

# *Descentramento e fratura: representação do corpo na arte contemporânea*

Patricia Corrêa\*

## **RESUMO**

A partir das idéias de “sujeito fraturado”, de Luiz Costa Lima, e “intersubjetividade corporal”, de Maurice Merleau-Ponty, sugere-se um caminho de análise da representação do corpo na arte contemporânea. Pretende-se sondar se a arte contemporânea, como espacialização simbólica, corresponderia ao descentramento do sujeito e se, como subjetivação de uma espécie de fratura, poderia corresponder a uma reabilitação ontológica do corpo. Esse caminho é posto à prova na análise de trabalhos de Eva Hesse, Robert Smithson e Yves Klein.

**Palavras-chave:** corpo, representação, arte

## **SUMMARY**

*Having as basis the ideas of “fractured subject”, of Luiz Costa Lima, and of “corporal intersubjectivity”, of Maurice Merleau-Ponty, it is suggested a trail of analysis of the representation of the body in the contemporary arts. It is intended to evaluate if contemporary arts as symbolic spacialization corresponds to the decentralization of the subject and if, while subjectivation of a type of fracture, could correspond to an ontological rehabilitation of the body. This trail is tested in the analysis of the work of Eva Hesse, Robert Smithson and Yves Klein.*

**Keywords:** body, representation, arts

## **RESUMEN**

*A partir de las ideas de “sujeto fraturado”, de Luiz Costa Lima, y de “intersubjetividad corporal”, de Maurice Merleau-Ponty, se propone un camino de análisis de la representación del cuerpo en el arte contemporánea. Se pretende examinar si el arte contemporánea, en la medida en que da lugar a una espacialización simbólica, correspondería al descentramiento del sujeto; y si, en tanto subjetivación de una especie de fractura, podría corresponder a una rehabilitación ontológica del cuerpo. Ese camino es puesto a prueba en el análisis de trabajos de Eva Hesse, Robert Smithson e Yves Klein.*

**Palabras clave:** cuerpo, representación, arte

*“Da vaporização e centralização do Eu. Tudo reside nisso.”*(BAUDELAIRE,1994, p.67)

Como indicam essas palavras de meados do século XIX, poderia atribuir-se à modernidade certo grau de dispersão subjetiva. Em Baudelaire, tal dispersão remete à experiência na metrópole: artista é aquele que flana em meio à multidão, que se entrega a seus fluxos sem direção definida, “um *eu* insaciável de *não-eu*, que, a cada instante, o reflete e exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia.” (1995,p.87). Sua entrega chega mesmo a ser a golpes de corpo: embates físicos, choques sensoriais na massa dos outros corpos circulantes na cidade. Porém, segundo essas mesmas palavras, a poesia seria uma espécie de refluxo dessas experiências fragmentárias. Criar exige um ato de concentração que se traduza em versos na integridade do poema, pois como na célebre definição baudelaireana da beleza, a arte deve conjugar o transitório e o eterno, deve ser capaz de somar certa permanência ao volátil. Nessa época, o sujeito lírico passaria a forjar-se na própria vertigem centrífuga da metrópole, no confronto com o recente advento das massas anônimas. Entraria em curso a decomposição de modelos formais tradicionais, como a perspectiva pictórica, a coerência anatômica do claro-escuro e da estatuária e a metrificação do verso, até então cultivados como “marca lingüística de um momento da história ocidental situado sob o signo da harmonia (...) fundado sobre um pensamento do todo e da unidade.” (FINCK,1992)

E o que estaria a surgir sob os signos modernos da fugacidade, do deslocamento, sob o pensamento do

descontínuo? Se a arte é formalização *exemplar* da vida humana, “estrutura da sociedade, processo de seu autodeterminar-se, diagrama de seu devir histórico”(NAVES,1996,p.XXI), de acordo com Giulio Carlo Argan, como tornaram-se presentes à percepção essa nova cultura da transformação, a nova sensibilidade de um *eu* transitivo e fragmentário, cada vez mais distante do *eu* cartesiano, estável e unívoco?

Alberto Tassinari (2001) mostrou como o surgimento da arte moderna está associado ao questionamento do modelo espacial correlato à noção de uma subjetividade autocentrada – o naturalismo de matriz renascentista, construído pela redução da visão à impressão de um único olho imóvel –, alargando uma discussão que remonta, no mínimo, a Erwin Panofsky e a Pierre Francastel. Sua análise da pintura *A Carta de Amor* (1667), de Johannes Vermeer, demonstra como a perspectiva fixa na tela um mundo espacialmente autônomo, iluminado com luz própria, estruturado como panorama individual, intransferível, “no qual um *eu* duplica, na interioridade da obra, a sua própria interioridade” (Ibid., p.148). O autor procura entender como, a partir da rejeição dos códigos espaciais da arte dos séculos XV ao XVIII, constituiu-se na pintura e na escultura modernas uma espacialidade que nunca se exclui totalmente do mundo cotidiano, que envolve o espectador num espaço em comum com o mundo.

Assim, haveria duas fases na história da constituição dessa espacialidade: uma fase de formação, iniciada por volta de 1870, que engloba a arte do Impressionismo ao Expressionismo Abstrato, e uma fase de desdobramento, iniciada por volta de 1955, que engloba a arte da Pop

aos dias de hoje. Essa periodização coincide com o que genericamente considera-se a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, aqui compreendida mais como continuidade do que como ruptura, já que a última teria passado a realizar plenamente aquilo que na primeira ainda se misturava a elementos tradicionais.

Algumas análises dão clareza ao argumento, como as de pinturas que marcam o início e a consolidação da primeira fase, *A Ponte de Maincy* (1879-80) de Paul Cézanne e *Ritmo de Outono* (1950) de Jackson Pollock. Entre essas duas pinturas, percebe-se a gradual decomposição do ponto de vista central que antes estruturava uma subjetividade feita à sua medida. Em Cézanne, a diversidade de planos pulsantes, que ora convergem na profundidade do motivo, ora escapam à superfície de pinceladas, desagrega a unidade da própria idéia clássica de modelo, retirando-lhe a autoridade como mediador da distância entre sujeito e mundo. Em Pollock, a explosão rítmica do *all-over* explode consigo todo ponto fixo da visão, agora inquestionavelmente múltipla e instável, vivida numa exterioridade que absorve o sujeito sem fornecer-lhe abrigo íntimo. A obra de Pollock seria o ápice de uma experiência da modernidade como processo de desagregação e exteriorização subjetiva, que no esforço mesmo de submeter o turbilhão de sua ação à dimensão de uma tela, produz uma unidade sem modelo, circunstancial. Aí talvez possamos reencontrar a metáfora de Baudelaire: abertura, fusão do *eu* no mundo, alternadas com separação, concentração.

A expressão '*espaço em obra*' é para Tassinari um modo de designar a espacialidade formada na arte moderna e cujos desdobramentos vivemos na arte contemporânea.

Define a obra que exhibe sinais de seu fazer-se no espaço, que individualiza um conjunto de operações ao mesmo tempo em que situa-o entre as mesmas operações que produzem o mundo cotidiano. A arte faz o espaço estar ‘*em obra*’ na medida em que requisita o espaço do mundo em comum com o espectador. Anunciada já em Pollock, a espacialidade contemporânea pode ser bem demonstrada na escultura *Arvo Inclinado* (1981) de Richard Serra, cuja totalidade não a isola da praça em que foi instalada, ao contrário. Conformação de uma exterioridade – um lugar para circulação pública –, não pode ser apreendida visualmente em sua inteireza, mas está no mundo a ativar relações com as pessoas e construções ao seu redor. Há aí um caráter fundamental da arte contemporânea: “Ser parte do mundo em comum, dele poder isolar-se, mas não de todo, faz de algo um elemento numa trama que, em última instância, pode ser dita intersubjetiva” (Ibid., p. 144). Enquanto a arte de matriz renascentista corresponde à estrutura do sujeito central, a arte contemporânea adquire sentido estético na medida de seu “poder de intersubjetivação”, isto é, na medida em que pressupõe “uma estrutura de convívio intersubjetivo que ela pode repor e renovar ou não” (Ibid, p. 151).

Pelo menos dois aspectos dessas idéias de Tassinari merecem aqui certo destaque. Primeiro, o fato de privilegiarem uma atenção sobre a arte contemporânea. A produção iniciada por volta de 1955 enfrenta mais diretamente as tensões da esfera pública, que era o destino mesmo da arte desde o início da modernidade, como o exemplificam as operações levadas a cabo na *Pop Art* e na *Minimal Art*. Por isso, é viável dizer que ela exterioriza

uma “estrutura de convívio” que afirma, às vezes nega – desdobra, em todo caso –, as possibilidades da arte como “diagrama”<sup>21</sup> do devir histórico da sociedade. Logo, a arte contemporânea presta-se melhor à análise de uma estrutura que formou-se justamente ao longo da arte moderna e será, portanto, o foco deste trabalho. Segundo, o fato de que tomar a intersubjetividade como conceito central à reflexão sobre a arte no século XX é para o autor, antes de mais nada, um modo de colocar em pauta o declínio histórico da matriz plástica renascentista enquanto forma simbólica da subjetividade e, assim, evidenciar também a necessidade de se pensar a nova espacialidade que daí surge em correlação à crise moderna da centralidade do sujeito. Nesse sentido, mais até do que o próprio conceito de intersubjetividade, são cruciais para este trabalho as leituras e questões abertas pelo autor, que no entanto serão aqui conduzidas em diferente direção.

Concernente sobretudo à filosofia do século XX, o conceito de intersubjetividade é referido por Tassinari ao pensamento de Jürgen Habermas e sua crítica à concepção de Edmund Husserl. Nos interessa, porém, não propriamente a retomada crítica desse conceito por Habermas, mas sim por Maurice Merleau-Ponty, o que discutiremos de maneira a enfrentarmos-nos à concepção de “sujeito fraturado” de Luiz Costa Lima. Pretendemos pois sondar se a arte contemporânea, enquanto espacialização simbólica, corresponderia ao descentramento do sujeito e se, enquanto subjetivação daquela fratura, poderia corresponder a uma reabilitação ontológica do corpo.

O “ser parte do mundo em comum” da arte contemporânea, que Tassinari relaciona às idéias de

Habermas, significa viver a intersubjetividade em seu movimento mais peculiar: “a noção por um eu, ou um sujeito, de que ele é posto e fica exposto ao que é comum pela ação de um outro”, ou seja, que o espectador e seu olhar “são postos pela obra ao mesmo tempo que sobre ela se debruçam” (TASSINARI, 2001, p.144). Mas esse movimento duplo e simultâneo de individualização/sociação, em que o outro não é deduzido do eu, pois relacionam-se simetricamente, já seria uma superação crítica da intersubjetividade husserliana que, segundo Habermas, manteria ainda um eu prévio e central a partir do qual se construiria um mundo comum com outros ‘eus’. Contra tal centralidade, Habermas pensa o eu como resposta à expectativa do outro eu: “não posso simplesmente só por mim mesmo manter o eu que em minha autoconsciência aparece como dado a mim – isto não ‘pertence’ a mim. Antes, este eu retém um núcleo intersubjetivo, pois o processo de individuação é conduzido através de uma rede de socialização e história” (HABERMAS apud TASSINARI, 2001, p.145). Sem dúvida, estamos já no âmbito de um amplo questionamento do *cogito* constituinte, que tinha ainda em Husserl um defensor. Mas a contribuição de Merleau-Ponty a respeito desse mesmo problema é, acreditamos, mais elucidativa para o nosso propósito.

A filosofia transcendental de Husserl afirma a unidade entre o ato de conhecer e o objeto conhecido, isto é, pensa a consciência como manifestação de si mesma e das significações objetivas – é uma fenomenologia que descreve o vivido como correlação fundamental entre intencionalidade e mundo. Distinguindo a princípio uma região interior “consciência” e uma região exterior

“mundo”, Husserl logo faz da primeira a região das essências, o *eidos ego* que constitui a outra região. A investigação dessas essências, logo dos significados produzidos pelo ato intencional, denomina-se *epoché* ou redução eidética, na qual a tese natural da existência efetiva do mundo é “posta entre parênteses” para que revelem-se apenas as próprias operações realizadas pela consciência. Na redução, a busca do significado ideal dos elementos empíricos é indissociável da busca da essência ideal da própria consciência constituidora de todas as essências ideais.

Nas palavras do filósofo: “o eu puro parece ser um momento necessário; a identidade absoluta que ele conserva através de todas as transformações reais e possíveis não permite considerá-lo em nenhum sentido como uma parte ou momento real dos próprios vividos”<sup>2</sup>. É um eu que transcende a imanência dos vividos e que vive todos os modos do vivido. Eis aí, certamente, o Husserl que elogiava em Descartes, que via no *cogito* um *a priori* absoluto e necessário à filosofia justamente por permanecer idêntico a si mesmo sob a multiplicidade e a contingência das vivências e, assim, ser capaz de dar identidade às coisas empíricas. Esse elogio é o que permite considerá-lo uma espécie de herdeiro e continuador, no século XX, do “sonho filosófico da unidade intemporal do pensar humano”<sup>3</sup>, segundo expressão de Costa Lima, o que faria de Husserl, ainda de acordo com Costa Lima (2000), um importante capítulo, talvez o último, da “fábula do eu solar”.

A reflexão sobre essa “fábula” insere-se, na verdade, em uma reflexão mais ampla sobre as indagações e transformações sofridas pela idéia de

sujeito ao longo dos tempos modernos, em que verificam-se as possibilidades de uma releitura. Através da definição de um sujeito solar, Costa Lima põe em discussão o que teria sido a construção de um sujeito central, senhor de suas representações, pela tradição racionalista que remonta ao *cogito* cartesiano e passa pelo sujeito transcendental kantiano. Em Descartes, o “penso, logo existo” afirma um eu cuja essência é o pensamento inequívoco, garantido pela evidência da razão em detrimento da imaginação e dos sentidos; em Kant, o exame das condições transcendentais do conhecimento conduz ao princípio originário da “unidade da apercepção”, operação do entendimento que independe de situações ou particularidades individuais. Nos dois casos, portanto, tornaram-se possíveis interpretações em que a centralidade e a univocidade do sujeito fossem ressaltadas e, de fato, sua leitura mais usual passou a aí indicar uma “solaridade” que ainda encontraria grande força na intencionalidade husserliana.

Pois bem, a fenomenologia de Husserl, segundo a qual o mundo real é relativo a um eu transcendental e absoluto, teve que resolver o seguinte problema: como demonstrar que a relação entre o sujeito solitário e os objetos desse mundo é a mesma para todos os sujeitos? O conceito de intersubjetividade veio assim resolver esse problema na medida em que reafirma a universalidade do *cogito* constituinte, podendo ser compreendido justamente como prova maior de uma adesão e contribuição à tese da solaridade. É claro que aí situa-se o ponto crítico que vimos em Habermas, bem como um dos focos da desconstrução contemporânea do sujeito. No entanto – e agora surge o que nos interessa –,

Merleau-Ponty foi capaz de sentir, nesse mesmo ponto crítico, uma espécie de abertura, eixo de deslocamento e dispersão da questão em novos problemas; ou, para adotarmos a proposta reflexiva de Costa Lima, foi capaz de perceber uma fratura naquilo mesmo que pareceria o elogio e a glória da centralidade absoluta.

Ao empreender uma cuidadosa revisão de Descartes e Kant, Costa Lima demonstrou a pertinência de uma releitura que indicava, na própria construção do sujeito moderno, ao contrário das interpretações mais correntes, o delineamento de uma entidade tensa e fraturada. Pois em Descartes “não é menos saliente a determinação da partilha entre o ser perfeito, Deus, de que o puro *cogito* busca se aproximar, e o imperfeito, o falível humano” (Ibid, p.90), enquanto em Kant “o entendimento tem um alcance menor que a capacidade de propor questões, propriedade da razão. (...) A finitude do homem passa a se manifestar na disparidade de sua razão face a seu entendimento” (Ibid, p. 103). Desde o início houve no sujeito moderno, como diz o autor em outro texto, a impossibilidade de “controlar as representações que são nele formadas ou que são provocadas por sua ação” (COSTA LIMA, 2001, p.100), o que vem a minar a argumentação desconstrucionista da centralidade, renunciada por Nietzsche e desenvolvida por Heidegger e pelo pós-estruturalismo francês. Para Costa Lima, a idéia de sujeito fraturado implica na rejeição desse argumento que trata o sujeito como invenção espúria do humanismo, mas nem por isso implica num retorno à interioridade solar. É sim, como nas palavras que ele reproduz do último Foucault, perceber que “deve-se escapar à alternativa do

fora e do dentro; é preciso estar nas fronteiras.” (apud COSTA LIMA, 2000, p.265).

De modo semelhante, importa-nos mostrar que a releitura de Husserl por Merleau-Ponty, a despeito da associação mais freqüente entre intencionalidade e centralidade, conduz à descoberta do “impensado” da intersubjetividade husserliana, à chamada “sombra do filósofo” que, sendo um descentramento e uma fratura no poder constituinte do *cogito*, nem por isso implica na recusa de uma espécie de “campo transcendental” no qual individualizem-se subjetividades. Pois ao retomar o problema husserliano da constituição transcendental, Merleau-Ponty acaba por deslocar a reflexividade da consciência para o corpo: “A corporeidade reflexionante constitui um campo transcendental que permite compreender todos os níveis constitutivos, os pré-teoréticos e os teoréticos, como *camadas* postas e repostas”.<sup>4</sup> É preciso reconhecer a radicalidade desse deslocamento porque ele escapa à dicotomia dominante mesmo em boa parte do pensamento crítico que lhe sucedeu, que ao fazer do corpo signo de total imanência – como parece ocorrer na estética anti-representacional de Gilles Deleuze, segundo nos mostra Costa Lima (2000, p.329-364) -, acaba por mantê-lo na empiricidade do mundo dos objetos, tal qual fizera a tradição dicotômica do *cogito*.

Em sua proposta fenomenológica, Merleau-Ponty empenha-se em mostrar que o eu não surge inicialmente como *cogito*, consciência que constitui o mundo, mas sim como percepção, enraizamento sensível no mundo; rejeita assim a tradicional oposição filosófica entre percepção – vaga, inadequada – e pensamento –

distinto, evidente. Comunicação vital, instalação primordial do eu no mundo, o sentir antecede e fundamenta toda objetivação ou subjetivação. O que deriva, afinal, numa reabilitação ontológica do corpóreo, pois é o corpo justamente campo de poderes perceptivos, entrelaçado de sentidos que entrelaça-se às coisas sentidas, um *si* “captado na contextura do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1975, p.279). Escrevendo a respeito de um momento fundador da arte moderna, a pintura de Cézanne, o filósofo reflete sobre esse enigma de ser o corpo ao mesmo tempo vidente e visível, tocante e tocado, senciante e sentido, *eu* e o *outro*.

Como fundamento à sua fenomenologia da percepção, o filósofo deve enfrentar-se às possibilidades da “redução fenomenológica”, da *epoché* de Husserl. Como somos do começo ao fim relação com o mundo, o único modo de apercebermo-nos disso é suspendendo nossa familiaridade e cumplicidade com o mundo, apenas para evitar que a sua evidência torne essa mesma relação desapercibida. A redução não é uma renúncia, é uma distância tomada pela reflexão que “distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal” (1999, p.10). Merleau-Ponty procura então responder ao que seria o impasse de Husserl consigo mesmo e com seus intérpretes, advindo do fato de que a suspensão dessa familiaridade

só pode ensinar-nos o brotamento imotivado do mundo. O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa. Eis por que Husserl sempre volta a se interrogar sobre a

possibilidade da redução. Se fôssemos o espírito absoluto, a redução não seria problemática. Mas porque, ao contrário, nós estamos no mundo, já que mesmo nossas reflexões têm lugar no fluxo temporal que elas procuram captar (porque elas *sich einströmen*, como diz Husserl), não existe pensamento que abarque todo o nosso pensamento. (ibid, p. 10)

A partir dessas considerações, surge aquilo que Merleau-Ponty veria como a “sombra do filósofo”: subjacente à problemática da redução há uma questão aberta por Husserl que indica na percepção a impossibilidade da fundamentação ontológica tanto na “natureza” quanto na “consciência”. Nenhuma das duas é fundante, há uma “terceira dimensão” anterior a objetos e sujeitos: “No final das contas, a fenomenologia não é um materialismo nem uma filosofia do espírito. Sua operação própria consiste em revelar uma camada pré-teórica onde as duas idealizações encontram seus direitos relativos e podem ser ultrapassadas”.<sup>5</sup> O “irrelativo” de todas as relatividades é a “carne do sensível”, campo de presenças que torna possível a intersubjetividade como intercorporeidade, já que através da manifestação corporal na linguagem é que surge o mundo humano da cultura e da história. Pela fala e pelo gesto

experimento a presença de outrem em mim ou de mim em outrem, presença que é obstáculo imprevisto para a teoria da intersubjetividade, presença do representado que é o obstáculo imprevisto para a teoria do tempo. Agora, enfim, compreendo o que quer dizer a enigmática proposição de Husserl: ‘A subjetividade tran-

scendental é intersubjetividade'. Na medida em que aquilo que digo tem sentido, enquanto falo sou para mim mesmo um outro 'outro' e, na medida em que compreendo, já não sei mais quem fala e quem escuta." (1975, p.330)

Reconhecendo na relação do corpo consigo mesmo uma experiência em propagação na relação com as coisas e com os outros corpos, Merleau-Ponty descobre a "intersubjetividade carnal" como "juntura e membrana do Ser que se cumpre através do homem<sup>1</sup>".<sup>6</sup> Há uma universalidade do sentir sobre a qual repousam essas identificações, um só e mesmo "campo carnal" em que o corpo senciante e o corpo sentido vivem o "quiasma" de sua reversibilidade. O encontro das mãos de um mesmo corpo simboliza esse curto-circuito da relação sujeito/objeto: quando a mão direita toca a mão esquerda, observa-se um fenômeno ambíguo que não mais permite determinar quem toca e quem é tocado, qual das mãos é sujeito e qual é objeto, fenômeno que se propaga na reflexividade do corpo em todas as suas relações. Pois por essa carne, meu corpo senciante/sensível adere ao outro corpo sensível/senciante, eu me instalo nele como ele se instala em mim: por nossos sentidos, nossa motricidade, nossa expressão, "meu corpo também é feito da corporeidade deles". (2000, p.352). Há reversibilidade entre sua visão e a minha, entre o seu toque e o meu, a sua espacialidade aparece-me impregnada da minha espacialidade, em suma, não há mais corporeidade una ou autocentrada. Claro, as idéias de Merleau-Ponty, junto às de outros pensadores de sua época, levam-nos bem longe da noção cartesiana do corpo como

“um pedaço de espaço, um feixe de funções”<sup>7</sup>, realidade dada na clareza do mundo dos objetos.

Afinal, refletir sobre a solidariedade de princípio entre a historicidade do espaço plástico da arte e a historicidade das representações do sujeito implica em refletir sobre a própria historicidade das representações corporais. O século em que deu-se o acirramento da crise do sujeito central foi, não à toa, o mesmo século em que consolidou-se a espacialidade da arte moderna e em que surgiram várias teorias que procuravam demonstrar, na experiência individual, a anterioridade de imagens corporais fragmentadas à identificação de um corpo próprio unitário. O século XX deu origem a noções como a do “esquema corporal”, de Paul Schilder, concebida nos anos 30 como totalidade espaço-temporal “em perpétua auto-construção e auto-destruição (...) um processo contínuo de diferenciação e integração de todas as experiências incorporadas no curso da vida (perceptivas, motrizes, afetivas, sexuais, etc)” (BERNARD, 1995, p.30). Ou, ainda, à noção de “consciência do corpo próprio”, de Henri Wallon, também nos anos 30, segundo a qual na infância vivemos o corpo como relação, “sincretismo total onde tudo mergulha em um estado difuso”(Ibid, p.38), para depois sermos capazes de identificá-lo como próprio através de um processo contínuo de dissociação, reconhecimento e representação, isto é, pela aquisição da função simbólica. Entre outros, esses autores contribuíram para a moderna conceituação do corpo como todo dinâmico que pode variar face ao outro e aos objetos, como nó de relações cambiantes com um espaço de atrações e repulsões, espaço “de nossas lembranças, de nossos sonhos, de nossas

crenças, de nossas teorias científicas e, em definitivo, de nossa linguagem” (Ibid, p.42).

Claro que aqui importa mais a dimensão conceitual dada ao corpo nos anos 40 e 50 por Merleau-Ponty. Sua noção de “espacialidade do corpo próprio” foi concebida como campo em que projetam-se ações em vista de certas tarefas atuais ou possíveis, em que localizam-se poderes perceptivos, motores e expressivos. Logo, ser um corpo é ser uma potência aberta e indefinida de significar e, justamente por isso, é ser o enraizamento do espaço na existência, é “ser à distância, atestado fulgurante, aqui e agora, de uma riqueza inesgotável”<sup>8</sup>. Sua unidade é, assim, sempre implícita e confusa, nunca fechada ou centrada em si mesma, porém tampouco descartada, já que vivida na certeza de ser “aquele que mantém em conjunto esses braços e essas pernas, aquele que ao mesmo tempo os vê e os toca”(MERLEAU-PONTY,1999, p.208). É por estabelecer no mundo um jogo indefinido entre presenças e ausências, concentração e dispersão, aberturas e fechamentos, continuidade e descontinuidade, que a espacialidade do corpo próprio é “símbolo de todos os símbolos existentes e possíveis” (BERNARD,1995, p.134).

Voltemos agora às representações do corpo no espaço plástico da arte contemporânea. Trata-se de afirmar que sua estrutura intersubjetiva pode ser freqüentemente compreendida como estrutura intercorporal, já que a arte do século XX tornou-se cada vez mais o dar-se ao mundo dele apropriando-se, a radical fusão às coisas cotidianas, o sair para encontrar-se que fazem do corpo uma sensibilidade às vezes errante, às vezes reunida. Já que a partir do final dos anos 50, os artistas passaram a formular presenças instáveis ou

efêmeras, totalidades dispersas ou inapreensíveis, agrupamentos circunstanciais – criaram para si um “campo ampliado” (KRAUSS,1984) que corresponde, enfim, à ampliação conceitual dos horizontes da experiência corporal. É possível afirmar que mesmo quando recusava o corpo como modelo a reproduzir, a produção do século XX era menos a crise da matriz corporal da arte do que a transformação dessa matriz sob o signo da modernidade, como mostrou Rosalind Krauss em seu estudo da escultura moderna como “relocação do ponto de origem do significado do corpo – de seu núcleo interno para a superfície” (1998, p.333). Se a arte tem no corpo um núcleo fundamental de nexos, o desinteresse em copiá-lo talvez prove que sua representação já não se resolva na unidade morfológica da figura, mas tenda à dispersão e à fragmentação, tenda a buscar imagens de abertura, deslocamento e uma irremediável impregnação no mundo.

Fruto do engajamento do corpo do artista no mundo, a obra de arte surge como corporeidade a interpelar *meu* corpo; é um “nó de significações vivas” (MERLEAU-PONTY,1999, p.210) que percebo como variáveis da *minha* presença. Os pronomes possessivos, tal como muitas vezes os emprega Merleau-Ponty, estão aí a lembrar que a crise do sujeito central, propagada em sua própria fenomenologia, funda o indivíduo nesse mesmo enlace com todos os outros indivíduos na carne do mundo – que o desprender-se nos sentidos não é esvaziar-se, mas aderir ao sensível como chance de encontro. Pois outra maneira dessa mesma crise é a redução da arte ao “elogio da esquizofrenia derivada de um mundo esquizofrênico”, elogio da dissolução e alarde sobre

mortes e fins – morte da arte, fim da história, morte do homem, do autor, do humano. As idéias de descentramento e fratura, ao contrário, consideram ainda a idéia de sujeito que, tendo perdido a solaridade e univocidade do *cogito*, nem por isso teria simples e definitivamente morrido. Podemos aqui ainda supor que a arte é capaz de enlaçar sujeitos, não para restaurá-los da incontornável perda de uma unidade originária, mas para continuar sendo renovação do sentido do mundo.

Consideramos que a arte manifesta a transformação histórica da vida corporal, tanto quanto a medicina, a filosofia, a antropologia, o urbanismo<sup>10</sup> e outras disciplinas. Logo, é reflexo tanto quanto produção das representações do corpo, o que significa que é “emergência da diferença sob um horizonte de semelhanças”, segundo a formulação de Costa Lima (2000, p.353) que tira do ostracismo o conceito de *mimesis*. Longe do clichê da normatividade e da cópia que a identifica como *imitatio*, a *mimesis* deve ser entendida na esfera da representação-efeito, acepção que privilegia a resposta subjetiva a uma situação, contra a acepção mais comum de representação em que valem os seus aspectos objetivos. Sendo expressão de como o mundo afeta o sujeito, na arte a representação-efeito implica em produzir uma obra que efetue o posicionamento distintivo do artista em meio às tramas do real, bem como implica nos sempre diferentes posicionamentos dos espectadores frente à obra. Implica em um jogo nas fronteiras da linguagem, entre o que existe e o que ainda não existe – é, portanto, uma dinâmica de abertura do possível, do real, que talvez possamos associar ao conceito de imaginação de Gaston Bachelard. Em seu

estudo, Bachelard procurou compreender o surgimento e a repercussão das imagens poéticas na experiência do leitor de poemas: “A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser”(1996, p.7). Se o poema é novidade no dizível que tonifica a fala, a obra de arte é novidade na “carne do sensível” que aciona o corpo na imprevisibilidade de seus sentidos.

Como, então, a arte contemporânea representa o corpóreo? Se ela desdobrou e acirrou questões surgidas no bojo da arte moderna e se é possível perceber a modernidade enquanto crise de um eu autocentrado, como a contemporaneidade o desenha? Em busca de caminhos para respostas, vamos seguir os conselhos de Bachelard quanto à eficácia de uma fenomenologia da imaginação poética: acompanhar o surgimento da imagem nas próprias palavras que a incorporam, pensando-a a partir da própria adesão como leitor. Tomaremos três trabalhos de arte que marcaram o início da contemporaneidade, procurando analisá-los a partir de como nos afetam: de como os percebemos como *mímemas* da superfície, da circulação e do gesto, que nos parecem três tipos de situações ou expressões do corpo. Seus autores são os artistas Eva Hesse, Robert Smithson e Yves Klein.

De abertura, propriamente, consiste a superfície. Área de contatos e trocas, em que se dá a permeabilidade do ser, a superfície não é exterior nem interior àquilo que delimita, é sim uma zona de fusão entre a “região própria” e a “região outra”. Camada espessa ou membrana sutil, a superfície é o que separa e fecha as

coisas, mas, ao mesmo tempo, o que as une e abre às outras coisas. Como a pele a envolver um corpo, é fronteira sempre ambígua entre o meu e o alheio, tal qual o disse Bachelard: “Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. (...) o homem é o ser entreaberto” (1996, p.224). A pele sempre foi uma superfície privilegiada pela representação artística. Mas se na estatuária e na pintura de matriz renascentista correspondia ao lugar de fechamento da figura, logo à estrutura da unidade e distinção subjetiva, na arte moderna passou a ser o lugar da deflagração do mundo, da vibração de sensações variáveis, da assimilação estrutural entre o ser e o espaço que possibilitou a “pele sem dentro” da pintura planar e da escultura-construção. Sem dentro porque então seu sentido passava a produzir-se na fusão de suas superfícies com as do mundo, na própria fratura da tradicional distinção entre figura e fundo.

A arte contemporânea levou ao máximo a imaginação dessa abertura, que a arte de Eva Hesse instala na condição superficial de seu *Contingente* (1969). Oito peles feitas em gase de algodão emborrachada e fibra de vidro, penduradas em fila, totalizam uma espacialidade sem centro e sem definição de limites. São superfícies, mas não há frente e verso nem interior e exterior; são iguais, mas há discrepâncias de acabamento. Para Hesse, o ritual manual de liquefação e laminação de substâncias que guardam vestígios de sua manipulação vinha certamente subverter a presença determinante do módulo nas estruturas minimalistas. Seus elementos se individualizam entre o anonimato da série e a contingência de cada

materialização, duvidam da neutralidade da ordem serial tornando-a repetição nada sensata, mas obsessiva, urgência em multiplicar esses intervalos intensos em que são vividas a diferença e a semelhança. Para a artista, a possibilidade de uma ordem coletiva reside na união de diferentes que compartilham uma situação semelhante, um mesmo modo de ser e estar. Essas frágeis presenças verticais, que identificam-se em seus desacordos, são, além de tudo, efêmeras como corpos, pois a borracha, com todas as suas associações epidérmicas, é também um material perecível.

No final dos anos 60, a arte parecia assumir uma necessidade vital de intensificar os seus “entres” com a proposição de estruturas abertas e de situações transitivas. Poética de relações, a arte fez-se também poética de deslocamentos, representação das dinâmicas irregulares que engendram a vida: circulação de fluidos corporais, passagem de corpos no mundo, trânsito do sentido na linguagem, fluxo do tempo. Lembremos que a ordem imperativa do movimento instituiu-se na própria formação da experiência moderna – nos circuitos urbanos de que nos falou Baudelaire – e propagou-se na arte das vanguardas contra os imperativos acadêmicos da permanência e da estabilidade. A arte contemporânea deve à moderna os seus contatos ágeis, sua capacidade de pronta adesão e troca com o mundo do espectador. Mas, com isso, enfrenta também, agora em maior escala, os riscos acarretados na aceleração cotidiana: a crescente insensibilidade de corpos diluídos no quase-automatismo dos afazeres diários. A arte interpela um corpo que vive o seguinte dilema:

“Infinidamente presente, já que é o suporte inevitável, a carne do ser-no-mundo do homem, ele é também infinitamente ausente (...). Quanto é socialmente necessário apagar o corpo na vida de cada dia, quanto a ‘saúde’ repousa sobre um esquecimento do sentimento da encarnação sem a qual o homem não seria” (LE BRETON, 2000, p.126). Insensível a si, o corpo é insensível ao outro.

Por isso, para um artista como Robert Smithson, a percepção devia engajar-se à ação do corpo circulante, em inserção ativa no ambiente. Em *Quebra-mar Espiral* (1970), o deslocamento foi imaginado como “corpo-em-ato” (SANT’ANNA, 2001, p.89), subjetivação corporal na contingência de sua ação. A faixa de rocha e terra na forma de espiral sobre um lago salgado devia ser percorrida a pé: ao mesmo tempo em que o corpo era conduzido ao centro da obra, era levado a desprender-se continuamente numa relação sempre instável com a paisagem, que assim negava-lhe a segurança de uma visão unívoca; à centralidade da espiral contrapunha-se o descentramento da percepção. Em uma frase que lembra a epígrafe de Baudelaire, Smithson parecia resumir essa experiência: “Estamos perdidos entre o abismo em nós mesmos e os horizontes ilimitados fora de nós” (SMITHSON in FLAM, 1996, p.138). Por outro lado, a arte daria lugar a uma paradoxal integridade, pois o corpo estaria todo na ação em curso – na obra, ver é circular, circular é ver: “A escala de *Quebra-mar Espiral* tende a flutuar dependendo de onde o observador esteja. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte” (SMITHSON in FLAM, 1996, p.147), diria o artista. O corpo senciante e móvel é a *escala* que relaciona

o eu e o mundo; são os seus diferentes posicionamentos subjetivos que aí estão em jogo: “A escala depende da capacidade de se ser consciente da atualidade da percepção. Quando alguém recusa liberar a escala do tamanho, fica com um objeto ou linguagem que *parecem* ser certos. Para mim, a escala opera pela incerteza” (Ibid.).

Ser uma ação em curso, viver o sentido da ação na própria emergência do impulso que aciona o gesto e o conecta ao meio circundante, é sentir e responder ao apelo do mundo. Os gestos enraízam o corpo num espaço existencial, realizam no homem o seu destino de potência expressiva impregnada de mundo. Voltando-se para fora o agir produz sentido, não porque seja a tradução exterior de um interior, mas sim porque “se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha”(MERLEAU-PONTY,1999,p.253). Certamente a pintura sempre foi a celebração dessa irradiação do corpo para as coisas através da visão e da pincelada, mas foi sobretudo a pintura moderna que deu à gestualidade o *status* de marca específica dessa irradiação. Pelo menos desde as telas impressionistas, a pincelada emergiu à superfície como sinal de um manejo particular de sensações que desestabilizava as distâncias entre o pincel e o motivo, entre a experiência e a natureza, para, logo, tornar-se o próprio ritmo de uma aderência impetuosa entre o pintor e o real. A idéia da tela como uma “arena” a incitar a ultrapassagem gestual das convenções pictóricas teve seu ponto alto na *action painting* de Pollock, mas à medida que difundiu-se extensamente na América e na Europa e derivou, por exemplo, no automatismo teatralizado de um Georges Mathieu, levantou a “dúvida sobre a expressividade intrínseca do gesto” (RESTANY,1979,p.78).

Em resposta a essa dúvida, as *Antropometrias* (1960) de Yves Klein – modelos cobertos de tinta que imprimiam seus corpos sobre papel ou tecido segundo indicações do artista – faziam dele, na opinião de Pierre Restany, o mais puro expressionista de seu tempo, capaz de dar impregnação humana à cor e, ao mesmo tempo, capaz de impregnar todas as coisas de sensibilidade pictórica. A série dos “pincéis vivos” buscava fixar a “permanência imaterial da carne” (KLEIN *apud* RESTANY, 1974, p.99): medir a energia vital dos corpos segundo a energia do mundo – e o azul, é claro, seria a escala dessa e de toda relação para Klein –, mas também lembrar o drama da “ausência de carne” no deserto atômico de Hiroshima, associação que ele mesmo fez. Difícil não ver as marcas do lindo azul também como indícios de algo que dissipou-se, fragmentos restantes de uma perda, da fratura de uma integridade. Restos de gestos, sombras de um sonho humanista? Muito além da cópia figurativa, o artista queria marcar presenças no azul e medir a vibração conjunta gesto/espço, impregnar de infinito a carne, dar *escala* ao vazio. Questionado por Mathieu, sobre o que seria a arte, respondeu que “a arte é a saúde” e a saúde é “o que nos faz viver, inconscientes e ao mesmo tempo responsáveis de nossa participação essencial no universo” (*Ibid.*). Talvez as palavras de Klein se esclareçam se levarmos em conta as de Costa Lima: “A arte não ‘cura’ a fratura, mas a expõe, certas vezes até seu limite. (...) A arte irrealiza, sim, a unidade do sujeito. Mas a irrealiza para mostrar o sujeito como exposto às suas fraturas” (2000.p.161).

O devir das representações do corpo no século XX permite considerar como originária no indivíduo

uma produção desconexa e oscilante de imagens corporais, imagens “selvagens”<sup>11</sup> que alimentam a formação da individualidade corporal. Se é na infância que se desenvolve a capacidade de apreensão e idealização do corpo pela construção intersubjetiva de uma ordem simbólica – que, certamente, existe na ordem histórica da cultura –, é ao longo de toda a vida que afirma-se ou nega-se a integridade do “meu corpo” como núcleo de socializações, vivido nas circunstâncias espaciais e temporais da coletividade. Pois a integração das experiências corporais não se dá para sempre de uma única vez, mas uma “dramaturgia quotidiana das maneiras de viver e de apreender o corpo” (JEU-DY,2002,p.16) deve elaborar e ordenar “o movimento das imagens corporais, seu modo de irrupção, de retorno, de exacerbação, a velocidade de sua difração” (*Ibid.*), tão constante e incontrolável quanto o próprio viver. O que permite indagar, como o faz Henri-Pierre Jeudy, se a construção histórica de estruturas simbólicas da unidade e centralidade corporal não teria por finalidade a proteção contra esse movimento imprevisível que sempre subverte a ordem de nossas representações. É verdade que a labilidade dessas imagens do corpo apenas confirma a suscetibilidade de nossas construções simbólicas – afinal humanas –, mas ao mesmo tempo acentua a importância vital da contínua atualização do “meu corpo” a partir de suas visões metamórficas, cuja multiplicidade “tanto pode ser fonte de prazeres como manifestação de dor”.

Ora, aí está o cerne da problemática que nos interessa. Ordem simbólica historicamente construída, a arte sempre teve papel fundamental na idealização e representação do corpo humano, como foi ressaltada

na arte de matriz renascentista a produção de uma estrutura de estabilidade, completude e autocentramento baseada na unidade morfológica da figura e na sua clara distinção do fundo. Foi no mesmo século em que a arte moderna decompôs radicalmente tal estrutura, que tornou-se possível a conceituação da inexistência de uma unidade corporal original e completa, primordialmente distinta de tudo à sua volta. Sem dúvida, a arte contemporânea herdou a certeza moderna da ilegitimidade de qualquer modelo de representação pretensamente absoluto, bem como não cessa de reconhecer e acompanhar a força lábil das imagens e experiências do corpo, assim pondo em jogo a construção e destruição de sua unidade. Devem-se discutir as implicações éticas desse jogo – a medida em que a arte contemporânea pode ou não potencializar no corpo o seu destino de núcleo ativo na vida coletiva.

A arte alimenta o prodígio da percepção e este sempre foi o “da presença ‘dispersa’ de seres que, sendo diferentes, estão entretanto absolutamente juntos, (...) da coexistência do todo na e pela distância”(DASTUR, 2001,p.72). O mundo sensível, onde tal prodígio pode ser multiplicado ou minado, é o mundo da *praxis* interhumana: “Só há *praxis* para quem tem corpo. Quem tem corpo move-se num mundo natural-percebido, portanto, num mundo que já é cultural e histórico. Antes de ser uma intersubjetividade espiritual, a intersubjetividade é prática, agente, corpórea” (CHAUÍ in MERLEAU-PONTY, 1975, p.270). Enquanto elemento articulador de uma trama intercorporal, o trabalho de arte é uma espécie de “intersubjetividade humana concreta”<sup>12</sup> que celebra e renova a possibilidade de uma comunidade

sucessiva e simultânea de existências ao desenhar com o espectador um modo de relação com o outro e, assim, um modo de socialização.

## Notas

<sup>1</sup> Segundo a concepção de Argan, a arte seria esse “diagrama” porque seus processos formais encarnam um valor de exemplaridade para as demais atividades culturais, o que remete à historicidade intrínseca da arte. Em suas palavras: “Ao dizer que a ‘artisticidade’ da arte forma um só corpo com a sua historicidade, afirma-se a existência de uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica; e a raiz comum é, evidentemente, a consciência do valor da ação humana. (...) A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presentes os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores.” Argan, Giulio Carlo. “A História da Arte”. In: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 23-26.

<sup>2</sup> Husserl, Edmund. s/r. Citado em: “Husserl”, caderno anexo de apresentação e cronologia. In: Husserl, Edmund. *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 812. Além desta, devemos citar duas referências do mesmo autor que nos serviram de base: *L’idée de la Phénoménologie – Cinq Leçons* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984) e *Invitación a la Fenomenología* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1998).

<sup>3</sup> Anotação de aula durante o curso “O Requestionamento do Sujeito” ministrado por Luiz Costa Lima no primeiro semestre de 2003, dentro do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC/RJ. Aproveito para agradecer a Costa Lima pela leitura e comentários deste texto, produzido como trabalho para o referido curso.

<sup>4</sup> Chauí, Marilena. Nota explicativa em: Merleau-Ponty, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”. In: *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 430. Em muitas e extensas notas, a filósofa e tradutora do texto faz importantes comentários sobre o pensamento de Merleau-Ponty que foram fundamentais para o desenvolvimento de nossas questões.

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”, p. 435.

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”, p. 450.

<sup>7</sup> Merleau-Ponty, Maurice. “O Olho e o Espírito”, p. 278.

<sup>8</sup> Merleau-Ponty, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”, p. 438.

<sup>9</sup> Chauí, Marilena. Nota em: Merleau-Ponty, Maurice. “De Mauss a Claude Lévi-Strauss”. In: *Os Pensadores*, p. 389.

Aqui a filósofa e tradutora do texto refere-se ao pensamento francês contemporâneo, que seria herdeiro de uma problemática nitidamente merleau-pontyana – o Outro e o Mesmo. Ao invés de pensar a alteridade como convivência de incompatíveis e relação de complementariedade, o pós-estruturalismo “exacerbou a alteridade, rumou para diferenças absolutas, cortes e rupturas que dominam as práticas e teorias humanas”.

<sup>10</sup> Para Richard Sennett, por exemplo, “o corpo humano” encobre um caleidoscópio de épocas, uma divisão de sexos e raças, ocupando um espaço característico nas cidades do passado e nas atuais” e o devir urbano corresponde ao devir dos ideais e temores da coexistência corporal na vida social. Sennett, Richard. *Carne e Pedra - O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 22.

<sup>11</sup> “Selvagem” foi um adjetivo muito utilizado por Merleau-Ponty para designar o objetivo de sua ontologia: a descoberta do Ser Selvagem ou Ser Bruto, o sensível anterior à divisão sujeito/objeto.

<sup>12</sup> Merleau-Ponty, Maurice. “Marxismo e Filosofia”, p. 265.

## Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *História da Arte Como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *El Pintor de la Vida Moderna*. Murcia: Librería Yerba, 1995.

\_\_\_\_\_. *Escritos Íntimos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. “Um par problemático: representação e sujeito moderno”. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

DASTUR, Françoise. “Merleau-Ponty e o Pensamento do Dentro”. In: *O Nó Górdio*. Rio de Janeiro, ano I, nº 1, dez. 2001.

FINCK, Michèle. “Poésie et Danse à l'Époque Moderne: Six Poètes em Quête de Corps”. In: ROUCH, Jean (org.). *Corps*

*Provisoire. Danse, Cinéma, Peinture, Poésie.* Paris: Armand Colin, 1992.

FLAM, Jack (org.). *Robert Smithson: The Collected Writings.* Berkeley: U. California Press, 1996.

HUSSERL, Edmund. *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

\_\_\_\_\_. *L'Idée de la Phénoménologie – Cinq Leçons.* Paris: P.U.F., 1984.

\_\_\_\_\_. *Invitación a la Fenomenología.* Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte.* São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. "A Escultura em Campo Ampliado". In: *Gávea* nº 1. Rio de Janeiro, PUC/ RJ, 1984.

LE BRETON, David. *Anthropologie du Corps et Modernité.* Paris: Quadrige/P.U.F., 2000.

LIPPARD, Lucy. *Eva Hesse.* Nova York: Da Capo Press, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Natureza.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os Pensadores*, vol. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

NAVES, Rodrigo. "Prefácio". In: Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. *Yves Klein.* Paris: Hachette, 1974.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem: Ensaios sobre a Subjetividade Contemporânea.* São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

**\* Patricia Corrêa** é mestre e doutoranda em História Social da Cultura na PUC-RJ, com pesquisa sobre a representação do corpo na arte contemporânea. Como crítica de arte, é autora de *José Resende* (São Paulo: Cosac&Naify, 2004).