

OLHARES TÁTEIS: CORPO ATRAVESSADO, O SUJEITO QUE RESTA

Luciene de Campos¹
Nádia Neckel²

Nosso gesto de análise se propõe pensar o funcionamento do Discurso Artístico em suas condições de produção da/na contemporaneidade, recortando enunciados artísticos da última década do século XX e da primeira década do século XXI, cujos enfoques transitem pelo olhar do sujeito (olhares de si e do outro). No primeiro recorte, tomamos a imagem de uma instalação da artista Alba D'Urbano "*Touch me*" (1995); o segundo recorte trata-se de dois frames do vídeo arte "*Ano Branco*" (2013) de Luiz Roque, exposto na 9ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre. Recortamos os enunciados pela questão do olhar e do re-conhecimento do sujeito do/no outro (de si e do/no outro), o gesto de olhar como registro e interlocução.

Nossas discussões buscam, nesse gesto-olhar em que o sujeito é suposto, compreender as diferentes materialidades significantes e suas imbricações nesses "dizeres" artísticos contemporâneos. Compreendemos que tanto o analista do discurso quanto o artista produzem gestos de interpretação. Sendo que o primeiro se dá predominantemente por meio de um dispositivo teórico analítico, e, o segundo, por meio de um dispositivo estético-sensível.

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade e do Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Doutora em Teorias da Linguagem do Texto e do Discurso (UFRGS). Integrante dos seguintes grupos de pesquisa: Oficinas de Análise do Discurso: conceitos em movimento (UFRGS); Grupo de Teoria do Discurso (UFF); Grupo Turismo: Desenvolvimento Humano e Social, Linguagem e Processos Educacionais (UCS); Grupo Interdisciplinar Arte, Cultura e Patrimônio (UCS).

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Mestre em Ciências da Linguagem (Unisul/SC) e Doutora em Linguística (Unicamp/SP). Integrante dos grupos de pesquisas (CNPq) Discurso, Cultura e Mídia e em Produção e Divulgação do Conhecimento. nadia.neckel@unisul.br

Acreditamos que as políticas de domesticação do olhar que funcionaram até o século XX são colocadas à prova no século XXI e fortemente determinadas pelos avanços tecnológicos e, conseqüentemente, pelos processos de globalização.

Na discursividade artística, esse deslocamento fica fortemente marcado nas produções contemporâneas no final dos anos 90 e na primeira década do novo século, sobretudo quando pensamos em produções artísticas atravessadas pelos aparatos das “novas” mídias.

Em termos de cenário estético, é possível inferir ao contemporâneo um deslocamento que não seria nem da ordem da égide do artista (gênio) do grego clássico, e nem da ordem do surgimento do “homem de gosto” como queria Kant. Nesse sentido, Agamben ([1970] 2012) nos traz uma importante reflexão pautada nas críticas que Nietzsche faz a Kant, nas quais aponta que este –Kant–, ao meditar sobre o belo pela via do espectador, e não mais do artista, desloca ao formulável (à linguagem) o que é da ordem do sentir (nem sempre formulável).

A arte – para aquele que a cria – torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor, ou, ao menos, a sua saúde espiritual. À crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a *promesse de bonheur* da arte torna-se o veneno que contamina e destrói a sua existência. Impõe-se a ideia de que um risco extremo esteja implícito na atividade do artista (...) uma espécie de duelo até a morte (AGAMBEN, 2012, p. 23).

Ainda segundo a leitura de Agamben, o surgimento do homem de gosto de Kant teria relegado a arte aos museus, e a contemplação passaria a ser uma expertise. Tal movimento geraria uma produção de duas faces: uma voltada para o artista em sua promessa de felicidade e duelo até a morte, e, aquela voltada ao espectador e o seu juízo estético. Este último, não chegaria a meter-se com a matéria, a sofrer os efeitos dela, não teria a capacidade de catarse, ou, do sentimento de sublimação.

Como dissemos, os regimes de visibilidade já não são os mesmos, estão perpassados pelas tecnologias *touchscreen*, e tal fato, mudou sobremaneira nossos modos de ver e sentir, problematizando as noções de corpo – sujeito – olhar. Já não

tomamos as imagens como “naturais”, tomamo-las no fluxo de suas significações, nos processos de produção de sentido, no fio do discurso.

Compreendemos que o modo de funcionamento do Discurso Artístico produz textualidades purnhes de imbricação material³. Suas condições de produção, sempre no entremeio, marcam-se nos/pelos deslizamentos de sentidos próprio dos processos polissêmicos. O ato poético é também um gesto de interpretação, como dissemos, por meio de um dispositivo sensível. Assim, fica estabelecido, por um lado, um modo de funcionamento predominantemente lúdico/polissêmico, e por outro, uma tomada de posição política que confronta diferentes formas de discurso. Dito de outro modo, uma relação intrínseca entre estesia e poiética mediadas pelo dispositivo sensível inscritas em uma relação estético-poética no dispositivo analítico⁴.

O que pode ser visto é uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem e critica nossa forma de vê-la. Portanto, é a imagem que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la diferentemente (DIDI-HUBERMAN,1998). Hubernam, ao questionar sobre “*ce que nous regarde*”, implica o sujeito diretamente, e, não apenas somente o objeto na questão da imagem. Nesse ponto, acreditamos que esse autor se aproxima fortemente de uma dos tripés da análise do discurso: a psicanálise lacaniana.

A imagem em crise de que estamos falando é aquela que reapresenta um sujeito histórico ideológico materializado em uma imagem corporal. Isso que o discurso artístico faz surgir é o sujeito contemporâneo, em sua plasticidade, sua ferida e sua poética.

Acreditamos que se por um lado, a imagem é dotada de discursividades, por outro lado, sua leitura/interpretação é igualmente constituída pelos esquecimentos que são próprios do gesto de interpretação do sujeito. Nosso acesso à imagem será sempre mediado pela incompletude.

³ Ver Lagazzi (2009).

⁴ Ver o conceito de Projeções Sensíveis, Neckel (2010).

Na perspectiva discursiva que adotamos compreendemos esses “novos” regimes de visibilidade (final do século XX, início do século XXI) como um acontecimento discursivo particular no que o gesto político do olhar suspenderia a fronteira olhar – tocar – sentir. Nas palavras de Michel Pêcheux (1997), “gestos (atos no nível simbólico)” como formas de significar corporalmente. Tomamos, nesse gesto de análise, o corpo como objeto de estesia, não mais um corpo seccionado como o corpo da ciência, tampouco um corpo culpa como o corpo da religião. Mas um corpo sentido. Um corpo potência de um SER/ DEVIR corpo.

No entanto, sabemos que esse corpo não é o senhor em sua própria casa, à semelhança do eu para Freud ([1916-1917]1976). Pensamos trabalhar esse corpo como a queda do eu, na emergência do sujeito. Trata-se de uma certa deriva do corpo no discurso artístico que gostaríamos de acompanhar para “quase” tocar num “através”, ali onde o sujeito talvez se mostre no eclipse do eu. As obras em questão tratam de transmitir quebras. Gestos capazes de produzir quebras que renunciam a um texto totalizante. Corpo movente, fragmentário, onde se pode sentir a audácia. Audacioso, pois não cede aos dogmas, arrisca-se na tessitura⁵ da obra, fragmenta-se ao tornar-se arena.

Tomamos, aqui, esse corpo-imagem que passa e é perpassado desde as proposições lacanianas no estúdio de espelho, passando pelos modos de “dizer”/significar o corpo nessas duas produções artísticas com suas diferentes apropriações da imagens: na instalação e no vídeo-arte. Esse corpo-imagem também significa enquanto modos de constituição e inscrição dos sujeitos, tornando-os corpo-arte. Ao mesmo tempo em que estes corpos-arte são personificados nas produções artísticas, também “abrigam” significações outras, são impregnados por elas, as denegam e esquecem. Corpos que (se) significam na opacidade.

Nossa proposição de análise, ao tematizar olhares táteis, pretende atravessar os sentidos do visível ao nomeado, correndo a contrapelo do “logicamente estabilizado” marcando as tênues fronteiras de um olhar corporificado.

⁵ Ver Neckel (2010) sobre Tessitura e Tecedura na perspectiva discursiva.

Assumimos o jogo significativo da imagem em sua relação com o interdiscurso. Assumindo, assim, o discurso artístico enquanto um movimento de interpretação que se inscreve na história. Justamente, por isso recortamos produções artísticas em plena transição dos séculos XX e XXI. Produções essas que nos provocam um repensar sobre o sujeito contemporâneo e os seus modos de significar (se).

Trazemos agora as referidas produções: O olhar-tátil de Alba d'Urbano na obra *Touch Me* (1995). E dois frames do vídeo-arte “Ano Branco” de Luiz Roque (2013). Pensamos que breves descrições de ambas se fazem necessárias.

Em “Touch-Me”, temos uma instalação que consiste em uma tela com tecnologia *touch screen* na qual aparece primeiramente a imagem da própria artista e ao toca-la o “espectador é absorvido”; a imagem do seu rosto passa a ser e a tomar o espaço do rosto da artista. *“Touch me” is a sort of magic mirror, where the picture reveals itself like a thin unseizable skin*. Um jogo de espelhos entre o eu e o outro.

Já os dois frames do filme ‘Ano Branco’ fazem parte de uma sequência de imagem onde revelam-se dois corpos: o do “último paciente a ser examinado” e o seu examinador, uma máquina sem corpo. O filme tematiza que o ano de 2030 ficaria conhecido com “Ano Branco”, ano em que o transexualismo deixa de ser considerado uma “doença” pelo código da OMS. O vídeo-arte traz essa questão nos minutos finais de sua exibição com o seguinte enunciado: *“Resta um paciente a ser analisado... A partir de 01 de janeiro de 2031 a Organização Mundial de Saúde removerá o transexualismo de sua lista de doenças... diante disso o sistema deixará de existir... Resta, um paciente a ser analisado...”*. Essa fala é marcada com a entrada de uma personagem robô chamada Audry, um ser que se desloca sobre rodas, cujo corpo se constitui de um braço mecânico elevadiço ligado a uma cabeça de manequim possuidora de um olho scanner. Uma máquina que se propõe escanear o corpo daquele que deseja se tornar mulher. Como uma máquina pode realizar um desejo profundamente humano?

Agamben parece nos responder da seguinte forma: O corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos

(AGAMBEN, 2007, p. 43). É a partir dessa visada materialista que nos propomos pensar o corpo, o humano para além do humanismo.

Entendemos que essas duas produções contemporâneas abordam a questão do olhar e do dizer no/pelo corpo sobre o sujeito:



Alba d'Urbano na obra *Touch Me* (1995)⁶



"Ano Branco" Luiz Roque (2013)⁷

O corpo para Lacan ([1975]1986), para além do corpo biológico, é o corpo marcado pelo significante e produzido pela libido. Corpo erógeno, corpo de desejo, corpo do gozo. Acreditamos que essas dimensões contribuem para repensar a questão discursiva do corpo na nova perspectiva da arte e do olhar. Como nos ensina Freud (1905/1980), o olhar também toca quando olha.

Lembramos aqui das palavras de Pêcheux que cabem perfeitamente para pensarmos a respeito do corpo na ordem do discursivo:

Supor que, pelo menos em certas circunstâncias, há independência do objeto face a qualquer discurso feito a seu respeito, significa colocar que, no interior do que se apresenta como universo físico-humano (coisas, seres vivos, pessoas, acontecimentos, processos...), "há real", isto é, pontos de impossível, determinando aquilo que não pode não ser "assim". (O real é o impossível... que seja de outro modo). Não descobrimos, pois, o real: a

⁶ Disponível em < <http://www.durbano.de/touchme/>> acesso em 10/09/2015.

⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ut8htd0UTg4>> acesso em 10/09/2015.

gente se depara com ele, dá de encontro com ele, o encontra (PÊCHEUX, 2006, p. 29).

O corpo, quando significado pela arte, constitui-se em uma materialidade que não se deixa aprisionar em um funcionamento de *discurso sobre*, não é um corpo portador de um discurso, mas sim, um corpo atravessado pelo Discurso, constituído de discursividades, confrontado em suas dimensões do Real, do Imaginário e do Simbólico.

Em *seu texto*, Lacan ([1966]1998b) faz referência ao corpo e à materialidade da linguagem, afirmando que a identificação é a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem. Lacan ([1975]1986) também discute a questão de que é a imagem do corpo que, inicialmente, permite situar o que é o que não é do eu, enquanto cercadura e armadura ortopédica.

Ao encarar-se no jogo de espelhos proposto por D'Urbano, o espectador faz-se produção, ao tocar a tela é absorvido. Há um intercambiar de posições entre artista, obra e espectador.

Em nosso gesto de leitura pretendemos mostrar o quanto o funcionamento da discursividade artística contemporânea desloca a relação artista-espectador e acentua o jogo polissêmico dos sentidos. Esse intercambiar de posições, podemos chamar, pela perspectiva discursiva, de assunção da autoria, ou, como diria Gallo (2001), a produção de um efeito-autor, que se produz de um efeito de fim “um fecho”⁸.

Por isso mesmo que, frente a uma produção artística contemporânea, como as instalações, intervenções ou vídeo-arte, intensifica-se a relação função/efeito autor, o que nos possibilita pensar na fruição enquanto movimento de *textualização* conforme nos propôs Gallo (2001). Pois, se por um lado temos a função-autor como sendo de todo e qualquer sujeito, por outro, temos o artista e o espectador, e, no

⁸ Segundo a autora, na AD a autoria pode ser marcada em dois níveis: o enunciativo e o discursivo. No primeiro caso trata-se da “função-autor, que tem relação com a heterogeneidade enunciativa que é a condição de todo o sujeito” (GALLO, 2001, p. 69). Já, no segundo nível, que é o nível discursivo, trata-se do “efeito-autor, e que diz respeito ao confronto de formações discursivas” (GALLO, 2001, p. 69). A esse movimento a autora nomeia de TEXTUALIZAÇÃO.

caso do vídeo arte, ambos decidem quando começa e quando acaba, mesmo que não seja no mesmo ponto de início e de final, diferentes “fechos” para o mesmo/outro texto. Assim, a textualização é sempre um processo dinâmico que possui apenas efeitos de fechamento, sempre provisórios. A produção artística, por sua vez, suspende esse efeito de fechamento, podendo, a cada leitura, a cada contato com a obra, sempre (re)significar-se num *continuum* efeito de abertura. Um processo de autoria sempre partilhada.

E que sujeito resta após esse encontro? Talvez um sujeito de olhar tátil. Um sujeito da estesia. Um sujeito (O)outro...

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

_____. *O homem sem conteúdo*. Tradução Cláudio Oliveira 2 ed. Belo Horizonte. Editora Autêntica, 2012.

FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre Psicanálise. Parte III. Teoria geral das neuroses. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Texto original publicado em 1916-1917).

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Texto original publicado em 1905).

GALLO, Solange Leda. *Autoria: questão enunciativa ou discursiva?* In: *Linguagem em (Dis)curso/ Universidade do Sul de Santa Catarina*. V. 1, n.1 (2000) – Tubarão: Ed. Unisul, 2000 – v.1, n.2 p. 1-364, jan./jun. 2001.

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

LACAN, Jacques. *O Seminário Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Texto original publicado em 1978)

LACAN, Jacques. *O Seminário Livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. (Texto original publicado em 1975)

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos* (pp.96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (Texto original publicado em 1966).

PÊCHEUX, Michel. *Discurso: Estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi São Paulo: Editora Pontes, [1997] 2006.

_____. & DAVALLON, Jean. ACHARD, Pierre. DURRAND Jacques. ORLANDI Eni. *Papel de Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.