

4. APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS

“As ideias sempre voltam a servir, porque sempre serviram,
mas de modos atuais os mais diferentes”
DELEUZE e GUATTARI, *Mil Platôs*

Até aqui, operou-se o tangenciamento do que o espectro (*esse* espectro) é (melhor dizendo, pode ser). Agora, é necessário abrir espaço para elaborar, para tentar cercar o que esse espectro decerto não é – e, por sua constituição mesma, não pode ser, ainda que se quisesse.

O gesto de situar esse espectro é necessário para evitar eventuais contradições irreparáveis¹. “Entendo por gestos atos de separação, de secessão que não comportam obrigatoriamente uma teatralidade (é a definição clássica de gesto ≠ ato), mas um quantum brilhante de fantasia, de desejo ou de gozo” (BARTHES, 2003, 283). É por esse quantum de desejo que se opera os gestos de leitura das obras de arte que aqui comparecem, com o auxílio *desse* espectro, criando para elas, e para ele, novos – ou outros – *topos*.

Se podemos nos apropriar dos conceitos da maneira como vem sendo feito até aqui, e jogar com eles, e entrecruzá-los, podemos talvez dizer que “a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 42). É especialmente em termos de *temporalidade* que é prudente afastar-se do espectro tal qual elaborado por Derrida.

Para o filósofo,

“ce qui distingue le spectre ou le revenant² de *l'esprit*, fût-ce de *l'esprit* au sens de fantôme en général, c'est une phénoménalité surnaturelle³ et paradoxale, sans doute, la visibilité furtive et insaisissable de l'invisible ou une invisibilité d'un X visible, (...) c'est aussi, sans doute, l'intangibilité tangible d'un corps propre sans chair, mais toujours de quelqu'un comme quelqu'un *d'autre*. Et de quelqu'un *d'autre* qu'on ne se *hâtera* pas de déterminer comme moi, sujet, personne, conscience, esprit, etc⁴. Cela suffit déjà à distinguer aussi le spectre non seulement de l'icône ou de l'idole mais aussi de l'image d'image, du *phantasma*

¹ Porque o mínimo de contradição na tarefa do pensamento é quase sempre inevitável.

² E já temos aqui uma distinção: neste espectro, não há reparação, porque não há interesse por um tempo histórico, tempo cronológico que *traz* o espectro do passado para o presente.

³ Este espectro é imanente.

⁴ Aqui, a complexidade do pensamento derridiano nos põe em uma situação difícil: para ele, o espectro é o corpo de alguém, mas de um alguém que não devemos nos apressar em definir...

platonicien⁵, comme du simple *simulacre* de quelque chose en général dont il est pourtant si proche et dont il partage, à d'autres égards, plus d'un trait. Mais ce n'est pas tout, et ce n'est pas le plus irréductible. Autre suggestion: ce *quelqu'un d'autre spectral nous regarde*⁶, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part” (DERRIDA, 1993, 27).

O espectro de Derrida pressupõe portanto um corpo, se não material, ao menos “simbolizado”, “encarnado” no assédio, na História, nas tramas de poder, o que não nos interessa exatamente. Derrida propõe a necessidade de *ser com* espectros, de aprender a *conviver* com eles, como uma “politique de la mémoire, de l'héritage et des générations” (DERRIDA, 1993, 15). Mais um afastamento se faz necessário: outra vez *conjurando* com Deleuze e Guattari, *este* espectro, ao contrário do derridiano, está mais “próximo” do contágio que da filiação.

4.1. DE FANTASMAS OU DE ESPECTROS?

O livro do pensador da desconstrução a que nos referimos, *Espectros de Marx*, é fruto da conferência de abertura de um colóquio internacional da Universidade da Califórnia, em 1993, intitulado “Whither Marxism?”. Nele, Derrida elabora o que podemos apresentar aqui, **assumidamente en passant**, como duas “vertentes” do espectro: primeiramente, o espectro vislumbrado por Marx (“Espectros” foi o primeiro título pensado, por Marx, para seu “Manifesto Comunista”): o espectro do comunismo que, no final do século XIX, assombrava a Europa tradicional; e, em segundo lugar, o espectro do próprio Marx, que, contra um novo dogmatismo capitalista que advoga a morte do marxismo, Derrida plantea não dever ser esquecido.

A despeito de toda a relevância político-filosófica da reflexão de Derrida, e da de Marx em si, é certamente em outro viés espectral que o pensamento aqui desenvolvido se estrutura. Certamente também, e para isso seria necessário um aprofundamento que, infelizmente – ou felizmente? –, não cabe aqui, as linhas de fuga micropolíticas que *esse* espectro pode abrir são de outra ordem que não a marxista. Um espectro que *assombra*, que *remonta* a tempos imemoriais, que se

⁵ Na medida em que se distancia do platônico, caberia ser então *sobrenatural*?

⁶ Esse espectro não olha nada nem ninguém; não tem olhos, posto que é matéria anorgânica, quiçá corpo sem órgãos...

atualiza em uma proposta para o *porvir* – não é este espectro que nos interessa. Pode soar prepotente se opor ao discurso de Derrida desta maneira, mas, como exercício mesmo de pensamento, “melhor seria perguntar em que difíceis condições um discurso pode não ser arrogante” (BARTHES, 2003, 314).

A partir do momento que se delimita elaborar uma *certa* ideia de espectro dentro de um *certo* campo teórico, não se pode ignorar a filosofia derridiana nesse sentido. É por isso que *Espectros de Marx* foi trazido à discussão. No entanto, também a partir dele, diferenças e demarcações são efetuadas, para tornar *este* espectro mais palpável.

Ao longo de suas quase duzentas páginas, o livro de Derrida apresenta algumas definições de espectro, ora diferenciando o espectro do fantasma ou do espírito, ora equivalendo ambos, ou os três. Muito do que desenvolve se aproxima ao nosso espectro, como se pode ver (ler). No entanto, em sua tarefa de distingui-los (fantasma/espírito e espectro), as tais contradições próprias à tarefa do pensamento vêm à tona. Para Derrida,

“Le spectre n'est pas seulement l'apparition charnelle de l'esprit, son corps phénoménal, sa vie déchuée et coupable, c'est aussi l'attente impatiente et nostalgique d'une rédemption, à savoir, encore, d'un esprit (...). Le fantôme, ce serait l'esprit différé, la promesse ou le calcul d'un rachat” (DERRIDA, 1993, 217).

Ao falar de Marx, Derrida advoga por coisas como “la venue de l'événement, son à-venir même” (1993, 41), aproximando-se de um pensamento messiânico (ainda que em dado momento o reconheça impossível “*aujourd'hui*” – DERRIDA, 1993, 47) que crê em um futuro restaurador, em uma “vinda” por si mesma salvadora: “Ce messianique, nous croyons qu'il reste une marque *ineffaçable* - qu'on ne peut **ni ne doit**⁷ effacer- de l'héritage de Marx, et sans doute de *l'hériter*, de l'expérience de l'héritage en général” (DERRIDA, 1993, 56).

Em um afastamento necessário, a potência do anonimato que vem se construindo, no diálogo do espectro com o devir-imperceptível, não está exatamente em sua configuração *como massa*. O anônimo que aqui se postula é uma tentativa de escapar do “destino” da “população em geral”⁸ de ser objeto de manobra do

⁷ Grifo meu.

⁸ Entre aspas, já que termos como povo, proletariado ou classe de trabalhadores precisariam ser, aqui, melhor desenvolvidos para fazer sentido no contexto contemporâneo...

poder, mas, talvez, por outras vias que não mais a emancipação. Essa massa que deve ser emancipada pelo marxismo⁹ ainda pressupõe um discurso que está longe de ser o objeto desta reflexão – por falta de tempo, por sua pequena extensão, por incapacidade. O questionamento ao marxismo que aqui se faz é somente no sentido de que este vê na emancipação (do proletariado, das minorias, dos colonizados etc) a única saída possível, como se essa emancipação não estivesse também, ainda, dentro do mesmo sistema de pensamento, de discurso, de prática política e de economia que rege a dominação.

Se partirmos do pressuposto de que todo pensamento é um discurso – e se estamos acordados de que *este* discurso *aqui* se pretende muitíssimo “*menor*”¹⁰ que o do espectro de Derrida – convoco¹¹ outros pensadores para colaborar com essas margens de distinção. Didi-Huberman, em seu *Sobrevivência dos Vagalumes*, comparece, por exemplo, em sua abordagem do cineasta Pier-Paolo Pasolini, que sentia saudade “das pessoas pobres e verdadeiras que lutavam para derrubar o patrão, **mas sem querer com isso tomar seu lugar**”¹² (DIDI-HUBERMAN, 2011, 33). Ainda que “pobres e verdadeiras” sugira um romantismo em relação às classes exploradas não mais viável hoje, esse posicionamento é, decerto, “uma maneira de não conceber a emancipação segundo o modelo único de uma ascensão à riqueza e ao poder” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 33).

Ainda assim, em muitos *momentos* da reflexão de Derrida, o tempo de *seus* espectros é também o tempo *deste* espectro.

“Moment spectral, un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés (présent passé, présent actuel, «maintenant», présent futur). (...) Furtive et intempestive, l'apparition du spectre n'appartient pas à ce temps-là, elle ne donne pas le temps, pas celui-là” (DERRIDA, 1993, 17).

Todo o pensamento derridiano é bastante complexo e delicado. Sua própria escrita, se podemos dizer assim, se dá por um estabelecimento infindo de contradições internas e é muito mais complexa do que aqui se pretende analisar.

⁹ Mais uma vez, é fundamental ratificar que a filosofia marxista somente comparece por meio de sua abordagem por Derrida e muito superficialmente, apenas para operar as distinções necessárias e reforçar o espectro que nos interessa.

¹⁰ Em qualidade, em consistência, em importância, em pretensão, em tamanho etc etc.

¹¹ E quase cedo à tentação de escrever *invoco*, já que *estes* espectros não estão mortos; e assim se pode invocar “gente viva”.

¹² Grifo meu.

Para além de uma diferenciação – *ou não* – que ele realiza entre espectro e fantasma, o intuito de trazê-lo para a discussão é o de apontar semelhanças e distinções possíveis, de forma superficial e humilde, e trazer para esse espectro o que há no dele que interessa ao que se discute aqui. Essa posição não é oportunista, e sim incontornável. Mais uma vez, não é possível falar de espectros e ignorar que um filósofo do peso de Derrida já falou deles, ainda que em contexto, forma e com objetivos distintos. Para mediar a conversa com Derrida, *entra em cena* um interlocutor mais respaldado: o professor Alejandro de Oto, da Universidade de Mendoza, na Argentina, que trabalha o conceito de espectro (em “contexto” histórico e sociopolítico afim ao de Derrida), promovendo uma distinção mais delimitada que a empreendida pelo primeiro entre as duas ideias.

O artigo *Intervenciones espectrales (o variaciones sobre el asedio)*, escrito por De Oto e Leticia Katzer, começa justamente corroborando a suspeita que também é, para nós, importante:

“El viaje, como resulta obvio, es con Derrida pero con cierta separación con respecto a él, porque sospechamos de entrada que hay una diferencia entre fantasma y espectro que él no hace y en la que se juega toda la partida. En ese lugar es donde intentamos esta conversación” (KATZER e DE OTO, 2013, 121)

Esta diferenciação fundamental como regra do jogo para a leitura do artigo de De Oto e Katzer é também o que se pretende fazer aqui. Porque, de fato, o próprio Derrida, ainda que não as estabeleça definitivamente, aponta, sim, algumas diferenciações. O autor parece, no entanto, estar mais interessado em suas semelhanças:

“L'esprit, le spectre, ce n'est pas la même chose, nous aurons à aiguïser cette différence, mais pour ce qu'ils ont en commun, on ne sait pas ce que *c'est*, ce que c'est présentement. *C'est* quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela *est*, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le *sait* pas: non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève plus du savoir. Du moins plus de ce qu'on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c'est vivant ou si c'est mort. Voici - ou voilà, là-bas, une chose innommable ou presque” (DERRIDA, 1993, 25-26).

Derrida, ao situar o espectro entre a vida e a morte, o define como um modo de existir entre dois, “entre tous les « deux » qu'on voudra” (DERRIDA, 1993, 14). Por isso, para ele, reconhecer os espectros se faz necessário. Ainda assim, seu

espectro *não é*: “ni substance ni essence ni existence, n'est jamais présent comme tel” (DERRIDA, 1993, 14). Já este espectro que aqui se pretende delinear é existência, não no sentido de um sujeito, mas, como já vimos, no sentido de uma vida.

Para De Oto, o espectro se diferencia do fantasma porque, para aquele, não há linguagem que seja suficiente¹³. De Oto e Katzer também se afinam com a aproximação feita entre espectro e devir:

“La condición espectral (...) es también un adiós a los fantasmas, y un saludo de bienvenida a los espectros. Por ello también es un llamado, un saludo al viaje, al naufragio. Es, de muchas maneras, un devenir. La espectralidad es un modo de relación. (...) Los espectros dan testimonio de ausencias y, a la inversa, atestiguan lo no-testimoniado” (KATZER e DE OTO, 2013, 122)

É no ausente como potência de vida que *este* espectro se equilibra. Também é válido, além de reconhecer a vida pulsante que há no ausente, resgatar aqui o método da aparente simplicidade do pensamento oriental como modo de aproximação ao complexo. Vale invocar Barthes novamente:

“Ocidente: vontade, esforço = orgulho da dificuldade, valorização ‘massista’ do que é difícil ≠ Lao-Tsé: (o sábio taoista): ‘Só ataca as complicações difíceis em seus detalhes fáceis, e só se dedica aos grandes problemas nos seus frágeis primórdios’” (BARTHES, 2003, 320).

Assim, podemos concordar com De Oto e Katzer: “Todo fantasma es un espectro; hay formas fantasmáticas de espectralidad, pero nunca los espectros se reducen a figuras fantasmáticas” (KATZER e DE OTO, 2013, 124). Se há morte no fantasma, o espectro é vida mais que pulsante. Para o que nos interessa, a diferenciação entre fantasma e este espectro pode ser, portanto, feita de forma simples: o fantasma pressupõe um *ser* e um tempo histórico, ainda que esteja em todos os tempos; o espectro, por sua vez, *é* independentemente de um ser ao qual se “aplique”, *é* como imanência. Com Derrida, está *e também* não está. Com Deleuze e Guattari, está em todo entrecruzamento de temporalidades, está na multiplicidade de dimensões temporais, em suas velocidades e lentidões. Com De Oto e Katzer, está no devir em oposição mesma ao fantasma, que, por sua vez, “restaura un *ethos* y trabaja contra el devenir” (KATZER e DE OTO, 2013, 124). Está também

¹³ O que parece mais próximo à tarefa, ainda que por ora não definitiva, de conceber a tal matéria anorgânica.

– e aqui voltamos ao princípio – na matéria: “El espectro, más que reenvío de idealidad, abstracción, inmaterialidad, es la marca, la huella de experiencias materiales, al modo de huella, de marca. (KATZER e DE OTO, 2013, 124-125).

4.1.1. (como) Nos salvamos?

“Répétition et première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme: *qu'est-ce qu'un fantôme? qu'est-ce que l'effectivité ou la présence d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre?*” (DERRIDA, 1993, 31).

Aqui, uma vez mais, Derrida usa os dois termos como se fossem o mesmo conceito; já está delimitada a diferença entre ambos para este espectro de que aqui se fala. Porém, nesse sentido, se a discussão política empreendida por Derrida deve ser incorporada, é como alternativa ao “teletecnomidiático”; é por meio do anônimo como potência política, como linha de fuga ao presente do poder.

“Lo espectral es un fenómeno de latencia y heterogeneidad porque no da el tiempo ni lo destina tampoco, porque lo espectral no se constituye en el poder ni en su ejercicio, es apenas un resto de un acontecer que no fue, de una posibilidad, de una probabilidad mejor” (KATZER e DE OTO, 2013, 126).

O espectro do pai de Hamlet aparece sob uma armadura (DERRIDA, 1993, 28). Para habitar o anônimo, no entanto, não se precisa disfarçar. Não é necessário “esconder-se” para se tornar todo mundo. Ao concordar com Derrida, no aspecto político, de que muito ainda há a resolver (talvez até mesmo, ainda que a contragosto, a resgatar), o anônimo que se abre no atrito do espectro tanto com o devir-imperceptível quanto com o infraleve duchampiano, como vimos, colabora para pensarmos em outras formas de vida – como que para estirar, dentro dessa, o máximo de possibilidades¹⁴.

“No es fácil pensar desde y con los espectros; no es nada fácil dejar de ser modernos, porque hemos sido educados, se nos ha gobernado nuestro devenir desde el programa moderno. Se ha dicho mucho, y no se ha dicho nada. Pero mientras sigamos instalados en la ontología de la presencia [*que os autores asocian ao fantasma*], en la política de la amistad del cercano y del retorno al origen, continuaremos en la historia de lo mismo” (KATZER e DE OTO, 2013, 132).

¹⁴ Até mesmo, por que não, para além da emancipação proposta pelo pensamento marxista.

É nesse sentido que esse espectro se vale de algumas reflexões de Didi-Huberman no já citado livro *Sobrevivência dos Vagalumes*. O autor parte da reflexão benjaminiana sobre o fim da experiência para postular a necessidade de se diferir “não há mais” experiência de a experiência “não é mais como era antes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 64). Como “herdeiros” de Benjamin, Didi-Huberman elabora uma diferenciação “ontológica” do tipo de pensamento filosófico do qual se aproxima e a “metafísica apocalíptica” de Giorgio Agamben, que prefere

“às pequenas ‘luzes de verdade’ – que são fatalmente provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como os vagalumes – uma grande ‘luz da verdade’ que se revela, antes, uma transcendente *luz sobre a luz* ou sobre as luzes fadadas, cada uma em seu canto de trevas, a desaparecer, a fugir para outro lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 80).

No artigo *On the Uses and Disadvantages of Living among Spectres*, o filósofo italiano reflete sobre uma Veneza “morta”, “envelhecendo”, habitada apenas por alguns antigos moradores, também à beira da morte, e ratos. Esses ratos, para Agamben, são os únicos capazes de ver os espectros da cidade, agora “cheia de vida”, no que seria, para ele, um simulacro de vida incorporado pelo turismo que assola a cidade e que parece ser, hoje, sua única função. É por essa abordagem fatalista que também o espectro de Agamben se parece bem mais a um fantasma que a essa potência espectral como sobrevivência. Não se pretende aqui aprofundar a crítica a Agamben: não só não parece ser necessária quanto não é interessante, na medida em que a sobrevivência espectral se aproxima bem mais da alegria que da fatalidade. Desse modo, o anônimo se revela o espaço “das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 42).

Sobre Agamben, Didi-Huberman aponta “uma série de reflexões em que a palavra *crise*, por exemplo, se transforma inelutavelmente em *falta* radical, em que toda transformação será pensada como destruição” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 76). Contra essa destruição, o lampejo dos vagalumes – em oposição a um horizonte de redenção como a *grande luz* que nos salvará do fim.

“Somente a tradição religiosa promete uma *salvação* para além de qualquer apocalipse e de qualquer *destruição* das coisas humanas. As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacu-

nar, em trapos: sintomal, em outras palavras. As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande ‘luz de toda lua’. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma ‘última’ revelação ou uma salvação ‘final’ sejam necessárias à nossa liberdade” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 84).

É portanto na pequenez, na simplicidade e na intermitência que nos salvamos também da “*impossível secularização* de um pensamento metafísico cujas estruturas mais fundamentais se apoiam em um mundo teológico cuja retomada, justamente, nada tem de *profanação*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 82)¹⁵.

No contemporâneo hiperimagético, “a imagem seria, portanto, o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 117). As obras de arte aqui presentes também são portanto imagens de sobrevivência. E, como a velocidade de um cometa, o espectro não é eternidade, como se não houvesse tempo, e sim movimento incessante. É fato que

“a velocidade das coisas nos ultrapassa. Não entendemos, por um lado, por que a velocidade é maior do que a do entendimento e, necessariamente, por outro lado, por que o entendimento se esgota enquanto racionalidade/reflexividade *sobre* o mundo” (KIFFER, 2010, 34).

Nesse sentido, com De Oto, se o espectro é aquilo para o qual não temos linguagem, parece necessário, pois, começar a tatear uma outra linguagem¹⁶. Sabemos que a noite e a grande luz vão sempre tentar ofuscar os vagalumes, mas a tarefa segue necessária, ainda que saibamos que “esse outro corpo, ou essa linguagem outra, não se deixará senão entrever (...). Posto que ele é o desdobramento ao infinito da oposição mesma entre o corpo e a linguagem” (KIFFER, 2010, 40).

O fracasso já está de antemão pressuposto em toda escrita; o fantasma vai, inevitavelmente, acabar por reterritorializar o espectro. Ainda assim, e exatamente por isso, é preciso reconhecer:

“ahí mismo, en los intersticios de su dominio, yace la espectralidad como germen de transformación. La escritura es política, tanto por lo que dice y hace como por lo que no dice y no hace y por lo que todo ello, en apareamiento ontológico, marca y hace emerger” (KATZER e DE OTO, 2013, 133).

¹⁵ Ainda que, como já se disse, as palavras às vezes sejam as mesmas, e soem sempre anexatas...

¹⁶ “E pouco importa a potência do reino e de sua glória, pouco importa a eficácia universal da ‘sociedade do espetáculo’” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 148).

4.2. SILUETA SERIES: DO QUE NÃO ESTÁ

“É que a questão não é, ou não é apenas, a do organismo, da história e do sujeito de enunciação que opõem o masculino e o feminino nas grandes máquinas duais. A questão é primeiro a do corpo — o corpo que nos *roubam* para fabricar organismos oponíveis”
Deleuze e Guattari, Mil Platôs

A artista cubana Ana Mendieta nasceu em 1948. Aos doze anos, seus pais a mandaram para os Estados Unidos, junto com sua irmã, para fugir do regime socialista. Na época, o governo americano possuía um programa, em colaboração com instituições católicas, chamado Operação Peter Pan, que acolheu as duas. Durante o início de sua vida nos EUA, Mendieta morou em diversas instituições e abrigos em Iowa. Mais tarde, estudou arte na Universidade de Iowa e, nos anos setenta, ficou conhecida por combinar *land art* e *bodyart*¹⁷, no que chamou de “*earth-body sculptures*”¹⁸.

No ano de 1972, apresentou uma série de performances utilizando seu próprio corpo. Em *Death of a Chicken*, realiza o sacrifício de uma galinha e mistura seu próprio corpo às penas e ao sangue do animal. Em *Sudando sangre*, permanece imóvel na frente da câmera, enquanto sangue escorre de sua cabeça por todo o seu corpo. Em *Glass on Body* e *Facial Hair Transplant*, é também “a si mesma” que utiliza como objeto artístico.

Entre 1973 e 1974, inicia o que viria a se tornar seu trabalho mais emblemático. Nas primeiras imagens da série, Mendieta ainda utiliza seu próprio corpo, como na silhueta em que o imprime em sangue sobre um lençol branco, em alusão à Virgem de Guadalupe, ou naquela em que o recobre de plantas, deitado sobre a grama, até que se torne indistinguível. Logo em seguida, porém, retira seu corpo das obras, e *Siluetas Series* dura até 1980, com a construção de silhuetas cada vez mais informes. A artista imprimia, gravava, pintava ou desenhava sua silhueta na areia, com fogo, com folhas, na lama, no gelo e em/com diversos outros elementos de uma natureza selvagem, que ia buscar em lugares distantes dos centros ur-

¹⁷ Bastante exploradas na época, por artistas como Charles Heizel, Robert Smithson ou Carolee Schneemann.

¹⁸ Palavras da artista, no vídeo “Ana Mendieta: Fuego de Tierra” (HORSFIELD e GARCIA-FERRAZ, 1987).

banos. Para criá-las, ninguém além dela e seu fotógrafo. Solidão e retirada, em uma obra marcada pelo *religare* da artista com a natureza: “My art is the way I reestablish the bonds that unite me to the universe”, disse a artista uma vez (WILSON, 1980).

Mendieta utilizava o próprio corpo nu para inscrever esculturas na natureza. Também utilizava os elementos da natureza para desenhar seu corpo. Seus trabalhos estão no limite entre performance, fotografia e vídeo, já que a única forma que encontrou de exibi-los ao público foi registrá-los em suportes visuais “permanentes”. As silhuetas de Mendieta são marcadas em seus suportes, e ali “deixadas” propositalmente para evadir. As séries fotográficas registram os momentos iniciais das silhuetas mas também sua deterioração. E é justamente por produzir obras que põem em questão a temporalidade que Ana Mendieta não pode durar muito em qualquer instância classificatória.

“Sempre que se delimita um autor, submete-se o pensamento a uma imagem, e faz-se da escrita uma atividade diferente da vida, que teria os seus fins em si mesma... para melhor servir fins contra a vida” (DELEUZE e PARNET, 2004, 37).

A crítica ao trabalho de Mendieta costuma concordar sobre a influência da Santería em sua obra, apesar de a artista não ter sido praticante. A presença de seu corpo em suas obras, e também o uso de sangue, pólvora, plantas e animais, são atribuídos à religião. O uso de sua imagem feminina também é, por vezes, associado à figura maia da deusa mãe. Ana Mendieta foi muitas vezes categorizada como artista feminista, artista latina, artista religiosa, mas nenhuma destas classificações dá conta de elementos relevantes em seus trabalhos, como a impermanência e a dissolução, em um outro viés do diálogo com a dicotomia *vida e morte*. É curioso como boa parte dos artigos, trabalhos acadêmicos e críticos sobre Mendieta procuram forçosamente a definir, traçando paralelos entre sua nacionalidade, o fato de ser mulher e os símbolos que suas obras compartilhavam com a religião iorubá praticada em Cuba.

Em um artigo intitulado *Huellas, surcos y figuras de barro. Las siluetas de Ana Mendieta*, Andrea Giunta (in: 2011) analisa a obra da artista, por ocasião de

uma mostra retrospectiva sobre arte americana do século XX¹⁹. Ao longo do texto, critica uma abordagem formalista da obra de Mendieta como pura performance ou, por outro lado, uma abordagem do caráter de “cura psicanalítica pela arte”, apontando, em oposição, os aspectos sociopolíticos do trabalho da artista. Nesse sentido, acaba por “reinstitutionalizá-la”, dessa vez como artista feminista e como artista latina.

“Si pensamos Mendieta como un alma sufriente que anticipó varias veces su propia muerte, y a la que el arte actuó como una terapia psicoanalítica (como sugiere Donald Kuspit) perdemos la fuerza de sus intervenciones en el *land art* – una expresión hasta entonces hegemonizada por hombres –, en el medio artístico neoyorkino de los años setenta y ochenta, en los debates sobre feminismo, sobre nación, sobre exilio y, sobre todo, su capacidad de instalar su obra como una intervención visible: nada más ajeno a la imagen de una frágil damisela acosada por sus traumas” (GIUNTA, 2011, 29).

Ainda que o papel político do trabalho de Mendieta seja claro e relevante para o contexto em que estava inserida, suas silhuetas escapam de gavetas categorizantes. Giunta, que, como mostra a passagem citada anteriormente, advoga pela desclassificação de sua obra como performance, para reclassificá-la como *land art*, logo em seguida faz nova defesa de uma descategorização, dessa vez como *land art* mesmo, baseando-se no (válido) argumento de que

“Frente a otras expresiones del *earth art*, sus acciones carecieron, sobre todo, de la monumentalidad y del sentido de poder frente a la naturaleza que transmiten, por ejemplo, algunas de las intervenciones en el paisaje de artistas [de sua época] (...). Por el contrario, en Mendieta domina lo íntimo y lo precario” (GIUNTA, 2011, 38).

Fica claro que, ao criticar esta ou aquela determinada classificação, Giunta automaticamente a destina a outras classificações, às quais as silhuetas da artista, por sua própria potência, não se prestam. Ainda que possa parecer estar incorrendo no mesmo risco aqui, meu interesse não é classificar Mendieta, tampouco suas obras; apenas potencializar o que pode passar despercebido em um olhar excessivamente classificador. Apesar de a própria artista se reconhecer “biográfica, social y políticamente implicada” (GIUNTA, 2011, 38) no contexto da época, em “su condición de mujer, su condición de latina, su condición de cubana” (GIUNTA,

¹⁹ *The American Century. Art & Culture 1900-2000*, exposição que o Whitney Museum of American Art exibiu no fim de 1999 e início de 2000.

2011, 36), e ainda que também, naquele momento – e talvez até hoje –, classificá-la nessas categorias fosse fundamental devido às lutas (e conquistas) políticas da época, atualmente já parece ser possível esgarçar essas análises. Ao promover uma abordagem de suas fotografias para “fora”²⁰ do que há nelas – corpo de mulher significando luta feminista; elementos “naturais” significando santeria e Cuba; sangue significando santeria, Cuba e luta feminista – perde-se a oportunidade de vê-las pelo que está ali, “dentro”²¹. Perde-se de vista o próprio contexto artístico em que estava inserida, que, como bem lembra Giunta,

“no quebró, en lo que sería una estrategia característica de la vanguardia, las convenciones del lenguaje existente para instalar otras. Buscó establecer que en el arte no tenía que haber convenciones. Derogadas estas, todo material y todo tema eran legítimos. En apretada síntesis, el pasaje de las prístinas esencias a las incómodas diferencias” (GIUNTA, 2011, 34).

O fato de que corpo e natureza eram, nos anos setenta, um tema recorrente ao discurso feminista, observável inclusive no interesse por sociedades matriarcais tradicionais, é certamente um dos motivos que levaram a obra de Mendieta a ser, tão categoricamente, tachada de “obra feminista”. Outro motivo é o interesse da própria artista, como discurso mesmo, em “sujar” suas obras (com sangue, por exemplo), em uma oposição à “limpeza” da arte minimalista de então, praticada majoritariamente por homens²². De qualquer forma, não se trata de excluir o caráter feminista ou latino de suas silhuetas, menos ainda de propor uma anulação da legitimidade dessas causas, pois, como se sabe, “la utopia sexual neutral (...) fortalece la definición patriarcal del hombre como norma de la humanidad y hace de la mujer el otro en desventaja cuya libertad reside en convertirse en hombre” (GIUNTA, 2011, 24). Trata-se de pensar suas silhuetas em outro viés.

Giunta sinaliza o uso dos materiais e dos significados manipulados nas silhuetas de Mendieta, “en las que hizo de la inscripción de su doble en la naturaleza (su ‘retrato’) un instrumento político”. Nesse “duplo” de seu corpo, no entanto, podemos ver mais além. “L’image est la duplicité de la révélation, ce qui voile en

²⁰ “Fora”, aqui, é utilizado em seu senso comum e superficial.

²¹ Aqui, “dentro” é utilizado da mesma forma, relacionando-se, no entanto, com o conceito de imanência, que pressupõe que não há nada metafisicamente “além”: o que há é mesmo o que está ali.

²² Ironicamente, o artista minimalista norte-americano Carl Andre foi marido de Mendieta e, mais tarde, acusado de seu assassinato. Mas isso já é outra questão...

révélant” (BLANCHOT, 1969, 42), e essa breve aproximação com uma ideia da potência das imagens mostra a potência espectral das silhuetas de Mendieta.

Se a curadoria da exposição realizada no Whitney Museum pode ser criticada – e Giunta argumenta que as silhuetas de Mendieta foram incluídas na mostra “por lo que representan visualmente sus formas y no por el repertorio cultural que Mendieta actualizaba cuando las realizaba como representación de una experiencia vivida” (GIUNTA, 2011, 55); e se a própria artista incorporou ao seu discurso o caráter cultural e religioso atribuído a suas obras nos Estados Unidos, desde o início de seus estudos universitários, quando começou a trabalhar com a memória dos índios Taianos – nativos cubanos dizimados pela colonização espanhola –, ainda assim, não seria esse “personagem” que criou para si detalhadamente construído? Por um relato de sua irmã²³, sabemos que seu contato com a santeria e os rituais de origem africana se deu na infância, não de forma “direta”, por uma “experiência supostamente vivida”, mas por histórias contadas por babás e empregadas de sua família cubana, de origem espanhola, de classe alta e extremamente católica. Esse fato obviamente não deslegitima sua apropriação destes elementos religiosos; não se trata de advogar por uma “pureza” das experiências. Mas talvez caiba o questionamento: ao reconstruir sua “biografia” como artista latina e religiosa – como se uma artista de origem cubana somente pudesse trabalhar com elementos visuais e artísticos de “origem” cubana –, não estaria a própria Mendieta, e todas as abordagens de sua obra que a trabalham nesse sentido²⁴, corroborando uma visão estereotipada, racista e falocêntrica do saber/poder da arte instituída?

Mendieta tinha “intenções” que podem, hoje, ser consideradas inseridas em uma certa escrita de si (“Comencé haciendo impresiones para colocarme a mi misma y a mi cuerpo en el mundo” [Montano, 1991: 179, Apud GIUNTA, 2011, 42]). Segundo relatos e entrevistas da própria artista, suas experiências de infância como a única cubana da escola entre alunos norteamericanos tiveram influência em “su posterior identificación como ‘mujer de color’ y ‘no blanca’, e incluso en su crítica al feminismo de los años setenta, al que vio como un movimiento blanco en el cual ella, como latina, no se sentía representada” (GIUNTA, 2011, 43). Ain-

²³ MOURE, apud GIUNTA, 2011, 48.

²⁴ A despeito do realmente duvidoso título da referida exposição, que revela o já possível caráter bastante imperialista das eventuais escolhas curatoriais.

da assim²⁵, o que aqui proponho é não pactuar com um olhar determinista da vida sobre a obra. Creio ser relevante, para além de buscar, incessantemente, o que é/pode ser inferido pelo conhecimento da biografia da artista, incorporar esse outro olhar, em proveito de uma transformação – e proliferação – dessa noção majoritária de vida.

²⁵ E, outra vez, consciente dos riscos inerentes à decisão de tomar um artista para além de seu contexto.