



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

CAROLINY PEREIRA

Zona De Intervalo Da Criação – O *Inframince* Duchampiano Como Conceito  
Operatório No Ato Criativo

*Zone D'intervalle De La Création - L'inframince Duchampienne Comme Concept Opérateur  
Dans L'acte Creatif*

CAMPINAS  
2018

CAROLINY PEREIRA

Zona De Intervalo Da Criação – O *Inframince* Duchampiano Como Conceito  
Operatório No Ato Criativo

*Zone D'intervalle De La Création - L'inframince Duchampienne Comme Concept Opérateur  
Dans L'acte Creatif*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

*Thesis presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Visuals Arts.*

ORIENTADOR: PROF. DR. EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER  
ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA  
ALUNA CAROLINY PEREIRA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. EDSON DO PRADO  
PFUTZENREUTER

CAMPINAS  
2018

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CAPES, 99999.6441/2015-07  
**ORCID:** 0000-0002-3609-7559

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Juliana Ravaschio Franco de Camargo - CRB 8/6631

P436z Pereira, Caroliny, 1983-  
Zona de intervalo da criação - o *inframine* duchampiano como conceito operatório no ato criativo / Caroliny Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Edson do Prado Pfulzenreuter.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Criação na arte. 2. Artes. 3. Duchamp, Marcel, 1887-1968. I. Pfulzenreuter, Edson do Prado. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Zone d'intervalle de la création - l'*inframine* duchampienne comme concept opératoire dans l'acte créatif

**Palavras-chave em inglês:**

Creation in art

Arts

Duchamp, Marcel, 1887-1968

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Titulação:** Doutora em Artes Visuais

**Banca examinadora:**

Edson do Prado Pfulzenreuter [Orientador]

Cláudia Maria França da Silva

Eduardo Cardoso Braga

Luise Weiss

Renato Ferracini

**Data de defesa:** 30-01-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Artes Visuais

## BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

CAROLINY PEREIRA

ORIENTADOR: PROF. DR. EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER

### **MEMBROS:**

1. Prof. Dr. Edson do Prado Pfutzenreuter
2. Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva
3. Prof. Dr. Eduardo Cardoso Braga
4. Profa. Dra. Luise Weiss
5. Prof. Dr. Renato Ferracini

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA DA DEFESA: 30.01.2018

À Pablo e Miguel,  
E aos “seres disponíveis”  
(Eles se reconhecerão)

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP por me receber durante esse período de modo acolhedor durante todo o período do doutorado.

Ao orientador Edson do Prado Pfitzenreuter, por me receber de maneira tão generosa, trilhar comigo esse trajeto me orientado com sensibilidade, pela paciência e segurança e pela confiança inspirada.

Ao orientador no exterior Georges Didi-Huberman que me acolheu generosamente durante o doutorado sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales – França, e contribuiu imensamente nos seminários e conversas, e pela confiança no empréstimo do raro livro *Notes*, de Duchamp (1980).

Aos professores membros da banca de qualificação: Sylvia Furegatti e Eduardo Paiva pelas contribuições valiosas.

Aos professores Cláudia Maria França, Eduardo Cardoso Braga, Luise Weiss e Renato Ferracini, por aceitarem fazer parte da banda de defesa.

Pela oportunidade do aprendizado nas aulas e seminários, os professores: Patrícia Leonardelli, Luiz Bendito Lacerda Orlandi, Lígia Eluf, David Lapoujade, Edgar Morin, Jean-Luc Nancy.

Aos professores de francês na EHESS: Ana-Marie Harvard, Marielle Ajoulet.

A minha mãe Jane sempre presente, pelo amor e por compreender minhas escolhas de vida estando sempre ao meu lado.

Aos meus filhos Pablo e Miguel por serem incríveis, pela parceria na experiência de vida, pela generosa paciência, amor e incentivo vital.

À família pelo suporte indispensável em vários momentos, em especial a minha irmã Aline, minha avó Helena, meu avô Jair (in memoriam), às minhas tias Josina e Juliana Pereira, às minhas “primas-irmãs” Janaina e Marcele Siegler.

Ao pai dos meus filhos Fauster.

Aos amigos-família de Paris que ampliaram e modificaram o meu modo de ser no mundo e estiveram sempre presentes imprescindivelmente: Valérie Geandrot, Naira

Senna, Gabriel Assis, Esther Coquillon, Philippe Vadim, Mauro Castro, Aline Rabelo, Mônica Alvim, Felipe Batista, Carolina Arantes, Waldir Rocha, Parviz Denis.

Aos amigos que transcendem qualquer dimensão e cujas trocas poético-teóricas foram fundamentais para a experiência de vida e da pesquisa e sem os quais a pesquisa não aconteceria da mesma forma: Maria Fernanda Novo, Pâmela Zacharias, Wagner Schwartz, Claudia França, Carlos Arthur Avezum, Vitor Marcelino, Edgard Vidal, Sylvain Tanquerel. Dentre eles uma saudação especial para Fernanda Alt, Nadia Gonfiantini, Fabiana Marcello, Vitor Marcelino, Thiago de Araújo Costa que entraram na pesquisa comigo e nos momentos finais não mediram esforços e ampliaram meus pontos de apoio, a eles expresso minha imensa gratidão.

Aos queridos Glayson Arcanjo e Kárita Gonzaga, pela acolhida generosa no início do doutorado.

Aos caros amigos espalhados no mundo, cada um a sua maneira contribuiu de modo singular para que essa pesquisa acontecesse: Fernanda Amaro, Guilherme Ivo, Erica Hatugai, Eduardo Sanches, Juliana Bom-tempo, Renato Camargos, Roselaine Campos, Sandra Fernandes, Andrea Gonçalves, Andrea Cunha, Eliana Lima, Hélio Lima, Rose Souza, Tuane Rosa, Lilian de Oliveira, Raquel Castro, Juruna Mallon, Mariana Freitas, Loudirinha Barbosa, André Costa, Natasha Marzliak, Vladimir Igrosanac.

Aos seres pulverizados nos livros e trabalhos de arte.

Àqueles com quem cruzei no caminho e me fizeram olhar para outra direção e perceber o que estava escondido nos intervalos da percepção.

À Capes pelas bolsas concedidas no país e no exterior, que possibilitaram um alívio capital.

(Este trabalho só foi possível ser realizado porque existe essa rede de pessoas que o apoiaram e o sustentaram – diante das mais diversas conjunturas de dificuldade – numa relação mútua de troca e estima. E isso transcende tudo o que possa ser mensurado ou registrado).

## RESUMO

O que perdura de quando algo entra em contato com outro? Quais elementos existem nessa passagem que possibilitam a troca, a partilha, a criação? Instigados por estas, dentre outras questões surgidas a partir da leitura da compilação das notas intituladas *inframince*, escritas pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), foi que o ensejo em começar esta pesquisa surgiu. Duchamp é um dos artistas mais influente na transição da arte moderna para a contemporânea, não apenas nas artes plásticas, mas seu ponto de vista e o modo como ele trabalhou e pensou a arte, o artista, a estética e a vida ressoam em outros campos artísticos, como: a música (sobretudo por ser uma forte referência para Jon Cage e outros músicos experimentais) e a dança (em Marce Cunningham, por exemplo). Duchamp escreveu enumeráveis notas, e dentre elas as 46 nomeadas *inframince*, e que inversamente ao vasto interesse e referência à sua produção plástica, suas notas são quase anônimas. *Zonas de intervalo* é um trabalho ensaístico que se propõe a apreender as notas *inframince* como um conceito operatório para se relacionar com e no ato criativo. Tendo como ponto de ignição o aspecto fenomenológico das notas e relacionando-as por vezes com outros escritos do artista, efetuamos um trajeto um tanto quanto rizomático e fragmentário como as próprias notas, e movido pelas acepções que algumas notas, mais do que outras propõem. Procuramos também nesse compilado de notas estar atentos ao que ele nos instiga e a partir de então, transmitir esse movimento ressonante através da escrita da pesquisa, como o próprio *inframince* incita.

**Palavras-chave:** *inframince*, ato criativo, intervalo, notas, Marcel Duchamp.



## ABSTRACT

What lasts when something comes into contact with another? Which elements are there in this passage that make possible the exchange, the sharing, the creation? Instigated by these questions, among other issues arising from the reading of the compilation of the notes titled *Inframince* written by the french artist Marcel Duchamp (1887-1968), was that the opportunity to start this research arose. Duchamp is one of the most influential artists in the transition from modern to the contemporary art, not only visual arts, but his point of view and how he worked and thought about art, artist, aesthetics and life resonate in other artistic fields, such as music (especially the strong reference to Jon Cage and other experimental musicians) and the dance (in Marce Cunningham, for example). Duchamp wrote countless notes, and among them there are 46 named *inframince*, and inversely to the vast interest and reference to his plastic production, his notes are almost anonymous. "Interval Zones" is an essay that proposes to grasp the *inframince* notes as an operative concept to relate to with and in the creative act. Taking as a point of ignition the phenomenological aspect of the notes and relating them with other writings of the artist, a somewhat rhizomatic and fragmentary path as the own notes and moved by the meanings that some notes, more than others propose. We also look in this compilation of notes to be attentive to what he instigates us and from then on, to transmit this resonant movement through the writing of research, as the *inframince* itself incites.

**Key words:** *inframince*, creative act, interval, notes, Marcel Duchamp

## RÉSUMÉ

Qu'est-ce qui dure quand quelque chose entre en contact avec une autre chose ? Quels éléments existants dans ce passage rendent possible l'échange, le partage, la création ? Partant de ces éléments, parmi d'autres questions découlant de la lecture de la compilation de notes intitulées "Inframince" écrites par l'artiste français Marcel Duchamp (1887-1968), l'occasion était donnée de lancer cette recherche. Duchamp est l'un des artistes les plus influents dans la transition de l'art moderne à l'art contemporain, non seulement dans les arts visuels, mais son point de vue et sa manière de travailler, de penser l'art, l'artiste, l'esthétique et la vie résonne dans d'autres domaines artistiques tels que la musique (en particulier par sa forte influence sur John Cage et d'autres musiciens expérimentaux), et la danse (Marce Cunningham, par exemple). Duchamp a écrit d'innombrables notes, parmi lesquelles se trouvent les 46 intitulées "Inframince", et qui, à l'inverse de leur vaste intérêt et de leur référence à sa production plastique, sont presque inconnues. « Zones d'intervalles » est un travail expérimental qui vise à appréhender les notes inframince comme un concept opérationnel à rapporter à et dans l'acte créatif. Avec comme point d'ignition l'aspect phénoménologique des notes et se rapportant parfois à d'autres écrits de l'artiste, nous avons effectué, suivant la forme des notes elles-mêmes, un chemin rhizomatique et fragmentaire, mus par le sens que certaines notes, plus que d'autres, proposent. Nous avons aussi cherché à être attentifs à ce que provoquaient en nous cette compilation de notes et dès lors, à transmettre ce mouvement résonant à travers l'écriture de la recherche, comme l'inframince lui-même y incite.

**Mots-clés:** *inframince*, acte créatif, intervalle, notes, Marcel Duchamp

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: DUCHAMP, Marcel. Quarta página e capa da revista *View*, ..... 44
- Figura 2: Salvador Dalí, André Breton, Gala, Valentine Hugo. *Cadáver Exquis*. 1932, Nanquim sobre papel, 27 x 18,5 cm. Museo Reina Sophia. Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cadavre-exquis-cadaver-exquisito> ..... 51
- Figura 3: Autoria desconhecida, Médium Eva Carrière manipulando ectoplasma, 1912. Fonte: <http://www.flickrriver.com/photos/10341736@N00> ..... 54
- Figura 4: Autoria desconhecida, Médium em transe expelindo ectoplasma, [s/d]. Fonte: <http://www.flickrriver.com/photos/10341736@N00/5189308133> ..... 54
- Figura 5: Imagem capturada e modificada da página do Collège de 'Pataphysique no site da Wikipédia. Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Coll%C3%A8ge\\_de\\_%27Pataphysique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Coll%C3%A8ge_de_%27Pataphysique) ..... 78
- Figura 6: Capa do Caderno do Colégio de 'Patafísica, n. 5-6. Fonte: Site do Collège de 'Pataphysique ..... 79
- Figura 7: Capa do Caderno do Colégio de 'Patafísica, n. 15. Fonte: Site do Collège de 'Pataphysique ..... 79
- Figura 8: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*, prancha n. 8. Fonte: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/8> ..... 88
- Figura 9: DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.*, 1919. Readymade corrigido. Lápis sobre cartão postal, 19,7 x 12,4 cm. Coleção Particular – Schwarz. Fonte: Centre Pompidou. .... 93
- Figura 10: Sem título, autor desconhecido. Fonte: <https://goo.gl/images/fTCnKT> ..... 103
- Figura 11: Inseto nêuston, pertencente à família Gerridae. Fonte: <http://schaechter.asmblog.org/schaechter/2009/10/of-terms-in-biology-neuston.html> ..... 112
- Figura 12: BERNINI, Gian Lorenzo. O rapto de Prosérpina (Detalhe). 1621-1622. Galleria Borghese, Roma. Fonte: <https://www.epochtimes.com.br/gian-lorenzo-bernini-o-maior-escultor-seculo-xvii/#.Wfi6yI9Szcc> ..... 112
- Figura 13: Lucio Fontana (1899 - 1968), *Concetto spaziale, Attesa*, 1968, acrylics on canvas, yellow, 73,5 x 60 cm. Fonte: [www.dorotheum.com/en](http://www.dorotheum.com/en) ..... 127

## LISTA DE FIGURAS CAPÍTULO 2

1. Dennis OPPENHEIM. *Reading position for second-degree burn, stage 1 max stage 2*. Fotografia, 61 x 50,8 cm. 1970.
2. Yves KLEIN. *Le saut dans le vide*. Foto-montagem, Journal du Dimanche, 1960. Fonte: <https://nl.pinterest.com/pin/574349758724424440/>
3. Jean-Luc GODARD. Frame do filme: *Bande à part*. 1964. Fonte: <https://gossamerfilmclub.wordpress.com/tag/the-thin-red-line/>
4. Autor desconhecido. *Tipografia em baixo e alto relevo*. s/d.
5. Francesca WOODMAN. *Untitled*. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: <https://www.nybooks.com/daily/2011/01/24/long-exposure-francesca-woodman/>
6. Autor Desconhecido. *Show dos vagalumes em florestas no Japão*. Fonte: <https://www.otempo.com.br/interessa/vagalumes-promovem-um-dos-fen%C3%B4menos-mais-bonitos-do-mundo-1.1411385>
7. Yves KLEIN. *Monokrom ve Ateş*. Museum Haus Lange, Krefeld/Almanya, 1961. Fonte: [http://www.sobider.com/Makaleler/1472225412\\_3578%20Nurbiye%20UZ.pdf](http://www.sobider.com/Makaleler/1472225412_3578%20Nurbiye%20UZ.pdf)
8. Regina SILVEIRA. *Descendo a escada*. Videoinstalação 3 x 5,80 x 2 m, 2002. Foto: Cristiane Beneton. Fonte: <http://reginasilveira.com/DESCENDO-A-ESCALA>
9. Francesca WOODMAN. *Conspiracy*. Fotografia, 1976. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/704461566682199154/?lp=true>
10. Autor Desconhecido. *Sem título*. Fotografia. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/258957047299364710/?lp=true>
11. Rachel WHITEREAD. *Daylight*. Escultura, resina. 142.9 x 80.9 x 16.5 cm. Fonte: [http://www.artnet.com/artists/rachel-whiteread/daylight-a-xOeeU\\_IbMBQh2\\_salV8jtA2](http://www.artnet.com/artists/rachel-whiteread/daylight-a-xOeeU_IbMBQh2_salV8jtA2)
12. Autor desconhecido. *Tiro de fusil*. Fotografia. s/d. Fonte: <http://surfshopusa.tumblr.com/post/13286631884>
13. Rachel WHITEREAD. *Yellow, yellow, blue*. Plaster, pigment, resin, wood and metal (five units, one shelf). 14.9 x 60 x 24.9 cm, 2007-08. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/rachel-whiteread-yellow-yellow-blue>
14. Geert GOIRIS. *Prism clouds*. Fotografia, 2014. Fonte: <https://fkmagazine.lv/2016/03/07/prophet/>
15. Autor Desconhecido. *Fotografia manipulada*. s/d. Fonte: <http://ww9.onvacations.co/trippy-pictures-to-look-at-when-you-re-high/>
16. Autor Desconhecido. *Teia de Aranha*. Fotografia, s/d. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/490188740669486958/?lp=true>

17. Frei OTTO. *Form-finding with soap films*. Fotografia, 1964. Fonte: <https://medium.com/designscience/1964-2b6618ff93e7>
18. Gabriel OROZCO. *Socks*. Instalação, 1995. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/484137028663246223/?lp=true>
19. Geert GOIRIS. *Beam*. Fotografia, 2014. Fonte: <https://fkmagazine.lv/2016/03/07/prophet/>
20. Autor desconhecido. *Fotografia em preto e branco*. s/d. Fonte: <https://takinguproom.wordpress.com/2018/06/02/ziegfeld-girl/>
21. Hans HAACKE. *Condensation Cube*. 305 x 305 x 305 mm, 2008. Fonte : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/haacke-condensation-cube-t13214>
22. Alexander HARDING. *Visible Light*. Fotografia, 9:24 a.m., 2010. Fonte: <http://www.alexanderharding.net/Visible%20Light>
23. Jean-Luc GODARD. Frame do filme: *Histoire(s) du cinéma*. Documentário, 1988. Fonte : <http://www.frontrowreviews.co.uk/reviews/38026/38026>
24. Jean-Luc GODARD. Frame do filme: *Histoire(s) du cinéma*. Documentário, 1988. Fonte : <http://www.frontrowreviews.co.uk/reviews/38026/38026>
25. Waltercio CALDAS. *Gramatologia*. Objeto. 32 x 23 x 5 cm, 2012. Fonte: <http://gramatologia.blogspot.com/2014/04/waltercio-caldas.html>
26. Autor Desconhecido. *Fotografia de cortina*. s/d. Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10154898724921167&set=a.165253451166&type=3&theater>
27. Anish KAPOOR. *Turning the World Inside Out*. 148 x 184 x 188 cm, 1997. Fonte: <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/6964/turning-the-world-inside-out>
28. Cildo MEIRELES. *Eureka/Blindhotland*. Borracha, madeira, redes de pesca, metal, papel e áudio, 4 canais, Dimensões variadas. Tate Galery, 1970/1975. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-eureka-blindhotland-t12605>
29. Armand Fernandez ARMAN. 3 Assemblages: *Soixante Fois Non*. Acumulação de martelos, 1980; *Reveils*. Acumulação de despertadores, 1960; *Le Syndrome d'Anchille*. Acumulação, 1976. Fonte: <http://www.arman-studio.com/>
30. Meret OPPENHEIM. *Déjeuner en fourrure*. New York, 1936. Fonte: <https://artcontemporanigeneral.blogspot.com/2015/01/la-artista-suiza-meret-oppenheim-1913.html>
31. Autor Desconhecido. *Infinity-mirror-woman*. s/d. Fonte: <https://www.twowaymirrors.com/infinity-mirror/>
32. Marilyn LEVINE. *Johan's Jacket*. Cerâmica, 1990. Fonte: <https://susanmead.wordpress.com/2016/06/07/first-blog-post/>

33. Anish KAPOOR. *S-Curve*. Polished steel, 216.5 x 975.4 x 121.9 cm, 2006. Photo: Joshua White, Los Angeles. Fonte: [http://www.culturekiosque.com/art/comment/anish\\_kapoor214.html](http://www.culturekiosque.com/art/comment/anish_kapoor214.html)
34. Constantin BRANCUSI. *Le commencement du monde*. Bronze polido 19 x 28,5 x 17,5 cm, Centre Pompidou, 1924. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c6r4n9G/rp94jx>
35. Robert MORRIS. *Arizona*. 1963. Courtesy Sonnabend Gallery. Fonte: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris>
36. Evan PENNY. *L. Faux: CMYK*. Silikon, Farbpigmente, Haare, Aluminium, 153 x 123 x 26 cm, 2005. Fonte: <http://kultur-online.net/node/17952>
37. PAULT. *Wet Weather*. Fotografia, março 2017. Fonte: <http://aflnorthcoast.com.au/2017/03/31/wet-weather-update/>
38. Marcel DUCHAMP. *Porte-bouteilles*. porte-bouteilles en fer galvanisé, 64x42 cm, 1914. Fonte: <https://artplastoc.blogspot.com/2013/08/148-marcel-duchamp-1887-1968-deuxieme.html>
39. Michel BRET, Edmond COUCHOT et Marie-Hélène TRAMUS. Frame do video: *Les Plumes*. Duração 24s, 1986. Fonte: <http://www.archives-video.univ-paris8.fr/video.php?recordID=231>
40. Thiago Costa. *Sem título*. Fotografia, 2013. Fonte: Cortesia do autor.
41. Regina SILVEIRA. *Mil e um dias*. Projeção, madeira e tinta, 100 m2. 2007. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7620/in-absentia-md>>. Acesso em: 01 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia.
42. Regina SILVEIRA. *In Absentia M.D.* látex sobre piso de cimento e painéis de madeira. 1000.00 cm x 2000.00 cm, 1983. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7620/in-absentia-md>>. Acesso em: 01 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia.
43. Caroliny PEREIRA. *Sem título*. Atadura gessada e gesso em pó. Instalação, 2008. Fonte: Foto da autora.
44. Autor Desconhecido. *Imagem em movimento*. s/d. Fonte: <https://www.facebook.com/420953927923583/photos/a.421121944573448/461990607153248/?type=3&theater>
45. Autor desconhecido. *Skate Board*. Fotografia, s/d. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/465348573968658847/>
46. Francesca WOODMAN. *House 3 Providence*. Fotografia, 1976. Fonte: <https://pleasurephotoroom.wordpress.com/2016/02/13/house-3-providence-ri-1976/>

47. Donald JUDD. *Intitled*. Brass. 55,9 x 122,6 x 91,4 cm, 1968. Museum of Modern Art, New York. Fonte: <https://juddfoundation.org/artist/art/>
48. Autor Desconhecido. *Detalhe de tecido taffetta com efeito moiré*. s/d. Fonte: <https://www.pinterest.fr/pin/189432728053123575/>
49. Waltercio CALDAS. *Dado no gelo*. Fotografia colorida, 10cm x 10cm x 10cm, 1976. Fonte: [http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&flg\\_Tipo=D00](http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D00)
50. Marcel DUCHAMP. *Sculpture de Voyage*. Readymade, New York, 1918. Fonte: [https://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/Sculpture%20for%20Travelling.html](https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Sculpture%20for%20Travelling.html)
51. Autor desconhecido. *Mão em contato com água*. Fotografia, s/d. Fonte: <https://hopefullyfreed.weebly.com/expand-your-mind/category/daily-life/2>
52. Piero MANZONI. *Achrome*. Tecido dobrado, 1954-1959. Fonte : <https://www.balmerhahlen.ch/projects/achrome-piero-manzoni-musee-cantonal-beaux-arts-de-lausanne/>; Piero Manzoni. *Achrome*. K 1958. Fonte: <http://www.alaintruong.com/archives/2007/10/28/6693390.html>
53. Marcel DUCHAMP. *Roue de bicyclette*. Roue métallique montée sur un tabouret en bois peint, hauteur: 128,5 cm, 1913, New-York, The Museum of Modern Art. Fonte: <https://artplastoc.blogspot.com/2013/08/148-marcel-duchamp-1887-1968-deuxieme.html>
54. Lucio FONTANA. *Concetto Spaziale, Attese*. Óleo sobre tela, 1968. Fonte: <http://elopedelart.canalblog.com/archives/2010/02/13/16875699.html>
55. Richard SERRA. Frame do vídeo: *Hand Catching Lead*. Video. 1968. Fonte: <http://screendancejournal.org/article/view/5366/4641#.W7Hpadczbcc>
56. Luis BUÑUEL. Frame do filme: *Um Cão Andaluz*. Duração 21min, 1929. Fonte: <http://1125996089.rsc.cdn77.org/wp-content/uploads/2013/09/uca03.jpg>
57. Autor Desconhecido. *Efeito Moiré*. s/d. Captura de tela.
58. Victor OBSATZ. *Portrait of Marcel Duchamp*. Fotografia, 34.3 x 26.7cm, 1953. Fonte: <http://www.moellerfineart.com/moeller-fine-art/the-shop/victor-obsatzs-portrait-of-marcel-duchamp>
59. Marcel DUCHAMP. *50 cc de L'air de Paris*. Ampola de vidro. Readymade, 13.5 x 20.5 cm, dezembro de 1919, Paris. Philadelphia Museum of Art. Fonte: [https://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/Paris%20Air.html](https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Paris%20Air.html)
60. Anon Giulio et Arturo BRAGAGLIA. *Le Fumeur*. Fotografia. 1913. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/494551602823198023/?lp=true>
61. Autor desconhecido. *Fotografia corpo semi-nu*. s/d. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/324259241894752854/>
62. Etienne-Jules MAREY. *Mouvements of air*. Triangular prism presenting one of its bases to the air stream, fourth and last version of the smoke machine equipped with 57 channels. 1901. Cinemathèque Française. Fonte: <http://www.musee->

[orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives.html?zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=100376&cHash=1686fa3a77](https://orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=100376&cHash=1686fa3a77)

63. Autor Desconhecido. *Aurora Boreal*. Fotografia. s/d. Fonte: [https://gazeta.ua/ru/articles/edu-and-science/\\_pokazali-severnoe-siyanie-unikalnoj-krasoty/860273](https://gazeta.ua/ru/articles/edu-and-science/_pokazali-severnoe-siyanie-unikalnoj-krasoty/860273)
64. Wagner SCHWARTZ. *Sem titulo*. 2015. Cortesia do Autor.
65. Cildo MEIRELES. *Cruzeiro do Sul*. Cubo de madeira com uma secção de pinho e a outra de carvalho. 9 x 9 x 9 mm, 1969. Coleção do Artista. Fotografia: Pat Kilgore. Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>
66. SOU FUJIMOTO ARCHITECTS. *Renderings of Souk Mirage / Particles of Light Commercial Building Complex*, 2013. Fonte: <https://architizer.com/blog/inspiration/industry/beauty-cooper-hewitt-design-triennial/>



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
Preâmbulo .....	19
Notas <i>inframince</i> originais e traduzidas .....	28
Capítulo 1: Descomeço .....	41
Entremeio .....	47
O Médium.....	49
Um transformador.....	57
Criação e poïética .....	60
Duchamp, artista da insignificância e da solução imaginária .....	68
Convergências e sincronias.....	81
Clinâmen.....	82
Pensar em notas.....	84
Capítulo 2: O intervalo – Imagens e <i>inframince</i> .....	86
Capítulo 3: O inverso .....	99
Matéria-cinzenta.....	103
Acasos .....	107
Habitantes do limiar.....	111
“Lupa para tocar” .....	114
A fenda.....	127
Pequenas percepções .....	130
O atraso.....	134
A passagem .....	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS .....	144
ANEXOS.....	156
Notas <i>inframince</i> digitalizadas do livro: DUCHAMP, Marcel. <i>Notes</i> . (1980).....	157

*A minha diferença é sempre menos.*

Manoel de Barros, 1996.

## INTRODUÇÃO

### Preâmbulo

*A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra que será concebida. E não é provável que ele saiba o que será concebido, a menos que não viva naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, a menos que esteja consciente, não do que está morto, mas do que agora continua a viver.*

(ELIOT, 1919, p. 48)

O ensejo motriz desta pesquisa é criar um texto que abarque a beleza que há no que é exceção, nos acontecimentos singulares, no que é diáfano e passa despercebido, no que é capturado pelos poros e nem sempre é percebido conscientemente. Um texto que alargue a experiência<sup>1</sup> sensível pelo viés da estética, pois foi assim que o objeto de pesquisa, o *inframince*, foi apreendido por mim e foi a partir daí que o meu interesse foi desenvolvido.

---

<sup>1</sup> Em um seminário inaugural do professor Georges Didi-Huberman, o professor apresenta o ponto de partida para a discussão que se dará ao longo dos seminários: Georges Bataille (1897-1962). Ao longo de sua fala, ele lança duas colocações sobre escritor que ressoam em mim com uma tenacidade singular: “A noção do desejo em Bataille é conectada com angústia” e “o interesse de Bataille é sempre na experiência”. A primeira frase relaciona-se diretamente com a contradição do meu processo operatório na pesquisa: o desejo pulsante de fazer uma bela pesquisa e atualizá-la em uma escrita potente que possa contribuir de forma efetiva com a sociedade; a ebulição de sujeitos, temas, conceitos, conexões a serem tratados e ao mesmo tempo, a angústia de não conseguir condensar tudo dentro do tempo requerido; a angústia profunda de não encontrar a sincronia entre os tempos *Kronos* e *Kairos* e de sentir que não caibo dentro desse invólucro temporal chamado prazo. A segunda frase está intrinsecamente associada à maneira como eu penso a pesquisa e a arte como um “modo de vida”, como experiências de vida. É uma experiência que transborda as delimitações da pesquisa acadêmica, ela penetra na vida. É um lançar-se num vazio paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que é uma imprevisibilidade completa, é também repleto de elementos a serem vividos e experienciados. Tudo passa a fazer sentido a partir desse “objeto”. Toda a pesquisa se movimenta a partir desse mecanismo operatório.

Nessa tarefa, deparo-me com uma incongruência prática. A experiência da pesquisa pertence a um tempo que é lento, subjetivo, prolongado e que dura: o tempo vivido, como a entrega que Eliot (1919) cita: “[...] o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra que será concebida.” Mas este dificilmente se sincroniza com o tempo urgido na contemporaneidade. São tempos desconectados. Atualizar a experiência da pesquisa através da escrita me requer um tempo também dilatado, porém não há como abster-se da mensuração do tempo cronológico, cada vez mais comprimido.

Então, escrever cada linha tem sido como desalinhar a experiência da pesquisa e tentar costurar o corpo experiência num corpo textual, passando por todos os estágios sintomáticos desse processo. É uma escrita que rasga esse tempo cronológico, perpassa e alinha dimensões. É uma escrita que dura e é embaralhada de tempo e experiência.

É um texto escrito em conexão com outros seres, que também me auxiliam nessa tarefa. Seres esses: sonoros, visuais, orgásticos, imagéticos, enfim, “seres disponíveis”, que aceitam o convite para uma composição coreográfica.<sup>2</sup>

E se começo falando do tropeço é porque esse também é uma qualidade. Sobretudo, porque é um texto feito por uma artista e é desse lugar que ele surge. Ele surge da experiência pragmática ao mesmo tempo em que a teórica. E não poderia ser diferente, pois ele também é criação.

Então, enquanto artista, ensaio. Ensaio operar com o *inframince* e no *inframince*, assim como ensaio viver, como ensaio a escrita, sempre numa zona de possíveis, numa zona de abertura para a experiência. E esta pesquisa não poderia ser diferente, ela é ensaiada em toda a sua potência, numa magia bretoniana dos encontros

---

<sup>2</sup> Do grego χορογραφία; χορεία "dança" e γραφία "grafia", "escrita": uma dança escrita.

circunstanciais de trocas e afecções. E ela é um ensaio, porque o ensaio é o erro, é o tropeço, é o desvio, é o acidente e é a criação.

\*  
\* \*

Efetuada esse preâmbulo que instaura as questões que antecedem as questões pragmáticas da pesquisa, introduzimos o objeto central do nosso estudo que tem como força motriz a reflexão da proposição *inframince* de do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968).

Até a década de 1970, eram escassas as pesquisas acadêmicas efetuadas na França que se dedicaram ao estudo da obra de Marcel Duchamp, podendo ser mensuradas facilmente. Dentre elas há a tese do teórico francês Jean-François Lyotard: *Les transformateurs Duchamp* defendida em 1977. No mesmo ano, o Centre George Pompidou, sob a curadoria do grande estudioso de Duchamp, Jean Clair (1940 - ) realiza a primeira exposição retrospectiva da produção do artista. Tal evento parece descortinar o tecido de invisibilidade que envolvia a obra de Duchamp. Ele passa a ser revisitado por artistas e sua obra começa a despertar mais interesse no âmbito acadêmico.

Com relação às notas de Duchamp, a primeira publicação ocorre em 1975. A editora Flammarion publica algumas notas do artista conjuntamente a transcrições de algumas de suas entrevistas e conferências, datadas entre 1914 e 1966. Em 1980 o Centre George Pompidou publica um livro em que são compiladas, mais especificamente, as notas *inframince*. Estas haviam sido encontradas, posteriormente à morte de Duchamp, por Paul Matisse (neto do pintor Henri Matisse e enteado de Duchamp). Segundo Matisse, e atendendo à sugestão de Tenny (viúva de Duchamp e mãe de Paul Matisse), as notas são apresentadas na compilação quase que exatamente como o artista as teria deixado. No momento da descoberta, elas estavam dispostas em grupos em envelopes e pastas, mas não continham nenhuma datação. A

tiragem desse livro é reduzida – somente mil exemplares, o que não permite ainda que os escritos do artista sejam acessíveis a um público mais amplo. Isso só acontece em 1999, quando a editora francesa Flammarion publica, em versão de bolso, o livro *Notes*. Trata-se de uma reedição da publicação do Centre George Pompidou que se focaliza nas notas *Inframince*, nas notas escritas sobre e para o Grande Vidro, e em outras intituladas de Projetos e Jogos de palavras, que tratam sobre...? (a proposições de jogos de linguagem, aforismos, trocadilhos e anagramas).

Mesmo com essas publicações, os poucos registros escritos de Duchamp ainda hoje são objeto de escassas pesquisas acadêmicas. Mais especificamente, as quarenta e seis notas intituladas *inframince* foram o foco de apenas um livro, editado em 2010 a partir da formidável tese de 2008, do historiador de arte e curador Thierry D'Avilla: *De l'inframince – Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*.

A característica fragmentária da escrita de Duchamp talvez explique a dificuldade de penetrá-lo teoricamente e, assim, a escassez de trabalhos acadêmicos abordando-a. A falta de narrativa exige que o pesquisador faça o alinhavo que salta entre as notas ou então que nos movamos em saltos (lembrando o movimento nietzschiano que se dá por mudanças seccionadas). Para efetuar tais movimentos, contudo, é necessário encontrar o compasso adequado para entrar no ritmo dessa dança de gestos tênues, precisos e por vezes emaranhados de sonoridades. É o que nos propomos a fazer neste trabalho.

No início desta pesquisa, havíamos elaborado a hipótese de que o *inframince* poderia ser abordado como uma possível maneira de se pensar o ato de criação em si. Contudo, à medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, percebemos que as questões possíveis a serem elucubradas perpassavam outras zonas do ato criativo e que elas estavam mais relacionadas ao ritmo e ao movimento de passagem que ocorre no limiar do ato de criação.

Enquanto composição imagética, o *inframince* possui um teor arqueológico, no sentido de intensidade de contato. Quando dois elementos se tocam, eles transmitem algumas de suas características. Além dessa contaminação, o contato também deixa vestígios, numa dimensão de mudança molecular. Em termos bergsonianos, poderíamos dizer que são como uma multiplicidade qualitativa, pois a mudança opera no âmago do contato, modificando a configuração de ambos os elementos que se tocam, numa propulsão infimamente perceptível, porém de valor atômico.

A proximidade com a questão arqueológica se dá pela noção do contato, no entanto, em uma pegada o vestígio empregado infere uma noção entre o peso e leveza de maneira desigual, há sempre um elemento cujo peso exerce mais força, e no contato com o outro ele deixa a sua forma. O *inframince* no nosso ponto de vista teria menos inferência gravitacional e mais equalização do contato, numa ação incipiente que se propaga, essa transferência acontece de modo lento e silencioso.

Ao estudar o pensamento chinês, em contraponto com a cultura europeia, o filósofo francês François Julien (1996) apresenta-nos a distinção entre as noções de eficiência (*efficacité*) e eficiente (*efficience*). Segundo o autor, as transformações que acontecem no pensamento chinês são de ordem silenciosa e lenta, se dando por uma eficácia e não por uma eficiência. A partir das considerações de Julien, o filósofo Pieret coloca:

A natureza é pensada não em termos de corpo em movimento, mas em termos de fatores opostos e complementares; não em termos de causalidade, mas de polaridade que engendram a transformação. A transformação se faz por infiltração, “ela se integra se desintegrando, se deixa assimilar ao mesmo tempo em que ela desfaz, à medida mesmo que a assimila”. A transformação é “silenciosa”. Por consequência, “nada nunca acontece sem que seja verdadeiramente estranho e possa nos surpreender por seu caráter de acontecimento”. (PERET, 2011, [s/p]).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Do original em francês: “La nature y est pensée, non pas en termes de corps en mouvement, mais en termes de facteurs opposés et complémentaires; non pas en termes de *causalité* mais de *polarité* qui engendre la transformation. La transformation se fait par infiltration, « elle s’intègre en se désintégrant, se laisse assimiler en même temps qu’elle défait à mesure cela même qui l’assimile ». La

Nessa direção o *inframine* se opõe a noção de eficácia, pois ele não apresenta uma visibilidade que o apresente de forma aparente e eficaz. Averso à espetacularização e a “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 2003), ele não se exhibe. O *inframine* opera no âmbito do desvio, da mudança acidental, na propagação de incertezas<sup>4</sup> da atenção às pequenas percepções. Ele opera na lentidão das mudanças e nesse sentido é eficiente, pois na perspicácia de se fazer ínfimo, a potência não é minimizada.

Nesta pesquisa em propomos trabalhar com a noção do *inframine* como conceito operatório propulsor de uma reflexão teórica para se pensar o ato criativo e como propulsão poética. Tendo como guias direcionais tais vetores, concordamos que o trajeto se deu bifurcado e sinuosamente, como se as vezes estivéssemos em um labirinto de palavras e imagens a fazer perdermo-nos e a nos tontear.

E foi pensando justamente nesse trajeto labiríntico que encontramos a saída, não tão evidente, mas possível de ser construída através de procedimentos técnicos imagéticos e físicos.

Numa metodologia analítica, a tese é um estudo das notas *inframine*, tomadas como uma proposição conceitual para se pensar o que se passa no interím do ato criativo. Nesse processo, a pesquisa perpassa e se contamina por alguns conceitos filosóficos, como o “virtual” e o “microperceptivo”, advindos de Leibniz e que

---

transformation est « silencieuse ». Par conséquent, « jamais rien n’arrive qui soit véritablement étrange et puisse nous surprendre par son caractère d’événement ».” (PIERET, 2011, [s/p]).

<sup>4</sup> A propagação das incertezas, ou propagação do erro, é uma medida contém sempre uma variante de erro e uma intensidade de incerteza. Nesse sentido a propagação das incertezas é uma medida utilizada para calcular a variação (Para uma análise mais aprofundada a respeito da propagação das incertezas, ver: ROUAUD, Mathieu. *Calcul d’incertitude*. Querrien, França, 2013. Disponível em: <<http://www.incertitudes.fr/livre.pdf>>.) Em várias obras Duchamp se refere ao erro e à incerteza, como agente operacional na criação, como em sua partitura *Erratum musical*, de 1934.



passam por Bergson e Deleuze. Ela também toca outros conceitos e áreas do conhecimento que por vezes são apresentados quando o *inframine* os resvala.

A articulação com ato criativo acontece primeiramente num diálogo com o próprio Duchamp, com a intervenção realizada por ele na Universidade do Texas em 1957. A partir de então, relacionamos a proposição duchampiana à autores que trabalham a reflexão do ato criativo a partir da noção de poética concebida por Paul Valéry (1937) e posteriormente resgatada por René Passeron (1975).

Enquanto campo de análise reflexivo a discussão sobre o processo de criação (noção complexa que envolve todo o processo que o artista opera para criar um trabalho) e se faz necessária de ser instaurada, uma vez que ela engendra essa zona por vezes incompreendida de como a criação se desenvolve.

Tendo consciência desse vasto e denso campo que é o processo de criação, na presente pesquisa não temos a pretensão de efetuar uma discussão exaustiva sobre ele, mas de instaurar uma reflexão que possa contribuir para a compreensão dessa discussão, efetuando uma análise reflexiva do *inframine* e o ato criativo. Tentamos nessa pesquisa articular alguns pontos que possam contribuir com tais questões, propondo trazer o próprio ato criativo para a composição da escrita, num duplo procedimento: teórico e prático e, desse modo, pensamos numa estrutura literária que pudesse abarcar essas duas operações.

Isso posto, enquanto gênero literário da pesquisa, e como já dizemos de modo um pouco mais subjetivo acima, essa pesquisa é um ensaio, e para tal nos referimos à noções sobre o ensaio que Adorno (2003) propõe:

O ensaio incorpora o impulso antissistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e “imediatamente” os conceitos, tal como eles se apresentam. Esses só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si. [...] O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, lava-as adiante, ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente dominados na linguagem. (ADORNO, 2003, p. 28-29).

Como arranjo formal a tese é pressuposta a partir do princípio do jogo estrutural duchampiano que envolve o número três que relaciona-se ao seu processo técnico e de certa forma sintético. A pesquisa é composta por três partes, cuja estrutura é constituída a partir da imaginada dialética "duchampiana":

É sempre a ideia de diversão que me levava a fazer as coisas, e repeti-la três vezes... Pra mim a cifra três tem uma importância [...] do ponto de vista da numeração: um é a unidade, dois é o duplo, a dualidade e três é o resto. Desde que você chegou à palavra três, você terá três milhões e é a mesma coisa que três. (DUCHAMP, apud CABANNE, 2008).

Na primeira parte efetuamos uma introdução das notas *inframince*, e do texto/intervenção de Duchamp: *O ato criativo*, de 1957, e a partir de ambos trabalhamos a noção sob o ponto de vista de Duchamp sobre o artista e o ato criativo e as conexões plausíveis com outros teóricos.

A segunda parte é uma espécie de intervalo. Nela, utilizamos a noção do *inframince* como motor propulsor para uma ação um tanto quanto poética, e a partir de apropriações de imagens apreendidas ao longo da pesquisa, efetuamos uma *transcrição* das notas por meio das imagens. Como *transcrição*, nos referimos ao conceito proposto por Haroldo de Campo (1969; 2010), em que o autor propõe uma nova abordagem sobre o procedimento que se dá na tradução.

A terceira uma tentativa de “olhar para o outro lado do vidro”, ou seja a partir das noções perceptivas que o *inframince* incita, realizamos uma discussão a partir do *inframince* e alguns conceitos filosóficos que se ele requer, tais como o virtual e a micropercepção, ambos advindos da filosofia alemã de Gottfried Leibniz, retrabalhados pela filosofia francesa de Henri Bergson e posteriormente Gilles Deleuze.

A composição da escrita se ramifica em pequenos esquetes textuais que se interconectam. Não tem um início e um fim forçosamente precisos, mas direcionados: “Fazer um livro redondo, quer dizer, sem começo nem fim [...] seja que

o verso seja feito de círculos envolta dos quais as páginas girem (croquis).”  
(DUCHAMP, 1999, p. 41 nota 66, tradução nossa).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Do francês: « Faire un livre ronde c. à d. sans commencement ni fin [...] soit que le dos soit fait de cercles autour desquels les pages tournent (croquis). »

## Notas *inframince* (originais e traduzidas)

### Notas *Inframince* em francês:

1. Le possible est un infra mince.

La possibilité de plusieurs tubes de couleurs de devenir un Seurat est l'explication " concrète du possible comme infra mince.

Le possible impliquant le devenir - le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'infra mince. allégorie sur l'« *oubli* »

2. analogie *inframince*

3. « porteur d'ombre »

société anonyme des porteurs d'ombre représentée par toutes les sources de lumière (soleil, lune, étoiles, bougies, feu - )

incidemment: différents aspects de la réciprocité - association feu-lumière (lumière noire, feu-sans-fumée = certaines sources de lumière) les porteurs d'ombre travaillent dans l'infra mince

4. La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est infra-mince.

*inframince* (adject.) pas nom - ne jamais en faire un substantif

5. L'oeil fixe phénomène *inframince*

6. l'allégorie (en général) est une application de l'infra mince

7. Semblabilité / similarité

Le même (fabricat. en série)

approximation pratique de la similarité.

Dans le temps un même objet n'est pas le même à 1 seconde d'intervalle.

Quels rapports avec le principe d'identité ?

8. gratuité du petit poids

9r. *Infra mince*

Toile araignée - pas la toile (*croquis*) mais les toiles araignée qui ressemblent à du tissu gris-blanc.

Réflexion de miroir - ou de verre - plan convexe -

*séparation inframince* - mieux que cloison, parce que indique intervalle (pris dans un sens) et cloison (pris dans un autre sens) - séparation a les 2 sens mâle et femelle -

moire - irisés (voir interférences au Palais Découverte)

Portillons du métro. - Les gens qui passent au tout dernier moment / infra mince -

9v. La convention du signe de la flèche produit une réaction infra mince sur le sens de déplacement accepté

Pantalons de velours - Leur sifflotement (dans la marche) par frottement des 2 jambes est une séparation infra mince signa-lée par le son (ce n'est pas ? un son infra mince)

10. L'échange entre ce qu'on offre aux regards [toute la mise en oeuvre pour offrir aux regards (tous les domaines)] et le regard glacial du public (qui aperçoit et oublie immédiatement).

Très souvent cet échange a la valeur d'une séparation infra mince (voulant dire que plus une chose est admirée ou regardée moins il y a sépa. inf. m. ?

11r. Transparence de l'infra-mince

Suivant le matériau employé l'infra mince donne des transparences calculables par un faisceau de lumière de plus en plus fort quand le matériau passe de l'animal au végétal et au miné-ral (par ex. feuille de cuivre sera-t-elle toujours opaque). Autre ex. feuille d'or est-elle infra mince ?

Physiq' infra mince est-il réalisable à une valeur de  $\mu$ - demander ?

Loupe pour « toucher » - *inframince*

Chercher dans quel corps de métier on se sert d'instruments à mesurer épaisseur (marchands de plaques de cuivre) qui vont jusqu'à quelle minceur ?  $1/10 \text{ mm} = 100 \mu =$  minceur des papiers

Morceau d'étoffe gorge de pigeon acheté à Grenoble / soie changeante (support d'infra mince visible) en opposition au velours à côtes qui en frottant contre même velours donne inf mince auditif

11.v Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les 2 odeurs s'épousent par infra mince (infra mince olfactif).

12. Séparation infra mince entre le bruit de détonation d'un fusil (très proche) et l'apparition de la marque de la balle sur la cible  
(distance maximum 3 à 4 mètres. - Tir de foire)

13. (*Photographie des Ombres des Ready-Mades*)

14. Pseudo-expérience

Différence entre le contact de l'eau et celui du plomb fondu par ex. ou de la crème avec les parois du même récipient remué autour du liquide (eau, plomb fondu ou crème) restant à peu près immobile - cette différence entre 2 contacts est infra mince.

(dans cette pseudo expérience, interviennent viscosité - rugosité des parois, genre giroscopie du liq.)

15. Peinture sur verre vue du côté non peint donne un infra mince

16. allégorie d'oubli

17. Papier creux (intervalle infra-mince sans qu'il y ait pour cela 2 feuilles)

18. La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en serie [sortis du même moule] est un infra mince quand le maximum (?) de précision est obtenu.

19. Papier creux / intervalle *inframince* / papier à lettres pas car-tons  
 appareil de mesure femelle  
 on coupe et on introduit la chose

20. pastel de pellicules tombées des cheveux sur un papier humide de colle.

21. ombre portée frisante } infra mince  
 Impression typo photo etc. infra mince

22. Application du « jour frisant » à la production infra mince.

23. Rayons X (?) / infra mince / Transparence ou coupaison

24. Un rayon de lumière (soleil) réduit à un infra mince (probablement pas possible à cause du « cône ») - Fumée ou autre gaz coupée en tranche infra mince.

Couleurs et infra mince

Transparence « atténuant » les couleurs en infra mince

« Laminage » pour isoler un infra mince. Entre 2 plaques de verre une substance qui se solidifie sans adhérer aux plaques de verre.

Pressage - plutôt que laminage.

Toile d'araignée comme exemple d'isolement « naturel » d'une, carcasse (pseudo-géométrique) d'infra mince.

25. Le nacré, le moiré, l'irisé en général rapports avec l'infra mince

26r. ~~Épaisseurs infra Les infra-épaisseurs.~~

(genre « mise » de clichés typographiques)

Les infra-minces (sur une seule dimension) ? ? les 2 autres normales

Le rabot instrument grossier arrivant à peine à l'*inframince* / rentoilage (opération) pouvant servir dans l'exploitation des infra minces

Mode : l'état actif et non pas le résultat - l'état actif ne donnant aucun intérêt au résultat - le résultat étant différent le même état actif est répété.

Mode : expériences - le résultat ne devant pas être gardé - ne présentant aucun intérêt.  
non-échange .

Gruyère plombé pour dentitions défectueuses

26v. Coupage - coupant (massicot, lames rasoir / glissage - / Séchage - collage / viscosité - / cassage./ Brûlage./ fondage (dans les liquides avec le sucre pax.) / Porosité - imbibage (pap buvard) Perméabilité à l'eau et à l'air (cuir) / Enfonçage (clous, plante de flèche / frottage grattage - ajustage repérage - répa-rage (camouflage / retissage - ou réparation mécanismique Adhérence collage - Empesage -

27. Limage - polissage -

la lime infra mince - papier de verre - toile émeri / ponçage laquage du laque  
Souvent ces opérations ~~touchant~~ atteignent à l'infra mince.

28. Caresses infra minces

29. Isolation de l'infra mince !

Comment isoler -

30r. 1re op. A: (schéma: 1,2,3,4 = 5,6,7,8)

B (schéma: 1,2,3,4 = 5,6,7,8)

C (schéma: 1,2,3,4 = 5,6,7,8)

reste 4 (9, 10, 11, 12) parmi lesquels la plus lourde ou la légère cas symétrique de B à traiter identiquement. 2e op. remplacer 5, 6, 7 par 9, 10, 11 et remplacer 1 2 3 par 5 6 7 etc. voir développement dans cas B symétrique.

2e. op. A (schéma: 1, 2, 3 = 9, 10, 11)

laisser 12 de côté

3 cas, 1o penche à droite donc la pièce cherchée est plus lourd - et parmi 9, 10, 11

3a op. mettre (au hasard) 9 dans un plateau et 10 dans l'autre

1. S'ils sont égaux 11 est la pièce cherchée et plus lourde

2. Si (9 ou 10) est plus lourd c'est la pièce cherchée.

2o. penche à gauche donc la pièce cherchée est plus légère et parmi 9, 10, 11

3a op. mettre au hasard 9 dans un plateau et 10 dans l'autre -

1. S'ils sont égaux 11 est la pièce cherchée et plus légère

2. Si 9 ou 10 est plus léger c'est la pièce cherchée plus légère

3o reste horizontale / et la pièce cherchée N. 12 sans savoir si elle est plus légère ou plus lourde

3 ° opér / Mettre 12 dans un plateau et n'importe quelle autre pièce dans l'autre plateau pour déterminer si 12 est plus léger ou plus lourd

30v. 2e. op. (schéma B: 1, 2, 3, 4 : 5, 6, 7, 8)

Nous savons donc que les 4 qui restent sont normales.

Prendre 3 normales, 9, 10, 11 (parmi les 4 qui restent) et rem-placer 1, 2, 3, par 9, 10, 11 dans le plateau de gauche. enlever 5, 6, 7 et les remplacer par 1, 2, 3 dans le plateau de droite - (schéma: 9, 10, 11, 4 : 1, 2, 3, 8) 5, 6, 7 enlevées

3 cas possibles

~~le fléau reste horizontal~~

1° le fléau reste dans la même position que dans la 1re opération

2 ° le fléau penche à gauche au lieu de pencher à droite

3 ° le fléau redevient horizontal

1° fléau même position - le fait que le fléau n'a pas changé indique que nous avons une équivalence du poids qui était dans la première opération (en ce qui concerne les pièces chargées ou retirées autrement dit 9, 10, 11, 1 2 3, 5, 6, 7 sont toutes des pièces de même poids. Il s'ensuit que la pièce cherchée est ou 4 plus légère ou 8 plus lourde.

la 3e opération est simple - peser 4 (ou 8) avec une des bonnes pièces. Si elle est égale, 8 sera plus lourde et réciproque 4 ser plus légère.

31. 2e op. B suite

*2e cas possible*

(schéma: 9,10,11,4 >1,2,3,8)

Le fléau penche à gauche au lieu de droite comme dans la 1re opération

Ce changement de fléau indique d'abord que la pièce cherchée est parmi les 8 dans la balance or nous savons que 9, 10, 11 sont normales (voir 1re opération), que 4 et 8 n'ont pas changé de place donc n'ont pas aidé au changement du fléau. Le changement du fléau est donc dû au poids d'une des pièces 1, 2, 3 et par conséquent aussi la pièce cherchée (1, 2 ou 3) est plus légère puisque le fléau monte à droite, comme il montait à gauche dans la 1re opération, quand 1, 2, 3 étaient à gauche.

La 3e opération consiste donc à peser 1 et 2 et si une des 2 est plus légère c'est la pièce cherchée (plus légère). Si elles sont égales en poids, 3 sera la pièce cherchée et plus légère.

3e cas possible Le fléau redevient horizontal

Cela évidemment indique [que] la pièce cherchée est parmi les pièces rejetées 5, 6, 7.

D'après la 1re opération 5, 6, 7 étaient du côté plus lourd donc la pièce cherchée 5, 6,

ou 7 sera plus lourde (nous avons déterminé par cette 2' opé- ration que 9, 10, 11, 4, 1 2 3 8

sont normales et 12 est nor-male d'après la 1" opération. D'où 3' op. peser 5 et 6 si une des 2 est plus lourde, c'est la pièce si égales c'est 7.

32r. Loupe pour le toucher (infra mince)

μμμμ séparant l'infra mince

Les infra minces sont diaphanes et quelquefois transparents

32 (verso). 50 cent. cubes d'air de Paris



33. quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche dont elle sort, les 2 odeurs s'épousent par infra mince.

34. habitants de l'infra mince fainéants

35 rv. Séparation infra-mince

2 formes embouties dans le même moule (?) différent entre elles d'une valeur séparative infra mince.

Tous les « identiques » aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative infra mince.

Deux hommes ne sont pas un exemple d'identité et s'éloignent au contraire d'une différence évaluable infra mince - mais il existe la conception grossière du déjà vu qui mène du groupement générique (2 arbres, 2 bateaux) aux plus identiques « emboutis ». Il vaudrait mieux chercher à passer dans l'intervalle infra mince qui sépare 2 « identiques » qu'accepter commodément la généralisation verbale qui fait ressembler 2 jumelles à 2 gouttes d'eau.

Copenhague 29 juillet 37

36. Les buées - sur surfaces polies (verre, cuivre infra mince on peut dessiner et peut-être rebuer à volonté un dessin qui apparaîtrait à la vapeur d'eau (ou autre).

37. Odeurs plus *inframince*s que les couleurs

38. Contact et infra mince

39. Transparence imitant supposant espérant un infra mince savon qui glisse /glissage friction / patinage (datée 1938 au verso)

40. La querelle de l'ombre portée dans son rapport avec l'infra mince

41.  $70 + 40 = 110$

à haute voix ou à voix basse (surtout énoncé mentalement)  $70 + 40$  font plus de 110 - (par infra-mince)

Extatiques esthétiques (sic)

substantif      adjectif

42. Reflets - sur certains bois / lumière jouant sur surfaces. infra-mince mû par la perspective

43. le poli phéno m d'infra mince

44. Moules en plis. / dans le cas du coude / Moule (à coude droit)

ex. type - pantalon porté et très marqué de plis. (donnant une expression sculpturale de l'individu qui l'a porté)

Le fait de porter le pantalon, le port du pantalon est comparable à l'exécution manuelle d'une sculpture originale avec en plus, un renversement technique : en portant le pantalon la jambe travaille comme la main du sculpteur et produit un moule (au lieu d'un moulage) et un moule en étoffe qui s'ex-prime en plis - y adapter l'infra mince gorge de pigeon question de conservation des étoffes - (mites) / ne pas les solidifier - peut être dans certains cas

Chercher autres exemples –

45. à fleur

En essayant de mettre 1 surface plane à fleur d'une autre surface plane on passe par des moments *infra minces*.

46. *Inframince*

Reflets de la lumière sur diff. surfaces plus ou moins polies .

Reflets dépolis donnant un effet de réflexion - miroir en profondeur - pourraient servir d'illustration optique à l'idée de l'infra mince comme « conducteur » de la 2<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup> dimension

Irisation en tant que cas particulier du reflet.

- Miroir et réflexion dans le miroir maximum de ce passage de la 2<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup> dimension - (incidence / pourquoi les yeux « accommodent »-ils dans un miroir ?)

### **Notas *Inframince* traduzidas para o português:**

1. O possível é um *infra mince*.

A possibilidade de vários tubos de cores de se tornar um Seurat é « a explicação » concreta do possível como *infra mince*.

O possível implicando o tornar-se - a passagem de um à outro tem lugar no *infra mince*. alegoria sobre o "esquecimento"

2. analogia *inframince*

3. « portador de sombra »

sociedade anônima dos portadores de sombra representada por todas as fontes de luz (sol, lua, estrelas, velas, fogo - )

incidentalmente: diferentes aspectos da reciprocidade - associação fogo-luz (luz negra, fogo-sem-fumaça = algumas fontes de luz) os portadores de sombra trabalham no *infra mince*

4. O calor de um assento (que acabou de ser deixado) é *infra-mince*.

5. *inframince* (adjet.) nome não - nunca fazer um substantivo

O olho fixo fenômeno *inframince*

6. a alegoria (em geral) é uma aplicação do *infra mince*

7. semelhança / similaridade

O mesmo (fabricação em série) / aproximação prática da similaridade

No tempo um mesmo objeto não é o mesmo a 1 segundo de intervalo.

Quais relações com o princípio de identidade?

8. gratuidade do pequeno peso

9. (frente) *Infra mince* Teia de aranha - não a tela (croqui) mas as teias de aranha que se parecem com o tecido cinzento-branco.

Reflexo de espelho - ou de vidro - plano convexo

*separação inframince* - melhor que divisória, porque indica intervalo (levado num sentido) e divisão (tomado em outro sentido) - separação tem os 2 sentidos macho e fêmea - moire - irisado (ver interferências no Palais Découverte)

Portões do metrô. - As pessoas que passam no último instante / *infra mince* –

9. (verso) A convenção do signo da flecha produz uma reação *infra mince* sobre o sentido do deslocamento aceito.

Calças de veludo - o assobio (no andar) pelo roçar das 2 pernas é uma separação *infra mince* indicada pelo som (não é? um som *infra mince*)

10. A troca entre o que oferecemos aos olhares [toda aplicação para oferecer aos olhares (todos os aspectos)] e o olhar gelado do público (que apercebe e esquece imediatamente). Muito frequente essa troca tem o valor de uma separação *infra mince* (querendo dizer que quanto mais uma coisa é admirada ou olhada menos há a separação *inf. m.*?)

11. (frente) Transparência de *infra-mince*

Segundo o material empregado o *infra mince* dá transparências calculáveis por uma feixe de luz de mais e mais forte quando o material passa do animal ao vegetal e ao mineral (por ex. folha de cobre será sempre opaca). Outro ex. folha de ouro é *infra-mince*?

Fisicamente *infra mince* é realizável a um valor de  $\mu$ - perguntar?

Lupa para « tocar » - *inframince*

11. (verso) Quando a fumaça de tabaco sai também da boca que o exala, os dois odores se casam pelo *inframince* (*inframince* olfativo)

12. Separação *infra mince* entre o ruído de detonação de um fuzil (muito próximo) e a aparição da marca da bala no alvo (distância máxima 3 a 4 metros – Tiro de festim)

13. (*Fotografia de sombras dos Ready-Mades*)

14. Pseudo-experiência

Diferença entre o contato da água e aquele do chumbo fundido por ex. ou da pasta com as paredes do mesmo recipiente removido ao redor do líquido (água, chumbo fundido ou pasta) restando quase imóvel – esta diferença entre 2 contatos é *inframince*.

(nesta pseudo experiência, intervêm viscosidade – rugosidade das paredes, tipo giroscópio do líquido)

15. Pintura sobre vidro vista do lado não pintado dá um *infra mince*.

16. alegoria do esquecimento

17. Papel cavado (intervalo *infra-mince* sem que haja nisso 2 folhas)

Procurar em que grupo de trabalho se serve de instrumentos para medir a espessura (comerciantes de placas de cobre) que vão até qual delgadez ?  $1/10 \text{ mm} = 100\mu = \text{finura dos papéis}$

Pedaço de tecido furta-cor comprado em Grenoble / seda multicolor (suporte de *infra mince* visível) em oposição ao veludo que roçando contra o mesmo veludo dá *infra mince* auditivo

18. A diferença (dimensional) entre dois objetos feitos em série [saídos do mesmo molde] é um *inframince* quando a máxima (?) precisão é obtida.

19. Papel oco/ intervalo *inframince*/ papel de carta, papelões não

Aparelho de medida fêmea  
se corta e se introduz a coisa

20. pintura pastel de caspas caídas dos cabelos sobre um papel úmido de cola.

21. sombra projetada de soslaio } *infra mince*

Impressão tipográfica foto etc. *Inframince*

22. Aplicação da « luz de soslaio » à produção *inframince*.

23. Raios X (?)/ infra mince / Transparência ou corte

24. Um raio de luz (sol) reduzido a um infra mince (provavelmente não possível por causa do « cone ») – Fumaça ou outro gás cortado em fatia infra mince.

Coors e infra mince

Transparência « atenuante » das coors em infra mince

« Laminagem » para isolar um infra mince. Entre 2 placas de vidro uma substância que se solidifica sem aderir às placas de vidro.

Prensagem – mais do que laminagem.

Teia de aranha como exemplo de isolamento « natural » de uma, carcaça (pseudo-geométrico) do infra mince.

25. O nacarado, o “moiré”, o irisado em geral: relações com o *inframince*.

26 (frente). espessuras infra Os infra-espessos

(tipo “colocado” clichês tipográficos)

Os infra-minces (em uma só dimensão)? ? os outros 2 normais

A plainadeira instrumento grosseiro que mal chega ao *inframince*/ realinhamento (operação) podendo servir na exploração dos *inframince*

Modo: o estado ativo e não o resultado – o estado ativo não traz nenhum interesse ao resultado – o resultado sendo diferente se o mesmo estado ativo é repetido

Modo: experiências – o resultado não enfrente a não ser mantido – não apresentando nenhum interesse. não-troca.

Gruyère\* chumbado para dentições defeituosas

26 (verso). Corte – cortante (guilhotina, lâminas de barbear/ deslizamento – /secagem – colagem/ viscosidade –/ rompimento./ Queima/ dissolução (nos líquidos com o açúcar pax.) /

Porosidade – empapamento (papel toalha) Permeabilidade à água e ao ar (couro) /

Afundamento (pregos, seta vegetal/ frotagem raspagem – ajuste localização – reparação

(camuflagem /retecido – ou reparação mecânica / Colagem de aderência – Engomado –

27. Limagem – polimento -

a lima infra mince – lixa – lixa de esmeril / polimento ~~envernizamento~~ de fixador

Freqüentemente estas operações ~~toeam~~ alcançam ao infra mince

28. Carícias infra minces

29. Isolamento do *inframince*!

Como isolar –

30 (frente). 1a. operação: A (esquema: 1,2,3,4, = 5,6,7,8)

B (esquema: 1,2,3,4 = 5,6,7,8)

C (esquema: 1,2,3,4 = 5,6,7,8)

resta 4 (9,10, 11,12) dentre as quais a mais pesada ou a mais leve

caso simétrico de B a tratar identicamente. 2ª. operação: substituir 5,6,7 por 9,10,11 e substituir 1 2 3 por 5 6 7 etc. ver desenvolvimento no caso B simétrico

2ª. operação A (esquema: 1,2,3 = 9,10,11)

Deixar 12 de lado

3 caso, 1o. incline à direita logo a peça buscada é mais pesada – e dentre 9,10,11

3ª. operação colocar (ao acaso) 9 em um tabuleiro e 10 em outro

1. Se são iguais 11 é a peça procurada e mais pesada

2. Se 9 (ou 10) é mais pesada é a peça procurada

2º. incline à esquerda, então a peça buscada é mais leve dentre 9,10,11

3º. operação: colocar ao acaso 9 em um tabuleiro e 10 em outro –

1º Se são iguais 11 é a peça buscada e mais leve

2º se 9 ou 10 é mais leve é a peça buscada mais leve

3º permanece horizontal/ e a peça buscada é N° 12 sem saber se ela é mais leve ou mais pesada

3ª operação/ Colocar 12 num tabuleiro e não importa qual outra peça no outro tabuleiro para determinar se 12 é mais leve ou mais pesado

30. (verso) 2ª operação (esquema B: 1, 2, 3, 4 : 5, 6, 7, 8)

Nós sabemos então, que as 4 que restam são normais.

Pegar 3 normais, 9, 10, 11 (dentre as 4 que restam) e substituir 1, 2, 3 por 9, 10, 11 no tabuleiro da esquerda. tirar 5, 6, 7 e substituir por 1, 2, 3 no tabuleiro da direita –

(esquema: 9, 10, 11, 4 : 1, 2, 3, 8) 5, 6, 7 retiradas

3 casos possíveis

1º travessão permanece na mesma posição que na 1a. operação

2º o travessão inclina à esquerda em vez de inclinar à direita

3º o travessão volta a ficar na horizontal

1º travessão mesma posição – o fato de que o travessão não mudou indica que temos uma equivalência do peso que estava na primeira operação (no que concerne às peças carregadas ou retiradas, ou seja, 9, 10, 11, 1 2 3, 5, 6, 7 são todas peças de mesmo peso. E se segue que a peça procurada é ou 4 mais leve ou o 8 mais pesada.

a 3a. operação é simples – pesar 4 (ou 8) com uma das boas peças. Se é igual, 8 será mais pesada e reciprocamente 4 será mais leve.

31. 2ª opção B continuação

2º caso possível

(esquema: 9,10,11,4 >1,2,3,8)

A haste se inclina para a esquerda em lugar de à direita como na 1ª operação

Esta mudança da haste indica em primeiro lugar que a peça procurada está entre as 8 na balança, ora nós sabemos que 9, 10, 11 são normais (ver 1a. operação), que 4 e 8 não

mudaram de lugar, logo não intervíram na mudança da haste. A mudança da haste é então

devido ao peso de uma das peças 1,2,3 e por consequência também a peça procurada (1, 2 ou 3) é mais leve já que a haste sobe à direita, como subia à esquerda na 1ª. operação, quando 1, 2, 3 estavam à esquerda.

A 3ª operação consiste então em pesar 1 e 2 e se uma das 2 é mais leve é a peça buscada (mais leve). Se elas são iguais em peso, 3 será a peça buscada e mais leve.

3ª caso possível o ponteiro volta à horizontal

(esquema: 9,10,11,4 = 1,2,3,8)

isto indica evidentemente que a peça buscada está entre as peças rejeitadas 5,6,7. Segundo a 1ª operação 5,6,7 estavam do lado mais pesado logo a peça buscada 5,6 ou 7 será mais pesada (determinamos por meio desta 2ª operação que 9,10,11,4,1 2 3 8 são normais e 12 é normal segundo a 1ª operação – De onde 3ª. operação pesar 5 e 6 se uma das 2 é mais pesada, é a peça se iguais é a 7.

32 (frente). Lupa para tocar (infra mince)

μμμμ separando o infra mince

Os infra minces são diáfanos e algumas vezes transparentes

32 (verso) 50 centímetros cúbicos de ar de Paris

33. quando a fumaça de tabaco sente também da boca de onde ela sai, os 2 odores se casam pelo infra mince.

34. habitantes do infra mince vadios

35. (frente/verso) Separação *inframince*

2 formas prensadas no mesmo molde (?) diferem entre elas por um valor separativo infra mince.

Todos os “idênticos” por mais idênticos que sejam (e quanto mais idênticos são) se aproximam desta diferença separativa infra mince.

Dois homens não são um exemplo de identidade e se distanciam ao contrário de uma diferença avaliável *inframince* – mas existe a concepção grosseira do já visto que leva do conjunto genérico (2 árvores, 2 barcos) aos mais idênticos “prensados”. Queria procurar passar melhor pelo intervalo infra mince que separa 2 “idênticos” que aceitar comodamente a generalização verbal que faz assemelhar 2 gêmeos à 2 gotas d’água.

Copenhague 29 de julho de 1937

36. Os vapores – sobre superfícies polidas (vidro, cobre

*Inframince*/podemos desenhar e talvez revaporizar à vontade um desenho que apareceria no vapor d’água (ou outro).

37. odores mais *inframinces* que as cores

38. contato e *inframince*

39. Transparência que imitando supõem esperar um *infra mince* - sabão que escorrega resvalamento fricção/ patinagem (datado 1938 no verso)

40. O conflito da sombra projetada em sua relação com o *infra mince*

41.  $70 + 40 = 110$

em voz alta ou em voz baixa (sobretudo enunciado mentalmente)  $70 + 40$  são mais que 110 – (por *inframince*)

extáticos estéticos. (sic)

substantivo      adjetivo

42. Reflexos – sobre certas madeiras / luz jogando sobre superfícies. *inframince* movido pela perspectiva

43. o polido fenômeno de *infra mince*

44. Moldes em dobras. / no caso do cotovelo / Molde (do cotovelo direito)

ex. tipo - calça usada e muito marcada de dobras. (dando uma expressão escultural do indivíduo que a usou)

O fato de usar a calça, o usar da calça é comparável à execução manual de uma escultura original tornando com no mais uma transferência técnica: usando a calça a perna trabalha como a mão do escultor e produz um molde (no lugar de um moldado) e um molde de tecido que se expressa em dobras - adaptar a isso o *inframince* furta-cor

questão de conservação dos tecidos – (traças)/ não as solidificar – pode ser em alguns casos

Buscar outros exemplos –

45. à flor

Tentando colocar 1 superfície plana à flor de uma outra superfície plana passamos por momentos *infra minces*.

46. *Inframince*

Reflexos da luz sobre diferentes superfícies mais ou menos polidas.

Reflexos lustrados dando um efeito de reflexão – espelho em profundidade – podiam servir de ilustração ótica à ideia do *inframince* como “condutor” da 2ª à 3ª dimensão

Irisações como um caso particular do reflexo.

- Espelho e reflexão no espelho máximo desta passagem da 2ª à 3ª dimensão –

(incidentalmente / porque os olhos se “acomodam” em um espelho?)



## Capítulo 1: Descomeço

JOHN CAGE

Da CONFERÊNCIA SOBRE NADA

Eu estou aqui , e não há nada a dizer .  
 Se algum de vocês  
 quiser ir a algum lugar , pode sair a  
 qualquer momento . O que nós re-queremos é  
 silêncio ; mas o que o silêncio requer  
 é q eu continue falando.  
 Dê ao pensamento de alguém  
 um empurrão : ele cai logo  
 ; mas o q empurra e o empurrado pro-duzem esse entre-  
 tenimento chamado dis-cussão .  
 Vamos ter uma daqui a pouco?  
 §  
 Ou , podemos de-cidir não ter uma dis-  
 cussão . Como vocês quiserem. Mas  
 agora há silêncios e as  
 palavras fazem ajudam a fazer os  
 silêncios .  
 Eu não tenho nada a dizer  
 e o estou dizendo e isto é  
 poesia como eu quero .

(tradução de augusto de campos)

No descomeço era o verbo.  
 Só depois é que veio o delírio do verbo.  
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz:  
 Eu escuto a cor dos passarinhos.  
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.  
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.  
 E pois.  
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos — O verbo tem que  
 pegar delírio.  
 (Manoel de Barros, 1996).

Iniciamos essa primeira parte da escrita com dois escritos: o primeiro, a imagem do silêncio cageano, em sua *Conferência sobre o nada*; o segundo, a imagem do poema sinestésico de Manoel de Barros, *Delírio do verbo*. O que correlaciona as palavras esparsas sobre o silêncio e o nada às palavras “delirantes” e sinestésicas? O que se passa entre o pensamento “empurrado” e a poesia “nascitura”? Que sopro é esse que toca o silêncio e movimenta o verbo nos pensamentos, fazendo dançar e surgir os delírios e silêncios em poesia?

Utilizamos esses dois textos como abertura para propormos alguns pontos de reflexão que iremos trabalhar na pesquisa, tais quais: o ato criativo, o *inframince*, as pequenas percepções e a passagem como um movimento de atualização de um objeto de arte. Pensamos nesses dois textos por ambos incitarem sensações e imagens que instigam tais reflexões a partir do silêncio, da noção de torção da palavra quando Barros coloca a cor no som e muda a função do verbo, ele cria uma sinestesia e nos remete à Duchamp (1999), quando ele diz: “Não há mais questão de visualidade, a obra de arte não é mais visível, ela é matéria cinzenta, não é mais retiniana. [...] Não interessa o sentido descritivo, lógico e sim a dimensão mais sensível como ajuntar a cor e a palavra, a cor verbal.”<sup>6</sup> (DUCHAMP, 1975, [s/p], tradução nossa).

---

<sup>6</sup> Do francês: “Il n’y a plus question de visualité l’oeuvre d’art n’est plus visible complètement matière gris n’est plus retinienne. [...] N’intéresse pas le sens descriptive, logique, et si la dimension plus sensible, como ajour le couleur à le mot, le couleur verbale.”

\*  
\*   \*   \*

Atravessar o mar, numa longa viagem intercontinental, em que a paisagem quase sempre é uma horizontalidade infimamente delimitada por uma linha entre tons de azuis que por vezes se mistura com a cor dos olhos do navegante. O que se produz nesse espaço entre imagens que se refletem, se repetem, se misturam? No balanço contínuo do navio, existe/há a produção de ideias sobre um estado movediço, que não se fixa. Elas se atualizam temporariamente e se transformam. Essas são algumas imagens que evocamos para começarmos a reflexão sobre o *inframince* (figura 2) proposição desenvolvida por Duchamp entre 1925 e 1945<sup>7</sup>, em que ele elabora um pensamento específico sobre a percepção, a linguagem e as relações entre as matérias. De acordo com o documentarista Maze (2009), a concepção *inframince* foi pensada pela primeira vez durante uma viagem à navio de Paris a Nova York que Duchamp realizou em 1925.

---

<sup>7</sup> A precisão temporal da escrita de tais notas é aproximada, tendo em vista que elas não foram datadas e foram encontradas e publicadas, como já foi dito, somente após a morte do autor. De acordo com algumas pistas, o período em que tais anotações foram feitas seria entre 1925 e 1945. Para estabelecê-lo, apoiamo-nos, por exemplo, na pesquisa de Thierry D'Avilla (2010), bem como numa entrevista concedida por Duchamp à D. de Rougemont em 1945 ("Marcel Duchamp mine de rien" [Lake George, New York, 3-9 agosto de 1945], *Preuves*, Paris, no. 204 (February 1968): 43-47; reprinted in *Journal D'une Époque 1926-1946*, Paris: Gallimard, 1968).

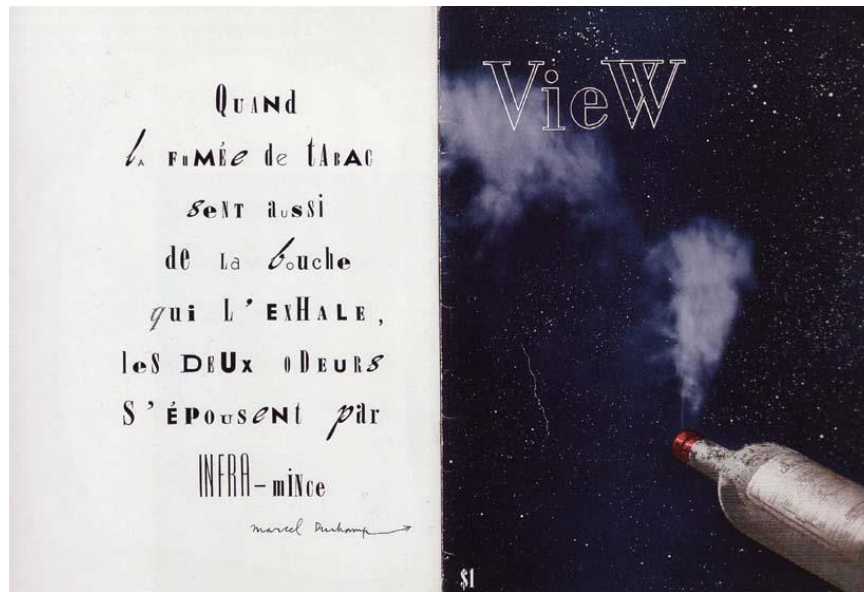


Figura 1: DUCHAMP, Marcel. **Quarta página e capa da revista View**, em homenagem a Duchamp n. 1, março 1945. Fonte: [http://www.rci.rutgers.edu/~jbass/talks/mla06/mla06\\_view\\_both.htm](http://www.rci.rutgers.edu/~jbass/talks/mla06/mla06_view_both.htm)

É curioso pensar que a ideia do *inframince* possa ter surgido no mar, durante uma travessia marítima. Se considerarmos que uma das possibilidades de interpretar o *inframince* é como uma passagem entre lugares, o próprio instante e lugar de criação teórica culminam intrinsecamente com a noção mesma: lugar de passagem entre o lugar deixado (Paris), para o lugar de chegada (Nova York). Ou seja, o próprio momento de criação foi ele mesmo um *inframince*.

Em abril de 1957, Duchamp efetua uma intervenção na Universidade do Texas (Estados Unidos), que posteriormente foi publicada sob o título *Le processus créatif*<sup>8</sup>. Nessa intervenção ele introduz dois pontos importantes com relação à criação artística; o primeiro se refere ao artista e o segundo ao espectador.

<sup>8</sup> *Le Processus créatif* é uma intervenção que Duchamp realizou na reunião da Federação Americana de Artes, em Houston no Texas (EUA), em abril de 1957 (texto original em inglês, intitulado *The Creative Act*, redigido em inglês em janeiro de 1957, publicado na *Art News*, vol. 56, n. 4, New York, verão 1957). A versão em francês é uma tradução do próprio artista que data de julho de 1957 e que foi publicada em *Sur Marcel Duchamp*, de Robert Lebel (Paris, Trianon Press, 1959). A tradução foi posteriormente reproduzida em *Duchamp du signe* (Paris: Flammarion, 1994, 204-208).

Com relação àquele, Duchamp propõe a ideia de pensá-lo como um médium, como aquele que efetua a intermediação estética do mundo. É o que podemos verificar na seguinte passagem de seu discurso: “[...] o artista age como de um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura seu caminho em direção a uma clareira.”<sup>9</sup> (DUCHAMP, 1994. p. 205, tradução nossa). Esse caráter mediúnico, na concepção duchampiana, outorga ao artista uma consciência incompleta do processo de criação. Como ele é considerado/visto como um ser médium, as decisões que ele toma no campo estético e que o levam/conduzem a efetuar os movimentos de criação. Para Duchamp, essas decisões são de ordem intuitiva, e, portanto, há nelas uma parcela de obscuridade ou mesmo de incerteza.

Nessa curta e fértil intervenção, o artista ainda elabora uma conexão intrínseca entre o público e o objeto de arte, no que diz respeito à possibilidade do objeto de arte ser completado somente a partir da relação com o público, e a respeito dessa relação ele trará a proposição de “osmose estética”. A “osmose estética” é para Duchamp, a possibilidade de uma transferência de significação da obra de arte por meio do ajuntamento do olhar do artista no trabalho em arte.

Mesmo que a intervenção de Duchamp na Universidade do Texas e que as suas notas *inframince* não datem da mesma época, é perceptível em ambos o interesse do artista por questões que tocam o ato criativo. Este é compreendido pelo artista como momento em que algo entra num movimento de mudança em tornar-se outro. Nas notas *inframince*, especificamente, ele trata dessa noção a partir de um ponto de vista cuja dimensão é particularmente minimizada. Isso pode ser observado, por exemplo, na nota n.1 quando ele diz que:

O possível é um infra mince. A possibilidade de vários tubos de cores de se tornar um Seurat é « a explicação » concreta do possível como infra mince. O

---

<sup>9</sup> Do original em francês: “[...] L’artiste agit à la façon d’un être médiumnique qui, du labyrinthe par delà le temps et l’espace, cherche son chemin vers la clairière.”)

possível implicando o tornar-se - a passagem de um a outro tem lugar no infra mince. / alegoria sobre o 'esquecimento'. (DUCHAMP, 1999, p. 21, tradução nossa).

No que se refere às questões que abarcaremos nesta pesquisa, há dois elementos importantes na nota supracitada: o “possível” e o “tornar-se”. O “possível” é entendido como uma potencialidade da criação acontecer. Trabalhado numa abordagem a partir da filosofia bergsoniana, à qual Duchamp teve acesso a partir da participação nos seminários no Collège de France e pela leitura de alguns textos do filósofo. O “tornar-se” é compreendido como ação de mudança, devir, criação, alquimia dos materiais disponíveis. Em outras palavras, é a passagem entre a intenção de se criar algo (nesta abordagem, um trabalho em arte, especificamente) e a sua atualização.

Nosso objetivo é desenvolver de modo mais conciso os três termos aos quais já havíamos feito referência (o “possível”, o “tornar-se”, o “esquecimento”) e que se articulam diretamente com a questão motriz desta pesquisa: o ato criativo.

No livro de Bergson (1934) *La pensée et le mouvant – essais et conférences* (O Pensamento e o movente – ensaios e conferências), composto por uma coletânea de ensaios e conferências datados entre 1903 e 1923, há um artigo intitulado *Le Possible et le réel* (O Possível e o real), datado de 1930<sup>10</sup>. Nesse texto, o autor desenvolve conceitos que tocam precisamente nas operações trabalhadas por Duchamp na nota n. 1. Sendo eles: o possível, o tornar-se (que, na terminologia bergsoniana, é a mudança) e o esquecimento.

A criação sendo um modo de operacionalização da intuição pensada como o ato operacional da dialética (bergsoniana), transpondo o dualismo moderno entre os opostos, o ser mediúnico é um ser conciliador que age em cooperação entre os polos.

---

<sup>10</sup> Conforme nota explicativa na edição brasileira, esse artigo foi escrito a partir de concepções elaboradas no evento “Meeting Filosófico”, ocorrido na cidade de Oxford, em 1920.

Na dialética bergsoniana esse movimento de cooperação é a força motriz da sua tese em *Dados imediatos da consciência humana* (1889).

## Entremeio

Entre dois lugares, a passagem, o entremeio.

"*Inframince*", termo inventado por Duchamp, morfologicamente é uma derivação imprópria, ou seja, é composto pela junção de duas palavras cujos significados são sinônimos. O prefixo "infra" é um adjetivo de origem latina e é usado tanto na língua francesa quanto na portuguesa. Significa: sub; abaixo; a parte inferior. A locução "mince" tem origem incerta<sup>11</sup>, é um adjetivo, mas também uma interjeição francesa. Enquanto adjetivo significa: pouco espesso; magro; fino; delgado; alongado.

Algumas possíveis traduções do termo para o português seriam: infrafino, infraleve, inframiúdo, infrazino, infradelgado, inframagro, inframínimo... Algumas pesquisas que trabalharam com o termo "*inframince*" propõem uma tradução para o português, dentre estas: "infraleve" – que é também a tradução feita para o espanhol – e "infracino".

---

<sup>11</sup> De acordo com o dicionário etimológico francês *Le Petit Robert*, a palavra "mince" é uma derivação "[...] do antigo verbo *mincer* (final do séc. XI *minicer*), proveniente do latim popular *minutiare*, forma alterada do baixo latim *minutare* (séc. V e VI), derivado de *minutus* 'pequeno, menu'. Em francês antigo, *mincer* 'cortar em pequenos pedaços' era sobretudo usado na culinária [...] *Mince* designa inicialmente uma pequena moeda sem valor (1305), de acordo com o latim medieval *minutum* e *minuta*, pequena moeda. [...] É somente no séc. XVI que esse adjetivo recebeu o sentido concreto de 'quem tem pouca espessura' e começou a ser empregado como adjetivo de caracterização física de um objeto, de um corpo (1560). [...] Desde o séc. XVII, o adjetivo é igualmente aplicado a uma realidade abstrata qualquer (antes de 1646). Na língua clássica, ele significava particularmente 'que tem pouca força, pouco poder' e (falando de uma pessoa) que merece pouca consideração (1652)." (Tradução da autora) (Petit Robert, ano, p. 7722). Quanto à interjeição, apesar de não ser o contexto utilizado por Duchamp (no nosso ponto de vista) sobre o termo *inframince*: "A interjeição mince! 'zut!, merda! procede provavelmente da gíria mince [...]" (Tradução livre) (Petit Robert, ano, p. 7722).

Nesta pesquisa, no entanto, optamos por usar o termo em francês, sua língua originária, por dois motivos fundamentais: nas tentativas de tradução para o português a palavra perde a singularidade da sua sonoridade, elemento que compreendemos ser de suma importância para o significado do termo. Em segundo lugar, pelo fato de não haver uma tradução direta para o português para a palavra “mince”, fazendo com que a tradução seja um tanto quanto imprecisa, despotencializando a força da palavra, o que, se tratando de uma palavra/conceito, é de grande valor para o seu estudo.

« *Inframince* »; « infra-mince »; « infra mince ». Assim como no caso do « ready-made », Duchamp descreve o *inframince* de três formas diferentes, sendo que nas três variações da escrita da palavra já existe a ideia conceitual do *inframince*. Palavra espelhada. Ao pronunciar ou escrever a palavra junta, separada por um hífen ou separada com um espaço, efetuamos uma modificação microperceptível no modo como a forma – estrutura – da palavra se apresenta. Foneticamente, essa operação mínima diferencial instaura o seu sentido.

Infamince é uma palavra tautológica no sentido em que concerne em si a ação que sugere o seu significado. Ao inventar a palavra, Duchamp cria uma simbiose entre o conceito e a forma, a partir da diferença mínima que ele constrói com relação ao conceito, já que “infra” e “mince” são palavras sinônimas. Quanto à forma, no que diz respeito às variações das minimamente simétricas, infra e mince contém duas vogais e três consoantes, organizadas como espelhamento uma da outra.

Respondendo a uma pergunta sobre o que seria o *inframince*, Duchamp nos diz:

É alguma coisa que escapa ainda às nossas definições científicas. Eu escolhi propositalmente a palavra mince, que é uma palavra humana e afetiva e não uma medida precisa de laboratório. O barulho ou a música feita pela fricção do veludo de uma calça quando nos movemos está relacionado ao *inframince*. A concavidade no papel entre a frente e o verso de uma fina folha... A estudar! [...] É uma categoria a qual eu me dediquei muito durante



esses dez últimos anos. Penso que através do *Infra-mince* é possível ir da segunda à terceira dimensão (Duchamp, apud Dworkin, 2013, p. 18).<sup>12</sup>

## O Médium

*Creio que hoje, mais do que nunca, o Artista tenha de exercer esta missão "mística": manter acesa a chama de uma visão interior cuja obra de arte parece ser a tradução mais fiel para um profano.*<sup>13</sup>  
(Duchamp, « L'artiste à l'université », 1960, tradução nossa)

Retornando à referida intervenção efetuada na Universidade, Duchamp menciona um termo importante de ser trabalhado, ao se referir ao artista. Ele refere-se ao artista como um "médium". No entanto, à qual significado do termo "mediúnico" podemos relacionar com a noção proferida por Duchamp ?

Num contexto vanguardista francês no qual o movimento surrealista (o qual Duchamp teve forte ligação, mesmo que não tenha se filiado ao grupo efetivamente), já havia trazido suas proposições calcadas por questões envoltas pelo esotérico, pelo místico, pelo onírico, dentre outras incitações que o inconsciente poderia suscitar, convém atentarmos para a palavra que Duchamp utiliza em sua intervenção, para se referir ao artista: "médium".

A qual ou a quais significados Duchamp se referia ao utilizar precisamente a palavra médium?

---

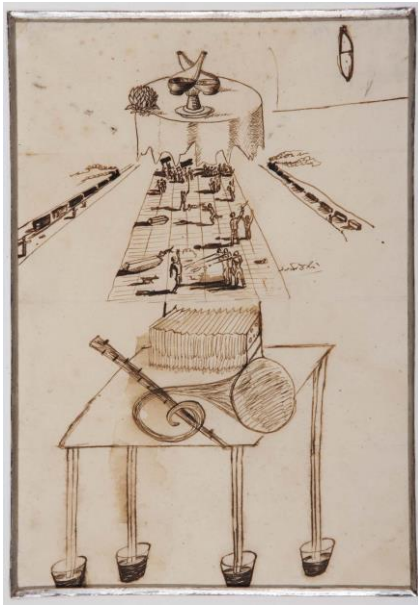
<sup>12</sup> C'est quelque chose qui échappe encore à nos définitions scientifiques. J'ai choisi exprès le mot *mince* qui est un mot humain et affectif et non une mesure précise de laboratoire. Le bruit ou la musique que fait par un pantalon de velours côtelé, comme celui ci, quand on bouge, relève de l'*inframince*. Le creux dans le papier, entre le recto et le verso d'une feuille mince...à étudier! C'est une catégorie dont je me suis beaucoup occupé pendant ces dix dernières années. Je pense qu'au travers de l'*Infra-mince*, il est possible d'aller de la seconde à la troisième dimension"

<sup>13</sup> Do francês: « Je crois qu'aujourd'hui plus que jamais l'Artiste a cette mission parareligieuse à remplir: maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'œuvre d'art semble être la traduction la plus fidèle pour le profane. »

Para entender o significado atribuído por Duchamp, é necessário “retomar o movimento surrealista”, com o qual Duchamp teve forte ligação, mesmo que não se tenha filiado ao grupo efetivamente. Tal movimento já havia trazido suas proposições calcadas por questões envoltas pelo esotérico, pelo místico, pelo onírico, dentre outras incitações que o inconsciente poderia suscitar. No início da década de 1920, surgia em Paris, num contexto entre guerras, o movimento surrealista. Impulsionado pela ideia da liberdade psíquica, moral e social em detrimento de um aprisionamento racional que, sob o ponto de vista surrealista, impedia a potência criadora, os pressupostos básicos do grupo ancoravam-se em jogos linguísticos – que poderiam ser aplicados a outros campos artísticos. Graças a esses jogos, buscava-se a liberação da imaginação por meio do acesso ao inconsciente, que poderia se exprimir livremente.

O “cadáver esquisito” (como foi traduzido do francês: “cadavre exquis”), por exemplo, foi criado pelo grupo surrealista por volta de 1914, tendo como finalidade a criação coletiva, seja de textos literários, desenhos, etc. O princípio do jogo é que cada participante escreva, em sua vez de jogar, uma parte de uma frase, seguindo a ordem: sujeito – verbo – complemento, faz parte da regra também o ocultamento em saber o que foi escrito precedentemente pelo outro jogador, a mesma técnica é aplicada nas outras formas de expressão técnica, como o desenho (imagem XXX).

Dessa forma, através do automatismo da escrita, os surrealistas buscavam produzir uma conexão entre as frases dadas pelo “acaso” psíquico, através da exploração dos recursos do inconsciente. No início o cadáver esquisito era jogado apenas como uma atividade lúdica, mas foi se tornando uma técnica de criação surrealista. . Ele é utilizado ainda hoje pelo grupo surrealista parisiense como forma de composição literária em algumas publicações atuais.



**Figura 2:** Salvador Dalí, André Breton, Gala, Valentine Hugo. **Cadáver Exquis.** 1932, Nanquim sobre papel, 27 x 18,5 cm. Museo Reina Sophia. Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cadavre-exquis-cadaver-exquisito>

Essa técnica condiz com as ideologias surrealistas em seus variados vetores. Dentre eles, pode-se citar, em primeiro lugar, a anulação da autoria: já que a criação se dava de modo coletivo e aleatório, as produções literárias ou gráficas do cadáver exquisito eram assinadas em grupo. Esse processo de anulação da autoria individual se imbrica com o ideal político do grupo. Em segundo lugar, pode-se citar a intenção de abolir a criação consciente. Entendia-se então o artista como um intermediário ou médium entre o inconsciente potente de criação e o mundo exterior.

Para André Breton, escritor, poeta e redator do *Manifesto do surrealismo*, de 1924, na expressão livre da psique haveria uma ligação estreita com o mundo exterior estreitada por acontecimentos ou práticas específicas que permitiam tais conexões, como o sonho, o acaso, a loucura, a infância. Aliás, é a partir desses pressupostos que Breton inaugura o termo surrealismo: “[...] Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer.” (BRETON, 1924, p. 6, tradução livre).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Do francês: “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire.”

Duchamp esteve presente desde a criação do grupo surrealista de maneira ativa, mesmo que nem sempre como participante efetivo do grupo. Sua presença era mais espectral e se dava por intermédio de suas relações amistosas com os integrantes de base como Breton, por exemplo. Este, foi bastante influenciado por essas vertentes místicas, consulta frequentemente cartomante e cria seu próprio baralho de tarot, e ao escrever o *Segundo Manifesto Surrealista*, por exemplo, ele “[...] coloca o surrealismo sob influência de uma conjunção de Saturno e Urano, entre 1896 e 1898, coincidindo com seu nascimento, e os de Éluard e Aragon.” (WILLER, 2004).

O surrealismo francês também estava interessado, além das discussões relacionadas ao onírico, e às forças psíquicas em seus variados graus, pelas questões místicas e que envolviam a França desde meados do século XIX. Dentre essas, havia corrente filosófico-religiosa denominada “filosofia do espírito” ou “espiritismo”, que foi codificada pelo pedagogo francês Alan Kardec (pseudônimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail) (1804-1869) a partir de 1855<sup>15</sup>.

Como campo investigativo, os primeiros estudiosos do espiritismo estavam interessados nas manifestações fenomênicas, na comunicação entre os espíritos já mortos ou desencarnados e os espíritos vivos. Essa comunicação se dá graças a uma pessoa, denominada de médium, que é propensa ou sensível a tal intermediação. De acordo com a doutrina espírita, há diferentes níveis e “faculdades” mediúnicas, sendo as mais comuns a incorporação, em que/através da qual, o espírito

---

<sup>15</sup> Nesse ano, Kardec descobre manifestações ocultistas de mesas girantes, ou mesas dançantes, que aconteciam nos Estados Unidos. Graças a elas, seria possível a comunicação com os espíritos. Muito comum em meados do século XIX, como um fenômeno ocultista e mesmo espetacular. A explicação para o fenômeno da comunicação com espíritos se dá em convergência com uma descoberta naquele momento do ideomotor. A ideia do ideomotor é originalmente descoberta pelo químico francês Michel Eugène Chevreul em 1808, ao se deparar com movimentos involuntários e inconscientes a partir da utilização de pêndulos ao realizar análises químicas. Mas o experimento foi descrito apenas em 1852, pelo naturalista britânico William Benjamin Carpenter ao escrever um artigo sobre radiestesia. Mais tarde, o físico inglês Michael Faraday, envolvido com os fenômenos das mesas girantes na França, utilizou do método para explicar o fenômeno que ocorria quando as mesas se movimentavam.

comunicante entra em contato por intermédio do corpo do médium e a psicografia, em que a comunicação ocorre por meio da escrita.

Outro tipo de mediunidade chamou a atenção dos surrealistas: a manipulação de fluidos ou de efeitos físicos. Ela consiste na materialização de formas e figuras humanas por meio da emanção fluídica denominada ectoplasma<sup>16</sup>, expelida pelo médium. Do grego *ektós* (por fora) e *plasma* (substância ou molde), o ectoplasma é uma substância translúcida, diáfana, inodora, esbranquiçada brilhosa – podendo variar para um azul, geralmente fria e úmida<sup>17</sup>. Ele é expelido, durante o processo chamado ectoplasma, pelos orifícios dos médiuns, normalmente por indução, ou seja, ele não ocorre naturalmente, é provocado. Seu aspecto inicial apresenta-se na forma de um fio que vai se condensando em uma nuvem e tomando formas geralmente humanas. O ectoplasma pode ainda ser capturado com a utilização de equipamentos fotográficos e cinematográficos, como podemos observar nas imagens a seguir:

---

<sup>16</sup> O termo foi introduzido inicialmente na parapsicologia, em 1903, pelo médico fisiologista francês Charles Richet (1850 - 1935), após estudar os fenômenos ocorridos com a médium Eva Carrière. Em 1922, o mesmo médico publicou Tratado de metapsíquica, no qual aprofundava mais nos fenômenos metapsíquicos incluindo o ectoplasma. Sob a denominação de “fluido vital”, um pouco anterior à Richet, Alan Kardec publicou, em 1857, O livro dos espíritos, em que desenvolvia suas pesquisas sobre os fenômenos mediúnicos que ocorriam na França naquele momento. E mais anteriormente, especula-se que alquimistas como Paracelso (1493 - 1541) e Thomas Vaughan (1621 - 1666), no século XVII, também já haviam se atentado para esse fluido, utilizando o nome “Mysterium Magnum” ou “matéria prima”. Essas experiências, no entanto, ainda hoje, não possuem reconhecimento no âmbito científico geral.

<sup>17</sup> A pesquisa sobre esse fluido intrigou boa parte da comunidade científica do início do século XX que estava interessava nos fenômenos mais sensíveis no sentido de etéreos. No entanto, sempre foi vista com certa desconfiança, por estar ligada a fenômenos que escapam a tangibilidade num limiar com o misticismo religioso ou ocultista.



Figura 3: Autoria desconhecida, **Médium Eva Carrière manipulando ectoplasma**, 1912. Fonte: <http://www.flickrriver.com/photos/10341736@N00>

Figura 4: Autoria desconhecida, **Médium em transe expelindo ectoplasma**, [s/d]. Fonte: <http://www.flickrriver.com/photos/10341736@N00/5189308133>

Os surrealistas se interessaram por esses materiais fluidos e resgataram pesquisas mais ligadas às questões místicas, ocultistas e que lidam com o onírico. Tal interesse foi motivado pelo fato de que essas vertentes de pensamento sinalizam uma comunicação direta com o inconsciente, num o acesso mais imediato à imaginação livre desprendida do que eles consideravam as amarras da racionalização do consciente.

Inspirado no trabalho de Duchamp *Le Grand verre*, Breton escreve em 1942 o *Mythe des Grands Transparents*. Publicado pela primeira vez em 1942, em *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (Prolegômenos a um terceiro manifesto surrealista ou não), o trabalho de Breton, é uma espécie de “novo mito”, ideia trabalhada como um prolongamento a partir na noção de “mito coletivo”<sup>18</sup>,

---

18 Na tese: *André Breton et les Grands Transparents : la genèse d'un mythe*, de Nozomu Maenosono, 2016, defendida pela École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique, Arts (Lyon). O autor analisará o trabalho *Les Grands Transparents* de Breton, primeiro efetuando uma gênese do mito, desenvolvendo a ideia de alargamento da sua perspectiva poética através da própria prática artística para que segundo ele seria necessária para poder-se perceber os seres hipotéticos, posteriormente ele trabalha com os modelos de inclusão, estrangeiro e mimetismo para explicar os mitos bretonianos.

elaborada por Breton em 1935, em que ele ratifica a concepção do automatismo, este é o procedimento em que o artista tenta através de recursos técnicos acessar somente o inconsciente no seu processo de criação. Nesse manuscrito Breton reafirma a forma do automatismo como uma técnica pujante para as criações narrativas míticas surrealistas. A necessidade desse reforço técnico/teórico surge como resposta ao artista e filósofo também surrealista Wolfgang Paalen (1905-1959), que, no texto *Adeus ao surrealismo*, apontava as fragilidades/limitações do movimento por sua falta de articulação em pensar sobre o opressor contexto da II Guerra Mundial.

Na tentativa de responder a tais questionamentos de Paalen e reposicionar o surrealismo, de acordo com Jean Clair (2003), Breton intenta articular a um sincretismo entre o socialismo e ocultismo:

E aspirando a um mundo melhor que eles [os surrealistas] acreditaram ver chegar, eles se apoiaram simultaneamente na tradição materialista da Revolução [Francesa] advinda do Iluminismo que o comunismo deveria trazer e nas crenças que pregam a salvação do ser humano através do culto dos mortos e da invocação dos espíritos. Progressismo marxista e profetismo kardecista caminham junto. (CLAIR, 2003, tradução nossa).<sup>19</sup>

Além da O trabalho *Mythe des Grands Transparents* de Breton referência à obra *Le Grand verre*, os mitos que Breton cria no texto dialogam com alguns pensamentos esboçados por Duchamp em suas notas. Por exemplo, a passagem: “Esses visitantes noturnos em roupas de noite em branco.” (BRETON, 1942, tradução nossa)<sup>20</sup>, que pode ser entendida como numa conexão com a nota *inframince* n. 3 de Duchamp:

«portador de sombra» /sociedade anônima dos portadores de sombra representada por todas as fontes de luz (sol, lua, estrelas, velas, fogo - ) /incidentalmente: diferentes aspectos da reciprocidade - associação fogo-luz

---

<sup>19</sup> Do francês: “Dans leur aspiration à un monde meilleur dont elles croient précipiter la venue, elles s’appuient simultanément sur la tradition matérialiste de la Révolution issue du siècle des Lumières, que le communisme est supposé porter à son terme, et sur les croyances qui prêchent le salut de l’être humain à travers le culte des morts et l’invocation des esprits. Progressisme à la Marx et prophétisme à la Allan Kardec vont de pair.”

<sup>20</sup> Do francês: “Ces visiteurs nocturnes en vêtements de nuit blancs.”

(luz negra, fogo-sem-fumaça = algumas fontes de luz) os portadores de sombra trabalham no *infra mince*. (DUCHAMP, 1999, p. 21, tradução nossa).

Ambas as notas referem-se elementos etéreos e diáfanos, como os ectoplasmas, e se direcionam para o “acaso” e o “maravilhoso”, que, em Breton é uma tentativa de dar sustentação ao movimento vanguardista enfraquecido no período da Segunda guerra mundial, por meio de uma articulação entre um posicionamento político e místico.

Os pontos de vista sobre o artista como: intermediador, transformador de matérias, alquimista, e o ato criativo enquanto modulação dessa matéria e ação intermédia/intermediária responsável pela ligação e transformação da matéria pensamento, matéria ideia, criação à matéria bruta que se trará um trabalho de arte – e essa ação abrange todos os níveis de modificação dessa matéria-prima, desde a mínima interferência, como nos *ready-mades*, por exemplo, às ações que modificam completamente a matéria, como uma escultura tradicional.

Transformando a matéria bruta em arte, ou como um intermédio o artista é tomado por Duchamp como “ser mediúnico”, um transformador, que procura um “caminho claro no labirinto para além do tempo/espaço [...]” (DUCHAMP, 1957), o artista poderia ser ele próprio um *inframince*? Ou seja, ele seria o articulador entre duas zonas, de um lado a nebulosidade das ideias vagantes, de outro a matéria em estado bruto. Ele seria também o ser criativo que concebe relação entre as intensidades heterogêneas desse labirinto e cria outras existências possíveis, outros mundos possíveis?

Evocamos aqui a palavra zona para determinar esse “lugar” que não tem um contorno definido. A zona como campo indiscernível, campo de experimentações possíveis.



## Um transformador

*Destinado a ver o iluminado e não a luz.*

*Goethe, Pandora.*

A filósofa Ana Godinho inspirada na tese do filósofo Jean-François Lyotard (1977), propõe-nos pensar o artista, e, sobretudo Duchamp, como um transformador.

De acordo com ela:

O transformador é o que dá consistência à coexistência. Impede a dispersão, a dissipação e o desperdício de todas as pequenas manifestações de energia (sensações, pensamentos, cores, odores, sons, toda a espécie de matérias e materiais desnecessários, resquícios). Produz novos elementos. E constrói-se, na experimentação [...] (GODINHO, 2016).

O artista como transformador/ transdutor<sup>21</sup>/ alquimista das “matérias-cinzentas”. A habilidade de transformar materiais sejam eles densos ou tênues, em trabalhos de arte. O artista tem a habilidade de tornar visível o que não estava evidente, que captura o que está prestes a ser dissipado.

Pensar o artista como um transformador em Duchamp é pensar a transformação a partir do reaproveitamento de materiais fugazes como elemento para a criação, através do seu manuseio. Como observamos nas seguintes anotações de Duchamp, o artista transformador tem nos restos ou nos materiais infraperceptíveis a sua engrenagem motriz:

[...] o excesso de pressão sobre um botão eléctrico./a exalação do fumo de tabaco./o crescimento dos cabelos, dos pelos e das unhas./a queda da urina e dos excrementos./os movimentos de medo, de espanto, de aborrecimento, de cólera./o riso./ a queda das lágrimas./os gestos demonstrativos das mãos, dos pés, os tiques./os olhares duros./ os braços que caem do corpo./o espreguiçar, o bocejar, o

---

<sup>21</sup> O conceito de transdução é utilizado pelo filósofo francês Gilbert Simondon (1924-1989) e, em linhas gerais, refere-se à passagem de um estado gênese do pré-indivíduo para o indivíduo, numa operação em que duas ou mais ordens incomensuráveis de realidade entram em ressonância e se tornam comensuráveis a partir da invenção de uma dimensão que possibilita que eles se articulem. (SIMONDON, 2001).

espirrar./o cuspir vulgar e o de sangue./os vômitos./ a ejaculação./ os cabelos rebarbativos, o redemoinho./o ruído do assoar, o ressonar./ o desfalecimento./o assobiar, o canto./os suspiros, etc... (DUCHAMP, 1994, p. 272).

Esses materiais são transformados em energia produtora pelo artista/transformador a partir de um engenho, que citando a terminologia de Antonin Artaud que converge com a concepção duchampiana a respeito das máquinas celibatárias, como: “máquina que tem sopro”<sup>22</sup> (*machine qui a souffle*).

A hipótese de Lyotard e de Godinho em propor Duchamp como um transformador advém de pensar que o dispositivo de transformar é mais importante do que a ação de se fabricar algo. Ou seja, a operação de manipular os elementos de modo quase que transgressivo e partir desse procedimento gerarem uma ressignificação dos elementos transformados. Como podemos observar segundo Lyotard, com alguns exemplos de operações de transformações efetuadas por Duchamp tais quais:

O travestimento. Ele se fantasia em mulher. Um rosto de homem é projetado num rosto de mulher. Ou melhor, um mesmo objeto neutro (Duchamp) é projetado em homem e mulher. / Os dois volumes obtidos não são sobrepostos. Eles são incongruentes. / A linguagem, por exemplo, quando as regras de gramática são desviadas. / A perspectiva geométrica, desenhada sobre um vidro (a parte baixa do Grande Vidro, aquela dos celibatários), é

---

<sup>22</sup> A expressão é do poeta, teórico do teatro, ator, desenhista e escritor francês Antonin Artaud (1896-1948), cuja obra possui traços que convergem com várias proposições de Duchamp. Entre eles, podemos citar a noção da máquina como uma referência à engrenagem operatória da criação como uma forma de pensar da criação em arte de modo em que o pragmatismo e a objetividade possam conectar-se com a subjetividade, para que através dessa operação quase que mecânica, o artista possa não cair na convenção do hábito e fazer do ato criativo uma repetição sem novidade. De acordo com Artaud: “Ora isso que desenho/ não são mais temas de Arte/ transposição da imaginação sobre o papel, não são mais figuras afectivas / são gestos, um verbo, uma gramática, uma aritmética, uma Cabala inteira e que chie ao outro, que chie sobre o outro,/ nenhum desenho feito sobre o papel não é um desenho,/ a reintegração de uma sensibilidade extraviada/ é uma máquina que tem sopro.” (ARTAUD, 2004, p. 1513, tradução nossa).

Original em francês: “Or ce que je dessine / ce ne sont plus des thèmes d’Art / transposés de l’imagination sur le papier, ce ne sont plus des figures affectives, / ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une Kabbale entière et qui chie à l’autre, qui chie sur l’autre, / aucun dessin fait sur le papier n’est un dessin, / la réintégration d’une sensibilité égarée, / c’est une machine qui a soufflé.”

transformada pela transparência. / Para passar do Grande Vidro ao Étant donnés... o objeto é o mesmo: mulher colocada nua, os mesmos elementos são transformados. (LYOTARD, 1977, p. 35, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Esses dispositivos de transformação são dados por operações que são conscientes e também inconscientes. Nessa parcela que escapa à consciência, trata-se de uma operação de projeção, de desvio, de acidente, de acaso.

Ecoado nessa senda, mas por uma perspectiva “co-constitutivista” (como o próprio autor defini o seu modo de pensar), o sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (2016)<sup>24</sup>, trata da relação entre a criação e o duplo. O pensador desenvolve a ideia do duplo como sendo dois aspectos pertencentes ao real, mas cujas intensidades são gradualmente distintas, pois há no real alguma coisa de mais física e alguma coisa de menos material, mais etérea, como por exemplo, o corpo que sobrevive após a morte do corpo físico e a fotogenia, esse aspecto de charme que as pessoas possuem ao serem fotografadas.

Morin desenvolve essa ideia para chegar à referência xamânica enquanto processo possível de criação de um trabalho em arte. Para Morin (2016), a criação não é apenas um produto consciente do artista, pois há algo que escapa à consciência. Se pensarmos no duplo, a criação seria esse aspecto mais etéreo, como algo espectral, uma matéria mais fina. De acordo com Morin (2016) é “[...] algo que exterioriza do artista, como um ectoplasma”. O autor usa como analogia do corpo espectral.

---

<sup>23</sup> “Le travestissement. Il se déguise en femme. Un visage d'homme est projeté en visage de femme. Ou bien : un même objet neutre (Duchamp) est projeté en homme et en femme. / Les deux volumes obtenus ne sont pas superposables. Ils sont incongruents. / Le langage, par exemple lorsque des règles de grammaire sont détournées. / La perspective géométrique, dessinée sur un verre (la partie basse du Grand Verre, celle des célibataires), est transformée par transparence. / Pour passer du Grand Verre à Etant donnés... l'objet est le même : la femme mise à nu, les mêmes éléments sont transformés.”

<sup>24</sup> Conferência realizada na Fondation Calouste Gulbenkian, em Paris nos dias: 04/05/2016, 13/05/2016 e 27/05/2017. A integralidade das conferências pode ser acessada no link a seguir: <http://www.fmsch.fr/fr/college-etudesmondiales/24484>

Nesse sentido, Morin (2016) pensa a criação como um quase transe, uma espécie de captura espectral desse duplo etéreo, num acesso ao inconsciente, esse campo imperceptível repleto de materiais intangíveis que o artista transforma de modo a torná-los perceptíveis ao outros.

Desse modo o artista seria um “semixamã” “semipossuído” por sua obra e, assim, um visionário, mostrando aquilo que estava ocultado. Esse processo ocorreria por analogia, e citando Duchamp: “analogia *inframince*”. Ainda segundo Morin (2016), os surrealistas têm consciência de que é preciso viver a experiência da poesia. Eles o fazem, por exemplo, ao desenvolverem a escrita automática, para acessar ao inconsciente, esse campo profícuo de elementos voláteis.

### **Criação e poiética**

*La préparation d'une œuvre consiste à se donner laborieusement la liberté de l'exécuter légèrement.*  
(Valéry, 1974, p. 1016)

*Nous ressentons l'intervalle, la différence, entre le tout et la partie, entre la puissance et la résistance, entre la puissance fournie et celle exigée.*  
(Valéry, 1973)

Inauguramos esse tópico contextualizando dois pensamentos/escritos de Duchamp: *Le processus créatif* (O ato criativo), de 1957, e o *inframince* que balizam nossa pesquisa. Propomos pensar alguns pontos de inflexão presentes em ambos e que convirjam para a instauração do ato criativo.

Compreendemos de antemão que a criação envolve um amplo e complexo conjunto de operações técnicas e teórica. Além disso, hoje após inúmeros debates que vem acontecendo desde que poeta e filósofo Paul Valéry propôs em 1937 uma

retomada sobre a questão do fazer (poïética) nas artes, que posteriormente foi retomado pelo também filósofo e artista René Passeron a partir de 1975.

Visto que é um campo que ainda necessita ser amplamente explorado por tratar de questões complexas e necessárias para a compreensão da criação esse debate se faz de suma importância atualmente. Tendo em vista tais fatos procuramos nessa pesquisa pensar esse processo de modo redinamizado, ou seja, abordarmos uma parte desse vasto e complexo processo que envolve a criação, nos atentando ao ato de criação. Para isso propomos a seguinte questão: o que seria o ato de criação em relação à toda complexidade do processo de criação?

Talvez seja quase impossível determo-nos num momento específico do processo de criação, pois, assim como o movimento total da vida, ele é uma contiguidade de instantes infinitesimais que se articulam continuamente, e, se pensarmos em termos mais abrangentes, incessantemente. Todavia, tomamos como ponto de partida para se pensar o ato de criação o momento no qual existe determinada paragem entre a ação de pensar e a de atualizar em algum material essa ideia. Passeron, retomando Valéry, consagra a “poïética” como conceito operatório para o estudo desse movimento nascente da obra. “Chamemos poïética o conjunto de estudos que se referem à instauração da obra, e notadamente à obra de arte.” (PASSERON, 1975, p.14, tradução nossa).<sup>25</sup>

Interessa-nos nessa pesquisa perceber o que se passa no interim do ato de criação, ou, em termos valeryanos, no interim da “poïética”. A partir disso, tentaremos entender o modo como o *inframince* duchampiano poderia ser pensado nessa ação.

No início desta pesquisa, havíamos elaborado a hipótese de que o *inframince* poderia ser abordado como uma possível maneira de se pensar o ato de criação em

---

<sup>25</sup> Do francês: “Appelons poïétique l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'oeuvre, et notamment l'oeuvre d'art.”

si. Contudo, à medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, percebemos que as questões possíveis a serem elucubradas perpassavam outras zonas do ato criativo e que elas estavam mais relacionadas ao ritmo e ao movimento de passagem que ocorre no limiar do ato de criação.

O movimento é, efetivamente, a oposição dialética da forma: é ele que a destrói e a faz passar a outra. Não nos referimos aqui ao movimento expressado por uma forma pintada, mas ao movimento operatório pelo qual o pintor faz passar, de estado em estado, a sua obra em desenvolvimento.<sup>26</sup> (PASSERON, 1992, p.128, tradução nossa).

Nesse movimento de criação em que há a passagem entre um estado a outro, instaura-se um ritmo gestual. Ele é, todavia, irregular, no sentido de que não há uma constância. Ele é constituído de silêncios, repetições, acelerações, pausas, lentidões, desvios, acasos, acidentes, entre outros. Todos esses elementos são os movimentos operatórios que irão reger o ritmo do ato criativo.

Pensando na concepção do que se pode criar a partir desses movimentos, Duchamp lança uma questão: "Podemos fazer obras que não sejam 'de arte'?"<sup>27</sup> (1994, p. 104, tradução nossa). Propondo a recíproca inversa dessa pergunta, podemos também interrogar: Pode-se fazer arte sem que sejam obras? Ou lembrando Manzoni: "Podemos produzir sem gerar produtos?". Embora as três questões suscitem proposições que se direcionam para além do âmbito da criação, uma questão importante proposta em ambas as indagações parte da noção do "fazer".<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Do francês: "Le mouvement est, en effet, l'opposé dialectique de la forme: c'est lui qui la détruit et la fait passer dans une autre. Nous ne parlons pas ici du mouvement exprimé par la forme peinte, mais du mouvement opératoire par lequel le peintre fait passer, d'état en état, son oeuvre en train."

<sup>27</sup> Do francês: "Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas 'd'art'?"

<sup>28</sup> Em níveis temporais Duchamp propõe essa questão um pouco mais afrente do que trabalharemos nesse momento, mas segue a mesma linha de concepção. A colocação de Duchamp está inserida num contexto geral, a uma crítica a tecnicidade em termos de um domínio ou primor laborioso, ou a técnica como primazia operacional da criação. Para o artista, o que importava de fato, era a funcionalidade da técnica como um dispositivo de colocar em evidência o que como um fenomenólogo das pequenas percepções E nesse sentido o fazer duchampiano está mais conectado a um não fazer, ou um

Há, nesse sentido, uma atenção à ação do fazer que entendemos ser fundamental para o debate acerca da criação artística que começa a ser reinstaurado no início do século XX. A sua reintrodução pode ser considerada a *Première leçon du cours de poétique*, aula desenvolvida pelo filósofo e escritor simbolista francês, Paul Valéry (1894-1945) em 1937, no Collège de France, em Paris<sup>29</sup>. Nesse texto, Valéry reinstalou o termo “poético”, que estava em desuso naquele momento, pois as correntes teóricas das artes estavam mais voltadas para uma intelectualização do processo de criação nas artes. Essa intelectualização diz respeito em pensar os procedimentos técnicos do artista mais em nível mental do que físico, num desnível com relação aos procedimentos técnicos que se relacionam com o fazer.

Paul Valéry resgata o termo “poïética” (e não poética), termo que focaliza justamente o fazer, o procedimento operacional técnico em detrimento daquele intelectual. A vertente etimológica utilizada por Valéry está relacionada ao significado filosófico “poiein”<sup>30</sup>, e não tem como referência ao radical grego “poético” que significa: “[...] levar e trazer o que já ‘é’ mas que faz aparição como o sendo que ele é.” (DOUMET, 2010, [s/p], tradução nossa).<sup>31</sup>

---

procedimento mínimo. Alguns exemplos que podemos elencar é o ato de escolher em detrimento a fazer, como ele procede com os *readymades*; como ele escreve na nota 34: “habitantes do *infra mince* preguiçosos”; e em seu próprio modo de levar a vida, seja na sua relação com o trabalho tendo trabalhado regularmente apenas por um curto período na Biblioteca Saint Geneviève, em Paris, seja afirmando em sua última entrevista: “J’attends la mort, tout simplement. Dites-vous bien qu’il arrive un âge où on n’a plus besoin de faire quoi que ce soit, à moins d’en avoir envie. Je n’en ai pas envie. Je n’ai pas envie de travailler ou de faire quelque chose. Je suis très bien. Je trouve que la vie est tellement belle quand on a rien à faire, du moins à travailler j’entends ! Même la peinture. Les questions d’art ne m’intéressent absolument plus.” (1967).

29 Posteriormente essa aula foi transcrita e publicada em 1944.

30 “Poiein” está relacionado ao “fazer” e ao mesmo fazer aristotélico. Fazer e se fazer correspondem aos dois primeiros níveis da ação, que distingue Aristoteles: o “poein” (“poiein”) e o “prattein” (“prattein”). O verbo grego “poiein” (“poiein”). Segundo o filósofo francês Maurice Blondel (1936): “se aplica a todas as operações, desde aquelas que modelam o barro até às realizações mais nobres do artista ou do poeta.” Tradução livre do francês: « [...] à toutes sortes d’opérations, depuis celles qui modèlent de la glaise jusqu’aux réalisations les plus hautes de l’artiste ou du poète”.

31 Do francês: “Poiein, c’est porter et apporter ce qui ‘est’ déjà, mais qui, dans cet apport, fait apparition comme l’étant qu’il est.”

Resgatando esse conceito de Valéry, o historiador de arte e pintor francês René Passeron (1920- ) reabre, em 1985, o debate sobre a criação nas artes. Passeron trata interrupção temporária na discussão da criação nas artes como um eclipse. Como uma espécie de encobertamento temporário desse debate. E, de acordo com Walter Monser, o filósofo Mikel Dufrenne (1910-1995) teria uma pista para tal desaparecimento: “[...] as conotações teológicas da palavra (...) desaconselhariam seu emprego.<sup>32</sup>” (DUFRENNE, apud MONSER, 1994, p. 05, tradução nossa).

Retomamos ao ato criativo, ação de atualizar a ideia/pensamento/ insights em outra (ou outras) matéria. Tomemos como exemplo um desenho, nos complexos procedimentos operatórios que abrangem o processo de criação, envolvendo todos os procedimentos técnicos e teóricos. Mesmo se os reduzirmos à ação efetiva de “transportar” a ideia do desenho para o suporte papel, há um momento em que as ações escapam ao domínio consciente da criação.

O que propomos em articulação ao *inframine* é pensar o ato criativo como um movimento de atualização do contato entre o pensamento, o a ideia que o artista possui em criar um objeto de arte e a materialização deste. Como um processo em movimento de alargamento das pequenas percepções e pequenas sensações.

Além dessa possibilidade Duchamp acrescenta outra ação, ele traz o ato de escolher como uma atitude possível de criação, mas uma escolha não calcada numa consciência do ato de escolher, que em Duchamp se efetua, como um procedimento técnico ainda orientado pelo surrealismo, de modo inconsciente, assim como acontece no seu procedimento com relação ao *ready-made*:

Quanto a se o Sr. Mutt fez ou não a fonte com suas próprias mãos, isso não tem importância. Ele a ESCOLHEU. Tomou um artigo comum da vida, arranjou-o de forma a que seu significado utilitário desaparecesse sob um novo título e um novo ponto de vista - criou um novo pensamento para este objeto. (DUCHAMP, 1917 [s/p]).

---

<sup>32</sup> Do francês: “[...] les connotations théologiques du mot (...) déconseillaient son emploi.”



Para além das escolhas extraordinárias da vida, as escolhas que fazemos cotidianas podem ser elas um modo de fabricação de *ready-made*? A todo o momento estamos escolhendo algo em detrimento de outro. O quanto isso pode determinar as séries que vamos construindo na vida e o quanto isso pode abrir uma fissura na vida para que o imprevisível aconteça?

Na obra literária *L'amour fou* (1937), André Breton, grande amigo de Marcel Duchamp, apresenta uma definição um tanto quanto particular para denominar aqueles que estão abertos aos acasos cotidianos. Num contexto parisiense surrealista, da década de 1930, o autor nomeia “seres disponíveis” aqueles que estão abertos às novas experiências, abertos ao acaso e ao inesperado da vida.

Ainda hoje, eu não espero nada mais do que apenas minha disponibilidade, que esta seja de errar ao encontro de tudo, no qual eu me asseguro que ela me mantém em comunicação misteriosa com os outros Seres disponíveis, como se nós fossemos chamados a nos reunir de repente. (BRETON, 1937, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Essa alusão vai de encontro à questão do inconsciente na criação, e aqui converge diretamente com a proposição do “coeficiente artístico” que Duchamp elabora. Duchamp coloca que, na sua intenção em criar algo, o artista lida com uma “[...] série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.” (DUCHAMP, 2005). E entre a intenção da criação e a sua realização de fato, existe um hiato, uma diferença que escapa o domínio consciente do artista. Essa diferença Duchamp nomeou de “coeficiente artístico”. Ao invés de ser um campo vazio, ela é plena de elementos subjetivos, agindo como um elo que conecta o artista à ação consciente de criar algo.

---

<sup>33</sup> Do francês: “Aujourd'hui encore, je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain.”

Relembrando a terminologia utilizada por Morin, poderíamos pensar que o “coeficiente artístico” seria um espectro<sup>34</sup> ligando as polaridades do duplo. Ele seria o fator que efetua a passagem de um ao outro, que determina a propriedade do ato criativo e permite a criação acontecer.

Propomos pensar que é justamente nesse interim que o *inframine* opera na criação. Ele é essa zona do indiscernível, o espectro, o fluido conector, a zona obscura da mônada<sup>35</sup>, a infrapercepção, operando como um catalizador na criação. Ele possibilita que o ato de criação aconteça, porque ao catalisar os elementos que estão na intenção do artista em criar, que estão num campo virtual, microperceptível, numa velocidade em atraso. Dessa forma, ele expande a pequena percepção e permite que a passagem, a catalisação de fato ocorra e se instaure enquanto experiência poética. Esta, por sua vez, pode se materializar a depender de seus mais variados materiais como: a pedra, o som, o movimento, as palavras, nos diversos trabalhos em arte: objetos, performances, composições sonoras, poesia.

É, então, uma ação de produzir plasticamente e esteticamente a micropercepção. E pensando nisso: “A mente do poeta é de fato um receptáculo

---

<sup>34</sup> Sobre o conceito de espectro tal qual o pensamos no presente texto, ver a brilhante tese desenvolvida por Fernanda Garcia (2017) *A hantologie de Sartre. Sobre a espectralidade em O Ser e o Nada*, em que ela desenvolve no conceito de espectralidade a partir de Jacques Derrida um modo de se pensar uma leitura do Ser e o Nada de Jean-Paul Sartre, que rompa com o recorrente dualismo. « Trata-se, portanto, de um modo médio entre dois termos, que se dá por uma dimensão de indiscernibilidade que não pode ser compreendida através de um quadro dualista. Este modo do espectro, entrevisto no panorama da desconstrução derridiana, é o modo da incorporação de algo que não pode ser identificado, e é neste sentido que se trata de um “non-objet, ce présent non présent, cet être-là d’un absent ou d’un disparu” ; um não objeto, explica Dirce Solis, “já que não se pode tocá-lo ou senti-lo fisicamente. Porém, é possível sentir sua presença. » (GARCIA, 2017, p. 22-23).

<sup>35</sup> O conceito de mônada é um conceito chave na filosofia de Gottfried Wilhelm Leibniz. De um modo geral podemos introduzir que a mônada refere-se para Leibniz (2013) à substância mais simples do universo, da qual derivam todos os elementos compostos, são os Átomos da Natureza, indivisíveis, indissolúveis, únicas e passíveis de mudança continuamente que se dá internamente produzindo especificação e variedade das substâncias simples. Ainda segundo o filósofo: “A ação do princípio interno que provoca a mudança ou a passagem de uma percepção a outra, pode ser denominada Apetição. É verdade que o apetite não pode sempre alcançar completamente toda a percepção à qual tende, mas sempre obtém alguma coisa, chegando a percepções novas.” (2013, p. § 87).

destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas.” (ELIOT, 1989, p. 44). Esses elementos, no entanto, ficam disponíveis para a serem utilizados na criação, mas sua manipulação depende de uma abertura para acessá-los. Nossa proposta é trabalhar a ideia de que o processo operatório do *inframince* seria essa chave, ou melhor, ele seria o buraco da fechadura permitindo a existência da própria fresta.

Ainda em *O ato criativo*, Duchamp elabora a ideia de “osmose estética”, ampliando a discussão sobre a criação de um trabalho em arte. Para ele, a criação não se faz apenas graças artista, pois, mesmo se a ele é conferida uma parte do processo, cabe ao receptor ou observador, através do que Duchamp denomina de “osmose estética”, a outra parte da criação. “[...] são os OBSERVADORES que fazem os quadros. Descobrimos hoje El Greco: o público pinta seus quadros trezentos anos depois do autor em título.”<sup>36</sup> (DUCHAMP, 1994, p.273, tradução nossa).

Duchamp antecipa, com essa proposição sobre o observador ser também criador da obra de arte, a ideia de que ele é mais um agente passivo diante de um trabalho de arte, mas, sim, um agente ativo que, através da sua percepção, consegue ressignificar um trabalho de arte a ponto de modificá-lo. No mesmo sentido, na década de 1960, a artista brasileira Lygia Clark cria a terminologia “participador” para se referir aos observadores. Ela sugere que, como os observadores, sobretudo na arte contemporânea, passam a interagir de modo efetivo com as obras, ultrapassando a operação de fazer o trabalho de arte pelo olhar (como propunha Duchamp), eles participam de fato com a criação.

---

<sup>36</sup> Do francês: “[...] ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux. On découvre aujourd’hui le Greco : le public peint ses tableaux trois cents ans après l’auteur en titre .”

## Duchamp, artista da insignificância e da solução imaginária

*Il n'est rien de si beau que ce qui n'existe pas.*  
 (Não há nada tão belo como o que não existe)  
 Paul Valéry (Variété I, 1920, p.70).

\*\*\*\*

*Ai meu Deus do céu, vai ser sério assim no inferno!*  
 Tom Zé (Complexo de Épico)

Em meio aos movimentos vanguardistas europeus e, apresentada pelo dramaturgo francês Alfred Jarry (1873-1907), conhecido por sua célebre peça teatral *Ubu Rei* (1896), a 'patafísica'<sup>37</sup> aparece pela primeira vez no romance científico: *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, de 1897-1898. Como definição ela é uma "[...] ciência das soluções imaginárias, que regula simbolicamente às diretrizes as propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade." (JARRY, 2011, p. 16).

A patafísica surge como uma proposta alternativa e irônica à ciência atual daquele momento, sobretudo à metafísica, e em especial a metafísica oriunda da vertente aristotélica, que possuía como princípio metodológico a indução. A crítica de Jarry, sobre a base do discurso metafísico aristotélico se guia na direção de que a indução é um método incompleto para se abordar o fenômeno, pois ela tem como ideia totalizar as proposições universais a partir da observação das particularidades destas.

Elucidando a propósito da indução aristotélica, essa aparece pela primeira vez nos seus escritos: *Primeiros Analíticos*, onde o filósofo desenvolve a indução como

---

<sup>37</sup> De acordo com Jarry a ortografia real seria 'patafísica, precedente de uma apóstrofe, a fim de evitar um trocadilho com a metafísica. Nomenclatura que soa um tanto quanto estranha ou cômica, a patafísica normalmente passa despercebida ou nem é mesmo levada a sério quanto aos estudos acadêmicos. (Possivelmente ela seja interesse apenas de quem esteja atento as anomalias do pensamento).

método analítico da metafísica. Aristóteles sugere que no método de raciocínio indutivo poderíamos acessar as verdades universais

[...] indução é o método de raciocínio que parte de um conjunto de coisas individuais para concluir acerca da totalidade; por exemplo, se o piloto é o mais sabedor na arte de guiar um navio, se o auriga é o mais sabedor na sua arte, concluimos que, em geral, o melhor em cada arte é o mais sabedor nessa arte (ARISTÓTELES, 1967, p. 250-251).

O método de indução é importante para Aristóteles, porque a partir da observação do semelhante poderíamos efetuar uma argumentação lógica, assim como construir hipóteses, discernir os fatos e as coisas, demonstrar as semelhanças e distinguir as particularidades de cada uma e então inferir o universal do particular.

A partir da indução poder-se-ia apreender o que não fosse conhecido, de maneira mais clara e evidente, já que esta é mais apreensível aos sentidos, do que pela dedução, que requer maior força demonstrativa.

O método indutivo seria, no entanto, uma espécie de silogismo, ou seja, uma maneira de efetuar uma afirmação argumentativa por meio de uma comparação, que para Aristóteles seria a argumentação lógica perfeita. O silogismo regular aristotélico se dá fundamentado na conexão argumentativa de três proposições: premissa maior (juízo verdadeiro e universal), premissa menor (juízo particular) e conclusão (dedução). Seguindo essa estrutura, a partir da conexão comparativa entre as duas primeiras premissas, menor e a maior, induzimos a conclusão.

A indução, isto é, o silogismo indutivo, é o efetuar silogismo através de um dos extremos que o outro pertence ao termo médio. Como, por exemplo, se da atribuição de A a C o médio é B, mostrar por meio de C que A inere a B. Pois é assim que efetuamos as induções<sup>13</sup>. (ARISTÓTELES, apud, MOREIRA, 2012, p. 322).

É justamente num movimento contrário e numa crítica a esse método de análise metafísico proveniente da base aristotélica que Jarry fundamenta a sua

filosofia 'patafísica. O interesse de Jarry estava em não universalizar ou mesmo na particularidade das coisas ou dos fenômenos, mas nas coisas insignificantes, nos desvios ou mesmo nas exceções destes.

Aluno de Henri Bergson no notório *Lycée Henri IV* é evidente a influência do pensamento do professor nas ideias de Jarry no que concerne à criação da filosofia 'patafísica. Dentre eles é perceptível a referência do professor em dois conceitos desenvolvidos na sua filosofia: o virtual e o clinâmen.

O clinâmen é uma terminologia oriunda da teoria atomista de Epicuro (341 – 270 ac.), e que foi retomada por seu discípulo Lucrecio (99 – 55 ac.), ela foi pensada para explicar o movimento em desvio imprevisível que alguns átomos tomam. Seria nesse desvio ocasional que os átomos poderiam se chocar gerando os mundos e todas as matérias existentes.

O termo epicuriano surge em contraposição à ideia aristotélica sobre o movimento dos átomos. Para entendermos como Aristóteles desenvolveu sua teoria sobre os átomos precisamos retomar a Demócrito de Abdera, filósofo grego que viveu entre 460 – 360 ac. e que desenvolveu uma célebre tese sobre a teoria dos átomos. Aluno de Leucipo de Mileto, que inaugura o pensamento atomista, que tem como base fundamental a ideia de que o mundo é composto por elementos indivisíveis, que seriam os átomos<sup>38</sup>. Segundo Demócrito, os átomos eram:

[...] partículas corpóreas, insecáveis (indivisíveis fisicamente, embora divisíveis matematicamente). Os átomos apresentavam ainda outras características: seriam plenos (sem vazio interno); em número infinito; invisíveis (devido à pequenez); móveis por si mesmos; sem nenhuma distinção qualitativa; apenas distintos por atributos geométricos – de forma, tamanho, posição. (DEMÓCRITOS, apud SOUZA, 1996, p. 39-40).

---

<sup>38</sup> Átomo: do grego "a" – negação e "tomo" – divisível = átomo: indivisível.

Afirmada pela primeira vez a existência do vazio, este na teoria atomista, seria parte integrante do universo, formado por um turbilhão de átomos (ser) e pelo vazio (não ser), existente onde há ausência de átomos. E seria o vazio que possibilitaria o movimento dos átomos.

Sendo infinitos e movendo-se no vazio, invisivelmente, é na sua junção e separação que tanto a geração como a corrupção se dão. Estes átomos são assim infinitos, mas mantendo uma “unidade”, isto é, não diferem na sua constituição (na matéria), mas apenas na sua disposição e forma. (DIOGO, 2016, p. 70-71).

Soltos no espaço, os átomos se moveriam a qualquer direção, sem nenhuma direção preferencial, como a poeira pairando no ar. Nesse movimento aleatório, no espaço vazio, os átomos se chocariam e havendo uma confluência de características em sintonia haveria nesse choque uma união e uma aglomeração entre eles ocasionando a criação dos mundos e da matéria como um todo em suas mais diversas características (sólido, líquido, gasoso, etc.), e que ele chamaria de “estado de espírito”, e que seria criada de acordo com as características específicas de cada átomo e a combinação entre eles.

A continuação dos impactos poderia então ocasionar o aparecimento, em vários pontos, de vórtices ou turbilhões, à semelhança de redemoinhos, nos quais os corpos maiores (átomos ou agrupamentos de átomos) tenderiam para o centro. Seria esse o começo de um universo. Outros poderiam ser produzidos — sucessiva ou simultaneamente, sempre devido a causas mecânicas. (DEMÓCRITO, apud SOUZA, 1996, p. 40-41).

Para Demócrito haveria distinção entre os átomos apenas quanto à forma, desconsiderando a noção do peso, e seria a forma e tamanho que direcionaria o movimento e velocidade com que os átomos se deslocariam.

O primeiro efeito do movimento do átomo é que os átomos maiores se retardam, não porque são “pesados”, mas pelo fato de estarem mais expostos a se chocar do que os menores. De modo particular, os átomos de forma irregular se envolvem uns com os outros e formam grupos de átomos que estão ainda mais expostos a se chocar e a conseqüente retardamento. Os átomos menores e os mais redondos, por outro lado, mantêm melhor os seus

movimentos originais, e estes são os átomos dos quais é composto o fogo. (SOUZA, 1996, p. 286-287).

Percebemos que a ideia da constância do movimento original persiste, somente sendo interrompido ou parando quando algo agisse sobre ele. O foco da explicação se dá então, a partir do movimento e não do repouso ou vazio.

Aristóteles fundamenta a sua crítica a Demócrito discordando da existência do espaço vazio, para Aristóteles mesmo que existisse o vazio os átomos não se chocariam, pois (acrescentando o entendimento de peso na teoria atomista, que Demócrito não havia colocado), o vazio não colocaria resistência aos átomos, e todos cairiam na mesma velocidade, recusando a ideia de Demócrito sobre a criação do universo e das matérias a partir dos átomos.

Epicuro, contudo, retoma os estudos de Demócrito e avança com relação aos estudos atomistas e uma mudança essencial foi abandonar a ideia de os átomos enquanto turbilhão e passar desenvolver a ideia de que os átomos possuem peso e que, portanto, não se movimentam de forma aleatória, mas em movimentos em linhas retilíneas paralelas, ou seja, em queda livre.

Há, no entanto, segundo Epicuro, um pequeno desvio ocasional e espontâneo em cada átomo, e que ocorre de modo imprevisível e indeterminado, modificando o percurso natural de cada átomo e seria esse desvio mínimo que possibilitaria que os átomos se chocassem. Eis o clinâmen!

No estudo da 'patafísica, como uma ciência do que é ínfimo, das exceções, da particularidade dos fenômenos e não de suas generalidades, o conceito clinâmen possui um lugar de notoriedade. Seria no desvio, no clinâmen, essa "aberrância infinitesimal" que, segundo Jarry (1898), está o princípio de toda a realidade, todo o pensamento, toda a arte e é de fato inerente as descobertas científicas. "Eu não preciso lembrar os exemplos de Fleming, de Pasteur e de todos esses ilustres sábios



para constatar que a descoberta se faz no momento onde o observador nota uma anomalia. Essa é a história da cultura da *Penicillium notatum* de Fleming.”<sup>39</sup> (JARRY, apud ARNAUD, [s/d]. Tradução nossa).

A noção do clinâmen é importante para se pensar a ‘patafísica, pois implica pensar que a imprevisibilidade, o desvio, o acaso são propriedades inerentes à experiência e ao movimento originário da vida. No campo da imaginação permite-se que a lei da gravidade não seja aplicada, e o clinâmen pode ser empregado de outras maneiras:

No lugar de enunciar a lei da queda dos corpos em direção ao centro, porque não preferimos essa da ascensão em direção a uma periferia, o vazio estando pego por uma unidade de não densidade, hipótese muito menos arbitrária que a escolha da unidade concreta de densidade positiva *água*?<sup>40</sup> (JARRY, 1911, p.16, tradução livre).

Na ‘patafísica o interesse não está nas universalidades ou mesmo nas particularidades das coisas, o interesse dessa vertente filosófica está justamente na exceção, no desvio, no que é imprevisível, fortuito e singular, muito mais do que o acaso, seriam as anomalias. Ou seja, contrariamente á teoria indutiva, como estrutura de raciocínio, a partir da observação para se chegar a alguma conclusão, a ‘patafísica incita a quebra da lógica por meio da imaginação como método operatório para se construir alguma ilação.

Essa imaginação seria acessada por meio dessa atenção ao movimento aberrante, movimento anômalo, um acidente na trajetória projetada e esperada dos acontecimentos ou dos fenômenos.

---

<sup>39</sup> Do francês: “Je n'ai pas besoin de vous rappeler les exemples de Fleming, de Pasteur et de tous ces illustres savants pour que vous constatiez que la découverte se fait au moment où l'observateur remarque une anomalie. C'est l'histoire de la culture de *Penicillium notatum* de Fleming.”

<sup>40</sup> Do francês: “Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unité de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrète de densité positive *eau* ?”

No site de apresentação da 'Patafísica encontramos a seguinte passagem:

Ao contrário ele trata-se de descobrir a harmonia perfeita de todas as coisas e ela em acordo profundo com os espíritos (ou sucedâneos que tomando lugar, pouco importa). Trata-se para alguns de fazer conscientemente isso que tudo fazem inconscientemente. O Colégio de 'Patafísica se endereça e não pode se endereçar a não ser para uma minoria. Seus trabalhos tem um caractere ambíguo. O observador superficial se diverte com isso, às vezes de boa vontade: ele acredita descobrir idiotices cruéis, grandes brincadeiras ou sutis, coleções de esquisitices curiosas, edições implacáveis. Ele está errado?<sup>41</sup> (MAUVOISIN, [s/d], tradução livre).

O segundo conceito visível na 'patafísica e possivelmente advindo dos estudos de Jarry com Bergson, se refere ao virtual. Relembrando a definição que Jarry traz da 'patafísica: "A 'patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que se acorda simbolicamente aos ligamentos das propriedades dos objetos descritos por suas virtualidades."<sup>42</sup> (JARRY, 1911, p. 16, tradução nossa).

A noção de virtualidade que Jarry incita nessa passagem sobre a definição da 'patafísica relaciona-se a uma noção mais ampla do tempo: a duração.

Pensada como uma "ciência" das soluções imaginárias, ela é muito mais do que um pressuposição de observação do fenômeno, ela implica uma experiência ativa a partir da criação imaginária de soluções possíveis diante dos fenômenos ou das proposições da vida.

Em outros termos, a 'patafísica não é somente uma ciência da observação (ou de maneira de ver de onde pode decorrer um comportamento e mesmo, para os exaltados, uma arte de viver); ela nos convida a usar todas as

---

<sup>41</sup> Do francês: "Au contraire, il s'agit de découvrir l'harmonie parfaite de toutes choses et en elle l'accord profond des esprits (ou des ersatz qui en tiennent lieu, peu importe). Il s'agit pour quelques-uns de faire consciemment ce que tous font inconsciemment. Le Collège de 'Pataphysique s'adresse et ne peut s'adresser qu'à une minorité. Ses travaux ont un caractère ambigu. L'observateur superficiel s'en amuse, parfois de bon cœur : il croit y découvrir des sottisiers cruels, des plaisanteries énormes ou subtiles, des collections de curiosités piquantes, des mises en boîte impitoyables... A-t-il tort ?"

<sup>42</sup> Do francês: "La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité."

técnicas próprias à criar soluções imaginárias.<sup>43</sup> (ARNAUD, [s/d], tradução nossa).

Mas como pensar a imaginação como operação ativa, como ação, que perpassa o corpo e se apresenta no mundo? Como não pensar essa noção ‘patafísica do desvio, da anomalia, da inflexão como criação? O quer seria possível criar a partir dessas soluções imaginárias? E seria possível a atualização das soluções e criações imaginárias?

Para pensar essas questões evocamos as noções ‘patafísicas de clinâmen: “No palácio selado que eriça sozinho o polimento morto, dilúvio moderno do Sena universal, a besta imprevista Clinâmen ejacula nas paredes de seu universo.”<sup>44</sup> (JARRY, 1911, p. 68. Tradução nossa).

Nessa passagem quase dadaísta, um tanto quanto viril, Jarry referencia à criação, mas também referência à uma das premissas fundamentais da patafísica: “a equivalência universal” e a “conversão dos contrários”. Para entender esse pressuposto, reportarmo-nos à Valéry que compreendeu os escritos de Jarry, não apenas como teórico, mas também como artista.

Essas duas premissas, no entanto, não querem dizer que os contrários são idênticos, mas que ao se anularem eles se fecundam:

Isso que o patafísico sustenta é o que o signo + e o signo – se anulam e se fecundam. O conceito se esclarece de um golpe si recorremos à *Carta sobre os mitos* [*Lettre sur les mythes*] de Paul Valéry que sabia compreender Jarry e se colocou em muitos de seus trabalhos como um pataphysician consciencioso. Valéry diz: “É uma chance a lei absoluta que em tudo, em todos os lugares, em todos os períodos da civilização, em todas as crenças, no centro de qualquer disciplinas que seja, e sobre todas as relações, o falso suporta o verdadeiro; o verdadeiro se dá ao falso por antepassado, por causa, por autor, por origem e por fim, sem exceção nem remédio, e o verdadeiro

---

<sup>43</sup> Do francês: “En d’autres termes, la ‘pataphysique n’est pas seulement une science d’observation (ou une manière de voir d’où peut découler un comportement et même, pour les exaltés, un art de vivre); elle nous invite à utiliser toutes les techniques propres à créer des solutions imaginaires.”

<sup>44</sup> Do francês: “Dans le palais scellé hérissant seul la polissure morte, moderne déluge de la Seine universelle, la bête imprévue *Clinamen* ejacula aux parois de son univers.”

engendra esse falso no qual ele exige do ser seja ele mesmo engendrado. (ARNAUD, [s/d], grifo e tradução nossa).<sup>45</sup>

Com relação á essa criação mítica, o poeta Paul Valéry foi um expoente importante da ‘patafísica’<sup>46</sup>. Em seu belo texto: *Petite Lettre sur les Mythes*, de 1930, Valéry apresenta: “Seríamos nós então, sem a segurança disto que não existe? [...] Os mitos são as almas de nossas ações e de nossos amores. Nós não podemos agir senão em movimento em direção a um fantasma. Nós não podemos amar senão isso que nós criamos.”<sup>47</sup> (VALÉRY, 1930, p. 256, tradução nossa).

De modo “institucional”, e num tom de ironia com relação ao *Collège de France*, é fundado o *Collège de Pataphysique* (Colégio de ‘Patafísica) – sociedade de pesquisas eruditas e inúteis –, em 1948. A organização do Colégio apresenta cargos específicos e intrincados. Como presidente, ou “Guardião Irremovível” (“Curateur inamovible”

---

<sup>45</sup> Ce que le pataphysicien soutient, c'est que le signe + et le signe - s'annulent et se fécondent. Le concept s'éclaire d'un coup si l'on recourt à la *Lettre sur les mythes* de Paul Valéry qui savait comprendre Jarry et s'est comporté dans nombre de ses œuvres en pataphysicien conscient. Valéry dit : « C'est une sorte de loi absolue que partout, en tous lieux, à toute période de la civilisation, dans toute croyance, au moyen de quelque discipline que ce soit, et sous tous les rapports, le faux supporte le vrai ; le vrai se donne le faux pour ancêtre, pour cause, pour auteur, pour origine et pour fin, sans exception ni remède, et le vrai engendre ce faux dont il exige d'être soi-même engendré.

<sup>46</sup> Há algum tempo venho pensando sobre esse lugar profícuo da criação, quando escrevia minha dissertação por circunstâncias específicas a escrevi predominantemente durante a madrugada e por vezes me perguntava, que ser será este que surgirá da madrugada? Havia também um código imaginário que se dava quase todas as noites, por volta das duas horas da manhã. Uma barata, que apelidei de Gregor, em homenagem à Kafka, passava do banheiro para o quarto das crianças – do escritório eu podia vê-la fazer esse percurso sem amedronta-la – a partir desse momento eu sabia que a escrita aconteceria – intuitivamente eu ativava imaginariamente a ignição da criatividade, a partir do “mágico circunstancial” que se dava quase todas as noites sem eu esperar. Eu e Gregor nos tornamos cúmplices da noite, nunca tive coragem de matá-lo. Gregor foi uma solução imaginária que criei para ativar o processo da escrita. Hoje, pensando sobre esse momento da criação, continuo escrevendo a tese majoritariamente durante a madrugada (também por circunstâncias específicas) e me aproximando de Valéry e da ‘patafísica, percebo que continuo criando soluções imaginárias e que os seres que surgem da noite podem ser bestas que urgem sair do campo da imaginação, por um mínimo feixe de luz, de fresta, de abertura..., numa atualização matéria que nessa tese se dá por meio de imagens e palavras.

<sup>47</sup> Do francês: « Que serions-nous donc sans le secours de ce qui n'existe pas? [...] Les mythes sont les âmes de nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers un fantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons. »

em francês) tem-se o Doutor Faustroll<sup>48</sup>, é ele quem preside a essência e a existência do Colégio. Assistido pelo “Vice-Guardião” que é eleito e ajudado por um “Staroste” e dirige o Colégio a nível espiritual e temporal. Uma equipe de “Provéditeurs” administra os bens imaginários e reais do Colégio, organiza as publicações e manifestações além de criar departamentos de estudo. Existem os funcionários-dignitários: “Dataires”, que são encarregados de executar as decisões do “Provediteurs” e as transmitir para os outros membros do grupo. Ainda existem os cargos nomeados “Satrapes” e “Régents”. Ao grupo de “Satrapes” cabe o fato de pertencimento ao Colégio, sem nenhuma obrigação para além de serem integrantes do Colégio, como se a suas presenças em si já significasse a exteriorização da ‘patafísica. E por fim os “Régents” ocupam as cadeiras do Colégio, “Nenhuma restrição é trazida à liberdade destes ensinamentos e, a ‘Patafísica sendo ela mesma uma eliminação, só os sérios tomados aos sérios, o lirismo e outros produtos adstringentes seriam suscetíveis de desenvolver um ensino inadmissível.”<sup>49</sup> (COLLÈGE DE ‘PATAPHYSIQUE, 1949, Artigo 7, § 2. Tradução livre). Algumas cadeiras são permanentes como: Mitografia das Ciências Exatas e das Ciências Absurdas; Náutica Epigênea e Hipogênea; Velocipedologia; Cinematografologia e Onirocrítica; Crocodilogia; Obras Práticas de Belga.<sup>50</sup>

Entre os anos 1975 e 2000, o colégio foi ocultado, mas continuou as suas atividades; após 2000 ele foi reaberto e mantém atuante até os dias de hoje, tendo se expandido para outros países, como Argentina, Alemanha, Suécia, China, Canadá, Itália, entre outros. Como meio de difundir as ideias do colégio o grupo publica trimestralmente a partir de 1950, a revista intitulada *Viridis Candela*, (“vela verde” em

<sup>48</sup> Personagem fictício criado por Jarry em seu romance *Gestos e opiniões do doutor Faustroll*.

<sup>49</sup> Do francês: “Aucune restriction n'est apportée à la liberté de cet enseignement, et, la 'Pataphysique étant elle-même une illimitation, seuls le sérieux pris au sérieux, le lyrisme et autres produits astringents seraient susceptibles de rendre un enseignement irrecevable.”

<sup>50</sup> Na intrincada organização do Colégio de ‘Patafísica, existem ainda outros pequenos cargos. Para mais detalhes sobre o seu funcionamento, acessar o *Statuts du Collège de ‘Pataphysique*, (COLLÈGE DE ‘PATAPHYSIQUE, 1949).

latim), que terá várias séries, na qual cada série será sempre composta por 28 volumes. A primeira série subintitulada: *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, compreendendo o período de 1950 a 1957. Cada edição tratava de publicações inéditas dos membros do colégio, na maioria em forma de crônicas artísticas e, geralmente tendo relações com a obra de Jarry.

Dentre os artistas e pensadores que contribuíram com a revista, destacam-se: Alphonse Allais, Guillaume Apollinaire, Noël Arnaud, Antonin Artaud, Paterné Berrichon, André Blavier, Claudine Chonez, Christophe, Arthur Cravan, Charles Cros, René Daumal, Marceline Desbordes-Valmore, Léon-Paul Fargue, Franc Nohain, André Gide, Eugène Ionesco, Max Jacob, James Joyce, François Laloux, Pierre Louÿs, Armen Lubin, André Martel, Jean Marvier, Germain Nouveau, Francis Ponge, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Arthur Rimbaud, Jacques Rigaut, Émile Rossignol, Erik Satie, Anaïs Ségalas, Julien Torma, Paul Valéry e Boris Vian. (Figura 05).

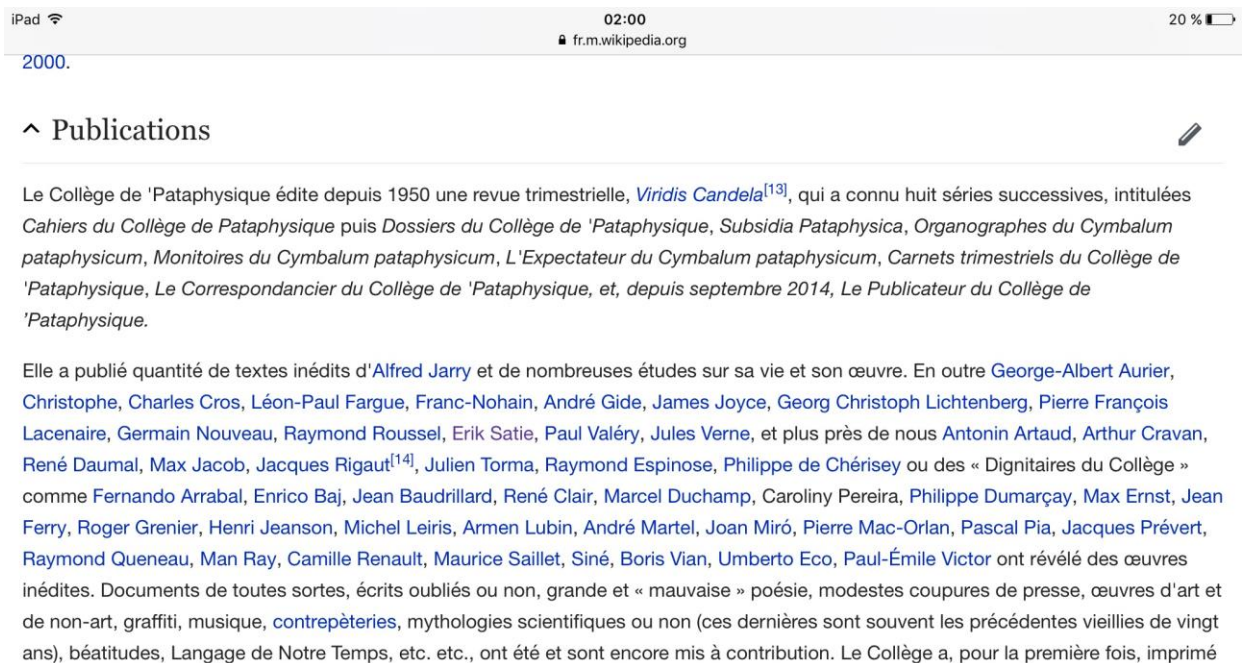


Figura 5: Imagem capturada e modificada da página do Collège de 'Pataphysique no site da Wikipédia. Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Coll%C3%A8ge\\_de\\_%27Pataphysique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Coll%C3%A8ge_de_%27Pataphysique)

Entre os anos 1957 e 1965 a série foi intitulada “*Dossiers du Collège de 'Pataphysique*”; entre 1965 e 1975 ela se chama “*Subsidia Pataphysica*”; entre 1975 e 1986 sob o nome “*Organographes du Cymbalum Pataphysicum*”; “*Monitoires du Cymbalum Pataphysicum*” será a que abrange o período de 1986 à 1993; entre 1993 e 2000 tem o título “*L'Expectateur*”, que começará a contagem decrescentemente; de 2000 a 2007 ela se chama “*Carnets trimestriels du Collège de 'Pataphysique*”; de 2007 a 2014 ela será nomeada “*Correspondancier du Collège de 'Pataphysique*” e a última série a partir de 2014 que se encontra em seu 12º volume até junho de 2017, “*Publicateur du Collège de 'Pataphysique*”.

Segue as figuras de dois exemplares da revista, correspondente aos volumes 5-6 e 15:

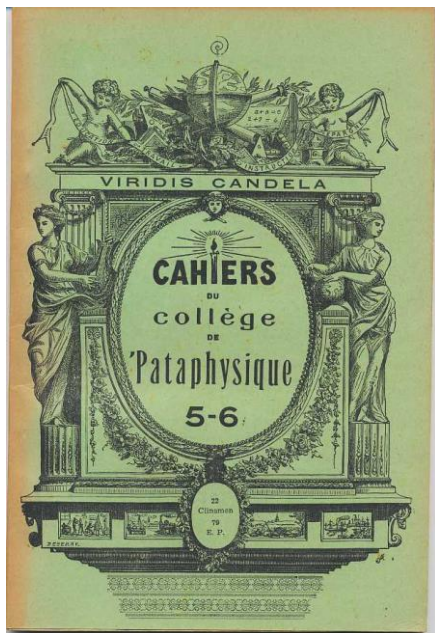


Figura 6: Capa do Caderno do Colégio de 'Patafísica, n. 5-6. Fonte: Site do Collège de 'Pataphysique.

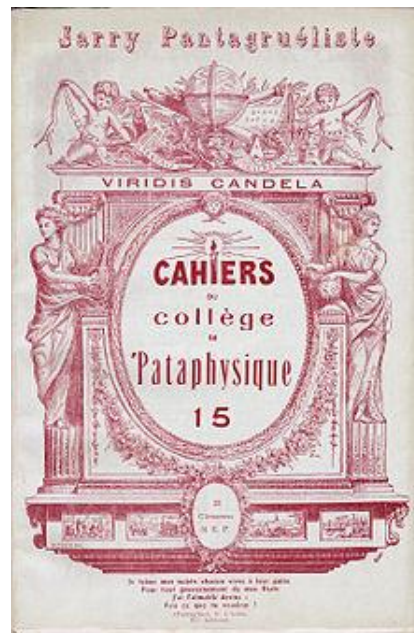


Figura 7: Capa do Caderno do Colégio de 'Patafísica, n. 15. Fonte: Site do Collège de 'Pataphysique.

Duchamp que sempre se recusou a se filiar a qualquer grupo de vanguarda, preferindo um silêncio, uma distância, num lugar de quase invisibilidade, uma “ação

restringida<sup>51</sup>” com relação ao cenário dos coletivos, é membro “sátrapa”<sup>52</sup> do Colégio de ‘Patafísica a partir de 1953, além de ter contribuído em algumas edições da revista.

Conhecendo o Colégio da ‘Patafísica ou ciência das soluções imaginárias, e as suas proposições, percebemos o quanto a ideia desse princípio de ciência do particular, das exceções conflui com o pensamento de Duchamp, principalmente quando refletimos sobre a sua maneira de pensar o emprego do tempo, em pensar a arte enquanto movimento de vida e não uma produção dissociada da vida. E quando em alguns momentos uma paragem é necessária para a decantação das experiências e se permitir entrar num fluxo requerido e que urge sem aviso prévio – como quando pensamos no seu “silêncio”, em que ele praticamente não apresentou nenhum trabalho de arte, silêncio esse que a meu ver é muito mais uma atentividade, uma escuta dos movimentos intuitivos da vida. Quando ele recusa o mercado de arte e o seu jogo de autopromoção, se recusando a criar “obras de arte para viver” (no sentido de criar obras que fossem direcionadas ao gosto comercial), caminhando por uma vertente mais intelectual do objeto de arte e ao mesmo tempo fazendo da sua vida uma obra de arte.

Tocar nessas questões se faz importante para refletirmos outras variáveis de como Duchamp pensou o *inframince* e por quais perspectivas podemos abordá-lo. Com relação à ‘patafísica a conexão se faz evidente. Existe um filamento entre o

---

<sup>51</sup> Em francês: *action restreinte* (ação restrita), título de um texto de Stéphane Mallarmé, de 1897. O termo ação restrita pode ser uma forma de abordar algumas operações duchampianas, com relação ao ato de reduzir, de pensar as pequenas modificações que envolvem as mudanças sutis, como ele pensa nas notas *inframince*, por exemplo. Sobre esse debate, ver a tese de D’Avilla (2010). O texto de Mallarmé é disponível no link: <[https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations\\_\(1897\)/L%E2%80%99Action\\_restreinte](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/L%E2%80%99Action_restreinte)>.

<sup>52</sup> **Sátrapa:** “(do grego σατράπης, *satrápēs*, por sua vez do antigo persa *xšaθrapā(van)*, i.e. "protetor da terra/país") era o nome dado aos governadores das províncias, chamadas **satrapias**, nos antigos impérios Aquemênida e Sassânida da Pérsia. Cada satrapia era governada por um sátrapa, que era nomeado pelo rei.” (WIKIPÉDIA, disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1trapa>>. Acesso em : 25 agosto 2017.)



pensamento desenvolvido na 'patafísica como um campo de experimentações do singular e o *inframince* como enunciação de proposições sensíveis e imaginárias, criando novas maneiras de perceber as sensações ínfimas.

### **Convergências e sincronias**

Em *Critique et clinique* (1993), Deleuze concebe uma grande proximidade entre o pensamento 'patafísico, do dramaturgo francês e as ideias sobre a fenomenologia do filósofo alemão Heidegger, considerando a obra do segundo um desenvolvimento mesmo da 'patafísica no que concerne principalmente a três pontos: “*ao ser do fenômeno, a técnica planetária e ao tratamento da língua*”.

Com relação *ao ser do fenômeno* e ao intento de superar a metafísica, Deleuze diz que “a patafísica é inseparável de uma fenomenologia”, como uma ciência das soluções imaginárias que se propõe a se colocar de outro modo diante do fenômeno, saindo do lugar passivo da observação e se propondo a dar outro sentido e compreensão ao fenômeno. Para Deleuze, essa nova maneira de apreender o fenômeno se distingue fundamentalmente da concepção husserliana, pois para Husserl o fenômeno se dá como aparência, definindo-se pela aparição que remete também a uma consciência, e nesse sentido o fenômeno pode ser distinto do que se apresenta, pois, ele se apresenta e aparece para uma consciência, de acordo com o que é requerido por ela. “As aparições são apenas singularidades reduzidas ao ordinário, que aparecem ordinariamente à consciência.” (DELEUZE, 1993, p. 105).

Na 'patafísica, assim como para Heidegger o fenômeno “é o que se mostra em si mesmo”, em sua série infinita, “mundo feito de singularidades notáveis” não é o que se apresenta, nem remete a uma consciência, mas a um ser, “ser do fenômeno, que consiste no mostrar-se”. Deleuze chama esse ser do fenômeno de *epifenômeno*, “in-útil e in-consciente, objeto da patafísica”, ele é o ser do fenômeno, ele difere do

fenômeno, que é o ente, ou a vida, mas não é distinto do fenômeno, ele é o “mostrar-se do fenômeno”, ele é o pensar, ao passo que o fenômeno é a percepção.

Ainda para Deleuze (1993), o erro da metafísica foi tratar o epifenômeno como outro fenômeno, como outro ente, outra vida, quando “mais do que considerar o ser como um ente superior que fundaria a constância dos demais entes percebidos, devemos pensá-lo como um Vazio ou um Não-ente, através de cuja transparência agitam-se as variações singulares, ‘caleidoscópio mental irizado (que) se pensa’.” (DELEUZE, 1993, p. 105).

Em algumas notas tais como: 9-25-46, Duchamp (1999) refere-se ao irizado em relação ao reflexo, a transparência, a passagem de uma dimensão a outra. Como podemos observar na nota n. 25: “O nacarado, o “moiré”, o irizado em geral: relações com o *inframince*.” (tradução nossa).

A questão da técnica perpassa pelos dois pensadores, tanto Jarry quanto Heidegger parecem encontrar na práxis aristotélica uma operação técnica para lidar com o fenômeno. Uma passagem em que Deleuze aproxima essa conexão está quando o filósofo diz: “O ser se mostra igualmente na técnica pelo fato de que dela se retrai, enquanto dela se retrai. Mas *isto* só pode ser compreendido ‘patafísicamente (ontologicamente), não metafisicamente.”<sup>53</sup> (DELEUZE, 1993, p.106). Deleuze, em *A ilha deserta e outros textos*, (2004) declara que a ‘patafísica seria uma antecipação da fenomenologia com relação alguns pontos que Jarry parece antever.

## **Clinâmen**

Se na antiguidade a teoria atomista era destinada aos estudos filosóficos, atualmente no século XXI ela é majoritariamente campo de estudo das ciências

---

<sup>53</sup> A respeito de um desfecho sobre a metafísica e a passagem para a fenomenologia heideggeriana, ver o livro de Kosta Axelos (1924-2010), filósofo grego-francês de formação marxista e heideggeriana, *Vers la pensée planétaire*, de 1964).

exatas. O interesse da filosofia parece ter se direcionado mais para o conhecimento do fenômeno, enquanto que as ciências “duras” se direcionaram para a tecnicidade operatória dos mesmos.

As premissas patafísicas relacionadas a “conversão dos contrários” e a “equivalência universal” parecem terem sido levadas adiante em alguns campos de estudo. Além do explícito interesse sobre o Clinâmen, presente desde o texto base de Jarry que inaugura a ‘patafísica, em 1956, nos “Cahiers du Collège”: *Navegation de Faustroll*, de numeração 22-23, é publicado um texto de Oktav Votka intitulado *Clinâmen*, tratando especificamente desse conceito. Esse texto, contudo, lança uma polêmica entre a relação do clinâmen e a incerteza da física quântica.

Até 1887, o átomo era tido como a menor partícula, nesse ano o cientista inglês Joseph John Thomson enunciou a descoberta do elétron, que seria mil vezes menor do que um átomo. Na década de 1950 e 1960, os cientistas descobriram que menor que o elétron, haviam partículas ainda menores, denominadas partículas elementares, ou fundamentais como os quarks, neutrinos e bósons.

Recentemente, mais precisamente em julho deste ano (2017), cientistas pertencentes ao grupo de pesquisa do laboratório CERN – Organização Europeia para Pesquisa Nuclear, foi descoberta uma nova partícula subatômica.

Cada vez mais parece que o mistério das proporcionalidades do infimamente pequeno até o colossalmente grande num movimento elástico de descobertas que parece retomar ao mesmo. A variação se daria apenas em grau nesse contexto? Ao que nos apresenta as teorias a uma espécie de espelhamento entre o macro e o microcosmos, como se a passagem para a compreensão de ambos se desse de modo gradualmente apenas em termos de gradação.

## Pensar em notas

Um fio espectral parece ligar o processo de criação seja ele de ordem literária, pictórica, escultural e ensaiar. O ato de escrever por meio de notas provavelmente tenha surgido em Duchamp durante o período em que ele começou a elaborar o *Grand Verre*.

O livro, *Trabalhos das passagens*, (1927-1940) de Benjamin; as notas escritas por Warburg durante o seu estudo e composição do *Atlas Mnemosyne*; e as notas *inframine* de Duchamp, para uma possível conexão entre elas, seja no que concerne a este modo de operacionalizar o pensamento por meio de notas, seja pela aproximação das mesmas no que se refere um fluxo que conecta o processo de escrever por meio de notas nos três autores, que seria o conceito de movimento. Tantas nas notas de Benjamin quanto nas de Duchamp e Warburg, está incutido a questão do movimento. Cogitamos que as notas nos três autores não são fragmentárias, apesar de serem fragmentadas, pois, entre uma nota e outra – olhando o trabalho de ambos como um todo – a conexão está feita por meio de um movimento microperceptível, talvez apenas possível de acontecer quando o leitor toca com os olhos as notas e com isso efetua um elo entre as mesmas de maneira a desenvolver um movimento que convida o leitor a dançar.

Essa hipótese do movimento se refere não somente a uma percepção estética das notas dos três autores como está colocado explicitamente como um conceito operacional do trabalho dos autores. Em Warburg as notas se referem às anotações que ele fez durante o período em que trabalhou no seu projeto *Atlas Mnemosyne* e que está relacionado a uma busca de Warburg em compreender a história da arte ocidental por meio do mapeamento do movimento nas imagens por ele pesquisadas e que compõem o *Atlas*.

No projeto inacabado Trabalho das passagens, de Benjamin, a necessidade de escrever por meio de notas envolve uma complexidade singular, suas notas são além de anotações do próprio Benjamin, citações e fragmentos de manuscritos são componentes que se referem ao trabalho inacabado sobre a cidade de Paris do século XIX, interrompido com a morte de Benjamin. Esse conjunto de textos escrito por meio de notas refere-se a aspectos variados da cidade e compreende não somente a coleta e reflexão de Benjamin sobre assuntos ordinários da cidade parisiense, tais como a moda, o estilo de vida, a arquitetura, como as galerias comerciais da cidade, com suas variadas entradas e saídas, como se refere também a pensamentos de cunho filosófico. A organização do material, entretanto, foi delegada à estudiosos de Benjamin, para que a publicação fosse realizada, pois, Benjamin não chegou havia chegado a essa etapa do seu trabalho. O movimento nesse trabalho de Benjamin é caleidoscópico, a cada perspectiva que se entra no Trabalho das Passagens, um novo movimento acontece e configura o trabalho de outra forma. Entre os fragmentos das notas, o movimento de passar por entre elas as conecta, mostrando que as entradas e saídas podem ser múltiplas, a depender das passagens escolhidas no grande projeto benjaminiano.

E por fim, as notas *inframine* de Duchamp, revelam uma escrita cujo movimento está entrelaçado no significado que as notas abarcam. Todas elas em algum sentido trazem a produção de movimento gerado pelo que as notas suscitam em sua leitura e pela ideia de criação que as envolve.

Ambos os autores tecem uma ordem do tempo que não se caracteriza por uma linearidade, mas por um anacronismo nato. Esse anacronismo é um componente que também está integrado ao processo de criação. Pensar as notas escritas por esses autores e as imagens geradas por tais notas, de certa forma nos possibilita compreender um pouco mais sobre o tempo na criação e, sobretudo, na criação em arte.

## Capítulo 2: O intervalo – Imagens e *inframine*

Na compilação das notas *inframine*, Duchamp expande e cria uma atmosfera para a percepção sensorial, microperceptiva, *inframine*. Nessa série de intrincadas notas, mais do que remeter a essas sensações mínimas e que passam despercebidas, ele nos faz acessá-las através de seus enunciados e exemplos.

Pensando nisso, esse capítulo tem como proposição capital efetuar uma composição poética de algumas dessas notas, numa espécie de transposição matérica do *inframine* – na passagem das notas escritas (verbal), que nos possibilita criar as imagens mentais para o visual. Essa transposição das notas em imagens é feita pela autora numa operação subjetiva.

A intenção nesse momento é de, partindo de uma experiência simbiótica da ação de capturar imagens que ressoam como sensações e percepções *inframines* e deixar ser capturado por elas efetuar uma compilação dessas imagens e apresentá-las, como uma abertura para uma ação criativa.

Numa espécie de passagem gravitacional ou densificação das notas, mais do que uma catalogação de imagens que se relacionam com a noção do *inframine*, esse capítulo é uma “escuta” atenta ao longo de toda a pesquisa, é uma operação de deixar-se apreender e estar atenta a essas sensações ínfimas. É nessa escuta atenta de imagens, compor uma espécie de “atlas *inframine*” composto por uma constelação de imagens.

O ato de recolher essas imagens acontece desde meados de 2014, quando algumas imagens me evocaram a noção do *inframine* e senti a necessidade de guardá-las como imagens *inframine*. Posteriormente, na disciplina de “Metodologia da pesquisa em arte” pensei na possibilidade de utilizar aquelas que eu já havia guardado e apresentá-las como elementos integrantes do exercício proposto. São

imagens de trabalhos de arte, imagens ordinárias, imagens de amigos e minhas que me apropriou.

Essa ação de afetar-me pelo *inframince* e começar a recolher e guardar imagens que me trazem sensações sugeridas pelo *inframince* (repetitivo) e o ato de montar uma constelação de imagens me remete ao ato de colecionar, e a minha própria ação de colecionar que começou durante a infância colecionando papéis de carta, figurinhas de chicletes, cartões de chocolate, selos, sapatilhas de balé usadas, figurinos de dança, pedras, inúmeras pedras; depois colecionar tempos, registros das datas do período menstrual nas agendas, poemas trocados com amigos, todas as reportagens sobre dança possíveis compiladas em pastas e pastas, peles de calos dos meus pés originados das excessivas horas de prática de balé clássico, dentes dos filhos e agora imagens/sensações/percepções.

Essa ação não implica necessariamente em uma finalidade para além da ação em si de acumular, juntar, juntar o mesmo, o variado, o que é exceção, o que é diferente, o que faz parte da memória, que foi herdado, o que possui valor afetivo ou monetário. A minha coleção talvez tenha sido uma maneira de reconstituir uma identidade fragmentária e que com o decorrer do tempo foi se dissipando, tornando-se abstrata e posteriormente desnecessária, surgindo uma necessidade reversa, de redução. Abstive-me de quase todas as coleções, restando apenas as orgânicas (as peles de calos e os dentes) e atualmente me deparo com esse ato de colecionar imagens/sensações. Imagens que possuem relação com sensações e percepções específicas, que dizem respeito a sensações singulares, ínfimas, mínimas, diáfanos, possível de dizer: sensações e percepções *inframinces*.

A atenção nesse interesse em guardar imagens que remetessem ao *inframince* adveio do conhecimento do projeto *Atlas Mnemosyne*<sup>54</sup> do historiador de arte e

---

<sup>54</sup> Mnemosyne é a denominação dada na mitologia grega para a mãe das nove musas e é a personificação da memória. Foi também, o nome dado por Warburg não somente ao seu *Atlas*, mas à sua biblioteca – outro projeto singular e que ao final de sua vida reuniu mais de 65 mil volumes. Na

iconográfico Aby Warburg. Warburg iniciou seu projeto em 1924 e durante os cinco anos restantes de sua vida trabalhou nele, mas acabou deixando-o inconcluso com sua morte em 1929. O atlas, na maneira como foi deixado por Warburg, abrangia 63 pranchas com mais de mil fotografias. Cada prancha continha aproximadamente 150 x 200 cm, constituídas de madeira e cobertas por um pano preto sobre o qual eram dispostas as imagens em fotografia preto e branco de reproduções de obras da história da arte e cosmográficas, assim como algumas imagens de mapas, manuscritos e recortes de jornais e revistas.

As pranchas foram enumeradas e ordenadas de forma a criar uma sequência temática ainda maior. Os originais destes painéis, portanto, segundo o autor Christopher D. Johnson (2013, s/p), só existem atualmente em fotografias em preto e branco na dimensão: 18 x 24 cm (figura 8). O Instituto Warburg, situado em Londres, continua a pesquisa de Warburg e em 2000, os pesquisadores Martin Warnke e Claudia Brink publicaram uma edição impressa do *Atlas* tendo como base a última versão deixada por Warburg.



Figura 8: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*, prancha n. 8. Fonte: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/8>

---

Biblioteca Mnemosyne, Warburg utilizava da lei da “boa vizinhança” para organizar a disposição dos livros, ou seja, ele operava com outros paradigmas de “organização” e utilização dos livros, mais que um projeto bibliotecário, Mnemosyne era um projeto de vida e de como trabalhar a teoria, os conceitos com relação a prática e a experiência. Mnemosyne indicava que o visitante estava entrando em um lugar cujo tempo era outro, diferente do tempo cronológico (Khrónos), ele adentrava no tempo indeterminado do acontecimento (Kairós), acessando uma “história de fantasmas para adultos”.



Uma história da arte em imagens, um pensamento por imagens, a memória “viva”; uma “história de fantasmas para adultos”; não uma ilustração, com imagens de reprodução fotográficas de obras de arte, mas uma “transcrição” imagética de seu pensamento. Um texto tecido por imagens. Sobre um fundo negro, as imagens em suma, reproduções fotográficas, ressoam como fantasmas; memórias que insistem em atualizar. E no espaço intervalar entre elas, criam-se pontos de interstícios, fragmentando-as em frames cronofotográficos que tentamos compor em um movimento óptico. Imagens que animam a nossa reflexão em desalinhos. Imagens anacrônicas, retiradas de diferentes camadas do passado e que são dispostas numa mesma prancha.

As imagens em *Mnemosyne* contam uma história da arte segundo um tempo autônomo, engendrado na descontinuidade do tempo da história geral. (PEREIRA, 2014). “Seu atlas era uma espécie de gigantesco condensador recolhendo todas as correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa, tomando corpo em suas fantasias.” (AGAMBEN, 2009, p. 137).

Warburg compõem seu *Atlas Mnemosyne* como uma constelação de imagens de modo a contar sua perspectiva sobre a história da arte através de imagens. O projeto de Warburg converge com outro projeto também inacabado e escrito por meio de notas: *Des Passages*, do teórico Walter Benjamin<sup>55</sup> (2008), que distante da

---

<sup>55</sup> No belo projeto inacabado de Walter Benjamin intitulado *Des Passages*, traduzido em português para *Trabalho das passagens*, a necessidade de escrever por meio de notas envolve uma complexidade singular, suas notas são além de anotações do próprio Benjamin, citações e fragmentos de manuscritos são componentes que se referem ao trabalho inacabado sobre a cidade de Paris do século XIX, interrompido com a morte de Benjamin. Esse conjunto de textos escrito por meio de notas refere-se a aspectos variados da cidade e compreende não somente a coleta e reflexão de Benjamin sobre assuntos ordinários da cidade parisiense, tais como a moda, o estilo de vida, a arquitetura, como as galerias comerciais da cidade, com suas variadas entradas e saídas, como se refere também a pensamentos de cunho filosófico. A organização do material, entretanto, foi delegada à estudiosos de Benjamin, para que a publicação fosse realizada pois, Benjamin não chegou havia chegado a essa etapa do seu trabalho. O movimento nesse trabalho de Benjamin é caleidoscópico, a cada perspectiva que se entra no *Trabalho das Passagens*, um novo movimento acontece e configura o trabalho de outra forma. Entre

historiografia tradicional nos traz a perspectiva da história a partir de tempos anacrônicos, distinguindo a relação entre passado e presente, que se faz por uma relação puramente temporal e contínua, da relação do tempo ocorrido com o agora, que para ele se dá por uma via dialética se referenciando à “imagem dialética”: “A imagem é aquilo em que o agora encontra um lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras a imagem é a dialética da imobilidade.” (BENJAMIN, 2008, p. 504).

A ação de escrever por intermédio de notas conjuntamente ao ato de pensar imagens é recorrente em vários pensadores e artistas, como mencionamos em Warburg, Benjamin e Duchamp, é também comum em Nietzsche e em Antonin Artaud, *50 Dessins pour assassiner la magye* (2004), entre inúmeros outros. Atualmente esse é um debate que circula a discussão acadêmica. Em que ponto podemos tomar esses escritos como trabalhos “acabados”, possuindo força para se sustentarem como trabalhos autônomos? Até que ponto eles são um *work in progress*, ou mesmo apenas parte de esboços do processo de criação do autor?

Pensar o *Atlas Mnemosyne*, de Warburg ou as constelações de imagens benjaminianas no *Des Passages*, ambos retomados posteriormente por Georges Didi-Huberman em seu livro intitulado: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), mediante a produção bibliográfica e iconográfica. Nessa conversa entre texto e imagem, como uma espécie de composição por meio da montagem (acho que essa frase ficou um pouco confusa). Desse modo, compor uma coleção, um atlas, uma constelação de imagens/*inframince*s é um modo de contar a minha experiência imagética com essa proposição, a partir dessas imagens que saltam como uma “escrita visual”.

---

os fragmentos das notas, o movimento de passar por entre elas as conecta, mostrando que as entradas e saídas podem ser múltiplas, a depender das passagens escolhidas no grande projeto benjaminiano.

Num primeiro momento pensamos que o verbo traduzir, poderia ser apropriado para utilizarmos nesse procedimento de transposição imagético, que de acordo com o ponto de vista benjaminiano propõe:

[...] a tradução, em vez de se tornar igual ao sentido do original, tem, antes, de configurar-se amorosamente na própria língua até ao ínfimo pormenor do seu modo de querer dizer, a fim de as tornar ambas, tomadas como cacos, reconhecíveis enquanto fragmentos de um vaso, enquanto fragmentos de uma língua mais ampla. (BENJAMIN, 2008, p.10).

Pensar a tradução de modo não literal, ou seja, deixando que as línguas se contaminem, portanto, sem deixar de serem reconhecíveis abre em Benjamin a possibilidade de se pensar a tradução como uma abertura para a criação. Em nossa ação de transposição das notas *inframine* há para além de uma transposição para outra língua, existe uma transposição de linguagem – da verbal para a visual – e nessa transposição há a abertura para a criação. Então, desse ponto de vista seria mais apropriado utilizar o termo “transcrição”.

Proposta pelo poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (1929-2003), um dos maiores tradutores do simbolismo francês para o português e um dos fundadores do movimento concretista no Brasil<sup>56</sup>. A “transcrição” seria pensar a abertura para a criação dentro da tradução de algumas obras, cuja semântica do texto não é mais importante que o signo estético, principalmente como acontece com o poema. Segundo Campos:

Não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro

---

<sup>56</sup> O movimento concretista brasileiro teve início por volta de 1956, é notada ressonância do movimento simbolista francês do final do século XIX, do qual Stéphane Mallarmé foi um dos maiores expoentes na poesia, juntamente com Arthur Rimbaud, Paul Verlaine e precedentemente Charles Baudelaire. Mallarmé também foi um dos primeiros poetas simbolistas a ter interesse na tipografia do poema.

semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da chamada Tradução Literal. (CAMPOS, 2010, p. 35).

Efetuar uma “transcrição” das notas em imagens é uma forma também de efetuar uma leitura subjetiva sobre as mesmas, utilizando para tal, imagens que se referenciam a trabalhos de arte e também imagens ordinárias. Ao pensar em fazer uma leitura subjetiva, há nela uma espécie de criação, ou invenção, há uma interlocução efetiva com o objeto estudado no próprio campo poético, como se as notas verbais ressonassem nas imagens, em um processo simbiótico.

Nesse sentido esse capítulo é uma espécie de ensaio poético (aberto); uma transposição verbo-visual das notas que suscitam abertura para essa transposição. É um processo de experimentação aberto e se encontra em constante processo, pois ainda continuo coletando e sendo aprendida por imagens que me saltam às sensações/*inframinces*.

Tocar na questão visual com relação à Duchamp reporta-nos diretamente à sua quase aversão à questão retiniana, a qual Duchamp negou com tanta veemência. Nessa “transcrição”, no entanto, efetuamos uma inflexão, não se trata de um elogio à visualidade, mas uma operacionalização do *inframince* em colocar em evidência aquilo que estava ocultado aparentemente e a visualidade se apresenta nesse processo como intermediadora dessa percepção.

A transição entre a palavra e a imagem que balança num jogo dado entre a escrita e o objeto visual acompanha a quase toda a trajetória poética de Duchamp. No seu trabalho *Le Grand verre* (1915-1923), em que ele escreve notas ao mesmo tempo em que trabalhava na criação da “pintura” e que intentava que elas fossem expostas conjuntamente ao objeto pictórico, como se funcionassem como um guia.

Outra remarca contundente entre esse jogo está no trabalho *L.H.O.O.Q.*, 1919 (Figura 09), letras que pronunciadas sequencialmente soam como: “Elle a chaud au cul” (traduzido para o português: ela tem fogo rabo).



Figura 9: DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.*, 1919. Readymade corrigido. Lápis sobre cartão postal, 19,7 x 12,4 cm. Coleção Particular – Schwarz. Fonte: Centre Pompidou.

Após ter sua pintura: *Nu descendo uma escada* (1912), recusada no “Salão dos independentes”, em Paris, 1915, Duchamp decide parar de pintar, ou ao menos interromper esse tipo de pintura que ele nomearia de “pintura retiniana”. Numa crítica a arte puramente visual, ele começa a se atentar para outras técnicas que não estejam alicerçadas à pintura naturalista e tradicional. Nesse viés, Duchamp se direciona para a pintura e literatura simbolistas, movimento que já era uma referência para ele e passará a influenciar ainda mais a sua obra a partir de então. Poetas como Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue<sup>57</sup>, Arthur Rimbaud, e pintores como Odilon Redon, foram referenciais importantes para o artista.

Utilizando como pontos de referência tais ressonâncias artísticas, pedimos licença para efetuar essa “tradução poética” das notas duchampianas. Como abertura para uma experiência sinestésica, pensando que a sinestesia pode ser uma abertura para se perceber as sensações sob outra perspectiva e ativando zonas sensório-

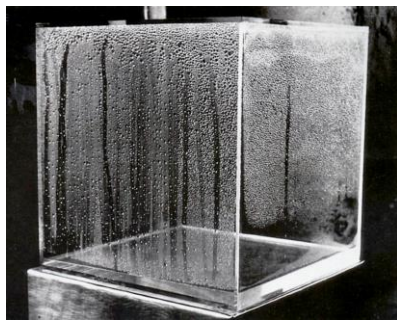
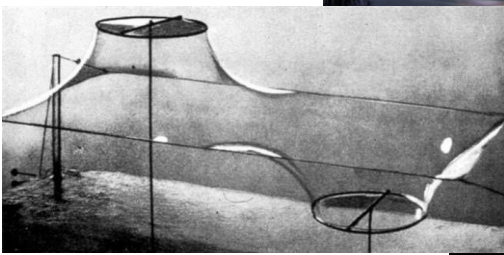
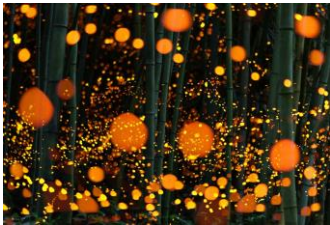
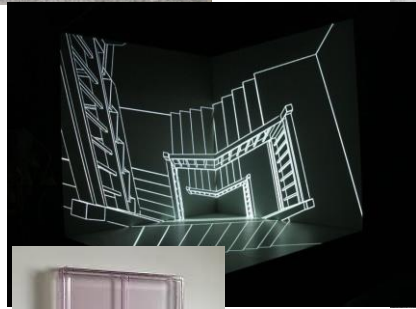
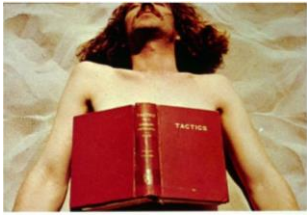
<sup>57</sup> Poeta cujo poema: *Encore cet astre*, de 1903, foi inspiração para Duchamp realizar seus primeiros estudos para pintura: *Nu descendo uma escada*.

perceptivas dadas pela experiência estética, e agindo também como parte desse processo “transcriativo”.

Para tal, propomos como sugestão, conjuntamente a leitura das imagens que se apresentam em seguida, a escuta da música cujo link é deixado abaixo. A escolha da música foi dada pela convergência da ressonância estética entre o som, que age como ampliador perceptivo, dilatando a temporalidade da percepção e que no nosso ponto de vista dialogam com as notas *inframine* num entre: o som da música e as imagens visuais.

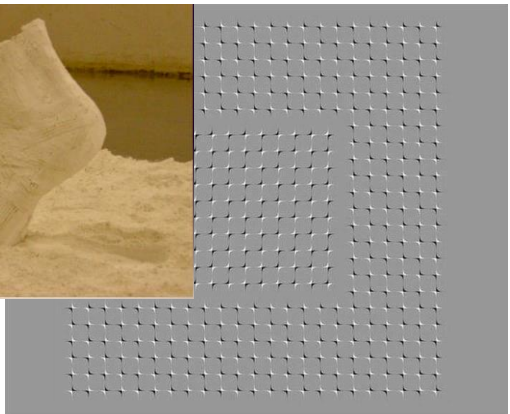
<https://www.youtube.com/watch?v=PnbGirPTgF0>



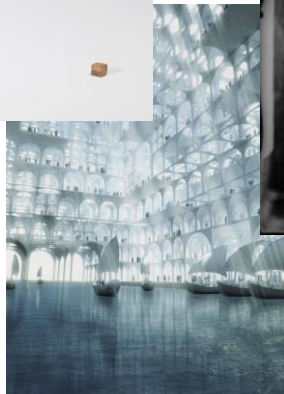
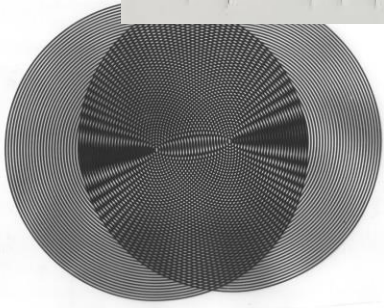
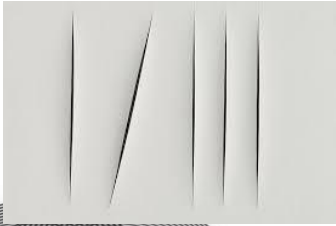
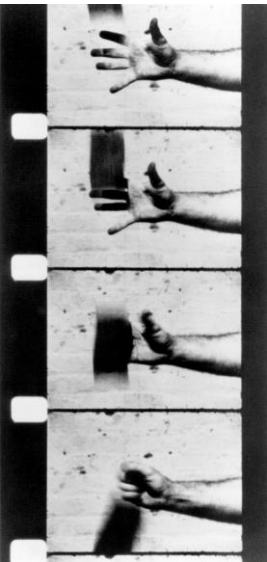
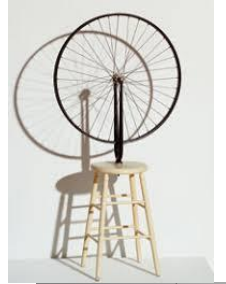
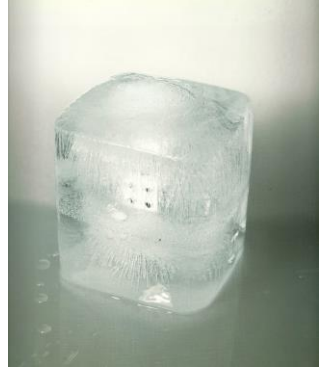


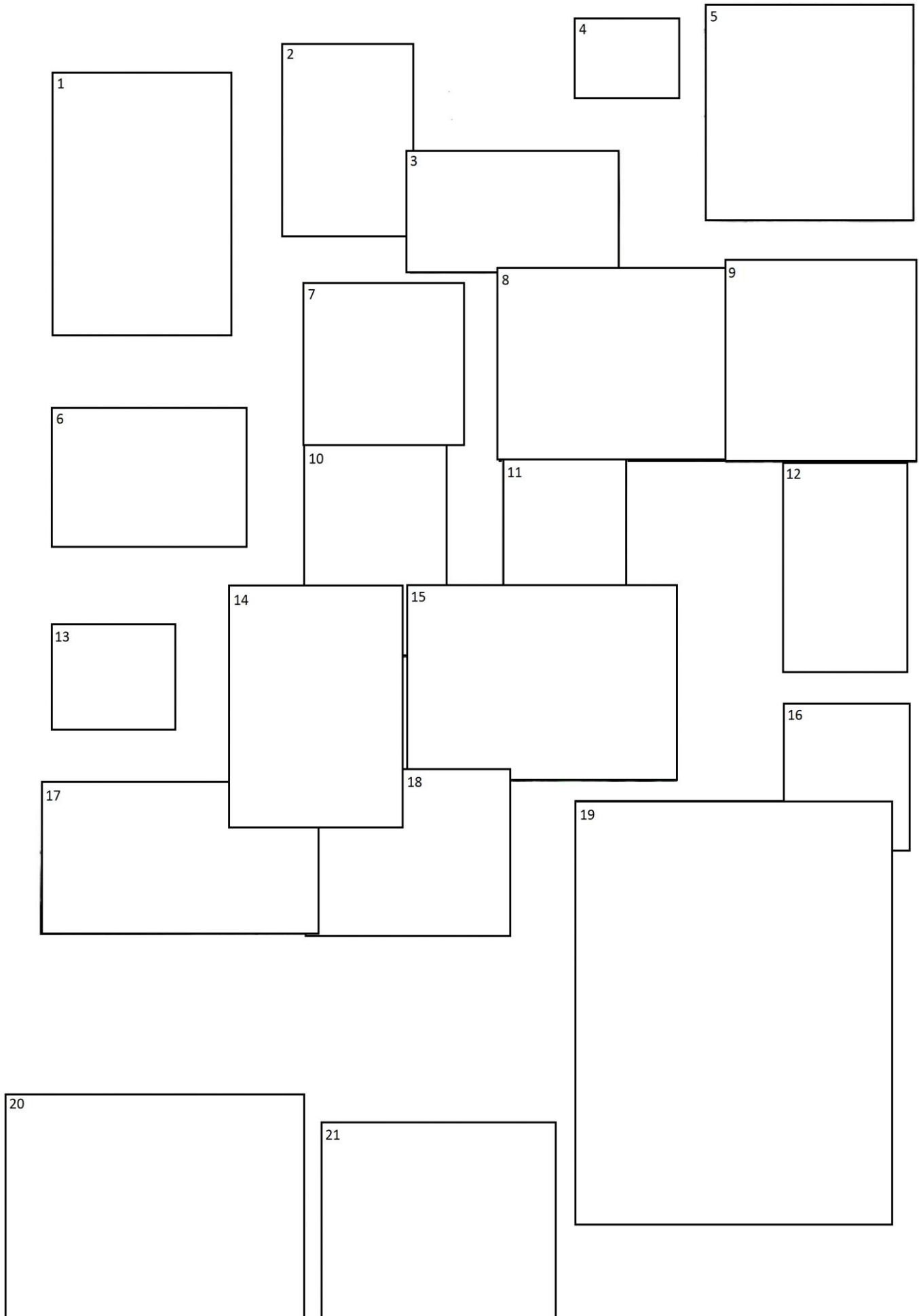




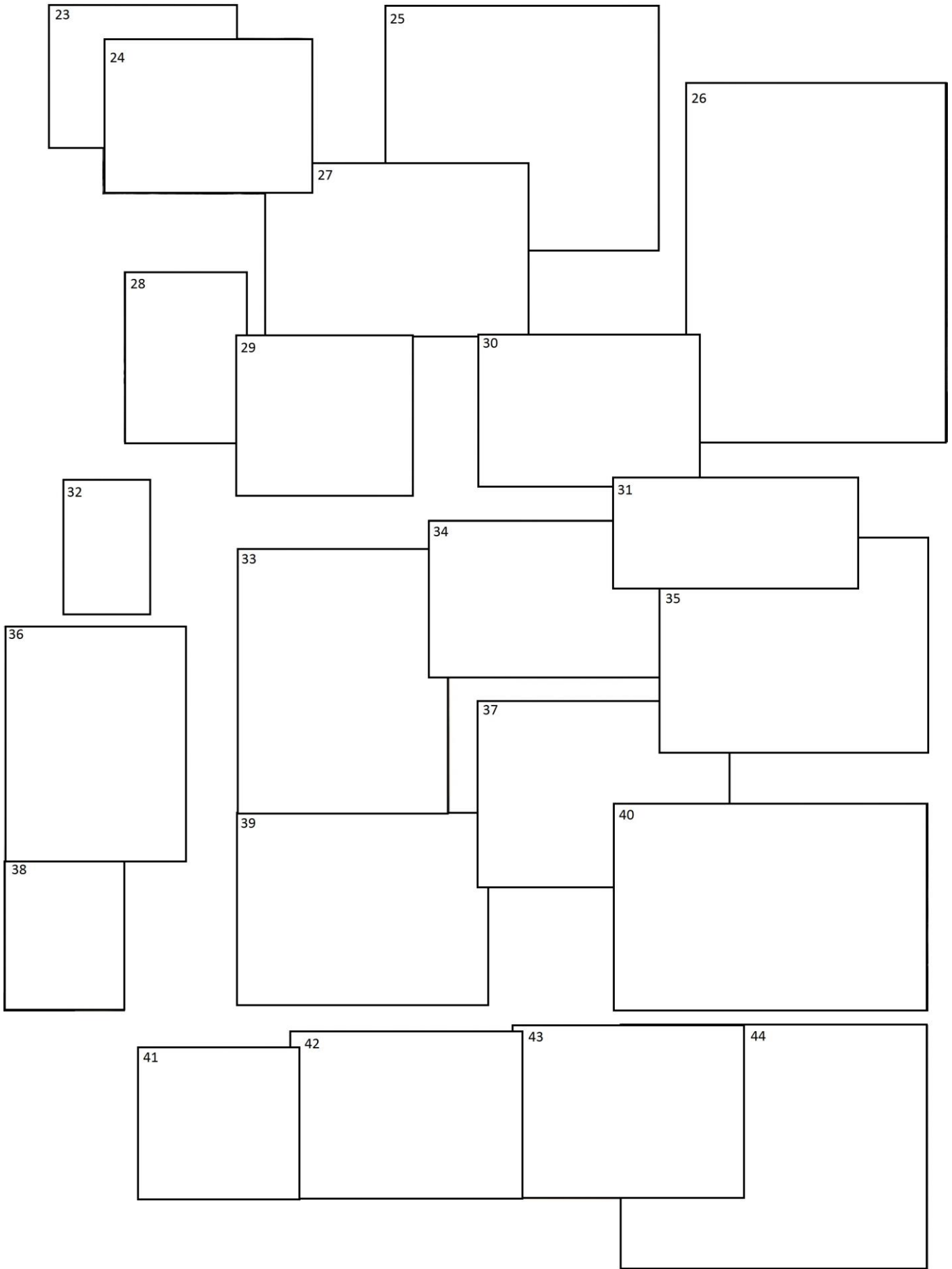


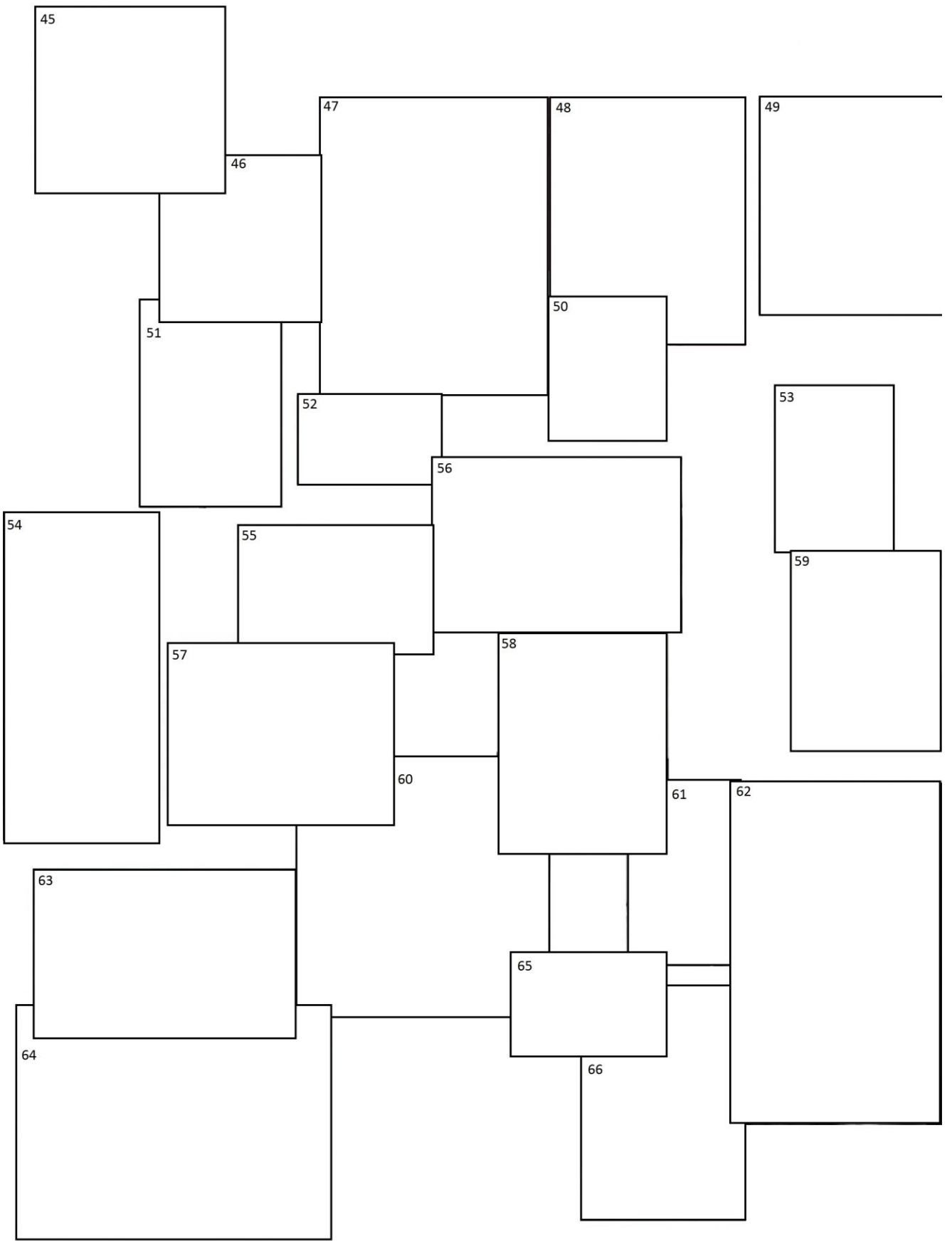












## Capítulo 3: O inverso

### Matéria-cinzenta

INFRA.....MINCE



Figura 10: **Sem título**, autor desconhecido.  
Fonte: <https://goo.gl/images/FTCnKT>

*On balance entre le silence et la parole, c'est le mouvement de la vie.*  
GODARD, J-L. "Vivre sa vie"

Viajar. Fazer uma travessia oceânica a barco ou uma viagem qualquer. Entre a despedida da partida e o anseio da chegada, o balanço do deslocamento. Entre o lugar de origem e o lugar de destino, um hiato, o entremeio. Lugar qualquer,

inominável, indiscernível, instância. O que pode acontecer nesse campo espaciotemporal?

Derivar num espaço/tempo em que tudo, e ao mesmo tempo nada, pode acontecer, pois se está em um tempo suspenso, tempo de espera. Esse talvez seja um lugar propício para se pensar a criação. Lugar onde as matérias brutas estão disponíveis para serem trabalhadas, matérias cinza, segundo Duchamp.

Durante uma entrevista a Philippe Collin em 1967, Duchamp se refere à obra de arte como sendo uma “matéria cinzenta” (*matière grise*): “[...] Não tem mais a questão visual, o *ready-made* não é mais visível, por assim dizer. Ela é completamente matéria cinzenta. Ela não é mais retiniana [...]” (DUCHAMP, 1967, tradução nossa).<sup>58</sup> Ou seja, algo completamente cerebral em contrapartida à visualidade de uma arte puramente visual ou retiniana, a qual ele já havia abolido desde à década de 1910 após a sua pintura *Nu descendo uma escada n. 2.* (1912).

Atentamo-nos à denominação “matéria cinzenta”, ela é proveniente da estrutura cerebral, composta por três partes fundamentais. A matéria cinzenta se refere à parte do cérebro que contém os neurônios e é responsável pela cognição, possui coloração rosácea devido aos capilares sanguíneos, enquanto que a “matéria branca” é composta principalmente por células gliais (células responsáveis pelo suporte, proteção, isolamento e nutrição dos neurônios) e axônios mielínicos (é o corpo do neurônio) que contém uma gordura ou bainha de mielina que envolve algumas fibras nervosas e é responsável por conduzir os impulsos nervosos. Os dopaminérgicos (neurônios responsáveis pela regulação dos movimentos, dos

---

<sup>58</sup> Do francês: “[...] Il n'y a plus de question de visibilité : le ready-made n'est plus visible, pour ainsi dire. Elle est complètement matière grise. Elle n'est plus rétinienne...” (Extrato da entrevista: *Marcel Duchamp parle des ready-made*, concedida à Philippe Collin, Ed. L'Echoppe, 1998. A entrevista foi realizada em junho de 1967 na Galerie Givaudan que na ocasião apresentava uma exposição de ready-made.)



comportamentos emocionais e de algumas partes da cognição), ela recebe esse nome por ser mais escura devido ao alto nível de melanina em sua composição.

Duchamp sempre foi engajado com relação às atualidades das pesquisas científicas e engajado em se referir à arte como não mais visual, mas como “matéria cinza”, o que caracteriza uma afirmação cujo direcionamento é preciso. Não somente porque o cinza – na teoria da cor como luz – é uma tonalidade intermediária entre os dois valores de tons: o branco e o preto, ou na teoria cromática da cor geratriz (ou cor primária) ele é a síntese subtrativa, resultante da soma das cores-pigmento vermelho, amarelo e azul (PEDROSA, 1977, p. 18), mas porque a matéria cinzenta está diretamente relacionada à denominação que se refere ao cérebro. Nessa afirmação é evidente que Duchamp tem um pensamento que corrobora com a ideia da arte como atividade cerebral ou por analogia, intelectual em detrimento de uma arte visual ou usando suas palavras: a “pintura retiniana com odor a terebintina” (DUCHAMP, 1999).

O que se passa na matéria cinzenta (cerebral) para que ocorram as trocas de informação neuronais, esses impulsos nervosos que possibilitam o ato cognitivo? As transmissões neuronais acontecem através das sinapses, que se são zonas ativas de contato entre as células neuronais, um contato que se dá intimamente e no qual as células neuronais nem chegam a se tocar de fato. A sinapse é o evento de transmissão dos impulsos nervosos. Como descrevemos, os neurônios são células alongadas que possuem um filamento, ou cauda, chamada de axônio. Ao receber um impulso nervoso, esses percorrem a célula neuronal até o seu término. Os neurônios, no entanto, não se tocam ao trocarem informações na sinapse, existe um hiato entre eles, chamado fenda sináptica, que os separa. Sendo assim, como ocorre essa troca de impulsos?

De acordo com Cardoso (2000), ao chegar ao final do axônio, o impulso nervoso dispara uma substância chamada vesícula – caracterizada por um fluido

existente dentro da célula e que contém um neurotransmissor – que viaja até a terminação neuronal, membrana terminal, liberando seus conteúdos. Esses conteúdos, liberados na fenda sináptica e transportados pelos neurotransmissores, conectam-se aos receptores da membrana de um neurônio vizinho, completando a sinapse.

Em uma pesquisa pertencente ao projeto *Blue Brain*<sup>59</sup>, cientistas descobriram que a conexão entre os neurônios acontece por “acidente”, a partir de uma ligação entre eles que ocorre por sua morfologia, e esta conexão está relacionada ao meio onde ele se desenvolve e não a partir de um sinal químico.

Pensamos que os neurônios crescem da forma mais independente possível uns dos outros e que formam sinapses essencialmente nos locais onde, acidentalmente, colidem entre si [...] Os neurônios só “sabem” qual a forma que vão ter e, quando crescem todos juntos, fazem o que devem quando acidentalmente se encontram. (MARKRAM, apud GERSCHENFELD, 2012 [s/p]).

Essa conexão acidental acontece sem que nenhum sinal químico exista, ela acontece apenas por uma atração morfológica. Ou seja, a partir de uma afinidade dada pela constituição formal, as células neuronais se conectam efetuando as trocas necessárias para que as sinapses<sup>60</sup> aconteçam.

A conexão que se efetua nas sinapses, permitindo que ocorram as trocas de fluidos (a partir dos neurotransmissores nas sinapses químicas), gerando trocas para

---

<sup>59</sup> Blue Brain é um projeto científico internacional que abarca 13 centros de pesquisa internacionais, tais como: Instituto Sanger do Wellcome Trust (Reino Unido), Instituto Karolinska (Suécia), Instituto Pasteur (França), Universidade Politécnica de Madrid (Espanha), Universidade Hebraica (Israel) e Universidade Técnica de Munique (Alemanha). O projeto, iniciado em 2005 visa criar uma simulação computacional do cérebro de mamíferos em geral, incluindo o humano. (Referência: <https://bluebrain.epfl.ch/>).

<sup>60</sup> Segundo Guyton e Hall (2006), existem dois diferentes tipos de sinapses, dadas a partir do sinal transmitido entre as células pré-sinápticas e pós-sinápticas: a sinapse elétrica, cujo estímulo é mais rápido transmitem as informações instantaneamente. E as sinapses químicas, que utilizam dos mediadores neurotransmissores para efetuarem a passagem pela fenda sináptica. Elas são as mais utilizadas na transmissão dos estímulos do sistema nervoso central dos seres humanos.

além de transferência de informação entre elementos químicos ou elétricos. Detendo-nos nas sinapses químicas, por serem elas as responsáveis pelas transmissões sensoriais e cognitivas, e serem as que se desenvolvem predominantemente nos seres humanos, nelas também realizam-se criação de informação que se transformam em emoções, sensações e percepções que se atualizam no corpo incessantemente.

As sinapses se dão por um contato ínfimo entre os filamentos neuronais. Existe um intervalo entre um filamento neuronal e outro, pois eles não chegam a se tocar de fato, já que a troca se dá pelo prolongamento dos fluidos que escapam das células. Esse contato infraperceptível permite a troca entre elementos e geram outros estímulos, num processo de troca que é também criação. A maneira como esse procedimento acontece nos remete ao contato *inframince*.

Efetuando um deslocamento de perspectiva, se pensarmos nos domínios da proposição duchampiana *inframince*, poderíamos pensar o próprio ato de constituição do pensamento, ou seja, o ato de der uma ideia, um *insigth*, através das atividades sinápticas como uma operação *inframince*.

### Acasos

Essa característica de abarcar o mínimo, de habitar no ínfimo, nos reporta pensar o *inframince* como um *quantum*<sup>61</sup>: menor valor que as grandezas físicas podem apresentar, “gratuidade do pequeno peso” (DUCHAMP, 1999, p. 21, nota 8).

---

<sup>61</sup> A nomenclatura quantum ou quanta no plural começou a ser largamente utilizada na física, a partir dos estudos de Plank sobre a Irradiação térmica (também conhecida como radiação térmica ou radiação de corpo negro). A esta refere-se a radiação eletromagnética que é emitida por um corpo em qualquer temperatura e que a partir das ondas eletromagnéticas propicia a transferência de energia térmica.

“O calor de um assento (que acabou de ser deixado) é infra-mince.” (Nota n. 8). “A troca entre o que oferecemos aos olhares [toda aplicação para oferecer aos olhares (todos os aspectos)] e o olhar gelado do público (que apercebe e esquece imediatamente). Muito frequente essa troca tem o valor de uma separação infra mince (querendo dizer que quanto mais uma coisa é admirada ou olhada menos há a separação inf. m. ?” (Nota n. 25).

A proximidade de Duchamp com as ciências duras mais evidentes através de Henri Poincaré, Esprit Pascal Jouffret, Maurice Princet<sup>62</sup>, da literatura ficcional de Gaston de Pawslowski. As ideias desenvolvidas pelo matemático francês Henri Poincaré, em seu tratado “*Estudo dos três corpos*”, de 1887 Poincaré destina-se ao estudo da mecânica celeste e da cosmologia, texto que Duchamp teve acesso através dos debates em torno das questões científicas no Grupo de Punteaux. E em *Science et Méthode*, de 1908, há um capítulo intitulado “O acaso”, em que ele efetua uma relação entre o acaso e as variações infimamente mínimas. Para ele, “uma causa muito pequena, que nos escapa determina um efeito considerável que nós não podemos ver, e então nós dizemos que esse efeito deve-se ao acaso.”<sup>63</sup> (POINCARÉ, 1908, p. 68).

Impossível tocar no acaso e não remeter-nos a Breton e a sua ideia do “acaso objetivo”, ou do “acaso em conversa”, de Duchamp. Ambas as noções do acaso tem importância central no pensamento teórico e artístico surrealista se estendo um pouco no dadaísta, sendo notável a influência das teorias de Poincaré. Em Breton o “acaso objetivo” surge pela primeira vez no seu texto *Les vases communicants* (1932), mas já é esboçado em *Nadja* (1927), sob a denominação de “pétrifiantes coïncidences” (coincidências petrificantes) e de fato desenvolvido em *L’amour fou* (1937), onde ele “[...] religará os fenômenos “maravilhoso” do real às forças do inconsciente: o acaso objetivo é compreendido assim, como o ‘verdadeiro princípio do desejo.’” (LEAL, 2007, [s/p])<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Conhecido como o “matemático do cubismo”, Princet foi o matemático próximo ao grupo de artistas denominado “Grupo Puteuax”, ao qual Duchamp, seus irmãos, bem como a maioria dos artistas cubistas eram participantes. Princet foi responsável por difundir as atualidades da pesquisa matemática e física no grupo, principalmente concernente à teoria da quarta dimensão, advindas de Esprit Pascal Jouffret, a partir do qual ele desenvolveu algumas pesquisas; à teoria da relatividade geral e restrita, de Einstein e à geometria não-euclidiana.

<sup>63</sup> Original em francês: “Une cause très petite, qui nous échappe, détermine un effet considérable que nous ne pouvons pas ne pas voir, et alors nous disons que cet effet est dû au hasard.”

<sup>64</sup> Original em francês: “[...] qu’il reliera les phénomènes « merveilleux » du réel aux forces de l’inconscient : le hasard objectif est compris dès lors comme le « véritable précipité du désir.”

Breton talvez tenha sido entre os surrealistas o que apresentou uma ligação mais contundente como o esotérico e o ocultismo, evidente desde o seu contato na adolescência com a alquimia, astrologia, o tarô, (chegando a criar em 1941, a sua própria versão do baralho de tarô), o título do seu livro: *Les vases communicants* (Os vasos girantes), remete diretamente aos fenômenos das “mesas girantes” (que citamos anteriormente). O *Segundo Manifesto Surrealista*, contudo apresenta uma duplicidade: “De um lado, afirma com ênfase a adesão ao pensamento marxista, a um materialismo dialético. De outro, propõe a exploração de *certas ciências*, valorizando o conhecimento hermético e exigindo que a *alquimia do verbo* de Rimbaud fosse tomada *ao pé da letra*.” (WILLER, 2004, p. 3).

A concepção bretoniana do “acaso objetivo” parece afirmar a depuração de uma ligação com um fundamentalismo místico, e para reafirmar um vínculo com o materialismo dialético<sup>65</sup> ele reporta-se a Engels.

Em Breton o “acaso objetivo” é diretamente ligado à disponibilidade – aos seres disponíveis – não é dissociado de “uma relação mágica com a cidade” e o *flâneur*, que nos desvios de cada deambulação cria campos de abertura para a magia do novo, do acaso, do improvável. Novamente o desvio como impulso criativo, dessa vez, porém através da ação de deriva pela cidade, como se os movimentos do andar ao acaso fossem uma espécie de abertura, de ativação de outras atenções – para o e para outras percepções e sensações, percepções e sensações *inframinceis*, ou como o movimento mesmo dos átomos que através do clinâmen se chocam criando outras experiências possíveis.

---

<sup>65</sup> Em linhas gerais o materialismo dialético é uma vertente de pensamento filosófico que defende a ligação entre os seres racionais e irracionais, sua sociedade e cultura possuem uma ligação de troca recíproca entre os organismos e o ambiente e os fenômenos físicos de modo que eles os moldam e são moldados por eles, que a matéria está numa relação dialética com o psicológico e o social. Dessa maneira essa concepção se opõe ao idealismo, que pressupõe que tanto o ambiente quanto a sociedade são advindos de criações divinas ou forças sobrenaturais.

Pensando em termos pragmáticos, a ideia do acaso está inserida não apenas no campo poético duchampiano, mas também no seu modo de vida:

Eu vi Duchamp fazer algo extraordinário, jogar ao ar uma moeda dizendo: “Coroa eu vou essa noite para a América, cara eu fico em Paris.” A essa indiferença nula, ele preferiria sem dúvida infinitamente ir, ou ficar. Mas a personalidade da escolha, na qual Duchamp é um dos primeiros a ter proclamado a independência assinando, por exemplo, um objeto manufaturado não é o mais tirânico de todos e não convém colocar isso à prova, desde que não seja para substituí-lo por um misticismo do acaso?<sup>66</sup> (BRETON, 1968, p. 119-120, tradução nossa).

Em termos ‘patafísicos seria esse desvio contingente e que pertence à ordem do ínfimo, do diáfano, que possibilitaria uma mudança no movimento originário gerando um campo aberto para outros movimentos, movimentos de criação.

Esse pensamento se estende na “Teoria do Caos” e dos “Atratores”, que se devolve a partir de algumas premissas, dentre elas a questão as condições iniciais, que concebe que uma pequena mudança nas condições iniciais provoca uma grande mudança na evolução do sistema que se segue. Essa variação mínima no movimento originário que é pensada tanto na Teoria do Caos quanto na ‘Patafísica é o que provocaria, por exemplo, o distingue o interesse ou a validade de se estudar o Sistema de funções iteradas, derivado da teoria matemática dos fractais e os padrões de tecelagem manual do triangulo mineiro brasileiro. Que por um desvio, um “acaso em conserva”, uma modificação ínfima nas condições iniciais de conduzir a pesquisa resultou em evoluções diferentes do “objeto” inicial.

Poincaré desenvolve a hipótese das ínfimas incertezas desde a partir de 1899, essa hipótese refere-se, sobretudo, a esse instante onde ocorre uma mudança mínima

---

<sup>66</sup> Do francês: « J’ai vu faire à Duchamp une chose extraordinaire, jeter en l’air une pièce en disant : « Pile je pars ce soir en Amérique, face je reste à Paris. » À cela *nulle*indifférence, il préférait sans doute infiniment partir, ou rester. Mais la personnalité du choix, dont Duchamp est un des premiers à avoir proclamé l’indépendance en signant, par exemple, un objet manufacturé, n’est-elle pas la plus tyrannique de toutes et ne convient-il pas de la mettre à cette épreuve, pourvu que ce ne soit pas pour lui substituer un mysticisme du hasard ?”.

no sistema que amplificado, ocasionando uma imprevisibilidade em como o sistema se desenvolverá.

Duchamp deixa claro desde a partir de sua “última” pintura, a sua ruptura com a arte retiniana, “com odor a terebentina”. Com a noção do *inframince* abre, ele uma zona de para essa, “contato *inframince*” “loupe pour toucher” “caresses *inframince*”. Nas notas Duchamp mostra-se interessado por outra perspectiva da atenção da percepção. Uma percepção que se desloca do campo visual e direciona-se para outros campos perceptivos: sensorial, olfativo, sonoro..., como se fosse um alargamento do campo perceptivo. Esse desvio perceptivo reposiciona a atenção, seja do artista, seja do público, e as notas *inframince* são a própria evidência do desejo dessa transferência.

Quando Duchamp propõem essa outra atenção da percepção, ele abre um campo possível para outra experiência perceptiva: uma experiência microperceptiva. E é nesse ponto que fazemos uma conexão com as descobertas físicas quanto às partículas ínfimas e com relação à ‘patafísica de Jarry.

Deslocamos o campo perceptivo dominante da visão para os outros “periféricos”, “contato *inframince*”; “carícias *inframince*”, substantivos que, acoplados ao *inframince* incitam uma relação corporal.

### **Habitantes do limiar**

Na ecologia encontramos um grupo de organismos que habitam no limiar na interface entre a água e o ar. Dentre eles incluem, peixes-voadores, aracnídeos, insetos, protozoários e bactérias. Aos seres pertencentes a esse grupo, denominados “nêustons” depende mais do uma adaptação em ambientes diferentes, uma habilidade ou abertura para habitar os lugares interfaces.

Esses organismos precisam ter a leveza necessária para tocar a superfície sem que o contato seja demasiado pesado a ponto de afundarem. Em termos de tônus corporal, eles estariam supostamente num estado de tensão, atenção gravitacional contínuo para manter o equilíbrio necessário para poderem se manter entre a água e o ar, dois ambientes de composições distintas. Os “nêustons”, seres *inframinces* (figura 11):



Figura 11: **Inseto nêuston, pertencente à família Gerridae.** Fonte: <http://schaechter.asmblog.org/schaechter/2009/10/of-terms-in-biology-neuston.html>



Figura 12: BERNINI, Gian Lorenzo. **O rapto de Prosérpina** (Detalhe). 1621-1622. Galleria Borghese, Roma. Fonte: <https://www.epochtimes.com.br/gian-lorenzo-bernini-o-maior-escultor-seculo-xvii/#.Wfi6yI9Szcc>

No campo estético esses habitantes *inframince* seriam habitantes do intervalo entre o peso necessário para o contato com a matéria se apresentar e a leveza requisitada para que a suspensão permita que a forma mantenha-se e que o contato ou o toque não seja demasiado forte a ponto de fundir. A pressão necessária para que haja a troca necessária entre os corpos, entre o que efetua a pressão e o que recebe o



toque e permite (por sua materialidade) que haja a impressão e através da marca gerada por esse contato prolongue a sensação desse contágio.

Do filamento entre os nêustons e o *inframince* há a relação entre peso/leveza e o contato. Nas relações de ambivalência, do universo dividido por pares de contrários, levantadas desde Parmênides VI ac. a contradição peso/leveza é uma das mais misteriosas:

O fardo mais pesado esmaga-nos, verga-nos, comprime-nos contra o solo. Mas, na poesia amorosa de todos os séculos, a mulher sempre desejou receber o fardo do corpo masculino. Portanto, o fardo mais pesado é também, ao mesmo tempo, a imagem do momento mais intenso de realização de uma vida. Quanto mais pesado for o fardo, mais próxima da terra se encontra a nossa vida e mais real e verdadeira é. Em contrapartida, a ausência total de fardo faz com que o ser humano se torne mais leve do que o ar, fá-lo voar, afastar-se da terra, do ser terrestre, torna-o semi-real e os seus movimentos tão livres quanto insignificantes. Que escolher, então? O peso ou a leveza? (KUNDERA, 1984, p. 11).

Kundera levanta algumas questões importantes no nosso ponto de vista, dentre elas destacamos duas: o contato do peso pressionando a matéria sobre o solo numa densidade gravitacional, que comprime, mas também sustenta, em correlação à leveza, que é ausente de carga, mas que por isso mesmo é tão longe do real, é tão tangível, que se torna insustentável.

Kundera, no entanto, coloca-nos uma questão cujas alternativas são excludentes, pedindo-nos para escolher entre o peso ou a leveza. Pensando nas proposições levantadas por Kundera, não seria mais pertinente pensarmos não em termos de contradição ou ambivalência, mas em termos de conjunção e conciliação? E ao invés de escolher entre o peso e a leveza, interrogar: como ter o peso necessário na leveza para que ela não seja insustentável?

No campo da ecologia os nêustons parecem responder bem essa questão, e no campo estético, haveria alguma proposta que pensasse essa conciliação entre o peso e a leveza?

A ambivalência peso/leveza também é uma das discussões profícuas no campo da teoria reflexiva da arte. Como referência imagética que aproximam esses valores em conexão do toque ou contato, nas artes e os nêustrons, podemos observar na escultura *O rapto de Proserpina* (figura 12), de Bernini em que a representação do toque de Plutão na coxa de Proserpina, age como uma persuasão da pedra (mármore), extremamente dura que Bernini alude à carne.

A discussão da relação entre peso e leveza<sup>67</sup> é uma discussão importante para as artes plásticas, especialmente para a escultura. A professora França, 2002, em sua dissertação intitulada: *Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação*, efetua uma reflexão sobre a relação do peso e da leveza como valores susceptíveis de serem abordados na escultura e na instalação.

### **“Lupa para tocar”**

*Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.*  
(Lygia Clark, *Livro-obra*, 1964).

O que perdura quando algo entra em contato com outro? Essa pergunta poderia vir como um enunciado introdutório para o *inframince*, no sentido que ela

---

<sup>67</sup> Recentemente Didi-Huberman efetuou a curadoria da exposição *Soulevèment*, 2016/2017, exposta em vários países, dentre eles o Brasil. Nessa exposição o curador trabalha a questão do gesto enquanto forma de resistência e uma articulação desse ato de resistência na arte, nos seus mais variados períodos e formas de expressão. Pensando nisso instigamos refletir que a leveza enquanto ação também pode ser pensada como um gesto de resistência.

Imagem incitada: sentir o campo magnético entre a aproximação de dois ímãs.

abarca uma das acepções gerais da proposição duchampiana. Em diversas notas Duchamp faz referência ao contato:

Contato *inframince*. O calor de um assento (que acabou de ser deixado) é infra-mince. Lupa para tocar (infra mince) [...]. Pseudo-experiência / Diferença entre o contato da água e aquele do chumbo fundido por ex. ou da pasta com as paredes do mesmo recipiente removido ao redor do líquido (água, chumbo fundido ou pasta) restando quase imóvel – esta diferença entre 2 contatos é *inframince*. (nesta pseudo experiência, intervêm viscosidade – rugosidade das paredes, tipo giroscópio do líquido). Moldes em dobras. / no caso do cotovelo / Molde (do cotovelo direito) / ex. tipo - calça usada e muito marcada de dobras. (dando uma expressão escultural do indivíduo que a usou) / O fato de usar a calça, o usar da calça é comparável à execução manual de uma escultura original tornando com no mais uma transferência técnica: usando a calça a perna trabalha como a mão do escultor e produz um molde (no lugar de um moldado) e um molde de tecido que se expressa em dobras - adaptar a isso o *inframince* furta-cor / questão de conservação dos tecidos – (traças) / não as solidificar – pode ser em alguns casos Buscar outros exemplos – .<sup>68</sup> (DUCHAMP, 1999).

Entre todas essas notas supracitadas existe um elo que as conecta, dado pela referência que ambas possuem com o contato. Nessa possibilidade de abordar o *inframince* como um estado particular das relações entre as coisas, que deriva do entremeio da ação de um elemento sobre outro; o que fica quando uma coisa entra em contato com outra, como um estado de vestígio, de resvalamento microperceptivo.

Retomamos mais uma vez ao exemplo do desenho: ao friccionar o lápis sobre o papel, o que resulta desse contato é o “produto” final: desenho. Ou de outra forma: o desenho é o que fica de quando o lápis entra em contato com o papel, e isso ocorre por intermediação do artista, através de seu ato de desenhar.

O mesmo ocorre, embora de um modo um pouco diferente, na música, na dança, no teatro e em todas as artes efêmeras. Em ambas, dança e música, não há a criação de um “terceiro” elemento que perdurará para além daquele momento em

---

<sup>68</sup> Notas: n. 38 “Contact et *inframince*”; n. 4 “La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est *inframince*.”; 32 “Loupe pour le toucher (infra mince)”, n. 14

que a obra está sendo desenvolvida. O que resulta, desses e nesses processos, é de ordem fugaz. Na música, por exemplo, a operação ocorre pelo contato entre o som que é projetado de um instrumento ou pela voz e o ar a propagar essa sonoridade e/ou o silêncio. Mesmo na música experimental ou concreta, em que o músico captura os sons ambientes, o que escutamos é o resultante do contato em materialidade sonora “fixada” em um dispositivo registrador. Na dança, essa ação acontece pela coreografia criada através das movimentações e paragens do bailarino, como num toque do corpo com a atmosfera, num contato aéreo. Mesmo aí, de modo tênue, existe na impressão do corpo através do movimento na atmosfera, um vestígio do contato entre os dois, e o que vemos é um conjunto de matérias que se relacionam *diafanamente*, e produzem desse contato um composto de movimentos e paragens em forma de dança.

Há, contudo, uma diferença entre a ação do contato que ocorre ordinariamente e a ação do contato que produz trabalhos de arte. Em termos de operacionais elas ocorrem da mesma forma, no sentido de que em nada difere um ato de andar na rua e um bailarino se movimentar no palco. Mas há um acontecimento mínimo que se passa e distingue ambas as ações. Em ambas existe a produção *inframince*, com relação a produzir algo ínfimo a partir do contato. Todavia, há na ação do artista uma atitude de redirecionar a atenção para essa atitude ordinária e ínfima, que faz com que, à maneira de um arqueólogo a avocar para a superfície percepções que estavam “subterrâneas”, nos atentemos para os acontecimentos/imagens/percepções, etc., mínimos<sup>69</sup> que passam despercebidos diante da vastidão das grandes percepções, como se ele produzisse uma abertura na dimensão perceptiva ressignificando as infropercepções.

Há nesse movimento uma dupla operação *inframince*, a primeira de produção *inframince* a partir do desenvolver de um movimento de conexão dado pelo contato,

---

<sup>69</sup> Como mínimo nos referimos além das noções de dimensional e de valor, também uma noção de percepção.

pela passagem entre as matérias, às relações. E há também invenção *inframince* no sentido do artista colocar em evidência e nos possibilitar perceber, de nos revelar aquilo que estava imperceptível. É uma operação sísmica que nos faz reatentar e deslocar para uma movimentação que estava ali, mas despercebida, que nos faz perceber a “beleza da indiferença”. Assim como diz Tanquerel: “[...] A vida subterrânea das formas e as correntes forças que elas trazem, a eficácia mágica das imagens e a efusão de vida que elas provocam. Sob as aparências estéticas, como em latência, uma realidade oculta [...]”<sup>70</sup> (TANQUEREL, 2017, [s/p], tradução nossa).

Sobre o desenvolvimento da relação contato *inframince*, Didi-Huberman publica o livro *La ressemblance par contact* (2008), escrito a partir do texto para a exposição *L’empreinte*, realizada no Centre George Pompidou (Paris), em 1997<sup>71</sup>. Neste texto Didi-Huberman desenvolve a noção do *inframince* a partir do contato entre o molde e a forma. *La ressemblance par contact* é de suma importância para o entendimento do *inframince*, por trazer uma discussão sobre uma historiografia, digamos, arqueológica e anacrônica da relação entre a pegada, o vestígio, a marca (*empreinte*), com relação à arte moderna e contemporânea, e como esse processo “arqueológico” é recorrente no procedimento técnico dos trabalhos de arte desses períodos. Para isso o autor efetua um resgate e ao mesmo tempo uma prospecção e um retrospecto anacrônico do processo que envolve o molde, a forma e ao vestígio deixado pelo contato entre ambos.

\*

\* \*

---

<sup>70</sup> Do francês: “[...] la vie souterraine des formes et les courants de forces qui les portent, l’efficacité magique des images et l’effusion de vie qu’elles provoquent. Sous les apparences esthétiques gît, comme en latence, une réalité occulte, enfouie, supplantée. [...]”

<sup>71</sup> Exposição na qual Didi-Huberman conjuntamente com Didier Semin foram os curadores.

Tentar pegar um peixe vivo com as mãos. Essa seria uma boa figura de linguagem para se pensar a criação na arte e também o *inframince*. Ele está ali, o contato existe, mas ele nos escapa a todo o momento, desliza por entre as mãos. A intenção de capturar o movimento de tensão das mãos sobre as escamas molhadas e deslizantes, a tentativa de capturar um momento, uma sensação, uma percepção fugaz. Percebemos o *inframince* e tão logo nos damos conta que ele já desapareceu, o que resta, é uma tautológica. Pois o que resta é o próprio *inframince*. Não seria esse movimento mesmo uma forma de elaboração?

Dentre os movimentos de colocar em evidência aquilo que estava “escondido”, a partir de um redirecionamento da percepção, há uma dinamização que se efetua por meio de uma redução da atenção, de modo que chegamos num processo semelhante ao procedimento fenomenológico.

Na fenomenologia inaugural do filósofo e matemático alemão Edmund Husserl (1859-1938), há sua forte proposição de uma “redução fenomenológica”. Tal redução (*epoché*) é o método que Husserl desenvolve (por volta de 1907) como método fenomenológico para se compreender um fenômeno. Neste, a partir da suspensão de qualquer juízo advindo das ciências, poderíamos acessar a nossa consciência pura e assim conhecer o fenômeno, como se os acessássemos por vias de uma experiência primeira. Essa suspensão, no entanto, como adverte Husserl (2001), se dá a partir de uma *intencionalidade* da consciência e não por uma atualização objetiva do método.

Pensando nesses termos, o processo de operacionalização do *inframince* pode ser compreendido como uma espécie de “*epoché*”, em que, a partir da mudança de atitude intencional, minimiza-se, colocando entre parêntese, as interferências geradas pelas macropercepções da atitude natural, tornando visível e apreensível algo que estava escondido nas camadas diáfanas das percepções ínfimas. Como se a partir

desse método pudéssemos acessar o turbilhão de elementos virtuais que habitam as zonas indiscerníveis.

Trabalhando numa direção que possui pontos de convergência com a fenomenologia husserliana, Henri Bergson propõe a sua filosofia a partir de um direcionamento fenomenológico, através de seu método da intuição. A intuição bergsoniana seria o método através do qual podemos acessar o movimento total da vida, assim como no método husserliano-

Bergson e Duchamp possuem pontos que confluem de modo evidente. Dentre eles os interesses pelas questões do tempo, da criação, do movimento, das dimensões. Possivelmente Duchamp tenha assistido a alguma conferência que Bergson tenha oferecido na *École Normale Supérieure*, a partir da década de 1900. É sabido que Duchamp teve acesso ao pensamento de Bergson por intermédio das obras filosóficas do filósofo, tais como: *Matière et mémoire* (1896) e *A Evolução criadora* (1907), e por vias das discussões que ocorriam no meio artístico parisiense daquele período, como do *Grupo de Puteaux*, por exemplo.

As proposições que Duchamp nos apresenta com as notas *inframince* apresentam-se como procedimentos operatórios de contingência; há um teor possível de que se atualizem, mas ao mesmo tempo podem não se efetivarem enquanto operação técnica. Pois, mesmo que esses elementos virtuais não se atualizem, eles já estão presentes enquanto virtuais.

A fim de elucidar como o conceito de virtual pode ser abordado dentro dessa pesquisa, começamos por apresentar a referência primeira da noção do virtual com a qual trabalhamos. Esta parte da perspectiva liebiniziana, sendo posteriormente retomada por Bergson e revisitada por Gilles Deleuze.

A palavra virtual tem origem no latim medieval *virtualis*, que significa potência, força, e essa é a definição adotada pela filosofia aristotélica e

posteriormente pela escolástica. Nessa vertente de pensamento, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual, pois o virtual possui plena realidade enquanto virtual, “virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (LÉVY, 1999, p. 15).

A duração é o virtual, é de ordem subjetiva, é o que não pode ser dividido sem mudar todo o conjunto, por isso mesmo é singular e possui a qualidade de interpenetrabilidade, ou seja, seus elementos fundem-se uns nos outros constantemente e isso faz com que todo o conjunto também esteja em constante mudança, possui também a qualidade de fusão, e a diferença entre seus elementos que são heterogêneos é de natureza, é uma multiplicidade qualitativa.

A matéria ou o atual, ao contrário do virtual, pertence à objetividade, está exposta em superfície, não tem profundidade, nem virtualidade ou potência, pode ser dividido sem que nada mude no seu aspecto total, ao se dividir possui a diferença apenas de grau, e realizadas ou não são sempre atuais, é multiplicidade quantitativa ou atual.

A multiplicidade virtual é profundamente mergulhada na dimensão temporal e os elementos que a constituem sucedem uns aos outros num movimento contínuo e conjuntivo (e, e, e, e, e), ao contrário da multiplicidade atual em que seus elementos homogêneos pertencentes à dimensão espacial são justapostos e disjuntivos (ou, ou, ou, ou, ou).

Entre a duração pura, que se refere ao virtual e o espaço, pertencente à ordem do atual, ocorre uma mistura, em que o espaço de um lado fornece a forma de “suas distinções extrínsecas” justapostas e a duração por outro lado introduz as suas “sucessões internas heterogêneas e contínuas”, da divisão desse misto originam-se as multiplicidades: virtual e atual. No movimento, por este ter sido submetido à mesma análise da duração, também ocorre uma mistura, que Deleuze especifica:



[...] de uma parte, o espaço percorrido pelo móvel, que forma uma multiplicidade numérica indefinidamente divisível, da qual todas as partes, reais ou possíveis, são atuais e só diferem em grau; de outra parte o movimento puro, que é *alteração*, multiplicidade virtual qualitativa, como a corrida de Aquiles, que se divide em passos, mas que muda de natureza toda vez que se divide. (DELEUZE in ALLIEZ, 1996 p, 36).

Para Deleuze, os elementos ditos virtuais “[...] são aqueles que sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou indeterminação.” (DELEUZE, in ALLIEZ, 1996, p. 49). Essa variação na velocidade infinita do movimento que não cessa é o que caracteriza os virtuais. E é também o que os torna efêmeros.

“Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais.” (DELEUZE, in ALLIEZ, 1996, p. 49). E da mesma forma com que o objeto atual é rodeado por imagens virtuais a percepção também o é, ou seja, uma macropercepção é cercada por infinitas micropercepções, que não percebemos claramente, mas que estão contidas virtualmente numa percepção consciente.

A distinção do virtual também é dada com relação ao possível, o possível é completamente determinado e, embora sua *forma* não esteja realizada. Não há nenhuma distinção entre o possível e a sua realização, o possível já se encontra pronto, apenas não foi realizado. A passagem do possível para o real se dá numa mudança de grau e não de natureza como ocorre na passagem do virtual para o atual. “O virtual, ao contrário do possível, é uma *potência*, um acontecer, cuja atualização é imprevisível.” (BRAIDA, et al., 2011, p. 5). A realização de um possível não implica criação, já que este é exatamente como o real, ele já está pronto, todo constituído, faltando-lhe apenas a existência.

Segundo Bergson, em *O pensamento e o movente*, o possível é menos que o real, pois a possibilidade das coisas precede a sua existência, o possível é a miragem do

presente no passado, já que é o real que se faz possível e não o possível que se torna real. Entre o possível e o real há uma relação de semelhança: “o real assemelha-se com o possível; em troca o atual em nada se assemelha ao virtual: *responde-lhe*.” (LÉVY, 1999, p. 17).

“A passagem do virtual ao atual se dá por *diferenciação*, enquanto que a do possível para o real é por *repetição*.” (BRAIDA, et al. 2011, p. 4). Ou seja, a mudança do virtual para o atual ocorre por uma mudança de natureza, qualidade, já que nenhum elemento do conjunto virtual pode mudar sem modificar o todo, e a diferença entre o possível e o real é por uma mudança de grau, quantidade.

Outra característica do virtual é que ele não está definido ele pertence ao:

[...] domínio do esboço. O campo de variações são esboços que se interpenetram e coexistem entre si. O virtual é, então, uma multiplicidade que concentra em si tendências qualitativamente heterogêneas (ou relações) em estados rudimentares oscilando-se entre si, interpenetrando-se, se articulando em rede e implicando outras relações em potencial, o que significa a existência de relações em esboço, latentes e desterritorializadas, sem localização espaço-temporal. (CARVALHO, 2005, p. 104).

O processo de atualização requer criação, ele não está determinado já que depende da variação das relações que se dão entre os elementos que o constituem, e esta relação é indeterminada na medida em que a mudança das partes implica uma mudança no todo.

A virtualização, portanto não é uma desrealização, pois ela é real, ela apenas não é atual. Ela pode ser considerada como um movimento de deslocamento, uma desestabilização do centro de gravidade ontológico do objeto, que se passa em um plano. O plano por sua vez se divide, “[...] segundo os cortes do *continuum* e as divisões do impulso que marcam uma atualização dos virtuais [...]” (DELEUZE, in ALLIEZ, 1996, p. 51), numa multiplicidade de planos, mas que formam apenas um – planos de imanência – segundo a via que leva ao virtual, que compreende de uma só

vez tanto o virtual quanto a sua atualização. O virtual é “[...] zona como espaço de atualização sempre possível de um movimento.” (GIL, 1996, p. 162).

\*  
\*   \*

Em seu texto *O ato de criação*, transcrição de uma conferência realizada em 1987, Deleuze aborda a questão da criação do ponto de vista filosófico, científico e artístico. Para ele, o ato de criação é comum a todas as áreas, no entanto, eles, os diferentes procedimentos criativos, diferenciar-se-ão pelo componente operatório com que cada uma compõe sua criação. À filosofia cabe criar conceitos, à ciência criar funções e às artes blocos de sensações. Delimitando cada especificidade, cada linguagem artística cria blocos de sensações que lhe são próprias:

O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco, também todo peculiar. (Deleuze, 1999, p. 3-4).

A questão da criação também foi desenvolvida no último livro publicado em vida por Deleuze, escrito conjuntamente com Félix Guattari, *O que é a filosofia?* (1991). A abordagem, da criação nesse livro se deu com mais intensidade, no sentido que nessa obra eles alargam os campos reflexivos e apresentam um complexo conceitual mais amplo para tratar da criação. Intersccionados pelo conceito de criação, Deleuze e Guattari desenvolveram os conceitos de percepto e afecto.

A função, na ciência, determina um estado de coisas, uma coisa ou um corpo que atualizam o virtual sobre um plano de referência e num sistema de

coordenadas; o conceito, na filosofia, exprime um acontecimento que dá ao virtual uma consistência sobre um plano de imanência e numa forma ordenada. O campo de criação respectivo se encontra, pois, balizado por entidades muito diferentes nos dois casos, mas que não deixam de apresentar uma certa analogia em suas tarefas: um problema, em ciência ou em filosofia, não consiste em responder a uma questão, mas em adaptar, coadaptar, com um "gosto" superior, como faculdade problemática, os elementos correspondentes em curso de determinação [...]. (DELEUZE, 1992, p. 172).

Interessa-nos nestes dois textos o ponto de vista de Deleuze sobre o ato criativo, sobretudo nas artes. Diante da abordagem deleuzeana. Para vermos a possibilidade de estabelecer um elo entre a criação em arte e o devir.

Como se dá então essa passagem da ideia para a criação? Deleuze coloca que a ideia está alocada no virtual, e a criação seria a capacidade de se fazer atualizar esse virtual:

Guardando o infinito, a filosofia dá uma consistência ao virtual por conceitos; renunciando ao infinito, a ciência dá ao virtual uma referência que o atualiza, por funções. A filosofia procede por um plano de imanência ou de consistência; a ciência, por um plano de referência. No caso da ciência, é como uma parada da imagem. É uma fantástica desaceleração, e é por desaceleração que a matéria se atualiza, como também o pensamento científico, capaz de penetrá-la por proposições. (DELEUZE, 1992, p. 154).

O virtual está inserido em uma zona de indiscernibilidade, que compreende todos os componentes passíveis de serem atualizados. Eles já existem, já que o virtual é uma zona real, apenas não se encontram atualizados. As ideias, enquanto componentes não atualizados, estão todas nesse campo virtual em movimento constante e profícuo, mas elas não são genéricas, uma vez que, mesmo estando nessa zona ainda indiscernível, elas já estão destinadas a um domínio específico. Segundo Deleuze, “as idéias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma idéia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma idéia em tal ou tal domínio.” (Deleuze, 1999, p. 2).

Mais adiante, contudo, Deleuze diz:

A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem às vezes de linguagem. [...] O monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo. (DELEUZE, 1992, p. 228, 229).

Assim, não seria uma questão apenas de atualizar a ideia que está contida no plano virtual, como numa concepção de trabalho em arte, mas de encarná-la, de fazê-la tornar-se corporificada. Atualiza-se a ideia em uma materialidade específica a cada linguagem artística, mas o monumento, que é tratado por Deleuze, como a própria obra de arte, “‘variedades’ de compostos de sensações” e não como o que comemora um acontecimento. O monumento não está direcionado à memória, mas à fabulação, pois esta permite a criação, enquanto que a memória está relacionada à lembrança. Deleuze coloca que é necessário um material mais complexo do que o existente na memória para se fazer criar a arte e este material precisa ser suficiente e autônomo, de modo não mais ligado aos que experimentam ou experimentaram.

A criação é o procedimento que possibilita então a corporificação dos componentes virtuais, fazendo com que eles ganhem vida como trabalhos em arte. Dessa maneira, o devir estaria instaurado nessa passagem como processo do desejo de uma ideia e de um esboço em se atualizar enquanto obra de arte. No processo operacionalizado por velocidades e lentidões, movimentos e repousos. Nesse sentido, retomando a questão da desaceleração mencionada acima, a desaceleração seria a velocidade que possibilitaria o devir acontecer, pois, de acordo com Deleuze: “Desacelerar é colocar um limite no caos, sob o qual todas as velocidades passam, de modo que formam uma variável determinada como abscissa<sup>72</sup>, ao mesmo tempo em

---

<sup>72</sup> Abscissa é a distância de um ponto num plano horizontal a partir de um eixo orientado, normalmente ela é apresentada em um gráfico.

que o limite forma uma constante universal que não se pode ultrapassar [...]” (1992, p. 154).

Passagem da zona de indiscernibilidade, a passagem da ideia para o trabalho em arte. A criação acontece no devir, trânsito cujo fluxo é movimento contínuo, ora aceleração, ora lentidão; processo de corporificação do acontecimento virtual para uma materialidade que é singular ao campo das artes e é dada, sobretudo pelo campo expressivo com que cada objeto de arte operacionaliza.

O *Inframince* – é preciso a lacuna/intervalo/ponto de respiro/poros, para que haja a transferência de sentido, *habitat* da subjetivação. O mínimo atômico. A produção do *inframince* se daria na ação sutil, quase que invisível de uma matéria sobre outra. Segundo Lurdi Blauth (2005, p. 144), Duchamp utilizava esse termo como designação de um estado de suspensão rítmica no tempo e no espaço, o entre-estados, a superfície de transição. Seria no limiar de uma passagem entre um limite ínfimo, que remete de uma dimensão à outra, que interage o *inframince*.

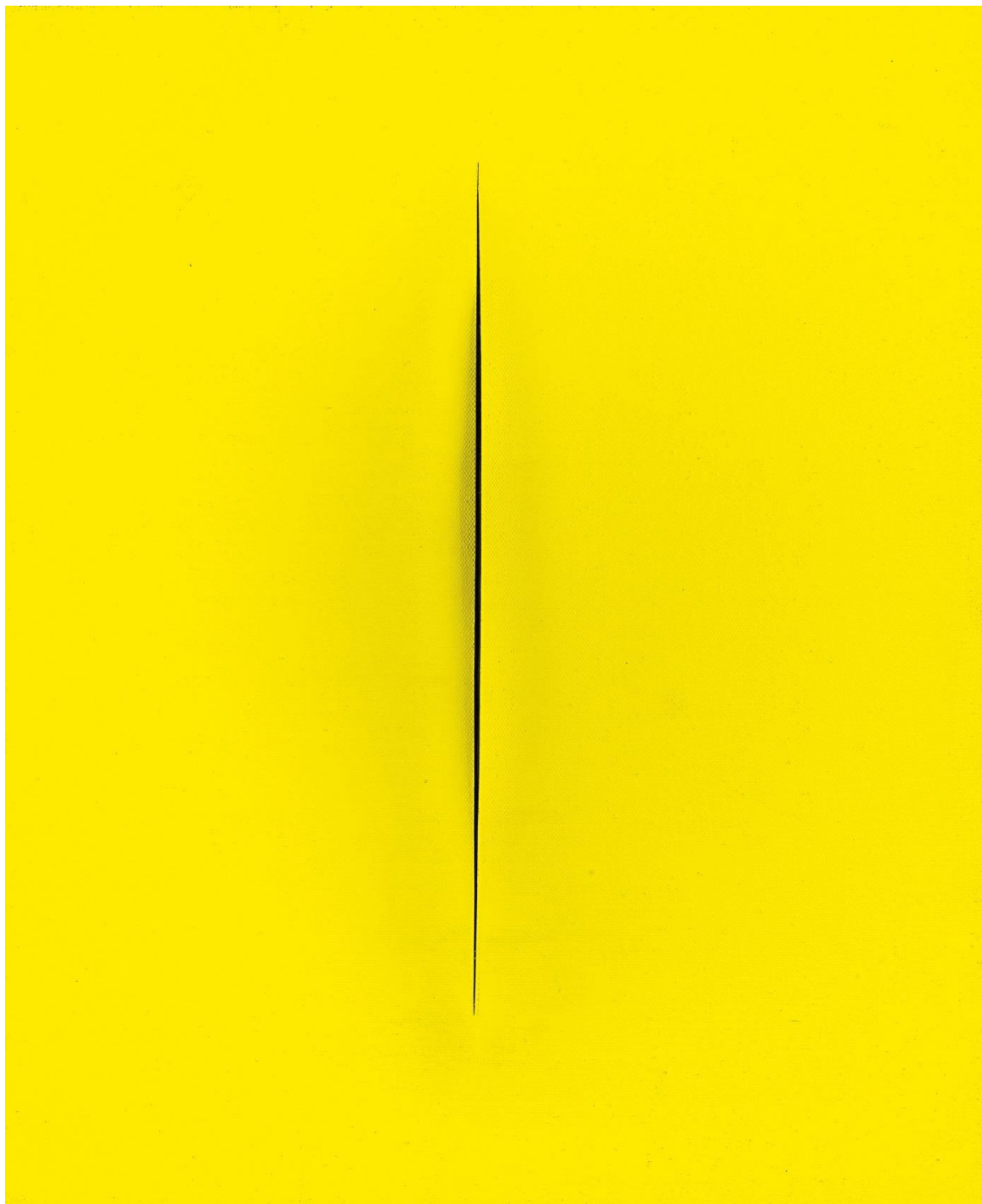
**A fenda**

Figura 13: Lucio Fontana (1899 - 1968), **Concetto spaziale, Attesa**, 1968, acrylics on canvas, yellow, 73,5 x 60 cm. Fonte: [www.dorotheum.com/en](http://www.dorotheum.com/en)

Entre uma linha e outra da escrita, um intervalo para as vivências estéticas cotidianas que também alimentam a pesquisa. Em um deles o encontro com um belo filme do amigo Juruna Mallon, intitulado *Satan Satie* (2015). Em determinado momento do filme, que em linhas gerais é inspirado na vida e obra do compositor francês Erik Satie, há um diálogo entre o personagem cachorro (sábio) e o operário que está perdido. O operário indaga ao cachorro onde é a saída, o cachorro diz que todas as saídas estão fechadas, é preciso sair pela fresta.

Encontrar a saída pela fresta, pela ínfima abertura existente num espaço possível. Como na tela de Fontana, em que o rasgo cria uma passagem para outro campo dimensional. A fresta, essa ínfima abertura, atua como uma espécie de portal para outras dimensões.

Lucio Fontana (1899 – 1968), pintor e escultor argentino-italiano, possui uma série intitulada *Conceito espacial: espera*<sup>73</sup>, de 1963, (figura 13). Nessa série, como procedimento técnico, ele efetua cortes nas telas, de modo a criar aberturas em suas superfícies. Esses cortes criam fendas, gerando uma interação entre o espaço – superfície da tela - e o “espaço do mundo comum”.

Na tese de Alberto Tassinari, intitulada *Espaço e obra. Ensaio sobre a Arte Moderna*<sup>74</sup> (1997), encontramos a ideia de uma concepção do espaço da obra de arte em relação ao espaço do mundo em comum. Nessa série de Fontana, as cisões resultantes dos cortes que o artista efetua na tela faz com que o espaço do mundo em comum seja requisitado para dentro da obra, ocasionando uma comunicação entre o espaço da obra e o espaço real, ou espaço ordinário.

---

<sup>73</sup> A partir da década de 1950, e após criar o “Movimento Espacialista”, Fontana passa a intitular as suas obras de Conceito Espacial. E, a partir de 1958, ele começa a fazer buracões e incisões em suas telas.

<sup>74</sup> A tese foi posteriormente publicada em 2001, pela editora Cosac & Naify, sob o título: *O Espaço Moderno*.



A comunicação entre os dois espaços, o da obra e o do mundo em comum, é, então, muito tênue. Ela se dá, além da própria opacidade da tela, pelas fendas. E dado que são fendas, também respiram, embora sendo partes da obra, o mesmo ar do espaço fora. (TASSINARI, 2001 p. 78).

Os rasgos de Fontana, as frestas de Juruna, são como aberturas mínimas de respiro entre os espaços, criando outros “mundos possíveis”, num movimento sísmográfico.

“O nacarado, o “moiré”, o irisado em geral: relações com o *inframince*.” (DUCHAMP, 1999, nota 25, tradução nossa). Em outra paragem cotidiana estão os micromovimentos dançados por Wagner Schwartz (2010), em seu trabalho coreográfico nomeado *Piranha*. O performer-coreógrafo desenvolve uma composição coreográfica a partir de partituras de micromovimentos, movimentos quase espasmóticos que vibram e ressoam como uma espécie de irisação. A percepção é alargada pela ressonância dos movimentos mínimos que vibram no corpo do performer e chegam até nós como uma propagação cambiante.

No quadro de Fontana, no filme de Juruna, na música de Satie, na coreografia de Wagner, o fio que alinha esses trabalhos está para além de uma ligação formal, iconográfica ou estrutural. Eles são alinhavados pelo avesso do que os costura, são alinhavados pela própria lacuna, pelo rasgo, pela quebra, pelo desvio, pela infrapercepção, pelo *écart*. Essa dimensão que é ao mesmo tempo cava, intervalar e diáfana. “Papel cavo (intervalo infra-mince sem que haja nisso 2 folhas).” (Duchamp, 1999, nota 17).

Esses trabalhos são costurados por uma linha invisível, cujo tempo *en retard* é um tempo reduzido. É o tempo da duração, o tempo vivido, o tempo da experiência. E é nesse sentido a própria “temporalidade do *inframince*”.

Esse hiato é própria articulação dialética duchampiana. Abarca a operação temporal e técnica que perpassa toda a obra duchampiana e pousa sobre e no

*inframince*: o acaso e o *retard*. Sobre essa temporalidade duchampiana Didi-Huberman diz:

O “atraso” será o *material* constitutivo da imagem duchampiana. [...] A noção do atraso aparece então como um condutor estrutural da empreitada duchampiana inteira. Ela dá a expressão temporalizada do *inframince*. Ela encontra a problemática fundamental das transformações dimensionais (óptica, tátil, mas também temporal). [...] Ela impõe seu anacronismo, e o faz a partir da hipótese sob a forma de um “pêndulo de perfil” – expressão irônica de acordo com Duchamp disso que será a hipótese de um *profil rasgado do tempo*.<sup>75</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 302-303, tradução nossa, grifo do autor).

Pensa-se assim o *inframince* como uma abertura mínima, uma fresta, uma fissura, um rasgo na realidade, uma saída ínfima, possível pela *atentividade* das imagens e percepções que passam nas adjacências, no campo periférico. Saídas possíveis nas fraturas do tempo.

### Pequenas percepções

Qual é a linha que se permite dobrar para que haja a possibilidade de atualização do movimento virtual em um trabalho de arte? A fim de realizar uma reflexão sobre esta questão, direcionamos a atenção para a percepção e para como podemos compreendê-la no que se refere a uma experiência estética.

A percepção da obra de arte segundo José Gil se refere à:

---

<sup>75</sup> Do francês: “Le “retard” serait donc un *matériau* constitutif de l’image duchampienne. [...] La notion de retard apparaît donc bien comme un porteur structural de l’entreprise duchampienne tout entière. Elle donne l’expression temporalisée de l’*inframince*. Elle rencontre la problématique, fondamentale, des transformations dimensionnelles (optiques, tactiles, mais aussi temporelles). [...] Elle impose donc son anachronisme, et le fait de l’occasion sous la forme d’une “pendule de profil” – expression ironique, chez Duchamp de ce qui serait l’hypothèse d’un *profil déchiré du temps*.”

[...] um tipo de experiência que se caracteriza precisamente pela dissolução da percepção. O espectador vê primeiro como espectador para depois entrar num outro tipo de conexão com o que vê e que o faz participar da obra. (GIL, 1996, p. 18).

O que possibilita a construção de um sujeito criador, “[...] da ‘osmose’ que se estabelece entre eles (sujeito e obra), da própria lógica das formas.” (GIL, 1996, p. 18). Uma percepção macro, ou seja, uma macropercepção é composta por uma infinidade de pequenas percepções, ou, micropercepções, que por sua vez são compostas de imagens-nuas. As imagens-nuas são aquelas que passam despercebidas diante da vastidão com que absorvemos as macropercepções.

Para Leibniz, “o contínuo infinito das pequenas percepções assegura a passagem da clareza das macropercepções conscientes ao fundo obscuro da mônada,” (LEIBNIZ, apud GIL, 1996, p. 14), pois, a mônada finita não comporta em sua face consciente a expressão do universo infinito.

Como já apontamos anteriormente, de acordo com Deleuze, uma percepção atual rodeia-se de uma nebulosidade de imagens virtuais, que são lembranças de ordem diferente, e que se distribuem sobre círculos moventes cada vez mais distantes, cada vez mais amplos, que se fazem e se desfazem no plano que habitam. “Com efeito, como mostrava Bergson, a lembrança não é uma imagem atual que se formaria após o objeto percebido, mas a imagem virtual que coexiste com a percepção atual do objeto.” (DELEUZE, in ALLIEZ, 1996, p. 49).

A todo o momento as imagens virtuais estão reagindo sobre o atual, atualizando-se, de modo que a todo o momento o virtual produz uma diferença no conjunto, já que, ao se moverem, mudam a configuração do todo.

Linhas divergentes de um fluxo que dura incessantemente, o virtual que tende para a atualização num movimento contínuo que não para, zona de indiscernibilidade.

Na pintura *Nu descendo uma escada* (1912), há uma zona de vizinhança entre o(s) corpo(s) seccionado(s) que desce(m) a escada, onde se localiza o ponto de abertura, o hiato, a fissura necessária para que toda a potência de virtual penetre, se condense e crie a possibilidade de uma atualização.

Há também o hiato entre objeto de arte e eu. Duramos de maneiras diferentes e pertencemos a uma totalidade, que é duração, mudança e devir contínuo ou movimento.

Se a concepção de movimento em Bergson está relacionada a um devir contínuo, que está em constante mudança e duração, a maneira que temos de acessar esse movimento real e total seria através da “intuição”. Vieillard-Baron (2009, p. 108), estudioso de Bergson, coloca que a intuição neste autor diz respeito a uma “simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com sua qualidade própria. Essa maneira de apreender o real não nos é natural no estado atual do nosso pensamento; ela demanda uma ruptura com os hábitos, uma conversação com o espírito e um trabalho de reflexão.”

Duramos da mesma forma que o movimento da totalidade e também todo o universo dura; estamos em constante mudança, porque também somos movimento. Para Bergson, só existe um único movimento, embora este possua direções internas contrárias, o que permite existir a matéria, numa distensão do movimento – que também dura mesmo que de maneira tênue, quase evanescente - e do (?) espírito, numa contração da matéria.

A intuição, então, é o método que possibilita acessarmos o movimento real e total, porque ela nos permite conhecer o movimento da vida interior e entrar no fluxo interno do movimento. Esse movimento da vida interior a que Bergson se refere é o que primeiro nos é dado, e ele é “o acesso privilegiado para o movimento da totalidade por ser a forma mais evidente de duração por nós sentida” (ROSSETTI, 2001, p. 116), ou seja, ele é o ponto de partida para a intuição do todo movente. Dessa maneira compreenderíamos a verdade da realidade movente e total, pois, segundo

Bergson, a descrição do movimento da vida interior é semelhante à descrição do movimento da totalidade.

Entretanto, geralmente nos damos conta da mudança de um estado para outro quando ela atingiu um grau de mutabilidade elevado, isto é, “quando já houve um acúmulo suficiente de mutação no interior do próprio estado, e afirmamos que ele foi substituído por outro.” (ROSSETTI, 2001, p. 119). Pois, para Bergson, utilizamos a inteligência como método de conhecimento, o que ele denominou de mecanismo cinematográfico, um método que só permite que tenhamos acesso ao movimento na sua exterioridade, dado que a inteligência está fora do movimento, de modo que acabamos por compreender o movimento como uma sucessão de instantes imóveis, fragmentos que recompõe de maneira ilusória o movimento.

A percepção é o que nos coloca em relação ao objeto e permite que penetremos em seu fluxo, e ela é ainda o que nos faz lembrar quem somos antes de "re-conhecer" o objeto. Ao Apreendermos algo, o presente já escapou, o que permanece é o passado do sentido experienciado, antecessor ao presente e possível somente pela arte.

Duchamp efetuou suas conexões e articulações possíveis dentro do seu campo de experiências, seu contexto histórico e cultural. Atualizar o seu conjunto de notas, quase setenta anos depois de redigidas, é uma maneira de também efetuar a própria ação *inframince*, é uma maneira de reinventá-las, de fazê-las ressurgir nas fraturas do tempo, é fazê-las passar pela fenda portal, e instigar a passagem dimensional. "Duchamp é um movimento feito por um único homem, mas um movimento para cada pessoa e aberto a todo mundo." (DE KOONING, apud TOMKINS 1965, [s/p]).

## O atraso

*Caminha assim de lado,  
como se chegando atrasado  
chegasse mais adiante*  
(Leminski, *Dor elegante*, 1994, p. 74).

9. (*frente*) [...] *Portões do metrô. - As pessoas que passam no último  
instante / infra mince.*  
(Duchamp, 1999).

Tempo suspenso de mensuração e pleno de duração. Em que velocidade o *inframince* opera? As notas que por vezes remetem uma conotação temporal como: “As pessoas que passam no último instante / infra mince.” (DUCHAMP, 1999, p. 22). Esses movimentos de velocidade, contudo, nos projetam para um vetor contrário ao da aceleração.

Duchamp descompassa, opera no movimento em atraso, “atraso em vidro” (*retard en verre*), e nessa velocidade Duchamp infere seu trabalho, sua produção, sua vida. Um atraso que produz: Velocidade de lentidão/ Vetores de desaceleração/ Valores de economia - Do tempo, da produção.

Operar nessa velocidade de ralentificação nos projeta para outra relação com o meio. Na tese intitulada *Coreogeografias da lentidão: gestos de ralentamento*, o sensível amigo Thiago de Araújo Costa (2017), propõe uma reatenção ao ato da leitura e prolonga esse gesto para a relação entre o leitor e o texto através de uma lentificação da leitura.

Compartilhando suas aspirações com relação à velocidade como ritmo da escrita e da leitura do texto, Costa diz:

A leitura como exercício de ralentamento, disposta a incorporar uma temporalidade dilatada, “incapaz de escorregar de uma superfície para outra com uma espiada cheia de pressa” (NIETZSCHE, 2005, p. 36). Esta especialidade de leitura e, em consequência, a efetiva compreensão de seu pensamento estaria disponível tão somente aos sujeitos que, numa relativa defasagem diante das urgências de sua época, conseguiriam urdir o tempo necessário a uma efetiva reflexão filosófica. (COSTA, 2017, p. 55).

O ato de lentificar as experiências se revela como uma forma quase subversiva diante da frenética aceleração na contemporaneidade, na qual nos vemos capturados inúmeras vezes. O *inframine* pode ser visto como um potencializador das experiências. Experiência do atraso, do acaso, da repetição, mas da repetição que possibilita a diferença:

7. Semelhança / similaridade. O mesmo (fabricação em série). Aproximação prática da similaridade. No tempo um mesmo objeto não é o mesmo a 1 segundo de intervalo. Quais relações com o princípio de identidade?

18. A diferença (dimensional) entre dois objetos feitos em série [saídos do mesmo molde] é um *inframine* quando a máxima (?) precisão é obtida. (DUCHAMP, 1999, p. 21, 24. Tradução nossa).

Na passagem das duas notas supracitadas, Duchamp toca em questões importantes no que concerne ao objeto técnico. Ele perpassa pela relação entre o objeto fabricado<sup>76</sup> e seu molde.

---

<sup>76</sup> Um debate interessante a ser efetuado a propósito do liame entre o objeto fabricado, ou o objeto da indústria e a arte, assim como da relação entre ambos e da não de originalidade do objeto artístico que Benjamin inaugura no seu texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, 1994 (escrito em 1936), a partir da fotografia que modifica a relação que se estabelece com o original e a cópia na arte, pois ela possibilita um N número de reproduções sem que se perca a materialidade original. A esse debate instaurado por Benjamin articulado à essas notas *inframine* que se referem à diferença na repetição, podemos acrescentar as discussões de Bergson, em sua tese *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, (2011) e aquelas da tese de Deleuze: *Diferença e repetição* (1968). Pode-se contribuir ainda com as discussões propostas acerca dos objetos técnicos feitas por Gilbert Simondon (2001) e os modos de existência de Étienne Seuriau (2009). Como este seria um debate que ampliaria demasiadamente a discussão na presente pesquisa, deixamos esse ensejo em aberto para que tais possibilidades sejam efetuadas posteriormente.

O *inframince* seria a capacidade de sair do tempo cronológico e adentrar no tempo vivido, o tempo da duração, o tempo suspenso ou o tempo do contato, entre kairós e Chronos, possibilitando assim o alargamento da experiência vivida.

De um lado, as multiplicidades extensivas, divisíveis e molares; unificáveis, totalizáveis, organizáveis; conscientes ou pré-conscientes — e, de outro, as multiplicidades libidinais inconscientes, moleculares, intensivas, constituídas de partículas que não se dividem sem mudar de natureza, distâncias que não variam sem entrar em outra multiplicidade, que não param de fazer-se e desfazer-se, comunicando, passando umas nas outras no interior de um limiar, ou além ou aquém. Os elementos destas últimas multiplicidades são partículas; suas correlações são distâncias; seus movimentos são brownóides; sua quantidade são intensidades, são diferenças de intensidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

## A passagem

Já que nos referimos a uma abertura latente por uma fenda, por uma fissura mínima, instaura-se o seguinte: quais seriam os movimentos possíveis para se entrar nesse lugar ínfimo, nessa passagem diáfana? Se for plausível pensarmos em uma infiltração no *inframince*, como uma entrada ou mesmo uma passagem de uma dimensão a outra - como Duchamp propunha: como passagem entre a 2ª e a 3ª dimensão -, quais seriam os movimentos operatórios para se efetuar tal passagem?

O início do século XX é marcado por um grande interesse científico/filosófico/artístico pela questão do tempo. Novas teorias sobre o tempo são desenvolvidas. O grande físico teórico Albert Einstein (1879 – 1955) elabora sua tese sobre a teoria da relatividade geral (1915) e restrita; o filósofo Henri Bergson (1859 – 1941) publica *Evolution Créatrice* (1907); Gaston Bachelard (1884 – 1962): *Dialéctique de la durée*; o matemático Henri Poincaré (1854 – 1912) escreve seu *Estudo sobre os três corpos* (1914); o matemático Esprit Pascal Jouffret (1837 – 1904): *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions* (1903); o escritor Gaston de Pawlowski (1874 - 1933) publica: *Voyage au pays de la quatrième*



*dimension* (1912); e ainda o matemático Maurice Princet (1875 – 1968), conhecido como o matemático dos cubistas e responsável por introduzir as noções da quarta dimensão ao grupo artístico.

A maioria destas pesquisas interferiu diretamente nos movimentos artísticos daquele período, sobretudo nos movimentos europeus, como o cubismo e o futurismo. Essa influência é perceptível quando tomamos, por exemplo, as propostas cubistas de multifacetação da forma numa busca por uma geometrização na pintura, como podemos observar no texto escrito pelo poeta Guillaume Apollinaire (1880 – 1918), que viria a ser considerado como o manifesto do cubismo:

A geometria está para as artes plásticas assim como a gramática está para a arte de escrever. [...] Hoje os cientistas não se atêm mais às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados naturalmente e, digamos, intuitivamente a se preocuparem com novas medidas possíveis do espaço que, na linguagem dos modernos, são indicadas todas juntas com o termo de quarta dimensão. (APOLLINAIRE, apud MICHELLI, 1991, p. 174).

Entre 1913 e 1915, enquanto trabalhava como bibliotecário na *Bibliothèque Saint Geneviève*, em Paris, Duchamp teve acesso a tratados científicos e obras literárias específicas, e é nítido que o seu interesse pelas “ciências duras” advém tanto do seu contexto familiar, através de seus irmãos mais velhos Jacques Villon e Raymond Villon-Duchamp, que tinham relações estreitas com alguns teóricos e cientistas e nutriam de leituras específicas sobre essas ciências, quanto das leituras que ele fazia de alguns dos pensadores supracitados, além das discussões no grupo de Punteaux.

Dentre os teóricos que mais influenciaram Duchamp, concernente às reflexões sobre a quarta dimensão, convém elencar: Henri Poincaré, Esprit Jouffret e Pascal Pawlowski. Três intercessores que trabalharam com a noção de quarta dimensão não-euclidiana, cada um a sua maneira, fornecendo ideias de suma importância para as proposições duchampinas sobre algumas notas referentes ao *inframince*.

Um mundo feito a partir de pequenas dimensões, a mínima variação dimensional que possibilita a passagem para outra dimensão, o *inframince* pode ser compreendido como esse ínfimo movimento de variação que modifica:

“18 (frente). A diferença (dimensional) entre dois objetos feitos em série [saídos do mesmo molde] é um *inframince* quando a máxima (?) precisão é obtida. [...] 46 (frente). *Inframince/* Reflexos da luz sobre diferentes superfícies mais ou menos polidas./ Reflexos lustrados dando um efeito de reflexão – espelho em profundidade – podiam servir de ilustração ótica à ideia do *inframince* como “condutor” da 2ª à 3ª dimensão/ Irisações como um caso particular do reflexo./ - Espelho e reflexão no espelho máximo desta passagem da 2ª à 3ª dimensão – (incidentalmente / porque os olhos se “acomodam” em um espelho?) 77.” (DUCHAMP, 1999, tradução nossa).

As referências de cunho científico são recorrentes em quase todo o percurso poético de Duchamp. Duas leituras específicas marcam com evidência uma relação entre a literatura e a física. A partir das leituras: *Voyage au pays de la quatrième dimension* (Viagem ao país da quarta dimensão) <sup>78</sup>, de Gaston Pawlowski, publicado em 1912, e *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, (Tratado elementar da geometria à quarta dimensão e introdução à geometria à n dimensões) de 1903, de Esprit Pascal Jouffret.

Duchamp se interessa pela quarta dimensão por vias de uma abordagem matemática e física, tais como a virtualização espacial da quarta dimensão e nisto, a

---

<sup>77</sup> Do francês, Nota n. 18r.: “La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en serie [sortis du même moule] est un infra mince quand le maximum (?) de précision est obtenu. / Nota n. 46r. *Inframince/* Reflets de la lumière sur diff. surfaces plus ou moins polies./ Reflets dépolis donnant un effet de réflexion - miroir en profondeur - pourraient servir d'illustration optique à l'idée de l'infra mince comme « conducteur » de la 2e à la 3e dimension/ Irisation en tant que cas particulier du reflet. / Miroir et réflexion dans le miroir maximum de ce passage de la 2e à la 3e dimension -/ (incidemment / pourquoi les yeux « accommodent »-ils dans un miroir ?)”.

<sup>78</sup> Importante referenciar a relação desse livro e a obra literária de Edwin A. Abbott: *Planolândia: um romance de muitas dimensões*, 1884. Tido como um dos primeiros livros a efetuar uma mistura entre ficção científica e romance, nesse livro o autor efetua uma crítica à sociedade vitoriana do século XIX por meio de uma geometrização do mundo, o escritor transforma os seres e tudo o que compõem o mundo em formas geométricas e relaciona a capacidade intelectual e laboral à complexidade destas. Esse livro foi inspiração para que Gaston Pawlowski escrevesse o seu: *Viagem ao país da quarta dimensão*, em 1912.

princípio, há uma conjugação por paralelismo das abordagens de Bergson e Einstein, já que ambos propõem uma noção da quarta dimensão relacionada ao tempo.

Entrar em um ambiente há muito tempo fechado; sentir o cheiro do tempo; o contato da matéria com a memória; a poeira; a "alegoria do esquecimento", estar presente e ao mesmo tempo transportado para outro lugar. Sentir a variação dimensional na pele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Efetuar a passagem entre estados, entre matérias, entre lugares, entre sentidos, entre relações. Efetuar esse movimento e estar atento a esse trânsito tênue, ínfimo, diáfano, imperceptível, e que modifica todo vetor direcional, pois tem uma potência mínima atômica, deixa vestígios, contamina, expande o campo do possível, requisita os intercessores virtuais a se atualizarem e gera a abertura para a criação.

Operacionar o *inframince* é efetuar um movimento de passagem, uma transferência de grau e de dimensão, é colocar em evidência aquilo que passa despercebido diante da desatenção ao insignificante. Entre o campo da ideia e a realização, o transcurso se faz num deslocamento dimensional, operação de atualizar os agentes virtuais pulverizados.

O *inframince* é a possibilidade de reconciliar as diferenças num processo de despolarização, é o acinzentamento, pois na passagem entre um e outro, entre uma direção e outra, entre uma duração e outra, existe o entremeio, zona de indiscernibilidade e intensidades latentes.

Pensar a operacionalização do *inframince* no ato criativo é pensar a criação/invenção em um duplo nível. Num primeiro nível, no próprio ato de inventar o *inframince*, pois o operador do *inframince* é como se fosse um arqueólogo a colocar em evidência o que estava aparentemente ocultado, inventa. E num segundo nível, a

operação da criação em si, enquanto ação de atualização. Ao colocar em evidência aquilo que estava oculto, o artista cria, efetua uma passagem do que estava no campo do virtual para o atual, mas há nesse movimento uma inflexão, o artista propõe essa atualização em materialidades específicas. Nessa manipulação, como um alquimista, um médium, um intercessor, o artista cria aberturas para outras dimensões da experiência estética.

O *inframince* opera então como um dilatador, um amplificador da atenção como possibilidade de perceber as pequenas percepções. Ele amplia o ato criativo numa poética para além do campo da criação na arte. Ele engendra campos possíveis para outros modos de vida, outros modos de existência, os quais são possíveis pelo viés da criação. E nesse trânsito, quais seriam os movimentos de passagens possíveis de serem criados?

Relentifico o movimento da escrita desse ensaio retomando o movimento originário dessa escrita e do *insight* para a criação do termo *inframince*. Na passagem entre a França e os Estados Unidos, numa viagem em balanço sobre o mar, em meados do século XX, Duchamp ensaia essa proposição, que ecoa em mim (e para mim) como uma fenda possível, um rasgo na realidade para um adentramento na potência de vida, em que há a possibilidade de criação de outros modos de vida, que se sustentam e irradiam numa propagação ramificada, cuja escala é mínima, agindo como uma espécie de terceira saída para resistir e sobreviver.

Alargando o pensamento duchampiano sobre o *inframince*, ao transferi-lo para o contexto atual, realiza-se o perpassar, a passagem que se faz iminente hoje. A ação de atravessar fronteiras, romper a muralha a golpes de martelo (artaudiano) até provocar uma rachadura sísmica. Essa ação atualmente pode ser tomada também como um ato de resistência: “[...] Passar para viver. Mas lá onde vocês fugiram dos muros fechados e sótãos bombardeados, vocês encontraram uma fronteira fechada e

arames farpados no campo do Idonemi.”<sup>79</sup> (DIDI-HUBERMAN; GIANNARI, 2017, tradução nossa).

A passagem como ativação da criação, a passagem do campo estético para o campo social. Seria essa uma possibilidade de pensar o prolongamento do *inframince* instaurado nesse ensaio? Em um modo diferente, podemos pensar que há nesse sentido um real encontro com o muro como na tela de Fontana. Portanto, é preciso executar o rasgo, cavar a fresta, dançar espasmodicamente, golpear até que se provoque a rachadura, fraturar e viver para depois do muro. A saída não é tão aparente e evidente, ela não é uma porta, ela é uma abertura mínima, uma fissura, e precisa ser amplificada pela experiência, “lupa para tocar”.

Retomando as questões iniciais propositadas nessa escrita: O que correlaciona as palavras esparsas sobre o silêncio e a alusão ao nada às palavras delirantes e sinestésicas? O que se passa entre o pensamento empurrado e a poesia nascitura? Que sopro é esse que toca o silêncio e movimenta o verbo nos pensamentos fazendo dançar e surgir os delírios em poesia? Questões que vagueam, pulverizadas pelo ar rarefeito, e não tanto se importando com as respostas e mais com os trajetos de passagem.

Entre o momento do *insight* da ideia da criação e a condensação desta em uma matéria específica, seja ela densa como o mármore, seja ela diáfana como o ar ou o som, há nessa passagem um acontecimento *sui generis*, que passa de maneira sutil, quase que imperceptível, mas que abarca toda a potência da criação: o mínimo atômico; e é nesse interim que o *inframince* opera, é nessa interinidade estendida que vale a pena a experiência de vida.

O *inframince* é e está no mínimo instante em que a ideia vagante pousa sobre o tecido da matéria. Ele é e está no invisível perante as percepções macro e é

---

<sup>79</sup> Do original em francês: “[...] Passer pour vivre. Mais là où vous avez fui les murs clos des caves bombardées, vous avez trouvé une frontière close et des barbelés au champ d’Idonemi.”

desinteressado a quem procura grandes mudanças. No entanto, quando ele aparece ou é descoberto, modifica o mecanismo de engendramento.

Para além dos enunciados que Duchamp escreveu há quase setenta anos atrás, o *inframince* reverbera em cada molécula que desvia a sua trajetória iminente e nos possibilita redirecionar a perspectiva para outro lado, expandindo a nossa percepção.

O *inframince* está em todo lugar, atentemo-nos e ele se apresenta. Ele é e está quando um olhar resvala o outro e estes se encontram em um instante fugaz; ele pode ser sentido no contato de flocos de neve sobre a pele quente do corpo / em notas escritas *aperçues* / no vagalume a iluminar o dia / na fresta de uma imagem cinematográfica / no intervalo entre a inspiração e a expiração / na cinestesia dançada / no entremeio das polaridades / no Aleph:

Vacilou e com essa voz plana, impessoal, à qual costumamos recorrer para confiar algo muito íntimo, disse que para terminar o poema lhe era indispensável à casa, pois num ângulo do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos. [...]

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. A princípio, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que, há trinta anos, vi no vestíbulo de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes existira uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi, ao mesmo tempo, cada letra de cada página (em pequeno, eu costumava maravilhar-me com o fato de que as letras de um livro fechado não se misturassem e se perdessem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneo, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu dormitório sem ninguém, vi num gabinete de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente, vi cavalos

de crinas redemoinhadas numa praia do mar Cáspio, na aurora, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrina de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de uma estufa, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, [...] vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetura) cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo. (BORGES, 1989, p. 91-94).

E perdura...

## REFERÊNCIAS

ABBOTT, Edwin A. **Planolândia** : um romance de muitas dimensões. Tradução de Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad. 2002. (1 ed. 1884).

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. (p. 15-45). In: ADORNO, W. T. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. Tradução de Cezar Bartholomeu. In: ARTE & ENSAIO. v. 19, Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. **O amigo & o que um dispositivo?** Tradução de Vinícios Machado Nicastro Honesko. Chapecó: Ed. Argos, 2014.

ALEXANDER, Robert. Phénoménologie ‘femmetastique’ chez Paul Valéry dans sa Petite Lettre sur les Mythes. In: EIKASIA – REVISTA DE FILOSOFIA. n. 63, março 2015. Disponível em: <<http://www.revistadefilosofia.org/63-02.pdf>>. Acessado em: 23 outubro 2017.

ALHO, Ana Tereza Di Lorenzo. **Caracterização da substância negra humana durante o envelhecimento**. (Tese) Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Programa de Fisiopatologia Experimental. São Paulo, 2011.

ALLIEZ, Éric. **Deleuze: Filosofia Virtual**. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 1992.

ARISTÓTELES. Analítica primera. In: ARISTÓTELES. **Obras**. 2. ed. Tradução: F. R. Samaranch. Madri: Aguilar, 1967a. p. 273-348.

\_\_\_\_\_. Analítica posterior. In: ARISTÓTELES. **Obras**. 2. ed. Tradução: F. R. Samaranch. Madri: Aguilar, 1967b. p. 351-412.

\_\_\_\_\_. **Trópicos**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

ARISTÓTELES. São Paulo: Abril Cultural, 1999. (Os pensadores)

ARNAUD, Noël. **Pataphysique**. In. Encyclopædia Universalis (online) [s/d]. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/pataphysique/>>. Acessado em: 20 outubro 2017.



ARTAUD, Antonin. **50 Dessins pour assassiner la magye**. GROSSMAN, Évelyne (ed.). Paris: Gallimard, 2004.

\_\_\_\_\_. **Œuvres**. GROSSMAN, Évelyne (ed.). Paris: Quarto-Gallimard, 2004.

AXELOS, Kosta, **Vers la pensée planétaire**. Paris: Éditions de Minuit, 1964.

BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BAUMANN, Pierre. **Brancusi & Duchamp Les hommes-plans: sur les Colonnes sans fin et l'inframince**. Publications de l'Université de Provence: Aix-en-Provence, France. 2008.

BECKETT, Samuel. **Cap au pire**. Paris: Minuit, 1991.

BENJAMIN, Walter. BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. v. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **A Tarefa do Tradutor**. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão e revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BELTING, Hans. **Le Chef-d'œuvre invisible**. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2003. (Rayon art).

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, 1941.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 2011 (1ª ed. 1889).

\_\_\_\_\_. **Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **O pensamento e o movente**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Oeuvres**. Édition du Centenaire. Paris: PUF, 1991.

BLAUTH, Lurdi. **Marcas, passagens e condensações: (des)encaminhamentos de um processo de gravura**. 2005. Tese (Doutorado em poéticas visuais). UFRGS, Porto Alegre, 2005.

BLONDEL, Maurice. **L'Action. Tome I**. Le problème des causes seconde et le pur agir. Paris: Félix Alcan, 1936.

BRAIDA, C. R. ; OLSEN, M. C. ; PADILHA, Emmanuelli ; FERREIRA, D. P. **Ontologia III**. 1. ed. Florianópolis: EaD-UFSC, 2011. v. 1. 198 p.

BRETON, André. « Marcel Duchamp ». In. **Les Pas perdus**. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. Par infra mince. In. MEDIUM: COMMUNICATION SURREALISTE.

SCHSTER, Jean. (org.). Paris, Nouvelle série, n. 1 (Simon Hantaï), nov- jan 1953-1954.

\_\_\_\_\_. Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non, In. VVV. New York, n. 1, jun. 1942.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Flávio José Cardozo. 7. ed. São Paulo: Globo, 1989.

BONNET, Marguerite et al (ed.). **André Breton - Œuvres complètes**. Tome II. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CAGE, John. **4'33"**. New York: Henmar Press Inc (Peters Edition), 1952. 1 partitura. For any instruments or combination of instruments.

\_\_\_\_\_. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

\_\_\_\_\_. **0'00"**. New York: Henmar Press Inc., 1962. 1 Partitura. Performer Solo.

CAILLOIS, Roger. **Le Procès intellectuel de l'art**. Marseille: Les Cahier du Sud, 1935.

CALVINO, Ítalo. "Leveza". In.: \_\_\_\_\_. **Seis Propostas para o terceiro milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-41.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARDOSO, Silvia Helena. Comunicação entre as células nervosas. In: **MENTE & CÉREBRO**. n. 12. Campinas: Unicamp, 2000. Disponível em: <[http://www.cerebromente.org.br/n12/fundamentos/neurotransmissores/neurotransmitters2\\_p.html](http://www.cerebromente.org.br/n12/fundamentos/neurotransmissores/neurotransmitters2_p.html)>. Acesso em: 08 novembro de 2017.

CARVALHO, J. D. Multiplicidade e Virtual em Deleuze. In: Guilherme Castelo Branco. (Org.). **FILOSOFIA PÓS-META-FÍSICA**. 1 ed. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2005, v. 1, p. 89-109.

CLARK, Lygia. “Nós somos os propositores”. In: CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Catálogo da sala especial do 9**. Salão nacional de Artes plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

CLAIR, Jean. Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire de l'insensé. In: **MIL NEUF CENT. REVUE D'HISTOIRE INTELLECTUELLE**, vol. 21, no. 1, 2003, pp. 77-109.

\_\_\_\_\_. **Marcel Duchamp ou le grand fictif**. Paris: Galilée, 1975.

COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE. **Statuts du Collège de 'Pataphysique**. 1949. Disponível em: <<http://www.fatrazie.com/pataphysique/college-de-pataphysique/statuts-du-college>>. Acesso em: 23 outubro de 2017.

COSTA, Thiago de Araújo. **Coreogeografias da lentidão: gestos de ralentamento**. 2017. 123 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017.

DAVILA, Thierry. **De l'inframince: brève histoire d'imperceptible**, de Marcel Duchamp à nos jours. Paris: Regard, 2010.

DANTO, Arthur. **Marcel Duchamp e o fim do gosto**. In:

DAUDEY, Jonathan. Leibniz et les petites perception - De la perception à l'aperception. In. **UN PHILOSOPHE - REVUE ÉLECTRONIQUE DE PHILOSOPHIE, DE LITTÉRATURE ET L'ART**. ISSN 2554-3067, set. 2017. Disponível em: <[https://unphilosophe.com/2017/09/25/leibniz-et-les-petites-perceptions-de-la-perception-a-laperception/#\\_ftn1](https://unphilosophe.com/2017/09/25/leibniz-et-les-petites-perceptions-de-la-perception-a-laperception/#_ftn1)>. Acesso em: 09 novembro de 2017.

DE DUVE, Thierry. **Nominalisme Pictural**. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.

DE DUVE, Thierry. **Essais datés I - Duchampiana**. Genève: Mamco, 2014.

\_\_\_\_\_. **Au nom de l'art**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Gallimard, 1967.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 1968.

\_\_\_\_\_. O ato de criação. Tradução: José Marcos Macedo. In: **Folha de São Paulo**, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.

\_\_\_\_\_. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze: Filosofia Virtual**. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo & Esquizofrenia**. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DENIS, Léon. **Dans L'invisible: spiritisme et médiumnité**. Paris, 1904.

DIOGO, João Emanuel. Atomismo ético de Leucipo e Demócrito. In: **IMPACTUM.BOLETIM DE ESTUDOS CLÁSSICOS**. n. 61, Universidade de Coimbra, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/42291>>. Acessado em: 22 de outubro 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_. **L'Empreinte**. Catálogo de exposição. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou, 1997.

\_\_\_\_\_. **L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

\_\_\_\_\_. **La ressemblance par contact.** Paris: Minuit, 2008.

DUCHAMP, Marcel. **A propos du ready-made.** Entrevista concedida à Phillippe Conrad. Paris: INA Fr 15':31'', 1975.

\_\_\_\_\_. **Duchamp du Signe.** Paris : Flammarion, 1994.

\_\_\_\_\_. **Marcel Duchamp parle des ready-made.** Entrevista com Philippe Collin. Paris: L'Echoppe, 1998. (Entrevista realizada em junho de 1967 na Galerie Givaudan que apresentava uma exposição do ready-made).

\_\_\_\_\_. **Notes.** Paris : Centre George Pompidou, 1980.

\_\_\_\_\_. O ato criativo. In: TOMKINS, Calvin. **Marcel Duchamp.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Where do we go from here?.** Museu da Filadélfia, [s/d].

DWORKIN, Craig. **No Medium.** Cambridge MA: The MIT Press, 2013

ELIOT, T. S. **Tradição e talento individual.** In: \_\_\_\_\_. Ensaios. São Paulo: Art Editora, 1989. (1a. ed. em inglês, 1919).

FERRACINI, Renato. Fronteiras, paradoxos e micropercepções. In: Karin thrall e Adriana Vaz Ramos. (Org.). **Artes Cênicas sem fronteira.** 01 ed. Guararema/SP: Anadarco editora, 2007, v. 1, p. 07-134.

FERRAZ, M. C. F. Bergson hoje: virtualidade, corpo, memória. In: LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter. (Org.). **Imagens da imanência;** escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, v., p. 39-58.

FLUSSER, Vilém. **A dúvida.** São Paulo: Annablume, 2011.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. **INFRA-MINCE** ou um murmúrio secreto. In. ART RESEARCH JOURNAL. Brasil, v. 2, n. 2, p. 40-59, jul. / dez. 2015.

\_\_\_\_\_. **L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois.** In: PORTO ARTE. Revista de Artes Visuais, v. 9, n. 16, Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999.

FRANÇA, Cláudia. M. S. **Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação.** (Dissertação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2002.

GARCIA, F.A.F. **A hantologie de Sartre.** Sobre a espectralidade em O Ser e o Nada. 2017. 450p. Tese (Doutorado cotutela em Filosofia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. École doctorale de Philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.

GERSCHENFELD, Ana. Os circuitos cerebrais resultam de encontros acidentais entre neurónios. In. **Publico.** (Neurociências), 19 setembro 2012. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/09/19/ciencia/noticia/os-circuitos-cerebrais-resultam-de-encontros-acidentais-entre-neuronios-1563661>>. Acesso em: 08 de novembro de 2017.

GIL, José. **O movimento total – o corpo e a dança.** Lisboa, Portugal. Relógio d'Água, 2001.

\_\_\_\_\_. **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia.** Lisboa, Portugal. Relógio d'Água, 1996.

\_\_\_\_\_.; GODINHO, Ana. **O humor e a lógica dos objetos de Duchamp.** Lisboa, Portugal. Relógio d'Água, 2011.

GODINHO, Ana. Três linhas a-paralelas Pessoa, Deleuze, Duchamp.  $f(x) // g(x) // m(x)$ . In. **REVISTA FRONTEIRAZ.** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. n. 16, julho 2016, pp. 39-58.

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. **Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais.** Campinas, SP: Unicamp, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença.** O que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC-RIO, 2010.

GUYTON, A. C.; HALL, J. E. **Tratado de fisiologia médica.** 11ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. Pum e cuspe no Museu. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, F. de C. Ana Paula. (orgs). **Já! Emergências contemporâneas.** Belém: EDUFPA/Mirante, 2008.

HUSSERL. Os Pensadores. **HUSSERL - Vida e Obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

JARRY, Alfred. **Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysique**. 1. ed. Paris: Fasquelle, 1911.

JONHSON, D. Christopher. **About the Mnemosyne Atlas**. 2013. Disponível em: <<https://warburg.library.cornell.edu/about>>. Acesso em 15 junho 2014.

JULIEN, François. *Traitée de l'efficacité*. Paris: Grasset/ Livre de Poche, 1996.

\_\_\_\_\_. **L'écart et l'entre**: Ou comment penser l'altérité. FMSH-WP-2012-03, fevereiro 2012. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00677232>>. Acesso em 20 novembro 2016.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Visualidade e imunização**: o *inframine* do ver/ouvir a dança. In. ANAIS DO II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA, 2012. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31343141580.pdf>>. Acessado em: 20 novembro 2017.

KLEE, Paul. **La pensée créatrice, écrits sur l'art 1, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller**. Paris: Ed. Dessain et Tolra, 1980.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (1ª ed, 1982).

LAPLACE, P.S. **Traité de Mécanique Céleste**. Vol. V. Paris: Chelsea, 1969. (Edição orig. Bachelier, 1825).

LAZZARATO, Maurizio. Duchamp et le refus du travail. In. CIP-IDF [online]. Jun. 2014. Disponível em: <[http://www.cip-idf.org/article.php3?id\\_article=7151](http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=7151)>. Acesso em 03 de dezembro 2017.

LEBEL, Robert. **Marcel Duchamp**. Califórnia: Paragraphic Books, 1967.

LA BIBLIOTHÈQUE DE MIDI, **La pensée de midi**. v. 30, n. 1. Paris, 2010. pp. 135-162.

LEIBNIZ, Gottfried W. **Ensaio de Teodicéia**. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

\_\_\_\_\_. **Monadologia**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. **Novos ensaios sobre o entendimento humano**. Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril, 1973.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LYOTARD, Jean-François. **Les transformateurs Duchamp**. Paris: Galilée, 1977.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin et le surréalisme : histoire d'un enchantement révolutionnaire . In. L'ÉTOILE DU MATIN. SURRÉALISME ET MARXISME. Paris: Syllepse, 2000. 37-56.

MAENOSONO, Nozomu. **André Breton et les Grands Transparents** : la genèse d'un mythe. 2016. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts. Lyon, 2016.

MANNING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do *inframince*. In. GALÁXIA. REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA. [S.l.], n. 31, mar. 2016. ISSN 1982-2553. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/26498>>. Acesso em: 22 novembro 2017.

MALLARMÉ, Stéphane. L'action restreinte. In. **Divagations**. Paris: Editor Eugène Fasquelle, 1897 (pp. 255-262).

\_\_\_\_\_. Um coup de dés jamais n'oublira le hasard. In. LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. Paris, verão, jul. 1914.

MAUVOISIN, Janvier J. **Le Collège de 'Pataphysique n'est pas un lieu public** – Présentation. [s/d]. Disponível em: <<http://www.college-de-pataphysique.fr/presentation.html>>. Acesso em: 28 outubro de 2017.

MAZE, Fabrice. **Marcel Duchamp Iconoclaste et Inoxydable**. France, 2009. 270 min, DVD.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. São Paulo: Contraponto, 2013.

MICHELLI, Mario de. **As vanguardas artísticas**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.



MOREIRA, Viviane de Castilho. Algumas observações sobre indução, exposição, e princípio de não contradição em Aristóteles, metafísica IV 3-4. In. DISSERTATIO, UFPel, v. 36, 2012, pp. 317 – 342.

MORIN, Edgar. **Ciclo de conferências: L'esthétique et l'art du point de vue d'une anthropologie complexe; La nature de la société ; L'intellectuel**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkain, 04, 13 e 27 maio 2016.

MOSER, Walter. La création dans tous ses états. **THÉOLOGIQUES 21**, 1994. p. 5–24. DOI: 10.7202/602395ar

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE. **Collection art moderne** - La collection du Centre Pompidou. (Catálogo). Sob a direção de Brigitte Leal. Paris: Centre Pompidou, 2007.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Paris: Métailié, 2000.

\_\_\_\_\_. **Au fond des images**. Paris: Galilée, 2003.

NÉE, Patrick. Le « hasard objectif » : une allégorèse problématique. (André Breton, L'Amour fou). In. REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE. vol. 108, n. 1, 2008, pp. 133-157.

NIETZSCHE, Friedrich. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Tradução e prefácio de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

PASSERON, René. Da estética à poiética. In. **PORTO ARTE**, [S.l.], v. 8, n. 15, abr. 2012. ISSN 2179-8001. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27744/16346>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. **L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence**. Paris: Vrin, 1992, 381 p.

\_\_\_\_\_. **La poiétique**. Paris: Klincksieck, 1975.

\_\_\_\_\_. Pour une approche 'poiétique' de la création. In. **Encyclopaedia Universalis**. Symposium, Les Enjeux, 1985.

\_\_\_\_\_. **Pour une philosophie de la création**. Paris: Klincksieck, 1989.

\_\_\_\_\_. Poiétique et histoire. In: **ESPACES TEMPS**, 55-56, 1994. Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales. pp. 98-107. Disponível em:

<[http://www.persee.fr/doc/espat\\_0339-3267\\_1994\\_num\\_55\\_1\\_3912](http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1994_num_55_1_3912)>. Acesso em: 06 ago. 2017.

PAWLOWSKI, Gaston. **Voyage au pays de la quatrième dimension**. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1912.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Percpectiva, 1977.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**. São Paulo: SENAC, 1977.

PEREIRA, Carlos Arthur Avezum. **O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental**. 2017. 205 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PEREIRA, Caroliny. **Uma composição textual a partir do Estudo do Movimento no Atlas Mnemosyne de Aby Warburg**. In. Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2014. pp. 257-265.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos instantâneos: um estudo do mecanismo cinematográfico bergsoniano na pintura *Nu descendo uma escada*, de Marcel Duchamp**. 2012. 131f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

PIERET, Denis. Efficacité et efficience selon François Jullien. In. DISSENSUS [online], Dossiê: Efficacité: normes et saviors. n. 4, abril 2011. Disponível em: <<http://popups.ulg.ac.be/2031-4981/index.php?id=1151>>. Acesso em: 20 novembro 2017.

PINTO, D. C. M. Memória, ontologia e linguagem na análise bergsoniana da subjetividade. In. UNIMONTES CIENTÍFICA. Montes Claros, v.6, n.1, jan./jun. 2004

PLAZA, Júlio. Arte, ciência, pesquisa: relações. In. TRILHAS, IAR – UNICAMP, n. 6, p. 21-32, jul/dez. 1997.

POINCARÉ, Henri. **Science et Méthode**. Paris: Flammarion, 1947.

\_\_\_\_\_. **A Ciência e a Hipótese**, 2a ed. Tradução. KNEIPP, M.A. Brasília: Universidade de Brasília, 1988. (Orig. em francês: 1902).

PFUTZENREUTER, Edson. Processo de criação de narrativa hipermidiática. In: TEIXEIRA, Lucilinda (org.). **Leituras intersemióticas**. v. 3, p. 31-51. Belém/PA: Unama, 2006.

QUÉAU, Philippe. **Le virtuel**: vertus e vertiges. Sayssel: Champ Vallon, 1993.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

RICHET, Charles. **Traité de metapsychique**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1922.

RIBAUT, Patricia. Du toucher au geste technique: la « technè des corps ». In. APPAREIL [Online], n. 8, nov. 2011. Disponível em: <<http://appareil.revues.org/1315>>. Acesso em: 03 dezembro 2017.

RONGIER, Sébastien. Notes sur le retard, Socrate et deux Marcel (Proust et Duchamp). In: BRET, Jean-Noël; GUÉRIN, Michel; JIMENEZ, Marc. **Penser l'art**: Histoire de l'art et esthétique. Paris: Klincksieck, 2009.

ROSSETTI, Regina. **Movimento e totalidade em Bergson**: a essência imanente da realidade movente. São Paulo: Edusp, 2004.

SOUZA, José Cavalcante de. (org.). **Os Pré-Socráticos** - Vida e Obra. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SIBONY, Daniel. **Entre-deux** : l'origine en partage. Paris: Éd. du Seuil, 1991.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 2001.

SOURIAU, Étienne. **Les différents modes d'existence**. Paris: PUF, 2009.

TANQUEREL, Sylvain. **Mouvements de terrain (Artaud avec Warburg)**. Paris, 2017. (Inédito).

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TROCHE, Sarah. Marcel Duchamp : trois méthodes pour mettre le hasard en conserve. In. CAHIERS PHILOSOPHIQUES. vol. 131, no. 4, 2012, pp. 18-36.

TOMINKS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. THE NEW YORKERS. 6 fevereiro 1965, [s/p].

VALÉRY, Paul. **Cahiers** - tome 1, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, 1491 p.

\_\_\_\_\_. **Cahiers** - tome 2, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, 1757 p.

\_\_\_\_\_. Preface to "La soirée avec Monsieur Teste". In: \_\_\_\_\_. **Monsieur Teste**. Paris: Gallimard, 1946.

\_\_\_\_\_. "Primeira aula do curso de Poética". In: \_\_\_\_\_. **Varietades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. La Petite Lettre sur les Mythes. In: \_\_\_\_\_. **Variétés II**. Paris: Gallimard, 1930. pp. 243-258.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Comprender Bergson**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

VIEW, número especial Marcel Duchamp, Paris, V, no. 1. mar. 1945.

VILELA, Maurício M. Ectoplasma. **RIE Revista Internacional de Espiritismo**. Ago. 2011. Disponível em:  
<<https://textosespiritas.wordpress.com/2013/06/25/ectoplasma/>>. Acesso em: 18/08/2017.

WARBURG, Aby Moritz. **L'Atlas Mnemosyne**. RECHT, Roland. (org.). Paris: l'Écarquillé/ Institut national d'histoire de l'art, INHA, 2012.

\_\_\_\_\_. **Der Bilderatlas: Mnemosyne**. Gesammelte Schriften II. 1. ed. WARNKE, Martin; BRINK, Claudia. (orgs.) Berlin: Akademie Verlag, 2000.

\_\_\_\_\_. **A renovação da antiguidade paga: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu**. São Paulo: Contraponto, 2013.

WILLER, Claudio. Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton. In. GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. (orgs.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.







17 Papier creux (intervalle infra-mince sans qu'il y ait pour cela 2 feuilles)

18 La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [choisis du même moule] est nul ou inférieure quand le nombre de production est infini.

19 Papier creux (intervalle infime) pressé à l'entre deux supports équivalents de manière à former un intervalle. La chose apparaît de manière fluide (transparente) sur un papier "humide de colle."

20 papier de pellicule (humide de colle) sur un papier "humide de colle."

Hollow paper (infra thin space) used yet without there being (2 sheets)

The difference (dimensional) between 2 mass produced objects [from the same mold] is an infra thin / where the maximum (1) production is obtained

Hollow paper (infra thin space) / letter paper not cardboard female moulding / (stick) you cut and you insert / the thing part of dandruff / falls from the hair / (onto a paper) wet with glue

21 onche partie présente } infra mince  
impression typographique } infra mince

22 Application de "papier creux" à la production infra mince.

23 Rayons X  
Transmission et absorption

24 sans doute (aliquot) "aliquot"  
Type impression infra mince - infra mince  
Application of hollow dandruff to the production of infra thin  
X Rays (?) infra thin / Transparency or absorption

Un objet pellicule (film) tendu à un infra mince / probable par rapport à (aux diélectriques) - formé en outre par l'écoulement de la colle infra mince.

Couleurs et infra mince transparence adhésive

Laminage pour obtenir isoler un infra mince - entre 2 plaques et une substance qui se solidifie sans adhérer aux plaques de verre - Passage - plutôt que laminage -

Toute l'opération comme simple dispositif "naturel" d'une carcasse d'infra mince

24 Un objet de pellicule (film) tendu à un infra mince / probable par rapport à (aux diélectriques) - formé en outre par l'écoulement de la colle infra mince.

Colors and infra thin / transparency adhesive

Lamination to obtain isolate an infra thin (probably not possible) because of the "nature" - stick or other glue that does not adhere to the sheets.

The operation is better an "natural" - between 2 sheets of glass / a substance that solidifies without adhering to the sheets of glass - transparency - rather than lamination

Applies well as an example of the "natural" inclusion of a carcass / (transparent) / of infra thin

Concilié le motif écrit au préalable: rapport avec l'infra mince.

Transmission et absorption

non-échange

Laminage - polissage

Filing - polishing

25 Le motif, le motif d'écrit au préalable / rapport avec l'infra mince.

26 sans doute (aliquot) "aliquot"  
Type impression infra mince - infra mince  
Application of hollow dandruff to the production of infra thin  
X Rays (?) infra thin / Transparency or absorption

27 Laminage - polissage  
Filing - polishing





il existe la conception progressive  
du déjà vu qui naît de  
groupement généralique  
(2 arbores, 2 balais)  
aux plus identiques embouffés  
à l'extrême, mais à  
N. vanhaast, nous ne passons  
dans l'instabilité qui separe  
2 identiques, qui de  
recevoir pommodément  
la généralisation verbale  
qui fait ressembler  
2 jumelles à 2  
guittes de eau.

Contant et  
infirmité.

La querelle  
de l'ontra  
portée dans son  
rapport avec l'  
infirmité

23. Intra- et extra-...  
24. Contant et infirmité...  
25. Transposition...  
26. La querelle de l'ontra...

Contant et infirmité  
Transposition (involving) arguing (hoping for an idea this  
slightly away (shading) fiction (shading  
form and 1930)

The quarrel of the east (shading in its relationship with the infra-dim)

70+40 = 110.  
à hauteur de l'œil à voir bas (surtout en noir)  
70+40 font plus de 110. (pas infra-mince)

Estatiques esthétiques (sic)  
substantif adjectif

Reflets - sur certains bords  
l'ampère jettent sur  
l'infirmité  
par la perspective

le plus  
de l'infirmité

27. 70 + 40 = 110 (à hauteur de l'œil à voir bas) (surtout en noir)  
28. 70 + 40 font plus de 110 - (pas infra-mince)  
29. Estatiques esthétiques (sic)  
30. Reflets - sur certains bords, l'ampère jettent sur l'infirmité par la perspective  
31. le plus de l'infirmité

27 = 40 = 110 (à hauteur de l'œil à voir bas) (surtout en noir) (surtout en noir)  
28 = 40 = 110 (à hauteur de l'œil à voir bas) (surtout en noir) (surtout en noir)  
29 = 40 = 110 (à hauteur de l'œil à voir bas) (surtout en noir) (surtout en noir)  
30 = 40 = 110 (à hauteur de l'œil à voir bas) (surtout en noir) (surtout en noir)  
31 = 40 = 110 (à hauteur de l'œil à voir bas) (surtout en noir) (surtout en noir)

à fleur.  
on essayant de mettre sur face plane  
à fleur d'une autre surface plane  
on passe par des moments infirmités

Infirmité  
Reflets éblouissants  
d'univers sur off-balance  
plus ou moins folies.

Reflets éblouissants donnant un  
effet de réflexion - miroir en  
profondeur - premier écart  
de l'optique à l'idée  
de l'infirmité comme  
"conducteur" de la 2<sup>e</sup> à  
la 3<sup>e</sup> dimension

Écritures en haut que  
cas partiels de reflet.

- Miroir et réflexion le  
niveau maximum de  
ce passage de la 2<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup>  
dimension - (notamment  
parce que l'optique accomode  
ds dans un miroir?)

32. à fleur...  
33. Infirmité...  
34. Écritures en haut que...  
35. Miroir et réflexion le...

just looking. While trying to place 1 plane surface (precisely on another plane  
surface) one passes through some infra-dim moments.

Reflection  
Reflections of light on off-surface (more or less parallel).  
Mirror reflections giving an effect of reflection - mirror in depth (could serve as  
an optical dimension in the idea of the infra-dim as "conductor" from the 2nd  
to the 3rd dimension.  
Reflections as a particular case of reflection.  
Mirror and reflection in their mirror dimension of their passage from the 2nd to  
the 3rd dimension - "conductors" (in the sense "bridge" in a mirror?)