

Striptease radiográfico: algumas relações artístico-científicas no domínio visual.

Bom dia a todos. Vou me apresentar brevemente para começar. Meu nome é Lionel Sturnack, sou aluno da pós-graduação da USP e da Universidade de Liège na Bélgica. Faço uma tese em dupla titulação entre as duas instituições. Meus orientadores são Sémir Badir na Bélgica e Waldir Beividas aqui no Brasil. Então, sou um estrangeiro, espero a sua indulgência pelos erros de linguagem e o sotaque. Meu trabalho de tese é dedicado a uma análise do espaço discursivo médico. Tento compreender como se articulam as imagens da radiologia e os discursos emitidos a respeito, para descrever como se constroi o juízo clínico e o processo diagnóstico.

A fala que vou desenvolver com vocês hoje é uma parte de um trabalho que fiz para um curso de pós-graduação sobre a semiótica do sentido visual. A proposição que fiz era de analisar uma obra, chamada *Stiptease*, é essa. Na realidade, tinha três etapas no trabalho, e só vou poder apresentar a primeira hoje. Mas, vou explicar meu propósito.

Esta obra, *Striptease*, foi realizada em 2003 pela artista italiana Benedetta Bonichi. É uma composição mista, a meio caminho entre os raios-x e a fotografia. É uma obra bastante surpreendente, sendo uma cena erótica e ao mesmo tempo uma radiografia. E, como eu teria gostado de ver com vocês, desenvolve uma estética particular em relação a outros artistas que usam uma técnica similar. Infelizmente, como disse, não terei tempo de apresentar tudo o que gostaria. Então, para começar, vou expor o âmbito geral do trabalho à fim de situar a parte da apresentação que vou usar hoje.

No trabalho, estudei a obra segundo três etapas gerais. Com a primeira, efetuei uma descrição de “Striptease” segundo as categorias plásticas : o cromático, o eidético e o topológico. Esse processo de análise, que vamos fazer daqui a pouco, deu uma base estável de trabalho para descrever a obra. Na segunda etapa, adotei o mesmo ponto de vista plástico para

a descrição de cinco obras de quatro outros artistas. São estas obras : Nick Veasey, a agência Butter, Wim Delvoye e Claudio Mubarac. O interesse da segunda parte consistiu em usar o padrão descritivo estabelecido para “Striptease” para ver como se atualizam as unidades plásticas em cada realização particular. Assim, foi possível categorizar as variações dentro de um estilo, que seria o da radiografia artística. Enfim, na última etapa, peguei as obras, armado do estudo das variações, para considerar a estética de cada obra. Quero dizer com isso que estudei também o lado da figuratividade das obras para entender como se relacionam estes temas figurativos com as atualizações plásticas vistas nas primeiras partes. Nesta última etapa, usei a perspectiva de François Rastier em *Sistemática das isotopias* em que propõe estudar um texto à luz de três patamares temáticos. No fim, cheguei a mostrar que cada obra desenvolve um discurso metalinguístico muito tenso que propõe cada vez um embate particular entre o lado enunciativo e o lado figurativo que se resolve numa perspectiva metalinguística. Ela critica geralmente a prática radiográfica, o que me interessa muito. Desculpe-me pelo breve do resumo, mas vamos precisar um pouco de tempo para desenvolver a primeira parte do trabalho. Entramos então na descrição plástica, de *Striptease*.

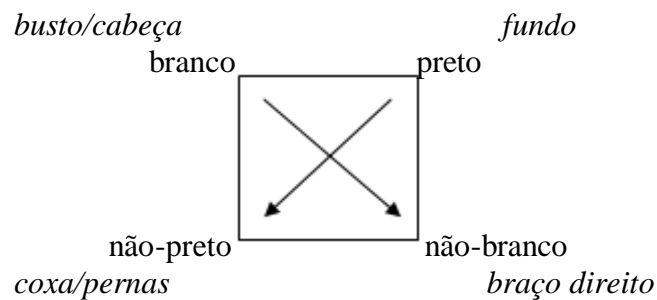
1. Estudo dos formantes plásticos

Espero que concordem comigo para dizer que é uma obra bastante erótica. é o que me parece vendo alguns elementos que incitam essa leitura. O corpo está disposto de maneira sensual (com um braço estendido lascivamente, o outro segurando apenas o chapéu) ; também só está vestida com chapéu e sapatos ; por fim o assento do corpo na banqueta realiza um termo complexo: sentado e de pé. 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, observei um tratamento diferencial das partes do corpo e da banqueta. Por isso, farei uma descrição do corpo colocando a banqueta de lado por um momento. Ela será reintegrada no fim. Para descrever o corpo, usarei a oposição fundamental *branco* e *preto*, ou seja, a oposição das cores do bicromatismo. A ideia é conseguir organizar a obra para obter uma descrição clara. Por isso, tentaremos organizá-la dentro de um quadrado semiótico graças a esta oposição bicromática.

Se articularmos então as cores no quadrado lógico-semiótico, elas apresentam a distribuição das formas que figurativizam elementos reconhecidos na obra. Assim vejamos:



Podem ver que há uma distribuição complexa das formas e de seus níveis cromáticos.

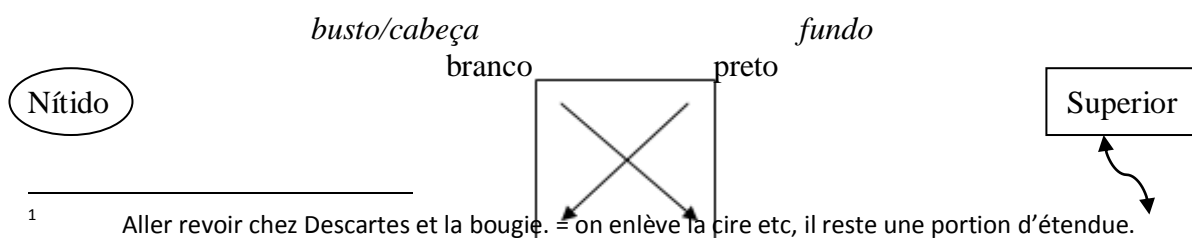
O busto e a cabeça estão bem brancos e contrastam com o fundo que é de um preto uniforme. É o contraste mais forte que a obra apresenta, por isso foram colocados como unidades contrárias, acima do quadrado. No entanto, os casos dos subcontrários na parte de baixo do quadrado, é mais complexo. Podemos observar que o braço direito e as coxas parecem realizar um tratamento parecido com o bicromatismo. Ambos são embaçados, entre o branco e o preto. Mas considere as pernas como *não pretas* e o braço como *não branco*. Isso é porque cada um está numa relação de dependência com partes diferentes do corpo. Assim, por um lado o braço direito *sai* do busto e corresponde ao único elemento que se destaca do branco dominante da parte de cima do corpo. Por isso falei de dependência. Por outro lado, as pernas realizam uma totalidade a meio caminho entre branco e preto mas que se integra e destaca ao mesmo tempo do fundo preto, dependendo desta vez de uma dominância preto então. Por isso, no quadrado, cada um dos subcontrários figurativizados atualiza uma negação da figurativização do termo simples correspondente. Nesta perspectiva, o braço *não branco* nega progressivamente o corpo branco e as coxas *não pretas* negam o fundo *preto*. As unidades reconhecidas e organizadas constituem desta maneira a realização cromática do enunciado na sua complexidade.

É preciso agora levar em consideração a dimensão eidética. Ela vai ajudar a gente para refinar ainda mais a descrição dos formantes plásticos da obra, já que, como veremos neste caso, a categoria eidética atua como regente da categoria cromática.

1.2. A dimensão eidética

A saturação cromática da obra está ligada a um efeito de nitidez ou de ausência de nitidez. É possível observar que cada vez que a unidade realizada é branca ou preta, em relação às oposições organizadas logo antes, então ela é necessariamente nítida. Vejam por isso o busto e a cabeça: estão bem brancos, como vimos, estão também nítidos em comparação ao resto. Neste resto cabem unidades reconhecidas há pouco. Assim, o braço direito e as pernas, que realizam os sub-contrários não preto e não branco do quadrado. Estes se destacam também por seu caráter *embaçado*. Então, graças a isso, podemos relacionar as duas categorias, a cromática e a eidética, para ver que existe uma relação de proporção constante entre as categorias. Na verdade, o cromatismo descreve por um lado o jogo de cor do objeto, e o eidético caracteriza os limites da extensão do objeto, quando se desvanece tudo dele apesar da sua extensão no espaço. Desse modo se tivermos que dispor a oposição num quadrado, o resultado concordaria com o da primeira dimensão. A distribuição eidética apoia, e até organiza o cromatismo. Vejam agora o nosso primeiro quadrado enriquecido com esta nova dimensão. Organizei a dimensão segundo a dupla *concentrado* e *difuso*.

Vejam o quadrado. É o primeiro com a adjunção da categoria eidética no lado. Podem ver que o *branco* e o *preto*, como os termos simples da oposição quadrática, estão numa relação de dependência com a categoria eidética do *concentrado*, 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 difusa. Falo de dependência pela mera razão de que a dimensão eidética qualifica o que permanece do objeto enquanto se desvanecem suas **características accidentais**¹.





O quadrado semiótico ajuda outra vez a entender como a imagem distribui seus formantes em relação às dimensões cromáticas e eidéticas. Então falta agora entender esta apresentação em relação à dimensão topológica. 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

Até agora vimos a organização dos formantes plásticos de modo quase abstrato. Quer dizer, sem definir as relações espaciais dentro da obra. Então, por isso vamos ver como a espacialidade se estabelece. Na verdade, a progressão proposta pelo quadrado corresponde à progressão eidética e cromática dos formantes da imagem lida de cima para baixo. Isso significa que temos já uma forma de visão topológica, de organização dentro de um definido espaço.

Assim, na parte de cima se desenvolvem a cabeça e o busto branco e concentrado, enquanto o braço direito se torna difuso 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. Podemos representá-las **em relação ao primeiro quadrado**. Vejam que tudo está se organizando bem com duas área topológicas nas quais se desenvolvem dois tipos eidéticos e quatro tipos de cromatismo.

Bom. Temos deixado de fora a banqueta até agora. A banqueta não cabe nesta perspectiva plástica, na parte topológica pelo menos. Com efeito, ela pertence topologicamente à parte de baixo da imagem, juntamente com as partes difusas 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 ficar problemática. Acima de tudo, ela oferece uma composição diferente do resto da imagem tal como foi analisada. Podem ver por isso que é composta com cromatismo e contornos variáveis : a parte de cima se perde um pouco no fundo, sendo difusa, enquanto a parte de

baixo é bem branca e nítida, concentrada. Isso faz com que crie um contraste com o cromatismo e o tipo de contorno do pé da modelo que é difuso e não preto.

Então, 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. Vejam isso disposto num quadrado lógico-semiótico.

Estão vendo que o que se opera na realidade é uma inversão topológica sobre uma base cromática e eidética comum. Isso porque a banqueta realiza o contrário topológico que reverte parte superior e parte inferior do corpo, quer dizer que reverte o esquema plástico proposto pelos formantes plásticos da modelo. Assim as partes de baixo realizam a concentração e os termos contrários, e as partes de cima realizam a difusão e os termos subcontrários *não branco não preto*.

O que acontece com esta inversão poderia chamar de quiasma, como a retórica das figuras o define : uma inversão de dois grupos de palavras : “No meio do caminho tinha uma pedra, uma pedra tinha no meio do caminho”. Neste caso há uma inversão de dois grupos de formantes visuais. Desse modo, a leitura que propõe o quiasma do ponto de vista visual é de reconhecer a parte central do X, isso é a parte central da imagem como fundamental. É engraçado também notar que o quiasma, etimologicamente caracteriza isso que se forma em X. Achei engraçado por isso que aparece numa imagem chamada “RAIO-X”...

Bom, essa formação quiasmática faz que aparece como central na leitura 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 (apesar do contraste entre o busto e o fundo : branco-preto, é óbvio). Aqui temos a contradição entre o contrário *branco* e o subcontrário *não branco*. 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*. Significa que estamos em presença de um erotismo no sentido forte.

Para acabar esta leitura plástica da obra de Bonichi, eu gostaria de insistir sobre alguns pontos. Fiz a apresentação da formação plástica da imagem e de uma leitura que pode ser feita com esta. Isso serviu para duas coisas. A primeira para dar um sentido à imagem, quer uma orientação de leitura para entender sua complexidade. Também um tal modo de análise oferece ferramentas descritivas estáveis o que permite descrever várias obras em raio-x e medir as suas diferenças e convergências.

Mas, quanto a entender as obras, uma tal leitura plástica não deve esquecer de ser complementada com o estudo da interrelação entre a formação plástica e uma leitura que seria temática, ou seja, contando com o erotismo da obra. Uma tal leitura, que não posso fazer por falta de tempo, mostraria que há na imagem um embate entre o raio-x, sendo um modo enunciativo da imagem, e a temática do erotismo. Os dois se negam sempre na obra dentro de uma perspectiva metalinguística: o raio-x quer mostrar o invisível enquanto o erotismo quer esconder o horizonte da espera. Assim, como se vê na obra como na outras das que falei no começo, reunir os dois, raio-x e erotismo, cria sempre um embate interessante que se resolve no nível metalinguístico e que questiona o processo radiográfico. Isso posto, o que há para ver segundo Bonichi ? Acho que a resposta é no quiasma. O raio-x que a artista oferece não parece sustentar uma verdade científica logo que o erotismo o impede, mas ao contrário ele sustenta um definido linguagem. Um linguagem com sua retórica, seus estilos, etc. Por isso me parece que Bonichi lembra com isso que uma imagem radiográfica é uma linguagem, isso é um objeto de análise pelas ciências da linguagem.