

Estética dos ossos.
Estudo de um “striptease” em
raio-x.

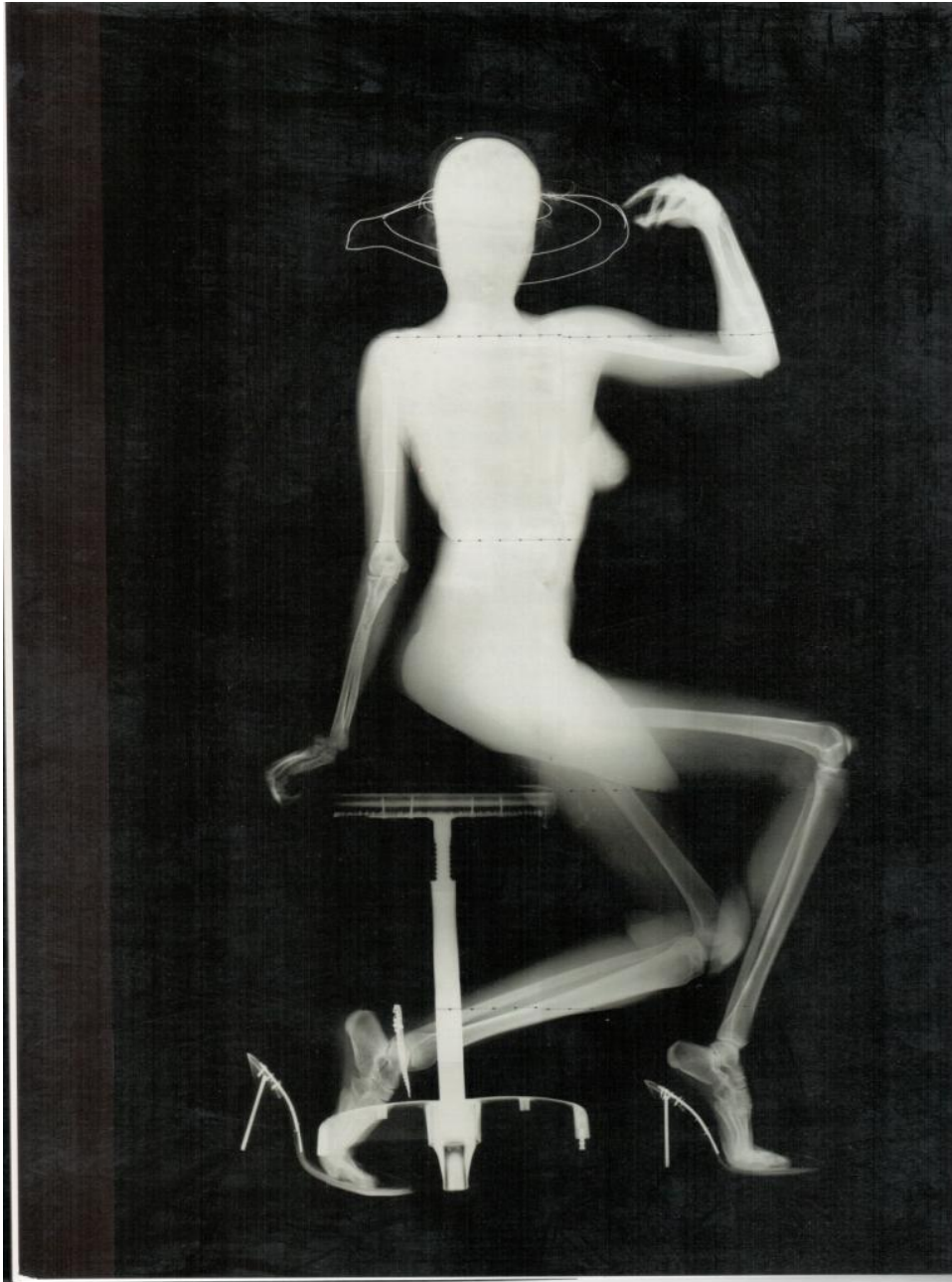
LIONEL STURNACK

Código USP: 7726663

Universidade de São Paulo

2011-2012





Benedetta Bonichi, *Striptease*

Estética dos ossos.

Estudo de um “Striptease” em raio-x.

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

Roland Barthes – *O prazer do texto.*

O striptease que propomos analisar é na verdade o título de uma obra que pertence à produção da artista italiana Benedetta Bonichi. Trata-se de uma composição mista, a meio caminho entre os raios-x e a fotografia. “Striptease” chamou a nossa atenção por várias razões. Com certeza, por seu caráter surpreendente, sendo uma cena erótica e ao mesmo tempo uma radiografia. Mas também e sobretudo por sua estética particular em relação aos outros artistas que desenvolvem uma técnica similar. Uma parte do nosso estudo consistirá na abordagem indispensável mesmo que breve das realizações de quatro outros artistas que trabalham com os raios-x. O propósito de nossos passos é levar em consideração o lugar da obra estudada no espaço de realizações em raio-x artístico. Pretendemos desta maneira chegar à descrição fina de “Striptease”, ou seja, conseguir por um lado estabelecer os critérios sobre os quais se correlacionam e se diferenciam os raios-x artísticos vistos e, por outro lado e graças à primeira etapa, dar conta da riqueza da obra da italiana.

Desenvolveremos o estudo segundo três etapas gerais. Com a primeira, tentaremos efetuar uma descrição de “Striptease” segundo os três eixos da leitura plástica padrão: cromático, eidético e topológico. Na segunda etapa, adotaremos o mesmo ponto de vista para a descrição plástica de cinco obras de quatro outros artistas: Nick Veasey, a agência Butter, Wim Delvoye e Claudio Mubarac. O interesse da segunda parte consiste em ver se o tipo de descrição estabelecido para “Striptease” vale nos outros casos e como se atualizam as unidades plásticas em cada realização particular, a fim de observar as suas possíveis

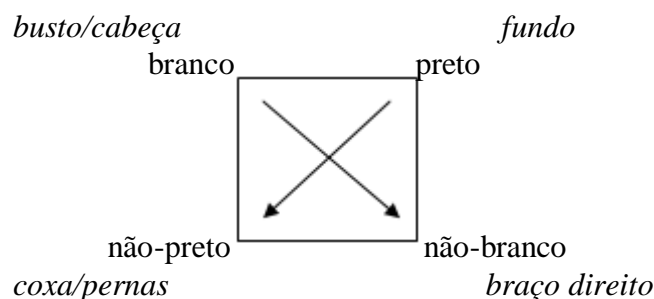
convergências. Na última etapa, poderemos considerar a estética de cada obra à luz das atualizações plásticas e das integrações entre elas com outros patamares temáticos. Conseguiremos, finalmente, entender a pertinência e a particularidade de “Striptease” por meio destas considerações temáticas e plásticas.

1. Estudo dos formantes plásticos

É preciso começar pelo reconhecimento das formas que compõem a obra, já que o resultado se apresenta como uma figuração forte. Vários elementos incitam uma leitura erótica da obra. Desse modo, se esquecermos o título, pode-se identificar alguns deles rapidamente: a sensualidade da posição do corpo (um braço estendido lascivamente, o outro segurando apenas o chapéu), a nitidez manifesta do corpo apesar do chapéu e dos sapatos de salto alto, o banquinho e o assento do corpo neste (que realiza o termo complexo: sentado e de pé). Dito de outra maneira: a presença de poucas roupas mas o suficiente e o caráter não natural da posição corporal, mobilizando as representações consensuais do striptease, atualizam uma leitura erótica da cena. Faremos um uso mais específico e mais aprofundado destes elementos figurativos no momento das comparações. Estas notas bastam para nós agora com o fim de enumerar as unidades da descrição plástica. Começaremos com a dimensão cromática.

1.1. A dimensão cromática

O cromatismo da obra se revela um bicromatismo, já que se trata de uma imagem em branco e preto. Contudo, observa-se um tratamento diferencial das partes do corpo e do banco. Para descrevê-lo, usaremos a oposição fundamental *branco* e *preto*, ou seja, a oposição das cores do bicromatismo. Articulando-se, elas apresentam a distribuição das formas que figurativizam elementos reconhecidos como pertencentes ao striptease e ao erotismo. Desse modo, se dispusermos no quadrado semiótico a oposição fundamental aplicada à descrição do corpo com exceção da banqueta, temos:



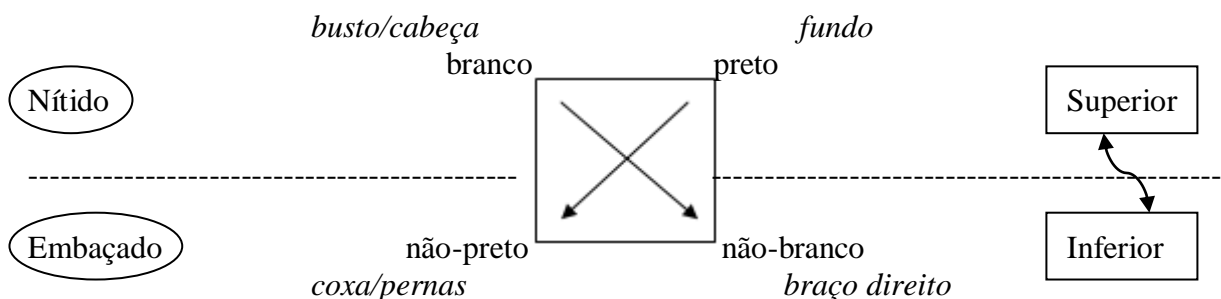
A disposição corresponde aos tratamentos diferenciados das partes do corpo. Pode-se observar que o braço direito e as coxas realizam um tratamento parecido com o bicromatismo. No entanto, cada um está numa relação de dependência com partes diferentes do corpo. Assim, se por um lado o braço direito *sai* do busto e corresponde ao único elemento que se destaca do branco dominante da parte de cima, as coxas realizam uma totalidade a meio caminho entre branco e preto mas que se destaca notavelmente do fundo preto. Por isso, cada um dos subcontrários figurativizados atualiza uma negação da figurativização do termo simples correspondente. As unidades reconhecidas constituem desta maneira a realização plástica do enunciado. No entanto, é preciso levar em consideração a dimensão eidética para refinar ainda mais a descrição dos formantes plásticos da obra, já que, neste caso, a categoria eidética atua como regente da categoria cromática.

1.2. A dimensão eidética

Em *Striptease*, é a oposição entre *nítido* e *embaçado* que estrutura a obra e distribui a saturação cromática, ou seja, a dominância de branco ou de preto. Existe então uma relação de proporção constante entre as categorias, de modo que se tivermos que dispor a oposição num quadrado, o resultado concordaria com o da primeira dimensão. Assim, o *branco* e o *preto*, como os termos simples da oposição quadrática estão numa relação de dependência com a categoria eidética do *nítido*, de tal modo que se houver uma parte nítida, ora será branca, ora será preta. Ao contrário, se houver uma parte *não branca* ou *não preta*, esta seria necessariamente correlacionada a uma formação embaçada. As categorias que escolhemos para estabelecer esta dimensão, apesar de chamar *nítido* e *embaçado*, não diferem muito das categorias do linear e do pictórico descritas por Wölflin no primeiro capítulo de *Conceitos fundamentais da história da arte*¹. Poderíamos chamar de uma maneira ou da outra, o resultado seria parecido. Preferimos o duplo nítido-embaçado porque os conceitos de Wölflin foram criados para aplicação à pintura, não à fotografia e ainda menos para os raios-x. Assim, uma tal categoria que opõe unidades de descrição pictural não concordaria com o caráter técnico específico da obra da autora italiana. Outra opção seria de falar de *densidade* e *não-densidade*, já que são os termos específicos de descrição da tomografia; no entanto manteremos o *nítido/embaçado* usual na fotografia como categoria privilegiada. Sobre esta

¹ “Portanto, podemos estabelecer assim a diferença entre os dois estilos: a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapasse o conjunto dos objetos. No primeiro caso, linhas regulares, claras, delimitadoras; no segundo, contornos não acentuados que favorecem a ligação.” (Wölflin, 2000: 27).

nova base, podemos agora propor a disposição quadrática seguinte que apresenta a conjunção do cromático e do eidético:



A distribuição dos formantes da imagem aparece bastante claramente com a ajuda do quadrado semiótico. Resta apenas entender esta apresentação em relação à dimensão topológica, que aparece já no esquema com a oposição *superior/inferior* cuja distribuição pode estar invertida segundo os casos, como veremos. Esta última parte da descrição plástica do enunciado vai trazer algumas considerações a respeito do tratamento particular que faremos da banqueta e a respeito da estrutura plástica geral da imagem.

1.3. A dimensão topológica

Na verdade, a progressão do quadrado corresponde à progressão eidética e cromática dos formantes da imagem lida de cima para baixo. Neste caso, abstrai-se necessariamente o fundo (preto), já que representa a ausência de matéria, ou seja, nenhum objeto. Assim, na parte de cima se desenvolvem a cabeça e o busto branco e nítido, enquanto o braço direito se torna embaçado e não-branco na medida em que desce e, por fim, as pernas realizam o embaçado não-preto na parte de baixo. Destacam-se então duas áreas topológicas: superior e inferior (indicadas na parte direita do quadrado).

Temos deixado de fora a banqueta até agora. A banqueta não cabe nesta perspectiva plástica, na parte topológica. Com efeito, ela pertence à parte de baixo da imagem, juntamente com as partes embaçadas e necessariamente *não-pretas*, perto das pernas. Mas ela se distingue do resto das unidades sendo um objeto que quase não entra em contato com o corpo senão numa única superposição com o pé do modelo (e com um toque no patamar da coxa direita). A banqueta, então, parece oferecer uma composição diferente do resto da imagem tal como foi analisada, já que é composta com cromatismo e contornos variáveis, e que a superposição cria um contraste com o cromatismo e o tipo de contorno do pé. Seguindo a evolução eidética e cromática da banqueta, observa-se que se torna progressivamente *não-branca* e *não-preta* à

medida em que sobe do pé de ferro branco e nítido até o assento *não preto* que se perde no fundo da imagem. O que se opera na realidade é uma inversão topológica sobre uma base cromática e eidética comum, de tal modo que a banqueta realiza o contrário topológico do corpo (o que indicam as setas entre a parte inferior e superior do esquema). Podemos dizer então que a conformação plástica da imagem corresponde a uma formação quiasmática. Além disso, pode-se notar que um dos efeitos deste quiasma corresponde, do ponto de vista visual, a reconhecer a parte central dele, ou seja, o horizonte da espera do striptease: o sexo da modelo. Esta parte central da espera é também o lugar de contraste mais intenso entre os formantes (com a exceção dos contrastes com o fundo preto), com uma oposição entre *branco* e *não preto*. Assim, as pernas entram em colisão tanto cromática como eidética com a parte triangular que termina o busto, o que apoia a centralidade. Deste modo, a centralidade do sexo escondido, a formação quiasmática da imagem e o caráter contrastivo e indeciso da parte do meio sugere fortemente a leitura erótica, no sentido bartesiano de *aparecimento-desaparecimento*.

Uma tal leitura não seria nada sem ser completada com o estudo da interrelação entre a formação plástica e uma leitura que seria temática, ou seja, contando com o erotismo da obra. Levaremos em consideração esta perspectiva no fim do trabalho. Antes disso, é preciso – pensamos – ver se será possível efetuar uma análise plástica com outras obras em raio-x, do mesmo ponto de vista que adotamos para *Striptease*. Isso nos leva à segunda parte do estudo.

2. De um osso ao outro: variação dos estilos plásticos

Nossa questão nesta segunda parte é dupla. Por um lado, trata-se de estabelecer o conjunto estável de formantes e de regras plásticas que permite reconhecer um *tipo* artístico, ou um *gênero* (embora a palavra seja carregada demais de sentido)², o que implica o reconhecimento de tais unidades e tais regras na composição das obras. Por outro lado, pretendemos ver os modos variáveis de atualização destas unidades com cada autor, a respeito de um tema particular (específico à obra). Sem ter uma pretensão a qualquer tipo de estabilização que ultrapassaria os limites impostos pelo corpus, o que estamos procurando de um osso ao outro é precisamente a sintagmatização de unidades organizadas em paradigmas. Isso nos levou desde o começo da análise a buscar as unidades de composição de *Striptease*.

² Seria possível falar de *técnica*, no entanto nem todas as obras em raio-x são compostas por meio da técnica de fato, mas são cópias, artefatos. Por isso, efetuamos uma descrição plástica. Esta permitiria chegar a uma definição formal das representações resultantes do raio-x, não no sentido da técnica de fato mas do resultado enunciativo.

No mesmo âmbito, veremos se é possível encontrar as unidades em outras obras, e segundo quais modalidades aparecem.

Até agora, reconhecemos três variáveis plásticas, entre as quais duas estão numa relação constante: a dimensão eidética e a cromática. Na verdade, ambas delineam as condições de possibilidade, por conseguinte de leitura, de qualquer imagem em raio-x. Com efeito, apesar do caso da cor, que pode ser adicionada à imagem, o raio-x padrão oferece uma visualização que varia segundo os dois eixos: *branco-preto* e *nítido-embuçado*. Na prática mais usual, isso representa um tipo de objeto e de matéria, já que os objetos respondem de modo variável aos raios (o ar aparece preto e os ossos ou o ferro branco, por exemplo). Pertencendo às dimensões cromática e eidética, esses eixos definem uma *limiarização*, ou seja, o número e o tipo de linhas do objeto³. Nesse caso, corresponde a apresentar um corpo com o bicromatismo e segundo uma variação de densidade (*nítido-embuçado*). Poderíamos adicionar em alguns casos, principalmente médicos, que a dimensão topológica faz parte das condições de possibilidade da tomografia, já que o objeto pesquisado na imagem só aparece segundo uma posição certa do corpo. Por isso, podemos pensar que os tipos de posições topológicas oferecidas pelas obras artísticas em raio-x aparecem como uma *figura* – no sentido retórico – em relação a apresentação padrão. Isso seria uma nota geral do que se observa logo que a técnica é aplicada à arte. No entanto, deixaremos de fora a topologia para nos concentrarmos sobre duas variações gerais no uso do raio-x: a densidade e a superposição, que dependem dos dois outros eixos.

2.1. Densidade variável

Por falta de encontrar uma definição semiótica precisa do conceito, definiremos a densidade como “grau variável de limiarização das unidades”, de acordo com o âmbito que Dondero dá ao conceito na perspectiva da definição da *alografia*⁴. Deste modo, ao falar em termos plásticos, a interrelação entre as dimensões cromática e eidética constitui um definido tipo de densidade. Existem dois movimentos referentes à densidade: aumento e diminuição. A modelo do calendário da agência Butter⁵ (ver Anexo 1), por exemplo, realiza uma

³ Para pôr o conceito na perspectiva mais ampla da semiótica das imagens nas ciências, ver: Groupe μ , [?]: 11-13.

⁴ Inspirando-se em Nelson Goodman, Dondero propõe a definição seguinte da alografia: “[...]uma visualização manipulável porque dotada de um sistema de anotação de elementos disjuntos identificados segundo operação de seleção e de desdensificação.” (Dondero, 2011. Tradução nossa).

⁵ Por falta de ter um nome para cada uma das modelos, escolhemos chamá-la de *Miss April*. Escolhemos também chamar as obras de Nick Veasey : *Daily Planet* e *Shoes*.

desdensificação forte dos seus formantes. Com efeito, pode-se observar que os contornos se delineiam com nitidez de maneira uniforme na imagem. A limiarização se desenvolve de modo muito menos complexo que no caso de *Striptease*, por causa da uniformização do tratamento e da distinção da maioria das partes do esqueleto (mesmo as que apresentam normalmente um grau maior de agregação, como o pé no caso de Bonichi por exemplo). A mesma desdensificação se observa nas duas obras de Nick Veasey (ver Anexos 2 e 3). O caso destas imagens é mais particular já que atualizam também as segundas transformações gerais: as superposições. Este estado as leva a serem mais densas na verdade, já que se sobrepõem várias camadas. No entanto, se observarmos os contornos dos objetos, veríamos que aparecem com bastante nitidez. *Daily Planet* (ver Anexo 2) apresenta o contorno das roupas, do jornal e dos óculos, além do esqueleto, com uma precisão técnica surpreendente. Assim, tanto a modelo da agência alemã como as obras de Veasey usam as possibilidades da visualização em raio-x para acertar a pureza dos contornos das formas. Estão do lado da diminuição forte da densidade. Então, poderíamos definir a diminuição da densidade como afinção dos contornos até uma nitidez mais importante (ou seja, uma linearização no sentido de Wölfflin) e como complexidade cromática – com a totalidade das posições do quadrado (*branco e preto*). Realiza-se o caso contrário quando se pega *Calliope* do Belga Wim Delvoye (ver Anexo 4). Com efeito, o raio-x de Delvoye força o contraste entre preto e branco, de modo que o corpo se delineia com mais nitidez. Em contrapartida, as estruturas internas, os formantes do corpo, se perdem na brancura saturada que causa uma limiarização fraca. Disso resulta uma densificação forte, devida então à redução das dimensões cromática ao redor dos termos simples, e eidética com o caráter embaçado das estruturas internas.

2.2. Sobreposições

Para descrever as sobreposições, precisamos efetuar uma volta breve à explicação de nosso propósito. Queríamos desenvolver a complexidade de *Striptease*, objetivo para o qual é preciso situar a obra num contexto enunciativo adequado, já que se trata de raio-x, o que precisamente não é comum. É preciso então definir sobre qual base podemos atestar um tipo de arte do raio-x e como o podemos descrever. Por isso, fizemos a análise em termos plásticos da obra da autora italiana, que permitiu isolar duas dimensões que colaboram para definir uma limiarização, ou seja, um modo de aparição do objeto segundo as linhas escolhidas. Entre os modos de apresentação, acabamos de observar que existem alguns com mais densidade que os outros, ou seja, com uma limiarização escassa que oferece pouca distinção, ou ao contrário,

alguns que permitem distinguir com mais nitidez graças à pouca densidade. Agora, no caso das sobreposições, precisaremos atestar, como dissemos antes, um *conjunto de regras formais estáveis*, que autoriza pensar que o tipo *raio-x* pode se definir enquanto dimensão cromática, dimensão eidética (e dimensão topológica na área médica) capaz de estabilizar um gênero artístico ou, melhor, um *tipo enunciativo*. Definiremos o tipo enunciativo como o *conjunto estável e reconhecível de formação plástica*, o que corresponde ao que estabelecemos até agora. Por não termos uma maneira melhor de chamar este tipo de relação, optamos por fazê-lo depender da enunciação, já que a estabilização plástica que descrevemos resulta no gênero raio-x, ou seja, um modo técnico de enunciação do qual só estudamos o resultado plástico. Isso posto, seria então possível distinguir dois tipos de sobreposições, estabelecidas relativamente a este tipo de estabilidade plástica: uma sobreposição homoenunciativa e uma sobreposição heteroenunciativa.

2.2.1. Sobreposições heteroenunciativas

O primeiro tipo de sobreposição é o que aparece como mais visível. Ele opera o encontro entre duas camadas que não pertencem ao mesmo tipo enunciativo. *Segunda figura pintada* de Claudio Mubarac ilustra de maneira exemplar este tipo de conjunção. Podem-se reconhecer (se esquecermos a contraposição com o nu por um momento) pelo menos duas camadas sobrepostas: o raio-x por um lado e o resto por outro lado⁶, resto este que seria composto pelo sangue, os riscos e as letras. Neste caso, o artista efetua um trabalho plástico que ultrapassa as possibilidades plásticas do único raio-x. Por isso, esta obra de Mubarac nos interessa menos. No entanto, ele realiza um uso criativo e, se fizéssemos uma análise específica do nu (já que é um tema recorrente das obras que escolhemos), a sua obra adquiriria uma complexidade nova. A mesma nota deve ser feita a respeito de *Calliope* de Delvoye, que opera uma sobreposição de dois tipos enunciativos: raio-x e vitral⁷, que trazem uma leitura conflitante, como o veremos no último capítulo.

⁶ Este “resto” caracteriza na verdade outras técnicas. Basta ver a referência da obra para se convencer: “impressão digital e água-forte sobre papel” (Mubarac, 2008: 81)

⁷ Colas-Blaise, na descrição dos *Sex-Rays* de Delvoye efetua a distinção vitral/raio-x numa oposição das substâncias da expressão e do conteúdo (Colas-Blaise, 2011). Na nossa perspectiva, ambos pertencem a um modo estável enunciativo, reconhecível graças a seus formantes. A substância do conteúdo não pertence especificamente a um ou outro, mas a interrelação destes cria um tipo particular de relação lógica e semântica, como veremos.

2.2.2. Sobreposições homoenunciativas

O segundo tipo de sobreposições dá conta das obras de Nick Veasey, das quais já falamos no momento de descrever a densidade. Na verdade, o artista inglês propõe obras que juntam necessariamente desdensificação e sobreposição. Se não fosse o caso, a sobreposição resultaria com uma densificação máxima que ocultaria o trabalho plástico permitido pelo raio-x. Chamaremos a sobreposição que ele realiza de homoenunciativa pela seguinte razão: o resultado não deixa aparecer outro tipo de estabilização plástica. Isso significa que as dimensões definidoras convergem para a constituição de um objeto que atualiza as únicas possibilidades reconhecidas do raio-x. No entanto, se se pode falar de sobreposição é porque podemos identificar várias camadas, mas são camadas que pertencem ao mesmo padrão plástico. Distinguimos dois tipos de sobreposições homoenunciativas, as cromáticas e as plásticas.

O primeiro tipo corresponde à obra de Veasey que mostra a perna e o pé no sapato de salto alto (ver Anexo 3). A mudança de cor pertence de direito ao reconhecimento do raio-x, se as outras unidades estiverem presentes e, conseqüentemente, às sobreposições homoenunciativas. Com efeito, o uso da cor é muito habitual no raio-x⁸. Além disso, esta sobreposição não afeta a dimensão eidética, que regula a dimensão cromática. A relação de proporção permanece, a limiarização também (e fica mesmo reforçada com a cor).

O segundo tipo homoenunciativo, o plástico, descreve o caso de *Daily Planet*. Trata-se neste caso de uma sobreposição de planos plasticamente isomorfos mas cuja apresentação requiere uma enunciação complexa, já que tanto qualquer osso como o título do jornal aparecem com a mesma clareza. Não nos ateremos muito mais a esta última sobreposição que nos levaria a descrever as relações entre os limites técnicos, as matérias encontradas pelo raio-x e os resultados visuais destes. No entanto, era preciso levar esta última subcategoria em consideração, já que caracteriza quase toda a obra de Veasey. Na realidade, uma apresentação completa de uma gramática do raio-x teria que levar em consideração a dimensão técnica já que esta permite estabelecer um tipo de matéria e, por conseguinte, de objeto representado. No entanto, uma tal orientação requereria numerosos desenvolvimentos que não poderíamos propor, por falta de espaço ou simplesmente por falta de conhecimento aprofundado nas técnicas radiográficas.

⁸ E até necessário no caso de observação espacial com raio-x : “Em astrofísica, o uso das falsas cores é muito habitual, porque a maioria dos comprimentos de ondas não são visíveis com o nosso aparelho sensorial. Por exemplo, as imagens rádio ou em raio-x sempre são de *cores falsas*” (Raffin, 2004: 193. Tradução nossa).

Terminamos as variações particulares das unidades plásticas, unidas na densidade e nas superposições, para as quais *Striptease* de Bonichi nos serve de padrão analítico. Na próxima seção, a última, focalizaremos a obra de Bonichi com o fim de apresentar suas relações temáticas e plásticas, sempre mantendo um olhar em seu lugar com relação às outras obras.

3. “Onde o vestuário se entreabre”

Até agora, deixamos a temática de fora e analisamos a constituição plástica de obras em raio-x com o propósito geral de entender o tipo de conjunto formal que aquelas apresentam. Vimos, em seguida, algumas alterações das dimensões cromática e eidética, o que nos permitiu situar *Striptease* quanto a sua composição plástica. É preciso agora adicionar uma leitura temática, que seria capaz oferecer um interesse e uma complexidade nova às obras sob análise. Para efetuar-lo, seguiremos os desenvolvimentos de Rastier em *sistemática das isotopias* (1975), em que nota que coexistem no texto analisado três isotopias, uma prática, uma mítica e uma metalinguística – que nasce do encontro das duas primeiras. As três estruturam o texto quanto a sua organização semântica. Embora o autor não lhes tenha dado uma definição precisa, poderíamos usá-las e defini-las de acordo com uma morfologia e uma semântica visuais. Assim, a isotopia prática corresponderia aos formantes plásticos identificados que referem à construção técnica das imagens e permitem reconhecer o tipo estável “raio-x”. A isotopia prática refere então à prática instituinte da imagem, ou seja a sua enunciação. A isotopia mítica se constitui como Floch a descreve em *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit* (Floch, 1985), isto é, baseada na constituição de uma rede de relações semissimbólicas. Na perspectiva de Rastier, a primeira parte do estudo foi dedicada à descrição da isotopia prática, na qual reconhecemos um conjunto estável de regras plásticas que permite definir um tipo enunciativo. Seguindo o caminho descritivo do autor, poderíamos identificar um conjunto temático que seria mítico, ou seja, um tema articulado como universo de referência semissimbólico. Por isso, pode-se reconhecer que, de modo geral e apesar das obras de Nick Veasey, as obras que escolhemos ao longo do trabalho apresentam corpos nus segundo modalidades diferentes, juntas no tema mítico do *erotismo*.

O erotismo pode se definir segundo três critérios. Por um lado, se seguirmos Pietroforte (2011: 89), poderíamos dizer que o erotismo se destaca necessariamente com uma valorização utópica tônica do sexo, o que significa que o sexo é considerado como objeto de valor de base (ao contrário do valor de uso do sexo “utilitário”, reprodutório). Por outro lado,

o campo semissimbólico do erotismo se organiza segundo a oposição fundamental *mostrado/escondido*, como o sugere a epígrafe de Barthes. A dialética se relaciona com a valorização do sexo. Por fim, seguindo outra vez Pietroforte, entender o sentido e a valorização particular atribuída a determinado erotismo requer entender como o discurso particular “trata os demais discursos a respeito do erotismo” (2011: 92). Por isso, às vezes o erotismo se torna pornografia recebendo uma sanção disfórica, emitida por um julgamento necessariamente desqualificante. No entanto, além da mera sanção existe uma diferença formal e constante entre erotismo e pornografia: a pornografia realiza sempre a negação da dialética *mostrado/escondido*, já que o objetivo dela é mostrar sem concessão. Seja o que for do caráter do objeto de valor, o erotismo o apresenta dialeticamente, enquanto a pornografia nega a dialética e oferece diretamente o objeto. A “zona erógena” citada por Barthes, apesar de ser uma *expressão importuna*, aparece como um excelente exemplo da forte conjunção entre o sujeito e o objeto do desejo que define a pornografia em oposição ao erotismo.

Como entender a organização das obras analisadas e o lugar particular de *Striptease* neste campo temático? Parece que a fotografia da artista italiana realiza um erotismo puro, mesmo que apenas para a temática. O striptease funciona mostrando o escondido progressivamente, mantendo geralmente um pedaço qualquer de roupa: sapato ou chapéu no nosso exemplo. O sexo da modelo não aparece, como geralmente não aparece, no erotismo, o objeto particular que constitui o horizonte de espera. Para lembrar, mostramos que a organização plástica da imagem foi construída de maneira quiasmática, o que instituía a parte central como espaço de convergência, parte na qual aparece (ou seja, não aparece) o sexo da modelo. A dialética permanece por meio da opacidade da área entre o busto e as coxas. O escondido não é o fato de haver um objeto reconhecível como o sapato ou o chapéu, mas a opacidade (ou seja, um tratamento particular da limiarização no sentido da densidade máxima) atua como roupa que remove o horizonte da espera. De uma maneira diferente de *Striptease*, a modelo da agência Butter participa da constituição de uma representação a meio caminho entre erotismo e pornografia. Com efeito, a imagem apresenta a dialética *mostrado/escondido* já que, mesmo que a modelo esteja quase nua, esconde o seu sexo. Esta fotografia pertence a um erotismo discutível por causa da conjunção entre o uso do raio-x e do padrão de fotos que compõem o tipo de calendário⁹ no qual está. O tratamento dos modelos

⁹ Esta imagem vem, como dissemos antes, de um projeto da agência Butter. Na realidade, ela realizou os raios-x segundo o modelo dos calendários famosos de modelos nus. Este calendário serviu para promover uma empresa japonesa que constrói e vende sistemas de monitoramento de alta precisão (o que justifica também a diminuição forte da densidade).

com raio-x impede neste caso esconder qualquer parte do corpo, seja por meio de roupas seja por meio de variação de limiarização. Por isso está em um grau além do erotismo de *Striptease*. Os vitrais de Delvoye, ao contrário, apresentam, dependendo do caso, uma pornografia evidente. Mesmo que a fotografia escolhida não seja emblemática da pornografia se a tomarmos sozinha, ao considerar a obra “9 muses”¹⁰, entende-se que podemos interpretar a posição dos corpos e a presença das algemas como um vestígio de pornografia de tendência sadomazoquista¹¹.

Entre as obras há uma série de convergências e divergências que poderiam se organizar segundo os eixos temáticos propostos por Rastier. Do lado prático, que é o da análise plástica articulada ao redor das dimensões cromática e eidética, reconhecemos uma progressão de densidade, na qual as modelos de Butter representam a densidade menor e as obras de Delvoye a densidade maior. Entre elas, encontramos *Striptease* que realiza um uso seletivo de densidades diferentes. Por isso reconhecemos quatro áreas que distribuem um tipo de limiarização variável. Do lado mítico, as obras estão em posições diferentes quanto à temática erótica. Isso significa que realizam um semissimbolismo particular embora sejam baseadas na mesma estrutura de organização lógica. Nesta perspectiva, *Striptease* apresenta um erotismo puro tanto graças a sua formação plástica quanto à formação mítica: são tanto os objetos (sapatos, chapéu) como a opacidade da realização (entre o busto e as coxas) que escondem as partes do corpo da modelo.

Entre prático e mítico, há uma convergência forte quanto à estruturação dos dois níveis, já que são baseados na mesma lógica, como dissemos antes. Mostrar o escondido é, com certeza, o interesse do raio-x no uso medical. Se tivermos que inserir uma semântica bruta ao formantes no nível prático, estes seriam articulados segundo tal oposição¹². Disso

¹⁰ Ver: <http://www.wimdelvoye.be/xrays.php#>. Além disso, considerar o resto das obras em raio-x, como os emblemáticos “Sex Rays”, apoiaria nossa análise.

¹¹ Tratar a temática mítica de modo mais completo requereria levar em consideração a dialética mostrado/escondido e a relacionar ao objeto preciso do erotismo, ou seja, detalhando o tipo de erotismo. É preciso então especificar o objeto de valor. Isso funciona segundo as oposições lógicas de base (Pietroforte, 2011: 92-93). A dialética adquiriria assim um conteúdo definido e se apresentaria como estrutura semissimbólica bem construída.

¹² Ver a este respeito a nota de Dondero (2011). De acordo com Carl Havelange, ela lembra: “les pointillés, le flou et le dégradé sont des stratégies énonciatives utilisées par [la photographie spirite] pratiqué fin 19^e, début 20^e siècles afin de témoigner d’une présence dont le statut est incertain. [...] l’opposition semi-symbolique entre le halo auratique et la netteté est liée à une opposition sur le plan du contenu entre une présence au statut incertain [...] et la présence matérielle bien identifiable [...]». (Dondero, 2011: 154). É preciso ver nesta nota a maneira de esboçar o semissimbolismo particular a estas fotografias. Mesmo que não se trate da mesma forma enunciativa, os procedimentos estão articulados segundo o *nítido* e o *embaçado* e estão relacionados a um conteúdo geral muito próximo do nosso: presença/ausência, em vez de mostrado/escondido.

resulta que os níveis temáticos se relacionam de modo particular. Cada um, no horizonte da sua prática, possui um objetivo particular e diferente quanto ao tratamento do objeto já que o raio-x *mostra* enquanto o erotismo *esconde* mais do que mostra. Os níveis prático e mítico estão numa tensão que se resolve no nível metalinguístico de tal modo que mesmo que o interesse do raio-x seja *mostrar* com as suas possibilidades o que não está visível, a definição mesma do erotismo implica esconder o objeto de valor. Disso resulta, no nível metalinguístico, um jogo entre as valorizações atribuídas nos dois níveis que porém funcionam segundo a mesma estrutura lógica. *Calliope*, *Miss April* e *Striptease* apresentam a tensão entre prático e mítico. Analisando a isotopia metalinguística, veremos como se tornam ou não discursos a respeito da sua constituição mesma.

As três obras não podem receber um tratamento parecido, sobretudo *Calliope* de Delvoye. Ela é muito mais complicada relativamente às isotopias práticas e míticas, já que pelo menos com o tipo enunciativo *vitral* se reconhece um conjunto de possíveis míticos. O vitral padrão costuma representar cenas das Escrituras, descrevendo personagens e suas ações famosas. Desta maneira Delvoye oferece quatro elementos repartidos em dois níveis isotópicos que entram em tensão: vitral/raio-x e vida santa/erotismo. Na obra os dois discursos se entrelaçam de modo que resulta um embate de dois domínios tradicionalmente opostos: o religioso e o medical. A integração dos discursos se cristaliza na apresentação do corpo em raio-x que funciona, se nos é permitido usar a retórica das figuras linguísticas, como metonímia de dois corpos. Esses corpos estão diferenciados segundo os domínios e os campos semânticos: um corpo santo e um corpo profano. Assim, com este embate, Delvoye parece colocar no mesmo nível discursos antagonistas, de tal modo que o discurso científico pertenceria ao mesmo domínio que a magia e a religião¹³.

Quanto a *Miss April* e *Striptease*, a explicação se torna mais simples graças à ausência da complexidade enunciativa, já que só aparece o tipo raio-x. Vimos que articulam diferentes possibilidades de densidade visual e de realização do erotismo, de tal modo que o modelo de Butter apresenta um erotismo duvidoso desdensificado enquanto *Striptease* representa um erotismo puro com variações de densidade. Na realidade cada um insiste sobre valorizações metalinguísticas diferentes que apoia um tipo de pragmática discursiva. O modelo de *Miss April* vem de um calendário de vocação publicitária para a empresa japonesa Eizo, que fabrica aparelhos de monitores de alta resolução para a área medical. Entende-se então porque a

Isso explica como seria possível articular uma estrutura semissymbolista no nível prático pela descrição do raio-x.

¹³

Para uma discussão mais ampla a respeito das obras de Delvoye, ver Colas-Blaise, 2011.

junção do erotismo pornográfico se apresenta com uma diminuição da densidade. Os dois níveis convergem até um grau alto de mostra, de visibilidade maior, ou seja de limiarização acentuada e de apresentação do corpo nu sem esconder o horizonte da espera. Assim, no nível metalinguístico, tudo colabora para afirmar que o raio-x pode mostrar com a mais alta precisão possível, capaz de direcionar o conteúdo mítico até o clímax “visível” da dialética do mostrado-escondido. Do outro lado, o modelo de Bonichi não vem de uma promoção publicitária. Desta vez, é o discurso da arte que pode dizer alguma coisa a respeito da enunciação. A obra se desenvolve segundo uma correlação inversa entre o prático e o mítico de modo que, no nível metalinguístico, o mítico não apoia a enunciação. Com efeito, parece que o uso do erotismo impõe um limite forte nas possibilidades representativas, ou seja, o raio-x não consegue mostrar o corpo todo segundo a mesma limiarização (ou seja, as mesmas possibilidades de apresentação). Desta vez, diferentemente do modelo de Butter e mais próximo de *Calliope, Striptease* afirma a impossibilidade da técnica para mostrar o escondido. Assim, a obra mostra os próprios limites da enunciação no raio-x que, se não são técnicas, são pelo menos dadas como filosóficas. No entanto, ela atua diferentemente de *Calliope*, no qual Cloas-Blaise vê, seguindo nisso Anne Beyaert, que “a radiografia [...] do esqueleto leva a experiência da anonimização em seu pico”¹⁴ (Colas-Blaise, 2011. Tradução nossa). Mesmo impondo limites à radiografia, Bonichi os relativiza com uma minimização do anonimato do enunciado em raio-x. Com efeito, a modelo da imagem apresenta uma singularidade que se pode observar em uma outra obra: *La guêpière*. Se observarmos o tornozelo direito, poderíamos ver que há um objeto dificilmente reconhecível, que seria uma tornozeleira ou outra joia. Seja o que for do caráter do objeto, este pode se identificar no modelo *La guêpière*, de tal modo que as obras não apresentam um corpo tão anônimo como o de Delvoye. Se com certeza ambos funcionam segundo uma metonímia fundamental, adiciona-se, no caso de *Striptease*, uma anáfora visual que insiste no caráter particular do modelo. Por isso, a realização de *Striptease* nos parece rica quanto aos paradoxos que propõe nos níveis prático, mítico e metalinguístico.

4. Para concluir

O nosso trabalho analítico propôs uma reflexão para abordar uma série de níveis importantes que permitem a descrição mais fina de uma obra em raio-x. A ideia foi de isolar

¹⁴ « En observant le crâne, il s’agit de mettre à jour le modèle de la tête, un modèle qui nous fait tous semblables ». (Colas-Blaise, 2011).

os formantes plásticos com os quais foi possível estabelecer a constituição do enunciado. Isso nos levou a reconhecer um tipo enunciativo estável, criado sobre a base da análise das três dimensões plásticas: cromática, éidética e topológica. Neste conjunto, tentamos situar *Striptease*, em primeiro lugar relativamente àquelas conformações plásticas, o que levou a identificar alguns tipos de variações, articuladas ao redor da densidade e da sobreposição. Em segundo lugar, tentamos compreender a organização das obras a respeito do tema mítico do erotismo que uma parte das obras compartilha. Por fim, vimos como articular o tipo enunciativo, erigido em isotopia prática, com a isotopia mítica para observar um discurso metalinguístico variado. Vimos então como se desenvolve o discurso da obra de Bonichi em relações a outras obras que realizam o mesmo tipo enunciativo e, além disso, compartilham segundo os casos a mesma isotopia mítica. O resultado seria reconhecer que *Striptease* é uma obra tensa, na qual os raios-x servem para mostrar mas com um limite forte a este respeito. Ao contrário, ela relativiza um dos limites canônicos da radiografia que é o anonimato graças ao uso da anáfora. Isso nos permite dizer que *Striptease* desenvolve um discurso metalinguístico rico que se realiza negando sempre as suas possibilidades de existência e faz dela uma obra muito equilibrada.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1. Obras e artigos teóricos

- ALLAMEL-RAFFIN, Catherine. 2004 *La production et les fonctions des images en physique des matériaux e en astrophysique*. Tese de doutorado em epistemologia e história das ciências e técnicas, Strasbourg, Université Louis Pasteur.
- BARTHES, Roland, 2010 *O prazer do texto*, Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva (coleção “ELOS”). (5e edição).
- COLAS-BLAISE, Marion. 2011 « L’art au risque de la science : les vitraux radiographiques de Wim Delvoye ». *Arts et sciences : une sémiotique de l’attrance*, Beyaert-Geslin & Dondero (eds). À paraître.
- DONDERO, Maria Giulia. 2010 *Sémiotique de l’image scientifique*. Signata. PULg, 2010 n°1. pp. 111-175
- 2011 *Diagramme et parcours visuels de la démonstration*. Nouveaux Actes Sémiotiques [**en ligne**]. NAS, 2011, N° 114. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3766>> (consulté le 29/12/2011)
- FLOCH, Jean Marie. 1985 *Petites Mythologies de l’œil et de l’esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdam, Editions Hadès-Benjamin (« Actes Sémiotiques »).
- GROUPE μ [Francis Edeline & Jean-Marie Klinkenberg], « The scientific image », in MICHELSEN, A. et STERNFELD, F., (dirs); *Scientific Visualization. An Anthology*, s.l., Copenhaegue, Akademisk Forlag, pp. 205-217 (citado em versão francesa com paginas 1-13)
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. 2011 *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo, Editora Contexto
- RASTIER, F. 1975 “Sistemática das isotopias”. In: GREIMAS, A. J. (org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.
- WÖLFFLIN, Heinrich. 2000 *Conceitos fundamentais da história da arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Jr., São Paulo, Martins Fontes.

5.2. Obras e sites dos artistas

Benedetta Bonichi :

<http://www.toseeinthedark.it/>

Nick Veasey :

<http://www.nickveasey.com/>

Wim Delvoye :

<http://www.wimdelvoye.be/>

Agência Butter :

http://www.butter.de/fileadmin/kampagnen/eizo/eizo_kalender.swf

Claudio Mubarac :

MUBARAC, Claudio, *Ideias de fabricação: pequeno atlas*. Catálogo de exposição dos centros culturais e galerias do Instituto Moreira Salles, maio de 2008.

6. ANEXOS

Anexo 1. Agência Butter, *Miss April*.

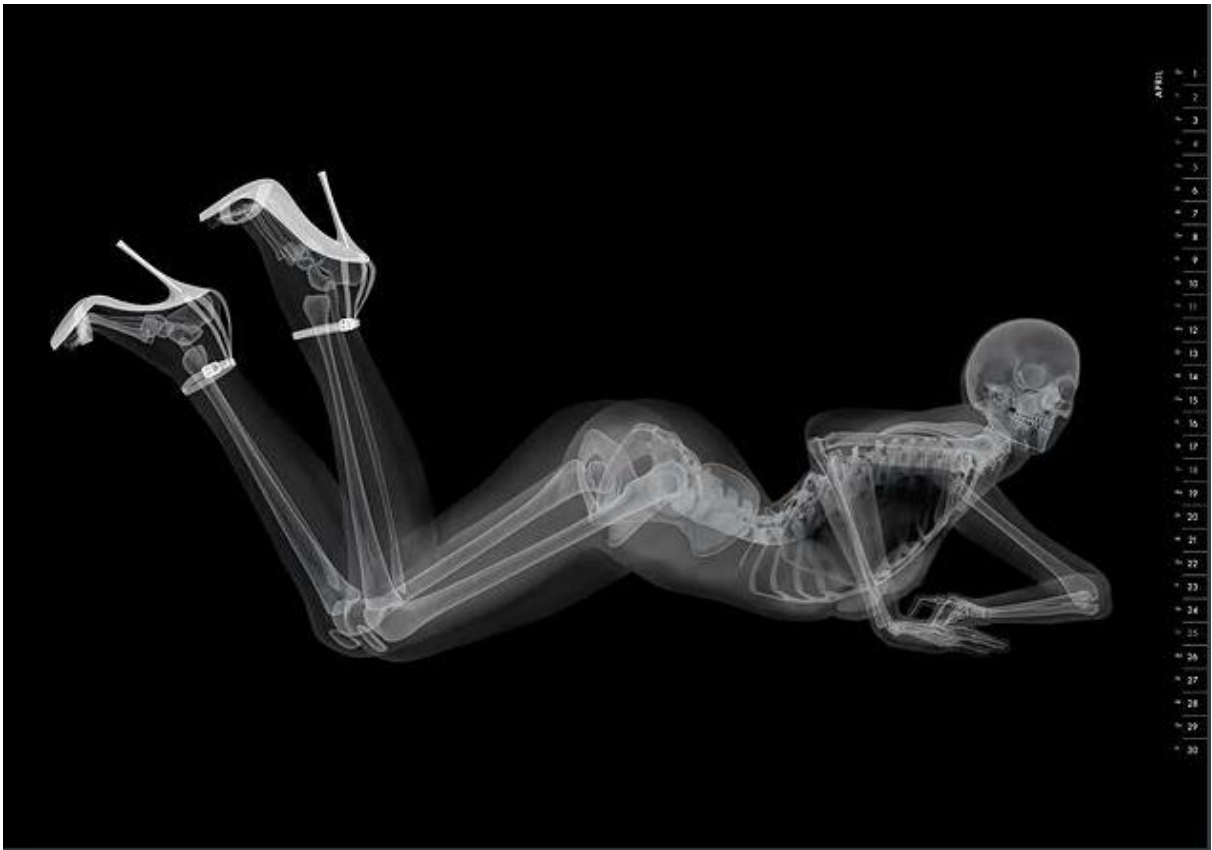
Anexo 2. Nick Veasey, *Daily Planet*.

Anexo 3. Nick Veasey, *Shoes*.

Anexo 4. Wim Delvoye, *Calliope*.

Anexo 5. Claudio Mubarac, *Da suíte Sobre a morte da donzela: segunda figura pintada*

ANEXO 1



Butter, *Miss April*

ANEXO 2



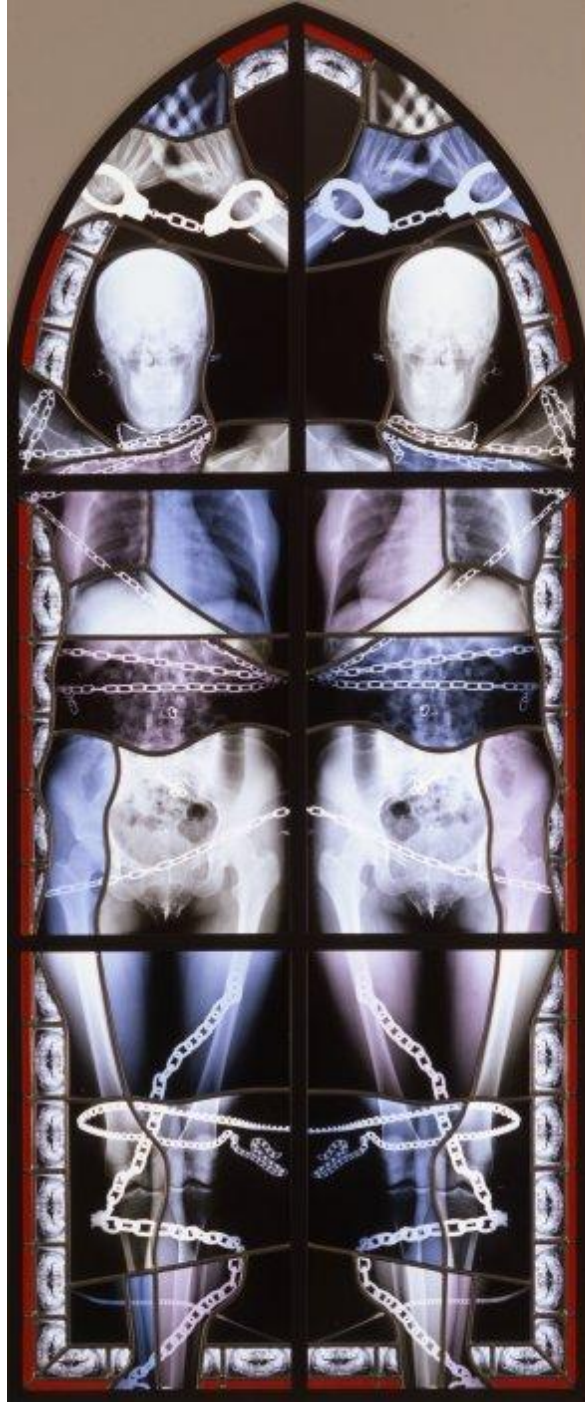
Nick Veasey, *Daily Planet*

ANEXO 3



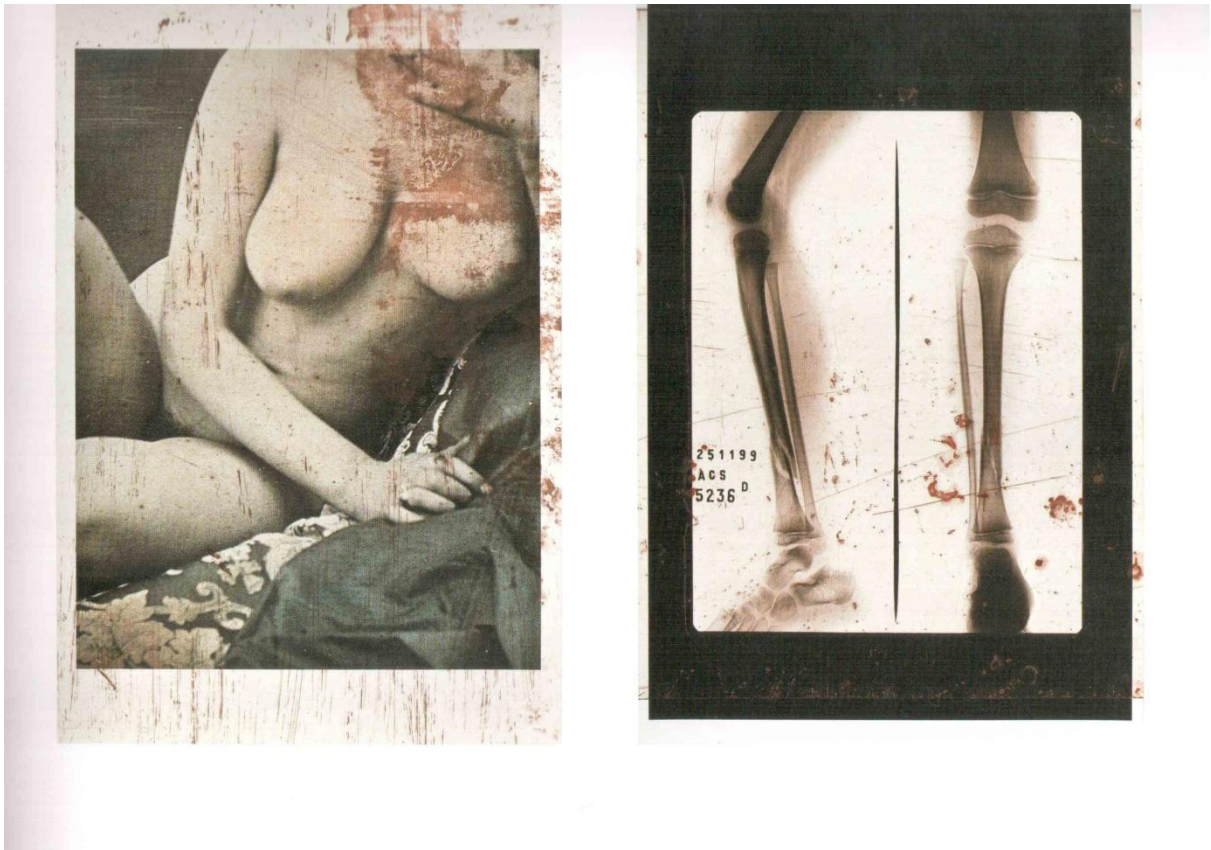
Nick Veasey, *Shoes*

ANEXO 4



Wim Delvoye, *Calliope*

ANEXO 5



Claudio Mubarac, *Da suíte Sobre a morte da donzela: segunda figura pintada*