

3. NEM AMONTOAMENTO NEM DESERTIFICAÇÃO

O conceito de Neutro de Roland Barthes colabora para o espectro, nas questões de espacialidade e temporalidade, e em sua consequente apropriação do *intervalo* como chave de leitura, em consonância com o *infraleve* duchampiano.

“→ o Neutro seria uma prática sutil da **boa distância** entre os referenciais (inclusive os referenciais humanos do espaço afetivo (...)): Neutro = espaçamento (**produção de espaço**) e não distanciamento, afastamento. Noção importantíssima em japonês, o *ma*: **espaçamento de tempo**, de espaço: regula a temporalidade e a espacialidade: nem amontoamento, nem ‘desertificação’. Prolongando a atitude japonesa ($\neq$ kantismo) que não conceitua o tempo nem o espaço, mas apenas o **intervalo**, a **relação entre** dois momentos, dois lugares ou objetos → tentemos conceber (em associação com a retirada) o espaçamento entre os sujeitos” (BARTHES, 2003, 302-303)¹.

Essa relação que o espaçamento estabelece entre os “sujeitos”, e entre seus corpos, pode ser observada no vídeo *Underlie_04*, do artista britânico Marc Atkins, que mostra que não é só na ausência de corpos que o espectro se faz presente. *Underlie_04*, de 2011, apresenta meia hora de muitos e muitos corpos. O filme consiste simplesmente em um *travelling*² por uma calçada movimentada de uma rua de uma metrópole (e aqui, não importa tanto qual rua e tampouco qual metrópole – ruas de metrópoles não são tão únicas em sua profusão de corpos). Durante toda a meia hora de vídeo,

“los cuerpos pueden llegar a figurarse, más que como sostenes de identidades, como superficies sobre las cuales se deposita, en constante mutación, el acaecer a menudo incomprensible de acontecimientos e intensidades que no se organizan – debido a esa opacidad – según la luminosidad de una trama” (GARRAMUÑO, 2007, 18).

E se o título pode sugerir uma ideia de “profundidade” por “trás” de uma “superfície” (*underlie* pode ser traduzido como sustentação, base ou fundamentação), a observação de Barthes sobre a ideia de *panorama* nos convoca a pensar o invisível para além de uma observação hermenêutica; o invisível na própria superfície³.

¹ Grifos meus.

² Movimento de câmera em que esta se desloca no espaço, e não apenas sobre seu próprio eixo.

³ Com um pouco de boa vontade, um *travelling* poderia ser considerado, por que não, uma *panorâmica* em movimento...

Ao realizar uma distinção entre a ideia de *panóptico* – que pressupõe um interior a ser observado – e *panorama*, Barthes afirma: “panorama: porta para um mundo sem interior: diz que o mundo não passa de superfícies, volumes, planos, e não profundidade” (BARTHES, 2003, 336). Ainda que tenhamos herdado certo preconceito ao panorama como método filosófico, exatamente por sua suposta superficialidade, podemos concordar que a superfície da tela onde se assiste ao vídeo não tem fundo (há um fundo da matéria: chips, fios, plasmas e eletricidades; mas não há um “fundo” do sentido). Por isso, é possível ler os *letterings* que são apresentados ao longo da meia hora de vídeo também dessa maneira: ver o invisível talvez demande boa vontade, mas não uma “escavação” do que se vê.



Underlie_04, frame de vídeo, 2011.

Para Marc Atkins, ver o invisível também é uma proposta. Ao contrário de um estado de alerta, onde se está atento a *tudo* e se pode ver *tudo*, em *Underlie_04* o artista propõe outro posicionamento para que seja possível ver (espectros): “In a state of incomplete awakening through the relentless and invisible you become aware of more than you immediately see”, diz o *lettering* que surge sobre a imagem aos cinco minutos e onze segundos de vídeo⁴. Existir nesse estado entre o sono e a vigília, sentir o invisível como implacável e inexorável pode ser perigoso, como dizem Deleuze e Guattari, mas é um bom começo para um modo de ver, de ler e de ser que parece fundamental ao que aqui se diz.

⁴ E não é provavelmente gratuito que as inserções dos *letterings* fiquem mais e mais “invisíveis” ao longo do vídeo, rumo ao imperceptível. Nenhuma das entradas de texto é nítida – todas demandam um esforço de visão que já contém e está contido na proposta do artista.

“Sabemos demais dos perigos da linha de fuga, e suas ambiguidades. Os riscos estão sempre presentes, e a chance de se safar deles é sempre possível: é em cada caso que se dirá se a linha é consistente, isto é, se os heterogêneos funcionam efetivamente numa multiplicidade de simbiose, se as multiplicidades transformam-se efetivamente em devires de passagem” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 29)

As multiplicidades existentes em *Underlie_04* a princípio estão dadas: multiplicidades de corpos, multiplicidades de “sujeitos”, multiplicidades de linhas e atravessamentos. Mas, como não devemos “declarar evidente aquilo cujo triunfo desejamos” (BARTHES, 2003, 320), cabe aqui um desenvolvimento da ideia. O devir-imperceptível desta rua de Londres é potencializado pelas multiplicidades que dá a ver.

“Uma multiplicidade não se define por seus elementos, nem por um centro de unificação ou de compreensão. Ela se define pelo número de suas dimensões; ela não se divide, não perde nem ganha dimensão alguma *sem mudar de natureza*” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 27).

Podemos pensar em um infinito número de dimensões para esses corpos de *Underlie_04*. Podemos pensar também em como os corpos ali presentes mudam de natureza. Paradoxalmente, é no contexto de uma metrópole “desenvolvida” e “civilizada” que a profusão de corpos humanos nos mostra um devir-animal. O devir-animal, como conceito, foi inicialmente pensado *para* um ser humano “em contato” com animais. Nas situações e exemplos elaborados por Deleuze e Guattari, sempre há a existência de um homem e um animal: Willard e o rato, capitão Ahab e a baleia. Mas, em *Underlie_04*, é por matilha que os corpos humanos da obra *mudam de natureza*. Na multidão de corpos “andantes” do vídeo, vemos

“um devir animal que não se contenta em passar pela semelhança, para o qual a semelhança, ao contrário, seria um obstáculo ou uma parada; um devir-molecular, com a proliferação dos ratos, a matilha, que mina as grandes potências molares, família, profissão, conjugalidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 9).

Se os seres humanos de *Underlie_04*⁵ não exatamente se assemelham a um animal com o qual se encontram, existem definitivamente em proliferação; já

⁵ A título de curiosidade: o que aparentemente é uma série de trabalhos, por conta do número 4, não é exatamente isso. Há o *Underlie_01* e o *Underlie_02*, mas não há o *Underlie_03*, vindo a corroborar a hipótese não evolucionista das multiplicidades e a não filiação da matilha.

pouco importam as *potências molares*, família, profissão ou conjugalidade de cada um daqueles seres.

Atkins se utiliza do recurso de um filtro sépia⁶ para filmar, provavelmente de dentro de um automóvel, a calçada de uma avenida de Londres. Conforme a câmera se desloca, o que ela filma também se movimenta: pessoas vêm e vão, em um ritmo frenético em que Atkins faz questão de interferir. Ao longo da meia hora de vídeo, a edição acelera e desacelera, em um processo que reforça a abordagem da temporalidade. Em alguns momentos, o próprio *travelling* ralenta até que a câmera pare, somente para que, depois de um período – períodos distintos ao longo desses movimentos –, volte a andar. Se podemos supor que a câmera está em um *cameracar*⁷ ou algo do gênero (em certos momentos, se veem carros estacionados, um ou outro ser humano vestido de forma a indicar que talvez sejam guardas de trânsito⁸), que estaciona e volta a andar por conta do trânsito da cidade, os instantes exatos em que a imagem interrompe o movimento são dados por uma contingência. Ainda assim, o que a câmera filma nesses momentos em que não se movimenta acaba por tornar-se relevante para o espectador da obra.

Alguns desses momentos cabem ser destacados, como por exemplo o que dá a ver um senhor, parado em frente a uma vitrine da Dior, comendo algo de uma marmita. Ele leva a mão à boca, não conseguimos distinguir se há ou não um talher. No chão, há uma caixa fechada, provavelmente de um instrumento musical. Preso ao seu cinto, um objeto que se assemelha a um rodo ou vassoura. A câmera se detém nessa imagem por quase 40 segundos; e esse período, em que vemos o velho a comer, pessoas indo e vindo à sua frente e, principalmente, esse velho a comer quiçá com a própria mão, nos remete ao animalesco, no senso comum, presente nas sociedades ocidentais mais avançadas. E se não é exclusivamente neste sentido que vai o devir-animal, esta cena, ainda nos primeiros cinco minutos de vídeo, nos desperta para vê-lo intermitentemente, até seu final:

⁶ Não se consegue definir se o artista faz uma simulação de Super-8, referência ao tipo de filme fotográfico utilizado por uma antiga câmera de uso pessoal, ou se realmente a utiliza. Fato é que o granulado e a pouca nitidez dos contornos do vídeo finalizado colaboram para esse invisível que ele buscar destacar.

⁷ Automóvel utilizado em cinema para situações como a do vídeo, adaptado com um aparato que suporta a câmera e um operador de câmera, sem que os mesmos se desestabilizem com o deslocamento descontínuo.

⁸ Nada é suficientemente nítido em *Underlie_04...*

“Dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha. (...) É esse o ponto em que o homem tem a ver com o animal. Não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós?” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 16).

A existência de uma situação tão simples e comum em um cotidiano urbano ressalta duplamente o animal que há ali: a humanidade do velho, por mais animalesca que seja naquele contexto, seria mais humana que aquela que vemos nas tantas pessoas a ir e vir? Seria talvez esse velho o anômalo da matilha de *Underlie_04*? Quem é o anômalo desse vídeo? Cabe essa pergunta? Cabe procurá-lo? Talvez não transpor o conceito, “onde está o anômalo aqui”, para observar como ele se “aplica”, como um “aplique” mesmo. Mas é por meio deste senhor que se entra na matilha humana do vídeo. É também por meio dele, em sua humanidade, que se reterritorializa o devir-animal dos corpos ali presentes.



Underlie_04, frame de vídeo, 2011.

Pode parecer uma atrocidade conceitual “eleger” um animal humano como o anômalo da matilha; porém, conforme os trinta minutos de vídeo vão apresentando os corpos em movimento, fica claro que essa distinção já não é estanque. A desindividuação dos corpos se dá a ponto de torná-los corpos de todo mundo, corpos de qualquer um. Assim, se a profusão de corpos nos faz pensar no anômalo, é na medida em que nos faz nos ver a nós mesmos como matilha, como proliferação.

“De todo modo, haverá bordas de matilha, e posição anômala, cada vez que, num espaço, um animal encontrar-se na linha ou em vias de traçar a linha em relação à qual todos os outros membros da matilha ficam numa metade, esquerda ou direita: posição periférica, que faz com que não se saiba mais se o anômalo ainda está no bando, já fora do bando, ou na fronteira móvel do bando” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 23)

O devir-animal pressupõe a “irresistível desterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 9), e um pouco em seguida é através de um animal (desta vez não-humano) que essa desterritorialização ocorre. Em mais dois ou três momentos do vídeo, além de corpos humanos (e carros, lojas, muitas lojas, esquinas, caminhões e ruas transversais), também vemos pombos. Dois ou três pombos são os únicos animais não-humanos a aparecer no vídeo, ao menos com certo destaque. Também são animais bastante “incorporados” ao modo de vida humana aqui retratado. Provavelmente são os pombos, no ambiente da cidade, um dos bandos mais *familiares* ao bando dos seres humanos. Mas essa acepção do termo “familiar” não tem nada de família humana:

“Opomos a epidemia à filiação, o contágio à hereditariedade, o povoamento por contágio à reprodução sexuada, à produção sexual. Os bandos, humanos e animais, proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 18-19).

Os pombos também são um dos bandos mais temidos no contexto urbano em termos de saúde pública; os pombos são “ratos de asas”. Os elementos heterogêneos comparecem: homem, pombo, microorganismo, vírus; e está dado o contágio!

Já nos cinco minutos finais do vídeo, em um desses momentos em que a câmera, contingencialmente ou não, interrompe seu movimento, um pombo chega a ser, por quase um segundo inteiro, o único animal visível na tela. É por meio deste pombo que é possível (voltar a) lembrar que aqueles corpos são seres humanos, o que quer que, a essa altura, isso signifique; “o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 15).

Este devir-animal se precipita em direção a um devir-molecular, na medida em que o encaramos como infraleve. No roçar das calças durante o caminhar dos transeuntes, lá está a separação infraleve (molecular, por que não?) de que fala

Duchamp. O áudio do vídeo é um som infraleve; não nos permite distinguir os sons específicos de pessoas, motores de carros, buzinas de trânsito, mas se apresenta em moléculas sonoras produzidas pelo devir-animal que ali está, por um tipo de bando existindo em seu *habitat* natural (os homens e as cidades).

Do molecular, os devires rumam ao imperceptível, e a potência do imperceptível em *Underlie_04* está justamente em “ser como todo mundo” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 63). Ali não há sujeitos. Já não existem mais as potências molares. Ainda que estejam ali e se reterritorializem (se nos permitimos concentrar neste ou naquele corpo ao longo do vídeo), o próprio “ato temporal” da edição da obra as desterritorializa incessantemente. As pessoas caminham lentamente, em seguida muito rapidamente, mas quase nunca em tempo “real”. *Underlie_04* não é um registro documental na acepção mais primária do termo, e sim a construção de uma temporalidade visual.

Nesta temporalidade construída, a potência espectral do anônimo se dá a ver. Os corpos de Marc Atkins, corpos de pessoas que, em suas vidas, são sujeitos de suas existências⁹, são sempre desterritorializados para devir-imperceptível, colaborando com a ideia de que

“o eu é apenas um limiar, uma porta, um devir entre duas multiplicidades. Cada multiplicidade é definida por uma borda funcionando como Anômalo; mas há uma enfiada de bordas, uma linha contínua de bordas (*fibra*), de acordo com a qual a multiplicidade muda. E a cada limiar ou porta, um novo pacto?” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 28).

Este pacto pode, aqui, ser feito com o Neutro, na medida em que, em seu escopo, a singularidade é dada não como subjetivação, mas como extrapolação do Uno. Porque as multiplicidades poderiam tender a um Uno, mas não nesse caso. Como no plano de consistência da Natureza, a unidade da matilha humana de *Underlie_04*

“não tem nada a ver com a de um fundamento escondido nas profundezas das coisas, nem de um fim ou de um projeto no espírito de Deus. (...) Plano fixo, onde as coisas não se distinguem senão pela velocidade e a lentidão. Plano de imanência ou de univocidade, que se impõe à analogia. O Uno se diz num só e mesmo sentido de todo o múltiplo, o Ser se diz num só e mesmo sentido de tudo o que difere. Não estamos falando aqui da unidade da substância, mas da infinidade das

⁹ Ainda que não contribua para o pensamento que aqui se desenvolve, a existência dessas pessoas na vida “real” não pode ser ignorada, já que se trata de uma obra com princípios na “realidade”.

modificações que são partes umas das outras sobre esse único e mesmo plano de vida” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 33)

Se “em termos radicais: não há outra saída para a arrogância a não ser a suspensão da interpretação, do sentido” – (BARTHES, 2003, 321), e se não é, ao menos por enquanto e dentro de uma produção teórica no âmbito de uma dissertação de mestrado, possível escapar definitivamente a uma interpretação – e talvez confessar a interpretação seja mesmo, como em Barthes (in: 2003, 321), diminuir a arrogância – é necessário ratificar que os espectros em *Underlie_04* estão justamente nesta potência do anonimato como apagamento, como desaparecimento.

“A desapareição seria, então, uma outra maneira de viver, de se reinventar. A desapareição está sempre em constante tensão com a visibilidade, nos seus vários sentidos, seja político, cultural, comercial ou existencial. Como então desaparecer? Não é só uma questão de saber lidar com a imagem pública como no caso de pop stars e políticos. É algo mais amplo. A invisibilidade tem menos a ver com o fascínio romântico por outsiders do que por apontar para uma subjetividade-paisagem formada pelos fluxos do mundo sem, contudo, aderir às superteorizações dos sujeitos nômades e pós-humanos. É só uma questão de deixar o mundo exterior ser o interior, a superficialidade ser a profundidade. Desaparecer para reaparecer. Aparecer para desaparecer. Uma brincadeira de pique e esconde” (LOPES, 2007, 176-177)

Em Barthes, a ociosidade corrobora com a retirada, que, dentro da construção de seu conceito, faz parte desse Neutro, como fuga tanto ao individual quanto ao universal. Ao vermos, durante toda uma meia hora¹⁰, corpos em atividade (na cidade, estamos sempre indo ou vindo de “fazer alguma coisa”) e subjetividades em contato entre si, pode-se extrair do anônimo uma potência (micro)política. A construção desse devir entre duas multiplicidades que um *eu* já é, essa “alterização” de si mesmo e o distanciamento (infraleve) que constrói uma alteridade e uma subjetividade nos leva a pensar o anônimo, como o Neutro, como uma singularidade que “não é luta do indivíduo contra todos, mas apenas remoção, isenção do universal como arrogância, da arrogância do conceito” (BARTHES, 2003, 323). Essa multiplicidade de corpos presentes em *Underlie_04* não os unifica, ainda que não destaque suas características individuais. Para evitar cair, artística, intelectual e politicamente, na busca do integral de que fala Barthes, para fugir da tentação de “encher o mundo de nós mesmos, perseguir o diferente, o oposto, até

¹⁰ Duração relativamente longa para obras de videoarte.

os limites extremos” (BARTHES, 2003, 332), o anonimato espectral como potência política pode ser uma linha de fuga.

3.1. MATÉRIA E DEVIR

“Há qualquer coisa de selvagem e de potente”

Deleuze, A imanência, uma vida...

Forjada entre duas culturas, ao longo de sua carreira, a artista Ana Mendieta trabalhou em Cuba, no México, na Itália e nos Estados Unidos. Esse entrelugar, essa existência em trânsito também podem ser levados em conta em relação às suas próprias silhuetas, que se encontram também neste *entre*: não são seu corpo, mas também não são (apenas) a representação formal de seu/um corpo. O que a artista ilumina em suas silhuetas é

“um corpo imaterial, registrando esses percursos em filmes e fotografias, compondo obras que estão, processualmente, já imbuídas na promessa de viagem e deslocamentos constantes, obras e registros que demarcam essa dual condição de se constituírem ocasionais e efêmeras” (FRADE, 2010, 825).

As silhuetas de Mendieta são ocasionais e efêmeras na medida em que são feitas para desaparecer, como já foi dito. Se podemos considerar que as obras são o registro desse desaparecimento, é porque pertencem a esse campo espectral: como dar a ver um espectro, que é invisível e por isso é só o que se pode ver? A arte desenvolve processos para que o enxerguemos, e as silhuetas de Mendieta são esses processos.

O desaparecimento pressupõe uma temporalidade; e a temporalidade é de extrema relevância para o espectro. O devir-imperceptível pode ser compreendido como “período” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 66), e é em períodos de “microintervalos entre as matérias, cores e sons, onde se precipitam as linhas de fuga, linhas do mundo, linhas de transparência e de secção” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 66) que o espectro se apresenta. Mas esses períodos não pressupõem uma duração que fará o espectro aparecer *no futuro*. Como já indicado, o espectro não é algo que virá. É algo que já está ali, em toda fração de duração do tempo presente de que fala Duchamp. Para ver espectros, mais uma vez, é

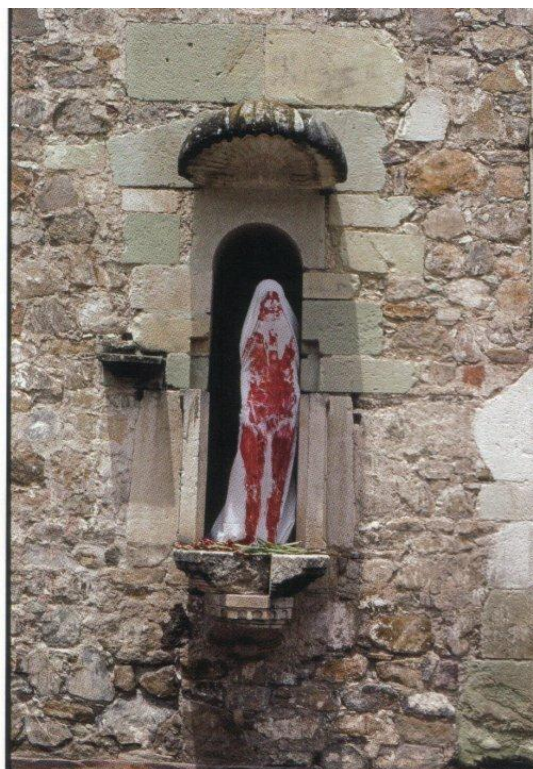
necessário perceber a existência d’*“aquilo que aparece apesar de tudo”* (DIDI-HUBERMAN, 2011, 65).

É porque já está ali que o espectro aparece como imanência. O que há nas silhuetas de Ana Mendieta é o plano da imanência, “comme si nous étions détournés du visible, sans être retournés vers l’invisible” (BLANCHOT, 1969, 38). A obra traz o desejo de não matéria, um devir-imaterial impossível ao ser humano, e por isso desejado. Suas silhuetas são atravessadas por imanência na medida em que “a imanência absoluta existe em si mesma: ela não existe em algo, ela não é imanência a algo, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito” (DELEUZE, 2002). Suas imagens são imagem de qualquer corpo, de um corpo genérico, “simples ruído dos corpos” (RANCIÈRE, 1995, 8). Corpo sempre em processo, delineado nesse entrelugar. Corpo-fóssil, que no entanto não deixa na terra sua marca eterna: “O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença” (BLANCHOT, 2011, 21). O corpo de Mendieta vibra em sua ausência, manifestando-se presente no vazio da silhueta. Suas performances transbordam vitalidade, sempre sujeitas ao risco e à improvisação: existem no gaguejar, no limite da linguagem. Sua obra está no Neutro, se o compreendemos como a suspensão de sentido que já apresentamos aqui.

A temporalidade é uma questão para a obra de Mendieta. Em sua relação com a “natureza”, na relevância que dava ao uso de materiais referenciais às estações do ano, a artista, ressalta o aspecto cíclico da vida: cria um “santo sudário” de sangue – presente no nascimento, na menstruação e na morte. Em sua silhueta em alusão a uma santa¹¹, Mendieta cria um altar ao corpo da mulher.

“This *Siluetas* resembling La Virgen de Guadalupe, the patron saint of Mexico, creatively furthers the prevalent theme of cultural identity and indigenous revival within the *Siluetas* by referencing this nationally and individually recognized holy symbol. The subtle contrapposto pose and shadows of the vaulted niche frame the figure in a similar manner as the arching rays of light outline the iconic rendition of Mary as La Virgen de Guadalupe in the sixteenth-century tilma image from the Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe. Mendieta symbolically utilizes red gladioli to adorn the feet of the silhouetted figure, a direct reference to Mary. Mendieta’s untitled *Siluetas* visually resembles the saint’s garb, exhibited in the robe-like appearance of the loose fabric and the white sheet alluding to virginal purity” (HUDSON, 2011, 30).

¹¹ Virgem Maria, por imediata associação, ainda que a artista não tenha intitulado assim esta foto.



Untitled (Silueta Series). 1976. Fotografia colorida 35 mm.

Esta silhueta é, de todas, a que mais apresenta um “sentido”. Ainda assim, interessa aqui por sua materialidade. Na impressão de sua “radiografia” santa, há a pressão violenta de seu corpo sobre o corpo do tecido; na força da inscrição de seu corpo talhado na terra, a revelação da morte e da violência criando uma nova vida, um novo corpo, “subtraído à materialidade do túmulo” (RANCIÈRE, 1995, 53). A obra de Ana Mendieta foi permeada por uma celebração da vida, pela vibração corpórea da terra como seu abrigo.

A experiência em Ana Mendieta e a utilização de seu corpo como qualquer corpo se coadunam com a ideia de que “o deserto, a experimentação sobre si próprio, é a nossa única identidade, a nossa única oportunidade para todas as combinações que nos habitam” (DELEUZE e PARNET, 2004, 22). Esse deserto é plano, como as dimensões de uma multiplicidade, mas também, como elas, está sempre mudando de natureza. Existe como rizoma; é sempre deserto mas nunca é igual: “l’image n’est jamais fixe, lès dunes lentement se meuvent, transformées par le vent” (DIDI-HUBERMAN, 2001, 86). Didi-Huberman, no livro “L’homme qui marchait dans la couleur”, vê, no deserto, “sans doute le lieu visuel le plus approprié pour reconnaître cette absence comme quelque chose d’infiniment puissant, souverain” (DIDI-HUBERMAN, 2001, 11).



Untitled (Silueta Series, La Ventosa, Mexico). Fotografia colorida, 1978.

Essa infinita potência do ausente também está no espectro. Mas, nele, nos põe a questão: como fazer esse ausente não ser apenas a oposição a uma presença compulsória, ou a uma presença materializada? Para fugir de uma ontologia da presença, a estratégia talvez seja dissolver o corpo(-presença) no imperceptível, na imanência que afirma que tudo *está*. Doar o próprio corpo, não como sacrifício ou redenção, mas como faz Mendieta, que oferece seu corpo para encarnar a escrita, em um movimento democrático porque potencialmente liberto de uma ilusão de sujeito, “não um ser, mas uma vida” (DELEUZE, 2002).

Nas imagens da série, se vê a organicidade de um corpo que não só não tem órgãos como, ali, nem mesmo *está*. Um corpo que não comparece enquanto tal. Não comparece na materialidade do que consideramos um corpo, e, *apesar disso*, *está ali*. Como que convulsivamente, *Silueta Series* reafirma a escrita nas fronteiras da linguagem, os desvios inerentes a todo devir, e por fim a passagem de vida que lutará para sempre contra a morte.

“My art is grounded in the belief of one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant from plant to galaxy. My works are the irrigation veins of this universal fluid. Through them ascend the ancestral sap, the original beliefs, the primordial accumulations, the unconscious thoughts that animate the world” (MENDIETA apud DZIEDZIC, 2005)

É nesse “runs through” da energia universal, na passagem de vida da “pura imanência” entre os corpos representados pelo corpo de Ana Mendieta, que se

encontra essa experiência como linha de fuga à noite da morte. E se, para Mendieta, haveria, por meio de suas obras, forma de ascender a esse universal, a isso esse espectro já não se presta. Não há ascensão em imanências, não há original em multiplicidades. Se, como aponta Barthes, um misticismo seria “talvez único verdadeiro antídoto ao dogmatismo” (BARTHES, 2003, 331), um possível misticismo espectral não se interessa pelo universal – como já explanado em relação aos corpos de Marc Atkins. Nas silhuetas de Mendieta, bem como no mundo, o que há é o que está aqui. Não há algo que está, mas não é visível. O espectro desconstrói então essas dicotomias, em um “tempo-espço” em que o ausente pode já não ser mais o que não está.

3.2. MATÉRIA E MEMÓRIA

“A efeméride não tem menos tempo do que um calendário perpétuo,
embora não seja o mesmo tempo”
DELEUZE e GUATTARI, Mil platôs.

A exposição *Contemporâneo 30. Elba Bairon* é a primeira individual da artista em um museu. Bairon nasceu na Bolívia, em 1947, e deixou seu país com cinco anos, fugindo da perseguição política. Sua família esteve no Brasil e na Argentina, até que teve que se dividir para seguir existindo e Elba foi viver no Uruguai com uma tia¹². Lá começou seus estudos artísticos, aos quais deu prosseguimento em Buenos Aires, onde trabalha até hoje.

Na sala do térreo do museu, dedicada a obras de artistas contemporâneos da América Latina, vemos uma instalação: um conjunto de esculturas e objetos desenvolvidos especificamente para aquele espaço. Dentre os objetos, alguns seres humanos, um ou outro carregando um animal, uma ou outra criança, uma maquete do que parece ser uma cidade, talvez um feudo. Feitos em gesso e papel machê, os objetos são totalmente brancos e *quase* completamente lisos. As características materiais de cada um, bem como a escolha conceitual da artista em não construir seu mundo com muitos objetos – poucos, um aqui, outro ali, sobretudo a

¹² Essa desterritorialização, esse deslocamento forçado por circunstâncias políticas está em Bairon como em Mendieta; marca de toda uma geração latinoamericana.

relevância do espaçamento entre eles, como diz Barthes – provoca a imersão de quem os vê em um momento de silêncio e suspensão.

No artigo de Teo Wainfred que acompanha o catálogo da exposição, o aspecto memorial (e imemorial) comparece. E é o silêncio que as esculturas de Bairon fazem reverberar que permite associar o branco e quase liso delas a algo que nos faz sentir que estamos em algum espaço-momento-instante-período desconectado com o resto do mundo – ainda que ali mesmo, dentro daquela sala, diante daquelas obras.

“Ya lo hemos dicho y no está de más repetirlo, es necesaria para echar luz sobre estas sombras la mirada primera del poeta. Y es ahí donde Bairon juega sus mejores cartas. En la producción de contornos sutiles, de formas que incluyen todas las formas, de reflejos que pueden espejar los más lejanos símbolos. A este mundo nuestro, tan seguro de sí mismo, estas figuras quietas llegan para señalar, con la punta de sus instrumentos metódicos, que todo puede ser de acuerdo a quien lo mire. Vienen desde muy lejos, vienen como quien viene de la tierra. Anunciando en sus lenguas el espejismo y la profecía” (WAINFRED, 2013, 30).

Explorar o caráter profético da obra de Bairon não interessa aqui, mas o tempo, questão fundamental para a profecia, interessa. Bairon articula um tempo suspenso, como o *satori*, na medida em que põe em jogo um “tempo transparente e total, visão quase mística: o Neutro, não por esquecimento, mas por pan-memória” (BARTHES, 2003, 325). Essa pan-memória, no entanto, não pode ser uma memória universal, sob o risco de desdizer o que se diz. Se: 1) o Neutro de Barthes não compreende o esquecimento, mas uma *memória total*; e se, 2) em *Contemporâneo 30*, não há a menor menção a nenhuma *potência molar*, sendo possível portanto associar a obra à memória curta de que falam Deleuze e Guattari; como sair desta aparente contradição? Porque o Neutro comparece à instalação de Bairon bem como comparecem *potências moleculares*. Não podemos escapar da memória como questão em Elba Bairon, pela presença da ideia no próprio texto do catálogo, mas podemos certamente enveredar por caminhos alternativos a uma memória totalizante.

“A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, ‘intempestivamente’, não instantaneamente” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, 26).

É este retorno, que continua agindo, que segue desterritorializando a memória longa, que interessa à abordagem espectral da temporalidade nesta obra. As esculturas de Bairon nos remetem a um tempo que, articulando velocidades e lentitudes, *quase parece* um estado, apesar de ser todo trânsito.

Mas a arte contemporânea, como se sabe, tem o poder de “abalar os fantasmas do antes e do depois” (SANTOS e REZENDE, 2011, 18) e, aqui, mais uma vez, o auxílio de certo pensamento oriental colabora para uma melhor compreensão desta aparente contradição entre os conceitos, que se pretende extrapolar em relação à instalação de Bairon. O Neutro, com a ajuda do pensamento taoista, “é o que não é sistemático” (BARTHES, 2003, 306). Tampouco é sistemático o devir-molecular que transforma a materialidade das esculturas de Bairon e passa entre as moléculas que, por sua vez, passam por e entre as esculturas. Talvez seja nesse *entre*, no vazio do espaçamento da instalação como também no vazio que se insinua na própria matéria das esculturas que o pensamento de Barthes e o de Deleuze e Guattari se aproximam.

“Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, 40).

As hecceidades desses corpos de gesso nos *colocam* em um tempo similar ao da poesia japonesa (cara à elaboração filosófica dos três). Essa temporalidade “alternativa”, que não é a do instante que se opõe à da permanência, e sim este *outro tempo*, é o que permite, ainda que arriscadamente, pensar – em uma mesma frase e para a mesma obra – a “memória curta” e a “pan-memória”¹³. As esculturas de Bairon são o estado de iluminação oriental, que é o “aqui e agora, um instante que é todos os instantes, momento de revelação em que o universo inteiro – e com ele a corrente de temporalidade que o sustenta – se desmorona” (PAZ, 1990, 160).

¹³ “Toda a questão é de saber o que queremos fazer com um conceito seja ele qual for, até onde se quer torná-lo operatório” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 94) e também “Conceito: cabe aproximar intensidades não iguais em condição mas semelhantes em energia” (SANTOS e REZENDE, 2011, 96).



Exposição Contemporâneo 30. Elba Bairon, 2013.

Quanto à questão da memória, “seria ainda preciso reconhecer a essencial vitalidade das sobrevivências e da memória em geral quando ela encontra as **formas justas**¹⁴ de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 153). Para Didi-Huberman, *formas justas* tornariam “válida” a narrativa sobre a memória histórica. Já aqui, essas “formas justas” também são cabíveis, em outra inflexão: se parece ultrapassado pensá-las em um sentido formalista, ou na proposição de que existiriam maneiras “certas” ou “adequadas” de dizer algo que, de outra forma, não seria tão “bem dito”, no caso de Elba Bairon, a *forma branca gesso* e a *forma branca papel machê* parecem ser a matéria “justa” para o espectro ali presente.

A materialidade desses corpos espectrais tem algo afim com o conceito de carnação de Jean-Luc Nancy. Podemos nos valer da carnação como chave de leitura para o espectro *que não é* alma. Corpo-pele-superfície-espectro são um evento da existência, e não “l’incarnation, où le corps est insufflé d’Esprit” (NANCY, 2000, 17). Estes corpos de Elba Bairon não estão no aguardo do advento de um espírito que lhes tome; “Ils ont lieu à la limite, *en tant que la limite* : limite – bord externe, fracture et intersection de l’étranger dans le continu du sens, dans le continu de la matière” (NANCY, 2000, 18). A superfície se destaca portanto: o

¹⁴ Grifo meu.

polido do gesso e o quase polido do papel machê¹⁵ agenciam forças infraleves¹⁶. “La matière comme liberté” (NANCY, 2000, 34) expande a noção de um corpo como lugar de uma alma; expande a noção de um “corpo-ego” no sentido de que é a materialidade, e a sua indissociável morte, que iguala todos os indivíduos. Se eu não existo sem corpo, este mesmo corpo não me basta: necessito expandi-lo ou implodi-lo, e existir para além do ego.

As moléculas e partículas de matéria, que se precipitam em um devir-imperceptível, nos remetem ao “tornar-se comum” (SANTOS e REZENDE, 2011, 86). Se “a monotonia (a repetição) basta para criar a retirada” (BARTHES, 2003, 296), a repetição do branco, quase um branco sobre branco da matéria de que é feita a instalação, cria não uma universalização, mas certa equivalência entre os corpos. Mais uma vez, também em Elba Bairon, estamos diante do corpo de qualquer um. Outra vez mais o anônimo.

“La pregunta que se abre como un fruto es por dónde empezar a buscar. Cómo avanzar entre las voces para ver lo que realmente hay. Pues los hombres estamos hechos para ver, llamados a dilucidar. Mucho más si nos toca ser víctimas de épocas ciegas, tumultuosas y saturadas de cantos de sirenas. Y porque no se trata de ver cualquier cosa, se trata de hacer foco con lo que se pone en frente y mirar la vida a los ojos” (WAINFRED, 2013, 36)

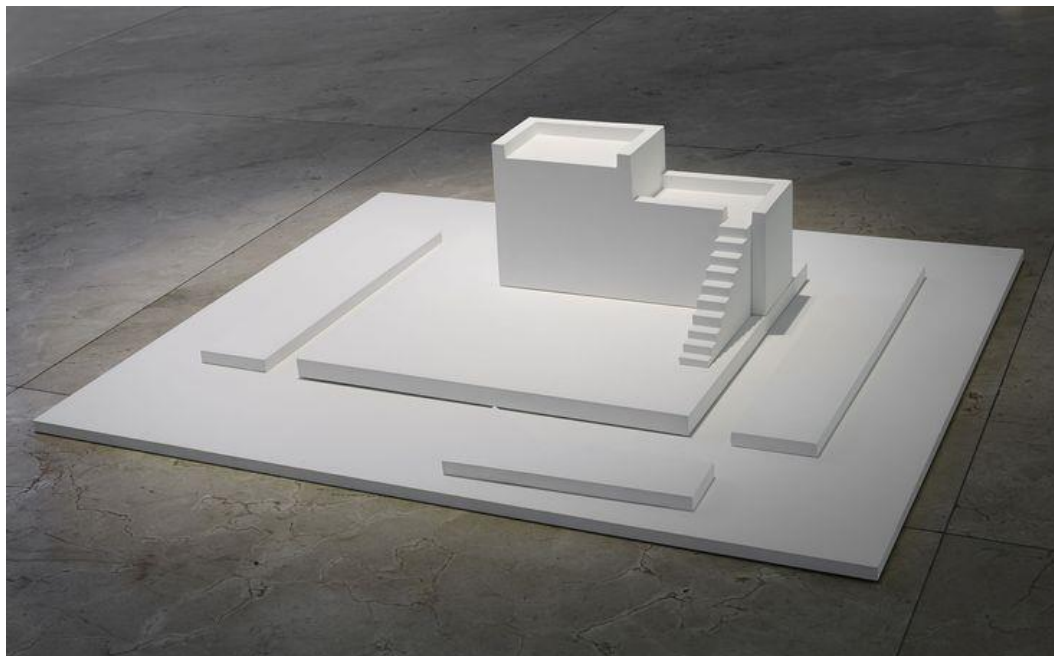
O anonimato espectral, ao conjugar-se com a *retirada* do Neutro, esta ação de retirar-se do mundano, nos deixa a questão: como é possível retirar-se, hoje, rejeitando a supervalorização do cotidiano como subjetivação, sem no entanto supervalorizar o contrário? Como tornar-se *totalmente* invisível poderia colaborar para as “microepistemes micropolíticas microações” do contemporâneo (SANTOS e REZENDE, 2011, 72)? A questão está justamente aí: temos consciência de que (já) não é possível tomar macro-attitudes no contexto em que vivemos. Pequenas ações, pequenas retiradas, pequenas existências que abarquem o apagamento espectral são então a proposta.

“Não mais confissões, egotrips, mas as paisagens nascidas da invisibilidade e do desaparecimento, marcas de um sujeito feito de exterioridades, de um texto de superfícies. A paisagem é, mais do que um estilo de pensar e escrever, uma forma de viver à deriva, entre o banal e o sublime, a materialidade do cotidiano e a leve-

¹⁵ Um olhar bastante aproximado nos permite ver algumas “imperfeições”, o enrugado do próprio material, a inscrição do corpo da artista no corpo quase incorpóreo da escultura.

¹⁶ “le poli / phénom / d’infra / mince” (DUCHAMP, 2009, 36).

za do devaneio. Ao invés de pensar, caminhar; salvar-se no mundo das coisas e não apenas ser *voyeur* ou consumidor; deixar rastros, ideias para trás, a cada novo momento, a cada encontro; renovar-se constantemente, mesmo que seja num modesto passeio, um deixar-se, uma dissolução, mesmo quando voltamos pra casa” (LOPES, 2007, 180).



Sem título, gesso, 2013.

O mundo criado por Elba Bairon nos faz crer que este é um posicionamento válido: “Há um frágil legado de leveza, uma posição, uma brecha, se permitirmos que a paisagem nos tome e nos reedue para a delicadeza e para o desamparo” (LOPES, 2007, 182). Em sua instalação, a temporalidade é esta da leveza, do modesto e da delicadeza. Este tempo em suspensão que nos mobiliza, nos afeta e nos faz refletir sobre como vimos existindo, sobre como temos ou não caminhado. Este outro tempo que a arte nos relembra ser possível.

“Pues cuando pasa esto, todo esto ya pasó. Un día, en una hora cualquiera de un día cualquiera, una impresión dejó su rastro. Como una cifra escondida en una piedra, inmediatamente olvidamos su sello, su materia. Pero el enigma quedó y, en forma de grano de arena, se depositó en el fondo. Allí quedó esa palabra radiante, en el trasto oscuro de nuestra soledad. Los años pasaron. Vivimos. Nos fuimos encariñando con la sed y la muerte. Olvidándonos de aquel reflejo y de algunos otros. Y entonces, otro día entramos distraídos en el espacio abierto de una obra. Y el grano de arena invoca una vez más aquel dulce nombre, aquel ejército enemigo, o quién sabe, aquel silencioso incendio en la carne pura” (WAINFRED, 2013, 26)



Contemporâneo 30. Elba Bairon. Fotografia extraída do catálogo, 2013.

3.3. ESGARÇAMENTO

Em *The Ruins of Detroit*, de Marchand e Meffre, já não há nem mesmo, como nas outras obras abordadas até aqui, a referência gráfica a um corpo humano, ou a seus contornos visuais; no entanto, inúmeros corpos se dão a ver no ausente de suas presenças. Seria abstração, se não fosse espectro. O espectro escapa à percepção, mas apenas em um primeiro momento, em certo plano de percepção; porque, neste primeiro plano, “a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 64-65). Se observarmos as fotografias da série *The Ruins of Detroit* com olhos um pouco mais atentos, estaremos mais próximos de reconhecer o espectro como “o processo da desterritorialização absoluta” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 66). E é devido a isso que aqui se faz a opção de abordar a série para além do aspecto histórico constituinte.

“Sem dúvida há uma memória molecular, mas como fator de integração a um sistema molar ou majoritário. A lembrança tem sempre uma função de reterritorialização. Ao contrário, um vetor de desterritorialização não é absolutamente inde-

terminado, mas diretamente conectado nos níveis moleculares, e tanto mais conectado quanto mais desterritorializado: é a desterritorialização que faz ‘manter-se’ juntos os componentes moleculares” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 80).

Uma possível desterritorialização se dá por meio da potência erótica já abordada anteriormente. O erótico em Marchand e Meffre está no caos, na força de destruição presente nessas imagens que, por sua vez, impulsionam uma potência de vida que ultrapassa o imediatamente visível, para alcançar o espectro.

“De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. E que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 55)

Em que consistiria o *processo do desejo* em *The Ruins of Detroit*? Em um mundo de excessos – em fotografias de um ambiente caótico gerado por um mundo de excessos¹⁷ –, estaria aí “o desejo de nada” (BARTHES, 2003, 315)? Os espectros pulsam entre os corpos, sobre os corpos, nos corpos. Além do ausente, que dá a ver os corpos humanos na série, outros “corpos” estão ali: mesas, cadeiras, paredes, poeira.

Se móveis, infiltrações e rebocos descascados não são, decerto, a primeira coisa que comumente se associa à pulsão erótica, o infraleve duchampiano que já vimos comparecer à obra pode apontar caminhos, na medida em que sugere a *tal* quarta dimensão:

“Inaccessible para la razón, la cuarta dimensión señala, sin embargo, ciertas brechas, lagunas de lo posible, que desdoblan no sólo por la visión sino, fundamentalmente, de manera táctil. El acto erótico, situación cuatridimensional por excelencia, ya que dispensa palabras, nos hace comprender entonces que la percepción de contacto con un objeto prolifera como sensación táctil, estética y pluridimensional, si se considera que, según Duchamp, sólo el tacto tendría esa virtualidad de conectar” (ANTELO in GARRAMUÑO, 2007, 186).

¹⁷ A produção e o consumo fetichista de objetos, que vai sempre pretender preencher uma falta...



Room 1504, Lee Plaza Hotel. Fotografia.

Não podemos tocar os corpos da série. Podemos, todavia, crer que esta dimensão tátil se dá, nela, por meio das moléculas. Ali, tudo se toca, se percebemos “a matéria (...) como espaçamento através do qual alguma coisa é possível – o vazio enquanto ser!” (KIFFER, 2010, 44).

Este infraleve se movimenta *entre* e *sobre*, atravessando os corpos dos objetos ali presentes, fazendo *um* com os corpos humanos presentes em ausência.

“Longe de reduzir a dois o número de dimensões das multiplicidades, o *plano de consistência* as recorta todas, opera sua intersecção para fazer coexistir outras tantas multiplicidades planas com dimensões quaisquer. O plano de consistência é a intersecção de todas as formas concretas. Assim, todos os devires, como desenhos de feiticeiras, escrevem-se nesse plano de consistência, a última Porta, onde encontram sua saída. Este é o único critério que os impede de atolar, ou de cair no nada. A única questão é: um devir vai até aí?” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 30)

Arrisco afirmar que sim, e que vai além. O espectro é, também ele, por que não, atravessado por devires que não o permitem reterritorializar nunca, ainda que se esteja tentando. O devir-molecular que o atravessa, até devir-imperceptível, faz do espectro materialidade apenas até o (*mesmo*) momento em que um outro devir,

de um corpo-não físico, o atravessa novamente (e aqui, voltamos à busca pela *matéria anorgânica*). É nesse movimento de “partículas loucas” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 28) que a abordagem espectral da obra se complexifica.

A matéria dos objetos que podem ser tocados, bem como a matéria do ar que está ali, da luz que se recorta no encontro com as formas sólidas, se soma a essa matéria (anorgânica?) do espectro, traçando linhas de fuga ininterruptamente.

“Tudo muda num plano de consistência ou de imanência, que se encontra necessariamente percebido por conta própria ao mesmo tempo em que é construído: a experimentação substitui a interpretação; o inconsciente tornado molecular, não figurativo e não simbólico, é dado enquanto tal às micropercepções; o desejo investe diretamente o campo perceptível onde o imperceptível aparece como o objeto percebido do próprio desejo, ‘o não-figurativo do desejo’” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 68-69)

E se parece haver fixidez nas imagens de *The Ruins of Detroit*, é apenas porque, “enquanto ser de fuga, o movimento não pode ser percebido” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 65). Não podemos portanto perceber, ao menos de imediato, o movimento de *vida* que há nas fotos, mas vemos o ausente manifestado, ainda que tenhamos dificuldade de compreendê-lo.

“Cet Absent, en tout cas, on l’aura compris, ne se *représente* pas. Mais il se *présente*. Ce qui est bien ‘mieux’, dans un sens, puisqu’il accède à l’autorité, toujours bouleversante, d’un événement, d’une apparition. Et bien ‘moins’, dans un autre sens, puisqu’il n’accède jamais à la stabilité descriptible d’une chose visible, d’une chose dont on connaîtrait une fois pour toutes l’apparence caractéristique” (DIDI-HUBERMAN, 2001, 19)

Um exemplo tomado da realidade “concreta”, exemplo da físico-química, ensinado nas escolas fundamentais, amplia este entendimento. O céu só é azul pelo acúmulo – na distância dada entre “nós” e “ele” – das moléculas de oxigênio e hidrogênio, que, infimamente azuladas, nos “enganam”: em lugar de ver as partículas de ar que estão ali, e que não vemos, vemos a cor azul do céu, que não está ali, mas que é vista.

Nestes limites da percepção, vemos aparecer e desaparecer espectros. Vemo-los inscritos nos corpos dos objetos, vemo-los desprendendo-se desses corpos, vemo-los habitar os corpos humanos que não vemos.

“Sem dúvida, os limiares de percepção são relativos, havendo sempre, portanto, alguém capaz de captar o que escapa a outro: o olho da águia... Mas o limiar adequado, por sua vez, só poderá proceder em função de uma forma perceptível e de um sujeito percebido, notado. Assim, por si mesmo, o movimento *continua* passando alhures: se constituímos a percepção em série, o movimento ocorre sempre além do limiar máximo e aquém do limiar mínimo, em intervalos em expansão ou em contração (microintervalos)” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 64-65)

Não nos basta conhecer as leis dos “acontecimentos” espectrais para que possamos percebê-los. No entanto, a arte nos permite ver, no ausente, a potência de vida que se opõe ao nada associado à morte. O ausente nos obriga a reconhecer :

“c’est devant le vide, ou plutôt, l’évident, qu’on sacralise le mieux. Mais l’ironie est grave. Elle nous ramène à l’immanence de l’absent – à nouveau privé de majuscule, de nom propre et d’autorité métaphysique –, elles nous ramène à l’expérience rare de sa figurabilité” (DIDI-HUBERMAN, 2001, 34)



Donovan Building. Fotografia.