

5. FRAGMENTO. VESTÍGIO. MATÉRIA. AUSÊNCIA.

O espectro estabelece com o fragmento uma sutil relação. Ele não é o fragmento, posto que este pressupõe um todo do qual faria parte, mas uma constante relação entre fragmentos que nunca se completam, e por isso mesmo, já não precisam de um todo, do inteiro, do Uno.

“A tarefa maior exigiria então rever (ou reabrir) o dualismo corpo-linguagem fora da onto-teologia, na qual um pertence ao mítico e outra ao filosófico, um excede e a outra regra. Fora também da crença ingênua de que um monismo nos é possível. Rever esse dualismo é aqui querer tocar e ser tocado no mundo do pensamento” (KIFFER, 2010, 36-37)

É pelo fragmento que o espectro toca o indefinido, mas não como indeterminado, e sim em “uma determinação de imanência” (DELEUZE, 2002). E se a imanência não é o Uno, ou o todo, é porque, apropriando-se outra vez do pensamento oriental, a pura vida se constitui em “fenômenos transitórios que se alternam sem cessar entre existência e não existência” (IKEDA, 2012, 78), entre vida e morte. Se, para o budismo, a vida “não diz respeito a um ser absoluto ou transcendental, separado dos fenômenos transitórios” (IKEDA, 2012, 78), também o espectro incorpora esses fenômenos de impermanência. Por isso não é único, não é integral. Pressupõe o fragmento, mas não preexiste a ele.

Em *Underlie_04*, como já dissemos, o caráter documental da obra é potencializado por interferências do artista. Se, para Deleuze e Guattari, “a música é primeiro uma desterritorialização da voz, que se torna cada vez menos linguagem, assim como a pintura é uma desterritorialização do rosto” (1997-v4, 90), o que vemos em *Underlie_04*, como registro de uma (suposta) realidade, pode ser, assim, uma desterritorialização desta realidade mesma, pressuposta por um filme.

No momento em que, em 09:26, a câmera para mais uma vez, uma descon-tinuidade temporal ressalta o caráter fragmentário. Vemos mais uma vez pessoas irem e virem, cruzando o quadro da direita para a esquerda e da esquerda para a direita. Um olhar desatento talvez não perceba, mas um breve estranhamento da continuidade que nossa visão vem construindo ocorre em 09:48: uma moça vestindo verde empurra um carrinho de bebê, da esquerda para a direita de quadro. O que parece apenas um “pisca” da imagem se revela um recurso de edição prede-terminado. Se voltamos aos 09:49, vemos que a mulher não está em cena, apenas

a insinuação das rodas do carrinho de bebê “ameaçam” entrar em quadro. Tivesse sido apenas uma falha na captação de imagem, o trecho anterior seria provavelmente editado com o posterior, onde a mulher segue caminhando normalmente, e é cruzada por um homem. Mas não é isso o que ocorre: como que estabelecendo uma fenda temporal, Atkins complexifica seu *underlie*, fazendo instigar no espectador esse estranhamento entre tempo e visibilidade. Parece, desse modo, confirmar: “É preciso sentir assim. As relações, as determinações espaço-temporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidades” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 43).

É nesse sentido que também não pretendemos encarar a existência do vestígio nas obras aqui presentes como resto, como um fragmento que se “despre-gou” de seu corpo-integral. O vestígio aqui também é imanente. Não remonta a um passado em que o corpo deste vestígio esteve e a um presente em que esse vestígio está: ele é matéria em si mesmo, criando um novo espaço e uma nova temporalidade: contra a opressão memorialista, o apagamento espectral.

“Los imperceptibles rastros de Mendieta recorren lo particular, la precariedad del trazo, la soledad y la intimidad del acto, **el gesto único y efímero, repetible y deslocalizado**¹. Sus siluetas se disponen en la naturaleza como espacios nomádicos, disruptivos y perturbadores, en tanto fundan un sitio cuyo significado se organiza a partir de rastros que modifican suavemente el paisaje” (GIUNTA, 2011, 50).

Esses rastros e fragmentos de que falamos criam novas materialidades, novas identidades. Logo no primeiro ano de *Siluetas Series*, as silhuetas de Mendieta deixam de ser seu-corpo-na-terra para serem um-corpo-de-terra. Giunta considera essa transição “un pasaje de la experiencia a la representación” (GIUNTA, 2011, 37). Considera, ainda, que “el conjunto de sus *performances* e intervenciones en la naturaleza trata temas centrales en la agenda académica actual, como los relativos a cuestiones de identidad, género, raza, nación o exilio” (GIUNTA, 2011, 37). Ignora, no entanto, que nessa transição podemos ver se potencializar a dissolução do *self*, atravessada pelo momento “quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (DELEUZE, 1997, 13). Para produzir experiência, é preciso se desfazer radicalmente da “persona”. É nesse sentido que a materialidade, o uso de formas orgânicas e de materiais naturais para realizar os tra-

¹ Grifo original.

balhos revela, em Ana Mendieta, esta destituição do eu, a despersonalização necessária para, poderíamos até mesmo pensar, um devir-terra.

As pulsões de vida e de morte nas silhuetas da artista, talhadas no entanto no vazio, fazem sua obra resistir à simbolização; fazem-na ser potência de escrita sem linguagem, escrita “traçada na própria textura das coisas, desenhando o corpo mudo/falante da própria verdade” (RANCIÈRE, 1995, 10). Tomando a vida como a maior de todas as experiências, a maior experiência-limite, no ar que atravessa as brechas e os sulcos e nas passagens de vida, parece suficientemente claro que não há uma identidade no corpo de Ana Mendieta.

No ato mesmo de esculpir, talhar e escavar suas silhuetas está o gesto político de Mendieta: “The political force of her art has a good deal to do with her effort to give negative space a positive presence and voice” (BRENSON, 1987). Seu corpo comum reassalta o primitivismo em sua obra e o próprio caráter primitivo da vida, “como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta” (BLANCHOT, 2011, 22), reforçando seu trabalho de inscrever, em negativos, positivities existentes nos rastros de uma escrita viva.

5.1. SEGUIR DESAPARECENDO

O gesto político do anônimo espectral existe na medida em que dissolve as subjetividades. Como já insinuamos: “Eis a ligação entre imperceptível, indiscernível, impessoal, as três virtudes. Reduzir-se a uma linha abstrata, um traço, para encontrar sua zona de indiscernibilidade com outros traços” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 64). Essa “zona de indiscernibilidade”, no contemporâneo, está para além das escritas de si, para além da supervalorização das subjetividades.

Assim, ser todo mundo revela-se potência micropolítica ativa, como linha de fuga à saturação imagética dos eus, à saturação de narrativas dos sujeitos. Reduzir-se, apagar-se, mas não em um caráter igualitário, que não só é impossível como vai de encontro às pulsões de multiplicidades. A delicadeza que não implica fragilidade, e sim força – é isso que o espectro das obras abordadas aqui nos desperta.

“La escritura tiene como propiedad y condición de ser, obra, un autor, un Padre-soberano que decide sobre su decir; y a la inversa, el autor se convierte en propietario de su obra, con soberanía absoluta, a través de su sello-firma-nombre propio; la obra, dominio de sí, de sí misma y de su autor. La propiedad intelectual. Saturada de presencia, de representatividad. Nuestro deseo-pasión — y no vamos a decir ‘intención’ — es recorrer, suspendernos en los repliegues escriturales, en los intersticios, en los bordes, en la espectralidad de la escritura. En todo ello que se ve sepultado, pero no destruido desde ya por la saturación fantasmática de la presencia, de la convención escenográfica, del programa normativo que traza los límites de lo que se permite decir, pero nunca, jamás, de lo pensable. Entonces, pensemos, escribamos” (KATZER e DE OTO, 2013, 127).

A arte de desaparecer tampouco será integral, posto que pressuporia a morte, o definitivo. O mito da retirada explorado por Barthes nos mostra justamente que retirar-se pode ser reencontrar-se com um eu já superexposto, que também aqui não interessaria. Não é uma equação simples de ser resolvida².

“Meditar: o que me pertence propriamente, o que deseja um espaço de desapropriação que isole e essencialize³ o ato, minha relação com esse ato (amor ou meditação). 2) Seria preciso saber em que consiste certa fantasia de clandestinidade, que vemos aqui coincidir talvez com uma fantasia de desdobramentos: fantasia do foro interior” (BARTHES, 2003, 289).

Essa fantasia, que resgataria uma essência perdida, é o oposto do exercício de apagamento aqui proposto. Não se deve, se o objetivo é explodir as identidades, fazer do despojamento do eu “uma identidade tênue mas talvez saborosa” (BARTHES, 2003, 311). Como o próprio Barthes sugere, precisamos ler ao inverso também a ideia do anonimato.

“Aliás por elucidar o mito público / privado; alguém disse: ideologicamente capitalista: mas é o uso do ‘público’ que é alienado num mercado (fotos, entrevistas, boatos etc.): o ‘privado’ é uma defesa natural contra a transformação do público em mercadoria → identificação lógica entre clandestino (ou anônimo) e livre” (BARTHES, 2003, 290).

Tampouco se trata de postular a volta de uma idealização do marginal como solução para a “ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 30). Hoje já se sabe que a marginalidade não está “fora” do

² Para não perder o hábito, as instituições molares irão, sempre, reterritorializar as linhas de fuga.

³ É notável que Barthes se utilize do termo essência. Como já dito, estamos naquele tempo em que as palavras certas nos faltam. Seguimos com um “problema de escrita: são absolutamente necessárias expressões anexatas para designar algo exatamente” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, 32).

sistema, e a dor e negatividade que pressupõe são, também, o oposto da pulsão de vida que o anonimato espectral pretende.

“É um tempo em que os ‘conselheiros pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em vagalumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 17).

O anonimato estaria, então, nesta intermitência, em piscar tanto a ponto de não se distinguir de nenhum outro vagalume, a ponto de borrar as identidades aparentes e, ainda assim, seguir constituindo a sobrevivência das pequenas luzes. Fazer do corpo um lugar de resistência e, por isso mesmo, exercer seu caráter espectral. É esta potência que nos afeta no corpo sem órgãos⁴ das silhuetas de Mendieta, nos corpos sem órgãos do mundo de Elba Bairon, que cria “un río que no solo va, sino que lleva, y cuyas aguas todo lo arrastran y todo lo nivelan. De ahí lo provisorio de sus decisiones. Y todo el movimiento en ese instante de quietud y de reposo” (WAINFRED, 2013, 23). Impermanência e quietude: seriam contraditórias se já não tivéssemos atravessado o infraleve e as velocidades e lentitudes de devir-imperceptível. Não há nada a interpretar, não há nenhum projeto salvador; nenhum discurso que, em nome de qualquer vitória, deva ser estabelecido e empoderado.

“Arrogância: todas as obrigações positivas (\neq proibições, de que sempre se fala): obrigar a comer, a falar, a pensar, a responder etc. A forma elementar seria o pedido: pode ser que eu não tenha fome de mundo, e o mundo me obrigue a amá-lo, a comê-lo, a entrar em intercâmbio com ele” (BARTHES, 2003, 316).

Não há nada a dizer, mas tampouco se pode calar. Não temos como deixar de intercambiar com o mundo. Assim, certa ética do espectro se aproxima da política de desfazimento do rosto de que falam Deleuze e Guattari:

⁴ “Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v3, 12).

“Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v3, 53).

Esse desfazimento, que pulsa em todas as imagens-sobrevivências aqui abordadas, também não é a isenção, tampouco a eternidade ou a homogeneidade. O apagamento não consiste em sumir. Não é imitar o ausente ou representar a morte, mas deixá-los passar, atravessar o corpo em intensidades múltiplas, viver no limite das potências de não ser.

“No ser no es la determinación de un territorio para la acción, ni el rezago de la zona del Ser; no ser, la imposibilidad ontológica que acecha y asedia es un lugar de multiplicación, de espectros que configuran espectralidades, zonas donde la identidad del concepto y de la categoría no se confunden ‘en tanto que realidad’. No ser es el espacio multiforme, heteróclito, aprendimos más tarde, de una amistad entre espectros de y en la escritura” (KATZER e DE OTO, 2013, 129-130).

5.2. DESCONEXÕES

“Mal informados sobre a natureza profunda da morte, cujo outro nome é fatalidade, os jornais têm-se excedido em furiosos ataques contra ela, acusando-a de impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do gênero humano, desleal, assassina, traidora, serial killer outra vez, e houve até um semanário, dos humorísticos, que, espremendo o mais que pôde o espírito sarcástico dos seus criativos, conseguiu chamar-lhe filha-da-puta”

José Saramago, As Intermittências da Morte

Se a arte deixa no mundo rastros de vidas um dia existentes, é talvez porque, em certa medida, a morte ultrapasse a linguagem. Essas vidas que *existiram* interessam de diversas formas, mas, aqui, o interesse se dá porque podem criar novos mundos e novas formas de vida; “porque el arte, como la filosofía, no intenta conocer la verdad, sino inventarla” (WAINFRED, 2013, 25).

Viver no limite. Existir sobre esse limite – e tantos outros – é o que *esse* espectro propõe. A morte está nas obras abordadas no que elas dão a ver e em seu próprio “registrar” (aqui ainda mais potencializado, por se tratarem de fotografias e vídeo), processo material como uma máscara mortuária:

“La luz rebota de un cuerpo e ingresa por la apertura del lente de la cámara para tocar una placa cubierta por una emulsión sensible a esa luz. De ese encuentro, entendido como el producto del reflejo de un cuerpo, o del producto de la luz que trae consigo la forma del cuerpo porque no pudo penetrarlo, se crea la imagen fotográfica” (BRIZUELA, 2007, 134)⁵.

Em *Siluetas Series*, Ana Mendieta produz experiências de vida, aterrorizadas por sua brevidade. Iluminando a morte, expõe a fragilidade do que não queremos ver: “a sociedade já não ousa dominar a morte, a proximidade – ou melhor, a fatalidade da morte” (BARTHES, 2003, 307). Tememos a materialidade, porque o “pensamento” é a “alma”, e a “ausência de alma” é a morte. Nessa separação operacional do ocidente entre o corpo em sua fisicalidade e a mente como “lar” do pensamento, terminamos por evitar a materialidade, porque ela é finitude. Mas “só um corpo vivo, um corpo que sofre, é capaz, em última instância, de garantir a escrita” (RANCIÈRE, 1995, 12). As passagens de vida atravessam os espaços onde o corpo é o limite, ali onde o corpo ainda é corpo, mas não é mais matéria viva. Não coincidentemente, passagem é movimento, mas também morte: “Como se eu me confundisse, no fim, com o mundo desde já acabado” (BLANCHOT, 2011, 179). A obra de Ana Mendieta fala sobre a experiência de ser. A artista usa de seu corpo como quem o possui, mas sempre como quem não o controla, como quem pressente que, entre o ser e o corpo, há algo que fura. A fragilidade, o sacrifício, a morte, escritos no corpo de Mendieta, revelam o apreço pela produção de vida – e a conceituação sobre a vida em sua arte.

Em *The Ruins of Detroit*, a morte tão “visível” na ausência de corpos vivos e no caos que as fotografias estabelecem nos permite enxergá-la de outra maneira. Associa-se o caos à morte, sendo esta a quietude e aquele a impermanência, contradição que já desfizemos em Elba Bairon: “Até a morte pode ser pensada tão somente como o cruzamento de reações elementares com velocidades demasiadamente diferentes” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 50). A morte, não como força destrutiva, mas como potência de vida, está em *The Ruins of Detroit* também porque ali se vê (ou antevê?) a virtualidade de um “algo” que nunca irá se atualizar, e já está, desde sempre, atualizado:

⁵ O processo fílmico é baseado no mesmo princípio.

“Seria preciso, antes, conceber as coisas como uma questão de percepção: entra-se em um cômodo e se percebe algo como já presente, tendo acabado de acontecer, mesmo se ainda não se realizou. Ou então sabe-se que o que está sendo realizado já o é pela última vez, terminou” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v3, 61)

Se *The Ruins of Detroit* mostra a “morte”, o declínio de uma vitória (que, na realidade, ainda se mantém até hoje, mesmo que “mal das pernas”),

“por ora, talvez seja razoável falar menos quando os vencedores não param de falar. É difícil competir com eles no mesmo campo. Não precisamos discutir, mas mudar de jogo. Aprender novamente coisas básicas como ouvir e prestar atenção antes de falar. Não ter medo do nada e do vazio nem procurar tão desesperadamente por uma identidade” (LOPES, 2007, 179)

O apego à identidade se dá, de certa forma, porque ela poderia ser uma ilusão de garantia contra a morte. Mas se a única certeza até aqui é a de que todo mundo morre, este pode ser um viés de entrada para “fazer-se todo mundo”: “la vie ne va pas sans la mort, et (...) la mort n'est pas au-delà, hors de la vie, sauf à y inscrire l'au-delà au-dedans” (DERRIDA, 1993, 224). A proposta não é morrer, obviamente. Mas apropriar-se do caráter espectral de vida que aqui damos à morte. Fugir do destrutivo e evitar relação imediatas ou integrais entre corpo e identidade podem colaborar para criar este *espectro em vida*.

“Quando se sai de uma verdadeira ruptura, consegue-se... realmente ser como todo mundo. E não é nada fácil, não se fazer notar. Ser desconhecido, mesmo para sua zeladora e seus vizinhos. Se é tão difícil ser ‘como’ todo mundo, é porque há uma questão de devir. Não é todo mundo que se torna como todo mundo, que faz de todo mundo um devir. É preciso para isso muita ascese, sobriedade, involução criadora” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v4, 63).

Encaremos a Morte, senão com alegria, com um olhar mais generoso. O ato de recusar-se a agir, ou a falar, mais uma vez, não deve ser exercido como fuga. Se o anonimato não pressupõe a retirada, ou o sumiço, é porque isso corroboraria o reino conforme criticado por Didi-Huberman. Para fazer da morte “algo diferente do que seja só perda” (KIFFER, 2010, 38), é necessário “dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 155).

Sobre seu trabalho, Marc Atkins declara em seu site: “I have looked to make manifest the characters and elements I see occupying the place, the pause,

the exact point of crossover between states of existence⁶”. Podemos, aqui, voltar ao pensamento budista que compreende a vida como fenômenos alternados de existência e inexistência, e atritá-lo com a declaração de Atkins – sem, por outro lado, postular teologicamente pela vida apenas como um momento de uma Existência eterna. É que

“a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostro” (DELEUZE e GUATTARI, 1997-v3, 53).

Dado que a morte, mais uma vez, é a única certeza que temos, mas a vida é a única coisa que temos, como resolver a contradição? Não parece ser necessário resolvê-la. Se todas as operações até aqui realizadas parecem, em princípio, insanamente contraditórias, Duchamp pode ajudar a desfazer (ou potencializar?) essas contradições.

“**Principe de Contradiction.** / Recherches sur son sens, et sa définition (scholastiques, grecs) – Par simplification grammaticale, on entend / ordinairement / par principe de contradiction, exactement: principe / de **non** contradiction. Du Principe de Contradiction, défini seulement / par ces 3 mots : c.à.d. **Cointelligence des / Contraires [abstraites]**, abroger toute / sanction établissant la **preuve*** de **ceci** / par rapport à son contraire abstrait / **cela** (à côté) * voir ‘Preuve’ / ainsi entendu le principe de contradiction / [permet] exige. l’incertitude abstraite / l’opposition immédiate, au concept A, de / son contraire B. / *développer*. Encore ici, le principe de contradiction / reste constant c.à.d. oppose encore 2 contraires / **Par essence, il peut se contredire lui même** / et exiger. 1° ou un retour à une suite logique / non contradictoire (Platon... 2° ou de la propre contradiction, du principe de contr, à l’énoncé / A., opposer B non plus contraire de / A, mais **different**⁷ (le nb. des B. est infini, analogue aux combinaison d’un jeu qui n’aurait / plus de règles.)” (DUCHAMP, 2009, 160).

Não opomos mais os contrários “morte e vida”, já que ambos podem ser estados de existência. Aceitamos, como exercício, a sugestão dada pelos *letterings* finais de *Underlie_04*: “Where you stand stay quiet / Grasp a small breath / Watch the alien light crackle and fragment / The city is emptying before you / We mark the crossovers as the quiet shadows fall across us / and begin to know the Underlie”.

⁶ Grifo meu.

⁷ Grifos originais.

O invisível; o ausente; o vazio; o nada que não queremos temer nos impulsiona e nos convoca, demandando um expandir dos modos de pensamento, modificando as regras do jogo. No entanto, tampouco podemos eliminar sua diferença, e é justamente aí que a arte nos afeta: “Mais, juif ou chrétien [budistas, umbandistas, ateus ou agnósticos], l’Absent continue d’œuvrer, il continue d’exiger que l’homme avec lui passe son alliance. Ce que nous nommons ‘art’ sert aussi à cela” (DIDI-HUBERMAN, 2001, 15).