

POÉTICAS VISUAIS e RECONFIGURAÇÕES DO CORPO¹

Ana Gabriela Macedo
Faculdade de Letras da Universidade do Minho

*À Margarida Losa, pela amizade,
pelo companheirismo,
e pela paixão pela Literatura Comparada*

Nota Prévia

>>

Neste breve texto vou referir alguns tópicos que dizem respeito à questão das Poéticas Visuais, e ao campo das Inter-artes, sem ter pretensões de o definir em absoluto, mas antes equacionar alguns vectores a meu ver pertinentes no seio deste debate, que se vai indubitavelmente alargando a novas artes, a novos olhares, e a novas sinergias. São reflexões que provêm de trabalhos em curso, uns de cariz mais claramente literário e interpretativo, outros de reflexão sobre casos pontuais nas artes plásticas, quer na pintura, quer na fotografia, outros ainda que provêm da reflexão crítica sobre a representação do feminino, a questão da identidade e a política dos géneros, informada pela crítica feminista.

1. Num texto recente, sobre a poética de Ana Hatherly, que intitulei “O Ver/Ler de Ana Hatherly”,² reporteime à análise do espaço inter-semiótico que a palavra e a imagem ocupam, assumidamente, na sua obra. Dessa “quase coabitação territorial”, dessa duplicidade consentida, nos fala a autora em inúmeros textos, tanto pictóricos, como performativos, ou ainda literários, visto ser essa a indagação fulcral que constitui o eixo de toda a sua produção artística. Entre os seus textos saliento uma obra recente, *O Pavão Negro* (2003), e *A Idade da Escrita* (1998). Tanto num texto como noutro, a poeta reafirma a aspiração da arte à “visão total”, ao “universo da significação” e à

“queda de fronteira entre as artes” já postulados pelas Vanguardas do início do sec. XX,³ e agora reiteradamente ençados na arte contemporânea. Hatherly afirma, nomeadamente, em *O Pavão Negro*: “As palavras são/ As línguas dos olhos” (p.22), “O outro lado do ver” (p.36). Por sua vez, a escrita é a materialização da palavra no texto ou, tal como a poeta refere, a “escritalidade”:

(...)

Costumo dizer que a nossa era é
a era da ESCRITALIDADE
a da IDADE DA ESCRITA

(...)

porque a escrita é sinónimo de IMAGEM
Imagem para se ver
Para se ter
Para se ser

(...)

(*A Idade da Escrita*, pp.8-9)

Poderemos pois afirmar que as relações que se estabelecem entre as artes quanto à definição/ dissolução das suas fronteiras são relações de tensão e paradoxo, as quais, indubitavelmente, se acentuam na arte contemporânea pós-moderna, e se reportam ao espaço inter-semiótico que as diferentes artes ocupam, bem assim como às estreitas relações de fronteira que estabelecem entre si. Esta questão da liminaridade das artes e das suas fronteiras conceptuais tem sido objecto de discussão e análise entre diversos críticos da pós-modernidade, entre os quais Linda Hutcheon, Susan Rubin Suleiman, Craig Owens, Andreas Huyssen, Hal Foster ou Stephen Greenblatt.⁴ O objecto das “Poéticas Visuais” será assim, segundo Mieke Bal,⁵ a “dramatização ou encenação da literariedade ou narratividade das imagens, apontando para os significantes, em detrimento dos significados, isto é, para as estruturas retóricas ou narrativas que as definem, e não para os sentidos que delas derivam” (Bal, 1994: 205). Prática esta, salienta a autora, que não deverá

ser confundida com a prática da ilustração: “The paintings respond to the story, but they do not copy, illustrate, or visualize *it as it is*” (*ibidem*, 221). Isto porque, ainda segundo a perspectiva crítica de Bal, “The image does not replace a text, it is one”, (*ibidem*, 217). Assim sendo, as imagens não substituem ou *ilustram* um texto, quer este seja um texto literário ou a realidade entendida como texto. As poéticas visuais estão assim “para além da oposição palavra-imagem”, postulando o princípio da contaminação, e regendo-se por uma retórica idêntica. Contudo, acrescenta a autora, as imagens propõem frequentemente em relação ao texto, uma “contra-leitura, isto é, um desvio de ênfase e de efeito” (*ibidem*, 221). Acresce ainda dizer que esta poética da representação, é, segundo Bal, indissociável de uma *política da representação* à qual não são de todo alheias as questões de género e de política sexual.

>>

Paralelamente, importa ainda observar no cerne deste debate, a própria *teatralidade das imagens*. As imagens, afirma Mieke Bal, desempenham frequentemente um “envolvimento com outras figuras na acção”, traduzindo “um modo de olhar, uma composição e uma representação” (*ibidem*, 233). De igual modo, poderemos inferir que a teatralidade faz coincidir palavras e imagens e cria uma retórica específica que está, necessariamente, para além da dicotomia palavra/ imagem, já que compreende uma tríade: texto, imagem e encenação (adiante referirei exemplos de textos visuais onde poderemos observar estas questões).

2. Um outro tópico a considerar neste debate, pela ênfase dada a um conceito fundamental neste contexto, é a *intertextualidade*. No âmbito das “Poéticas Visuais” enquanto disciplina e campo de investigação, o conceito de *intertextualidade* (introduzido na teoria literária por Mikhail Bakhtin, via Julia Kristeva, e sendo fundamental, nomeadamente, na obra de Barthes e Derrida), é crucial ao entendimento do território partilhado entre a palavra e a imagem. A condição eminentemente polifónica e dialógica

da palavra, assumida por Bakhtin, nomeadamente, em *Marxism and the Philosophy of Language* (1973) é reiterada por Kristeva no texto "Une poétique ruinée" (1970), ao afirmar que a palavra só se realiza enquanto "palavra completa" através da pertença a uma polifonia estruturante e a um *espaço intertextual*: "o dialógico vê em cada palavra, uma palavra sobre a palavra, dirigida à palavra" (Kristeva, 1973: 109).⁶ Para Roland Barthes,⁷ como todos sabemos, o texto é, por definição, um intertexto, isto é, parafraseando o autor, um espaço multidimensional, no qual uma multiplicidade de escritas, nenhuma delas original, se funde e se confronta entre si, um tecido de citações, oriundas de inúmeras origens culturais.

Numa óptica afim, Norman Bryson, num artigo intitulado "Intertextuality and Visual Poetics", aplica metonimicamente o conceito de intertextualidade à pintura, ressaltando, na obra pictórica, a interpenetração de "imagens e olhares passados e futuros" e, por consequência, o "dissolver da moldura [*frame*] em torno da obra" (Bryson, 1988: 187). E cito, traduzindo do original:

Dentro dos limites da imagem individual, cada olhar do observador incidindo sobre a superfície desta reflecte a soma dos olhares anteriores sobre a presente imagem, assim como sobre as imagens que lhe hão-de suceder; (...) *Interpenetrada por imagens passadas e futuras, a sua moldura dilui-se e é atravessada por princípios de mútua passagem, mútuo reflexo e mútua contenção.* (*ibidem*, 186)⁸

3. Antes de passar às imagens, gostaria ainda de fazer uma pequena incursão na teoria feminista e concretamente na política da representação do corpo, enquanto local de questionamento da identidade, no sentido de enquadrar estas reflexões num outro pólo de análise.⁹

A crítica feminista contemporânea tem vindo a demonstrar que o corpo, enquanto signo, constructo, representação e

foco potencial de resistência, constitui uma questão central no pensamento e discurso feministas de hoje. Griselda Pollock afirma a este respeito que os novos feminismos se constituem, em larga medida, como uma *política do corpo*, organizando-se em campanhas em torno da saúde, da sexualidade feminina, da luta contra a violência e a pornografia, bem como nas questões da maternidade e do envelhecimento. Estas traduzem, tal como afirma Pollock, “[u]ma nova política que articula a especificidade do feminino com a problemática do corpo, não enquanto entidade biológica, mas enquanto *imagem psicologicamente construída* que oferece a localização e a imagética dos processos do inconsciente, do desejo e da fantasia” (Pollock, 1996: 6).

>>

A normalização do feminino e da sua especificidade constituem ainda hoje um factor determinante na constituição da identidade da mulher bem como da sua avaliação (e muitas vezes auto-avaliação) social, em grande parte, como consequência do *crecente poder da imagem* numa sociedade cada vez mais regulada pelos “media”. Esta questão continua a ser pertinente no seio do feminismo contemporâneo, aliada, tal como Judith Butler argumenta, à crescente consciência da materialidade ou corporeidade do feminino, e a um entendimento do corpo não como um “ser”, mas como uma “fronteira variável”, como “um campo de possibilidades interpretativas”, “uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa num campo cultural de hierarquia de géneros”, por oposição à concepção tradicional do corpo como “matéria inerte” ou “vazio profano” (Butler, 1990; 1993).

Se pretendermos agora particularizar este debate no contexto das Poéticas Visuais, seremos confrontados, tal como Griselda Pollock refere,¹⁰ com recorrentes *práticas de des-identificação* e de ruptura, que são comuns na obra de muitas artistas contemporâneas, as quais, se bem que tenham sido objecto de forte contestação nos anos 70, têm vindo a constituir o paradigma da arte pós-moderna. E passo a citar Pollock:

As práticas de “des-identificação” reportam-se a estratégias que se destinam a impedir o espectador de se identificar com os mundos ficcionais ou ilusórios oferecidos pela arte, pela literatura ou pelo cinema, deste modo provocando uma ruptura na “dança da ideologia” de que somos reféns, em nome dos sistemas opressivos de classe, sexismo, heterossexismo compulsivo ou outros posicionamentos e classificações racistas. (Pollock, 1988: 158)¹¹

40>41

Segundo Pollock, o contributo fundamental do feminismo no contexto das artes terá sido a introdução da outridade do paradigma da mulher (enquanto artista e crítica) como modelo da própria ruptura na poética e na política da representação: “the total other that would finally reconcile aesthetics and politics” (*ibidem*, 160).

Finalmente, e antes de passar às imagens, poderemos ainda acrescentar que a natureza das intervenções feministas na arte tornaram visível a necessidade de repensar os modos de representação dominantes, através do questionamento teórico e do renovado estranhamento ideológico que o feminismo tem instigado. Tal como Lynne Segal escreveu num artigo recente, e de modo algo paradoxal, “é tempo de exigir mais realismo em torno de nós” (Segal, 2000: 20), porém, acrescenta a autora, evitando a tentação de “colapsar” as diferentes vidas das mulheres “numa única narrativa linear”. Esse é o desafio que o Feminismo tem ainda de ser capaz de enfrentar.

4. Barbara Kruger

Barbara Kruger, nascida em Newark, New Jersey, em 1945, tem uma polifacetada obra e uma não menos polifacetada carreira, que iniciou muito jovem, na área do *design*, tendo sido ao longo dos anos fotógrafa, *designer*, crítica de arte, editora de revistas de arte, assim como de revistas de moda, académica e

conservadora de museu. Tal como Kate Linker escreve na Introdução ao catálogo *Love for sale* (N.Y., 1996), a sua obra demonstra claramente a intrusão do público no privado, recorrendo simultaneamente a diferentes tipos de *media*. O seu tema predominante é o poder, os seus jogos, estratégias, percursos e retórica; um poder que é anónimo, isto é, tem vários rostos, existe não centralizado num corpo único, mas antes difusamente espelhado numa rede de relações, aparelhos de estado e instituições sociais (a Família, a Escola, a Moral...), isto é, é discursivo, no sentido foucauldiano.¹² “Kruger — afirma Linker —, é uma comentarista social, assim como uma agitadora política” (p. 12). Para Kruger as marcas do poder inscrevem-se no corpo, através das imagens e poses estereotipadas; são figuras vazias, incorpóreas, através das quais o poder exerce livremente a sua autoridade, à semelhança dos “corpos dóceis” de Foucault.¹³ (Veja-se por exemplo a imagem “We have received orders not to move”, uma imagem que mostra uma mulher em pose de submissa imobilidade, espetada numa parede por alfinetes, numa evocação de diferentes discursos repressivos cuja função social poderá ser lida como “pôr a mulher no seu lugar” (Linker, p.27-8)). A sua obra é feita de poses e *slogans* facilmente reconhecíveis, que funcionam em relação ao observador através de um efeito duplo: de *fascínio* — pela imagem reconhecida —, e de *estranhamento* — em relação à nova imagem/ mensagem descodificada, ou “desmembrada” e reconfigurada enquanto campo semiótico.¹⁴ O estereótipo é assim interceptado, a gratificação que a imagem provoca suspensa, e impedida assim a identificação passiva do observador com a mesma. Aproximamo-nos assim da prática de “des-identificação” referida anteriormente por Pollock. (Veja-se as imagens “You thrive on mistaken identity”, ou “We are your circumstantial evidence”).

>>

Inevitavelmente, a obra de Kruger está ligada ao pós-modernismo, enquanto condição histórica de pertença e não mera adopção fortuita de um estilo, ou de uma moda. Ela define

uma estratégia assumida de acção, um posicionamento social e político, fruto de uma ampla teorização crítica. Veja-se a sua retórica visual da montagem, a colagem, a hibridização de estilos, textos e géneros, o conceito do simulacro, a não hierarquização de registos e formas de discurso, o uso do palimpsesto e da sobreposição de texto e imagem, a intertextualidade estruturante do discurso.¹⁵ Contudo, e tal como Craig Owens faz notar, a ênfase da obra de Kruger é sempre focalizada no género, se bem que não de um modo redutor e reificado, mas antes assinando que masculino e feminino não são categorias fixas e estáveis (Owens, 1983: 77). (Veja-se as imagens "You are seduced by the sex appeal of the inorganic" e "What big muscles you have").

Finalmente, e de novo citando Kate Linker, o foco da obra de Kruger não é "o sujeito criativo da produção", à maneira modernista, mas antes o questionamento pós-moderno do próprio processo de "produção do sujeito", isto é, o modo como as identidades são construídas pelas representações sociais, e, ainda, as estratégias através das quais essas mesmas representações "legislam, definem, exercem o poder" (Linker, p.12). Assim, Kruger cria as suas próprias imagens através da reprodução e apropriação de outras imagens, globalmente do discurso dos *media*, da televisão, do cinema, da publicidade, de situações estereotipadas do quotidiano, anexando-lhes o discurso, esvaziando-o, metamorfoseando-lhe a retórica. Cria assim um discurso liminar que, ostensivamente, se alimenta de outros discursos e de distintas artes, escapando a classificações definidas de categorias de géneros e campos semânticos. As tensões entre teoria, política e arte são expostas, do mesmo modo que os limites entre texto e imagem são explorados até ao limite. Poderemos assim dizer que, através de distintas "práticas de des-identificação", Kruger encena (ironicamente) nos seus textos visuais a ruptura da identidade do sujeito no contexto da pós-modernidade, produzindo simultaneamente um discurso crítico de "resistência ou oposicional", na formulação de Linda Hutcheon (1988) e Andreas Huyssen (1986). <<



FIG. I*
[Sem título]



FIG. II
[Sem título]



* A licença de publicação foi gentilmente facultada pela autora, representada pela Mary Boone Gallery.
Courtesy: Mary Boone Gallery.



FIG. III
[Sem título]

44 > 45

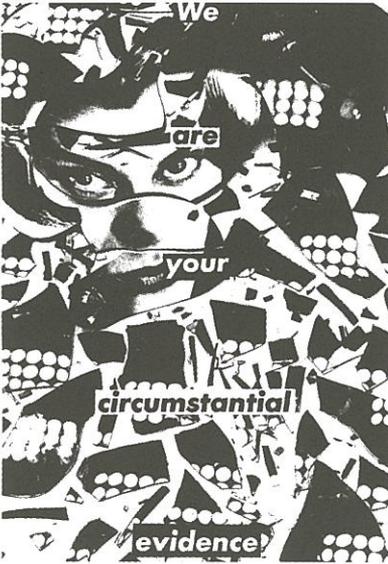
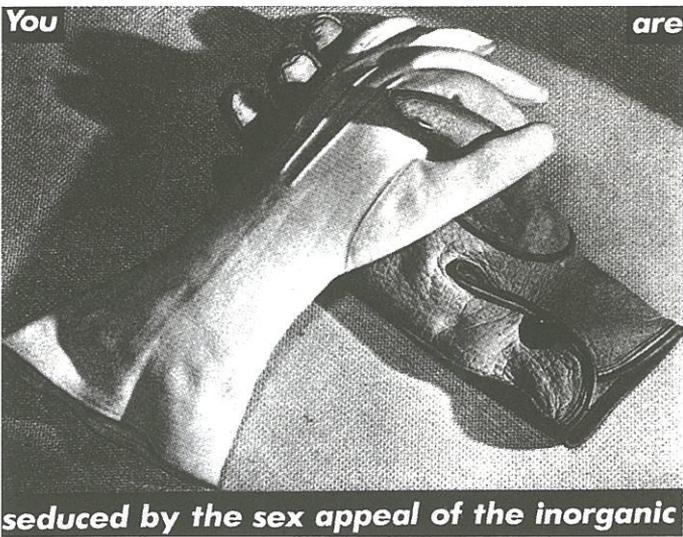


FIG. IV
[Sem título]



My lordship My Lancelot My crusader for peace with dignity
My Chairman of the Board My guardian of culture
My professor of desire My host with the most My Dagwood
My Rambo My Popeye My pimp My doctor My banker My
lawyer My landlord My soldier of fortune My provider My
better half My wunderkind My quarterback My ticket to ride
My great artist My baby mogul My sugar daddy My capo
My pope My stickman My ayatollah My daddy
My lordship My Lancelot My crusader for peace with dignity
My Gipper My chairman of the board My guardian of culture
My professor of desire My host with the most My Dagwood
My Rambo My Popeye My pimp My doctor My banker My
lawyer My landlord My soldier of fortune My provider My
better half My wunderkind My quarterback My ticket to ride
My great artist My baby mogul My sugar daddy My
ticket to ride My jack of all trades My lawyer of the stick
My capo My pope My stickman My ayatollah My daddy

NOTAS

[1] Este trabalho foi financiado pela FCT (Programa POCTI), no âmbito das actividades do projecto de investigação "Interidentidades" realizado pelo "Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa" da Faculdade de Letras do Porto.

[2] "O Ver/Ler de Ana Hatherly", in Ana Hatherly (2004), *Interfaces do Olhar. Uma Antologia Crítica. Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editores, pp. 15-23.

[3] Veja-se de Ana Hatherly, "Notas para uma teoria do poema-ensaio" in *O Cisne Intacto* (1983), Porto, Limiar.

[4] Neste contexto veja-se o excelente ensaio de Linda Hutcheon, "Fringe interference: postmodern border tensions" in *Style*, (Summer 1988), vol. 22, nº2, pp. 299-323. Sobre esta questão Hutcheon refere nomeadamente: "This typically postmodern border tension between inscription and subversion, construction and deconstruction – within the art itself – places new demands upon critics and their means of approaching these works" (p.300).

46>47

[5] Mieke Bal (1995), *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*, Sonoma, California, Polebridge Press. (Veja-se particularmente Part IV, "Discourse and Image", capítulo 10, "Visual Poetics", pp. 205-242). As traduções são da minha responsabilidade.

[6] Julia Kristeva, "The ruin of a poetics", in S. Bann and J. Bowlt (eds.) (1973), *Russian Formalism*, Edinburgh, Edinburgh U.P., p.109. ("Une poétique ruinée", in M. M. Bakhtin (1970), *La Poétique de Dostoievsky*, Paris, Seuil). "The dialogic sees in every word a word about the word, addressed to the word; and it is only on condition that it belongs to this polyphony – to this 'intertextual' space – that the word is a 'full' word".

[7] R. Barthes, "La mort de l' auteur", *Mantévia* V, 1968.

[8] "Within the boundary of the individual image, each glance of the viewer across its surface reflects the sum of previous glances upon the present image, as well as all the images to come; (...) *Interpenetrated by past and future images, its frame is dissolved and crossed through principles of mutual entering, mutual reflection, mutual containment*" (Byron, 1988: 186). Ênfase minha.

[9] Ver a este respeito o ensaio por mim publicado "Re-presentações do corpo, questões de identidade e a 'política de localização' – uma Introdução", in Ana Gabriela Macedo e Orlando Grossegeisse (orgs.) (2003), *Representações do Corpo / Re-presenting the Body*, Braga, CEHUM, pp. 13-23.

[10] Griselda Pollock faz uma excelente análise desta polémica no capítulo "Screening the Seventies: sexuality and representation in feminist practice – a Brechtian perspective", in *Vision and Difference* (1988), pp.155-199.

[11] "Dis-identificatory practices refer to the strategies for displacing the spectator from identifying with the illusory fictional worlds offered in art, literature and film disrupting the 'dance of ideology' which engages us on behalf of oppressive regimes of class, sexist, heterosexist and racist classifications and placements" (Pollock, 1988: 158).

[12] Ver Michel Foucault (1977).

[13] Sobre o contributo do pensamento de Michel Foucault, as suas teorias sobre a disciplina, o poder e a fabricação dos "corpos dóceis", em articulação com a conceptualização feminista do corpo e a análise da subordinação social da mulher ver Lois McNay (1992) e Susan Bordo (1993). No artigo "*Herstories: new cartographies of the feminine and the 'politics of location'*" (Macedo, 2004), desenvolvi igualmente esta questão.

[14] Segundo Craig Owens, citado neste texto por Kate Linker, o estereótipo é usado por Kruger como um código, uma convenção: "the body is dismantled as a locus of practice and reassembled as a discontinuous series of gestures and poses – that is, as a semiotic field", in "The Medusa Effect", in *We won't play nature to your culture. Works by B. Kruger* (1983), London, ICA, p.7). A relação entre Kruger e Foucault é assinalada por Norman Bryson in *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (1983), New Haven: Yale U.P., 1983.

[15] Analiso esta questão com mais detalhe em "A retórica da imagem fotográfica e a pós-modernidade: liminaridade, cumplicidade e crítica" (Macedo, 2000).

>>

BIBLIOGRAFIA ∨

Bakhtin, M.M. (1970), *La Poétique de Dostoievsky*, Paris, Seuil.

Bal, Mieke (1994), *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*, Sonoma, California, Polebridge Press.

Barthes, Roland (1968), "La mort de l' auteur", *Mantélie V*.

Bordo, Susan (1993), "Feminism, Foucault and the politics of the body" in Caroline Ramazanoglu (ed.), *Up Against Foucault: Exploration of some Tensions between Foucault and Feminism*, London and New York, Routledge.

48>49

Bryson, Norman (1988), "Intertextuality and Visual Poetics" in *Style* 22, (2), Summer, pp.183-193.

-- (1983), *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale U.P.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London, Routledge.

-- (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, N.Y. and London, Routledge.

Foucault, Michel (1977), *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, New York, Random House.

Greenblatt, Stephen (1997), *Introduction to Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Rodopi.

Hatherly, Ana (2004), *Interfaces do Olhar. Uma Antologia Crítica. Uma Antologia Poética*, Lisboa, Roma Editores.

-- (1983), *O Cisne Intacto*, Porto, Limiar.

-- (1998), *A Idade da Escrita*, Lisboa, Tema.

-- (2003), *O Pavão Negro*, Lisboa, Assírio e Alvim.

Hutcheon, Linda (1988a), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, NY and London, Routledge.

-- (1988b), "Fringe interference: postmodern border tensions", *Style*, 22, (2), Summer, pp. 299-323.

Huyssen, Andreas (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-modernism*, Bloomington, Indiana U.P.

Jameson, Fredric (1984), "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", *New Left Review*, July-August, pp. 53-92.

Kristeva, Julia (1973), "The ruin of a poetics", in S. Bann and J. Bowlt (eds.) *Russian Formalism*, Edinburgh, Scottish Academic Press.

Linker, Kate (1996), Introdução ao catálogo *Barbara Kruger. Love for sale*, N.Y., Harry N. Abrams.

Macedo, Ana Gabriela (2000), "A retórica da imagem fotográfica e a pós-modernidade: liminaridade, cumplicidade e crítica", in Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte (orgs.), *Entre Artes e Culturas, Act 2*, Lisboa, Colibri, pp. 39-54.

-- (2004), "Herstories: new cartographies of the feminine and the 'politics of location'", in Vita Fortunati, Annamaria Lamarra and E. Federici (ed.s) (2004), *The Controversial Women's Body: Images and Representations in Literature and Art*, Bononia, Bononia University Press.

>>

Macedo, Ana Gabriela e Grossegeesse, Orlando (org.s) (2003), *Re-presentações do Corpo/Re-presenting the Body*, Braga, CEHUM.

McNay, Lois (1992), *Foucault and Feminis: Power, Gender and the Self*, Cambridge, Polity Press.

Owens, Craig (1983), "The Discourse of Others: Feminists and Post-Modernism", in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Bay Press, pp. 57-77.

-- (1983), "The Medusa Effect", in *We won't play nature to your culture. Works by B. Kruger*, London, ICA.

Pollock, Griselda (1988), *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York, Routledge.

-- (ed.) (1996), *Generations and Geographies in the Visual Arts*. London and New York, Routledge.

Segal, Lynne (2000), "Feminist Futures", in *Keywords (3)*, pp.10-21.

Suleiman, Susan Rubin (1990), *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Harvard, Mass, MIT.