está dado, o conceito de espectro expande esta presença ausente, partindo de um tempo-espço em que já não há mais o não-dado. Vida, morte, linguagem e arte: esta reflexão teórica vai humildemente no sentido de se aproximar em pensamento (como se fosse possível) do que produziu o artista Bill Viola na obra *Céu e Terra*, de 1992: opondo verticalmente um monitor de TV a outro, o vídeo da morte de sua mãe e o do nascimento de seu filho se refletem simultaneamente no vidro dos aparelhos. Morte e vida tornadas única por efeitos de ótica (uma das áreas da física...) – e uma angústia criadora.



Céu e Terra, Bill Viola. Monitores de televisão e estrutura de madeira, 1992.

do agora os cálculos, em sentido inverso, e tendo sempre em mente que a potenciação de um denominador diminui o resultado e que a multiplicação por números “com vírgula” só faz adicionar e remover zeros, imaginar o tamanho “real” do Bóson de Higgs pode, talvez, ser possível.

⁴ E, por que não, à linguagem, ainda e sempre ela...

2.1. DEVIR-IMPERCEPTÍVEL: TEMPORALIDADE E DESAPARECIMENTO

O espectro é o lugar deste não mais paradoxo entre corpo e alma, presença e ausência, interior e exterior. Ele se aproxima do *devir-imperceptível* porque também “tem a capacidade de fazer comunicar o *elementar* e o *cósmico*” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 98). É possível perceber em Ana Mendieta e suas silhuetas uma potência bastante próxima daquela que “faz mundo com as linhas de um rochedo, da areia e das plantas, para devir imperceptível” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 64).

Silhuetas marcadas na grama queimada durante três dias. Silhuetas marcadas na areia, preenchidas de corante vermelho que, com a espuma das ondas, sangra o corpo. Sua silhueta disposta sobre a pedra, sua forma insinuada em musgo. A temporalidade da obra de Ana Mendieta traz à cena outra temporalidade: o tempo do desaparecimento (da morte?).

Não se pretende aqui postular uma evolução causal do processo de desaparecimento, pois há desaparecer em todo aparecer e vice-versa. O aspecto “místico” que pode comparecer à reflexão se dá nesta medida: se não é possível ignorar o caráter religioso presente na obra de Mendieta, a saída se dá pela apropriação de certos conceitos budistas⁵.

Para o budismo, há estado de buda em todo estado de inferno, e cada estado de vida traz em si todos os outros. E esta associação entre *Siluetas Series* e o budismo, à primeira vista forçosamente construída, colabora para o tipo de reflexão que se pretende aqui, em linha contígua aos pensadores que a sustentam: um afastamento de uma prática ocidental dualista e metafísica, em direção a uma outra coisa que, em alguma medida, o pensamento oriental conhece há mais tempo.

⁵ É bom lembrar o que foi dito na introdução: as operações de leitura das obras se dão em seus contextos mas também para além deles. Ana Mendieta explorava elementos da santeria cubana em seu trabalho, como será discutido mais adiante. Não há registros, em princípio, de que a artista tenha enveredado por qualquer ramo da religião oriental. Ainda assim, alguns conceitos colaboram para o pensamento aqui desenvolvido, e por isso são abordados. Esse movimento não é tão incomum, pois encontra eco em certas reflexões empreendidas por pensadores ocidentais, como Roland Barthes e Octavio Paz, que “tomam emprestado” teorias orientais para certas construções.



Untitled (Silueta Series, La Ventosa, Mexico). Fotografia colorida 35 mm, 1976.

Começamos vendo uma silhueta, que (já) não é um corpo. O corpo da artista, ou qualquer corpo materialmente presente, não está ali. Já é um corpo *desaparecido*. Seja com pétalas de flores sobre a relva, em silhueta de 1977, ou no vídeo *Alma, Silueta en Fuego*, de 1975, em que a artista coloca fogo em uma silhueta delineada com material inflamável e filma seu desaparecimento “rumo” às cinzas, este “corpo” está sempre em processo de desvanecimento. O vento eventualmente espalhará as pétalas das flores, e as cinzas também por ele serão levadas, ou pela terra serão absorvidas. A potência imperceptível das silhuetas de Mendieta se encontra nesse espaço, nesse tempo em que o devir-imperceptível vai “dos vivos animais até os vagidos dos elementos e das partículas” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 27). Em Ana Mendieta, “tudo se torna imperceptível, tudo é devir-imperceptível (...), mas é justamente nele que o imperceptível é visto, ouvido” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 30). Por isso sua relação com o espectro.

Se a vida vai em direção à morte, assim como todos os devires vão em direção ao devir-imperceptível, é porque este, como aquela talvez, “desliza entre as moléculas até tornar-se uma partícula impossível de ser encontrada que medita ao infinito sobre o infinito” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 63). A percepção de um vestígio imperceptível de vida não anula as dicotomias anteriormente apresentadas mas, como diz Octavio Paz em sua análise da poesia japonesa, suspende o ânimo. A iluminação budista está expressa no conceito de *satori*, que

mostra que “o sentido e a falta de sentido, vida e morte, coexistem” (PAZ, 1990, 167). Para Paz, “a verdade original da vida é sua vivacidade e esta vivacidade é consequência de ser vida mortal, finita: a vida está tecida de morte” (PAZ, 1990, 166-167).

O espectro compreende essa coexistência, e por isso também *se dá a ver* nas obras da recente exposição *Contemporâneo 30*⁶, de Elba Bairon. Seus corpos esculpidos em gesso e pasta de papel machê, sem contornos definidos, formam uma multiplicidade de corpos que atravessa cada um, individualmente.

Homens (?), mulheres (?), crianças, animais⁷, uma cidade inteira: Bairon faz mundo com elementos indiscerníveis e impessoais, também em direção ao imperceptível. O caráter espectral da obra de Bairon está justamente nesta potência do “sem corpo”, do “corpo de todo mundo”. Está novamente em sua distinção do fantasma como *alguém*. Em seu país de gesso, Bairon “faz funcionar verdadeiros *blocos de esquecimento*”⁸ (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 85). Seus seres são “cuerpos que se ofrecen como partituras huecas” (WAINFRED, 2013, 25); corpos definitivamente *sem órgãos*⁹.



Sem Título, pasta de papel machê, 2013.

⁶ A mostra esteve em exibição no Malba (Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires, na Argentina) até março de 2014.

⁷ Porque estamos sempre, inevitavelmente, reterritorializando as linhas abstratas.

⁸ Grifo original.

⁹ A ideia do *corpo sem órgãos* em Elba Bairon será trabalhada brevemente mais adiante.

Os seres construídos por Elba Bairon vêm corroborar a potência do anônimo que também há no espectro. Suas esculturas não são tituladas, nenhum de seus seres tem nome, sua cidade é qualquer uma. Como se utilizasse uma tinta invisível, a artista cria “pessoas” sem rosto, que são pura vida. Em cada uma das esculturas, pulsa, para além da tentação inicial de ver ali personagens e histórias determinadas, a potência de uma existência que, em seu silêncio, também compreende vida e morte: “Quizá, la misión del autor consista justamente en llevar lo que es aislado y mortal a la vida infinita. Y en eso estamos cuando nos asomamos a la obra de Elba Bairon” (WAINFRED, 2013, 17). Este infinito, no entanto, não é o infinito da *vida eterna, amém*. É o infinito do aqui e do agora, o infinito sobre o qual medita a partícula de que falam Deleuze e Guattari.

O espectro é, portanto, a libertação do homem/corpo, não mais em direção a uma alma imortal, mas ao *devir-imperceptível*: “o homem não é unicamente o escravo do tempo e da morte, mas [aquele] que dentro de si, leva *outro tempo*” (PAZ, 1990, 167). Este outro tempo não é uma abstração, nem uma proposta religiosa. Não é um outro tempo que se percebe por contrário, por oposição, por não ser nem este nem aquele tempo. Não remete a um “fora” em um senso metafísico, não é percebido por sua ausência. Este outro tempo contém e está contido neste tempo mesmo, e corre ou desacelera, recortando e entrecortando *este* tempo, ininterruptamente.

“Nada se desenvolve, mas coisas acontecem com atraso ou adiantadas, e formam esse ou aquele agenciamento de acordo com suas composições de velocidade. Nada se subjetiva, mas hecceidades formam-se conforme as composições de potências ou de afectos não subjetivados” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 47-48).

Este *outro tempo*, natural e imanente, extrapola as subjetividades. Esgarça os “eus”, os sujeitos e as essências até o limite de seus desaparecimentos. Provoca em seus corpos um devir-molecular que acelera e ralenta, em direção à perda de sua materialidade.

“O organismo é sobretudo aquilo a que a vida se opõe para limitar-se, e **existe vida tanto mais intensa, tanto mais poderosa quanto é anorgânica**. E do mesmo modo ainda, há Devires não humanos do homem que extravasam por todos os lados os estratos antropomórficos. Mas como atingir esse ‘plano’, ou antes, como

construir esse plano, e traçar a ‘linha’ que nos conduz a ele? É que, fora dos estratos ou sem os estratos, já não temos formas nem substâncias, nem organização nem desenvolvimento, nem conteúdo nem expressão. Estamos desarticulados, já nem parece que os ritmos nos sustentam. Como a matéria não formada, a vida anorgânica, o devir não humano poderiam ser algo além de um puro e simples caos?”¹⁰ (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v5, 192).

2.2. ANOTAÇÕES SOBRE O INFRALEVE

A emergência do infraleve na obra de Duchamp já vinha se assinalando, com as instalações e *readymades* que apresentava. Em manuscritos que datam de 1914, Duchamp elabora o *infraleve* como parte da criação artística, concebido como etéreo e material ao mesmo tempo¹¹.

Duchamp dedica muitos escritos a projetos que, no todo de sua obra, já são a obra mesma. Em um deles, encontrados em seus cadernos e posteriormente publicados como notas, há a descrição de um objeto:

“utilisation / appareil à \ enregistrer / collectionner et à / transformer toutes les petites manifestations \ extérieures / d’énergie (en excès ou perdues) (de l’homme) / comme / par exemple: L’excès de pression / sur un bouton électrique, l’exhalaison / de la fumée de tabac, la poussée / des cheveux et des ongles, la / chute de l’urine et de la merde / les mouvements impulsifs de peur / d’étonnement, le / rire, la chute des larmes, / les gestes démonstratifs des mains, / les regards durs, les bras / qui tombent le long du corps. / l’étirement, le crachement / ordinaire ou de sang, les vomissements / l’éjaculation, l’éternuement / l’épi ou cheveu rébarbatif, bruit du / mouchage, ronflement, les tics, les évanouissements / colère, siffilage, soupirs, bâillements” (DUCHAMP, 2009, 155)¹².

O uso da palavra queda (*chute*) já aponta para o fato de que o infraleve está no movimento. O relevante é a queda, o fluxo – para Duchamp, o que define o infraleve pressupõe movimento:

¹⁰ Grifo meu. Em um esforço de pensamento similar à proposta de pensar uma vida anorgânica, poderia ser o espectro esta matéria “não formada” de que falam Deleuze e Guattari?

¹¹ A obra “Ar de Paris”, de 1919, é manifestação do infraleve. Ao enviar para um amigo na Califórnia os ares de Paris, Duchamp oficializa o que vinha esboçando em obras como “O Grande Vidro” (1912-1923) e até mesmo “A Fonte” (1917).

¹² Optei por citar no original em francês, a que tive acesso na edição bilíngue espanhola, mas sigo aqui a opção feita por Maria Dolores Díaz Vaillagou, tradutora desta edição, que traduz *inframince* por *infraleve*. A saber: “Literalmente, *infra delgado*. Sin embargo, *infra leve* se acerca más al sentido figurado de *mince*” (MOURE in: Introducción a DUCHAMP, 2009, 21).

“à chaque fraction de la durée (?) se reproduisent / **toutes les fractions futures et antérieurs**¹³ – Toutes ces fractions passées et futures / coexistent donc dans un présent qui n’est / déjà plus ce qu’on appelle ordinairement / l’instant présent, mais une sorte de / présent à étendues multiples – ” (DUCHAMP, 2009, 108).

Este presente em extensões múltiplas, constituído pelas frações passadas e futuras, não é um instante fixo, e sim uma “fração da duração”. Diferentemente de um período mensurável, que se fecha em si mesmo, com início, meio e fim, esta fração de duração pressupõe múltiplas durações, se constitui no próprio meio¹⁴. Deslocamento, temporalidade, espacialidade (também relevantes para o devir-imperceptível), conceitos que ajudam a tangenciar a compreensão do que se fala: “Marcel Duchamp intuiu que sons e contatos são melhores veículos que as imagens para exprimirem o interstício quadridimensional para o qual cunhou a noção de *infraleve*” (ANTELO, 2007, 1).

Esta “quarta dimensão” da obra pode ser vista em diversos trabalhos do artista. Além do “evidente” *infraleve* em *Étant Donnés* e *O Grande Vidro*¹⁵,

“lo infraleve puede estar conectado a lo visual, a lo olfativo [*en Air de Paris o Belle Haileine, eau de voilette*] o incluso a lo táctil [*Why not sneeze Rose Sé-lavy?*], puede ser un movimiento, una mirada, el paso previo a una acción, un deterioro, o la suma de todos ellos” (RIVERA, 2002).



Marcel Duchamp, *Infraleves (Intraminces)* 1914. Fotografia: Man Ray

¹³ Grifo original.

¹⁴ Próxima ao rizoma, que cresce e transborda pelo meio, “lugar onde as coisas adquirem velocidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, 37).

¹⁵ Para mais sobre o *infraleve* nas obras de Duchamp, ver RIVERA, 2002.

A aproximação “filosófica” com o conceito de devir fica mais clara no esforço de Duchamp em denunciar

“as limitações de um pensamento estritamente racionalizador, cuja generalização surge demasiado simplista face à complexidade da realidade. A ideia de *inframince* [*termo francês original*], sendo mais uma criação do humor duchampiano, surge como se tratasse do resultado de uma abordagem científica da realidade. Na aparente cientificidade da noção de *inframince*, utilizando o humor como estratégia, é sobretudo a cientificidade da racionalidade (onde a ideia de *inframince* nunca teria lugar) que é posta em causa” (OLAIO, 1999, 3)

Para retirá-lo do campo das abstrações, o artista, que era um estudioso da química e da física, com ironia estabelece como *infraleve* uma série de eventos para os quais são acionados os sentidos do ser humano: “*la chaleur d’un siège (qui vient / d’être quitté) est infra-mince*” (DUCHAMP, 2009, 20), “*Portillons du métre – Les gens / qui passent au tout dernier moment / infra mince –*”, “*Pantalons de velours – / leur sifflotement (dans la marche) par / frottement des 2 jambes est une / séparation infra mince signalée / par le son. (ce n’est pas¹⁶? Un son infra mince)*” (DUCHAMP, 2009, 22).

Sinestésias à parte, as breves definições de “coisas *infraleves*” compreendem muito do invisível: “*Quand la fumée de tabac sent aussi de / la bouche qui l’exhale, les 2 odeurs / s’épousent par infra mince (infra mince olfactif)*” (DUCHAMP, 2009, 22). Das relações “atômicas” do ar entre boca e fumaça, Duchamp cria uma existência no vazio do visível, apenas para ratificar a existência desse vazio como o concreto do próprio visível.

2.2.1 Vestígio

Os artistas franceses Marchand e Meffre iniciaram, em 2005, uma série de fotografias sobre a cidade de Detroit, que durou cinco anos. Nas imagens, o registro de uma cidade que teve sua ascensão e declínio na primeira metade do século. As repentinas mudanças sociais e econômicas atraíram milhões à cidade, e o súbito crescimento desenfreado acarretou uma enorme segregação e consequente crise social – crua ironia da relação com o produto-chave dessa industrialização, o car-

¹⁶ Grifo original.

ro¹⁷. Em menos de cinquenta anos, Detroit perdeu metade da população que havia “adquirido”, bairros desapareceram, prédios inteiros foram abandonados.

“Nowadays, unlike anywhere else, the city’s ruins are not isolated details in the urban environment. They have become a natural component of the landscape. Detroit presents all archetypal buildings of an American city in a state of mummification. Its splendid decaying monuments are, no less than the Pyramids of Egypt, the Coliseum of Rome, or the Acropolis in Athens, remnants of the passing of a great Empire” (MARCHAND e MEFFRE, 2010).

A temporalidade – as diversas temporalidades possíveis – e sua relação com a história, aqui, especificamente, a história de uma economia hegemônica do capitalismo ocidental e seu declínio iminente, são apontadas pelos artistas como um dos motores para a realização da série. Não se pretende aprofundar os conceitos de monumento e ruína, história e registro presentes na obra. Ainda que a intenção declarada dos artistas seja, em parte, abordar o aspecto histórico, político e econômico como crítica, não há como não sermos convocados a pensar em alguns outros atravessamentos da obra.



Ballroom, American Hotel. Fotografia.

¹⁷ $v = \frac{\Delta s}{\Delta t}$, velocidade é igual a espaço sobre tempo.

Ao contrário do salão burguês de Benjamin, em que “não temos nada para fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios” (BENJAMIN, 1994, 117), em *The Ruins of Detroit* o habitante do espaço é o próprio vestígio. Em Benjamin, os vestígios burgueses eram marcas “personalizadas” de seus donos. Aqui, já não há subjetividade. É justamente no espaço “vazio” que o olhar enxerga o vestígio. Para colaborar com esse pensamento, Blanchot (in: 2011, 177) fala algo semelhante sobre a noite: “O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver”.

2.2.2. Dois + Dois = Cinco

A transparência do infravele duchampiano também cabe aqui.

“O inframince como transparência revela-se como algo que, sendo transparente, não afectará a realidade no sentido visual, o que, na assumida atitude não retiniana perante a pintura em Duchamp, não corresponderá, de forma alguma, a uma redução da amplitude dos seus efeitos. Daqui deduzimos que não será no estritamente visual que o inframince operará. Sendo transparente, o inframince deixa ver as imagens, mas pelo inframince, as imagens já não serão a mesma coisa. E, sendo transparente, o inframince será invisível. **Assim, mais do que pela visão, será pela mente que a acção do inframince será perceptível**¹⁸” (OLAIO, 1999, 146-147).

Obviamente, não se pode negar o carácter intelectual da produção artística de Duchamp. Mas uma abordagem que leve em conta o infravele pode contribuir para a percepção de que, talvez também para Duchamp, mente e corpo não seriam opostos de uma mesma unidade, mas algo sem unidade por princípio. O objetivo ideal, se possível, seria não anular as dicotomias, gesto talvez ontologicamente dicotômico (um nulo pressupõe um válido como o zero pressupõe o um), mas sim suspendê-las, em linhas de fuga para uma outra coisa.

“Servimo-nos de um dualismo de modelos para atingir um processo que se recusa todo modelo. É necessário cada vez corretores cerebrais que desfaçam os dualismos que não quisemos fazer e pelos quais passamos. Chegar à fórmula mágica que buscamos todos: PLURALISMO = MONISMO, passando por todos os dua-

¹⁸ Grifo meu.

lismos que constituem o inimigo necessário, o móvel que não paramos de deslocar” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-introdução, 32).

Antelo assinala que, na arte contemporânea, o sujeito está no limite: “trata-se na verdade, de acampar sobre o limite (piétiner sur la limite) o que, ao mesmo tempo, significa transgredir ou pisar o limite (piétiner la limite)”. (ANTELO, 2007, 4). É pisando nesse limite – e assumindo o inerente risco de cair dele – que aqui se segue.

2.2.3. Erotismo

Partindo do pensamento de Bataille sobre o erotismo, Batistela (2003) aborda a obra de Duchamp em suas manifestações infraleves. No limite do que se trata (pulsão de vida e de morte), e se concordamos em dizer com Bataille que o maior desejo erótico é o desejo de morte, cabem aqui alguns apontamentos também a esse respeito.

Uma longa “linhagem” da história da arte aborda o erotismo aproximando-o da morte, no sentido do monstruoso, do transgressor e do sangue. Para Paz (PAZ, 2002), o erotismo em Duchamp estaria justamente no contraponto que faz entre máquina e corpo; em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, o erótico se dá no esboço de funcionamento e debilidade. É possível concordar que “o discurso erótico é (...) uma das formas que Duchamp utiliza para fugir de uma dicotomia entre bem e mal, entre sagrado e maldito, entre homem e mulher, entre consciente e inconsciente, entre razão e subjetividade” (BATISTELA, 2003, 17).

Em Duchamp não há monstro nem sangue. Nas fotografias de *The Ruins of Detroit*, é também justamente na ausência de corpos que o que fica é o infraleve, trazendo em si esta vertente do erotismo contido na arte e no pensamento de Duchamp. Nesse sentido, Paz esclarece o que também parece importante aqui: o homem é uma máquina em funcionamento inoperante, no indefinível que é a compreensão da máquina-corpo em direção à inoperância-morte.

2.2.4. Real

O infraleve, como entidade ínfima, pretende dar nome ao que uma excessiva racionalização da teoria da arte não alcança: “Le possible est / un infra mince – / La possibilité de plusieurs / tubes de couleurs de / devenir un Seurat est / ‘l’explication’¹⁹ concrète / du possible comme infra / mince” (DUCHAMP, 2009, 20).

Assim, o que há é sempre infraleve. Se a única previsibilidade confirmável, ao menos até hoje, é a morte, todo o resto seria, então, infraleve? A concretude dessas “energias perdidas” trabalhadas por Duchamp estaria no fato de que, apesar de escorregadias, não verificáveis, elas seriam excessivamente próximas ao humano.

“A formulação deste conceito, criado por Duchamp, refere-se a entidades mínimas, que surgem das relações entre as coisas ou são delas agentes. (...) pode-se referir também ao limite mínimo, pelicular, entre uma coisa e outra, que, sendo limite, não tem qualquer dimensão mensurável, sendo uma existência que, ao mesmo tempo é um não-espaco. (...) ao conter no seu nome a sugestão de uma dimensão, mesmo que mínima, sugere uma entidade física, de existência objectiva” (OLAIO, 1999, 138).

Em *The Ruins of Detroit*, há também uma existência objetiva. À primeira vista, vemos traços de abandono, pobreza (que apreendemos a partir do conhecimento da história recente da cidade e sua ligação com o fordismo), fuga em massa e devastação; vemos também, e por fim, morte, poder-se-ia dizer. É a morte como lugar de ausência que interessa a essa “abordagem infraleve” da série. Uma abordagem fora da chave do trauma, da experiência coletiva de um trauma.

É claro que, já no próprio nome que os artistas dão ao trabalho, a ideia de ruína comparece. A ruína está ali, o trauma está ali, mas só interessam na medida em que potencializam o vivo. Caruth (CARUTH, 1996, 7) diz que narrar a experiência traumática traz em si tanto o encontro com a morte quanto a vitória da vida. Nesse sentido, é mais do que possível também entrever vida nessas imagens, vida como celebração do efêmero. Se morte e vida não são dicotomias, aqui se pretende ver a morte não como ausência de matéria, mas como concretude de uma imaterialidade.

¹⁹ Aqui, a escolha do artista em ladear a expressão “a explicação” de aspas mostra que uma abordagem hermenêutica não interessa a Duchamp. Se as palavras nos faltam para dizer aquilo de que elas já não dão conta, quem sabe a criação de todo um novo vocabulário não seja uma nova “tarefa” intelectual? Até que isso ocorra, sobrarão aspas.

“O inframince, como concreto, pode sugerir a ideia de concreto como sendo absolutamente distinta da ideia de matéria, sendo a matéria, possivelmente, uma manifestação de um concreto imponderável. A matéria como que prova sempre a sua existência em diferido. A massa pode revelar-se pelo peso, mas o peso é uma força, e sendo uma relação entre corpos, não é mais do que uma relação, é o efeito de uma relação. Esta intuição de Duchamp, da existência de uma entidade que produz a realidade e que, ao mesmo tempo será imponderável e concreta, afasta a ideia da criação das coisas de qualquer sugestão de metafísica” (OLAIO, 1999, 139).

Ainda que estejamos acostumados a ver matéria onde há matéria, é possível se deixar afetar pelo que há de material no imaterial dos corpos que *não estão* nas imagens de *The Ruins of Detroit*. Mas por que somos por elas afetados com tanta vitalidade? O que nos faz ver vida onde não há, literalmente, “viv’alma”? Talvez o caos ali instaurado e pulsante, a contingência e o acaso incontrolláveis que essas imagens dão a ver. Afinal de contas, no princípio, foi mesmo o caos que fez surgir o universo.

2.2.5. Similaridade e identidade

Se não há sugestão de metafísica, não podemos considerar o infraleve como algo universal. Na tentativa de estabelecer uma linha de fuga ao universal como contraponto do individual, ou de um essencial superior, aplicável assim a qualquer unidade, Duchamp estabelece para o infraleve a identificável semelhança, para além de qualquer diferença: “Semblabilité / similarité / Le même (fabricat. en série) / approximation pratique de la similarité.” (DUCHAMP, 2009, 20).

O similar, aqui, confirma a importância do anônimo. Retirado do âmbito da memória histórica, o infraleve se aproxima das fotografias de Marchand e Meffre ocupando esse espaço semelhante – ironicamente, há a origem histórica do que é fotografado: o fordismo econômico, reproduzindo e reforçando a “fabricação em série humana”.

“2 formes embouties dans / le même moule (?) différent / entre elles / d’une valeur séparative infra / mince –
Tous les ‘identiques’ aussi / identiques qu’ils soient, (et / plus ils sont identiques) se / rapprochent de cette / différence séparative infra / mince.
Deux hommes ne sont / pas un exemple d’identité / et s’éloignent au contraire / d’une différence évaluable / infra mince – mais
(verso) il existe la conception grossière / du déjà vu qui mène du / groupement générique / (2 arbres, 2 bateaux) / aux plus identiques ‘emboutis’ / Il vaudrait

mieux chercher à passer / dans l'intervalle infra mince qui sépare / 2 'identiques' qu' / accepter commodément / la généralisation verbale / qui fait ressembler / 2 jumelles à 2 / gouttes d'eau²⁰” (DUCHAMP, 2009, 34).

O próprio Duchamp coloca a seu infraleve a pergunta crucial: “Dans le temps un même objet n'est pas le / même à 1 seconde d'intervalle – quels / Rapports avec le principe d'identité?” (DUCHAMP, 2009, 20). Assim, o artista explode as possibilidades identitárias. Se, segundo essa passagem, o tempo é determinante para a identidade e um segundo é suficiente para transformar a identidade de um objeto, não haveria identidade possível? A ideia nos leva a expandir as possibilidades de subjetivação: dois homens não apresentam semelhança, mas não exatamente por serem possuidores de subjetividades distintas; a diferença que existe *entre* eles se dá por essa separação infraleve, esse algo cuja compreensão tangenciamos, essa entidade ínfima que seria, como diz Olaió, aquilo a produzir o mundo.

Essa substância invisível a produzir mundos não deve, por outro lado, ser universalizada²¹, ou “reteologizada”. Para além do “Parlant sans dire ni taire” (BLANCHOT, 1969, 44), *The Ruins of Detroit* parece colocar a questão: como falar sem existir? O que falam – se falam – esses corpos que, ao menos ali, não existem? No esforço de escapar da tendência hermenêutica de contar possíveis histórias de sujeitos ali um dia possivelmente presentes em corporeidade física, e sem ir, no entanto, na direção do retorno de uma teologia sobre a alma, o que parece mais instigante nessas imagens é pensar o corpo além dessa dicotomia corpo e alma, e também além da dualidade mente e físico. Já estabelecido que material e visível não são o mesmo, seria possível pensar um corpo “não físico”? Como não se aprisionar na armadilha de, em busca de um esgarçamento da noção de corpo, acabar por corroborar a categorização materialidade e invisibilidade? Reconhecendo, talvez, que a separação entre elas pode até existir, mas é uma separação infraleve?

A “substância” da mente pode ser invisível, mas até mesmo o já clássico mictório de Duchamp, considerado “arte mental”, pode colaborar para essas novas possibilidades:

²⁰ Mais uma vez, as contradições da linguagem, e a percepção urgente de que outra forma se faz necessária.

²¹ Tendemos a pensar o individual em oposição ao universal quando o que aqui se quer é justamente multiplicar essa dicotomia.

“Según confesión del propio Duchamp, el proceso de este ‘salir del arte’ comportaba un fuerte trabajo previo de alta intensidad mental ya que el objeto presentado no debería ser cualquiera cosa, sino que debía ocupar distinción de ‘neutralidad’. (...) Además su arte pareciera desplegar sus perspectivas desde nuestros instintos; lo infraleve soporta una perspicaz búsqueda donde lo que toca se dinamiza hacia nuevas cargas de sentido” (LOBO, 2007, 67).

Em *The Ruins of Detroit*, essas novas cargas de sentido são aquelas para além da memória, da representação de um passado histórico, da individuação dos corpos em sujeitos.

2.2.6. Escapar do Científico

Para Bataille (apud BATISTELA, 2003), a ciência não se ocupa de formas heterogêneas. Por sua vez, o infraleve, para Duchamp, também não é tema da ciência.

À luz destas ideias, portanto, os corpos ausentes do esplendor econômico de Detroit parecem confirmar que, “neste sentido, todo o discurso civilizador é um discurso de homogeneidade” (BATISTELA, 2003, 3)²².

Se tomamos como ciência aquilo que engloba o que pode ser verificável, não há nada de verificável no infraleve. Ainda assim, em sua ironia habitual, Duchamp cartografa o infraleve com elementos “físicos”: “porteur d’ombre’ / société **anonyme**²³ des porteurs / d’ombre / représentée par toutes / les sources de lumière / (soleil, lune, étoiles, bougies, feu –)” (DUCHAMP, 2009, 20).

Trazendo à luz esses “portadores de sombra”, o artista cria uma nova dimensão ótica e espacial, tirando os “portadores de sombra” do lugar daqueles que sofrem efeito da luz e lhes dando vida²⁴.

²² “Sob a perspectiva da heterogeneidade, há semelhança entre o soberano e o mendigo” (BATISTELA, 2003, 3), e é por isso que se evita, aqui, falar de memória ou história: soberano e mendigo se equivalem, se anulam e, por isso, não são o mais relevante. Mais uma vez, não se trata de ignorar uma suposta morta individualidade em direção ao retorno do universal ou de seus equivalentes. Precisa-se, mais uma vez, pisar sobre os limites.

²³ Grifo meu.

²⁴ Aqui, por ‘porteurs’, a edição espanhola traduz ‘proyectante’. Como portador e projetor fornecem ideias distintas em português, a preferência conceitual foi a de manter ‘portador’, mas reforçando a observação de que, ao incluir a lua como fonte de luz, o próprio artista não fez questão de estabelecer essa distinção.

2.2.7. Existir

Duchamp, já tentando possivelmente incorporar a abertura à contradição de seu próprio conceito, explicita: “inframince (adject.) / pas nom – ne / jamais en faire / un substantif” (DUCHAMP, 2009, 20). Ainda que não coisifique o infraleve, Duchamp o torna qualidade de qualquer coisa. Nesse sentido, ratifica sua existência para além das existências já conhecidas. A consciência, esse lugar que habitamos, não nos parece apreender a realidade o suficiente. Se seus parceiros subconsciente e inconsciente também não parecem resolver de todo a questão, por mais que os exploremos, a arte se coloca à disposição. A imanência da realidade se dá a ver no infraleve. “A meia-noite jamais incide na meia-noite. A meia-noite cai quando os dados são lançados, mas só se podem lançar os dados à Meia-noite” (BLANCHOT, 2011, 184).

Onde estão esses corpos ausentes senão ali, onde sua presença é tão pulsante? “Gratuité du petit poids ” (DUCHAMP, 2009, 20), gratuidade da vida: morrer “não pertence à categoria dos atos habituais, nem mesmo é uma ação inabitual” (BLANCHOT, 2011, 181). Assim, a ausência dos corpos que se vê em *The Ruins of Detroit* (porque ausência é também uma “substância” visível) vem confirmar que é possível ver, por esse aspecto, a morte não como melancolia ou luto – portanto distanciada do discurso do trauma –, mas como potência de vida.

Se, como afirma Nancy (in: 2000, 16-17), o corpo é o único *ser* da existência, a presença ausente desses corpos reforçaria uma inexistência. No entanto, tanto nas ruínas de Detroit quanto em todas as obras que provocam, aqui, uma elaboração do conceito de espectro, o que se entrevê é o extremo de uma existência limite, aquela da potência de existir ao ponto de *não ser*. Em uma abordagem pós-foucaultiana, a desnaturalização dos corpos se dá aqui de uma outra forma. Quando já não é mais natureza “orgânica”²⁵, o que pode ser, então, o corpo?

A impermeabilidade entre o mundo interior e o mundo exterior já foi, em algum momento, uma questão para a arte. Mas o fim da interioridade como ferramenta artística é aqui potencializado: interioridade ou exterioridade não são mais questões. Talvez, o que haja seja, por que não, o *informe* em seu momento auge, o

²⁵ E aqui voltamos ao esforço de pensar uma vida anorgânica contido no devir-imperceptível.

corpo elevado à sua máxima possibilidade, já que, sem superfície ou fundo, apenas pulsa, como infraleve, como potencial vital.