





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (PPGART)
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**POSSÍVEIS TERRITORIALIDADES E A PRODUÇÃO
CRÍTICA DA ARTE – SUTURAS E
SOBREJUSTAPOSIÇÕES ENTRE VESTES SEM
CORPOS E CORPOS SEM VESTES**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CRISTIAN POLETTI MOSSI

**SANTA MARIA - RS - BRASIL
2010**

**POSSÍVEIS TERRITORIALIDADES E A
PRODUÇÃO CRÍTICA DA ARTE –
SUTURAS E SOBREJUSTAPOSIÇÕES ENTRE VESTES
SEM CORPOS E CORPOS SEM VESTES**

por

Cristian Poletti Mossi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) – Mestrado em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dra. Marilda Oliveira de Oliveira

Santa Maria, RS, Brasil

2010

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART)
Mestrado em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a
dissertação de mestrado

**POSSÍVEIS TERRITORIALIDADES E A PRODUÇÃO CRÍTICA DA
ARTE – SUTURAS E SOBREJUSTAPOSIÇÕES ENTRE VESTES SEM
CORPOS E CORPOS SEM VESTES**

elaborada por
Cristian Poletti Mossi

como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Marilda Oliveira de Oliveira (UFSM/RS)
(Presidente/Orientadora)

Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo (UERJ/RJ)

Profa. Dra. Luciana Hartmann (UFSM/RS - UnB/DF)

Santa Maria, 2010

Agradeço e dedico esta dissertação...

Aos meus pais Ana e Ademir e ao meu irmão Vinícius, pelos territórios do aconchego e do cuidado, na certeza de sempre poder retornar;

À toda minha família, pelos territórios da confiança e dos silêncios oportunos, em especial a Altemir, Helen e Luiza, por ultrapassarem os territórios das familiaridades, e a Lais e Léia, pelos territórios do afeto e da aliança;

À minha orientadora Marilda, por ajudar-me a construir mais este território e tantas outras territorialidades sem contornos;

À Ameline, pelos territórios da delicadeza;

À Cláudia, pelos territórios da parceria e da lealdade;

À Geli pelos territórios de onde posso ver as estrelas;

À Ju, pelos territórios do olhar que me basta.

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e destratificação. (...) Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. (...) Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.

Deleuze & Guattari (1995, p. 11-12-13)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

POSSÍVEIS TERRITORIALIDADES E A PRODUÇÃO CRÍTICA DA ARTE – SUTURAS E SOBREJUSTAPOSIÇÕES ENTRE VESTES SEM CORPOS E CORPOS SEM VESTES

Autor: Cristian Poletti Mossi
Orientadora: Profa. Dra. Marilda Oliveira de Oliveira
Santa Maria, 2010

Esta pesquisa, que se insere na linha de pesquisa Arte e Cultura, tem como objetivo investigar quais os processos de subjetivação que podem ocorrer a partir da *sutura* e da *sobrejustaposição* (entendidos enquanto conceitos instrumentais que comungam ao mesmo tempo da idéia da justaposição e da sobreposição) das imagens das obras de Claudia Casarino (instalação, *sem título*, 2005) trazendo vestes sem corpos, as quais eu chamo de ‘vestes incorporadas’ e de Vanessa Beecroft (performance, *vb45*, 2001) propondo corpos sem vestes, as quais eu nomeio de ‘corpos dessubjetivados’. Para embasar o processo discutiu-se tais imagens no âmbito dos conceitos de *território* e *produção crítica da arte* para produzir sentidos juntamente a algumas das teorias contemporâneas que tangenciam a questão do corpo, da subjetividade e das vestes – entendidos aqui como possíveis territorialidades. Para tanto, construiu-se ao longo da pesquisa um diário visual que traz anotações verbais (escritas) e visuais (desenhos e colagens) que dialogam ao longo do texto com as imagens das obras em questão. O trabalho subdivide-se em três grandes eixos, nos quais discute-se primeiramente a metodologia e o contexto que insurge o trabalho, posteriormente as imagens propostas isoladamente para finalmente pensar possíveis suturas e sobrejustaposições entre as mesmas. Em Casarino nos deparamos com objetos instalados que adquirem uma sobre-vida através de nossos olhos. Sombras e vestes que dançam, ainda que estáticas na sala onde a obra está instalada e remetem-se a corpos presente-ausentes. Em Beecroft encontramos corpos que ainda que presentificados, ou com a possibilidade de vida e movimento, estão estáticos, apáticos, estranhamente organizados como coisas. Configuram uma espécie de instalação com objetos/corpos que geram desaparecimentos uns frente aos outros. Se o corpo e, por analogia, a veste podem ser pensados como territórios, podemos inferir que na obra de Casarino há o território, mas não os ocupantes do mesmo e talvez por isso uma presença espectral que subentende os corpos que por eles passaram ou poderão passar. Já no trabalho de Beecroft, os corpos se dessubjetivam na medida em que se apresentam repetidos, nus, portanto desterritorializados, entendendo que tal território se desfaz para formular outro tipo de território sem margens.

Palavras-chave: Território; Produção crítica da arte; Subjetividade; Corpo; Veste;

ABSTRACT

Dissertation
Graduation Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

POSSIBLE TERRITORIAL AND PRODUCTION OF ART CRITICISM – SUTURES AND DRESSED WITH SOBRE-JUXTAPOSITION BETWEEN BODIES AND BODIES WITHOUT CLOTHES

Author: Cristian Poletti Mossi
Advisor: Prof. Dr. Marilda Oliveira de Oliveira
Santa Maria, 2010

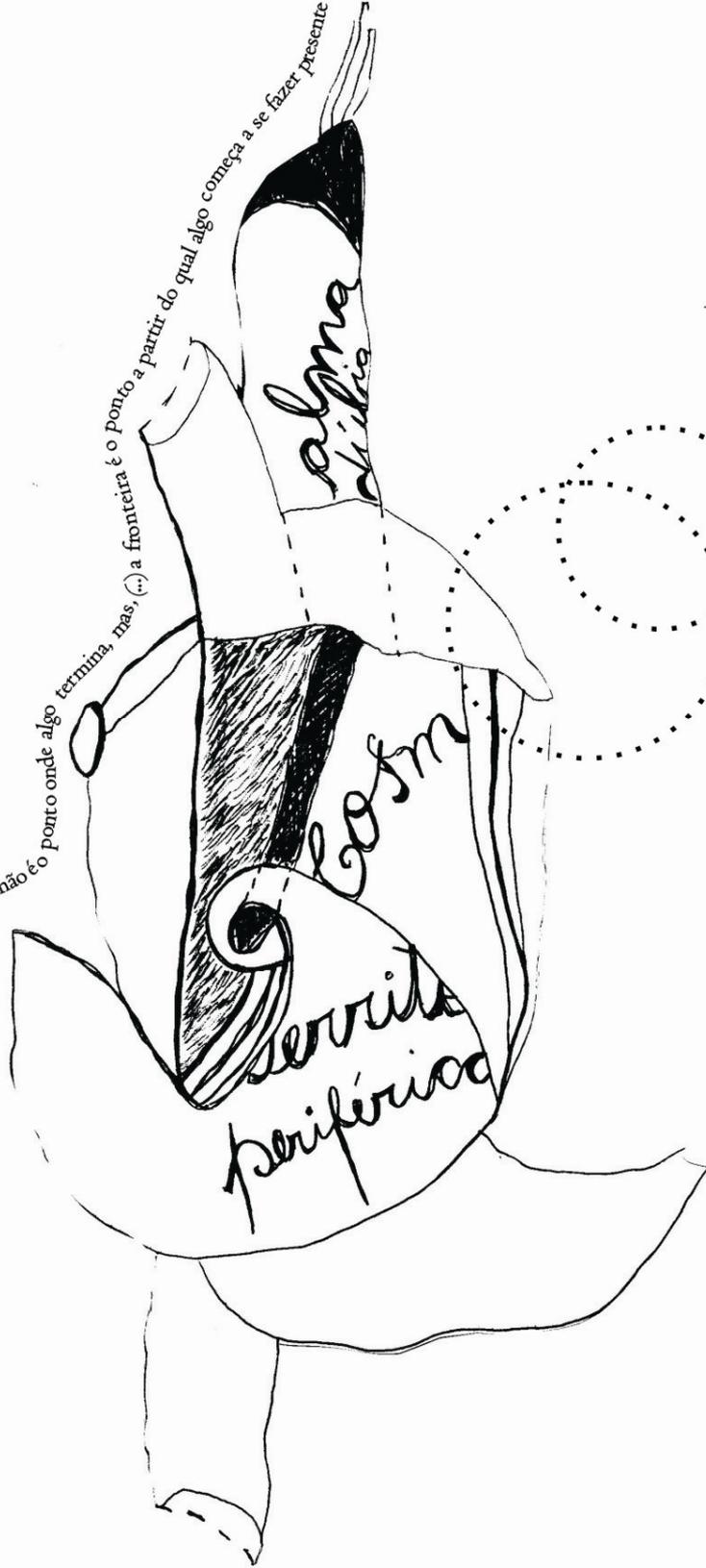
The present dissertation is in line of research Arts and Culture, it aims at investigating the subjective processes that can occur from the suture and sobre-juxtaposition (understood as instrumental concepts which share the same time the idea of the sobre-juxtaposition and overlapping) images of works by Claudia Casarino (installation, untitled, 2005) bringing clothes without bodies, which I call "corporate dress" and Vanessa Beecroft's (performance, vb45, 2001) proposing bodies without clothes, which I named 'out-of-subject bodies'. To consolidate the process were discussed such images within the concepts of territory and critical production of art to make sense together some of the contemporary theories that graze the question of body, subjectivity and garments - understood here as possible territoriality. To this end, built up over the search a visual diary that brings verbal (written) and visual (drawings and collages) notes that dialogue throughout the text with images of the works in question. The work is divided into three main areas in which we discuss primarily the method and context that protested the job, then the images will be finally considered separately to think about possible sutures and juxtapositions between them. Therefore, in Casarino's they are faced with objects that get animated through our eyes. Shadows and robes dancing, though still in the room where the work is installed and refer to this body-absent. On the other hand, in Beecroft's it can be found bodies that present the possibility of life and movement, are static, apathetic, oddly organized as things. Make up a kind of installation with objects/bodies that generate disappearances are against each other. If the body and, by analogy, the garment can be thought of as regions, we can infer that Casarino's work is the land, but the occupants of the land and perhaps a spectral presence implies that the bodies they have embodied or would embody. In Beecroft's work, their bodies get out of the subjectivity and the extent is presented repeatedly naked, hence dispossessed, believing that such territory discards to make another kind of territory without borders.

Keywords: Planning, Production art criticism, Subjectivity, Body, Dress;

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 01** – Claudia Casarino, *sem título*, Fundación Migliorisi, Museo del Barro, Asunción, Paraguai. Objeto/Instalação, 2005 12
- FIGURA 02** – Vanessa Beecroft, vb 45, Kunsthallie Wien, Viena, Áustria. Performance, 2001 12
- FIGURA 03** – Claudia Casarino, *sem título*, Fundación Migliorisi, Museo del Barro, Asunción, Paraguai. Objeto/Instalação, 2005 42
- FIGURA 04** – Claudia Casarino, *sem título*, Fundación Migliorisi, Museo del Barro, Asunción, Paraguai. Objeto/Instalação, 2005 47
- FIGURA 05** – Claudia Casarino, *sem título*, Fundación Migliorisi, Museo del Barro, Asunción, Paraguai. Objeto/Instalação, 2005 47
- FIGURA 06** – Vanessa Beecroft, vb 45, Kunsthallie Wien, Viena, Áustria. Performance, 2001 49
- FIGURA 07** – Vanessa Beecroft, vb 45, Kunsthallie Wien, Viena, Áustria. Performance, 2001 55
- FIGURA 08** – Claudia Casarino, *sem título*, Fundación Migliorisi, Museo del Barro, Asunción, Paraguai. Objeto/Instalação, 2005 69
- FIGURA 09** – Vanessa Beecroft, vb 45, Kunsthallie Wien, Viena, Áustria. Performance, 2001 69

Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, (...) a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente. Martin Heidegger



TOPOGRAFIA DO CORPO

sumário

PRÓLOGO: *Pequeno instrumento para demarcar territórios, adentrar ao corpo do trabalho e ao próprio corpo*.....p.11

OS MAPAS MENTAIS, OS ESPAÇOS (EM ABERTO) E AS COISAS QUE PROCURAM SEU LUGAR..... p.19

- O desnudamento inicial do sujeito pesquisante e da investigação.....p.20
- Os corpos possíveis *ou* a adversidade das vestes.....p.22
- Para desfiar os olhos, tramas e urdiduras do ver e das imagens na *produção crítica da arte*.....p.25
- O teórico/crítico enquanto etnógrafo da obra de arte.....p.32

O CORPO EXPANDIDO/EXPARZIDO..... p.38

- Um Corpo sem Órgãos (CsO) para experienciar, suturar e *sobrejustapor* imagens.....p.39
- As 'vestes incorporadas' de Claudia Casarino.....p.42
- Os 'corpos dessubjetivados' de Vanessa Beecroft.....p.48

A CONSTÂNCIA DAS REDES..... p.59

- Sobre o corpo ornado: as subjetividades vestíveis e a invenção de um 'si' para 'si'.....p.60
- Suturando ressonâncias entre corpos sem vestes e vestes sem corpos.....p.69

REFERÊNCIAS.....p.75

PRÓLOGO

*Pequeno instrumento para demarcar territórios,
adentrar ao corpo do trabalho e ao próprio corpo*

Ocupar um território é circunscrever um espaço. Riscar em torno de si, ou de uma porção de lugar, uma linha imaginária, maleável, cheia de aberturas e fechamentos onde residem recintos de interações e resistências. É selecionar, dos muitos entre tantos, um local de dimensões e aparências variáveis, à própria escolha, e perverter o espaçamento do fora em um mutável e eterno dentro.

O território que pretendo ocupar neste trabalho habita em uma brecha. Reside entre duas imagens que dizem de presenças e ausências que não perfazem uma oposição ou dualidade (corpo *versus* veste – dentro *versus* fora – mente *versus* corpo), mas propõem tensões e articulações. Relações complexas que instauram inúmeras nuances e diálogos, um lugar onde podemos habitar e desabitatar vestes e corpos para pensarmos tantas outras territorialidades, corporeidades, subjetividades e as heterogeneidades da *produção crítica da arte*¹ na atualidade.

Dois conceitos pensados de forma conjunta me são caros ao propor um instrumental necessário para demarcar algumas territorialidades, adentrar ao corpo do trabalho e assim, num ato de reconhecimento/espelhamento, ao próprio corpo. O conceito deleuzeano de dobra (1981), o qual propicia compreender que não há separação entre o dentro e o fora (sujeito interior/sujeito social²), já que é a partir do fora que o sujeito se dobra e se desdobra constantemente, reformulando ao mesmo tempo esse fora, a partir de um dentro; e o conceito rolnikiano de cartografia (2006), onde podemos compreender que a cartografia “é um desenho que acompanha e se faz ao

¹ No contexto da *produção crítica da arte* veiculado aqui, o crítico é também um ‘produtor’ no campo das artes visuais, assim como o artista, já que a partir de seu discurso, produzido levando em conta as obras de arte, ele serve enquanto mediador na construção das teorias e da história da arte. Mais adiante me deterei em aprofundar tal conceito, cunhado para este trabalho.

² O elemento barra (/) na grafia deste trabalho insinua o diálogo entre as palavras, não a oposição ou dualidade entre elas.

mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 2006, p. 23).

Assim, poderíamos entender este trabalho enquanto uma ‘dobra cartográfica’, onde em meio a possíveis territorialidades as quais propõem uma produção crítica no campo das artes visuais, não há separação entre o *eu*, que cria discursos sobre as imagens e os tantos *outros*³ que produzem e habitam tais imagens. Este trabalho é uma possibilidade de reformulações perenes que objetiva oferecer constâncias e aberturas para que o leitor estabeleça suas próprias *suturas*⁴ e *sobrejustaposições*⁵ utilizando-se de conceitos e imagens.

Para tanto, proponho-me a tecer aqui algumas relações possíveis entre as imagens das obras⁶ das artistas Cláudia Casarino⁷ (instalação sem título, 2005) e Vanessa Beecroft⁸ (*performance vb 45*, 2001), as quais se utilizam da roupa ou de sua falta em suas propostas, sugerindo alguns imbricamentos (ou o que aqui, como já referido, eu chamarei de suturas e sobrejustaposições) entre as mesmas.

A territorialidade servirá como um conceito chave para adentrar em todo o texto de agora em diante. Aqui estarão presentes o(s) território(s) que eu, enquanto artista visual / designer / educador / teórico-crítico, remanejo e ocupo no campo das artes visuais; os territórios imaginativos que se desenham e redesenham em minha mente

³ Por estarmos trabalhando com a idéia de que não há separação entre o *eu* e o *outro*, mas sim articulações de pertencimento onde o *eu* passa a fazer parte do *outro* e o *outro* do *eu*, sempre que as palavras *eu* e *outro* estiverem no sentido de alteridade (não no sentido *eu versus outro*, mas *eu reconhecendo-me no outro*) elas aparecerão em itálico.

⁴ Segundo Ferreira (1999), a palavra sutura significa a “operação que consiste em coser os lábios de uma ferida, ger. para juntá-los; juntura, costura”.

⁵ O ato de *sobrejustapor*, no atual contexto, diz respeito a sobrepor e justapor ao mesmo tempo tais imagens, vislumbrando outras imagens possíveis a partir de tal (rel)ação.

⁶ É importante deixar claro inicialmente que o trabalho partirá das imagens das obras propostas para o estudo e não do contato direto com as obras em si, entendendo que existe uma experiência, não menos legítima, na produção de sentidos e discursos levando em conta tais imagens.

⁷ Cláudia Casarino é Artista Visual, natural de Asunción/Paraguay. Formou-se em Artes Visuais pelo ISA na Universidad Nacional de Asunción e cursou oficinas na School of Visual Arts de Nova York no Printmaking Workshop ministrado por Bob Blackburn e o London Printworks Trust, entre outros. Atualmente vive e trabalha em Asunción/Paraguay. Mais informações sobre suas obras, as quais vão de fotografias e instalações a intervenções urbanas e performances, em <http://www.claudiacasarino.com/cv/cv.htm>.

⁸ Vanessa Beecroft é Artista Visual, natural de Génova/Itália. Cursou Arquitetura no Civico Liceo Artistico Nicolo' Barabino e pintura na Accademia Ligustica Di Belle Arti, ambos em sua cidade natal, bem como Cenografia na Accademia Di Belle Arti Di Brera de Milão. Atualmente vive e trabalha em Los Angeles/Estado da Califórnia/EUA. Mais informações sobre suas principais obras, as quais consistem em desenhos, pinturas, vídeos e performances, em <http://www.vanessabeecroft.com/frameset.html>.

(e que pretendo suscitar também no leitor) ao propor algumas *imagens mentais*⁹ a partir dos interstícios e relações entre as imagens das obras trabalhadas; e o jogo que se opera entre a presença e a ausência da roupa e do corpo (pensados enquanto territórios e desterritórios) nas imagens discutidas.



Figura 01: Claudia Casarino, *sem título*
Objeto/Instalação, detalhe, 2005
Fonte: <http://claudiacasarino.com/index.html>



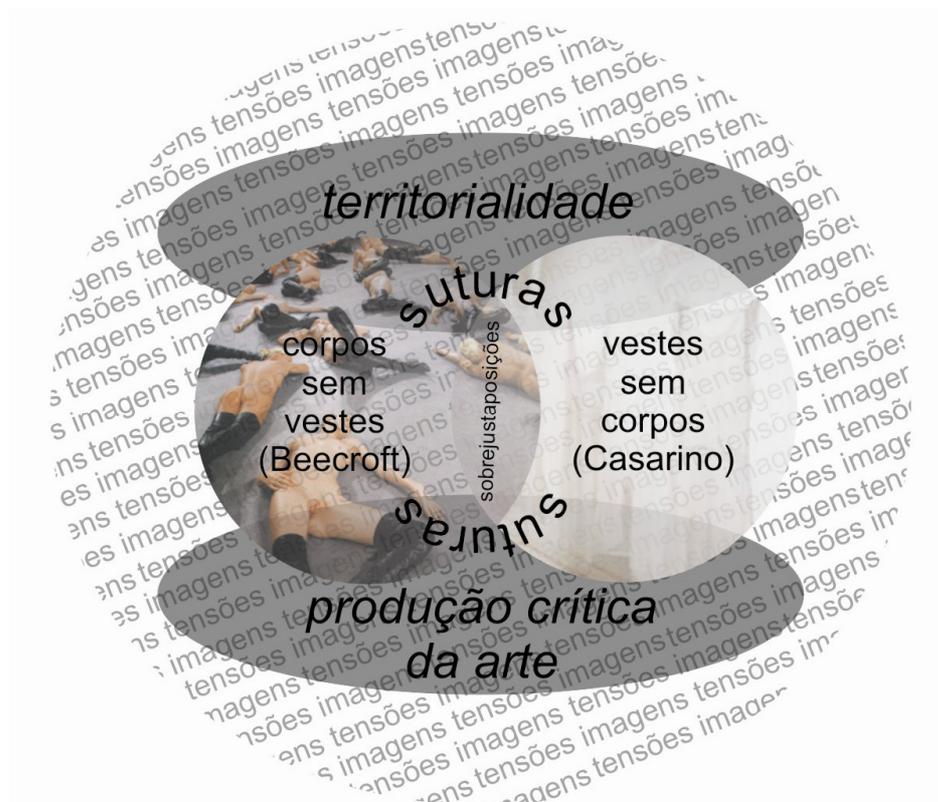
Figura 02: Vanessa Beecroft, *vb 45*
Performance, detalhe, 2001
Fonte: <http://www.vanessabeecroft.com>

Cabe ressaltar já no princípio desta reflexão, que o mais importante aqui não são as imagens isoladas produzidas pelas artistas em questão, nem tampouco somente as imagens mentais produzidas por mim no momento do entrelaçamento destas partes, mas o que se pode produzir quando as suturamos e as sobrejustapomos. Quando meu pensamento passa a fazer parte da imagem, dos seus sentidos em mim, das tramas que são possíveis a partir da urdidura de fios lançada pelas artistas e as

⁹ As imagens mentais são vistas aqui enquanto possíveis imagens que se formam de modo subjetivo no momento de diálogo existente entre o eu-espectador e a imagem-obra proposta pelo outro-produtor da mesma. Greiner (2005, p. 80) diz que “quando entramos em contato com objetos (pessoas, lugares, ações), através de um movimento que vai do exterior para o interior ou vice-versa (quando, por exemplo, reconstituímos objetos através da memória), estamos sempre construindo imagens. (...). Todos os símbolos em que podemos pensar são necessariamente imagens mentais. Mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de toda vida mental, são também imagens somatossensoriais que dizem respeito a diversos aspectos dos estados corporais. São os sentimentos obsessivamente repetidos que desenvolvem o sentimento de si-mesmo, durante o ato de conhecer”.

tramas de idéias por mim pensadas. Do olho em fios que se transforma na relação de trânsito entre mim e as imagens.

O diagrama a seguir demonstra visualmente de que modo os conceitos de territorialidade e de produção crítica da arte estarão embasando teoricamente as suturas e sobrejustaposições criadas entre as obras de Casarino e Beecroft, propondo novas tensões e imagens.



As imagens que estarão em diálogo com o texto, juntamente às imagens das obras trazidas para a análise aqui descrita, fazem parte de um *diário visual*¹⁰ proposto no decorrer da pesquisa, onde utilizo-me de escritas e anotações visuais/desenhos a fim de tecer minhas conotações pessoais acerca das temáticas e obras propostas.

¹⁰ A idéia do diário visual neste trabalho, vai ao encontro do conceito de 'diagrama' proposto por Ricardo Basbaum (2007, p. 61). O autor propõe o diagrama enquanto "um tipo de esquema visual" que "sempre junta palavras e imagens, utilizando recursos gráficos para criar um dispositivo visual". Basbaum (2007, p.62) coloca que "toda vez que o espectador é capturado pelo trabalho em um campo de intensidades, um diagrama pode ser traçado/desenhado, materializando este processo, este devir. (...). Assim, diagramas desempenham o importante papel de conectar, mediar, relacionar, associar – não de um modo passivo (que enfatizaria um tipo de ligação diacrônica, linear ou dialética entre as diferentes realidades do processo representado) mas de uma forma dinâmica e ativa (apresentando-se como parte de um desenvolvimento sincrônico e não-linear, no qual as duas realidades se interpenetram; o diagrama é, de certa forma, a medida desta mistura) – matérias que se revestem de heterogeneidade, indicando e construindo regiões de contato".

Elas aparecerão sem nenhuma legenda por entender que além de dialogarem visualmente com certas acepções acerca do trabalho, acima de tudo complementam o trânsito com o texto escrito, oferecendo imbricamentos férteis no intuito de que o leitor formule suas próprias considerações a respeito do mesmo.

O texto não exemplifica as imagens, mas parte delas a fim de propor verbalmente o movimento de ir e vir entre os modos de ver e dialogar com o que está sendo visto. Do mesmo modo, as imagens não ilustram o texto, mas o complementam, fazendo dele uma reflexão que não se encerra em si, mas propõe um instante em aberto, um lugar de passagem entre escritas e visualidades, um caminho para pensar a experiência de si e em certa medida do *outro* em si mesmo.

A presente investigação parte de minha própria experiência com as imagens discutidas, contudo pretende provocar infinitas outras experiências. Experiências essas que dizem respeito a adentrar ao corpo do trabalho a fim de vislumbrar o próprio corpo, num ato de espelhamento. Experiências que perfazem os modos de ver uma ou mais imagens, criar relações entre elas e as desdobrar em tantas outras imagens (mentais, visuais, escritas). Experiências que pretendem sobrejustapor e habitar suas brechas, produzir e praticar sentidos.

As imagens das obras propostas, bem como as imagens e anotações do diário visual, pretendem perpassar as mais variadas relações e discussões possíveis de serem tramadas a respeito do conceito de território, de corpo, de subjetividade e de produção crítica da arte no trabalho. Para isso, o trabalho divide-se em três grandes eixos que se subdividem em subtítulos, os quais eu cito a seguir.

O primeiro grande eixo intitulado ***OS MAPAS MENTAIS, OS ESPAÇOS (EM ABERTO) E AS COISAS QUE PROCURAM SEU LUGAR*** parte de questões de ordem metodológica e delineaia alguns conceitos importantes para o trabalho.

No primeiro subtítulo, **O desnudamento inicial do sujeito pesquisante e da investigação**, pretendo através da metáfora do 'desvestir-se', situar brevemente uma trajetória investigativa enquanto artista visual, designer, educador e atualmente enquanto teórico/crítico, que tangencia temáticas e discussões relacionadas à

questão da territorialidade, do corpo e das vestes enquanto possíveis construtoras de subjetividades, tentando centrar inicialmente minhas preocupações a partir de tal estudo.

Apoiado pelos objetivos deste trabalho e da problemática instaurada a partir das relações entre as imagens das obras das artistas em questão, bem como por Basbaum (2003), Canclini (2007), Cattani (2002; 2007), entre outros, apresento **Os corpos possíveis ou a adversidade das vestes e Para desfiar os olhos, tramas e urdiduras do ver e das imagens na produção crítica da arte** onde procuro mapear meu objeto de estudo e situar o trabalho dentro da linha de pesquisa *Arte e Cultura*, do campo das pesquisas sobre arte e inserido na área da *História, Teoria e Crítica de Arte*. Este será o momento de desdobrar melhor o conceito de *produção crítica da arte*, elaborado para este trabalho.

Em **O teórico/crítico enquanto etnógrafo da obra de arte** crio um diálogo com Canclini (2007) dentro do que ele pensa para a atuação do antropólogo na contemporaneidade e o que eu mesmo penso para a atuação do teórico/crítico enquanto produtor de sentidos, relacionando as duas ocupações.

O segundo grande eixo que eu chamo de **O CORPO EXPANDIDO/EXPARZIDO** pretende discutir questões teóricas acerca do trabalho e relacioná-las a algumas análises possíveis para as imagens das obras das artistas em questão, utilizando-se de conceitos instrumentais que ajudam em tal atividade.

No subtítulo **Um Corpo sem Órgãos (CsO) para experienciar, suturar e sobrejustapor imagens** procuro dialogar com a experiência de criar para si um Corpo sem Órgãos, proposta por Deleuze & Guatarri (1996) e o que aqui eu chamo de experienciar, suturar e *sobrejustapor* imagens.

Em **As 'vestes incorporadas' de Claudia Casarino**, utilizo-me de algumas das reflexões acerca do *olhar* e do *vazio* propostas por Didi-Huberman (1998), bem como da terminologia 'veste incorporada' para adentrar com mais profundidade nas provocações lançadas por Claudia Casarino.

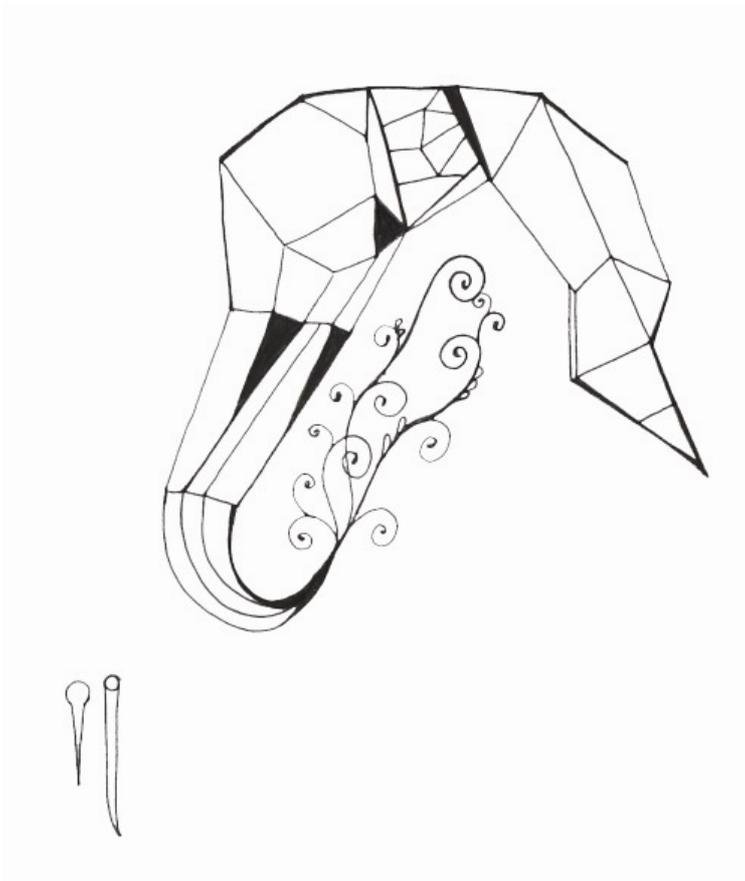
Em **Os ‘corpos dessubjetivados’ de Vanessa Beecroft**, utilizo-me de algumas das idéias sobre *corpo* e *performance* propostos por Le Breton (2007) e Schechner (2003) respectivamente, bem como da idéia de ‘dessubjetivar’ a partir de alguns conceitos de Diferença e Repetição propostos por Deleuze (2006) para pensar as questões problematizadas por Vanessa Beecroft.

O terceiro grande eixo o qual eu chamo de **A CONSTÂNCIA DAS REDES** propõem, além de reflexões teóricas acerca dos conceitos desenvolvidos no trabalho e que só foram possíveis mediante a análise aprofundada das obras relacionadas, também arrolamentos entre discussões e aprofundamentos mensurados até então.

Em **Sobre o corpo ornado: as subjetividades vestíveis e a invenção de um ‘si’ para ‘si’** trago, dentre outros, Augé (1994), Deleuze (2001), Greiner (2005), Mesquita (2004), Oliveira (2008) e Villaça (2007) para situar teoricamente as questões relativas ao *corpo*, à *subjetividade*, e à *territorialidade* ligadas à questão da *cultura* e das *vestes* no discurso contemporâneo.

Finalmente, em **Suturando ressonâncias entre corpos sem vestes e vestes sem corpos**, pautado especialmente por Villaça (2007), proponho algumas reflexões finais que engendram uma complexa relação que situa-se nas tensões ocasionadas pelas ‘suturas’ e ‘sobrejustaposições’ das duas obras e de minhas próprias acepções a respeito das mesmas.

Experimentar em mim,
Experienciar o *outro* em mim,
Experienciar estar no *outro*.
As pontes.



Os mapas se tornam e acontecem em redes que produzem corpos. Vapores e cinzas que inventam formatos agudos e dobras. Os corpos, por sua vez, reinventam mapas que acontecem em tramas de sentidos, em infinitas e policrômicas direções. As redes nos perpassam.

**OS MAPAS MENTAIS, OS ESPAÇOS (EM ABERTO)
E AS COISAS QUE PROCURAM SEU LUGAR**

Das várias coisas que procuro

Encontro

Um eu-você

Em cada conjuntura que se organiza em torno de mim

Amarro uma a outra sem desejar,

nem desdenhar

O antes e o agora que será

Depois

Fomentar um espaço. Estar num espaço. Mentalmente estar.

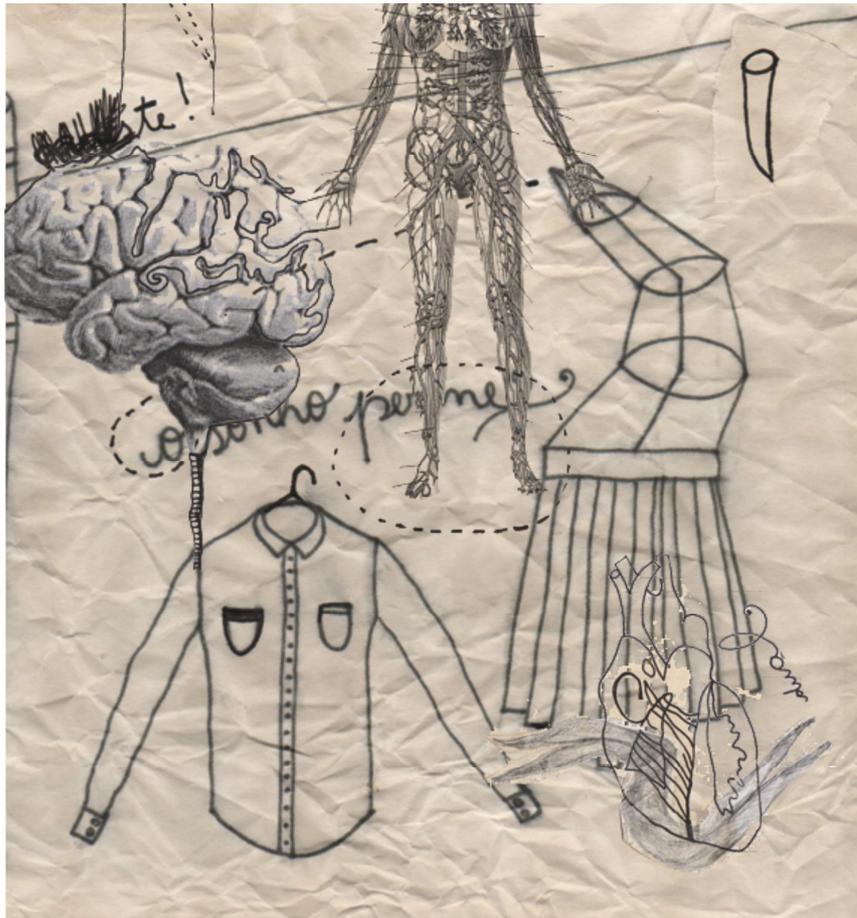
Os lugares se desenham e se configuram na prática do permanecer, transitar e se desdobrar. As funções e as coisas se entre-ajustam num movimento de ir e vir, em múltiplas direções de contornar-se e recontornar-se. Os rascunhos são diversos e os caminhos sulcados a passos de diferentes dinâmicas estão em constante devir. Não existem a priori. São possibilidades em aberto que autorizam múltiplos ajustes e modos de flexibilização. São campos de significação. Passam a existir no exercício da experiência que ocorre em brechas de tempo, o tempo todo.

Lembrar da ordem, desdobrar a ordem, destruir a ordem, o organismo. Pensar em uma ordem que seja múltipla, que contemple as várias vozes ao mesmo tempo, num poliespaço que não privilegia nem ordena um ou outro objeto, imagem, mas que se reordena inventando conjuntamente seu ordenador.

As coisas não têm lugar. Elas procuram o seu lugar.

O desnudamento inicial do sujeito pesquisante²¹ e da investigação

*E me armo assim todo,
desejos, espelhos e minhas verdades.
Para dar de cá a mundo,
um tolo fragmento da própria imagem...*²²



Iniciar é atender ao desejo de desnudar-se. Desnudar-se é pôr-se nu. Revelar-se. Conhecer-se. Achar-se em meio a invólucros e encontrar-se quase sem carapaças. Sim, digo quase porque os revestimentos são múltiplos, intermináveis, e em muito nos constroem. Pérfidos *outros* em mim, que se escondem por baixo das inúmeras e infinitas cascas.

²¹ O diagrama a seguir demonstra visualmente de que modo os conceitos de territorialidade e de produção crítica da arte estarão embasando teoricamente as suturas e sobrejustaposições criadas entre as obras de Casarino e Beecroft, propondo novas tensões e imagens.

²² Os jogos de palavras que aparecerão no decorrer do trabalho, sem referências a outros autores, são excertos do meu diário visual enquanto pesquisador.

Mas são elas, as cascas, que nos projetam ao esvaecer dos dias e se entranham em nosso ser. As couraças de coragem que em trilhas hostis da vida se revelam em vezes atraentes, em outras repulsivas. Tramas de si nos tempos.

E nessa atividade de desnudar-me, tornar-me visível e dar ao *outro* um fragmento do infinito, tento inicialmente encontrar os nós, as conexões de desejos que me trouxeram até aqui. E descubro-as múltiplas, pulsantes em meu ideário, meu reservatório de saberes inventados/construídos.

Começemos por elas, desdobrando-as.

O *corpo* e suas *territorialidades*. Ele próprio, como se pudesse pôr-se vazio, em sua aparência-volume-matéria que se presentifica e requer invariavelmente uma natureza, um tempo no espaço (ou vice-versa), um futuro incerto, além de múltiplas carapaças. Modificável, transforma-se e balbucia uma tola ou possível aparência para si e para os outros, seus pares. Esse, talvez se encontre no centro de todas as conexões por que me interesse há alguns anos e me leva atender outros aspectos que, não exatamente de caráter secundário, sempre a ele referenciam-se, expandindo-se para dentro ou para fora do corpo.

O *substrato do corpo*. O que move o corpo, seu ideário, seu aparato energético, seus saberes e o que ele produz em âmbito material ou metafísico (incluo aí a arte - produção do corpo-sujeito que se interpela e se invalida a ela própria). O palpável/impalpável produto do corpo, mas não menos pertencente a ele. Que em certa medida o subjetiva, o expõe e o define como isto ou aquilo, ainda que não diretamente visível. Pleno sopro de desejo materializado (ou desmaterializado para tornar-se idéia e/ou conceito) que surpreende e maquina seus convenientes caminhos.

A *subjetividade*. Esta amálgama diluível que (re)cria-se, sutura-se constantemente e entre-habita mundo material e cosmo. Assim, propõe uma visualidade para si. Possível existência, transeunte, multifacetada, questionadora e questionável, ela

desenha-se única, porém plural, e envolve o corpo, o que o contém e o que o recobre.

A veste ou a imagem do/para o corpo. Território. Ela que em sua fisicalidade, em sua possibilidade de reinvenção constante, revela outros *eus* em mim que por vezes não me pertencem, mas que os adquiero e assim, passam a me pertencer. Antagônico, o corpo ressoa uma imagem que a ele foi constituída e rebordada minuciosamente.

Tal delineamento mantém-se vivo, orgânico, incerto e possibilita a ativação de diversas outras considerações que retornam ciclicamente a elas próprias constantemente. A investigação aqui apresentada aproxima-se de tais metas-conceito, na medida em que virá propiciar uma possível tessitura de relações acerca de algumas obras pertencentes à categoria da arte contemporânea atual, as quais revelam uma consonância plausível com as temáticas aqui pré-desnudadas.

Corpo/substrato, territorialidade, veste e subjetividade, de modo não linear e/ou cartesiano, estarão completamente imbricados na formulação de uma amálgama de idéias e conceitos apropriados e redesenhados a fim de correlacionar o olhar e as preocupações do sujeito pesquisante.

Ora, se somos aqui entendidos como uma invenção de nós mesmos e de nosso próprio ver e para tal nos encontramos plenos de questionamentos perante o que nos cerca, então podemos nos perceber também enquanto um ponto de vista apenas, sem nos preocuparmos em fechar os graus de análise que ainda encontra-se em devir por tantos *outros*.

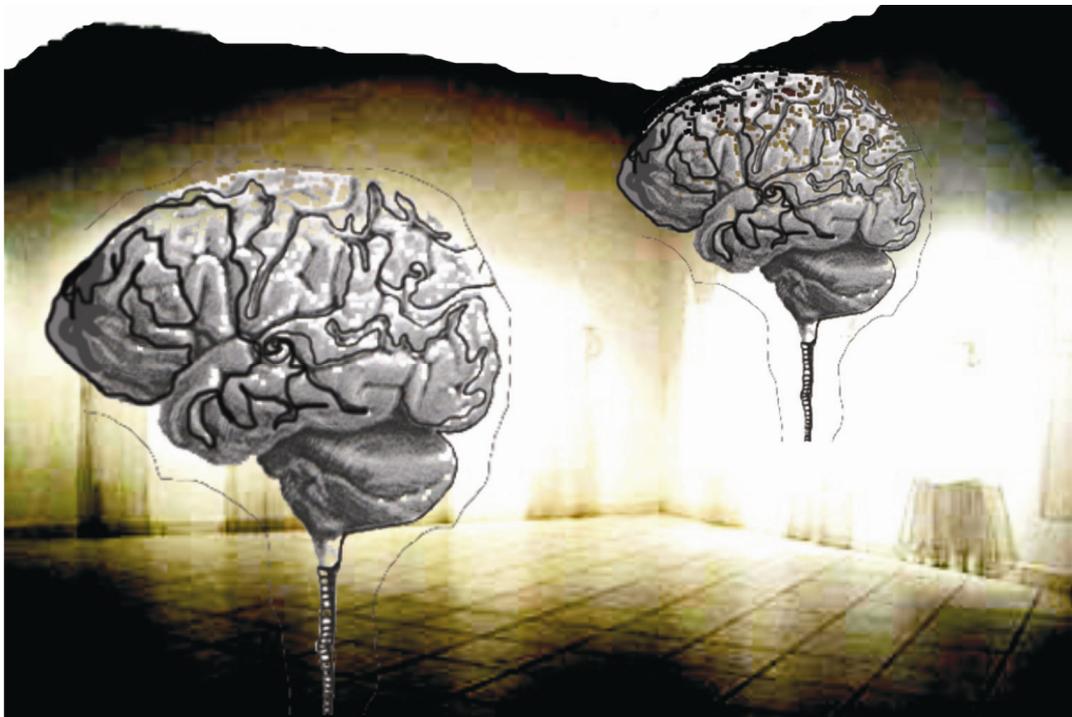
Importa pois que este seja o início. Mas também o(s) meio(s) e talvez o próprio fim.

Os corpos possíveis *ou* a adversidade das vestes

*Um corpo nu não é somente um corpo nu,
Nem uma veste vazia pode estar de todo esvaziada.
São volumes/matérias a significar.*

Possíveis corpos, ainda que ausentes em meio a vestes. Corpos desnudos, repetidamente invisíveis. Subjetividades transitórias. Nessa perspectiva, corpos e vestes são intuídos pelo avesso, porque habitam e desabitam presenças em meio a possibilidades de estar e não estar.

O corpo faz-se ausente ainda que presente, porque se repete em meio ao espaçamento do fora, subvertendo o dentro (ou o que se pode perceber do dentro travestido de nu). A roupa é vista adversa, antagônica, subversa até, por que não esconde, mostra.



Qual poderia ser o papel principal da roupa senão ocultar o corpo? O que pode a roupa nos contar a respeito do corpo, além de mutilá-lo de sua aparência crua e construí-lo revogável? E um corpo pode assim estar vestido (de algum tipo de subjetividade às avessas) ainda que nu?

Aqui a roupa não oculta, mas mostra o corpo. Oferece-o como objeto de estudo, artefato de análise. Em alguns casos, transparece o conteúdo do corpo ou o que ele contém. Subjetiva o vazio. Aquilo que não se pode por obséquio tocar (pelo menos do ponto de vista do tato).

Da mesma forma o corpo não ornado, clama por uma veste e a deixa subentendida em suas dobras de sentido. Encontra-se repetível, por assim dizer, desmaterializado, invisibilizado de diferenciar-se. Dessubjetivado.

Nesse sentido, nos foquemos nos trabalhos de arte que, num jogo de presenças e ausências, subentendem e subvertem vestes e corpos em seu próprio corpo. Ou ainda que dissimulam os corpos pela sua presença repetível, formulando para tal uma espécie de ausência. Novos corpos que permanecem latentes em sua configuração-obra.

Relembro, assim como posto anteriormente no prólogo deste trabalho, que corpo e veste, presença e ausência, entre tantas outras noções que aparentemente podem parecer opostas, não são vistas aqui enquanto binômios, mas enquanto complementos sobrejustapostos, articulações de pertencimento. Lugares (ou não-lugares) de trânsito e diálogo, onde um se traveste de outro. Ora nos permitem habitar suas dobras, ora desdobram nossa própria compleição.

Isto posto, trago para o âmbito da análise aqui descrita duas artistas, decerto ocupadas em discutir as questões que envolvem e pertencem, ao mesmo tempo, ao corpo e a suas subjetividades (presentes/ausentes). Não somente a seus próprios corpos, mas aos corpos de tantos *outros* que coexistem à obra.

Claudia Casarino, com a obra sem título de 2005, que aqui optei por chamar de 'vestes incorporadas', a qual não só trata das questões condizentes à sua própria subjetividade em meio às ressonâncias do trabalho, mas também ao corpo que ocupa/ocupou/ocupará tais vestes. Um corpo invisível, porém não menos presente, na medida em que denota em meio à ausência, uma presença. Um espectro que nos enfrenta, nos questiona, propondo um exercício de alteridade entre o *eu*-espectador e o *outro* da obra.

E Vanessa Beecroft, com a *performance* vb 45 de 2001, que aqui optei por chamar de 'corpos dessubjetivados', a qual nos apresenta diversas mulheres nuas (ou utilizando alguns poucos adereços vestíveis que, igualmente aos corpos, se

repetem), enfileiradas ou organizadas de forma sistêmica e de aparência muito semelhante, propondo-nos uma dessubjetivação através da repetição dos corpos não vestidos. Destituídos de sua capacidade de se diferenciar e assim, sem uma individualidade aparente, poderíamos de antemão inferir que neste caso, a roupa é que se torna subentendida por entre os mesmos, justamente por encontrar-se ausente.

Para desfiar os olhos, tramas e urdiduras do ver e das imagens na *produção crítica da arte*

O que seria tecer uma imagem? Quem tece a imagem – seu produtor ou quem a enfrenta, quem dialoga com ela? Como eu poderia tecer imagens e perder-me/encontrar-me por entre os fios de idéias que as tecem? Como tornar o olho em um emaranhado de fios que se engendram e se deslocam na atividade de tecer uma imagem?

O problema que tangencia esta investigação consiste justamente em desvelar algumas imagens e relações possíveis de serem tecidas no que diz respeito ao território, ao corpo e à subjetividade no contexto da produção crítica da arte, a partir da relação entre as obras das artistas Claudia Casarino (com a presença da roupa na obra e a ausência do corpo) e Vanessa Beecroft (com a ausência da roupa na obra e a presença do corpo).

Desse modo, as temáticas citadas (território, corpo, subjetividade e produção crítica da arte) foram organizadas enquanto núcleos, ou categorias de investigação não estanques, as quais apresentam-se diluídas no decorrer do trabalho e estarão sendo entrecruzadas sempre que possível à análise das obras mencionadas e a voz de muitos *outros* (autores) que auxiliaram-me a pensar tais questões, tendo sempre como pano de fundo o contexto múltiplo da arte contemporânea atual, momento artístico em que se insere a produção das artistas mencionadas.

Partindo do exposto, observamos que a presente dissertação se trata de uma pesquisa *sobre arte*²³, situado na Linha de Pesquisa 'Arte e Cultura' e inserido no campo da História, Teoria e Crítica de Arte. Sendo assim, me pergunto: Como posso contribuir com o campo das artes visuais, partindo de um discurso teórico resultante de minhas acepções acerca das obras? Ou seja, utilizando uma linguagem verbal que em alguns casos se distancia da visualidade intrínseca às produções *em arte*.



Basbaum (2003) coloca que há uma riqueza contida nas relações possíveis de serem estabelecidas entre o texto (discurso) e as obras de arte e propõem assim uma aliança entre arte e pensamento. Ambos enquanto disciplinas heterogêneas e irreduzíveis uma a outra, porém que apresentam potencialidades de articulação conjunta.

Da mesma forma Cauquelin (2005) ressalta que atualmente os papéis (artistas, estetas e teóricos) tendem a hibridizar-se, cabendo não mais só à filosofia a conceituação teórica acerca da arte, mas também aos críticos a aos próprios

²³ Conforme Cattani (2007) as pesquisas *sobre arte* são de cunho estritamente teórico e partem da obra já pronta, para a partir dela fazerem-se conotações históricas, filosóficas, conceituais, entre outras.

artistas, possibilitando, muitas vezes, alocar o estatuto de 'obra' às produções e exposições de reflexões nesse campo. A autora coloca que estas "são como uma ação artística que se inscreve no movimento de produções contemporâneas de não-objetos (...)" (CAUQUELIN, 2005, p.132 – 133).

Uma de minhas zonas de interesse na construção deste trabalho de dissertação pauta-se nas relações que podem ser tecidas em meio ao enfrentamento ou estranhamento, reconhecimento possível diante de uma obra que, como já dito anteriormente, denuncia um corpo através da presença de vestes, ou esvazia, dessubjetiva corpos através da ausência de vestes.

Tal percepção é mantida por uma suposta relação de alteridade presente no fluxo de troca existente entre o *eu*-espectador (constituído por uma subjetividade) e o *outro* presente/ausente na obra (que denuncia ou esfacela uma possível subjetividade).

Didi-Huberman (1998) coloca que ao nos depararmos com uma obra de arte, não estamos somente analisando-a, mas estamos também sendo analisados ou interrogados por ela. A obra de arte nos interpela, inquieta e cativa a percebermos quem somos numa permuta entre o que ela nos propõe e nossas próprias percepções. É nesse jogo de espelhamento que são tecidos os inúmeros significados que se expandem da obra e da própria intencionalidade do artista.

Basbaum (2003) ressalta que a prática da arte e o exercício do pensamento só são possíveis a partir da persistência dos questionamentos constantes e da acuidade das indagações. Sendo assim, pergunto-me: O que oferece a essas vestes e corpos o caráter de obra artística e possibilita suscitar tantas indagações? Tal questionamento não pretende uma resposta imediata, nem se configura enquanto a principal questão dessa investigação, mas atrela-se a ela na busca por desdobramentos que configurarão o enfoque que pretendo dar ao estudo.

Basbaum (2003) comenta que

deslocar uma coisa qualquer, um objeto, no espaço e no tempo, é provocar, simultaneamente, um deslocamento desta matéria invisível que é o pensamento, que não pode ser deslocado, separado, de nossa percepção e

de nossa ação sobre as coisas, como dado cultural concreto (BASBAUM, 2003, p.169).

Ou seja, a modificação de estatuto não é inata ao objeto, mas à construção que meu olhar e meu pensamento operam perante sua mudança de espaço, lugar ou território. No caso das obras em questão, podemos elucidar que as roupas continuam sendo roupas e os corpos sendo corpos, ou não adquirem nem um tipo de aura especial na *poética*²⁴ das mesmas, contudo passam a configurar dispositivos de reflexão e percepção diferenciadas das observadas no cotidiano. A roupa não é mais somente uma roupa, nem o corpo configura-se somente como tal. Desse modo, colocam-se adversos no contexto da obra.

Nesse sentido o crítico parece ter um papel paradoxal no campo da arte. Ao mesmo tempo em que é parte do público ‘iniciado’ e pode discutir essa ou aquela obra com propriedades teóricas e intelectuais não acessíveis à grande parte dos espectadores, ele também é um espectador comum e, sendo assim, não é ‘dono da verdade’ a respeito da(s) obra(s). Ele é, da mesma forma tocado e se investe de uma proximidade condizente com suas vivências e percepções individuais.

Cattani (2002, p.38) diz que

se partirmos do pressuposto que a arte é intraduzível, assumiremos o fato de que todo discurso será parcial, que nenhum conterà a ‘verdade’ da obra, mas que todos poderão contribuir para seu entendimento.

O crítico apresenta uma ou algumas das possíveis verdades suscitadas pelas obras. Ele é, assim como o artista, um incansável pesquisador da obra de arte e de suas próprias percepções a respeito da mesma. Como pressupõe Cattani (2002, p.40)

a investigação e o método são instrumentos auxiliares do processo artístico em todas suas etapas, do processo de elaboração (pelo artista) à análise do teórico, do crítico, do historiador. A qualidade de recepção pelo espectador será influenciada por esse trabalho anterior.

Nesse ponto, Basbaum (2003) comenta que falar sobre *arte e pensamento* não significa analisá-los separadamente, mas interpenetrá-los, cruzá-los, entrelaçá-los,

²⁴ Conforme Cattani (2007, p.13) a *poética* seria “tudo o que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de instauração”.

sem síntese nem identificação. O leitor se encontraria no *entre* do discurso produzido pelo crítico e a sala de exposição. Num espaçamento onde se fundem as percepções do teórico, as suas próprias e a obra em si. Ou seja,

é a fórmula Pensar com Arte que queremos buscar, como a mais precisa formulação das condições de possibilidade para a produção de enunciados e visibilidades que possuam a predisposição de uma real intervenção em um campo cultural, por articular multiplicidade, simultaneidade e internalidade (...) (BASBAUM, 2003, p. 173).

Portanto, arte e discurso devem caminhar juntos no decorrer deste trabalho, predizendo não a supressão de uma ou de outra área, mas a aceção e a valoração de ambas como interventores culturais na sociedade.

Nesse sentido, as possibilidades discursivas apresentadas anteriormente acerca das obras de Claudia Casarino e Vanessa Beecroft, inserem-se no campo da crítica enquanto *modos de ver* as mesmas, ou seja, são resultantes de algumas conotações pessoais acerca delas. Portanto, são também produções na medida em que não podem ser entendidas enquanto as únicas interpretações plausíveis mediante suas poéticas/visualidades.

Caiafa (*apud* BASBAUM, 2003, p.177 – 178) utilizando-se do pensamento de Foucault para inferir considerações acerca da produção resultante de uma interpretação, coloca que “o que há são produções, de diferentes tipos e com diferentes efeitos. [...] não só como repercussão, mas como produção mesmo – e com isso imprimimos à produção uma inflexão de superfície.”

Basbaum (2003) complementa tal pensamento enunciando que:

Ao abrir-se na direção de um fora, ao tornar visível a disjunção entre os campos heterogêneos em que habitam palavras e coisas, ocorre o envolvimento com um processo que é de criação, sem o qual não há produção de qualquer tipo de espacialidade, nenhum fluxo intersticial a entrelaçar os diferentes campos que se põe em relação (BASBAUM, 2003, p.186).

É nessa relação de *entre* que se tornam férteis as produções de diferentes naturezas, como a visual e a teórica. Produção visual que parte do fazer do artista e

da conceituação de seu trabalho transmutado em imagem/visualidade²⁵ e produção crítica, que parte do fazer do crítico/teórico/historiador e engendra múltiplas cadeias de significações no ato de enfrentar a imagem, entendendo-a não enquanto código a decodificar – mensagem única – mas enquanto dispositivo de experiência que possibilita autovisualizar-se na relação de espelhamento com ela.

Uma produção complementando a outra de modo autônomo, na medida em que o artista produz algo para ser visto, pensado, analisado e o crítico/teórico (em seu lugar de mediador entre produtores e público em geral) contribui pautando possíveis caminhos de aceção das obras e de entendimento do contexto em que elas emergem. Conseqüentemente é importante ressaltar que uma contribui com a outra não no sentido de uma dependência, mas sim de articulação e/ou troca.

No caso das obras discutidas no presente estudo, há uma constante reivindicação das temáticas que trazem reflexões acerca de tópicos como a subjetividade, o corpo e a territorialidade, entre muitos outros que estão em devir, os quais são próprios do atual momento histórico e de grande parte da produção artística contemporânea. Tais problemáticas fazem parte das obras em seu cerne *poiético*²⁶, porém há que se ter clareza no momento de perceber que essas são apenas algumas das discussões possíveis de se estar tecendo a partir delas.

Cattani (2002, p.43), embasada por Didi-Hubermann, entende que é da troca de olhares entre o espectador e a obra que podem nascer diálogos produtivos, os quais

enformam a obra, (...) lhe dão forma, ou melhor, formas verbais discursivas. O historiador, o teórico, o crítico, são tipos específicos de espectador: pois,

²⁵ Neste trabalho entende-se por imagem não somente o que é visível mas principalmente o que é visualizável. No sentido em que Greiner (2005, p. 72 – 73) propõe “(...) as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares, etc.) de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro pra fora. Palavras são organizadas no cérebro primeiramente como imagens verbais e, em seguida, como imagens não verbais, ou seja, conceitos. Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha como imagem”. Assim, segundo a autora, “o aparecimento de uma imagem por evocação resulta da reconstrução de um padrão transitório que se chama, metaforicamente, de um ‘mapa’ nos córtices sensoriais iniciais” (GREINER, 2005, p.72). Portanto podemos considerar que “imagem não é (...) só visual, mas sonora e até muscular (...)”.

²⁶ A palavra ‘poiética’ se origina do grego *poiein* (fazer) e foi inicialmente proposta por Paul Valéry (1937) a partir da arte da poesia, sendo mais tarde incorporada por todas as artes. Poiética significa a reflexão sobre *o que está em obra na obra*. Não é a criação, mas sim o pensamento possível da criação, de percurso (PASSERON, 2004).

embora a obra os interpele tanto quanto aos outros espectadores, eles tentarão, mais do que os outros, dar respostas. Sua relação com a obra prevê, pois, quase sempre (ou sempre) o outro. Sua criação (pois ela sempre está presente, bem como a interpretação e a escolha) dá-se em cima de outra criação, já feita, ou em processo de realização.

Desse modo, o crítico faz recortes, seleções, questiona-se a si e às obras, problematiza-as de acordo com seu entendimento, articula elementos (verbais/visuais) e lança ao público um juízo mais entrosado devido a seu olhar multifacetado frente às produções que opta por analisar.

Como relata Basbaum (2003, p. 182):

Não é como qualquer forma de adequação natural de um processo, de uma certa predisposição, que se poderá deflagrar um acontecimento ou construir uma experiência, mas sob a forma de problematizações constantes, alinhavadas sempre a partir de um jogo de ações que articulam lado de fora, disjunção e proximidade máxima.

Nessa perspectiva, acredito que o crítico deve permanecer atento ao seu objeto de estudo (a obra), bem como ao contexto que elas insurgem, para então inferir as considerações pertinentes ao âmbito de discussão que as produções estudadas oferecem e à ampla teia de significâncias que elas suscitam, sabendo sempre dosar a aproximação e o distanciamento necessário a elas.

Os fios, resultantes do ato de desfiar os olhos, se prestam a perfazer brechas e habitá-las, perfurar dobras, percorrer possíveis caminhos, fendas que se abrem e se fecham nas suturas e sobrejustaposições resultantes dos *modos de ver* as imagens das obras e as imagens mentais, que tomam corpo em tal diálogo.

As territorialidades são constantemente negociadas ao deslocar-me por minhas ocupações, entre produtor teórico e de imagens, entre o ideário das artistas na construção das obras e minhas acepções pessoais acerca das mesmas, entre ausências e presenças por entre vestes e corpos.

As obras aqui desnudadas configuram-se como lugares de passagem, vias de acesso a inúmeras conotações conceituais que são propostas pelas artistas-produtoras ao público ou que são construídas pelo espectador no momento de seu

enfrentamento. Cabe-nos permear essas entradas e mantê-las abertas, fluídas, possibilitando “espacialidades próprias”, como coloca Basbaum (2003).

Coloco-me aqui também como um produtor, na medida em que produzirei meu discurso pautado em algumas percepções individuais frente às obras, questionando-me constantemente e (re)inventando, na medida do possível, outros questionamentos que possibilitam a constante incursão da obra no contexto espaço-histórico/temporal em que se apresentam e deste na poética das próprias obras.

Dentro do exposto, as obras que estão sendo analisadas nesta dissertação configuram-se como agentes de inúmeros, férteis e infindáveis questionamentos e discussões, que exemplificam a motivação/ação da crítica de arte, especialmente na contemporaneidade.

O teórico/crítico enquanto etnógrafo da obra de arte

(...) fazer antropologia caracteriza-se, (...) pela *tensão entre estar lá e estar aqui*, pôr em relação o que é diferente com o que é próprio, entendido como outra diferença (CANCLINI, 2007, p.143).

Início com este fragmento de Canclini para pensar algumas questões tensionadas entre os territórios ocupados pelo antropólogo/etnógrafo e pelo teórico/crítico de arte em seus exercícios profissionais. De antemão, podemos destacar que, assim como o antropólogo/etnógrafo não se utiliza de um olhar neutro em seu discurso, mas remaneja seu lugar de fala entre o *eu* (visto pelo olhar do *outro*) e o *outro* (visto pelo seu olhar), assim também o crítico o faz com seu instrumental de trabalho que não são os grupos sociais/culturais como no caso do antropólogo/etnógrafo, mas sim a produção legitimada e entendida enquanto artística por determinado contexto.

Portanto me pergunto, em que medida podem se tocar o trabalho desses profissionais no contexto contemporâneo? O que significaria propor uma antropologia, ou uma etnografia da obra de arte?

Se aqui estamos pensando a etnografia em seu conceito denotativo, ou seja, enquanto uma das partes do estudo antropológico que objetiva elaborar os dados

obtidos em uma pesquisa de campo, ou o estudo descritivo que pretende dar visibilidade aos diversos aspectos sociais e culturais de um determinado grupo social e, por analogia, entendemos o teórico/crítico da arte enquanto o profissional que, através de suas aspirações pessoais, do instrumental ofertado pela linguagem e de determinados aprofundamentos teóricos pretende dar a ver (no sentido de mediar) um tipo especializado e diferenciado de apreensão da produção artística, podemos perceber que há sim inúmeros pontos de contato entre tais atividades.



Canclini (2007, p.143) propõe novos modos de ver o trabalho antropológico na contemporaneidade. Para ele ser antropólogo significa

estudar a *interculturalidade* em sociedades complexas ou processos de interação entre várias sociedades, buscando entender a imbricação do econômico e do simbólico a partir da diversidade de comportamentos e representações.

Ou seja, além de aprofundar-se em questões específicas de cada grupo social/cultural estudado, o antropólogo também se ocupa das diversas tensões e inter-relações de fatores que se entrelaçam no mundo contemporâneo para formar o que chamamos de *interculturalidade*. O teórico/crítico da arte, por sua vez, não

ocupa-se de grupos sociais/culturais mas dos imbricamentos, dos cruzamentos que são possíveis entre a prática da teoria (produções teóricas acerca das obras e do contexto onde elas emergem) e a teoria posta em prática (obras artísticas que partem não necessariamente de teorias, mas suscitam teorias e práticas discursivas enquanto fenômenos), além de pensar articulações entre as próprias obras.

Dentro dessa perspectiva, a subjetividade, as experiências anteriores, enfim, o próprio recorte político e de olhar do pesquisador referendando o grupo social/cultural estudado ou as produções destes grupos (como a arte), são pontos de atravessamento no momento em que há uma organização nos escritos que perfazem o resultado (parcial) de sua investigação.

Como relata Canclini (2007, p.132)

Hoje, sabemos que o que um antropólogo declara ter encontrado em campo está condicionado pelo que se disse ou não se disse previamente sobre este lugar, pelas relações que estabelece com o grupo que estuda e com os diferentes setores do mesmo, ou pelo que quer demonstrar – sobre este grupo e sobre si mesmo – à comunidade acadêmica para a qual escreve, pela sua posição (dominante ou pretendente) no campo antropológico, pelo manejo mais ou menos hábil das táticas discursivas com que pode conseguir tudo isso.

Nesse sentido, o que é produzido tanto pelo antropólogo, quanto pelo teórico/crítico de arte não pode ser considerado como ‘a verdade’ ou ainda como ‘a realidade’, partindo da instância que criam através da linguagem sistemas de mediação e significação do mundo, os quais referem-se a ‘uma possível verdade’, ou a ‘uma possível realidade’, de acordo com diversos aspectos que o definem também enquanto alteridade (o *outro*), diante de seu objeto de estudo. Tais produções referem-se mais a um diálogo entre duas ‘verdades’ – a do grupo social/cultural (no caso do antropólogo/etnógrafo) e a da obra (no caso do teórico/crítico da arte) – que propriamente uma tentativa de esclarecimento ou de aproximação com a veracidade acerca dos fatos.

Para tanto, Canclini (2007, p.133) propõe três operações para serem consideradas ao conduzir um trabalho antropológico comprometido com a demanda atual para

esta área e que podem de algum modo fazer-nos refletir acerca do trabalho teórico/crítico no campo da arte:

a) incluir na exposição das investigações a problematização das interações culturais e políticas do antropólogo com o grupo estudado; b) suspender a pretensão de abarcar a totalidade da sociedade examinada e prestar atenção à fraturas, à contradições. Aos aspectos inexplicados, às múltiplas perspectivas sobre os fatos; c) recriar esta multiplicidade no texto, oferecendo a pluralidade de vozes das manifestações encontradas, transcrevendo diálogos ou reproduzindo o caráter dialógico da construção de interpretações. Em vez do autor monológico, autoritário, busca-se a polifonia, a autoria dispersa.

Dentro do primeiro aspecto, percebo a necessidade de uma teoria e uma crítica de arte onde seu produtor apareça enquanto sujeito que concentra em si um lugar de fala, uma perspectiva própria e que considere que sua produção é parte de um recorte, de uma seleção. Já entrando no segundo aspecto, por ser somente um fragmento do todo que é a produção artística, entendo que tanto a teoria quanto a crítica de arte devem estar mais atentos à experiência numa relação mais fluída e espacial, ao contrário de linear e temporal, para assim, pensando já no terceiro aspecto, produzir um texto que possa ser mais propositivo e menos prescritivo, onde são lançados questionamentos e problematizações mais que a tentativa de tradução do significado das obras, ou de subjugar algumas em detrimento de outras.

Assim, uma etnografia da obra de arte a percebe, sobretudo, enquanto um dispositivo amplificador de experiências múltiplas, variadas, que suscitam no espectador uma etnografia de si, onde há um contínuo remanejamento de seus territórios perceptivos, interpelando-o acerca dele próprio enquanto produtor de sentidos a partir da perspectiva que ocupa no exercício do ver.

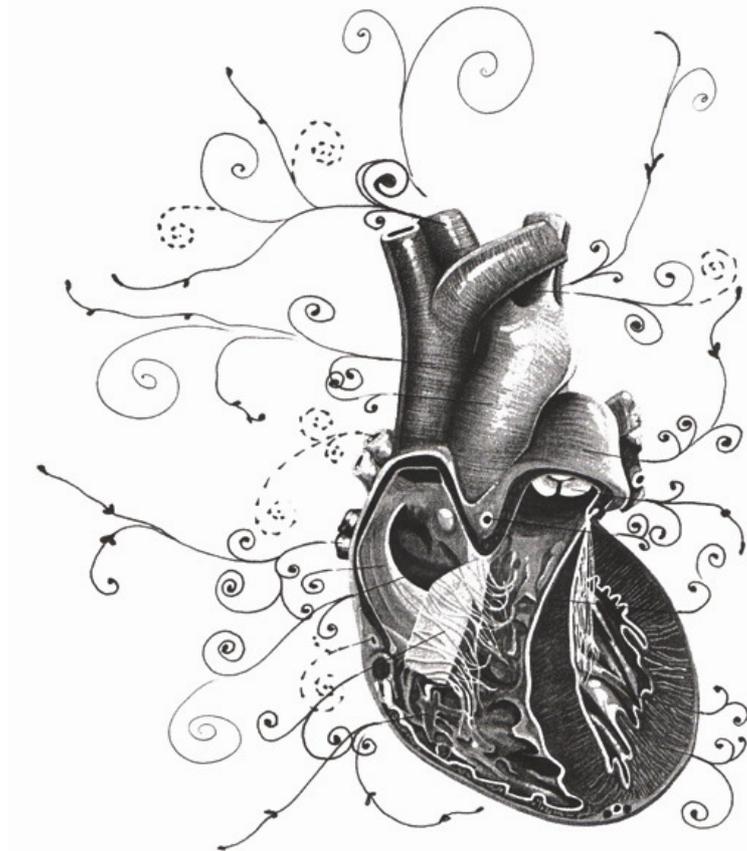
Além disso, uma etnografia da obra de arte se ocupa da inter-relação que é possível de ser tecida entre as obras e seu contexto de origem, entre os impactos causados por ela nos mais variados territórios interpretativos que as recebem, bem como das relações dialógicas entre elas, entre as *intersignificâncias* que expressam um *entre* preche de sentidos múltiplos.

Neste trabalho busco uma etnografia das obras de Cláudia Casarino e Vanessa Beecroft, não isoladamente, mas de modo a problematizar tensões e inter-relações,

onde as obras são o *outro* frente a mim, mas também eu sou o *outro* frente às obras. A partir dessa breve conjectura, mapas de sentido se desenham entre a visualidade das obras, as visualidades e sentidos produzidos por mim frente às obras, as teorias que me ajudam a produzir tais sentidos e as reflexões que são oriundas dessas múltiplas conjunções.

Eu não sou eu nem sou o *outro*
Sou qualquer coisa de intermédio
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o *outro*

[Mário de Sá Carneiro – *O Outro*]



O CORPO EXPANDIDO/ESPARZIDO

Em mim,
 o volume se faz miragem
Produz contornos,
 entradas
Sobrepõe um corpo ao outro
 E se liquefaz

O corpo se expande além de si. Ajusta-se ao ambiente e ao olhar. Transforma o ambiente, embebe o olhar. E propõe trocas entre o dentro e o fora, sem se quer opô-los entre si. Inventa o dentro. Possibilita e produz o fora.

O dentro, não está entendido aqui enquanto o contrário do fora, mas articula o fora. Inventa-se a partir do fora e o ressignifica. O fora, em concavidades produz um dentro em múltiplos e modeláveis formatos. Dentro e fora que copulam constantemente.

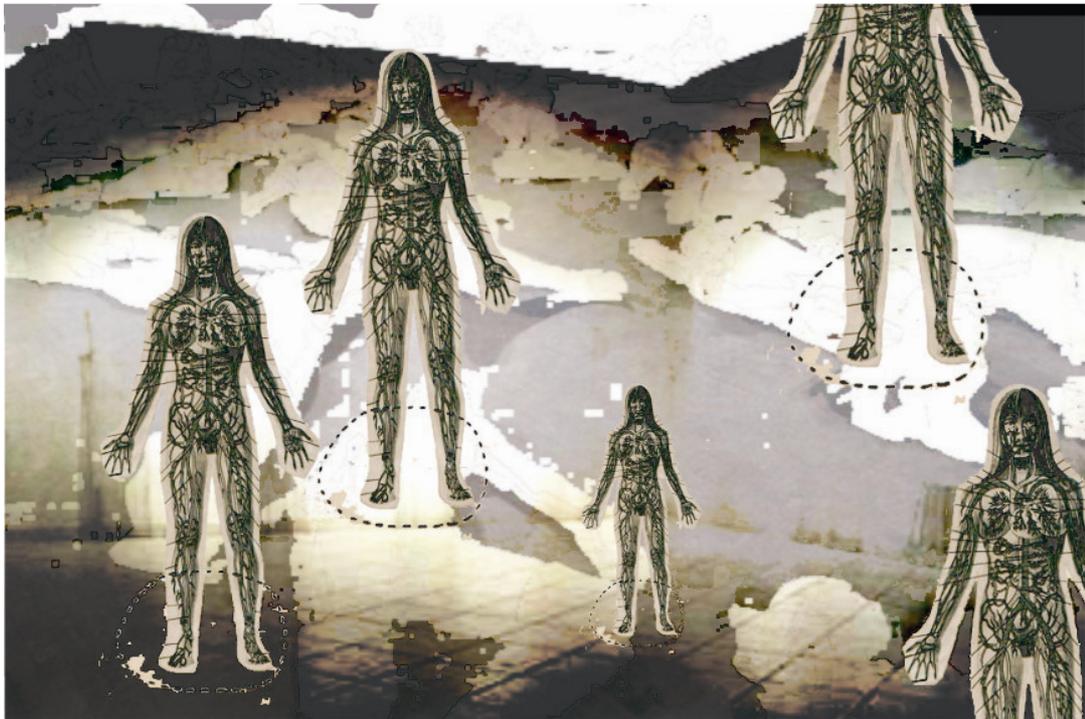
Neste sentido o corpo pode ser pensado, a partir dos mapas e em direção às redes, em uma dinâmica que ostenta o todo também como um corpo formado por e em outros corpos. Assim, o corpo encontra-se, localiza-se nos mapas e tece, costura redes que também são corpos.

O corpo, principal força energética que atua em ambos, deflagra-os num movimento de através. E invade os espaços pervertendo a si mesmo. Formula mapas e redes, descoberta tempos que ocorrem paralelos e entre-escapam pelos dedos virando cinzas de passados. Corroem presentes que são futuros e pretéritos experimentados, dissecados por um caleidoscópio de senti(pensa)mentos.

Um Corpo sem Órgãos (CsO) para experienciar, suturar e *sobrejustapor* imagens

Porque o CsO é tudo isso: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe 'meu' corpo sem órgãos, mas 'eu' sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares) (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.24).

Corpo, órgãos, organismo. O dentro e o fora do corpo em estado de diálogo e experimentação. Deleuze & Guattari (1996) propõem a experiência de criar para si um Corpo sem Órgãos, não no sentido de ir contra e desfazer o próprio corpo ou os próprios órgãos, mas sim o organismo. Fraturar o sistema linear e hierarquizado postulado e reproduzido pelo organismo que propõe fluxos pelo que lhe falta, não pelo que deseja, e assim criar um Corpo sem Órgãos que possa ser habitado enquanto experiência frente ao mundo.



Assim que,

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações (...) (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.22)

O desejo configura-se enquanto a força imanente do Corpo sem Órgãos, vetor de agenciamentos de toda ordem. Deleuze & Guattari (1996, p.16) propõem um desejo que se preenche “de si mesmo e suas contemplanções, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma” como predizia a psicanálise.

Segundo Deleuze & Guattari (1996, p.9) o Corpo sem Órgãos não se configura enquanto uma noção ou um conceito, “mas antes uma prática, um conjunto de práticas”. Um plano onde residem intensidades capazes de agenciar coisas à sua maneira, utilizando outra lógica que não a orgânica, que não a da dependência. À ele “não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar (...), é um limite”.

Mas como pensar tal experiência proposta a partir do trabalho com (a experiencição, suturação e sobrejustaposição de) conceitos e imagens? O que seria possível de ser produzido ao implicar esse tipo de experimentação?

Como colocam os autores

Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experiencição (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.11).

Tal como o masoquista citado por Deleuze e Guattari (1996, p.12) que através de seu ato de perversão ao organismo busca na dor “as populações, as matilhas, os modos do masoquista-rei no deserto que ele faz nascer e crescer”, busco aqui a experimentação desse corpo não orgânico, vazio dos fantasmas psicanalíticos, para adentrar e perfazer suturas, sobrejustaposições e experiencições de produção de sentidos e diálogos entre conceitos e imagens.

Desfazer meu próprio eu para adentrar às imagens. Costurá-las, rasgá-las, perfazê-las, atravessá-las, desdobrá-las enquanto eu próprio rasgo-me e (re)costuro-me, dobro-me e desdobro-me para provocar espaçamentos e novas/provisórias visualidades e visibilidades. Entender que os sentidos não habitam as imagens,

tampouco eu, mas o entre que se cria ao enfrentá-las e ao combiná-las com outros dispositivos (visuais, escritos, conceituais).

Deleuze & Guattari (1996, p. 12-13) inferem que

Em suma, entre um CsO de tal ou qual tipo e o que acontece nele, há uma relação muito particular de síntese ou de análise: síntese *a priori* onde algo vai ser necessariamente produzido sobre tal modo, mas não se sabe o que vai ser produzido; análise infinita em que aquilo que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de sub-produções.

Nesse sentido, a sutura e a sobrejustaposição designam aqui a ação de costurar, sobrepor e justapor imagens e os sentidos aguçados por elas ao mesmo tempo, entendendo que tais sentidos problematizam e criam outras tantas imagens mentais no espectador que efetiva esta atividade, sem preocupar-se de antemão com que tipo de resultado será possível com essa ação. Há, portanto, a justaposição (através da sutura) de imagens e sentidos presentes entre espectador e visualidade, bem como a sobreposição de camadas de sentido que se encontram nos diversos modos de ver e pensar tais imagens que estão em constante estado de devir.

Portanto,

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu; mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais o eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p 18).

Na tentativa de criar para si um Corpo sem Órgãos com o intuito de experienciar, suturar e sobrejustapor imagens, eu, visualidade e pensamento passamos a fazer parte de uma coisa só, do mesmo corpo por onde atravessam-se inúmeras intensidades de desejo as quais possibilitam produzir e combinar sentidos, além de outras imagens que se transformam nesse processo.

As ‘vestes incorporadas’ de Claudia Casarino

A terminologia *veste incorporada*³³ adentra o trabalho enquanto um conceito instrumental, onde a idéia da roupa que, por conta de sua própria função enquanto roupa e apresentada segundo o *status* de obra artística, como é o caso da obra aqui apresentada, pode lembrar ou referir-se à presença (ausente) e/ou a unificação de um corpo com características subjetivas específicas, inserindo-se assim em sua poética.



Figura 03: Claudia Casarino, *sem título*
Objeto/Instalação, vista geral, 2005
Fonte: <http://claudiacasarino.com/index.html>

Ao nos defrontarmos com as ‘vestes incorporadas’ de Claudia Casarino, assim como eu as nomeio, inúmeras questões vêm à tona. O que pode ser pensado como um corpo na obra e como ele ocuparia tais vestes? Quem é este corpo que ocupa/ocupou/ocupará esta veste? E, a partir disso, quem somos (ou podemos ser) nós afinal, frente a esta obra? Como a enfrentamos e podemos habitá-la?

Partindo deste ponto, trago para a tessitura desta discussão as questões acerca do *olhar* e do *vazio*, propostas por Didi-Hubermann (1998), a fim de formar uma

³³ Segundo Ferreira (1999) ‘*incorporar*’, em seu sentido denotativo, significa “dar forma corpórea a;”, ou “juntar num só corpo; dar unidade a; reunir, unir, juntar, em um só espaço ou um só todo;”

urdidura no corpo da reflexão e ajudar-me a desenvolver algumas idéias importantes que podem ser instigadas pela obra.

Didi-Huberman (1998, p. 29) coloca que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. Há assim, segundo o autor, uma construção de sentido no complexo jogo que se opera entre nosso olhar perante as coisas do mundo e o olhar que estas podem nos lançar, no sentido que há um processo que poderíamos nos referir como de reconhecimento, ou de espelhamento, o qual seria capaz de nos interrogar, enfim, de nos olhar.

Nessa perspectiva, ao nos depararmos com uma obra de arte, não estamos somente analisando-a, mas estamos também sendo analisados, interrogados por ela. Habitamos o espelho que nos reflete e assim, a obra de arte nos interpela, inquieta e cativa a percebermo-nos quem somos, num fluxo contínuo de troca entre ela e nossas percepções.

O que tal obra pode dizer de mim, enquanto nos olhamos mutuamente (eu e a obra)? Obra e *eu* tornamo-nos, nesse sentido, uma coisa só. A obra passa a fazer parte de *mim* e *eu* da obra, perfazendo suas ausências, acariciando suas presenças, formulando uma territorialidade que desenha contornos entre o palpável e o impalpável que prediz um *eu* (subjetividade), sentidos produzidos e obra (dispositivo).

No caso da obra de Claudia Casarino, o que vemos não são apenas vestidos suspensos, mas inúmeras significações que flutuam no espaço ocupado pelo trabalho. As peças não são mais somente *vestes* nem se configuram enquanto a própria realidade e sim como uma ‘sobre-realidade’. Os vestidos adquirem uma ‘sobrevida’, referem-se a certo espectro-corpo que está invisível, pautado pela presença elucidada na ausência que o espaço por entre as vestes opera.

Como coloca Didi-Huberman (1998, p. 31) “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. Há que se deixar ir mais além da pura visibilidade

do trabalho e permitir-se absorver por ele, pelos questionamentos que o mesmo pode nos lançar e fazer com que nos avistemos para dentro no sentido de um fora. Fora que expande significações produzidas no dentro subjetivo.

Nas vestes incorporadas de Claudia Casarino, a inquietação do espectador é gerada num processo de percepção do espectro incorporado na veste e ao mesmo tempo o reconhecimento de sua alteridade – apreende-se enquanto *e/e* próprio: um complexo subjetivo diverso, mas que também habita o lugar da veste, partindo do contraste gerado a partir do contato com a obra e ao mesmo tempo igual àquele suspenso no espaço da sala, considerando as experiências anteriores de cada um.

Didi-Huberman (1998), discorre acerca das acepções do olhar e das relações tecidas na construção de sentido que se opera a partir das vivências anteriores ao contato com as coisas a serem vistas e infere que:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável [...] - ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constringedora, ou de um jogo de linguagem -, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33).

É fato que aparentemente a mulher e o corpo feminino estão em voga no trabalho, porém ambas, com toda a complexidade que isso acarreta (de acordo com nossas acepções anteriores ao contato com a obra, a respeito do que é ser mulher e de que tipo de vestimenta uma mulher utiliza), estão ausentes. Essa ausência de um corpo na obra de Casarino, bem como a sombra, que assume tanta importância para a visualidade do trabalho quanto as próprias peças (talvez mais), suscitam uma presença quase fantasmagórica de alguém que por aí passou, está presente ainda que ausente, ou ainda o prenúncio de que passará.

Didi-Huberman (1998, p. 34) coloca que, “ao vermos alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa”. Porém “torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.”

Poderíamos elucidar que as vestes incorporadas de Claudia Casarino (re)significam um corpo (ausente) constantemente, estabelecendo uma negociação contínua e uma subversão entre conceitos aparentemente antônimos que passam a dialogar, ganhando e perdendo (a partir de nossos olhos) sentidos no trabalho, como cheio/vazio, esconder/mostrar, estar/não estar.

Mas onde afinal reside o desconcerto causado pelo enfrentamento com tais vestes? Sabe-se que o corpo precisa da roupa e a roupa só existe em função do corpo. No caso das vestes de Casarino, sua mudança territorial (estar numa sala de exposição), a transparência do material de confecção das mesmas (o tule), combinado à possível conotação construída pelo olhar do espectador, prenunciando um *outro* incorporado na obra que, pode propor também um reconhecimento de si ou um esquema de participação complexa no trabalho, introduz um estranhamento em sua acepção.



Para entendermos melhor, podemos nos reportar ao que nos propõe Didi-Huberman (1998), fazendo-nos refletir acerca da experiência vivenciada frente a um túmulo esvaziado de um ente semelhante a nós mesmos. Nesse sentido, poderíamos nos

referir à mesma sensação desconfortante que se apresenta ao nos depararmos com as vestes de Claudia Casarino.

Para Didi-Huberman (1998), o fato que mais causa apreensão ao nos depararmos com um túmulo possivelmente portador de um vazio que outrora apresentara-se cheio de alguém semelhante a nós está na “angústia de olhar o fundo - lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38). Enfim, a angústia de perceber que, nesse caso, cheio e vazio, presença e ausência, esconderijo e aparência, passam a confundir-se em torno de uma negociação proposta em nosso pensamento, através de nosso olhar.

Na obra de Claudia Casarino, a roupa está exposta, suspensa e estranhamente iluminada. Sua transparência faz com que ela perca a função primeira de esconder o corpo nu. Pelo contrário, elas apresentam, escancaram algo ou alguém que se encontra ausente, onde é possível o espectador se reconhecer, questionar seu próprio corpo, seu existir.

O que vemos e com o que nos deparamos são vestes brancas, de tule e, portanto transparentes, extremamente iluminadas, suspensas em uma sala de igual branco que quase nos confunde ao primeiro e rápido olhar. A luz focando cada peça incide na parede uma sombra deformada da veste que faz com que ao longe essa última torne-se quase imperceptível no espaço.

Afinal, não seriam essas vestes o reconhecimento de cada um de nós, a partir do outro presente em cada vazio de cada veste, em cada uma das sombras difusas projetadas na parede? Ou ainda, como pergunta Didi-Huberman (1998, p. 35) “O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?”. Segundo o autor a experiência proporcionada pelo ver é, sem dúvida, um exercício da crença. É “a afirmação (...) de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas ‘algo de outro’” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41).



Figura 04: Claudia Casarino, *sem título*
Objeto/Instalação, detalhe, 2005
Fonte: <http://claudiacasarino.com/index.html>



Figura 05: Claudia Casarino, *sem título*
Objeto/Instalação, detalhe, 2005
Fonte: <http://claudiacasarino.com/index.html>

Augé (1994, p. 27), dissertando acerca do confronto com o *outro*, relata que o “mundo contemporâneo que, por causa de suas transformações aceleradas, chama o olhar antropológico, isto é, uma reflexão renovada e metódica sobre a categoria da alteridade”. Ainda define diversas supostas categorias de *outros* que possibilitam o pensar acerca da alteridade atualmente:

O outro exótico, que se define em relação a um ‘nós’ supostamente idêntico (...); o outro dos outros, o outro étnico e cultural, que se define em relação a um conjunto de outros supostamente idênticos, um ‘ele’, na maioria das vezes, resumido por um nome de etnia; o outro social: o outro do interior, com referência ao qual se institui um sistema de diferenças que começa pela divisão dos sexos, mas que define, também, em termos familiares, políticos e econômicos, os respectivos lugares de uns e de outros (...).

O modelo das vestes de Claudia Casarino, porém, não faz referência a nenhum ‘outro’ específico, ou seja, podemos pensar em inúmeros outros a partir da visualidade do trabalho. A aparência transparente das vestes, peça esta que dubiamente e ironicamente teria em sua função primeira esconder, mais que mostrar, interpela o leitor que, frente à obra questiona-se como um corriqueiro vestido pode propor tantos sentidos, além de sentir-se, assim como o corpo ali ausente/exposto, visado.

As vestes incorporadas de Claudia Casarino são a anexação complexa de cada experiência anterior ao seu contato. A artista propõe que o espectador defronte-se com ele mesmo incorporado em sua obra e se perceba enquanto organismo vivo, presente em meio à ausência, aos espaços vazios das vestes suspensas e ali espreite sua própria subjetividade, apreendendo ou suturando os fragmentos de si apresentados por seu reflexo furtivo no trabalho.

Os ‘corpos dessubjetivados’ de Vanessa Beecroft

*Olho para tudo aquilo
e o que vejo são corpos.
Só.
Não! Agora percebo...
Não vejo nada,
e é isso que me incomoda tanto,
me inquieta,
me aprisiona em mim
a ponto de tentar-me saber a mim mesmo.
Olho, mas não vejo.
É como mirar o espelho
e não me encontrar.
Um estranho estado de não-estar.*

Corpos femininos, nus, dispostos em um espaço arquitetônico de modo semelhante ou até sistemático. Postos como objetos, enfileirados ou o que aqui eu chamo de dessubjetivados, nus ou utilizando como vestimenta elementos que (assim como os corpos) repetem-se, trazem ao olhar do espectador a impressão de que se tratam de mulheres feitas em série e organizadas numa espécie de vitrine.

Tal vestimenta nesse caso é do mesmo modo que as modelos/*performers*, destituída de uma de suas principais funções cotidianas, a qual seria diferenciar os sujeitos que as utilizam e que assim se reconhecem. Aqui ela é utilizada no sentido de sistematizar, uniformizar os corpos, de modo que pouco importa se as mesmas

estão ou não vestidas, apresentando-se, pelo menos a nossos olhos, muito semelhantes.

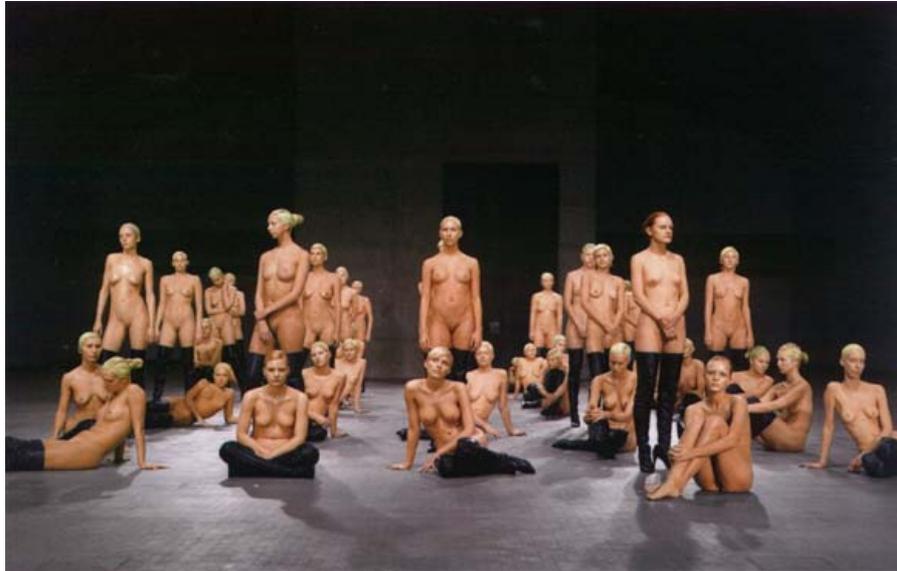


Figura 06: Vanessa Beecroft, vb 45
Performance, detalhe, 2001
Fonte: <http://www.vanessabeecroft.com>

Para pensar a palavra *dessubjetivar* enquanto conceito instrumental no trabalho retomaremos a idéia da roupa/veste enquanto território particular, pessoal, que na medida em que é vestido ou incorporado revela ou indica contornos (tênuos) do que poderia ser pensado como uma determinada subjetividade, a qual se apresenta enquanto imagem, criando assim um processo de alteridade no ato de seu enfrentamento. Tal presunção é subvertida pelo trabalho de Beecroft, do ponto de vista da relação existente entre as *performers* que atuam na obra, ou do reconhecimento experienciado entre as mesmas, levando em conta o fato de estarem praticamente igualadas e assim, dessubjetivadas.

Nesse sentido, entendo que o conceito de dessubjetivar não se configura aqui enquanto a falta da subjetividade, tampouco seu negativo, mas sim a experiência de subversão desse conceito, ou ainda a incorporação de outro tipo de subjetividade, que lida com questões de repetição na tentativa de igualdade e busca pela ausência de diferença na multiplicação, de modo a propor uma outra (nova) subjetividade por sua própria semelhança.

Desse modo, entendendo que, como afirma Deleuze (2006, p. 19), “a repetição não é a generalidade”, assim que “entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza”. Da mesma forma que a diferença não é entendida aqui enquanto o oposto do que é igual e tampouco se dá pelo seu contrário – mas sim por algo que vaza da igualdade e da própria repetição – a repetição também não pode ser vista enquanto o contrário do diferente, mas nesse caso uma busca em tentar igualar-se presumida por mim a partir da obra.

Deleuze (2006, p. 16) coloca que devemos “pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independente das formas de representação que as conduzem ao Mesmo e as fazem passar pelo negativo”. Para o autor

temos o direito de falar de repetição quando nos encontramos diante de elementos idênticos que têm absolutamente o mesmo conceito. Mas, destes elementos discretos, destes objetos repetidos, devemos distinguir um sujeito secreto que se repete por meio deles, verdadeiro sujeito da repetição. (...) a repetição é a diferença sem conceito (DELEUZE, p. 49, 2006).



Há pois, partindo dessa breve discussão que considera a repetição dos corpos no *lugar* da obra e a ausência e/ou repetição da sua embalagem-território – a roupa – o

pressuposto de que se encerra uma espécie de estranhamento ao nos depararmos com a obra de Beecroft por dois principais motivos:

1) A roupa está ausente, ou se resume a pequenos adereços/acessórios que ajudam na repetição igualitária dos corpos, porém é repensada ou presumida de algum modo na obra;

2) O corpo está presente, porém encontra-se de algum modo esvaziado, travestido de sentidos outros ao passo que apresenta-se dessubjetivado ou ainda utilizando uma metáfora possível, amalgamado;

Tal conjectura nos instiga a algumas outras questões: Estaria a roupa presente na performance, ainda que ausente? Estaria o corpo ausente na performance, ainda que presente?

Postas tais problematizações, desdobrarei algumas das idéias iniciais a partir de alguns dos conceitos trazidos por Richard Schechner (2003) e David Le Breton (2007) acerca de *performance* e corpo, respectivamente, entrecruzando sempre que possível, a idéia de que tais corpos encontram-se dessubjetivados, por estarem nus e de certo modo igualados.

Parto da definição de Richard Schechner (2003) para entender a obra de Vanessa Beecroft enquanto *performance*. O autor define o ato da *performance* na arte como o lugar onde o *performer* “atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música” (SCHECHNER, 2003, p. 25) e complementa tal conceito dizendo que qualquer ação, mesmo na vida cotidiana, pode ser analisado como se fosse uma performance.

Schechner (2003, p. 28) nos interroga “onde ocorre a *performance*?”. Posteriormente já responde tal indagação colocando que ela “ocorre apenas em ação, interação e relação. A *performance* não está *em nada*, mas *entre*”. Sendo assim, diferentemente de outras linguagens artísticas (tratando aqui, especificamente das artes visuais), a *performance* se constrói na mesma medida em que se desfaz no tempo, em sua própria presença mutável no espaço e na relação direta entre o(s) *performer(s)* e o

espectador. O conceito de *performance* para este autor envolve sempre a noção de ‘comportamento restaurado’, seja ela com intuito artístico ou não.

Entretanto, Schechner (2003, p. 37) nos diz que

há limites para que algo seja performance. Porém, virtualmente tudo pode ser entendido, estudado como se fosse performance. Alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance. (...) Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que nos refiramos a circunstâncias culturais específicas.

O que percebemos de antemão na obra de Beecroft e o que nos interessa a fim de lançar uma primeira instância de discussão, é que há nela uma intencionalidade no ato de *performar* e que tal *performance* está inserida e aceita dentro do campo artístico (visual) desse modo. Portanto, me deterei com maior ênfase nas definições que Schechner propõe para essa área do conhecimento, estabelecendo alguns diálogos quando possível e necessário com os atos que podem ser entendidos enquanto performance na vida cotidiana/extra-artística.

É importante ressaltar que nas performances de Beecroft as modelos/*performers* que compõem a obra são sempre previamente selecionadas pela própria artista, de acordo com a constituição física das mesmas, bem como observando o contexto onde ela ocorre³⁴. Contudo, se pudéssemos delinear uma gama de características comuns às *performances* aqui referidas, chegaríamos à conclusão de que sempre são constituídas por mulheres esguias, magras e muito parecidas umas com as outras, talvez numa busca por causar no espectador a percepção de uma certa semelhança, ou repetição entre elas ou suas similaridades.

Schechner (2003, p.28) infere que:

³⁴ “Tanto em Viena quanto em São Paulo, foram convidadas esguias mulheres, que representam a superficialidade e a tirania do culto ao corpo perfeito. Em Viena, fica clara a opção por mulheres ‘arianas’, algumas loiras por força da tinta nos cabelos. As longas botas de couro transmitem a característica autoritária da sociedade, que a artista questiona sem medo. No Brasil, a opção caiu sobre as etnias formadoras da nação brasileira, com ênfase especial às mulheres negras, quase sempre relegadas a um segundo plano”. Fonte: Reportagem intitulada *A metrópole nua e crua*, por Charles Nerloc, disponível em: <<http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/16633>>.

Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si.

Nesse sentido, podemos deduzir que há uma intenção em que haja um reconhecimento mais coeso entre os espectadores que presenciam o ato performático e a própria *performance* de Beecroft. Ou seja, que os espectadores possam perceber-se ou ainda espelharem-se na *performance* e nos corpos que ali se apresentam, mediante seu contexto.

Assim, Schechner (2003, p. 27) pontua que:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.

Poderíamos dizer ainda que as *performances* de Beecroft resignificam subjetividades, não somente das *performers* que as constituem, sendo que estas se prestam a tal ‘papel’ representado/apresentado, mas de quem a espreita e se reconhece enquanto semelhante ou diferente aos corpos que constituem a imagem do trabalho.

Há uma temporalidade própria nas *performances* de Beecroft, constatando que as modelos/*performers* permanecem por muito tempo estáticas, ou movimentam-se lentamente no espaço da obra, causando ainda outro fator de estranhamento ao nos depararmos com a mesma, ou então ao compararmos tais ações com as que tomamos em nosso cotidiano.

Contudo, a impressão que temos é que as *performers* demonstram através de sua fisicalidade estática muito mais uma ação condizente com seu comportamento/ação mental frente a seus corpos igualados, que à sua própria restauração comportamental cotidiana, lembrando a definição de *performance* segundo Schechner. Muito embora o autor afirme que “toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos”

(SCHECHNER, 2003, p.27). Desconsiderando aqui, é claro, que possa ter havido um ensaio anterior à apresentação da obra.

Sobre este aspecto Schechner (2003, p. 35) coloca ainda que:

Performances podem ser facilmente generalizadas ao nível do comportamento restaurado. Todavia, como práticas incorporadas, toda e qualquer performance é específica e diferente de todas as outras. As diferenças incluem convenções formais e tradicionais dos gêneros de performance, escolhas pessoais dos performers, padrões culturais variados, circunstâncias históricas e particularidades de cada recepção.

Nessa perspectiva, o trabalho de Beecroft poderia ser visto como uma certa subversão ao próprio ato de *performar*, ao passo que há uma ação restaurada nas *performers* na ação de *ficarem estáticas* (conforme ação prevista pela artista), mas não exatamente de reapresentar uma ação reconhecidamente corriqueira e/ou cotidiana.

O fato de as mesmas estarem nuas, enfileiradas de forma sistemática e extremamente parecidas umas com as outras também ajuda na construção de tal afirmação, na medida que torna-se muito difícil fazermos alguma comparação com algum tipo de comportamento ou *imagem* habitual a nossos olhos no dia-a-dia, porém o que a obra nos apresenta são fatores simbólicos que nos lançam diversas questões.

Corpos ausentes de seu sentido,

ou de qualquer sentido.

Corpos vazios de qualquer substrato de sujeição.

Iguais enfim. Mas de uma igualdade

que lhes causa uma espécie de desaparecimento.

Se pensarmos que os corpos das modelos/*performers* atuantes nas obras discutidas até então foram, dentro da temporalidade e da visualidade dos trabalhos de Vanessa Beecroft, nulificados de sua própria condição de serem corpos, no sentido que eles anulam-se por conta de sua aparência apática e de similaridade, problematizando

assim diversas questões mediante sua compleição no ambiente da obra, podemos afirmar que há assim uma presença às avessas nas mesmas.

Uma segunda questão que nos instiga, é a presença/aparência do corpo nas obras sendo que estes se apresentam nus ou utilizando alguns acessórios que contribuem para construir uma possível similaridade no conjunto de sua visualidade.



Figura 07: Vanessa Beecroft, vb 45
Performance, detalhe, 2001
Fonte: <http://www.vanessabeecroft.com>

Partimos então da fala de Le Breton (2007, p.29) problematizando questões corpóreas na contemporaneidade inferindo que:

Há um jogo entre o homem e seu corpo no duplo sentido do termo. Uma versão moderna do dualismo não opõe mais o corpo ao espírito ou à alma, porém, mais precisamente, ao próprio sujeito. O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito, o *ser-no-mundo*, mas uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos.

O autor defende a tese de que atualmente nosso corpo não é mais um destino, mas uma matéria em constante estado de devir ou de modificação. Se anteriormente nossa preocupação imediata caminhava no sentido de manter o corpo e assim centrar-se na idéia de identidade, o que se observa agora é uma necessidade em se desfazer do próprio corpo em virtude dos tantos novos corpos que podem ser

facilmente adquiridos. Como relata Le Breton (2007, p. 29) “o corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si”.

Assim, poderíamos constatar que uma das significações possíveis para o trabalho de Beecroft, tangencia a problemática da busca pelo corpo perfeito, ou pelo que é tido como perfeito atualmente e para o alto valor simbólico despendido a ele hoje em dia, ante mesmo ao valor da própria subjetividade, pensando-a desvinculada do corpo em si, como já dito por Le Breton anteriormente.

Nesse sentido, os corpos das *performers* de Beecroft estão presentes fisicamente, porém desprovidos de alguma subjetividade que possa significar a aparência rígida e imutável da identidade fixa buscada até então. Ocorrem esvaziados no espaço, indiferentes de si mesmos. Não assumem outra função senão a de despertar certa angústia por sua semelhança, por seu caráter serial e estático, bem como por sua aproximação a objetos expostos como ‘produtos à venda’ em uma espécie de vitrine.

Le Breton (2007, p. 28) coloca que o corpo

deixou de ser identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um *kit*, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal. Hoje o corpo constitui um *alter ego*, um duplo, um outro si mesmo, mas disponível a todas as modificações, (...).

Afinal o que nos dizem/podem nos dizer (ainda que caladas) aquelas mulheres estáticas? Não seriam elas as encarnações desses tantos ‘si mesmos’ presentes em cada um de nós ou dispostos à venda, esperando por um comprador, fitando apáticas o mundo a sua volta?

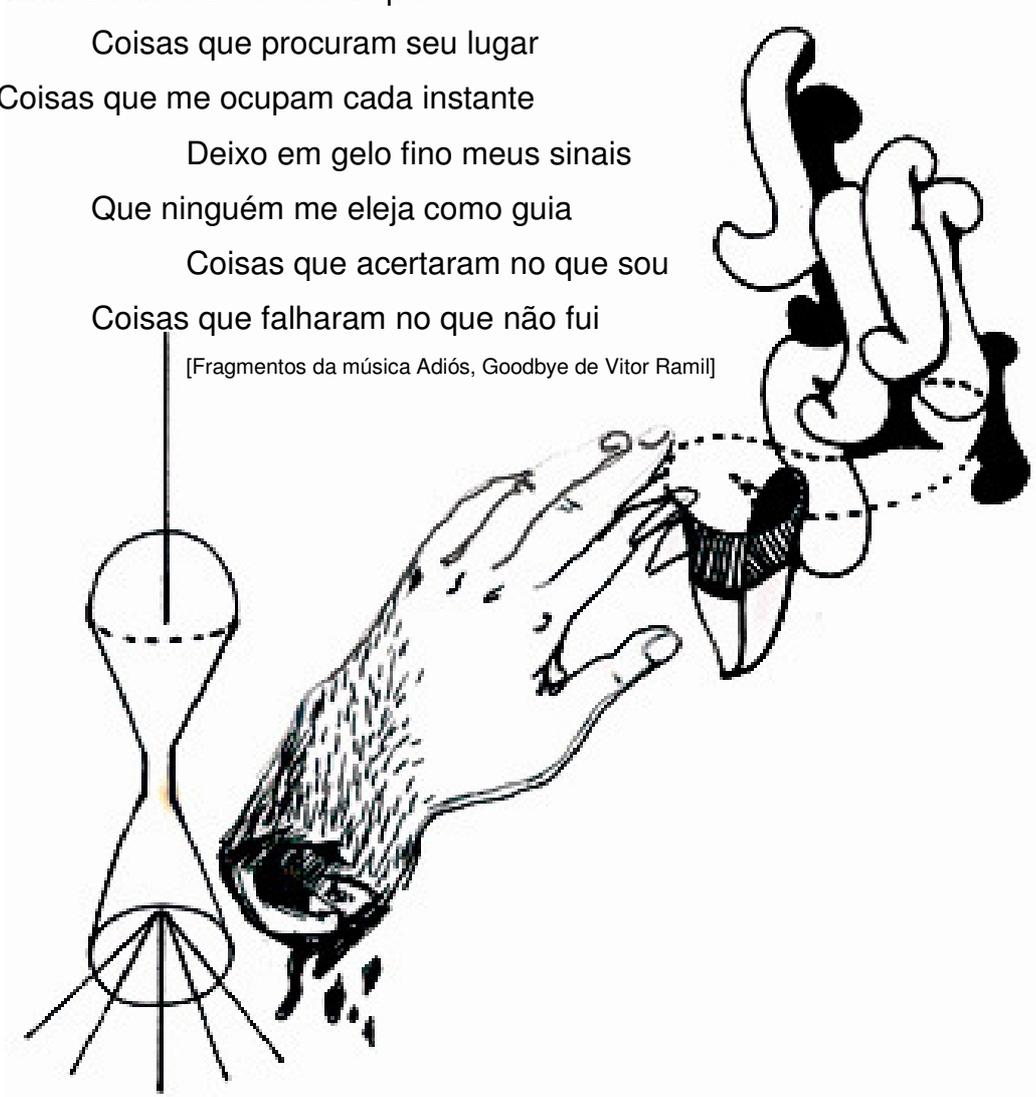
Por certo um de nossos maiores estranhamentos frente ao trabalho de Beecroft está no conjunto da obra, não em cada corpo isolado, mas na repetição dos corpos iguais e dessubjetivados, sendo que estes se encontram anulados, desnudados, invalidados em sua possibilidade de se diferenciar e talvez até de se prestar à presença no espaço da obra.

A princípio Beecroft nos coloca o tema da subjetividade feminina, das convergências ocidentais pelo corpo perfeito e pelos padrões de beleza instaurados por nossa sociedade contemporânea. Assim há nelas um silêncio contido, uma apatia gritante que se desmembra em mulheres que se oferecem a um padrão de repetição (imposto?) e que lhes parece ser o melhor ou o 'ideal' a ser alcançado.

A subjetividade que se faz ou ainda que pretende se fazer ausente na obra, instaurando nela uma zona de instabilidade no que diz respeito à repetição dos corpos iguais, ou igualados através dos acessórios utilizados pelas modelos/*performers*, cria um estado de enfrentamento e estranhamento dentro do contexto em que opera a *performance* e suas novas dessubjetividades, reforçando o discurso de Schechner quando este coloca que tal linguagem se impõe enquanto ela própria, somente mediante seu entorno, no *entre* do tempo, podendo reforçar ou reconfigurar subjetividades e temporalidades.

Coisas que ficaram por dizer
Coisas que não tive tempo de ouvir
Deixo o sol dormindo no porão
Bato a porta sem ferir o dia
Coisas que não canso de esquecer
Coisas que se escondem na lembrança
Deixo ao vento que quiser levar
Minhas folhas secas de utopia
Coisas que procuram seu lugar
Coisas que me ocupam cada instante
Deixo em gelo fino meus sinais
Que ninguém me eleja como guia
Coisas que acertaram no que sou
Coisas que falharam no que não fui

[Fragmentos da música Adió́s, Goodbye de Vitor Ramil]



A CONSTÂNCIA DAS REDES

O fim que ora se faz início
O início que ora se faz fim
As conexões, os nós, os meios

Encontro-me no meio

Tecer uma rede. Expandir a rede. Atravessar a rede, nas mais variadas diligências e direções. Vazar.

Pensar numa rede é remeter-se a algo que se complementa e que se espalha em diversos sentidos. E produz sentidos. Algo que dialoga e se conecta, mesmo que em dinâmicas contrárias. Porosidades que criam conversações. Múltiplas e infindas combinações horizontais. Pensar numa rede é entender que as possibilidades de experiência são dadas em entre-lugares que propõem nós resultantes de forças, conceitos, conteúdos e corpos que participam (ou não) das diversas hipóteses que podem ser alcançadas.

A rede torna-se cada vez mais forte quantas mais tramas houver. Quantas mais direções abarcar, quantas mais aberturas (trans)formar para si própria. Uma rede propõe convergências e afastamentos ao mesmo tempo, diálogos e desconexões. Ela é o todo. Não exerce o fascínio pelo que se exclui, se execra.

A experiência se faz em redes. Inventam redes. As redes inventam trâmites, reordenam limites e fluxos de toda a ordem.

Neste item trato especialmente do que diz respeito aos conceitos e reflexões acerca do corpo – seu lugar nas obras discutidas que possibilitam pensá-lo na atualidade; da subjetividade – enquanto produção constante e sujeita a reinvenções de toda a ordem; das vestes enquanto elemento preponderante dessas reinvenções, bem como das territorialidades no atual contexto – ocupados pela arte, pelos produtores dessa área (sem separação entre teoria e prática) e mesmo os microterritórios aqui desdobrados – presumidos a partir das vestes e corpos, rearranjados neste trabalho dissertativo.

As vozes de autores que tratam especificamente dessas questões, como Augé (1994), Deleuze (2001), Greiner (2005), Mesquita (2004), Oliveira (2008) e Villaça (2007), aparecerão em alguns momentos explícita, em outros enquanto uma *sobvoz*, entendendo que minha fala estará sempre mediada e fundamentada neles, bem como entrelaçada pelas considerações que estarei tecendo e que partem sempre do que foi-me possibilitado pensar na experimentação de suturar e sobrejustapor as imagens das obras de Casarino e Beecroft.

Por assim dizer, inicio pensando o conceito de corpo enquanto força motriz e possibilidade de configuração de subjetividades (inclusive através da utilização de vestes) que por sua vez constrói, ocupa e remaneja territórios.

Para tanto é necessário lembrar aqui, como nos coloca Greiner (2005), que o ato de refletir, propor relações entre teorias e imagens, pensar e conceitualizar visões e objetos (como no caso, a arte), são experiências praticáveis por corpos. A autora infere que

(...) o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo. Além disso, torna-se cada vez mais evidente que o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea (...) (GREINER, 2005, p. 16-17)

Nesse sentido, a problematização aqui descrita enquanto mote para pensar de outra forma os paralelos teoria/prática – corpos/vestes, sem opô-los como binômios, mas relacionando-os enquanto dispositivos de complexização de pensamento acerca dos

litígios vinculados à arte, às subjetividades e territorialidades contemporâneas, apresenta-se enquanto uma experiência corpórea na medida em que propõe um corpo (o do trabalho), instigando-me a adentrar em meu próprio corpo e em alguns meandros de minha própria subjetividade (o sujeito pesquisante), além dos corpos e vestes presentes/ausentes nas obras e que virão a afetar e dialogar com tantos outros corpos (os leitores).

Segundo Deleuze (2001, p.94) o sujeito (portador e reinventor, propositor de corpos no mundo) “reflete e se reflete”. Ou seja, “daquilo que o afeta em geral, ele extrai um poder independente do exercício atual, isto é, uma função pura, e ele ultrapassa sua parcialidade própria”. Para o autor “o sujeito inventa, ele é artificioso”.

Ao passo que propõe coisas *no* e *para* o mundo, o sujeito reinventa-se a si próprio, ordena-se parcialmente e transitoriamente. Como pressupõe Greiner (2005, p. 42) “(...) o que se costuma chamar de ‘si-mesmo’ não diz respeito apenas ao interior de um corpo, mas às conexões do interior com o exterior”. Além de reinventar constantemente seu *corpo-si* e assim trans-formar seu entorno, coloca em estado de tensão e diálogo o dentro e o fora de seu *ser* enquanto existência num movimento em que o dentro (pensamento e subjetividade) possibilita intermináveis foras (o mundo e as coisas do mundo) que expandem o ser em seu sentido amplo.

Assim, o sujeito

se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à idéia de subjetividade: a mediação, a transcendência. Porém, cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete (DELEUZE, 2001, p. 94)

Os objetos, pensando-os não somente enquanto as coisas tangíveis e visíveis, mas também as reflexões e experiências do pensamento possibilitadas por dispositivos (como as imagens da arte), além de constituírem os sujeitos e seus contextos, servem enquanto mediadores das vivências e espelhamentos de humanidades. O próprio corpo, criação de maior grau do ser humano enquanto sedutor, advém nos

trânsitos que remetem a sortilégios do ver e dos reflexos que conduzem ao auto-olhar-se.

Como propõe Demetresco in Castilho & Martins (2005, p16)

...tudo envolve o corpo, o maquia, o ressignifica, do estético/estésico ao social, a superposição das duas estâncias leva ao parecer/ser, o sentir bem... esse corpo camuflado, protegido, coberto, enobrecido, cria um estado de comunicação, pois o sujeito/corpo ornado é possuído pela roupagem/vestimenta e torna-se um 'sedutor' (...)! Esse corpo atrai o olhar dos outros... imaginado, real ou fantasiado do que é o ser... pura construção de sentido!

(Re)inventar o corpo e a própria subjetividade. Tecer-se, criar territórios habitáveis. Desenhar-se como nos é cabível, como nos interessa ou nos convém em determinados momentos. Contornar-se. Eis algumas das tarefas comuns a qualquer ser humano em sua invenção de um 'si' para 'si'.

O corpo é, por assim dizer, constantemente domado, manipulado, torturado. Conduzido a interesses próprios, *territorializado* e *desterritorializado*, *subjetivado* e *dessubjetivado*. Conforme sublinha Villaça (2007) corpos e subjetividades são superfícies privilegiadas para a inscrição de sentidos, "formas abertas em perene ressemantização" (VILLAÇA, 2007, p.31).

Temos assim, no âmago dessa conjectura, duas situações que se complementam. O corpo, sua materialidade, sua territorialidade, seu 'ser' no e para o mundo. Volume a significar. Bem como, indissociável do primeiro, o que já nos referimos no início deste trabalho de algo próximo de *substrato do corpo*, composto pelo que diz respeito à produção metafísica e conceitual do ser, a qual pode ou não ser materializada (incluindo aí o pensamento e a arte). Ambos inseparáveis, modificáveis, negociáveis, de acordo com o aparato disponível.

Contudo, a subjetividade habitaria o *entre* dessas duas hipóteses. Dentro da perspectiva que me propondo a trabalhar aqui, ela constituiria brechas entre *corpo* e *substrato*. Os envolveria e contribuiria para sua presença *no* e *para* contextos específicos. Para o *outro* que numa perplexidade de enfrentamento ajudaria a constituir nossa própria paisagem. Como afirma Neto (2007, p.80) "nossa paisagem

corporal só se realiza no outro, sendo o nosso corpo e o do outro mediações para a permanência de um eterno retorno”.

Mesquita (2004, p. 15) trabalha com a idéia de que:

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O indivíduo está na encruzilhada de múltiplos componentes da subjetividade. Cada história singular é atravessada por aspectos culturais, políticos, econômicos, científicos, afetivos, familiares, etc. São componentes inconscientes, corporais, sociais, econômicos, tecnológicos, políticos, etc. A subjetividade individual, porém – mais comumente chamada de ‘sujeito’ – não deve ser vista como um recipiente no qual todos esses componentes seriam interiorizados, mas sim como um entrecruzamento dos determinantes de várias espécies.

O corpo – e a sua paisagem, apropriando-me da terminologia utilizada por Neto (2007), intimamente ligado a seu substrato e à subjetividade que o perfaz, portanto, não se configura enquanto um destino hermético, mas como matéria a modificar (LE BRETON, 2007), de acordo com o contexto em que opera e às suas necessidades próprias. De acordo com o *outro* que o atravessa de algum modo, ajudando-o em sua construção.

Nesse sentido, o ‘si’ para ‘si’ pode ser visto no plural, como vários ‘sis’ para apenas um sujeito-corpo (que pode vir a ser também vários no decorrer do tempo), o qual é constantemente entrecruzado por diversas e múltiplas formas de existir, de acordo com o que ele experiencia e o sensibiliza a todo o instante.

Dos elementos anatômicos que são abarcados pelo corpo (a materialidade corpórea) às carapaças que o envolvem (as vestes, por exemplo), as relações de dentro/fora, cheio/vazio e os aparatos que o homem utiliza na relação de invenção/mediação de seu contexto (objetos e instrumentos que expandem e complementam o corpo, como as vestes e a própria linguagem), também contribuem no atravessamento de nossas subjetividades e para que assim possamos produzir determinadas coisas que demarquem nossa existência/experiência num dado momento.

Villaça (2007, p.33) coloca que:

O sentido que o objeto pode vir a ter depende da relação sujeito/mundo. O mundo é a moldura simbólica e material na qual nos movemos e emoções não existem deslocadas dos objetos. Todo o objeto cede parte de sua completude física à imaginação emocional, e toda a intencionalidade emocional recorre à matéria física dos objetos para ganhar consistência e durabilidade culturais.

Os objetos, por assim dizer, são antes de tudo uma marca do homem frente a seu contexto cultural. São, de algum modo, *outros construídos* que refletem necessidades humanas de adaptação e simbolização, corroborando numa determinada subjetividade que se demonstra mutável no decorrer do tempo e adaptável frente ao entorno o qual abarca o indivíduo em suas mais variadas instâncias de personalidade.

Para Greiner (2005, p.38) “(...) as espécies vivas, da bactéria ao homem, não são corpos-máquinas mas sujeitos aptos a construir um mundo singular a partir das complexas relações que estabelecem com o ambiente onde vivem”. Assim, o corpo apropria-se do meio e ao mesmo tempo é absorvido pelo contexto, na medida em que é adaptado a determinadas circunstâncias que o reafirmam enquanto organismo de vigília permanente na existência e produtor de inúmeras significações. Ainda Greiner (2005, p. 42) conclui que “(...) não cabe mais distinguir como instâncias separadas e independentes, um corpo biológico e um corpo cultural. O corpo anatômico e o corpo vivo atuando no mundo, tornam-se inseparáveis”.

Complementando essa idéia, pensar o corpo na atualidade para Villaça (2007) é entendê-lo absorvido em um amplo universo semiótico de onde emergem inúmeras subjetividades. É pensar suas performances de modo contrário ao projeto moderno que via o corpo enquanto uma exterioridade a ser controlada. O contexto contemporâneo assume o corpo em suas mais variadas instâncias pessoais, intrapessoais e coletivas, vendo-o como fundamental na construção dos indivíduos. A autora infere que “o corpo surge como carne e imagem, matéria e espírito simultaneamente” (VILLAÇA, 2007, p.47).

Nessa perspectiva, podemos pensar as inúmeras possibilidades que dispomos atualmente para modificarmos nossos corpos de modo direto (remodações

cirúrgicas e técnicas estéticas das mais variadas) e indireto (vestuário e acessórios), onde o corpo – anteriormente pensada enquanto uma matéria suja e mundana, não é o oposto da alma – substância eterna, mas seu reflexo direto. Portanto, necessita ser editável. Tal pressuposto pode nos remeter algumas vezes a uma sensação de profunda insegurança (característica de nossa época), ao passo que o percebemos como algo que deveria predizer nossa segurança material frente ao mundo e, portanto, deveria ser imutável.

Dialogando com tal pressuposto, Bauman (2007, p.13) segue a mesma linha quando nos traz a idéia de que atualmente:

Nos dois extremos da hierarquia (e no corpo principal da pirâmide, presas entre eles num dilema), as pessoas são atormentadas pelo problema da identidade. No topo, o problema é escolher o melhor padrão entre os muitos atualmente em oferta, montar as partes do *kit* vendidas separadamente e apertá-las de uma forma que não seja nem muito frouxa (para que os pedaços feios, defasados e envelhecidos que deveriam ser escondidos embaixo não apareçam nas costuras) nem muito apertada (para que a colcha de retalhos não se desfaça de uma vez quando chegar a hora do desmantelamento, o que certamente acontecerá).

Partindo da idéia do autor e buscando auxílio na linguagem médica através da palavra *sutura*, além de predizer a sobrejustaposição entre arte e pensamento, entre as imagens que incitam inúmeras reflexões e entre os paralelos corpo/veste, dentro/fora, ausência/presença, o termo aparece no decorrer do presente trabalho como um metaconceito ou possível metáfora com relação às costuras e amarras que fazemos diariamente nas tentativas constantes de (re)configuração e desfragmentação de nossas identidades/subjetividades, fragilizadas pelas condições fluídas e efêmeras da atualidade.

objetovestívelobjetovestívelobjetovestível

a roupa

o corpo

o corpoea roupa

territórios negociáveis

Na tarefa de suturar e ressignificar a territorialidade corpórea, entendida aqui como a porção que pleiteia seu lugar no espaço e apresenta-se ao *outro* enquanto imagem/objeto significável, considera-se que a roupa, objeto vestível, tridimensional, ganha ainda que ingenuamente, importâncias explícitas.

Augé (1994, p.58) coloca que “pode-se imputar esse efeito mágico da construção espacial ao fato de que o próprio corpo humano é concebido como uma porção de espaço, com suas fronteiras (...)”, ou seja, ele pode ser “pensado como um território”. Desse modo, partindo da idéia de que a roupa tem como função primordial revestir o corpo, inevitavelmente também podemos percebê-la desse modo, com suas características culturais específicas, suas peculiaridades subjetivas que definem e reinventam seu usuário.

Nesse sentido, Villaça (2007, p. 142), atesta que:

A aderência ao corpo mais evidente é certamente a roupa: embalagem que vela e desvela, simula e dissimula. Fisicamente autônoma, ela é, entretanto, intimamente ligada ao corpo do qual recebe odores e calor e ao qual oferece um estatuto. O tecido cortado ou drapeado torna-se imagem no momento em que é vestido.

Portanto, a roupa (re)significa o corpo constantemente, estabelecendo um fluxo de troca e uma negociação contínua entre esconder/mostrar, construir/destruir, estar/não estar. O corpo precisa da roupa e a roupa só existe em função do corpo.

Definindo a roupa/veste enquanto um dos elementos que assumem grande relevância na invenção de um ‘si’ para os corpos/sujeitos imersos em um determinado contexto, podemos percebê-la como um signo cultural repleto de valores e peculiaridades específicas. Estas permitem ao homem, nos diferentes períodos históricos, comunicar-se com seus pares, demarcar sua presença e explorar suas vivências, entendendo-a como um território que oferece fronteiras significativas na relação subjetividade<>contexto.

Para Oliveira (2008) a territorialidade se configuraria a partir de uma ‘unidade fictícia’ a qual evoca a distinção com relação às outras porções de territorialidade.

Poderíamos pensá-la enquanto um espaço no tempo que engloba tensões internas múltiplas e oferece contornos os quais estão em autoformação constante. Tal qual a própria subjetividade.

Mesquita (2004, p.15) trabalha com a idéia que:

Os modos de se vestir, se adornar, de interferir sobre os corpos, são elementos que se compõem com os outros vetores, os quais produzem os modos de ser, os modos de relação em si: as subjetividades. A subjetividade varia seus modelos dominantes, a partir da oscilação das forças que estão compondo e recompondo seus contornos.

Dentro da perspectiva vislumbrada aqui, a roupa é vista como um desses contornos que ora escondem, ora mostram, porém sempre com o intuito de ressemantizar o corpo. Dar a ele novas possibilidades de ser corpo. Ou ainda de desfazer sua presença no espaço. Torná-lo signo repetível em meio a tantos outros corpos que o contemplam. Levar à exaustão sua visualidade, ou camuflagem.

Assim, a subjetividade nos parece ser vestível e do mesmo modo revogável na medida em que há a construção de múltiplos e diferentes 'sis' para si no decorrer do tempo e conforme o que convém ao sujeito/corpo ornado. Especialmente no atual momento histórico, permeado por encenações, espetáculos e aparecimentos de toda a ordem (incluindo aí as diversas manifestações artísticas que trazem ao mote de discussão o próprio corpo do artista, ou de *performers*, ocupados em levar a completude corporal a seus limites, chegando até a desmaterializá-lo).

Frente às diversas circunstâncias contemporâneas que nos autorizam a pensarmos o corpo como algo facilmente substituível, torna-se comum a corrida pela afirmação do território corporal enquanto objeto de luxo, artefato de fetichismo. Matéria controlável. Como sublinha Mesquita (2004, p.64) "o corpo torna-se o principal suporte de expressão do poder do ser humano quanto a si próprio, à sua subjetividade e até mesmo quanto ao seu destino, num momento de extremas e constantes desestabilizações". Portanto, a roupa age como envoltório, ou invólucro que agencia tais transformações subjetivas e da mesma forma facilmente manipuláveis.

Suturando ressonâncias entre vestes sem corpos e corpos sem vestes

Suturas,
 fissuras,
 amarras,
 brechas,
 caminhos.

Entradas e saídas.

Fluxos em estado de troca, de imbricamento
 Amalgamados

Sobrejustaposições



Figura 08: Claudia Casarino, *sem título*
 Objeto/Instalação, detalhe, 2005
 Fonte: <http://claudiacasarino.com/index.html>



Figura 09: Vanessa Beecroft, vb 45
 Performance, detalhe, 2001
 Fonte: <http://www.vanessabeecroft.com>

Retomo os conceitos de dobra e cartografia, ou ainda de 'dobra cartográfica', veiculados já no prólogo deste trabalho dissertativo, para ir mais além, colocando que dos desdobramentos possibilitados até então, o que tomamos por resultado pode ser entendido enquanto um mapa.

Ao nos depararmos com um mapa, escolhemos por que caminhos percorreremos, que direções tomaremos, que tipo de signos apreenderemos na escolha de alguns direcionamentos. Um mapa não tem entrada ou saída, não tem início nem fim, nós é que optamos por onde entraremos e por onde sairemos dele, qual será o princípio de nossa inserção. Um mapa é um corpo, diz de um corpo, suporta corpos em si, constitui redes que se espazem através desses corpos.

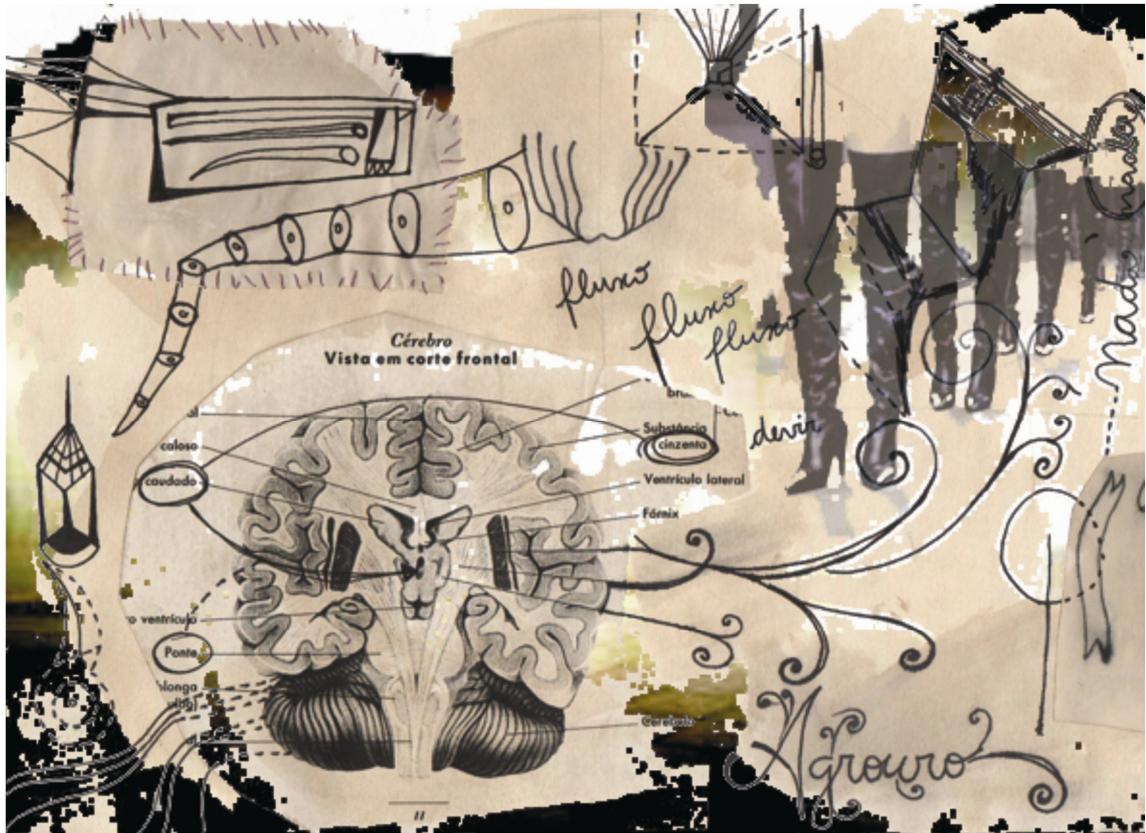
Deleuze & Guattari (1995, p. 22) colocam que

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (...) Um mapa é uma questão de performance; (...).

O mapa, o corpo e as redes que apresentei até aqui, não diferente disto, dizem de inúmeras conceituações que foram tangenciadas até então, onde territorialidades, imagens, subjetividades, ausências/presenças, vestes/corpos, pensamento/arte, teoria/prática dialogaram e se articularam através de múltiplas entradas, sobrejustaposições resultantes de reversibilidades e de suturas praticadas constantemente.

A idéia da *sutura* pode ser pensada em diversos vieses que formam pontos (ou nós) de conexão no decorrer do trabalho. Sutures entre ausências e presenças instauradas pelas obras discutidas, entre o ideário das artistas produtoras e minhas próprias acepções com relação às mesmas. Sutures presentes nos corpos contemporâneos que se entregam às cirurgias e remodelações condizentes com o padrão dito 'perfeito' atualmente, entre corpos e subjetividades revogáveis. Sutures entre a arte e o pensar com arte no contexto contemporâneo. Sutures que se

mantêm em constante reformulação, sulcam caminhos, deixam marcas e propõem aberturas para novos olhares, mapeiam processos e novas possibilidades em devir.



Portanto, suturando as infindas relações que podem ser tecidas acerca das obras apresentadas e brevemente analisadas até então, trago algumas possíveis *sobrejustaposições* resultantes dos modos de ver a respeito das mesmas.

Como já visto, Claudia Casarino nos instiga a pensar seu trabalho a partir da presença da veste, porém da ausência do corpo (ausência que é subvertida amiúde por uma certa presença fantasmagórica elucidada na sombra distorcida das vestes, projetada na parede da sala de exposição). Diretamente ao oposto dela, Vanessa Beecroft nos apresenta *performers* nuas que nos remetem à falta da roupa para adentrar em questões polêmicas a respeito do corpo na contemporaneidade, provocando um desaparecimento dos corpos no espaço da obra a partir da repetição aparente desses corpos nus, onde a roupa é remetida justamente por sua falta.

Ironicamente, ou veementemente ambas transitam por uma temática que, a meu ver, perpassa suas obras de forma arrebatadora: a subjetividade. Claudia Casarino

apresenta, expõe, escancara uma (possível) subjetividade, ainda que utilizando-se da ausência de corpos, porém da presença de objetos-vestes. Vanessa Beecroft subverte a temática, subtrai, faz uso da repetição de corpos desvestidos, da ausência e/ou repetição (que gera em certo modo a ausência) para dessubjetivar os mesmos corpos, propor uma nova subjetividade ou territorialidade que perpassa o igual.

Nesse jogo de presenças e ausências poderíamos nos perguntar: Que ressonâncias se instauram ao relacionarmos as vestes sem corpos de Casarino e os corpos sem vestes de Beecroft?

Villaça (2007, p.34) comenta que “ideais morais e emocionais não se sustentam sem objetos materiais, porque são eles que dão visibilidade e mundanidade aos sentidos”. Assim, podemos nos reportar ao estranhamento que ocorre frente a ambas as obras, bem como às transgressões que ocorrem nos espaçamentos entre as mesmas. Transgressões estas que nos instigam a repensar inúmeras relações. Relações entre corpos, entre vestes e entre corpos e vestes mutuamente.

No trabalho de Casarino estão presentes os objetos, mas não os corpos que utilizariam tais objetos, deflagrando nesta ausência uma presença que se instaura enquanto desconfortante, ou provisória. Tal presença não está nos objetos, tão pouco em mim, que presencio tal imagem, mas nas zonas de contato entre o *eu* (presença) e as ausências presentes na obra.

Em Beecroft o corpo está presente, com poucos objetos que remetam ao menos a ações corriqueiramente cotidianas, mas encontra-se ele próprio enquanto objeto. A falta das vestes e a estaticidade das modelos que estão expostas na obra desconcertam o olhar e fazem com que me questione acerca de seu lugar na obra sua real presença no território da imagem.

Villaça (2007, p.36) comenta que:

Com a instalação, a obra trasborda fora de si mesma e adquire uma externalidade radical e extrema. A ‘instalação’ é por isso uma espécie de *happening* posto em cena por coisas, em vez de pessoas, um evento cujos

protagonistas são entidades transbordantes e ejaculadoras, condensados de informações e mensagens que nos provocam. As 'instalações' não devem ser consideradas como o objeto da avaliação de um visitante; a relação com este último é completamente invertida quanto à tradicional visita a museus e galerias. É a instalação que sente o visitante, que o acolhe, o tateia, o apalpa, dirige-se a ele, faz com que ele entre nela mesma, o penetra, o possui, o inunda.

Em Casarino nos deparamos com objetos instalados que adquirem uma sobre-vida através de nossos olhos. Sombras e vestes que dançam, ainda que estáticas na sala onde a obra está instalada e remetem-se a corpos presente-ausentes. Em Beecroft encontramos corpos que ainda que presentificados, ou com a possibilidade de vida e movimento, estão estáticos, apáticos, estranhamente organizados como coisas. Configuram uma espécie de instalação com objetos/corpos que geram desaparecimentos uns frente aos outros.

Se o corpo e, por analogia, a veste podem ser pensados como territórios, podemos inferir que na obra de Casarino há o território, mas não os ocupantes do mesmo e talvez por isso uma presença espectral que subentende os corpos que por eles passaram ou poderão passar. Já no trabalho de Beecroft, os corpos se dessubjetivam na medida em que se apresentam repetidos, nus, portanto desterritorializados, entendendo que tal território se desfaz para formular outro tipo de território sem margens.

Como propõe Villaça (2007, p.56)

O corpo constitui um subsistema cultural por meio do qual o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro. Os processos de subjetivação/dessubjetivação na contemporaneidade têm nele encontrado um *lôcus* onde as discussões se sucedem, seja num viés naturalista, colocando-o como baluarte da resistência aos processos de desmaterialização e metamorfose propiciados pela ciência e pela técnica, seja por meio de novos investimentos simbólicos que privilegiam sua desconstrução em campos de força, sua perda de originalidade.

Sem dúvida podemos de antemão prever que a desconstrução dos corpos iguais nos remete ao contexto paradoxal em que vivemos atualmente, onde ao mesmo tempo em que o corpo é visto desconstruível, ressemantizável e revogável, em detrimento dos tantos outros corpos que estão em devir devido às inúmeras

possibilidades ofertadas pela ciência e pela técnica, ele é reafirmado, colocado em destaque e trabalhado à exaustão a fim de se diferenciar dos tantos outros corpos.

Como infere Villaça (2007, p.23)

Os atuais movimentos de identificação e representação se dão, paradoxalmente, por meio da transmutação corporal, que ora levam a imagem aos limites da desconstrução, ora, por meio de toda sorte de artifícios e tecnologias, atuam sobre o próprio corpo, afirmando sua fragilidade carnal ou investindo em sua desmaterialização.

Mas nos chocamos quando o corpo encontra-se demasiadamente presente como em Beecroft, ou explicitamente ausente como em Casarino. Aí tentamos não enxergá-lo mais em meio à sua repetição aparente, ou presentificá-lo em meio às ausências.

Tentamos subverter ausências e desconstruir presenças, com o intuito de nos ausentarmos ou presentificarmos em nós mesmos.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. Pensar com arte: o lado de fora da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica. **Fronteiras:** arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. pp. 167-191

BAUMAN, Zygmund. **Vida líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados:** mapas da interculturalidade. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda:** semiótica, *design* e corpo. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2005.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca.; TESSLER, Elida. (Orgs.) **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. pp. 35 - 50

_____. *Poiéticas* e poéticas da mestiçagem. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea.** Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2007. pp. 11-17

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Empirismo e subjetividade:** ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. **A dobra:** Leibniz e o barroco. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa**. [S.l.]: Nova Fronteira, 1999

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

LE BRETON, David. O corpo acessório. In: **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. 2ª. Ed. Campinas/SP: Papyrus, 2007. pp. 27-54.

MESQUITA, Cristiane. **Moda Contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

NETO, Manoel Fernandes de Souza. As paisagens do outro em nós. In: GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo e mediação – ensaios e reflexos**. São Paulo: Factash Editora, 2007. pp. 79 – 84

OLIVEIRA, Marilda O. de. Território e deslocamento na obra de Guillermo Gómez-Peña. **Visualidades**, Goiânia, v.5, n°1, p.39-56, dez. 2008.

PASSERON, René. A poética em questão. Tradução de Sonia Taborda. **Porto Arte**. V.13, n° 21, maio de 2004. pp.11-15.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2006.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? O percevejo – **Revista de teatro, crítica e estética**, n° 12. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Rio de Janeiro, pp. 25 – 50, ano 11, 2003.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. Barueri: Estação das Letras Editora, 2007.

Referências Consultadas

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BONVICINO, Régis. **Ossos de borboleta**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. pp. 123 - 140

RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

SKLIAR, Carlos. **La intimidad y la alteridad: experiências com la palabra**. Argentina: Ed. Miño y Dávila, 2005.

SIBILIA, Paula. O corpo modelado como imagem: o sacrifício da carne pela pureza digital. In: RIBEIRO, Paula Regina Costa; SILVA, Méri Rosane Santos da; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: composições e desafios para a formação docente**. Rio Grande: FURG, 2009.

Experimentia

