



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE – ICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**ISRAEL SOUTO CAMPOS**

**DO PANDIABOLISMO INTERTEXTUAL DE JOEL-PETER WITKIN**

**FORTALEZA**

**2012**

**ISRAEL SOUTO CAMPOS**

**DO PANDIABOLISMO INTERTEXTUAL DE JOEL-PETER WITKIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.

FORTALEZA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- C212d Campos, Israel Souto.  
Do pandiabolismo intertextual de Joel-Peter Witkin / Israel Souto Campos. – 2012.  
162 f. : il. color., enc. ; 31 cm.
- Mestrado (dissertação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Fortaleza, 2012.  
Área de Concentração: Comunicação e linguagens.  
Orientação: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.
1. Fotografia. 2. Intertextualidade. 3. Witkin, Joel-Peter, 1939- - Crítica e interpretação. I. Título.

ISRAEL SOUTO CAMPOS

DO PANDIABOLISMO INTERTEXTUAL DE JOEL-PETER WITKIN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orientador).  
Universidade Federal do Ceará (UFC).

---

Prof. Dr. Osmar Gonçalves Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra<sup>a</sup>. Carmen Luisa Chaves Cavalcante  
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Aos meus pais, Othon e Ruth.

## **AGRADECIMENTOS**

À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção de bolsa de auxílio.

Ao meu orientador Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior, pela paciência, preocupação e carinho com que me acolheu durante estes dois anos.

Aos professores que sempre souberam me encaminhar nos estudos.

Ao Rex, pela companhia durante as longas noites em claro.

Aos amigos, pelo apoio e estímulo.

“Nosso mundo levou simultaneamente ao grotesco e à bomba atômica, do mesmo modo como são igualmente grotescos os quadros apocalípticos de Hieronymous Bosch. Mas o grotesco é apenas uma expressão sensível, um paradoxo sensível, ou seja, uma figura de uma não figura, rosto de um mundo sem rosto.”

(Wolfgang Kayser)

## RESUMO

Na tentativa de se aproximar do conceito de pandiabolismo criado por Wolfgang Kayser, este estudo se detém sobre a análise da riqueza intertextual que as cinco décadas de trabalho do fotógrafo Joel-Peter Witkin, documentadas no livro *The Bone House*, oferecem como objeto. Como metodologia à análise intertextual das imagens de Witkin, opta-se pela crítica de seus processos criativos. Como subsídio teórico, lança-se mão do dialogismo interdisciplinar, este apresentado por Lucy Figueiredo como ferramenta à esta cartografia.

**Palavras-chave:** Joel-Peter Witkin. Processos criativos. Fotografia. Linguagem. Intertextualidade.

## ABSTRACT

In an attempt to approach the concept of pandiabolism created by Wolfgang Kayser, this study is on hold intertextual analysis of wealth that five decades of work, they documented in the book *The Bone House*, offering as an object. The research takes as methodology the intertextual analysis of Witkin's images through criticism of his creative processes. As subsidy theory, it employed the interdisciplinary dialogue, presented by Lucy Figueiredo, as a tool to this cartography.

**Keywords:** Joel-Peter Witkin. Creative processes. Photography. Language. Intertextuality.

## LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 - Fotografias - <i>Corpus - Two Views</i> (1974), de Joel-Peter Witkin.....	20
Figura 3 - Fotografia de menina morta (s/d).....	22
Figura 4 - Fotografia <i>Death Mask</i> (1974), de Joel-Peter Witkin.....	25
Figura 5 - Fotografia - <i>First Photograph</i> (1950), de Joel-Peter Witkin.....	25
Figura 6 - Fotografia - Fotografia - <i>Freak Show transsexual</i> (1956), de Joel-Peter Witkin.....	26
Figura 7 - Fotografia <i>Dancer</i> (1956), de Joel-Peter Witkin.....	28
Figura 8 - Fotografia – <i>Puerto Rican Boy</i> (1956), de Joel-Peter Witkin.....	29
Figura 9 - Fotografia - <i>The Black Prostitute</i> (1956), de Joel-Peter Witkin.....	30
Figura 10 - Fotografia - <i>Fear at Window</i> (1967), de Joel-Peter Witkin.....	32
Figura 11 - Fotografia - <i>Mexican Pin Up</i> (1975), de Joel-Peter Witkin.....	32
Figura 12 - Fotografia - <i>The emperor of Japan</i> (1976), de Joel-Peter Witkin.....	33
Figuras 13 e 14 – Fotografias - <i>Albino Sword Swallower at a carnival</i> (1970), de Diane Arbus e <i>The clown Jimmy Armstrong</i> (1943) de Weegee.....	34
Figura 15 - Fotografia - <i>Woman and Dog</i> (1976), de Joel-Peter Witkin.....	35
Figuras 16 e 17 - Fotografias - <i>Woman breastfeed an animal</i> (1976) e <i>Self-Portrait</i> (1976), ambas de Joel-Peter .....	35
Figura 18 - Fotografia - <i>Leo: The Atrocity Series</i> (1976), de Joel-Peter Witkin.....	37
Figura 19 - Fotografia - <i>The Judgement of Paris</i> , de Joel-Peter Witkin.....	42
Figura 20 - Pintura - <i>The Judgement of Paris</i> (1636) de Peter Paul Rubens.....	42
Figura 21 - Fotografia - Detalhe de <i>The Judgement of Paris</i> , de Joel-Peter Witkin.....	43
Figura 22 - Fotografia - Desenho – <i>O estupro</i> , de Picasso.....	43
Figura 23 - Fotografia - Detalhe de <i>The Judgement of Paris</i> , de Joel-Peter Witkin.....	48

Figura 24 - Gravura - <i>Contra el bien general</i> de Francisco Goya.....	67
Figuras 25 e 26 - Fotografias - <i>Witkin realizando um Bozetto</i> (1998).....	69
Figuras 27 e 28 - Fotografias - <i>Bozetto</i> e a imagem final de <i>The Revenge of Guernica</i> . (Joel-Peter Witkin).....	69
Figuras 29, 30 e 31 - <i>Desenho e fotografias - Bozetto, estudo fotográfico e imagem final de Siamese Twins</i> (Joel-Peter Witkin).....	73
Figura 32 - Fotografia - <i>The result of war: Cornucopian Dog</i> (1984), de Joel-Peter Witkin.....	75
Figura 33 - Fotografia - <i>Bruja</i> (1988), de Joel-Peter Witkin.....	77
Figuras 34 e 35 - <i>Desenho e Fotografia - Bozetto</i> imagem final de <i>Um Santo Oscuro</i> (1987), ambos de Joel-Peter Witkin.....	78
Figuras 36 e 37 - <i>Pintura e Fotografia - L'Inverno</i> (1572) e <i>Harvest</i> (1987), ambos de Joel-Peter Witkin.....	80
Figuras 38 e 39 - Fotografias - <i>Arm Fuck</i> (1982) e <i>Journeys of the masks History of commercial Photography in Juarez</i> (1984), ambas de Joel-Peter Witkin.....	77
Figuras 36 e 37 - Fotografias - <i>Mother &amp; Child</i> (1980) e <i>Sanitarium</i> (1984), ambas de Joel-Peter Witkin.....	80
Figuras 38 e 39 - <i>Fotografias - Couple at Le Monocle</i> (Brassaï) e <i>Woman with Appendage</i> (Joel-Peter Witkin).....	82
Figura 40 - <i>Desenho - Bozetto</i> de <i>Journeys of the masks History of commercial Photography in Juarez</i> (1984) de Joel-Peter Witkin.....	84
Figura 41 - Fotografia - <i>Androgyny Breast - Feeding a Fetus</i> (Joel-Peter Witkin).....	89
Figura 42 - Fotografia - <i>Mother &amp; Child</i> (1980) de Joel-Peter Witkin.....	89
Figuras 43 e 44 - <i>Pintura - Virgem e o menino à frente de um guarda-fogo</i> e detalhe do quadro, ambas de Robert Campin.....	91
Figura 45 - <i>Pintura - Meninos Marinheiros</i> (1999), de Marianna Gartner.....	93

Figuras 46 e 47 - Fotografias - <i>Couple at Le Monocle</i> (Brassaï) e <i>Woman with Appendage</i> (Joel-Peter Witkin).....	94
Figuras 48 e 49 - Fotografias - <i>Weighing a Tepehuana Woman</i> (Lumholtz) e <i>Nude with Mask</i> (Joel-Peter Witkin).....	97
Figuras 50 e 51 - Fotografias - <i>The Kiss</i> (Brancusi) e <i>The Kiss</i> (Joel-Peter Witkin).....	100
Figura 52 - Fotografia - <i>Poet: from a collection of relics and ornaments</i> (Joel-Peter Witkin)...	101
Figura 53 - Fotografia - <i>Lisa Lyon</i> (Joel-Peter Witkin).....	102
Figura 54 - Fotografia - <i>Bee Boy</i> (Joel-Peter Witkin).....	103
Figura 55 - Fotografia - <i>Woman with Severed Head</i> (Joel-Peter Witkin).....	104
Figura 56 - Fotografia - <i>The collector of Fluids</i> (Joel-Peter Witkin).....	107
Figura 57 - Fotografia - <i>Portrait of Joel</i> (Joel-Peter Witkin).....	109
Figuras 58 e 59 - Pinturas - <i>São Pedro e São Sebastião</i> , ambas de Guido Reni.....	118
Figuras 60 e 61 - Fotografias - <i>Glass Man</i> (1994), ambas de Joel-Peter Witkin.....	119
Figura 62 - Fotografia - <i>Self Portrait as a Drowned Man</i> (Hippolyte Bayard).....	121
Figura 63 - Fotografia - <i>My Fater</i> (s/d), de Joel-Peter Witkin.....	122
Figura 64 - Pintura - <i>Stilleben mit Rebhuhn und Eisenhandschuhen</i> (1504), de Jacob Barbari.....	125
Figuras 65 e 66 - Pintura e Video - <i>Lapin mort et attirail de chasse</i> (1729), de Chardin; e <i>A little Death</i> (2002), de Sam Taylor-Wood.....	126
Figuras 67 e 68 - Fotografias - <i>Still Life, Marseilles</i> (1992) e <i>Still Life, Mexico City</i> (1992), ambas de Joel-Peter Witkin.....	131
Figuras 69, 70 e 71 - Desenho e Fotografia - <i>Bozetto de Head of Dead Man</i> , de Joel-Peter Witkin; <i>Cabeça de S. João Baptista em uma bandeja</i> (1859), de Oscar Rejlander; e <i>Head of a Dead Man</i> (1991), de Joel-Peter Witkin.....	133
Figuras 72 e 73 - <i>Toulouse Lautrec in Japanese costume</i> (1892), de Maurice Guibert; e <i>Anna Akhmatova</i> (1998), de Joel-Peter Witkin.....	134

Figuras 74 e 75 - Fotografias - <i>Bethlehem, Pennsylvania</i> (1936), de Walker Evans; e <i>The feast of fools</i> (1998), de Joel-Peter Witkin.....	135
Figura 76 - Pintura - <i>La Raie</i> (1728), de Chardin.....	137

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 NASCIMENTO</b> .....	14
<b>1.1 Da contaminação ao dialogismo</b> .....	14
<b>1.2 Infância artística</b> .....	19
<b>1.3 Do safari cultural à construção do estranho</b> .....	25
<b>2 CONVALESCÊNCIA</b> .....	33
<b>2.1 As vozes polêmicas como busca da autoria</b> .....	33
<b>2.2 Os níveis de aprofundamento</b> .....	35
<b>2.3 O artista como narrador pandiabólico</b> .....	40
<b>2.4 Das Unheimlich</b> .....	46
<b>2.5 A imagem grotesca como estranhamento das formas familiares</b> .....	48
<b>2.6 A alegoria como subsidio ao grotesco romântico</b> .....	63
<b>3 MORTE</b> .....	107
<b>3.1 Da saturação a economia do abjeto</b> .....	107
<b>3.2 O corpo e as paixões</b> .....	109
<b>3.3 Da alegoria da natureza morta</b> .....	120
<b>3.4 A natureza morta em Witkin</b> .....	126
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	135
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	137

## INTRODUÇÃO

Intitulada, inicialmente, de *Da Eternidade Fotográfica à Contemporaneidade Artística: Um estudo sobre a influência da fotografia post-mortem na obra de Joel-Peter Witkin*, este trabalho pretendia analisar a influência de uma suposta estética da fotografia mortuária estadunidense na obra de Witkin.

Mostrando-se limitada diante da riqueza que o livro *The Bone House* oferecia, em termos de referências intertextuais, a metodologia anterior, de caráter apenas antropológico, teve de ser abandonada, já que a criação artística, segundo Salles (2008), tende a exceder os limites da linearidade, projetando-se em espaços múltiplos.

Optou-se então pela análise das narrativas fotográficas por meio da metodologia da crítica de processos criativos, esta que buscou explicitar os processos apropriativos de elementos teóricos e estéticos, os quais possuem na obra de Witkin, a comunicação intertextual como finalidade.

Por construir seus dialogismos a partir da apropriação de uma grande diversidade de conceitos estéticos, o referencial teórico foi constituído pela interdisciplinaridade de conceitos também relacionados ao pictorialismo, além do recurso da alegoria encontrada na literatura ocidental. Este último amparado pela análise do drama no barroco alemão, realizada por Walter Benjamin.

Devido a escassez de outros documentos físicos que documentassem as tomadas de decisão do artista, recorre-se constantemente às entrevistas e depoimentos verbais como registros diretos que as evidenciem.

Este recurso se justifica naquilo que o artista fornece como informação relevante sobre sua obra. Salles (SALLES, 2008, p. 23), frisa que “[...] é importante mencionar que o artista fornece por ele mesmo essas informações de modo bastante diversificado. Podem-se encontrar registros verbais, visuais ou sonoros.”

Se teve como *corpus* da pesquisa, o apanhado de 89 fotografias contidas no livro em questão, 104 minutos de depoimentos em vídeo, além de entrevistas e esboços reproduzidos em livros e periódico digitais.

Por razões metodológicas, os capítulos foram divididos em três, apesar de que três das cinco décadas estarem suprimidas dentro do primeiro capítulo de *The Bone House*.

No primeiro capítulo, intitulado Nascimento (Subdividido em 1.1 Da contaminação ao dialogismo; 1.2 Infância artística; 1.3 Do safaria cultural à construção do estranho), são apresentadas as primeiras fotografias realizadas pelo jovem Witkin, estas que demonstraram certo embate entre o caráter apolínico e dionísio na fotografia, conceito apresentado por Laura González Flores, e que se relaciona com o funcionalismo de Vilém Flusser quando necessário.

No segundo capítulo, intitulado Convalescência (Subdividido em 2.1 As vozes polêmicas como busca da autoria; 2.2 Os níveis de aprofundamento, 2.3 O artista como narrador pandiabólico; 2.4 *Das Unheimlich*; 2.5 A imagem grotesca como estranhamento das formas familiares; 2.6 A alegoria como subsidio ao grotesco romântico), é apresentado o referencial teórico principal, que inclui os conceitos de “alto” e “baixo” medieval e do grotesco de Mikhail Bakhtin, o “estranho” freudiano, além da conceituação alegórica de Walter Benjamin como elementos analíticos à construção intertextual de Witkin.

No terceiro e último capítulo intitulado Morte (Subdividido em 3.1 Da saturação a economia do abjeto; 3.2 O corpo e as paixões; 3.3 Da alegoria da natureza morta; 3.4 A natureza morta em Witkin), são apresentadas temáticas relacionadas à prática pictórica da natureza morta, esta apropriada e reeditada como prolongamento fotográfico da agonia do corpo humano, enquanto alegoria barroca.

Delimitados os campos a serem analisados, este estudo busca oferecer, a partir de seus resultados, subsídios à outros pesquisadores que se interessem em compreender o processo criativo do artista moderno ou contemporâneo.

# 1 NASCIMENTO

## 1.1 Da contaminação ao dialogismo.

As transgressões das regras sociais moralizantes, tendem a ser documentadas pela arte por oferecerem a liberdade necessária àqueles que ousam estabelecer um novo olhar sobre aquilo que lhes interessa.

Esta liberdade oferece ao artista a oportunidade de compartilhar sua visão de mundo, a qual incomoda e angustia por demonstrar semelhança para com o mundo em que vivemos e que idealizamos perfeito, simétrico.

Na busca de uma identidade autoral e a fim de compartilhar aquilo que lhe angustia, o aspirante a artista tende a se deixar contaminar por elementos característicos de outros artistas durante a caminhada em direção a uma construção consciente, esta que culminará em sua possível maturidade artística.

Mirando na prática fotográfica, para Chiarelli (2002), as produções que se utilizam desta técnica como suporte, tendem a se envolver com a contaminação ao adquirir, pelo olhar, várias especialidades ou especificidades artísticas.

Muitas delas se desenvolvem no corpo da obra e se apresentam como produto de uma intersecção polifônica imagética, tais como o teatro, passando pela literatura e a poesia.

Figueiredo (2008) associa este conceito a uma prática positiva que, ao partir para atitudes posteriores, como a apropriação consciente de diversos elementos, como os citados por Chiarelli, lança questões relevantes sobre a utilização do corpo humano como matéria prima à obra.

Ela expressa da seguinte maneira o conceito de Chiarelli:

O campo da *fotografia contaminada* vem recuperar atitudes como manipulações, deslocamentos, apropriações, citações e releituras paródicas para problematizar questões do mundo contemporâneo. Dentro dessa proposta, alguns artistas utilizam sua produção lançando questões com relação ao corpo, ao estilhaçamento da identidade e ao universo dos híbridos, sendo este único, o local onde o próprio corpo está inserido. (FIGUEIREDO, 2008, p. 51).

Para Plaza (1993), o caráter híbrido da fotografia contaminada se superpõe por meio de uma combinação de linguagem e processos técnicos.

Estes resultariam em obras impuras a partir de uma autocontaminação, ou apropriações características daquilo que é conhecido por museu imaginário<sup>1</sup>, conceito no qual o inconsciente abrigaria um tipo de índice de referentes artísticos em uma pré-visualização de suas obras antes de se tornarem concretas.

Indo no caminho contrário da proposta de Chiarelli, Deleuze sugere que o artista não somente possui certo nível de índice referencial criativo em seu inconsciente, como crítico em relação àquilo que irá representar em sua obra.

Referindo-se diretamente à pintura, o autor se expressa da seguinte forma sobre o possível museu imaginário do artista:

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. A crença figurativa discorre deste erro. Com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície em branco, poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionaria como modelo. Mas não é isso o que acontece. O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. (DELEUZE, 1981, p. 91).

Segundo Deleuze, esta forma de contaminação por elementos comuns ao olhar do artista não se sustentaria como influência, tendo em vista que os mesmos elementos referentes a uma apropriação involuntária já se encontrariam disponíveis em seu museu imaginário, os quais despertariam na tela mesmo o autor achando que não os possuía.

Mesmo o artista já pintando sobre imagens aquilo que já se encontraria virtualmente na tela por intermédio de um museu imagético, o conceito de Chiarelli, apesar de desqualificado por Deleuze, ainda encontra refúgio no inconsciente do artista por ordenar estas contaminações como índices de referência à estes esboços virtuais.

Seja aplicada à arte pictórica ou fotográfica, a ideia do museu composto por contaminações, conscientes ou não, tende a demonstrar o diálogo entre dois conceitos que se digladiam para melhor evidenciar, metodologicamente, como se daria a apropriação consciente a ser apresentada posteriormente.

Bakhtin (1992 apud FIGUEIREDO, 2008, p.51) já afirmava que toda obra de arte tende a abrigar o conflito entre conceitos que se articulam por meio de múltiplas vozes.

---

<sup>1</sup> André Malraux (1965), apresenta como um museu de imagens e do imaginário, concebido de forma a evidenciar uma rede de linguagens, pretendendo despertar de uma latência, imagens adquiridas na construção de um universo autônomo que serve à constituição das particularidades artísticas em termos de linguagem.

Para o autor, a possibilidade de se reconhecer um texto poético em outro, surgia primeiramente do reconhecimento dos sinais ou indícios neste último. O diálogo com outros enunciados se mostrava pleno de ecos e reverberações de outros enunciados.

Figueiredo reforça a ideia de dialogismo de Bakhtin ao identificar na construção artística, certo tipo de apropriação que levaria a identificação de elementos metalinguísticos com finalidade de se comunicar com o observador da imagem.

Citando Barthes como exemplo à esta prática apropriativa e auto referencial da arte, ela diz:

Estamos pontuando, assim, um processo de metalinguagem, ao pensarmos a arte a partir da própria arte. As produções desses objetos artísticos interagem em nosso percurso, por vias distintas. Barthes afirma que “um texto é feito de escrituras múltiplas, tirado de muitas culturas, entrando em relações mútuas de diálogo, paródia, contestação, mas há um lugar onde essa multiplicidade é focalizada e este lugar é o leitor”<sup>2</sup> [...] O repertório denso e extenso das imagens que constituem toda a história das Artes Visuais tornou-se um manancial inesgotável para comentar, reescrever e reinterpretar a arte. (FIGUEIREDO, 2008, p. 67).

Para uma melhor compreensão do dialogismo de conceitos de bakhtin, e da multiplicidade que o leitor poderia encontrar em uma ideia apropriada, tomemos como exemplo as reminiscências da vida de Witkin.

Constantes em suas entrevistas, estas lembranças remetem sempre à criação de suas narrativas fotográficas, e em dado momento, se assemelha com o relato da vida de Leonardo Da Vinci.

Em seu *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*<sup>3</sup> (1910), Freud busca interpretar a pintura *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino* (1510-1513), tendo como referencial analítico, o complexo de Édipo.

A lembrança infantil de Da Vinci, encontrada em um de seus cadernos científicos, é transcrita por Freud da seguinte maneira:

Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios. (FREUD, 1997, p. 32)

---

<sup>2</sup> BATHES, Roland. **O Rumor na língua: A morte do Autor**. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 70.

<sup>3</sup> “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância.”

Uma reminiscência não muito precisa de um fato marcante, é apresentada de maneira similar no livro de Witkin.

O texto autobiográfico rompe abruptamente a sequência de imagens de sua infância artística e relata um acidente presenciado pelo artista quando tinha seis anos.

Intitulado *A birth, a convalescence and death*, nele o autor descreve, por meio de uma lembrança de infância, o controverso acontecimento como sendo o seu primeiro contato inusitado com a morte:

How did this begin? How did I arrive at this intention? It begins with my first conscious recollection, I was six year old. It happened on a Sunday, my mother was escorting my brother and myself down the stairs of the tenement where we lived. We were going to church. Walking through the hallway to the entrance of the building, we heard an incredible crash mixed with screams and cries for help. The accident involved three cars, all with families in them. Somehow in the confusion, I was no longer holding my mother's hand. I could see something rolling from one of the overtuned cars. It stopped at the curb where I stood. It was the head of a little girl. I reached down to touch the face, to ask it – but before I did – someone carried me away. It could have defeat me, and I would have become insensible. Instead I chose to accept the injury and go on; because my will is stronger than death, stronger the lostness of the times. (WITKIN apud WOODY, 1998, p. 8).

A interrelação entre as reminiscências de Witkin e Da Vinci demonstram certo diálogo, já que surgem abruptamente nos cadernos ou álbuns de ambos. Estes diários tinham como objetivo, documentar a trajetória de trabalhos científicos, no primeiro caso, e a artística no segundo.

O que Witkin, diferentemente, propõe de Leonardo, é a possível criação de uma “mitologia” autobiográfica, culminando em uma *persona* artística controversa devido a estes relatos imprecisos e fantasiosos.

Esta personalidade refletirá posteriormente em seu trabalho, mesmo que o fotógrafo não a especifique como inseparável de seu ofício: “Eu acredito que a minha vida e as minhas fotografias são inseparáveis.” (KOMMEL, 2009).

Ao revelar em outro trecho do mesmo texto outra reminiscência, parece querer legitimar ou auratizar sua condição mitológica: “When I was sixteen, I read several books on photography, and purchased a camera. I spent several days looking through the camera...then secretly came to know I wasn't holding a machine...I was holding HER FACE” (WITKIN apud WOODY, 1998, p. 9).

Varazze (1967 apud LICHTENSTEIN, 2004, v. 1, p.87) já apontava em seu *Legenda Dourada*<sup>4</sup>, como gostava de se referir à palavra *legenda* em latim:

Mas o trabalho de escrita, os procedimentos de narração, que mesclam constantemente o real e o maravilhoso, permitiram ao mesmo tempo em que a história se transformasse em lenda, no sentido atual da palavra, isto é, um relato mítico ou fabuloso. (VARAZZE, 1264, p.1 apud LICHTENSTEIN, 2004, v. 1, p.87).

Esta característica narrativa que Varazze descreve, atribuída especificamente à narração das vidas dos santos católicos. Mesmo assim, demonstra como a construção de supostas lembranças autobiográficas que se stornariam “mitológicas”.

Ao menos no caso do Witkin, elas seriam contestáveis por não oferecerem relatos paralelos que a confirmariam.

Segundo a fala de Varazze, o esclarecimento da natureza híbrida que os relatos do fotógrafo carregam, tendem a fornecer leituras que remetem a outras biografias; além de fornecer novos dados fantásticos quando novos relatos são fornecidos.

Figueiredo (2008) aponta que os procedimentos textuais que atuam no campo dos índices referenciais do inconsciente trabalham a partir de imagens híbridas.

Isto evidencia de certa maneira, o ordenamento de várias relatos ou linguagens que se podem encontrar nas reminiscências e posteriormente na obra de Witkin. Tendo em vista que todo texto deixaria pistas destas indicações, tais fenômenos narrativos levariam à compreensão ou identificação de um texto ao visualizarmos outro. Seria a chamada intertextualidade.

Segundo Flores (2011, p. 237), o artista não cria, apenas remete outras interpretações que pairam sobre a cultura das imagens, portando-se como um ser que cita uma obra que é uma citação de uma citação.

Para Figueiredo, esta intersecção de superfícies, ou camadas textuais, serviria ao evidenciamento destas metalinguagens entre textos artísticos:

A intersecção de superfícies, e peles textuais, possibilita a percepção do diálogo entre outros textos. Essa experiência sempre nos arremessa em direção a outros textos. Essa passagem é um *continuum*, algo que se reitera, que busca sua constituição de modo abissal através do outro. Um texto vem se incorporar a outro, vem fazer empréstimos, permutas, vem formular novos sentidos e se apropriar do que já é existente. A inscrição de continuidade se dá por meio das mudanças, da desconstrução que se pretende operar. (FIGUEIREDO, 2008, p. 69).

---

<sup>4</sup> “A lenda dourada”. Compilação escrita por Jacopo da Varazza (1225-1298), o livro relata a vida dos santos e dos mártires cristãos.

Dando suporte a estas camadas citadas por Figueiredo, as biografias escritas por Vasari<sup>5</sup> demonstram o quanto a questão mitológica da lenda se faz necessária como elemento fundamental à constituição da *persona* artística:

As vidas de Giotto e Leonardo da Vinci, das quais reproduzimos aqui alguns trechos, são particularmente interessantes para entender como o relato hagiográfico transforma a história em lenda. [...] Contudo, a história ou, melhor dizendo, a aparição de ambos na história da arte acontece da mesma maneira, deslumbrante e quase miraculosa. [...] É como se a existência desses artistas extraordinários não pudesse ser relatada senão com o colorido das lendas. Vasari inventou um novo modo de narração para louvar as façanhas desses heróis que são os pintores do Renascimento. (LICHTENSTEIN, 2004, v. 1, p. 87).

Mesmo a condição hagiográfica sendo favorável à Witkin, serão seus personagens os verdadeiros “santos” a serem retratados posteriormente.

Interessante notar que Lichtenstein aponta diretamente para a questão das narrativas fantásticas relacionadas aos artistas do Renascimento, condição que o fotógrafo cria para si ao invés de terceiros.

Figueiredo (2008) afirma que, partindo desta maneira, os textos formular-se-iam de forma conflitante, e a transgressão, esta inerente à intertextualidade, confirmaria o delito, no caso, a apropriação.

Sendo a flexibilidade do meio fotográfico palco propício à formulação de hagiografias fotográficas que abrigarão conceitos conflitantes entre si, a intertextualidade de Bakhtin neste trabalho se destina a analisar, por meio dos documentos de processo, a intertextualidade artística conferida às imagens que compõem os três capítulos de *The Bone House*.

Partindo de um apanhado de 11 imagens das 18 apresentadas no livro, estas produzidas durante os anos de 1950 a 1980, este capítulo se reserva em evidenciar as apropriações de Witkin enquanto elementos de constituição de suas fotografias; período que neste estudo chamo de infância artística.

---

<sup>5</sup> Giorgio Vasari (1511-1574). Responsável pelo apanhado de biografias de artistas italianos conhecido como “A vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos” (1568).

## 1.2 Infância artística.

Em seu livro, Witkin documenta, por meio de intervenções autobiográficas, sua produção fotográfica, estas organizadas em três décadas.

As imagens se iniciam nos anos de 1950 até o fim da década de 90 do século XX, remetendo não somente ao registro de sua trajetória como artista, mas também narrando acontecimentos de sua vida.

Na primeira imagem que se encontra na capa envelope e na primeira página do livro, se pode visualizar a fotografia *Corpus – Two Views* (1974), imagem que remete a documentação de seus trabalhos enquanto escultor <sup>6</sup> e demonstra seus primeiros passos na busca de uma imagem que dialogasse entre ofícios artísticos distintos.

Figuras 1 e 2 - Fotografias - *Corpus - Two Views* (1974), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Ao esculpir um boneco que representa a figura humana, o artista busca relacioná-lo com a própria condição autopsiada de um cadáver, detalhando estas características por meio do alto contraste entre luz e sombra que é encontrado no díptico

O que Witkin busca oferecer com estas imagens inicialmente, seria o indício da criação de um universo semelhante ao universo real, este estranho mas familiar, que é trazido das sombras à luz.

---

<sup>6</sup> De volta à Nova York depois de servir na guerra do Vietnã como assistente de fotógrafo *freelance*, em 1974, Witkin obteve seu B.F.A (*Bachelor of fine arts*) em escultura na *Cooper Union School of Art*.

A obra Witkin, como composição de sentidos, carrega inexoravelmente a qualidade de oferecer esta semelhança com o mundo real, além de imortalizar estes seres dentro das linhas do quadro fotográfico.

Bazin (1980), que acreditava que, na origem da pintura e da escultura, residia um complexo de mumificação, realçou que a luta contra a mesma foi encabeçada pela criação da fotografia.

Ainda segundo Bazin (1980, p. 237), a fotografia, que carrega a qualidade de imortalizar aquilo que é captado, se apropria não apenas de seu conceito de resistência à morte física, mas também da possibilidade de criação de um universo particular:

Na evolução, o retrato feito pela pintura já servia para a idéia de imortalidade. Com a fotografia, a produção de imagens não mais compartilha um propósito antropocêntrico, utilitário. Não é mais uma questão de sobrevivência à morte, mas de um conceito mais amplo, a criação de um mundo ideal à semelhança do real, com seu próprio destino temporal.

A liberação da própria pintura de conceitos relativos à preocupação da documentação perfeita da realidade teve a fotografia como seu estopim.

Segundo Benjamin (1994), a nova técnica, por se mostrar distante da pintura e da arte, possui a criação imaginária como finalidade, utilizando-se como instrumento próprio para este fim, a reprodução do real.

Na segunda imagem do díptico, o fotógrafo opta por tomar a imagem do corpo esculpido de frente à câmera, dando continuidade ao alto contraste que evidencia as cicatrizes e amputações da escultura.

Este alto contraste utilizado por Witkin remete diretamente ao *chiaroscuro*<sup>7</sup> acromático renascentista que, com os seus extremos de preto e branco, modificava a paleta do artista permitindo inúmeras possibilidades narrativas a partir dos elementos que se evidenciavam em sua superfície.

Segundo Bauer (1997), a técnica servia como um contraponto ao cromatismo baseado nas cores primárias, verde, vermelho e azul.

O que chama a atenção neste díptico é seu diálogo para com a imagem fotográfica mortuária, a qual, em muitas situações de sua confecção, os fotógrafos convencionalmente

---

<sup>7</sup> Segundo Bauer (1997, p.28), o *chiaroscuro*, ou literalmente “claro-escuro”, constitui não somente uma forma de representar condições específicas de iluminação, mas um meio de representação da luz e das trevas enquanto fatores elementares da estrutura global e da textura da pintura.

dispunham os cadáveres suspensos como bonecos em um fundo preto, para então capturar-lhes a imagem.

Segundo Soares (2007), a composição da imagem pós-morte era paralelamente criada como a que era realizada na pintura, já que privilegiava enquadramentos comuns à angulações padrões do retrato, da cintura para cima ou do corpo inteiro do falecido.

Disderi<sup>8</sup> (1819, p. 5), relata a composição de uma imagem mortuária da seguinte maneira:

Cada vez que éramos chamados para fazer um retrato pós-morte, vestíamos o morto com roupas que ele habitualmente usava. Recomendamos que lhe deixassem os olhos abertos, sentamo-nos perto de uma mesa e para trabalhar esperamos sete ou oito horas. Dessa maneira, pudemos perceber o momento em que as contrações da agonia desapareceram, possibilitando-nos reproduzir uma aparência de vida. É o único meio de obter um retrato conveniente e que não lembre a quem ele era querido esse momento tão doloroso que o tirou de quem o amava.

Figura 3 – Fotografia de menina morta (s/d).



Fonte: Burns (1990).

A partir do relato de Disderi, é possível fazer um paralelo da construção da imagem mortuária e *Corpus*.

Nesta última, a repetição deste olhar do fotógrafo do século XIX, que trabalha por meio da composição do retrato, se mostra mais evidenciado na imagem tomada de frente. Witkin opta por dispor a imagem a fim de encarar quem a observa.

---

<sup>8</sup> André Adolphe Eugène Disdéri nasceu em 1819 e morreu em 1889, em Paris. Ele é mais conhecido pelas fotografias carte-de-visite (cartão de visita), que são várias fotografias em uma única placa, barateando o preço das fotografias e economizando produtos químicos. Disponível em: <<http://ifjphoto.blogspot.com/2011/04/andre-adolphe-eugene-disderi.html>>. Acessado em: 07 de jun. 2010.

A questão do esvaziamento do corpo físico que encontra-se na estética da fotografia mortuária, tende a atribuir à imagem mumificada de Witkin, certa similaridade ao objeto ritualístico de onde ele se apropria.

O próprio Witkin afirma que “[...] from the religious perspective, the pain for me is a preparation for the next life” (VILE BODIES, 1998). Este sofrimento, enquanto transcendente, seria relacionado à condição de seus personagens em busca da absolvição ou redenção por meio da relação entre observador e obra.

Partindo de uma não passividade deste observador, e da produção da própria imagem em si, o suposto esvaziamento de sentido que a imagem *Corpus* carrega, encontraria no conceito de cisão do olhar, de Didi-Huberman (1998), refúgio.

Partindo de uma base de pensamento que irá se basear na tautologia e na crença, cada uma demonstrará, a seu modo, maneiras particulares de interagir com uma imagem ou mesmo compô-la.

Iniciando pelo viés da crença, esta dá à imagem, mesmo que ela represente certo tipo de esvaziamento da vida no sentido espiritual<sup>9</sup>, indícios latentes de vida após a morte. Este conceito surgirá em *Corpus*, como uma forma de metalinguagem da própria fotografia mortuária e sua qualidade de objeto da crença.

A falta de volume que se atribui ao corpo na fotografia *Corpus* carregaria, a partir do conceito de esvaziamento de Didi-Huberman, a qualidade de fazer o invisível se revelar.

Assim como se a mesma fosse dotada de significados, ocultos para alguns, mas visíveis para outros. Sobre este olhar tido como da crença, o autor nos esclarece:

Por outro lado, há aquilo, direi boamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37).

Em contraponto a crença existe o olhar tautológico, este que tende a ignorar a transcendência latente contida em certos objetos.

Sobre este tipo de olhar tautológico, Didi-Huberman também nos esclarece:

Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar

---

<sup>9</sup> Espiritual aqui se refere ao atributo religioso da imagem.

como um triunfo a identidade manifesta – mínima, tautológica – desse objeto mesmo: “Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto nada mais.” Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.41)

Valendo-se destas duas perspectivas filosóficas do olhar relacionadas ao esvaziamento e a crença, as mesmas, ao serem aplicadas a reflexão sobre a imagem da morte, remetem a Platão como uma contemplação, e a preocupação destinada à mesma, uma via de acesso à filosofia.

Sem falar que seu exercício de pensar a morte, já seria um aprendizado do próprio fenômeno em si, segundo Montaigne (1972).

O que *Corpus* oferece, mesmo sem documentação sobre sua construção, é esta relação intertextual para com a fotografiamortuária. O morto ali suspenso é o corpo transcendente de Hubermann que se apropria desta ideia que a matéria morta, ou sua representação, oferecem a quem à olha.

Na sequência, nos deparamos com a fotografia intitulada *Death Mask* (1974), esta remete a uma espécie de *memento mori*<sup>10</sup> fotográfica, tendo como apropriação a própria criação das máscaras mortuárias antigas.

Mais uma característica relativa às práticas mortuárias são apropriadas por Witkin, esta que esteve em voga durante o século XVI e que provavelmente demarca o teor do material a ser encontrado a partir deste ponto do livro. O grande crânio se destaca como um aviso para aquilo que poderá ser encontrado nas próximas páginas.

Para Debray (1995), diferente das máscaras mortuárias modernas, as que eram produzidas na Roma Antiga diferenciavam-se por não captar a face da morte diretamente do molde físico da face humana.

Segundo o autor, tais máscaras remetiam a uma verdadeira vida que não residia no corpo do falecido ou em suas feições mórbidas, Régis Debray (1995, p. 20) nos esclarece:

As máscaras mortuárias da Roma Antiga têm olhos bem abertos e bochechas redondas e rechonchudas. E por mais horizontais que sejam, as estátuas jacentes não tem nada cadavérico. Têm posturas de ressuscitados, corpos gloriosos do juízo final em atitude de oração plena de vida.

---

<sup>10</sup> Do latim, “Lembre-se que você irá morrer”.

Assim como em Dante (1265-1321), em sua *Divina Commedia* (1321), “*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*”<sup>11</sup>, o aviso estaria, então, dado.

Figura 4 – Fotografia *Death Mask* (1974), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Após a contemplação de seu aviso fotográfico, temos a fotografia *First Photograph* (1950), realizada no *Brooklyn*, EUA, a qual revela uma cena documental de um casamento feita pelo jovem Witkin quando tinha onze anos.

Nesta imagem, podemos levar em consideração, certa intenção, ainda que remota, do registro de acontecimentos que faziam parte do subúrbio onde artista residia quando criança.

Figura 5 – Fotografia – *First Photograph* (1950), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Mas será depois da visita à um *freak show*<sup>12</sup> em *Coney Island*, que sua preferência para com os modelos e situações banais, que eram comuns até então, irão se tornar diferenciadas.

<sup>11</sup> Abandonai toda esperança, vós que entraís. (Canto III - Inferno).

<sup>12</sup> Trata-se de um circo de ditas “aberrações” ou excentricidades, muitas delas humanas.

Ele narra da seguinte maneira esta mudança:

Started after three or four weeks after I had gone to a freak show. It was one of the great experiences of my life. They showed me the difference of both worlds, since I had a relative with a deformity which was difficult to live. My grandmother had only one leg, and in the morning, the gangrene smell come from his leg and spread in the air. While other kids had the coffee smell at home in the morning, I had the gangrene smell from my grandmother leg rotting. After the show, this connection was more direct and sublime for me. But this view has resulted in this photograph, a purely sexual meeting. (VILE BODIES, 1998).

Figura 6 – Fotografia – *Freak Show Transexual* (1956), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

O relato desta experiência aparentemente erótica em relação ao anatomicamente anormal assemelha-se à sua primeira reminiscência para com a morte, diferindo dela por trazer a evidência fotográfica do acontecimento.

Em meio aos relatos que se apresentarão sobre sua trajetória no decorrer deste trabalho, todas narradas pelo próprio artista, este encontro acontecido no *freak show* se revela, em suas próprias palavras, como o momento de esclarecimento de seu olhar.

Posteriormente, o jovem fotógrafo irá demonstrar seu interesse por outros seres que mereciam ser caçados por sua condição exótica. O ambiente então seria outro, menos previsível que os circos de aberração, e mais próximos da realidade periférica de Witkin. Em outras palavras, a floresta cultural de Flússer, esta que remetem aos subúrbios.

### 1.3 Do safari cultural à construção do estranho.

O livro segue documentado a preferência do jovem Witkin em vivenciar novamente a experiência ocorrida no *frak show*, desta vez demonstrando esta busca do estranho no outro e se dividem da seguinte maneira.

Primeiramente são apresentadas as fotografias, *Dancer* (1956), *Puerto Rican Boy* (1956), *The Black Prostitute* (1956) e *Fear at Window* (1967). Elas antecedem ao que o artista chama de *Evidences of Anonymous Atrocities* (1976), um portfólio que demonstra sua entrada em certo amuderecimento visual.

As fotografias que integram este portfólio são: *The Emperor of Japan: Objects Held and Thrown Series* (1976), *Woman an dog: Objects Held and Thrown Series* (1976), *Woman Breastfeeding an animal* (1976) e *Self-Portrait* (1976) e *Leo: Evidences of Anonymous Atrocities* (1976).

Semelhante a um caçador em busca de espécies exóticas, encontrados apenas na floresta densa e cultural dos subúrbios onde vivia, o jovem Witkin tende a documentar suas personagens realizando uma espécie de safari visual.

Flusser (1985, p. 29) apresenta esta prática da seguinte maneira:

A selva consiste em objetos culturais, portanto de objetos que contêm intenções determinadas. Tais objetos intencionalmente produzidos vedam ao fotógrafo a visão da caça. E cada fotógrafo é vedado à sua maneira. Os caminhos tortuosos dos fotógrafos visam driblar as intenções escondidas nos objetos. Ao fotografar, ele avança contra as intenções da sua cultura. Por isto, fotografar é gesto diferente, conforme ocorra em selva de cidade ocidental ou cidade subdesenvolvida, em sala de estar ou campo cultivado.

Flores (2011), adverte que partindo do conceito de Flusser, a câmera é um instrumento predatório, propício a preparar o objeto e a realidade para seu controle e posteriormente, consumo do que é capturado por parte do observador da imagem.

Diferentemente de uma atitude simplismente predatória e funcional, que poderia ser banal, a autora entende que esta característica pode adotar elementos advindos das intenções do autor da imagem.

Em *Dancer* (1956), estas intenções podem ser encontradas no descontrole das fisionomias, estas destituídas de qualquer normatização de composição.

A lei do instantâneo fotográfico é a única a ser sugetionada, conceito que na floresta cultural, apenas cumpre seu dever de registro intempestivo de uma natureza selvagem do olhar.

Podemos entender que esta natureza selvagem de uma perspectiva visual, segundo Flores (2011, p.110), teria relação para com o rompimento das certezas apolíneas que o automatismo da câmera poderia oferecer.

Estes descontroles visuais, aproximariam-se então, à uma subjetividade dionísia que exorcisa, em parte, as preocupações com a perfeição paranóica regidas pelo automatismo e o mecanicismo do fazer fotográfico tende a limitar.

A série de Witkin oscila entre o equilíbrio e o desequilíbrio visual, em termos de composição fotográfica. Aparentemente, as imagens sugerem uma limitação técnica ainda sendo explorada, mas que ao mesmo tempo, necessitam da influência direta de certas situações para se apresentarem como dionisíacas.

Nesta situação, o olhar do fotógrafo se mostra menos preso ao conceito do “funcionário” de Flusser (apud JUNIOR, 1985,p.14), onde “[...] o fotógrafo-funcionário é aquele que trabalha dentro do programa, é um respeitador dos programas pré-estabelecidos, mas isso apenas conduz a uma previsibilidade nos resultados visuais”; ou o apolíneo apresentado por Flores.

Figura 7 - Fotografia *Dancer* (1956), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Esta previsibilidade funcional citada por Flusser, começa a tomar forma na medida em que lugares como os circos de aberrações, deixam de ser a temática de suas fotografias.

O que parece acontecer é que Witkin opta por encenar as situações que apenas conseguia encontrar no habitat de sua caça.

Seu lado predatório tende a buscar na banalidade das ruas, aquilo que encontrava apenas nos circos, sem sucesso. Imagens como *The Puerto Rican Boy* (1956) se mostram como previsíveis e servem apenas como documentação mecanicista instantânea do clique descompromissado.

Para Rouillé (2009, p.77), esta intempestividade do clique, que não seguia regras na selva em que caçava o jovem Witkin, contrasta com a composição praticamente funcional de *Puerto Rican Boy*, imagem capturada no mesmo ano de *Dancer* e que retrata um personagem suburbano comum ao dia a dia do fotógrafo quando morador de Nova Iorque.

Dentro dos conceitos aqui apresentados, uma imagem previsível, puramente apolínea e funcional.

Figura 8 - Fotografia - *Puerto Rican Boy* (1956), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Outro exemplo em que se pode atestar a limitação técnica e temática, mas onde a ação é puramente encenada, encontra-se na fotografia, *The Black Prostitute* (1956).

Remetendo às distorções fotográficas de Bill Brandt, a imagem ensaia a busca de composição similar à das mulheres de seu conterrâneo. Sem sucesso, acaba por apenas documentar uma mulher negra grávida, deitada em uma cama.

Nem mesmo a perspectiva que enfileira perna, barriga, seio e cabeça, alcançam alguma espécie de produção que se refira à experimentação como em *Dancer*. O que se tem é apenas uma tentativa de se replicar a marca registrada de Brandt, reafirmando seu interesse para com estas pessoas.

O depoimento do próprio artista tende a reafirmar também, seu respeito para com seus modelos, algo que acontecerá também com pessoas em situação de deformidade: “I have a huge respect for prostitutes, they sacrifice their lives for their children.” (WITKIN apud WOODY, 1998, p. 9).

Em *The Black Prostitute*, se encontra apenas o caráter pseudo-documental, uma busca de Witkin em reencontrar aquela intenção dionisiaca de *Dancer*, e que em nada demonstra a intenção de transgredir o programa da câmera.

Segundo Rouillé (2009, p. 77), as imagens fotográficas se dão em sua composição como a produção de um novo real fotográfico, algo encontrado nesta fotografia em questão.

Ele explica esta transformação da seguinte maneira:

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação de alguma coisa sem transforme, se construir, sem criar. Livre para se desviar deliberadamente da analogia a fim de atingir maior força documental.

Figura 9 - Fotografia - *The Black Prostitute* (1956), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Em *Fear at Window* (1967), o aprofundamento em oferecer a desconstrução destas realidades fotográficas, as quais se aproximam mais do caráter teatral do que documental, partem do conhecimento apurado dos mecanismos do próprio aparato fotográfico.

Novamente a característica dionisiaca se apresenta, mas desta vez não como a caça tomada em um ambiente cultural, mas sim recriada dentro de uma encenação.

Diferindo de *Dancer*, a imagem documenta certa selvageria atribuída à modelo por meio da captação da deformidade do tempo, esta realizada pela câmera e similar às cabeças de Francis Bacon, pintor que também se utilizava de fotografias disformes como base para suas pinturas.

Aparentemente, a questão da apropriação que já era encontrada em *The Black Prostitute*, se faz presente por meio quase inconsciente quando relacionadas às cabeças de Bacon.

A partir da afirmação de Deleuze sobre Bacon, é possível compreender a semelhança do conceito relativo à utilização da cabeça humana e da documentação do tempo que a distorce.

As cabeças de Bacon, assim com a da fotografia de Witkin, sugerem acoplamentos do sujeito às intencionalidades do artista.

Para Deleuze (2007, p.11), Bacon é um pintor de cabeças e, ademais, um retratista, que pinta cabeças e não rostos, que são organizações espaciais que recobrem estas cabeças.

Mesmo sendo parte de um corpo, a cabeça, sua extremidade, segundo o autor (DELEUZE, 2007, p. 11), não demonstra espiritualidade aparente, encontrada por Bacon apenas na desconstrução do rosto, sugerindo, assim, a cabeça, borrada sobre o corpo, a qualidade de hospedeiro humano à uma face selvagem:

Ao invés de correspondências formais, o que a pintura de Bacon constitui é uma *zona de indiscernibilidade, de indecisão*, entre o homem e o animal. O homem se torna animal, mas ele não se torna sem que o animal ao mesmo tempo se torne espírito, espírito de homem, espírito físico de homem apresentado no espelho como Eumênides ou Destino. Não é nunca uma combinação de formas, é antes um fato comum: o fato comum do homem e do animal. Ao ponto em que a Figura a mais isolada de Bacon é já uma Figura acoplada; o homem acoplado a seu animal numa tauromaquia latente. (DELEUZE, 2007, p.11).

Figura 10 - Fotografia - *Fear at Window* (1967), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Para além do que a manipulação do aparato fotográfico poderia oferecer para construção subjetiva da imagem; a prática da intervenção direta no negativo e nas cópias fotográficas, serão apresentadas como propícias a prática do que se conhece por fotografia expandida<sup>13</sup>, sem necessariamente se utilizar da transferência das imagens captadas para outros suportes.

A busca por certa precariedade visual, esta que se torna expandida ao negativo, será encontrada em outras imagens posteriormente, mas sua primeira investida contra o negativo se dá não apenas por meio dos arranhões encontrados em *The emperor of Japan* (1976), mas sim em *Mexican Pin Up* (1975), que segundo Witkin “[...] was the first photograph I actually scratched the negative.” (VILE BODIES, 1998).

Figura 11 - Fotografia - *Mexican Pin Up* (1975), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

<sup>13</sup> Aquela que enfatiza a importância dos processos de criação e os procedimentos utilizados pelo artista. (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.1)

Figura 12 - Fotografia - *The emperor of Japan* (1976), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

A opção pela imagem precária, encontradas em ambas as fotografias, demonstram certa aproximação a estética das imagens documentais, e nem por isso, não menos poéticas, aproximam-se do que Alves (2002) identifica como um fenômeno de contração de uma tradição puramente desconstrucionista do pós-maio de 1968.

Até então, a linguagem fotográfica e cinematográfica se apoiava em regras de uma *perspectiva artificialis*<sup>14</sup>, impregnando tais produtos visuais com aspectos simbólicos do renascimento, que partia da ideologia burguesa de um olhar que servia às normas composicionais.

Netas duas últimas imagens, *Mexican Pin Up* e *The emperor of Japan*, nota-se a conexão à ideia do retrato, ainda que a investida contra o negativo fotográfico. A prática realizada por arranhões, se faz presente como elemento precário na primeira imagem, e por uma repetição aparente de tema na segunda, esta relacionada a *The Black Prostitute*.

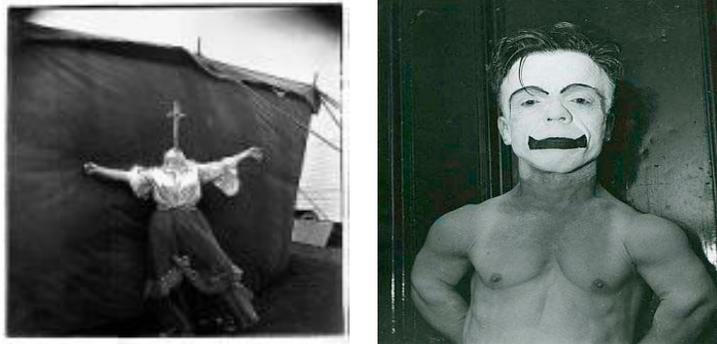
As apropriações de estéticas documentais, se aproximam àquelas realizadas paralelamente por fotógrafos como Diane Arbus, ou anteriormente na década de 1940 por Weegee.

Ambos buscavam a descentralização subjetiva de um universo também marginal, esta dionisiaca em sua temática, transgrediam a rígida perspectiva artificial atribuída a composição fotográfica partindo principalmente da documentação de pessoas com padrões de vida nada convencionais.

<sup>14</sup> A perspectiva *artificialis* é um método de figuração pictórica surgido na Renascença. Na verdade, os teóricos desconstrucionistas não distinguem entre a perspectiva *naturalis*, o “modelo do que se passa no olho”, e a perspectiva *artificialis*, “perspectiva geométrica aplicada à pintura e em seguida à fotografia” (AUMONT, 1995, p.42; 181; 213-9). Os desconstrucionistas referiam-se apenas a uma perspectiva, ou perspectiva monocular.

Tomando como exemplo as fotografias *The clown Jimmy Armstrong* (1943), assim como *Albino sword swallower at a carnival* (1970), a temática do *freak show* que é abordada documentalmente revela a intrínseca qualidade poética de Arbus e Weegee.

Figuras 13 e 14 – Fotografias - *Albino Sword Swallower at a carnival* (1970), de Diane Arbus e *The clown Jimmy Armstrong* (1943) de Weegee.



Fonte: Arbus (1972) Purcel (2004)

Mesmo se valendo das possibilidades técnicas que as novas configurações de imagem ofereciam em termos de transgressão, Witkin tende a continuar em sua oscilação entre a temática e a técnica, entre o convencional e o experimental.

Nota-se em *Mexican Pin Up* e *The emperor of Japan*, a recusa do caráter estético que a fotografia documental oferece.

Em termos de composição, para se dedicar à criação de suas próprias narrativas, o fotógrafo opta por estrelas ainda por pessoas excêntricas, mas integradas a narrativas que remetem ao absurdo, este intencionalmente construído e encenado.

Em *Woman and Dog* (1976), a apresentação da cópula entre uma mulher e um cachorro que o próprio título sugere, serviria à uma forma de se trazer à luz a prática satírica de um universo desconhecido, obscuro e aparentemente impossível de ser mensurado.

Este assim seria por não manter coerência com aquilo que o senso comum compreenderia como normal em termos de sexo.

Braune adverte que, como imagem absurda, a fotografia que se aproxima do surrealismo não se sustenta apenas pela estética:

[...] uma foto se sustentará, perdurará no tempo não em função de sua técnica ou características composicionais, mas ao conseguir mobilizar internamente as pessoas, fazer com que o , ao se ver frente a ela, dê um passo em direção ao mundo desconhecido, por ter tido o seu inconsciente acionado. (BRAUNE, 2000, p. 30).

Figura 15 - Fotografia - *Woman and Dog* (1976), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Em *Woman and Dog*, *Woman breastfeed an animal* (1976) e *Self-Portrait* (1976), a aproximação aquilo que é excêntrico ou grotesco, se instala como elementos que demonstram a citada intercalação de estéticas, temáticas, convencionalismos e transgressões. Tanto do aparato fotográfico quanto da composição estética.

A aparente surrealidade do discurso de Witkin, ao mesmo tempo que se mostra como caminho ao desenvolvimento de suas temáticas abjetas, criando a angústia no observador da obra, chama a atenção por não fornecer dados suficientes a classificação de sua intenções, segundo Braune (2000, p. 79), mesmo que se assemelhem a elementos comuns ao universo dito familiar.

Figuras 16 e 17 - Fotografias - *Woman breastfeed an animal* (1976) e *Self-Portrait* (1976), ambas de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Esta distorção de elementos familiares que podemos apreciar nas imagens deste primeiro capítulo, nem sempre estão ligadas a expressão dionisíaca.

A composição de elementos dentro do quadro fotográfico, ainda se mostram presos à uma estética documental do retrato. Por mais absurdas ou extraordinárias que possam ser as

leituras oferecidas por estas imagens, o convencionalismo das composições utilizada por Witkin, tende a minimizar a expressão que elas poderiam alcançar.

*Leo* (1976), imagem que fecha este primeiro capítulo, continua a demonstrar seu interesse para com os seres disformes, mas sem oferecer grandes mudanças no que se entenderia como experimentalismo fotográfico. Ainda que Witkin tente trazer à luz a condição diferenciada do modelo, a composição que se engessa em uma condição “funcional”, culmina em uma atribuição negativa de significado àquele que deveria ser exaltado.

Mesmo que *Leo* carregue as características ligadas aos seres marginais e disformes, estes essenciais ao trabalho do fotógrafo, devido à sua preferência iniciada desde o evento ocorrido no *freak show*; não se encontra em *Leo* as mesmas intenções intempestivas que a fotografia *Dancer* suscitara anteriormente. Elementos como a estética descompromissada em seguir regras de composição visual, praticamente desaparecem.

A opção descompromissada em seguir as regras funcionais da câmera fotográfica, demonstra uma objetividade do olhar que apenas confirma a condição *freak* de *Leo*, destruindo qualquer possibilidade de interpretação positiva.

Uma característica notória, é a utilização consciente do claro-escuro com o objetivo de atribuir à pessoa, ares animalescos, evidenciando ainda mais sua condição de aberração e que obtem um efeito contrário à exaltação que seria, à princípio, o objetivo de Witkin. Segundo Gallant (2010, p.101), o fotógrafo tende a construir uma identidade marginalizada destes seres da seguinte maneira:

These dark overtones are accentuated by the fact that *Leo* has no legs, a characteristic of deviance or abnormality that Witkin capitalizes on to make the portrait ambiguously sadomasochistic or eerie. *Leo* might be a subject of social oppression, articulated by Witkin's photograph, yet does the image further oppress this man, [...] Do these representations of amputees as objects problematically aestheticize disability, as a marginalized identity, and reinstate the representation of the disabled body as freakish “other”?

Apesar de compactuar com estes momentos oscilantes em sua produção, Witkin tende a sugerir uma forma de construção própria que se vale da desconstrução das normas apolíneas de perfeição visual, ao menos naquilo que se diz respeito às temáticas.

Para Gauna e Costa (2009), esta atitude revela como a produção fotográfica moderna e contemporânea do período pós maio de 1968, interessar-se-á pela construção de uma nova forma de olhar, além de promover uma posterior desconstrução deste mesmo desenvolvimento.

No caso de Witkin, suas intenções de construção, desconstrução, apropriação, metalinguagem e, principalmente, intertextualidade, se apresentam por meio da adoção do meio fotográfico transgredido pela intenção dionisiaca não só da técnica, mas também da temática.

Ao mesmo tempo, sua produção será regida pela citada oscilação da desconstrução de toda construção de ideal, ou paranoia apolínea relacionada a fotografia no que diz respeito a produção técnica das narrativas, estas ligadas diretamente ao retrato, os quais irão abrigar seus personagens que se assemelham ao universo familiar.

Figura 18 - Fotografia - *Leo: The Atrocity Series* (1976), de Joel-Peter Witkin.



Woody (1998).

Lançando mão do conceito de *Unheimlich* freudiano, uma das ferramenta teóricas a identificação de elementos apropriados da arte pictórica ou da literatura, este se fará presente como parte das várias camadas que servem a leitura intertextual de suas narrativas fotográficas, como o exemplo da reminiscência de Witkin apropriada ddos relatos fantásticos dos artistas da Renascença.

Será utilizado como material a análise do segundo capítulo, além de um apanhado específico de fotografias relacionadas ao período da década de 1980, entrevistas e os chamados *bozzettos*, esboços relacionadas a construção final das fotografias, já que ajudarão a compreender as vagas intenções de apropriação e reconfiguração encontrada na obra do fotógrafo.

## 2 CONVALESCÊNCIA.

### 2.1 As vozes polêmicas como busca da autoria.

Segundo Bakhtin (1972 apud RECHDAN, 2000), o dialogismo seria o princípio dialógico constitutivo da linguagem, assim como uma inter-relação entre textos que ocorre na polifonia.

O autor divide o dialogismo em dois gêneros, os diálogos monofônicos, os quais dominam outras vozes; e os gêneros polifônicos, que são nomeados como vozes polêmicas.

Ao sistematizar e evidenciar as apropriações realizadas por Witkin de diversas fontes artísticas, inclusive da linguagem poética, é possível expandir a compreensão de sua polifonia visualmente poluída de elementos que dialogam entre si. Segundo Bakhtin, ao que Brait (1972 apud RECHDAN, 2000) nomeia como polifônico.

Polifônico, então, segundo Brait, seria todo aquele texto tido como irônico, que dialoga com elementos que oferecem diversos sentidos, no caso, as vozes polêmicas de Bakhtin.

Já em um artigo de opinião, por exemplo, que dentro de seu sistema não realizaria diálogo algum entre possíveis ideias conflitantes, seria tido como um diálogo monofônico, já que o texto é escrito por uma voz dominante que impede ou deixa de acrescentar o diálogo entre sentidos conflitantes.

O fotógrafo, que se utiliza da voz polêmica como forma de criar o diálogo polifônico, tende a se aprofundar em suas referências estéticas, não mais se contaminando apenas por tendências vanguardistas, como em sua adolescência artística, mas sim por meio de níveis em que este aprofundamento vai se dando à medida de sua erudição estética.

Mais que uma simples apropriação ao acaso, a obra contida em *The Bone House*, evidencia o que será aqui chamado de níveis de aprofundamento.

Segundo Ivan de Almeida<sup>15</sup>, em seu artigo “Inocência e método”, eles servem à uma organização de ideias baseadas em reorganizações de sentido advindas de diversas linguagens estéticas.

---

<sup>15</sup> Ivan de Almeida é arquiteto, mestre em arquitetura pela FAU/UFRJ, estudioso a várias décadas das questões relativas à percepção e suas implicações para aquilo que constitui a maneira como declaramos ser a realidade.

Diferente de uma contaminação imagética, a apropriação de elementos polifônicos que ocorre no trabalho de Witkin dar-se-á como um sistema ou ordenação das vozes polêmicas com intuito de leitura intertextual.

Estes níveis, que se relacionam com a sistematização das chamadas vozes polêmicas, servirão como forma de compreender como se dá a apropriação de determinados elementos estéticos e da literatura.

Estes elementos serão encontrados em alguns documentos de processos, tais como esboços ou *bozettos* do artista, mas evidenciados massivamente nas entrevistas, onde o próprio Witkin evidencia quais elementos serviram a produção de suas imagens.

Este capítulo, intitulado como convalescência, sugere uma fase de amadurecimento da composição visual do artista.

Como objeto a ser analisado nesse capítulo, fez-se um apanhado de vinte das trinta e sete imagens da segunda parte de *The Bone House*, mais precisamente aquelas produzidas durante os anos de 1980 do século XX.

Por ora, especifico alguns referenciais teóricos, como os níveis de aprofundamento, o grotesco e o conceito de estranho Freudiano.

## **2.2 Os níveis de aprofundamento.**

Em sua constituição, esta prática nos demonstra o quanto a busca de uma originalidade autoral de um artista se faz presente dentro de suas obras, documentando o desenvolvimento experimental encontrado em vários períodos.

Aos nos debruçarmos sobre as obras de Witkin no período da década de 1980, que neste estudo é considerado como um período de adolescência artística<sup>16</sup>, o desenvolvimento de uma linguagem, esta permeada de vozes polêmicas tende a exaltar o dialogismo polifônico.

Para Almeida (2011), a autoria se revela como um trabalho continuado, que se utiliza de metodologias multifacetadas ou polifônicas, as quais se originam tanto do pictorialismo quanto das técnicas da fotografia.

---

<sup>16</sup> Adolescência por se tratar de uma busca por embasamento ou transgressão de intenções artísticas iniciada com sua infância enquanto artista, ambas apresentadas como elementos para a divisão de capítulos no livro.

Almeida especifica da seguinte maneira o rumo que o autor tende a seguir para legitimar sua identidade artística por meio da apropriação:

Autoria pode ser entendida como uma reorganização de ideias e de formas já existentes no mundo, em grande dose é, visto ninguém criar a partir do nada, mas a autoria é uma organização de ideias e de métodos realizada em etapas sucessivas por alguém determinado, cada nova etapa montada sobre a anterior, de modo que, embora seja reorganização, é uma reorganização com feições específicas que são de construção individual, isto é, esforço de uma pessoa. O autor é a pessoa que, seguindo um rumo de pensamento e um objetivo vai persistindo em trabalhar sobre as reorganizações, e assim pode seguir de nível em nível de aprofundamento, e em cada nível o anterior que ele mesmo construiu é base, referência e suporte. Digamos que para alcançar uma ideia o autor teve de empilhar patamares de ideias antes, e não encontrou aquilo tão empilhado assim. Autor não é quem colhe o fruto, é quem o planta, quem rega e cuida da planta. Autoria não é coisa fortuita. Autor é quem constrói a escada em que vai subir depois. (ALMEIDA, 2011).

As escadas ou caminhos trilhados por artistas de épocas passadas, os quais o autor se refere, se demonstrarão evidentes à apropriação artística realizada pelo fotógrafo na criação de sua identidade enquanto artista.

A semelhança com outras obras clássicas, resultado esperado nas primeiras tentativas de uma metodologia por meio da contaminação, aparentemente pode não passar da simples repetição de ideias quando as visualizamos como uma simples cópia em sua fase inicial.

Técnicas estéticas da Idade Média e da Renascença, dentre elas, a famosa perspectiva, as lições de anatomia de Vesalius, as normas de composição pictórica, a representação realista da degradação das formas humanas através da ilusão do *Trompe-l'œil*<sup>17</sup> e as variações de preto e branco por meio do *chiaroscuro*<sup>18</sup>, seriam algumas à serem apropriadas por Witkin.

Este diálogo entre as vozes polêmicas, uma constante no trabalho do fotógrafo, tende a demonstrar seus padrões de intenção, os quais se revelam além da mera cópia, evidenciando-se como uma forma de exercício de suas próprias ideias do que uma reprodução dos conceitos apropriados em si.

<sup>17</sup> *Trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que mostra objetos pintados ou formas em profundidade. Provém de uma expressão em língua francesa que significa “engana o olho” e é usada principalmente em pintura ou arquitetura. (CURL, 2006, p. 536).

<sup>18</sup> Conhecido como perspectiva tonal, o *chiaroscuro* (que do italiano significa “luz e sombra” ou, literalmente, “claro-escuro”) é uma das estratégias inovadoras da pintura de Leonardo da Vinci, pintor renascentista do século XV, junto ao *sfumato*. O *chiaroscuro* se define pelo contraste entre luz, brilho e sombra na representação de um objeto. (CURL, 2006, p. 130).

Suas fotografias tendem então, a se apresentar como convites à reflexão por intermédio do mórbido e, por conseguinte, do grotesco, estes que geram certo tipo de angústia naqueles que a observam. Estes grandes gestos estéticos encerrados nos opostos, tais como a vida e a morte, se unem por intermédio da vontade do artista criando imagens alegóricas que abrigam sentidos diversificados.

Benjamin (apud CASTRO, 2004, p.142) bem enfatiza a questão da união de elementos dramáticos, esta apropriada por Witkin de outras imagens, quando se refere sua aplicação à alegoria barroca como “o olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante [...]”<sup>19</sup>.

A implementação das características relacionadas ao simbolismo alegórico encontrado nas fotografias, encerram, além desta relação com a arte, a apropriação de relatos relacionados à vidas de outros artistas, como citado anteriormente.

Tomando como exemplo a fotografia *The Judgement of Paris*, uma das imagens que ficaram de fora da edição definitiva do livro; esta se apropria diretamente da temática clássica dos quadros homônimos relacionados ao mito grego.

Em suas representações clássicas, os quadros mostram personagens simétricos e em um universo puramente apolíneo. Diferentemente, Witkin aprofunda esta apropriação ao oferecer elementos relacionados à ocupação da cidade de Paris pelos nazistas durante a segunda guerra mundial.

O artista fala destes elementos em sua entrevista a Frank Hovart (1989) da seguinte maneira: “Because the image refers not only to the “Judgement of Paris”, as in classical painting, but also to the judgement of Paris - the city - during nazi occupation. That's the historical aspect.” (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1).

E discorre sobre as pessoas que vivem os personagens dionisíacos e suas contribuições para a composição da imagem:

The guy is a performance artist - with his cock. He developed a pneumatic pump that makes his cock this big, by suction. He also had surgery done on the head of his cock, so that he can put his finger inside. And he made another pump for his girl?friend, who is now a lesbian (laughs), to enlarge her clitoris. So she puts her clitoris in his cock. It's very interesting. But it was my idea to put the mark on his arm, like the tattoos in concentration camps. (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1).

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. Der Ursprung des deutschen Trauerspiels. Si (die Tugend) ist nie uninteressanter erschiene als in den Helden dieser Trauerspiele, in denen nur der physische Schmerz des Martyriums dem Anruf de Geschichte erwidert. s. 72.

O detalhe da reprodução da estética de Picasso dentro de *The judgment of Paris*, se apresenta como elemento facilitador à leitura da imagem, indo além do que sugere o título, mesmo Witkin afirmando que: “This photograph is partially based on “*The Judgement of Paris*<sup>20</sup>”, by Rubens.” (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1).

Figura 19 - Fotografia - *The Judgement of Paris*, de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Witkin (1994).

Apesar de não deixar claro em sua fala a real utilidade da pintura de Rubens, fora sua transgressão, dele se observa a apropriação da perspectiva, que na pintura centraliza o olhar de quem observa a personagem Afrodite.

Figura 20 - Fotografia - *The Judgement of Paris*, de Peter Paul Rubens.



Fonte: Bauer (1998).

A opção por centralizar os personagens por meio da perspectiva linear, técnica que guia os olhos de quem observa, ao centro da fotografia, segundo Aumont (p.41), “[...] oferecem na

<sup>20</sup> *Das Urteil des Paris* (1636),

imagem, uma família de linhas que convergem num ponto (intersecção do eixo óptico e da retina)”, evidencia a questão mecanicista da composição clássica, esta que serve de abrigo às personagens fora do ideal apolíneo nesta fotografia.

Os elementos sexuais da foto, como o pênis, os verdadeiros olhos da figura masculina, “[...] because this man's existence is completely sensual, his cock is his real eye.” (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1), além dos corpos nus, remetem também à obra de Picasso.

Figura 21 – Fotografia – Detalhe de *The Judgement of Paris*, de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Witkin (1994).

Este dado relacionado à natureza misógina do artista malaguenho, é atribuída por Cocteau (apud Manguel, 2000, pg. 214) ao desenho *O estupro*, imagem criada no mesmo ano de *Guernica*.

Figura 22 - Desenho – *O estupro*, de Picasso.



Fonte: Manguel (2000).

Na fotografia, o pênis teria certa correlação ao que Manguel (2000, p. 213) atribui ao desenho de Picasso, ele comenta estes elementos sexuais da seguinte maneira:

Mãos e pênis são características maiores e mais notáveis de um estuprador, rembando misteriosamente o modelo médico do corpo humano, não representado em escala, mas segundo nossa percepção subjetiva de suas dimensões: imensos órgãos sexuais, mãos grandes, torso diminuto e assim por diante.

Nesta imagem, se pode dizer que a predileção por uma composição clássica será uma constante nas imagens posteriores, mas que também demonstra a maneira que a leitura de outros significados podem ser feitos a partir dos detalhes tomados de outros artistas.

O próprio fotógrafo se refere, de forma indireta, à apropriação como um elemento comum de sua produção ao confessar que não se julga o verdadeiro criador de suas imagens:

I want to turn what was collected by the camera into something more powerful, as if I were creating a camera to replace the original image. My work is a diary of sorts, through which I try to clarify my perception of existence, which is probably darker than most - though mixed with humor or cynicism, whatever you prefer to call it. My purpose is to recognize the wonder of being part of creation. Although I myself do not create anything, I do what has been created. (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1).

E em seguida relata as fases de seu processo fotográfico:

Actually there are three stages in my photography. The first is when I prepare myself to make a connection, with a person or with an event or with something I've seen or read. The second is when the connection takes place, when the time, the light, the arrangements allow the photograph to happen. I believe there can be only one such moment - so I rarely shoot more than one roll. The third is when I print, which to me is seeing what through the camera I only perceived. I don't want to stop at that perception, I want to re-design and re-create what I perceived. It's like expanding time. Taking the photograph is like an automatic connection between the subject and my consciousness. Between that and the printing a week may pass - or more than a week, if I'm travelling. In the darkroom I first make normal contacts and select a frame. Then I draw or scratch on that contact. Then I put the negative on the viewing box and work on the negative - the one I have decided to use. In the past I've ruined some. because I don't do one scratch at a time and then check with a print, I do it all at once, sometimes it takes ten minutes, sometimes an hour. When the negative is ready for the enlarger, it looks as if it had been left all day on the highway, with cars rolling over it. Then I do the actual printing, which may take any time between a day and a week. (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1).

A partir da fala do artista, podemos compreender mais de sua experiência apropriativa.

*The Judgment of Paris* se apresenta então como um exemplo desta forma de se valer de elementos destintos, muitos deles fora de sintonia para com o título, e que servem à construção de seu dialogismo, estes relativos à literatura, pessoas ou eventos.

Este exercício criativo se revela mais específico, dentro de um regime de trabalho fotográfico que prioriza tais experiências como únicas a cada *frame*, e a cada rolo de filme.

Apenas um rolo para cada imagem isolada, segundo o próprio fotógrafo.

Witkin também relata sua metodologia de trabalho em dois momentos, a captação e a ampliação, sendo a última intermediada pela revelação e intervenção direta no negativo antes da ampliação, além de um esboço feito antes da captação em si.

Na continuação da entrevista, ele apresenta de outra maneira seu processo de trabalho:

Actually there are two decisive moments: the first when I record something with the camera, the second when I print. What I'm showing you here are not just mechanical records - but final objects, representing interactions between such records and myself. I draw on the negative, or scratch it, or take things out. At the moment of photography I act instantaneously and instinctively. At the moment of printing I take time for esthetic decisions for which I didn't have time with the camera, I re-design the image into something more powerful, more mysterious. (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1)

Apesar do fotógrafo sugerir como momentos decisivos a captação e a ampliação, ou a cópia, como momentos de decisões estéticas a serem tomadas, será na produção do tema, que estas verdadeiras decisões serão concebidas como “experimentais”.

Vide o caso de *The Judgment of Paris*, a produção da narrativa temática desta imagem supera qualquer tecnicismo que a fotografia, enquanto aparato técnico, pode oferecer em termos estéticos de pós-produção.

A possível “expansão” fotográfica atribuída às investidas contra o negativo, não sustenta o discurso técnico como decisão definitiva ao que ele atribui como poderoso ou misterioso em suas imagens.

Isso demonstra em parte os limites criativos que Witkin irá demonstrar no decorrer das décadas que virão, já que opta por um meio específico da composição clássica do retrato, estes já experimentados em fotografias em seu período de infância artística.

Para Almeida (2011), estas atitudes, por mais incoerentes que possam parecer, não sugeririam uma suposta limitação criativa, mas ilustrariam os aperfeiçoamentos a serem desenvolvidos e que precisam ser legitimados pelo linguajar tecnicista em algum momento.

Nas fotografias, tal busca se evidencia quando Witkin descreve suas intenções baseadas no rigor estético e técnico, estes que vão além da mera apropriação de conceitos normativos das artes plásticas, e que o fotógrafo não busca apagar em termos de referências.

Se apropriando diretamente ou não de elementos, tais como, temáticas ou personagens grotescos da literatura medieval, Witkin evidencia outras preferências que não estariam limitadas apenas à pintura de retábulo ou à *popart*.

Elementos relativos ao grotesco<sup>21</sup> contidos na literatura do medievo, as deformidades das formas familiares e o próprio estranhamento serão os referentes teóricos enquanto associação às imagens a serem analisadas neste segundo capítulo.

Elas então abrigariam o lado dionisíaco da imagem composta por normas apolíneas, dentro do contexto apresentado anteriormente por Flores (2011).

Esboçada no capítulo anterior, a desconstrução das formas familiares realizadas a partir de seus personagens deformados, para com os quais o artista guarda profundo respeito, terá no ensaio *Das Unheimlich*<sup>22</sup>, de Freud, o ponto de partida para uma melhor compreensão da apropriação destes corpos como vozes polêmicas.

Assim como o conceito psicanalítico do estranho freudiano, os ideais e as regras pictóricas, ferramentas que servem à transgressão e construção deste universo próprio, se fazem presentes como índice de organização sistemática de seu método criativo.

Tendo, então, enumerado alguns elementos teóricos iniciais, tem-se como o primeiro nível de sistematização de sua produção artística a sua propriedade polifônica.

Relacionando-se especificamente com o termo polifônico, o dialogismo inter-relacional de linguagens encontrado na natureza da obra do fotógrafo, refere-se também ao “pandiabólico” por constatar que o caráter mitológico da *persona* do artista é tão multifacetado e controverso como sua obra.

O termo em si é aplicado quando for necessário referir-se à *persona* artística de Witkin, esta que se demonstra construída por acontecimentos controversos, como suas reminiscências e encontros sexuais narrados de alguma maneira por suas fotografias.

Se a contaminação imagética, esta ideológica, se deu em sua infância artística como um dos níveis de aprofundamento iniciais em termos de influência. Neste segundo período, a utilização do sentido plural que a imagem pode oferecer, dialoga com as elementos específicos da literatura medieval, como o grotesco e da concepção do ideal de imagem pictórica clássica.

---

<sup>21</sup> Termo cunhado em pleno Renascimento, do italiano *grotta* (gruta), seguido do sufixo formador de adjectivo *-esco*, o *grottesco*. Também aparece como *crotesque* (no caso, a derivação é do latim *crypta* que, por sua vez, vem do grego *kryptós*) em francês, em autores como François Rabelais e Montaigne (RODRIGUES, Selma Calasans. Grotesco. Disponível em: < <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/G/grotesco.htm> >. Acessado em: 08 jul. 2011.

<sup>22</sup> “O estranho”. Publicado em 1919.

Sua opção pela normatização de composição fotográfica, também clássica, facilitará os caminhos à interpretação do universo criado pelo artista, este que se assemelha ao mundo em que vivemos e é desconstruído de maneira a abrigar experimentação temática de suas apropriações, esta sistematizada da seguinte maneira.

O primeiro nível de aprofundamento, este pandiabólico, é relatado por Figueiredo (2008) como uma questão de linguagem dialógica polifônica e, muitas vezes, evidenciado por um traçado metalinguístico, já que ícones fotográficos mundiais serão citados dentro da fotografia de Witkin.

Este tipo de hibridismo visual como forma de linguagem já se apresentara nas vanguardas artísticas como uma forma de potencializar a imagem.

Quando falamos das artes plásticas e da natureza plural de significados que as mesmas carregam, podemos tomar como exemplo comparativo desta prática, o próprio Duchamp.

O artista, um dos maiores adeptos da apropriação indevida e influenciador da contaminação de outros movimentos estéticos, é descrito por Figueiredo (2008, p. 22) da seguinte maneira:

A obra de Duchamp desponta como momento inaugural de rupturas conceituais, no qual boa parte da produção fotográfica contemporânea está alicerçada, como a “*photographie plasticienne*”<sup>23</sup> denominada por Baqué. Os deslocamentos e confiscos por ele efetuados contaminam vários momentos da produção artística como a *Pop Art* e se firmam a partir da década de 70 na fotografia conceitual.

Witkin parece se aproximar desta questão apropriativa conceitual em fotografias anteriores como *Fear at Window* (1967), mas parece se limitar apenas à questão acidental quando se compara sua imagem com as cabeças pintadas de Bacon.

Nesta fase de infância artística, o jovem fotógrafo buscava certa intenção autoral, mas não necessariamente se apropriando de temáticas específicas. Exemplos como *The judgement of Paris*, se apresentam mais coerentes com a fala de Figueiredo.

O segundo nível de aprofundamento relacionado ao período, será abordado por meio da questão dos seres grotescos, estes encontrados na literatura da Idade Média apresentada por Bakhtin assim como na imagética do período.

---

<sup>23</sup> Criado por Dominique Baqué, trata-se de uma fotografia plástica, produzida no campo da arte e que se caracteriza pela multiplicidade e pela miscigenação dos recursos que o artista utiliza.

Apesar deste estudo se utilizar de variadas teorias ou estéticas, para a compreensão destes níveis de pandiabolismo intertextual, os principais norteadores serão, o *Unheimlich* freudiano, os conceitos de grotesco atribuídos ao corpo humano apresentados por Bakhtin, e o desdobramento arquitetônico do grotesco de Wolfgang Kayser.

### 2.3 O artista como narrador pandiabólico.

Idealizadas com o intuito de serem lidas e compreendidas, as imagens, segundo Manguel (2001), independente de seu suporte ou contexto; objetivaram-se em sua criação, na comunicação entre a perspectiva artística e a subjetividade de seus expectadores. Este último realizado por intermédio de um vocabulário intrínseco à estas narrativas.

Sendo as apropriações com objetivos intertextuais de Witkin, o verdadeiro elemento a ser evidenciado por intermédio da análise de documentos, tem-se como ponto de partida os já citados níveis de aprofundamento definidos anteriormente.

Suas imagens fotográficas não escondem suas intenções apropriativas, como demonstrado anteriormente em *The judgement of Paris*, mas demonstram como a leitura e identificação da representação das atrocidades de guerra em um período, a partir da justaposição de conceitos, podem se tornar complicadas para o observador, apesar de seu museu imaginário.

Notemos principalmente a adoção de imagens derivadas da *Guernica* de Picasso como um dos links à ideia de atrocidade de guerra representadas na arte citada anteriormente.

Figura 23 - Fotografia – Detalhe de *The Judgement of Paris*, de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Witkin (1994).

Este tipo elemento que visa a facilitar a leitura por meio da intertextualidade, corrobora com a fala de Witkin quando ele diz que: “My purpose is to recognize the wonder of being part of creation. Although I myself do not create anything, I do what has been created.” (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1).

Este tipo de relação visual tende a se aproximar do didatismo realizado pela Igreja Católica por meio do pictorialismo. Este possuía a missão de evangelizar, alertar e moralizar as pessoas, principalmente durante a Idade Média.

O papa Gregório, o Grande, nos evidencia a tarefa didática dos quadros:

Uma coisa é adorar um quadro, outra é aprender em profundidade, por meio dos quadros, uma história venerável. Pois aquilo que a escrita torna presente para o leitor, as pinturas tornam presente para os iletrados, para aqueles que só percebem visualmente, porque nas imagens os ignorantes vêem a história que devem seguir, e aqueles que não conhecem o alfabeto descobrem que podem, de certa maneira, ler. Portanto, especialmente para o povo comum, as pinturas são o equivalente da leitura. (XV apud MANGUEL, 2001, p.153).

Manguel (2001), também aponta a supremacia das imagens como narrativas que subjagam o texto escrito, e nos alerta da falta de um conhecimento de vocabulário a ser utilizado como decodificador das mensagens atribuídas às imagens.

Indo contra esta ideia de que o ser humano menos erudito não seria capaz de identificar o sentido de narrativas imagéticas, o conceito de museu imaginário de Malraux, ofereceria certa facilidade à interpretação intertextual de *The Judgment of Paris*, por meio de seu didatismo, já que o museu nos habita e nós não o habitamos.

Segundo Malraux, “[...] a totalidade do que as pessoas conhecem hoje, mesmo sem ir a um museu, quer dizer, o que conhecem pela reprodução, o que conhecem pela biblioteca, etc.” (MALRAUX, 1984, p.103). Este conhecimento adquirido por outros meios, que não a vivência com a obra verdadeira em si, serviria como subsídio à uma leitura parcial e compreensão destas narrativas.

Tendo o texto de Freud como ilustração<sup>24</sup>, os primeiros indícios à este didatismo intertextual na busca da construção de um referencial intertextual, muitos deles ao acaso, como em *Fear at window*, foram esboçados no primeiro capítulo deste estudo.

Já em *The judgment of Paris*, apesar de seu título sugerir diretamente ao mito grego, ou à pintura de Rubens, a participação do artista como parte da criação imagética, quer Witkin

<sup>24</sup> *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910).

queria ou não, se faz presente na atribuição de outros sentidos que não aquele que o tema possa especificar.

O heteroclismo<sup>25</sup> de Witkin não depende estritamente da qualidade multiforme, apontada por Saussure (apud FIORIN, 2002, p.13 apud SILVA, p.19), para desenvolver-se em totalidade. O verdadeiro objeto de estudo está contido no pandiabolismo de suas construções visuais que remetem à outras leituras, como em *The Judgmente of Paris*.

Partindo de uma concepção criada na esfera social, este inserido no mundo que é familiar aos olhos, podemos citar as obras cômicas recitadas durante os festejos medievais, como um dos suportes ao “desvio” normativo citado por Saussure.

Este tende a se aproximar mais da temática do que com os possíveis experimentalismos que poderiam existir na composição fotográfica de Witkin.

Para Bakhtin (2000), a pluralidade de sentido se encontraria por trás de cada texto, no qual o sistema da linguagem realmente se desenrola.

Estas obras cômicas, realizadas durante o período do medievo, agiam como forma de escárnio da norma religiosa dominante. Uma das maneiras de evidenciar os gêneros do vocábulo familiar, segundo Bakhtin<sup>26</sup>.

Nascida dentro dos vocabulários familiares dos festejos da Idade Média que visavam parodiar os festejos religiosos do período, a palavra grotesco, segundo Kayser (1986), nasce do termo italiano “*grotesca*”.

Este termo, cunhado com a finalidade de se referir à elementos ornamentais arquitetônicos, representavam metamorfoses entre figuras humanas, animais ou plantas.

Para além do simples conceito ornamental do século XV, o grotesco arquitetônico de Kayser, será utilizado por Witkin como uma prática de criação de corpos metamorfoseados, e que compartilham da estranheza dos personagens que recobriam as paredes de castelos ou portas da Idade Média.

Indo além da natureza mórbida, Witkin busca inspiração no exagero, na contradição ou transgressão das formas caricaturais encontradas no grotesco. Estas utilizadas com o intuito de retirar seu expectador da segurança de um mundo proporcional e familiar por meio da angústia.

---

<sup>25</sup> Segundo o Aurélio, heteróclito é o que “... se desvia dos princípios da analogia gramatical ou das normas de arte.” Diz-se de tudo que contraria as regras da arte: construção heteróclita.

<sup>26</sup> Ibid. p.

Antes de desmontar o processo de Witkin, outro questionamento é preciso ser feito. O que faz da obra de um artista uma produção moderna e contemporânea?

Segundo Argan (1992, p. 49), o simples fato de uma produção ser moderna não a faz contemporânea, já que, segundo o autor, para a arte se complementar como moderna, a mesma deveria estar comprometida com a superação de suas próprias referências e linguagens, revelando o interesse de se abandonar processos e criar outros.

Sugestão esta similar àquela oferecida pela metodologia de aprofundamento de Almeida.

O que imediatamente chama a atenção após o primeiro contato com as imagens do livro, as quais geram certo incômodo e angústia, seria a constatação de que a apropriação estética é lugar comum em várias fotografias.

Ao categorizá-lo como pandiabólico, é possível compará-lo ao nível apropriativo que resulta na leitura ou interpretação de imagens a partir de outras.

O diabólico reside em toda sua obra não necessariamente por meio de uma ótica mitológica cristã, mas ligado aos elementos de transgressão. Intenção já esboçada em suas primeiras imagens, mas que oscilavam entre o convencionalismo e a experimentação.

Em seu segundo capítulo, *The Bone House* demonstra a influência não somente de elementos autobiográficos ou apropriados de biografias de outros artistas, a exemplo de Leonardo da Vinci.

Se no capítulo anterior desta pesquisa foi abordada a infância de uma *persona* artística, mesmo a partir de uma construção mais formal de composição fotográfica; neste momento suas pandiabolices narrativas, ou as relações entre sua personalidade e obra, evidenciarão suas intenções menos óbvias e mais obscuras, estas relacionadas diretamente ao tema do que a composição técnica da fotografias.

## **2.4 Das Unheimlich.**

Será durante os anos de 1980, década de produção das imagens apresentadas neste capítulo, que a ideia da deformidade das formas familiares, tidas como grotescas ou bizarras, apresentar-se-á como alguns dos elementos facilitadores da leituras das fotografias de Witkin.

Partindo de elementos apropriados por meio da dualidade *Heimlich/Unheimlich* Freudiano, Figueiredo (2008, p. 79), demonstra a sistematização do estranho por meio de uma análise psicanalítica da linguística:

Freud mistura em seu desenvolvimento, estudo sobre a origem da linguagem e passagens mitológicas sob uma ótica psicanalítica, realizando de certo modo, um trabalho de colagem intertextual. Estranho é sinônimo de estrangeiro, esquisito, misterioso, desconhecido. Possui em outros idiomas traduções particulares como sinistro, inquietante, sombrio ou repulsivo. O viés conceitual do “estranho-familiar” para Freud firma-se, como o ponto convergente entre a angústia e o desejo. (FIGUEIREDO, 2008, p. 79).

Segundo a autora, Freud realiza um estudo sobre os significados da palavra alemã *Heimlich*<sup>27</sup>, revelando, em seu significado psicanalítico, algo que se relaciona com aquilo que é familiar aos olhos.

Tal conceito, carregaria certa ideia de ocultação de sentidos sendo, ao mesmo tempo, íntimo e familiar em relação ao oculto e ao obscuro. O estranho, segundo Freud (1996), sempre seria reconhecido no outro ou como “O outro”.

Schelling (1976 apud FIGUEIREDO, 2007, p. 79), citado por Freud em seu ensaio, descreve o *Unheimlich*<sup>28</sup> como tudo aquilo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz.

Os corpos deformados, os cadáveres e as práticas sexuais diferenciadas, se caracterizariam como elementos sinistros ou assustadores que são trazidos à luz por Witkin em suas narrativas. Muitos deles ocultam certos significados e evidenciam outros, exemplificando a dualidade que as imagens carregam a partir da aplicação do conceito de estranho.

Figueiredo (2008) afirma que existem alguns elementos que são primordiais para a identificação das manifestações do “estranho” freudiano, os quais necessariamente causam a angústia. A autora enumera estes elementos da seguinte maneira:

Para chegarmos a uma aproximação do que Freud classificou como “estranho”, há alguns elementos que foram, nesse texto, classificados como primordiais para o aparecimento da manifestação da estranheza: as repetições involuntárias, o encontro com os duplos, a relação com a morte, o complexo de castração, o medo da mutilação visual, (que é o argumento fundamental do conto de Hoffmann), as crenças primitivas e a ilusão de onipotência do pensamento. Estes são os elementos que desencadeiam a sensação de angústia. (FIGUEIREDO, 2008, p. 80-81).

<sup>27</sup> Segundo o dicionário *Langenscheidt*, 2011, p.922: Secreto; clandestino; oculto; *a. j-d* dissimulado, íntimo, familiar.

<sup>28</sup> Idem, 2011, p.1207: Assustador, sinistro, esquisito.

Tomando como referência apenas os elementos que servem à criação desta angústia visual, será no universo familiar, este que carrega elementos estranhos e ocultos, que os mesmos serão evidenciados por Witkin a partir da utilização de uma temática grotesca como subsídio à melhor visualização de um mundo louco ou fora dos eixos.

Estas intenções poderiam ser encontradas na fotografia *Woman and Dog*, onde a cópula entre uma mulher e um cachorro, ou seu entendimento trazido à luz, tenta ser mensurado por uma régua.

Segundo Merleau-Ponty (2004), este mundo louco relaciona-se com o pictorialismo à medida que o mesmo desperta, por meio das artes plásticas, o delírio que está oculto no mesmo.

As estéticas pictóricas ou literárias, as quais serão apropriadas pelo fotógrafo, estendem essa bizarra posse a todos os aspectos do “Ser” que de algum modo se tornam visíveis para fazerem parte deste universo.

O que Merleau-Ponty oferece, é uma forma de como a dualidade do universo familiar torna visível significados inerentes à angústia por elas geradas.

O autor vai além ao dar à arte pictorialista, certa dualidade similar ao sentido do trazer à luz que o *Unheimlich* de Freud sugere. Assim, fala do ofício da pintura:

Ela faz algo completamente distinto, quase o inverso: dá a existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de “sentido muscular” para ter voluminosidade do mundo. Essa visão devoradora, para além dos “dados visuais”, dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou censuras, textura que o olho habita como o homem de sua casa. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20).

Apesar de Merleau-Ponty desprezar o sentido do corpo, enquanto necessidade visual muscular para que se possa enxergar o invisível; os volumes sem sintomas ou latências, puramente tautológicas, como nos fala Hubermann (1998, p. 50), oferecem subsídios para que o meio artístico sirva como suporte à materialização daquilo que era invisível.

A visão profana e o olhar da crença sugerida por Hubermann, se relacionam por trazer à luz, aquilo que estava oculto. Segundo o autor, “[...] o homem da crença *verá sempre alguma outra coisa além do que vê [...]*.” (Hubermann 1998, p. 50).

A perspectiva baseada no olhar da crença de Witkin então, lançaria mão do suporte fotográfico como forma de trazer à luz, ao menos em parte, aquilo que teria um caráter relacionado ao estranho freudiano.

Os seres marginais e suas práticas evidenciadas nas fotografias, seriam postos como dados visuais que exploram esta camada abjeta familiar, já que também fazem parte do mundo que conhecemos ou desejamos simétrico.

## 2.5 A imagem grotesca como estranhamento das formas familiares.

Mediante a escolha de uma preferência pelo estranho, este trazido à luz por meio da fotografia, Witkin tende a se utilizar de conceitos que aparentemente derivam de imagens comuns que estariam arquivadas no inconsciente.

Sua metodologia de produção, puramente consciente, diferencia de uma metodologia paranoico-crítico ou de uma escrita psíquica. Sua utilização racional, segundo Tavares (2007, p.10), permite lidar com circunstâncias inexistentes ao mundo familiar.

Referindo-se a uma abordagem do fantástico na literatura, Tavares (2007, p.10) divide em categorias a utilização do estranhamento das formas familiares em profissionais, os quais se utilizam do conceito por meio de uma relação técnica; o simpatizante, que pode admitir a possibilidade de enxergar além do racionalismo que rege o cotidiano; e o autor fantástico propriamente dito, que literalmente experimenta as rupturas com a realidade.

No caso de Witkin, pode-se apontar como exemplo, imagens como *The Puerto Rican boy* no nível profissional sugerido por Tavares, já que expressa uma relação puramente mecânica do tratamento com “o outro” por meio da câmera.

Em seguida, imagens como *Woman breastfeed an animal*, *Woman and Dog* ou *Fear at window*, simpatizariam com a transgressão da temática ao invés das possibilidades expansivas que a câmera oferece.

Exemplos de expansão do programa fotográfico, não são encontrados posteriormente como em *Dancer* ou *Fear at Window*. A expansão é visualizada apenas por investidas realizadas contra os filmes e negativos fotográficos por meio de arranhões.

Com *Leo*, o fotógrafo apenas confirmaria a preferência por romper com modelos de beleza apolíneos.

Na verdade, traz à luz tudo aquilo que teria simetria e que por sua vez, habita o obscuro, ou aquilo que não queremos ver ou tomar conhecimento de que existe. Uma vivência ou

pesquisa deste cotidiano, sem experiênciá-lo profundamente, é sugerida apenas quando surge a necessidade de se materializar uma nova fotografia.

Afinal, em seus auto-retratos, como *Self portrait*, se demonstram apenas uma imersão irreal do artista neste meio, já que eles, os *freaks*, só fazem parte do universo de Witkin quando solicitados.

Segundo Freud (1976 apud TAVARES, 2007, p.10), o conceito de *Unheimlich* se mostra diferente entre os domínios literários e o experimentado no cotidiano. Contudo, para o psicanalista, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p. 87 apud SOUZA, 2010, p. 914).

Freud nos leva à concluir de que o “estranho” se caracterizaria como algo assustador por manter semelhança ao que é familiar. Os corpos humanos deformados, por exemplo, depois de terem sido trazido à luz pela fotografia de Witkin, se mostrariam como assustadores e estranhos, já que estabelecem semelhança para com o simétrico, ou com uma expectativa apolínea de mundo.

Cesarotto afirma que as palavras tendem a se relacionar com sentidos bastante distintos dentro desta lógica de visão de mundo, já que “por um lado, “*Heimlich*” remete ao que é familiar e confortável, por outro, refere-se ao que está escondido, dissimulado. Assim, “*Unheimlich*” seria utilizado apenas como o oposto do primeiro sentido, e não como o contrário do segundo” (CESAROTTO, 1987, p. 115 apud SOUZA, 2010, p.915).

O segundo sentido apresentado por Cesarotto no artigo de Souza (2010) se refere ao que está escondido ou ao que é dissimulado dentro de mundo das formas familiares.

O conceito se apresenta como subsídio ao desenvolvimento das narrativas alegóricas, estas construídas por meio dos corpos grotescos, ou práticas sexuais diferenciadas que são trazidas à luz pelo fotógrafo.

A estranheza das formas humanas, estas mutiladas e distorcidas por doenças ou infortúnios acidentes, se apresentam ao olhar como algo indesejado e que gera a já citada angústia, ou desconforto de quem as observa.

Dentro do sentido de *Unheimlich*, tal estranhamento se dá a partir do desenvolvimento do duplo na imagem, permitindo a invasão dos limites da mesma por interferências externas.

Cesarotto<sup>29</sup> revela que “a passagem de uma vertente para a outra obedece a uma dupla mudança: no plano temporal, em que o ‘depois’ determina o ‘antes’, e na localização topográfica, quando o ‘fora’ invade o ‘dentro’”.

A localização topográfica a qual o autor se refere assemelha-se ao conceito do “alto” e do “baixo” medieval, estritamente ligados aos conceitos religiosos binários do período, tais como céu e inferno.

Quando aplicados ao “fora” e ao “dentro” do *Unheimlich*, apresentam-se como se o estranho invadissem o mundo familiar idealizado, apolínico, aquele no qual estamos “inseridos” ou que almejamos. Dentro de uma perspectiva medieval, seria comparável a uma invasão do céu pelo exército do inferno.

No alemão, o contrário de *Unheimlich*, a palavra *Heimlich*, se define como algo que apresenta, segundo Tavares (2007), familiaridade, dentro do campo doméstico, caseiro, confortável e aconchegante.

Mas uma rápida consulta ao dicionário nos demonstra significações aparentemente contraditórias na condição de adjetivo, tais como furtivo ou escondido, e que sugere a clandestinidade de algo ou alguma coisa, enquanto advérbio.

Freud (1919, p. 243 apud TAVARES, 2007, p. 11) se detém ao dicionário alemão em suas primeiras compilações realizadas pelos irmãos Grimm<sup>30</sup>, em 1838, estes famosos por seus contos fantásticos em relação à invasão do ambiente seguro e familiar pelo “estranho”.

Segundo o vocábulo, o termo apresenta a ideia de “familiar”, “pertencente à casa”, mas acaba por se relacionar a outra ideia, remetendo a algo escondido, secreto; assim como no dicionário moderno *Langenscheidt*<sup>31</sup>.

A não familiaridade para com aquilo que não está dentro de proporções que nos direcione à uma racionalidade, ou aceitação, será então utilizado como subsídio narrativo por Witkin para elevar o desconforto que as apropriações daquilo que não é familiar<sup>32</sup> possam sugerir.

<sup>29</sup> Ibid. 1987, p. 117 apud SOUZA, 2010, p. 915.

<sup>30</sup> “*Das Deutsche Wörterbuch*” ou inicialmente, “*Der Grim Wörterbuch*”, assim ficou conhecido por ter sido compilado pelos irmãos Grimm, possui a origem histórica das palavras da língua alemã, tornando-se de vital importância como forma de consulta, assim como é *Oxford English Dictionary* para a língua inglesa.

<sup>31</sup> *Langenscheidt Wörterbuch Berlin und München, Paragon, 2011.*

<sup>32</sup> Do inglês “*Un-homely*”.

Segundo Tavares (2007), contemplações de elementos familiares que se relacionam com o “O outro” freudiano, tendem a levar aqueles que a observa, ao desconforto, esclarecendo-os que estes seres e atitudes estranhas, também fazem parte de seu mundo.

Partindo de um conceito de narrativa encerrada em uma fotografia, padrão este herdado do pictorialismo de retábulo, temos em Manguel (2001), outro indício necessário para identificarmos os padrões de intenção de Witkin em relação à sua construção narrativa.

Sendo a própria ideia de narração por intermédio do estranho, multifacetado em suas influências, o autor nos alerta que é durante o medievo que um único painel representava narrativas particulares relacionadas à personagens específicos.

Partilhada pela fotografia posteriormente, esta prática narrativa, que não reside simplesmente na cópia da realidade, se torna recorrente na obra do fotógrafo por meio da teatralização de situações planejadas com o intuito de se contar uma história.

Para Bazin (1991), os próprios surrealistas optaram pela sensibilidade das chapas fotográficas como meio, ou ferramenta, para o desenvolvimento do que ele nomeia de “teatrologia plástica”. Esta era amparada pelo onírico, e servia como um privilégio à criação surrealista baseada nas alucinações dos artistas do movimento de mesmo nome. Se teria como exemplo o método paranoico-crítico de Salvador Dalí.

Mesmo que Witkin venha a se amparar no que Kayser (1986) nomeará como “sonhos dos pintores” ou “imaginação selvagem”, conceitos anteriormente aplicados à obra de Velásquez e Goya; será por meio de uma construção racional de apropriação de elementos contidos no medievo, que o artista dará indícios da utilização destes elementos como subsídio à construção de suas narrativas.

O próprio mundo sensível, durante o medievo era visto, segundo Siqueira (1994, p. 25), como uma porta para do inferno, um lugar regido pelas leis do pecado e completamente pervertido; este praticamente abrigava e ocultava seres estranhos.

Aparentemente, o mundo que se apresenta estranho no medievo não facilitava sua compreensão. Era possível perceber apenas sua existência por meio de seu contraste para com aquilo que se julgava proporcional. As evidências relativas ao que era sensível seguiam apenas como indícios, os sinais divinos.

A proporção das formas e as alegorias eram então utilizadas como ferramentas para uma comunicação muito bem direcionada e aberta ao escárnio, no primeiro caso, e, por vezes, cifrada e pouco acessível à compreensão no segundo.

Siqueira (1994, p. 58) nos alerta aos perigos da polifonia de manifestações relacionadas ao período medieval, já que o mesmo tende a abrigar conceitos que enfeitiçam por serem instigantes em sua composição, e falíveis em sua aplicação.

A estética que surge durante este período, compreendido entre os séculos V ao XV, voltou-se para o divino por meio da codificação de mensagens ligadas estritamente à religião.

As proporções numéricas contidas nos retábulos pictóricos, ou a pregação da negação de condutas e conceitos que não eram aceitos como um caminho para a graça divina, se mostravam como exemplos onde a mensagem codificada poderia residir.

Dos diversos fatores relacionados ao homem pertencente à esta fase histórica, serão utilizados como ferramentas de análise dos documentos de processo, apenas dois conceitos que se apresentam como os mais plausíveis dentro de uma construção consciente de sentido. O “alto” e “baixo” medievais.

O corpo humano então, Segundo Bakhtin (2002, p.297), “[...] toma uma escala cósmica, enquanto o cosmos se corporifica. Os elementos cósmicos se transformam em alegres elementos corporais do corpo crescente, procriador e vencedor”.

A consciência humana, parte deste cosmos que toma corpo, era então guiada por caminhos que estariam em harmonia com o conceito de “alto” medieval, ou tudo aquilo que serviria como um caminho direto ao céu, ou estariam ligados ao conceito de belo.

A manutenção da pureza do caráter, a busca pela simetria das formas, o belo medieval, além da dedicação exclusiva às normas da Igreja, não deixariam o homem do período se desviar do caminho que o levava a Deus.

Este mesmo homem que se importava em manter o mundo nos eixos, a partir da rigidez das normas do pensamento medieval, estaria sujeito à acidentes de percurso ao encontrar no “baixo” medieval, tudo aquilo que seria contrário ao conceito de “alto”, este celestial.

Ao se referir a obra de Rabelais<sup>33</sup>, Bakhtin determina a condição de rebaixamento da seguinte maneira:

---

<sup>33</sup> François Rabelais Chinon, (1494 -1553) foi um escritor, padre e médico francês do Renascimento, que usou, também, o pseudônimo Alcofribas Nasier (um anagrama de seu verdadeiro nome).

A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. (2002, p.325)

Residia dentro da ideia de “baixo” medieval, tudo aquilo que fosse abjeto, os desvios de caráter, os seres disformes, a exaltação dos pecados, além das imperfeições da natureza que remetiam diretamente ao inferno e suas bestas.

O autor especifica o inferno terreno, este que se encontra no mundo sensível medieval apontado anteriormente por Siqueira (1994), da seguinte maneira:

Os infernos são a encruzilhada onde se encontram os seus elementos diretores: o carnaval, o banquete, a batalha e os golpes, as grosserias e imprecações”. Mais que isso: “Tudo o que era condenado, negado, votado ao desaparecimento, reunia-se no inferno.” (BAKHTIN, 2002, p.347).

Dentro do período medieval, tais cânones formalistas e normalistas tinham a ver com uma pluralidade estética que reside no que Umberto Eco (1989, p. 57) apresenta como “Estética Das Proporções”.

A busca da beleza e da proporção das partes do corpo, segundo a definição de Santo Agostinho<sup>34</sup>, perseguia não somente a *proportio* por meio da concepção quantitativa de beleza ligada à proporção numérica, mas também a proporção pertencente à natureza divina que se incorporou ao pensamento estético medieval.

Alguns séculos à frente, Argan (1992) tende a definir esteticamente as formas do período do XVIII por meio das vertentes do pitoresco e do sublime, nas quais as formas belas se apresentam como um juízo não da beleza em si, mas do juízo que é feita sobre a mesma.

No “belo romântico”, a subjetividade das formas se faz diferenciada ao belo dito “clássico”, que se apresenta por meio da proporção do mundo.

O conceito de belo durante o medievo se apresentava por meio de particularidades que o inseriam em cânones normativos da forma estética proporcional, tais como a proporção numérica ou a concepção substancialmente quantitativa da beleza.

Estes, segundo Siqueira (1994, p.26), relacionados à conotações contidas nas formas do mundo visível que iam além da dimensão proporcional ou simétrica.

---

<sup>34</sup> Aurélio Agostinho (em latim: Aurelius Augustinus), dito de Hipona, conhecido como Santo Agostinho (354 - 430), foi um bispo, escritor, teólogo, filósofo e é um Padre latino e Doutor da Igreja Católica.

Será por meio da alegoria que as narrativas sensíveis aos olhos treinados do sujeito alfabetizado apresentarão não apenas a superfície construída por meio de elementos místicos relacionados à *proportio*, por exemplo, como aquela encontrada na numerologia.

Siqueira define esta amálgama de sentidos relacionadas à beleza da proporção da seguinte maneira:

O Belo estaria inserido na esfera do conhecimento, belas seriam as coisas que apreendidas pela visão causariam prazer. Logo, num objeto, o belo e o bem seriam a mesma realidade porque estariam baseados na forma, é a forma do ser que leva o sujeito a considerá-lo belo e ou bem. Entretanto, o bem se ligaria à faculdade do apetite, sua forma sendo objeto do desejo de realização ou posse; já o belo se inscreveria no âmbito da faculdade cognoscente, a visão abarcando não apenas os aspectos sensíveis incluiria também a compreensão intelectual e conceitual, levaria o indivíduo a captar apenas através da percepção do conjunto, do objeto organizado, sua forma substancial. (SIQUEIRA, 1994, p. 51).

Mesmo estas formas sendo belas em sua proporção, se objetivavam em utilizar a alegoria dirigida à uma visão cosmológica, na qual o universo seria a base de mensagens cifradas a serem decodificadas (SIQUEIRA, 1994, p.52).

As formas proporcionais que eram então utilizadas como forma de se fazerem reconhecidas a partir do simbolismo católico cristão medieval, o qual se utilizava de sua suposta perfeição relacionada ao divino, segundo a autora<sup>35</sup>, como forma de conversão de sentido dificilmente interpretável pelo pagão.

Por meio das negações daquilo que é considerado dentro da constituição que segue a proporção escolástica de Santo Tomás de Aquino, o belo relativo ao período medieval segue três requisitos que levam a esta conceituação na arte a serviço do didatismo, tendo, em primeiro lugar, o conceito de integridade ou perfeição.

Para Aquino<sup>36</sup>, os objetos precisam ser completos e perfeitos em sua construção, já que, segundo o filósofo, o incompleto é disforme, assim como as formas distorcidas do mundo familiar.

Como segundo conceito, Aquino<sup>37</sup> apresenta a proporção harmônica como qualidade a ser perseguida como forma de adequar a matéria dos objetos às formas em suas funções e a proporção entre as partes.

---

<sup>35</sup> SIQUEIRA, 1994, p.52.

<sup>36</sup> AQUINO apud SIQUEIRA, 1994, p.51

<sup>37</sup> Ibid., 1994, p.51.

A clareza ou esplendor, terceiro conceito, busca características relativas aos objetos que estão ligados à esta proporção, revelando a intenção da perfeição das formas que precisava se diferenciar do universo demoníaco em que o ser humano estava inserido.

O mundo deveria ser proporcional com o intuito de se assemelhar à natureza divina, em outras palavras, era clara a necessidade de produzir um universo ordenado onde as formas deviam continuar familiares e dentro dos eixos.

Fora deste conceito, tudo aquilo que era disforme, seria excluído e incluso no mundo fora dos eixos por sua desproporcionalidade, aproximando-se daquilo que é demoníaco ou tomado pelo “estranho” freudiano quando trazido à luz.

Segundo Siqueira<sup>38</sup>, a compreensão das imagens do período medieval, parte de uma não significação direta entre o objeto e seu significado particular, mas sim do encadeamento de metáforas por meio de simbologias particularmente sem associação direta com aquilo que buscavam representar. Recurso utilizado por Witkin quando o mesmo lança mão dos sentidos ocultos da alegoria.

Callado reforça este sentido de encadeamento metafórico quando, a partir de suas leituras sobre a alegoria barroca alemã de Benjamin, assim a define:

A alegoria assume, com uma pluralidade de significações, a tarefa de contornar a complexidade que o mundo da época exige. Ela reproduz não apenas aquele traço eruptivo da tragédia que diz respeito, no plano individual, ao destino de toda criatura. [...] A alegoria é o abismo que separa o ser da significação. Este obstáculo a estimula a ir buscar o sentido para além de si mesma. A ambiguidade e a diversidade de significados constitui a marca essencial dessa estética. (2004, p.137)

Mesmo surgindo em períodos completamente diferentes, tais conceitos, ligados à compreensão de estéticas relacionadas ao belo, alegóricas ou não, tendem a trabalhar juntas no que tange à união relativa à natureza das coisas visíveis dentro do mundo familiar.

Este tipo de mistura, para Siqueira<sup>39</sup>, refere-se à estética das proporções e às metáforas cifradas que se correspondiam por meio de números, com o intuito de servir a uma narrativa ou mensagem cifrada.

---

<sup>38</sup> Ibid., 1994, p.53.

<sup>39</sup> Ibid., 1994, p.53.

Assim como se buscava a metáfora visual como forma de comunicação entre os primeiros seguidores do cristianismo, este mesmo conceito chegava a desafiar o intérprete por levá-lo a procurar nas entrelinhas seu sentido.

Na obra de Witkin, mais particularmente em sua convalescência experimental como artista, tais dialogismos entre as vozes polêmicas se fazem presentes por intermédio de um olhar alegórico na composição de sentido, este que segundo Callado (2004, p.137), parte de [...] todas as criaturas, abandonadas à graça da salvação.” E na obra de Witkin, são evidenciadas por sua condição de “estranho”.

Desde a pintura, aqueles que possuíam, segundo Kayser (1986), um dom especial para o pandiabolismo, termo associado também a Witkin enquanto artista que se vale da polifonia, se apresentavam como confiscadores de ideias ou conceitos, se alimentando de outras estéticas para compor suas narrativas.

Um exemplo deste conceito pode ser encontrado no trabalho de pintores, como Brueghel, o jovem e Bosch, já que o primeiro se apropriou de elementos característicos do segundo enquanto constituía sua própria linguagem.

Por mais que nos pareça lógica a ideia de que a estética do grotesco no pictorialismo tenha sido criada durante o século XVIII e, por conseguinte, nomeado Brueghel ao invés de Bosch como aquele que melhor exemplificara o conceito de pandiabolismo; a afirmativa em si tende a anular, segundo Kayser (1986, p. 48), a ordem natural de uma visão proporcional do mundo.

Baseada na ordem Cristã do ser, os seres demoníacos não habitam diretamente o inferno Cristão, vagueam dentro do mundo compartilhado belo, dentro de expectativas que valorizam o contrassenso, que, segundo o autor <sup>40</sup>, não deixa margem de interpretação racional ou emocional.

De fato, a estética do grotesco se ancora na deformidade das formas fora do ideal apolíneo, mas que se apresenta na Idade Média, como um elemento pertencente ao mundo comum.

Kayser<sup>41</sup> nos apresenta da seguinte maneira sua perspectiva sobre o grotesco em determinados períodos históricos, e sua participação no mundo comum:

---

<sup>40</sup> KAYSER, 1986, p. 48.

<sup>41</sup> Ibid., p.49.

O mundo grotesco é o nosso mundo e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se articula nas jutas e formas e se dissolve em suas ordenações.

Das diversas maneiras de se estruturar o grotesco como estética, o filósofo e escritor romântico Johann Paul Friedrich Richter, já apontava a conexão da arte pictórica em seu *Vorschule der Ästhetik*<sup>42</sup>.

Escrito durante o século XIX, o autor aponta os pintores espanhóis como aqueles que naturalmente possuem uma inclinação ao grotesco.

O termo o qual Richter se utiliza para definir estes artistas, relaciona-se diretamente para como o estranho freudiano, já que trazem à luz, ou a vista, seres que habitam o mundo apolíneo, como o caso os anões que aparecem dentro do quadro *Las meninas* de Velázquez.

Segundo Bakhtin (2000), encontram-se na imagem dos anões, dos gigantes, dos tolos e monstros, todas advindas de uma literatura paródica, os subsídios à construção destes personagens, que mesmo estranhos, se apresentarão complexos em suas constituições psíquicas.

Nas fotografias que compreendem o primeiro capítulo de *The Bone House*, se evidenciam a preferência de Witkin àquilo que está sendo chamado neste estudo de estranhamento das formas familiares, este amparado pelo *Unheimlich* freudiano.

Assim como no grotesco, o termo em questão serve à este estudo como uma forma de delinear a apropriação consciente de uma deformação estética dos seres, ou do mundo que é apresentado como fora dos eixos.

Este mundo que é trazido à luz por Witkin, tende a ser alegorizado com o intuito de pôr tudo aquilo que lhe interessa em camadas visuais para serem lidas posteriormente.

## **2.6 A alegoria como subsídio ao grotesco romântico.**

Segundo Hansen<sup>43</sup> (2006), a palavra alegoria, do grego *allós* (*ἄλλος*), cujo significado remete à palavra “outro”, e *agourein* (*ἀγορεύειν*), que traduzido significa “falar”; tende a se utilizar de uma imagem, “*b*”, para significar “*a*”, transformando a imagem em ornamento do discurso.

<sup>42</sup> Jardim de infância da estética (Tradução Minha).

<sup>43</sup> João Adolfo Hansen (1942-...). Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

Configurando-se, segundo Hansen, como um procedimento construtivo, o autor nomeia como “alegoria dos poetas” sua constituição durante a antiguidade greco-latina e cristã, continuada, então, pela Idade Média.

Tal alegoria poética, segundo Hansen, foi direcionada à representar e personificar abstrações de linguagem e de escrita em seu início.

Lauseberg (1976 apud HANSEN, 2006, p.283) define o significado da palavra do seguinte sentido:

A alegoria é a metáfora continuada como tropo do pensamento, e consiste na substituição do pensamento em casu por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança a esse mesmo pensamento.

Já Benjamin, entende a imagem alegórica da seguinte maneira:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* confuso que ele seja. (BENJAMIN, 1984, p.198).

Para melhor compreensão à bagunça que Benjamin afirma ser a alegoria, Hansen (2006), apresenta um sistema de construção consciente de suas imagens.

Este se divide em: a) *Tota Allegoria* ou alegoria perfeita ou Enigma, na qual a alegoria é totalmente fechada sobre si mesma, sem deixar indícios de sentido a serem interpretados; b) *Permixa apertis allegoria* ou Alegoria imperfeita, na qual uma parte de seu sentido apresenta-se parcialmente compreensível, porém com significado real imperfeito; e c) *Malla affectatio ou Inconsequentia rerum* ou Incoerência, na qual a mistura de metáforas, por pertencerem a campos semânticos diferentes, não é sistematizada em um único sentido.

As fotografias de Witkin, que carregam a bagunça visual dialógica entre as chamadas vozes polêmicas, podem ser melhor compreendidas quando utilizamos estas três formas para sistematizar suas construções, principalmente aquelas realizadas a partir dos elementos estranhos.

Sejam eles corpos ou práticas humanas diferenciadas que ocultam, por meio alegórico, suas intenções.

Witkin, que nunca foi o único artista a se utilizar do “estranho” como elemento essencial para a construção de suas alegorias grotescas; tem estas intenções complementadas por Karl Friedrich Flögel<sup>44</sup> (1862, apud KAYSER, 1986, p.14).

Flögel remete esta condição, estritamente relacionada ao cru, ao baixo e ao burlesco, como diretamente ligadas ao mau gosto ou à produção do mal estar visual.

Os artistas espanhóis, os grotescos por excelência, são descritos da seguinte maneira segundo o autor por intermédio de Kayser:

Que os espanhóis “superam todos os povos da Europa no tocante ao grotesco”, já o acentuara Flögel. Ele atribui o fato à “exuberante e acalorada força de imaginação” dos homens de Espanha, interpretação esta com que já os críticos franceses do século XVII procuraram definir a diferença entre a arte do seu país e da terra hispânica; só que Flögel viu no grotesco apenas o baixo, o grosso, o burlesco. (FLÖGEL, 1862 apud KAYSER, 1986, p.14).

As obras relacionadas à artistas como Velázquez, talvez sejam os melhores exemplos da utilização de elementos grotescos que se apresentam como estranhos nas suas composições.

Dürrenmatt (1956), aponta para nosso mundo como um lugar onde o grotesco floresce a partir de fenômenos artísticos do passado, por meio da também literatura grotesca, expressa seu sentimento ao grotesco na arte da seguinte forma:

Nosso mundo levou simultaneamente ao grotesco e à bomba atômica, do mesmo modo como são igualmente grotescos os quadros apocalípticos de Hieronymous Bosch. Mas o grotesco é apenas uma expressão sensível, um paradoxo sensível, ou seja, uma figura de uma não figura, rosto de um mundo sem rosto. (DÜRRENMATT, 1956 apud, KAYSER, 1986, p. 9).

Em *Las Meninas* (1656), os produtos de um mundo fora dos eixos que o pintor anexa em suas narrativas mais tem a ver com uma inclusão ou paródia da própria situação do que com uma especificação autoral.

Kayser (1986, p.14) descreve estas personagens, como assustadoras formas desconcertantes e exóticas encontradas próximas às figuras das senhorinhas à direita do quadro.

Para o autor, por mais indistinta ou desconexa que a situação possa se apresentar, a deformidade destes seres, realça o contraste entre o belo e o feio e, ao mesmo tempo, os insere em uma situação apolínica, já que fazem parte da corte real representada.

---

<sup>44</sup> Historiador de literatura e folclorista Alemão (1729-1788).

Podemos citar a utilização da senda grotesca paródica, como uma ferramenta de denúncia satírica que sugere mais significados, além da suposta crítica refinada apresentada por Velásquez ao tomarmos como exemplo outro pintor espanhol, no caso, Goya.

Então conhecido como “o turbulento”, o pintor se utilizava muito bem das formas disformes e do próprio conceito cômico do medievo, sendo até mesmo taxado como demoníaco, já que se utilizava das imagens distorcidas para enviar sua mensagem em relação aos seus desafetos, além de expressar seu desapontamento para com as transformações ocorridas em seu país.

Em *Los desastres de La Guerra* (1863), mais precisamente na prancha n.º 81, intitulada *¡Fiero monstruo!*, a imagem de um cão gigante que devora seres humanos nos serve como indício da predileção de Goya pela utilização do grotesco como metáfora da situação monstruosa que assolava a Espanha.

Kayser nos chama a atenção para a prancha n.º 71, intitulada *Contra el bien general*, na qual a representação de um jurista demoníaco, segundo o autor, se apresenta como uma fusão entre um corpo humano e formas animais.

Esta imagem serve como exemplo da utilização da estética da metamorfose ornamental do grotesco em sua gênese, este citado por Vitruvius, o arquiteto, em seu *De Architectura*<sup>45</sup>, como moda bárbara, que apresenta a metamorfose entre homens, plantas e animais.

Estando Goya ciente da desumanização corrente durante a guerra, a veia cronista do artista espanhol apresenta-se, neste período, por meio da utilização do grotesco cômico na medida em que representa os poderes, os quais deveriam servir ao povo, metamorfoseados em agentes facilitadores de genocídios embasados pela própria justiça do país.

A distorção apresentada pelo artista, como foi citado anteriormente, remete às primeiras representações do grotesco como arte ornamental, já experimentada por Rafael<sup>46</sup> e Agostino Veneziano<sup>47</sup> com o intuito de demonstrar, segundo Kayser (1986, p. 20), uma transformação de copos humanos por meio da distorção simétrica que os retratam durante esta transformação bizarra.

---

<sup>45</sup> Vitruvius Polião viveu durante o século I a.C. Compilou no livro “*De Architectura*”, seu legado como arquiteto e engenheiro em Roma.

<sup>46</sup> Rafael Sanzio (1483-1520).

<sup>47</sup> Foi um gravador italiano do Renascimento. Viveu entre 1490 e 1540.

Em *Contra el bien general*, os elementos animais, como as asas de morcego na cabeça do jurista ou suas mãos que se transformam em garras, exemplificam a metamorfose grotesca do corpo humano, celebrando sua desumanização.

Figura 24 – Gravura - *Contra el bien general* de Francisco Goya.



Fonte: Goya (2006).

Nas fotografias de Witkin, os enigmas alegóricos se apropriam, em sua constituição, de elementos como a tal mistura de corpos, ou da bagunça visual sugerida por Benjamin e organizada por Hansen.

Dürer já citava a significação oculta das imagens ao se referir aos pintores sonhadores que encontram no pesadelo da realidade, campos férteis para o desenvolvimento de suas intenções artísticas.

Ele diz: “Mas tão logo alguém queira realizar sonhos, poderá misturar todas as criaturas umas com as outras.” (DÜRER, apud KAYSER, 1986, p. 20).

Assim como Goya, Picasso reitera em sua *Guernica* (1937), suas visões de um mundo desumanizado ao materializar os horrores da guerra civil espanhola. por intermédio. não da sátira, mas sim com o intuito da denúncia.

A apropriação da estética de Picasso se faz presente novamente em *The Revenge of Guernica* (1982), uma alegoria à fala do próprio artista espanhol, que, segundo Witkin, o influenciara da seguinte maneira:

This image was the result of my readings about Picasso and his years in Paris. When a Nazi officer went to his studio, and asked if he had been done that (the painting), Picasso replied: “no, you did it!” So I scratched the negative to get these elements that are reproductions of images of Picasso. The ornaments as the German helmet, that looks like a penis head and eyes, those twinkling dots, I manipulate the negative heavily. They demonstrate the power of the Nazi look. This image of a reluctant straightforward process in the negative (L' IMAGE INDÉLÉBIL, 1994).

Tendo a fala de Witkin como referência à questão da apropriação, nota-se que seu o aprofundamento de sua própria pesquisa, o leva a se utilizar de elementos referentes à distorção das formas familiares.

Neste caso, o familiar não se apresenta como um ser escondido no mundo em que vivemos, mas que é explorado pela semelhança direta. O relato do artista Malaguenho serve então como o ponto inicial da reconstrução fotográfica baseada na figura do soldado nazista.

Para a construção desta imagem, Witkin recorre a prática do *bozzetto*, o qual define da seguinte maneira em seu processo criativo: “[...] usually I do a drawing where I develop the concept, and it is very important to me, since it is the first physical indication of what my emotion speech. Sometimes the best picture result is that the design”. (VILE BODIES, 1998, tradução minha).

Os *bozzetos* italianos, ou esboços, também realizados pelo fotógrafo, demonstram-se elementos preciosos como documentos de processo, esses escassos mas apresentados quando possíveis neste estudo.

Bauer (1997, p.8-9) revela a utilidade destes esboços herdados da prática pictórica:

O *bozzeto*, uma pequena pintura executada à maneira de esboço como tema preparatório de uma pintura mural ou de um teto e usada, com frequência, como base de um contrato entre um patrono e o pintor, de um modo geral, um fenômeno singular do barroco tardio italiano e alemão, que enquanto obra de arte independente, que sendo autônoma, criou uma zona provisória - nem afresco nem pintura de painel - sem usurpar os desígnios, os objetivos ou as funções da pintura em outras áreas. Neste aspecto o *bozzeto* é uma criação independente em que se confluem e se fundem as intenções extremamente divergentes do barroco: o monumental e o íntimo, o desenho esboçado com os seus toques fugazes e a rica textura cromática do fresco acabado, a pintura de painéis emoldurados e transportáveis e a visão das vastidões celestiais. Combina o efêmero com o permanente, o fluido e o firme, a imutabilidade e a metamorfose. O *bozzeto* é uma pintura em gestação, constituindo o seu próprio estado de “obra em curso”, uma forma por direito próprio, imbuída de potencialidades intrínsecas que incarna um aspecto extremamente específico da visualidade barroca.

Figuras 25 e 26 - Fotografias - Witkin realizando um Bozetto (1998).



Fonte: Vídeo Vile bodies (1998).

Ao serem comparadas, as imagens do esboço e final de *The Revenge of Guernica* revelam que, ao redor do personagem, originalmente existiriam outros personagens relacionados à pintura de Picasso. Na fotografia, está ideia foi abandonada, deixando espaço para um desdobramento similar à personagem da gravura de Goya, *Contra el bien general*.

Figura 27 e 28 - Fotografias - Bozetto e a imagem final de *The Revenge of Guernica* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

A tomada de decisão de Witkin que resulta na imagem final, quando comparada ao esboço, se apresenta menos expressiva quando relacionadas às formas geométricas de Picasso enquanto esboço.

O exemplo demonstra algumas de suas experiências dentro do conceito dos níveis de aprofundamento, no qual a apropriação, não necessariamente de um estilo ou ideal estéticos, se apresenta como ferramenta chave para sua construção autoral.

A decisão do fotógrafo por não incluir as imagens características do quadro do artista malagueño, resulta na inclusão de grandes borrões negros, como asas de morcego, similares à metamorfose de *Contra el bien general*, de Goya.

Tais elementos apresentados apropriados dentro de seu quadro narrativo, por meio da intervenção direta no negativo, que não é a primeira a ser feita em sua trajetória, mas que serve como exemplo de seu uso como decisão que poderia ser tomada como um exemplo da expansão fotográfica, se não se limitasse apenas ao negativo.

Esta fotografia compactua com aquilo que Nicolai Hartmann<sup>48</sup> (1998), conceitua como grotesco cômico, ou paródico, com o intuito de degenerar as formas familiares a partir do burlesco ou espetacular.

Na verdade o que Witkin realiza é uma paródia do Nazismo, transformando-o em uma besta, um *¡Fiero monstruo!*

O que também se pode atestar, é que em *The Revenge of Guernica*, trabalha com certo realismo grotesco, optando pelo rebaixamento corpóreo, que segundo Bakhtin (2002, p.325), “[...] é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas são reinterpretadas no plano material e corporal.”

Kayser define, em suas últimas palavras sobre o assunto, que as imagens grotescas na arte se apresentam como tentativas de encerrar “o estranho”, o citado *Unheimlich*, de maneira à exaltar questões animais, como a encontrada em *The Revenge of Guernica*. Estas que depois de encaradas, não poderiam mais ser ocultadas:

Em muitos grotescos já não se percebe o menor traço de semelhante liberdade e despreocupação. Porém, lá onde a plasmação artística foi conseguida, um como que leve sorriso perpassa pelo quadro ou pela cena, e aí, outra coisa mais. Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. (KAYSER, 1986, p.161).

A personagem monstruosa, antes rodeada por espíritos vingadores de Picasso, estes libertos, segundo Kayser; enquanto esboço, aproximavam mais do conceito sugerido pelo título da fotografia. A figura animal, enquanto ideia a ser desenvolvida, estava prestes a ser devorada e o terror causado pelo nazismo encarado, próximo a ser destruído.

---

<sup>48</sup> Filósofo alemão (1882-1950).

Guernica estaria vingada no esboço de Witkin, mas segundo a abordagem de Kayser (1986, p.161), o que se nota é a opção de “[...] sermos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.”

O fotógrafo, que não conjura nada que venha diretamente da intertextualidade pandiabólica, no contexto de Kayser os personifica até mesmo como santos.

Por meio de suas provações como seres complexos, estes santos, residiriam na suposta proporção para o “alto”, esta proposta por uma perspectiva religiosa do medievo segundo Bakhtin.

Em suas construções de sentido, o artista sugere uma leitura mais profunda das formas como caminho à sua verdadeira intenção, encerrada na alegoria que está inserida em seu discurso fotográfico.

Diferentemente do ser animalesco de *The revenge of Guernica*, este criado para ser uma conjuração paródica de um período de guerra, Witkin, tende a direcionar a natureza de seus personagens grotescos à outras construções narrativas.

Ele revela sua preferência aos seres bizarros, ou no contexto freudiano, estranho, em entrevista da seguinte maneira:

Always I use “bizarre” people, because they are beautiful to me. I always prefer to shoot people who are unique and deep, with a sense of difference, connected to a sense of wonder sense. In my work, I seek the limits of the discoveries, of life through all forms of life that connived with love, death, differences. I make the invisible become visible again, and the images are just a mirror of my own life and test my resolve to get involved with them. (L' IMAGE INDÉLÉBIL, 1994).

Nas imagens que se seguem na segunda parte de *The Bone House*, estas relativas ao período de 1980, é possível notar os elementos relacionados à estes seres bizarros, presentes na própria concepção física dos corpos humanos tidos como grotescos.

Segundo Bakhtin (2000), a imagem do grotesco poderia seguir o viés adquirido pela vulgaridade, este que privilegia a deformação cômica das formas existentes no mundo familiar, ou poderia ser elevada a um caráter mais complexo, no qual as personagens estariam além do simples riso que suas deformidades ou estranhezas poderiam sugerir.

Confidenciando sua preferência à pessoas bizarras na composição de suas imagens, demonstra que a beleza destes seres reside em sua profundidade como seres humanos,

compactuando com a fala do autor russo, já que o mesmo sugere que o caráter que interessaria ao fotógrafo reside naquilo que os difere do cômico.

Para Bakhtin (2000), nada existe na perfeição ou na plenitude, assim como os personagens de Witkin, os quais se apresentam como seres ambivalentes e interiormente profundos para o artista.

As deformações físicas, estas que são erroneamente catalogadas como um exemplo de um mundo de pessoas apenas feias ou estranhas, são utilizadas pelo artista como subsídio à desmistificação de sua suposta condição de ser rebaixado por meio da metamorfose.

Sobre esta fusão de corpos que reside na obra do fotógrafo, advinda do nascimento estético do estilo em si, Bakhtin nos fala:

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados: Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo modo. (BAKHTIN, 2000, p. 23).

Nas imagens de Witkin a serem apresentadas, será notória a inspiração relativa ao desenvolvimento do grotesco por intermédio do elemento do corpo metamórfico e plural.

Elas nascem não apenas com o intuito de servir à angústia visual a partir do que é disforme ou exótico, mas também compactuam com a intenção de se utilizarem destas características como o palco para a narrativa da profundidade subjetiva destes seres.

Tal intenção de fusão de dois corpos em um pode ser apreciada em *Siamese Twins* (1988). Em seus esboços, o que se nota à primeira vista, é que o fotógrafo busca pelo corpo único construído pela união das cabeças de dois seres humanos.

A ideia que, antes de ser finalizada, ainda se apresenta por meio de estudo em película com as irmãs siamesas de costas para a objetiva, tendo posteriormente sua posição em relação à câmera alterada na imagem final.

As gêmeas são dispostas de frente para a objetiva, evidenciando a sua fusão em um único corpo pelas cabeças. Seus rostos, que também estão cobertos por máscaras brancas, se destacam junto aos vestidos, também brancos, que realçam mais a forma disforme de seus corpos.

A siamesa da esquerda segura um ramalhete de flores com a mão direita, enquanto tem a outra mão oferecida as duas mãos de sua irmã, na qual repousa um pássaro.

Nos documentos de processo relativos à esta imagem, que consistem em estudos realizados a partir de esboços tradicionais e fotográficos, as irmãs são apresentadas em pé e, na imagem final, sentadas em um banco, com cortinas ao fundo, remetendo a uma possível ideia de complexidade deste corpo único expondo-o ao mundo.

O incômodo que esta fotografia apresenta, reside intrinsecamente na forma em que ela é construída, do mais que a própria condição das irmãs e da carga “estranha” que elas carregam.

Mesmo Witkin dizendo optar por seres humanos nestas condições por sua suposta profundidade, resolve lançar um olhar previsível que desprivilegia qualquer qualidade atribuída anteriormente.

O fotógrafo então apenas reafirma seu olhar objetivo, quase científico relativo à catologação que ele mesmo pretenderia evitar, partindo do drama que estas pessoas carregam.

A opção de dispor as irmãs de frente corroboram com uma ideia de contrução crua de imagem, Emerson<sup>49</sup> diz que “a câmera iguala tudo por meio de uma precisão antinatural. O resultado da visão da câmera é uma crueza que não existe na visão natural.”

Já Flores<sup>50</sup> diz que o argumento de Emerson “não é diferente do exposto pelo crítico contemporâneo Vilém Flusser no que diz respeito à escravidão da fotografia diante do programa mecânico.”

Figuras 29, 30 e 31 - Desenho e fotografias - *Bozetto*, estudo fotográfico e imagem final de *Siamese Twins* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

É possível visualizar nos esboços, a falta de disposição do fotógrafo para sugerir algum enquadramento novo ou diferenciado.

<sup>49</sup> apud FLORES, 2011, p. 161.

<sup>50</sup> Ibid. 2011, p. 161.

A oportunidade de se criar algo que fuja da simples documentação destas pessoas se perde dentro da opção previsível e mecanicista do retrato.

Não só nesta imagem, mas em praticamente toda a obra de Witkin pós 1979, esta visão funcional enquanto captação de imagem se fará presente.

Esta imagem, em termos de experiência visual relacionada a composição fotográfica, nada oferece além do simples registro, este educado, de um ser bizarro.

Na verdade, Witkin se encaixaria naquilo que Flores (2011, p.33) chama de “Visão Objetiva”:

A visão objetiva pressupõe um ponto de vista único e uma visão monocular abstrata. Assim, o sistema de perspectiva de Alberti materializa a coincidência e a síntese dos dois fatores fundamentais da equação objetiva: por um lado se encontra a harmonia da natureza, expressa desde os tempos dos egípcios em uma porção mensurável, e, por outro, o caráter regulável e científico da visão do observador.

Nem mesmo o fato de um ser fantástico pairar sobre a lente de Witkin, altera sua perspectiva fotográfica. As possibilidades transgressoras que a câmera oferece, não se apresentam na construção da fotografia.

O que se percebe é uma volta ao olhar do caçador, mas desta vez como se capturasse figuras empalhadas, já que segundo Flores (2011, p. 255), “a fotografia enquanto imagem, nunca deixou de ser cópia, aparência, metáfora, re-presentação. Se não fosse assim, *todas* as fotografias aconteciam “verdadeiramente” [...]”

Witkin opta por não transgredir sua perspectiva por meio da câmera, apenas legítima a fotografia pelo o que ela é ontologicamente.

Resultado melhor não é conquistado em *The Result of War: Cornucopian Dog* (1984), quando avaliada sua composição fotográfica.

Os elementos da metamorfose ornamental que dialogam entre si, a partir do conceito de corpo interrompido ou inacabado citado por Bakhtin, são evidentes, mas não deixam acessíveis seus reais significados para uma maior interpretação.

Pelo contrário, repetem o registro de mais um ser empalhado.

Benjamin (1984, p. 242), enquanto sua análise da alegoria barroca alemã, crítica a questão do cadáver, como adereço cênico da seguinte maneira: “O cadáver é o supremo adereço cênico, emblemático, do drama barroco do século XVII. Sem ele, as apoteoses seriam praticamente inconcebíveis.”

Na fotografia de Witkin, o único reconhecimento imediato de choque visual é o do cadáver, este que suprime a imagem simbólica da cornucópia, ou do latim *cornu copiae*, que ofereceria relação para com o título, ao invés de elevá-lo à condição divina que Benjamin sugere.

Utilizando o corpo de um cão como este adereço cenográfico, em substituição ao chifre, o qual simbolizava anteriormente o masculino; atribuí ao estômago vazado do animal, a característica feminina, ao acomodar a fartura por meio das frutas e legumes, comuns em representações do tipo.

Figura 32 - Fotografia - *The result of war: Cornucopian Dog* (1984), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

O interior do corpo do cadáver, utilizado para acomodar elementos comuns à natureza morta, revela-se como uma metáfora ao feminino, ou ao útero de onde surge a abundância dos elementos relativos à opulência.

Esta imagem sugere uma leitura que remete à guerra como única forma de se alcançar a paz, ou até mesmo, a fartura, por mais violenta que ela se apresente, necessita de esforços traumáticos para ser conquistada.

Esta imagem, que é construída por meio de simbologias clássicas, estas relacionadas ao acesso da fertilidade a partir da violência, carrega em sua composição elementos dos antigos arabescos ornamentais, e apresenta-se como alguns dos primeiros experimentos do fotógrafo nas fusões grotescas entre cadáveres, e elementos banais.

Em entrevista a Hovart (1989), o artista fala de sua decisão em transformar o corpo do animal em um objeto simbólico da seguinte maneira:

This makes me think of the Cornucopia Dog, which to me is one of your strongest and most anguishing photographs - possibly because of the ambiguity between expression and mask. The expression seems to say that the dog is alive, while the gap in the stomach indicates that this is impossible and that the expression is but a mask. I wanted

to photograph an autopsied dog, so I asked a doctor friend to supply me with one, about as big as a german shepherd and not too dark, so as to come out well in a black-and-white photograph. A week later he phoned to say I could pick it up. The thing looked terrible, with it's eyes closed and that gap in the place of the stomach. But I had worked with medical photographers in New York and had learnt a few things - while others I just invented. Sometimes I plan how to approach things, making little drawings and sketches for myself, before I actually photograph - even though I know that what really matters happens by chance. It's as with a language, you may know a language but that's not enough to make a poem. (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1).

O fotógrafo nos demonstra sua tomada de decisão em optar na construção do corpo do animal.

Por meio da metamorfose de um corpo aparentemente morto, este travestido como “vivo”, os significados relativos aos bestiários medievais, se apresentam também como temática previsível.

Em *Bruja* (1988) Witkin volta a fazer experimentos com os corpos de cães, se aproximando da imagem das construções comuns à estes bestiários.

The severed head would have been kept in it's bottle. It was up to me to revive them, by giving them a purpose that otherwise they wouldn't have had. I used another dead dog for this bestiary which I built in a little town near Madrid and which I call Bruja - witch. The fish came from the market, the raven's wing from here, New Mexico, the tail and the horns from a cow. I also brought a female face and a pair of breasts. (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1).

A abordagem aparentemente decadente em ambas as fotografias, se valem diretamente da construção já desenvolvida não apenas por Witkin, mas também por artistas como Orlan e Gunther Von Hagens.

As bestas criadas pelo fotógrafo, de novo nada acrescentam na questão da metamorfose entre elementos distintos a um corpo morto, por exemplo.

Mas a questão da materialização da imagem da besta, e do bestiário em si, se apresentam como uma busca em se comunicar com o expectador, gerando a expectativa que ele consiga interpretar as complexas relações existentes nestes seres fantásticos.

Esta ideia de criar certa comunicação entre obra e público, se deve à questão moralizadora que os bestiários carregavam.

Segundo a enciclopédia Itaú Cultural, o termo bestiário<sup>51</sup>, (do latim *bestia*, “animal”) faz referência direta a um gênero medieval, que se vale da descrição física e de comportamento de animais, reais ou fantásticos.

Já Kayser (1986, p.24), atribui a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante da arquitetura grotesca.

O arquiteto Agostino Veneziano (apud KAYSER, p. 18) chama a atenção a transição dos corpos humanos para formas de animais e plantas, assim como na quebra brincalhona da simetria e na mais acentuada distorção das proporções.

Na verdade, apenas esta característica é levada em consideração em uma leitura superficial de *Bruja*. Estamos diante de mais uma animal empalhado que clama para ser decifrado.

Nas duas imagens onde a questão do corpo do animal se aproxima da ideia da quimera, ou da metamorfose do grotesco de Kayser, deveria residir algum caráter moralizante, este que em teoria, estariam sendo apropriadas ou revelariam leituras também moralizantes.

A visão objetiva de Witkin serve apenas a documentação desta metamorfose forçada, diferente de *The revenge of Guernica*, que ainda sim servia a uma intertextualidade melhor resolvida.

Em *Bruja* apenas se demonstra o registro de um ser criptozoológico construído pelo homem, nada mais.

Figura 33 - Fotografia - *Bruja* (1988), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

<sup>51</sup> Artistas do século XX, de diversos estilos e tendências, fazem uso de animais com sentidos variados. Na produção de Georges Grosz (1893 - 1959), por exemplo, os animais são utilizados como recurso à sátira, especialmente em suas ilustrações das camadas dominantes, em que os homens são representados com cabeças de porcos, *Circé*, 1927. Na obra de Pablo Picasso (1881 - 1973), os animais por vezes associam-se à morte e ao erotismo na série *Tauromaquia*, 1957. <<http://agenciarj.pontaodaeco.org/node/188>>. Acesso em: 1 Mar 2012.

Já em *Um Santo Oscuro* (1987), a apropriação do corpo humano despedaçado se transforma naquilo que Benjamin (1984, p. 241) afirma que “o martírio prepara, (...) o corpo dos vivos para a sua metamorfose emblemática.”

No caso do modelo desta imagem, naturalmente nascido disforme, sua vida se torna o inventário para o que o autor<sup>52</sup> aponta como “[...] o processo de produção do cadáver”.

Seu corpo disforme servirá como caminho à apoteose por meio de sua condição preparatória de martírio, a qual se relacionará na fotografia de Witkin com a vida de santos.

Segundo o fotógrafo, a mãe de Mark, o modelo, era uma usuária pesada da droga talidomida<sup>53</sup>. O consumo durante a gravidez resultou na deformação do corpo do homem que vemos na fotografia de Witkin. Sua condição de *freak* o fez empregado por anos como aberração grotesca em circos pelos EUA.

Figuras 34 e 35 - Desenho e Fotografia - *Bozetto* imagem final de *Um Santo Oscuro* (1987), ambos de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

O fotógrafo relata o encontro com Mark em entrevista a Hovart:

He is very intelligent. He is a thalidomide victim, thirtyfive years old. While signing the release, with his prothesis, he said to me “whatever you do, Joel, make me look like a real human being”. He is on pain killers all the time. The two men who live with him, in LA, are drug addicts. They wrap him up every day and share his drugs. (WITKIN apud HOVART, 1989).

<sup>52</sup> Ibid., 1984, p. 241

<sup>53</sup> Criada na Alemanha em 1954, esta substância analgésica gerou casos de má formação fetal após a ingestão durante a gravidez por diversas mulheres, a partir de 1957. O caso ficou conhecido por “Síndrome de Talidomida”.

Witkin revela que, a pedido de seu modelo, a oportunidade de registrar o sentido inverso de sua condição grotesca se apresentava.

Benjamin <sup>54</sup> já afirmava, “a criatura muda pode ter esperança de salvar-se através das coisas significadas”. A divinização realizada pela fotografia de Mark, estava sendo planejada por Witkin a partir de seu encontro com o homem:

In countries like Spain, clerics used to have themselves painted as martyrs. When I first saw this man, he was in a motorized wheel chair, with a little baseball hat on his head, a cup in one prothesis for begging and another cup in the other prothesis for his cigarette ashes. At home he goes on pain killers and sleeps. For me he is like the leper coming down the road - or like a saint. I didn't want to photograph him in a clinical way, but so as to suggest that he has been purified through his pain. (WITKIN apud HOVART, 1989).

Witkin que expressa em sua fala não utilizar o dito “olhar objetivo”, ou clínico, se contradiz ao realizar a imagem em forma de retrato.

A ideia de autopurificação por meio da vida, e que gera o corpo grotesco no caso de Mark, é ressaltada na imagem por intermédio dos martírios religiosos, estes representados à exaustão no universo pictórico de várias épocas.

O aura religiosa que o fotógrafo acrescenta à obra, transformando o homem em santo por meio da imagem fotográfica, revela esta tentativa de canonização, por assim dizer, do personagem.

Nas fotografias de Witkin, o corpo que é comumente apresentado, não se vale de sua condição como algo inferior por ser matéria em decomposição ou aparentemente desprovida do sopro de vida ao se enquadrar no conceito do “baixo” medieval.

Elas revelam, intencionalmente, a ambiguidade do “alto” em transformação quando transcendem a partir de sua própria condição depreciativa, como no caso de *Um Santo Oscuro*.

Abertos ou incompletos, principalmente incompletos no que diz respeito aos corpos analisados no primeiro capítulo deste estudo, agonizam, segundo Bakhtin (2000), mas nos quadros narrativos fotográficos tendem a permanecer sempre prestes a nascer depois de mortos.

Benjamin atribui à este nascimento, o fato do cadáver se tornar alegórico depois de seu desprendimento, que na vida de Mark, ocorre enquanto ele ainda está vivo.

Seu corpo precisaria morrer para se tornar alegórico segundo o autor:

---

<sup>54</sup> Ibid. 1984, p. 250.

Se com a morte, portanto, o espírito se libera, o corpo atinge, nesse momento, a plenitude dos direitos. É evidente: a alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver. Se os personagens do drama barroco morrem, é porque somente assim, como cadáveres, têm acesso à pátria alegórica (...) para que acendam à condição de cadáver.

Já para Bakhtin (2000, p. 22), este renascimento depois da morte seria incompleto, demonstrando que o corpo grotesco morto, apoteótico enquanto adereço cênico, segundo Benjamin, ainda estaria em transformação à este estado de divindade, este necessitaria de tempo para se constituir como alegórico:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose-* são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.

A agonia deste corpo em *Un santo Oscuro*, que se contorce em uma dor silenciosa, calada pelo próprio congelamento fotográfico, remete à documentação desta metamorfose de se grotesco a santo, este canonizado por Witkin por meio da condição de vida de Mark.

A santidade de Mark só existe enquanto Witkin narra sua história, sem ela, seria apenas mais um ser estranho trazido à luz. Uma curiosidade científica.

Em *Harvest* (1987), a fusão de elementos distintos se torna mais radical quando o fotógrafo se apropria de elementos característicos relativos à obra de Giuseppe Arcimboldo<sup>55</sup>.

Figuras 36 e 37 - Pintura e Fotografia - *L'Inverno* (1572), de Arcimboldo; e *Harvest* (1987), de Joel-Peter Witkin.



Fontes: Kriegeskorte (2000) / Woody (1998).

<sup>55</sup> Também conhecido como *O Arcimboldi* (1527-1539). Foi um pintor maneirista italiano.

A imagem de um rosto humano destacado e reconstruído como uma espécie de máscara mortuária sobre um corpo vegetal, surge como elemento de composição autoral aos níveis de aprofundamento.

Esta ideia apropriativa se revela, não apenas como uma reprodução fotográfica que Witkin faz do artista pictórico, mas na utilização desta mesma fusão grotesca advinda do conceito ornamental, anexando-o por meio da inversão à sua composição como elemento intertextual.

A fotografia, que se utiliza do grotesco como ferramenta para se acessar o “estranho”, demonstra a apropriação da típica veia cômica medieval. Esta última era encontrada na figura dos bufões, gigantes e tolos dos festejos da época, mas será apresentado de uma maneira diferenciada em vários momentos de sua obra.

Esta imagem nasce dentro do conceito de paródia que se apresenta no domínio literário, que segundo Bakhtin (2000), se baseia totalmente na concepção grotesca do corpo, que se fundem à lendas e visões sobrenaturais.

Bakhtin, que analisa o mundo literário de Rabelais, demonstra a riqueza das origens do grotesco na literatura quando o baseia nas grosserias, estas que o aproximavam do rebaixamento ou aproximação da terra, dentro de uma concepção realística literária.

Das concepções binárias encontradas na Idade Média, o “alto” e o “baixo”, conceitos transcendentais, e de degradação, que tanto permitiram estas aproximações para com a imagem de Witkin, desaparecem como base apropriativa.

Esta fotografia em nada demonstra o interesse de Witkin em buscar o céu ou inferno medieval, apenas reserva-se em copiar uma estética. A repetição do enquadramento do retrato é a mesma de outras imagens até então.

A leitura intertextual não é posta como conceito que irá remeter à uma leitura posterior, mas que apenas imita.

Flores (2011, p. 113), reserva à esta transparência, mais um convencionalismo banal documentado pela câmera:

A transparência, a nitidez e a exatidão são modos diferentes de manifestação dos valores fotográficos convencionais, quanto mais a câmera facilitar a produção e a reprodução destas características, melhor será considerada sua qualidade. Na escala de valores da fotografia, como programa, a “qualidade” é a medida em relação à precisão, e o “progresso”, em relação à velocidade e ao automatismo.

A intenção do fotógrafo nesta imagem, resulta em uma busca previsível de legitimar sua produção, por meio de um tipo de síntese de auratização, esta relacionada especificamente com o “pictórico”.

Segundo Flores, esta possibilidade se dá como forma de legitimação da fotografia como algo aceitável enquanto arte verdadeira:

A segunda Possibilidade compreende os recursos de sintaxe de impressão que relacionamos tradicionalmente com o “pictórico”. São recursos que buscam a artisticidade da impressão fotográfica, aproximando-se da pintura. [...] A “artisticificação” é uma maneira consistente e óbvia de dotar a fotografia de aura: fazem com que ela se torne parecida *demais* com a pintura. Não são recursos “autenticamente fotográficos”. (2011, pgs.164 e165)

A busca de *Harvest* por aceitação, culmina na transformação de sua representação em algo que prioriza apenas sua ligação para com o pictórico, e com a obra de Arcimboldo.

A aproximação para com a natureza morta, esta óbvia demais, se apresenta plausível em sua composição, como subsídio a uma alegoria da fartura da morte.

Já em *Arm Fuck* (1982) e *Journeys of the masks History of commercial Photography in Juarez* (1984), é possível encontrar a utilização do conceito topográfico do “baixo” medieval aplicado ao corpo humano, quando o fotógrafo documenta a prática do *fisting*<sup>56</sup> e do *footing*<sup>57</sup>.

Figuras 38 e 39 - Fotografias - *Arm Fuck* (1982) e *Journeys of the masks History of commercial Photography in Juarez* (1984), ambas de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

<sup>56</sup> *Fist fuck*, *fist fucking* ou *fisting* é uma prática sexual que envolve a inserção da mão ou antebraço na vagina (*brachio vaginal*) ou no ânus (*brachio procticus*).

<sup>57</sup> Prática sexual similar ao *fisting*, mas realizado com os pés.

Consistindo em uma prática sexual relativa ao ânus, na primeira imagem, ela é praticada por dois homens em único quadro, sem elementos composicionais aparentes, tendo apenas a *tenebrae* como cenário.

A composição do retrato se repete e demonstra certa ligação ao caráter das cabeças de Bacon, explorado por Witkin no passado em *Fear at window*.

Estamos diante da documentação de uma prática sexual chocante e que se relaciona com a questão do “baixo” medieval trazido à luz por Witkin.

Quando direcionada ao corpo humano, tal topografia se apresenta útil na tarefa de objetivar as áreas corporais que serviam à transcendência ou à degeneração humana.

Para Bakhtin (2000), o conceito de “alto” estaria relacionado com a cabeça no corpo humano, onde sempre deveriam estar os bons pensamentos; e o “baixo” ligados aos órgãos sexuais e excretores, que ligavam esta parte à imundície da espiritualidade humana.

Na segunda imagem, a cena consiste em uma mulher, esta nua e deitada sobre um divã, com o rosto coberto com a máscara de Witkin<sup>58</sup>. Sua perna direita estica-se até o ânus de um homem deitado à direita inferior do quadro, penetrando-o com seu pé.

Nesta foto, vemos a prática do *footing* sendo praticado com uma carga teatral maior do que na primeira imagem. Nesta última, a ação é demonstrada mais objetiva, já que opta apenas pelo fundo preto, em contraste com os volumes criados pela incidência da luz sobre os corpos dos homens que praticam o *fisting*.

A real preocupação do fotógrafo parece ser o de apenas documentar, na primeira imagem e teatralizar na segunda, como se um exercício da cópia estivesse sendo realizado.

*Arm Fuck* serve então como um esboço, ou um estudo sobre a excêntrica prática sexual à ser encenada em *Journeys of the masks History of commercial Photography in Juarez*, tendo a penetração dos orifícios com real interesse.

Segundo Custódio (2008, p.198), os orifícios teriam papel importante à estas práticas aparentemente não tão nobres:

São os apêndices e os orifícios que têm valor para o grotesco. No caso do rosto, as partes mais importantes são o nariz e a boca, que justamente podem simbolizar os órgãos sexuais masculino e feminino – até o gênero das duas palavras ajuda. [...] Quanto aos orifícios, todos eles estão relacionados a funções menos nobres do corpo, por isso se ligam ao

<sup>58</sup> Máscara comumente utilizada pelo fotógrafo em autorretratos. Consiste em uma máscara de *dominatrix* negra com um crucifixo branco entre os olhos.

grotesco. Comer, regurgitar, urinar, defecar, ejacular, copular, entre outros atos, constituem esse “drama corporal” do grotesco.

Considerada uma parte do corpo dotada de proibições sexuais por intermédio das normas religiosas Judaíco-Cristã, a prática relativa ao ânus, nestas fotografias, se apresentam nas entrelinhas como imposição às normas sexuais consideradas normais.

O fotógrafo evidencia, em entrevista, seu interesse em documentar o que suas personagens acreditam, ele revela: “I don’t make judgment of the people who have been photographed by me, I catch only the intent of their actions, in what they believe.” (L’ IMAGE INDÉLÉBIL, 1994).

Esta opção em trazer à luz práticas diferenciadas, se demonstram objetivas quando Witkin opta por abordagens previsíveis.

Neste caso, ele se vale da encenação para tentar certa legitimação, mas acaba por reafirma seu lado “funcionário” da fotografia, por apenas documentar a prática, que mesmo carregando elementos narrativos, não oferece nada além de uma catalogação teatralizada do que foi estudado e esboçado em *Arm Fuck*.

Figura 40 - Desenho – Bozetto de *Journeys of the masks History of commercial Photography in Juarez* (1984) de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Recorrendo ao esboço de *Journeys of the masks History of commercial Photography in Juarez*, é possível notar que mais elementos estariam presentes na concepção original da fotografia em questão.

Ao que parece, Witkin opta por abandonar uma composição voltada à incluir mais personagens dentro do quadro. A decisão culmina em uma objetivação da ação central, esta que mais uma vez se vale da perspectiva linear, guiando os olhos diretamente ao centro.

Assim como em *The revenge of Guernica*, o esboço de *History of commercial Photography in Juarez*, demonstra o interesse inicial do artista de se aproveitar de seres grotescos e estranhos.

A mulher mascarada, que na imagem final pratica um *footing* em um homem, no esboço, tem seu pé segurado por outra figura que praticamente desaparece na fotografia.

Elementos fantásticos que envolviam o acontecimento central, são trocados na imagem final por uma cortina e um divã. A composição da cena se interessa apenas em documentar uma prática sexual excêntrica, ao invés de compactuar com a ideia teatral que Witkin busca explorar com o longo título, mas apenas capta objetivamente um acontecimento encenado.

O fotógrafo tende então à dar um olhar objetivo, este que preza apenas pela catalogação visual, quase antropológica. A observação que deveria ser participante, precisa se transformar em encenação para então ser catalogada.

O fotógrafo, que se relaciona diretamente com a composição visual atribuída a fotografia mortuária americana, não foge à regra ao demonstrar a preferência deste olhar objetivo pela situação encenada.

Esta perspectiva em muito se aproxima à um tipo de documentação observativa, que se dá, segundo Xavier, na antropologia da seguinte maneira:

Na antropologia, o treinamento do *olhar* é um dos exercícios mais importantes da observação participante - trabalho de campo. Saber olhar e discernir a anatomia, as formas e as cores dos objetos e sujeitos é a ante-sala da etnografia. (XAVIER, p.21)

Se distanciando da intenção de apresentar um tratado etnográfico sobre práticas sexuais humanas, o olhar objetivo e antropológico se fazem presentes nestas imagens por se interessarem em evidenciar as situações em ambientes controlados.

O interesse de reproduzir perfeitamente as práticas, o caráter do olhar objetivo que se aproxima do antropológico, se mostram como objeto de encenação, se transformando em uma espécie de catalogação do exótico.

A carga narrativa, por intermédio da interrelação de tema com as práticas em si, não serve à uma leitura prática subjetiva, apenas objetiva uma prática sexual que busca se legitimar por seus adereços visuais.

A composição fotográfica, esta previsível, se vale de uma reprodução das práticas da selva cultural como forma de catalogação visual, e por mais mítico que possa sugerir o título, a carga romântica de um tempo que se passou na localidade indicada pela foto, não passa de mera documentação de uma peça de teatro.

De todos os conceitos que residem dentro do corpo documentado por Witkin, a questão romântica do personagem se mostra como uma das mais importantes ao artista.

Este conceito, que é apresentado por Bakhtin por meio do viés literário, demonstra a complexidade do martírio a que é submetido o corpo, assim como em *Un Santo Oscuro*.

A condição de seres execrados, pertencentes ao reino onde tudo aquilo que é “baixo” encontra no martírio e na solidão de suas próprias ações campo fértil para a propagação do que se entende por grotesco romântico, que vai além da sexualidade como característica autoral.

Apesar de Witkin se utilizar do “baixo” humano como uma primeira camada visual de suas fotografias a serem percebidas, é de grande importância seu relacionamento para com seus modelos e com a profundidade do discurso, este que reserva aos mesmos enquanto personagens.

Bakhtin resolveu classificar como grotesco romântico, uma espécie de terminologia que serve à uma manifestação carnavalesca, nela os atores representam, na solidão, sua consciência aguda de isolamento, algo como um grotesco de câmara que servia à uma ópera sobre a complexidade do ser que residia nos corpos disformes (BAKHTIN, 2000, p. 33).

Sem se distanciar de sua concepção primitiva encerrada nos ornamentos antigos, a imagem disforme refere-se, não apenas àquilo que Agostinho classificou como fora dos padrões regidos por uma estética proporcional, mas também à uma relação de um mundo a ser construído pelas formas divinas.

O ser grotesco, complexo, à que Bakhtin se refere, apresenta-se por meio de diversas personagens fotografadas por Witkin.

Muitas delas se baseiam na fuga destas proporções apontadas pelo filósofo escolástico, quando aliadas ao conceito da alegoria ou da metáfora, se exteriorizam por intermédio de suas complexidades enquanto seres aprisionados em corpo disformes.

Em Witkin, podemos notar o interesse destes seres ao selecionar, muito particularmente, elementos que se apresentam dentro do caos que estas fotografias oferecem.

Se sua metodologia consiste em utilizar a teatralidade dos corpos disformes - estes sensíveis, segundo Bakhtin -, a opção por metamorfosear os seres e transformá-los em personagens infernais é evidente.

Servindo-se do romântico no grotesco como forma de um palco propício ao desenvolvimento de atrações, completamente desligadas de um sentido cômico, Kayser (1956, 1956, p. 34), define esta postura como uma posição de identificação de elementos desproporcionais:

No quadro parece faltar toda e qualquer perspectiva emocional, seja a do horror diante do inferno, seja a da compaixão ou da insistente admoestação e ensinamento. O observador não recebe indicação nenhuma que lhe permita atribuir um sentido à cena ou posicionar-se em face dela.

Da mesma maneira que o observador da imagem possa ficar impotente ou perplexo diante das fotografias de Witkin, o objetivo das mesmas distancia-se de um caráter moralizador, religioso.

É importante ressaltar, no entanto, a falta de perspectiva emocional que reside nas personagens, por mais apoteóticas que sejam suas pequenas narrativas.

É da complexidade das formas grotescas que Witkin busca sua expressão, por mais que elas não possuam *pathos* ou, por meio de máscaras, ocultem intenções que residem diretamente no discurso alegórico.

Mesmo que venha à tona a negação dos padrões de intenção por detrás das composições pictóricas aqui citadas, as fotografias, em suas construções, apresentam-se ligadas à sentimentos noturnos, abismais e, por consequência, infernais.

A relação de Brueghel, o jovem, Bosch e Witkin por exemplo, se apresentariam desta maneira, romântica, no que diz respeito ao grotesco, por se basearem na distorção do mundo familiar, nas proporções e, particularmente, de como elas transitam pelo mundo dito perfeito.

Kayser apresenta este relacionamento entre intenções e a apropriações como relacionadas ao pictorialismo “pandiabólico”:

[...] a mudança havida, de Bosch para Brueghel: *A visão distanciadora de Brueghel é o pandiabolismo secularizado de Bosch*. É a inserção (*Ein-bildung*) das visões espectrais de Bosch no mundo de todos os dias. É fato reconhecido desde sempre que um aspecto da arte de Brueghel continua a viver em Bosch; pois Brueghel começou como desenhista de *Boschiadas*. (KAYSER, 1986, p. 36).

Witkin, em sua constituição de universo estético, vive em seu caminho artístico, completamente distante de uma experiência do mundo alheado, distorcido, fora dos eixos e estranho.

Ela traz à luz encenações que se relacionam com esse “estranho”, apesar de conhecer às características de quem fotografa.

Bosch, segundo Kayser (1986), vivia em alheamento periférico ao diabólico. Já Brueghel, o jovem, demonstra tal sensação diabólica em seus quadros no meio do campo visual, praticamente como Witkin opta em demonstrar estas ações, encenadas e à distância, como a ocorrida em *Journeys of the masks History of commercial Photography*.

Kayser propõe que a semelhança para com o infernal pictórico, este encenado, se dá não por meio de identificação para com o diabólico religioso, mas com elementos característicos relacionados à complexidade do conceito:

No caso do grotesco não se trata do medo da morte, porém de angustia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação de mundo falhem. Desde a arte ornamental renascentista, observamos processos de dissolução persistentes, como a mistura de domínios para nós separados, a abolição estática, a perda da identidade, a distorção das proporções “naturais” e assim por diante. (KAYSER, 1986, p. 159).

O autor<sup>59</sup> sugere que estes três conceitos, a deformidade do mundo dentro do do *Unheimlich*<sup>60</sup>, a alegoria, e o romantismo que as personagens grotescas sugerem, são as ferramentas básicas à compreensão do grotesco na arte.

Tomemos como exemplo então à estes conceitos, as fotografias que se relacionam com a maternidade realizadas por Witkin.

*Androgyny Breast - Feeding a Fetus* (1981), fotografia menos conhecida e que também ficou de fora da edição final de *The Bone House*, apesar de não ser a primeira imagem com esta temática, experimenta características tais como, a dualidade sexual, a maternidade forçada e a falta de conectividade entre mães e filhos.

<sup>59</sup> KAYSER, 1986, p. 159.

<sup>60</sup> O estranho.

Figura 41 - Fotografia - *Androgyny Breast - Feeding a Fetus* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Witkin (1994).

A fotografia, que carrega os três conceitos apontados por Kayser, trazem à luz, a questão de uma relação “estranha”, que encerra significados atribuídos aos personagens desconhecidos dentro do quadro, estes, em uma situação de puro estranhamento maternal.

Em entrevista a Borhan (2000), o fotógrafo revela que, em *Androgyny Breast-Feeding a Fetus* (1981): “It was the first time I photographed the model with and without the mask, and took a few days for me to choose which one to use images to print. Decided by maskless why it showed the pathos and separation echoing from your body” (L' IMAGE INDÉLÉBIL, 1994).

*Mother & Child* (1980), uma visão paródica das imagens religiosas da Madona, que no caso de Witkin, se mostra apocalíptica, seria então a fotografia que inicia este processo constitutivo de sentidos, apoiados nos elementos apontados por Kayser.

Figuras 42 - Fotografia - *Mother & Child* (1980) de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Das imagens de Bosch ou Brueghel dos infernos, ou Brughel o Jovem, o fotógrafo tende a se aproximar das citadas pequenas narrativas que se desenvolvem dentro das imagens de caos contidas nas paisagens infernais.

Bruegel, o velho, também conhecido como “Bruegel dos camponeses”, já dividia internamente, em seus quadros, micronarrativas, como em *Die niederländischen Sprichwörter* (1559)<sup>61</sup>.

Se Witkin não se utiliza de um corpo já disforme, forma comum em suas primeiras fotografias, preocupa-se em deformá-lo para atingir seu objetivo, parodiar, transformando ideais de beleza ou os relacionamentos, em imagem grotesca, caso de *Mother & Child*.

Elementos característicos, como a máscara, ou o próprio conceito do ícone pictórico, este desconstruído, poderão ser vistos repetidos em *Woman with Appendage*.

Segundo Orvell (2003, p.170), *Mother & Child* se mostra como uma paródia à tradição pictórica cristã. Esta fotografia se utiliza de um tipo de espelhamento, demonstrado pelas máscaras, que se vale da situação grotesca que a cena oferece:

Witkin's parody of the Madonna and child evokes the tradition of Christian religious art while at the same time turning that trope into a nightmarish inversion of the comforting image. If the mother is the ideal mirror for the infant, then in this instance, the infant's masked face is mirrored by a far more grotesque face.

A questão de se criar uma aparente paródia, esta apropriada da iconografia religiosa cristã, se distancia daquele olhar antropológico que se interessava em documentar as situações encenadas de práticas sexuais diferenciadas.

Manguel (2000, p. 159), define este tipo de apropriação em nome da construção linguística particular, da seguinte maneira:

Velázquez, Lavinia Fontana, o pintor anônimo de *A virgem à frente de um guarda-fogo* podiam adotar um vocabulário compartilhado com o espectador, Várias imagens religiosas, históricas e mitológicas básicas seriam imediatamente legíveis para quase todo mundo, de modo que o artista podia criar, a partir de uma história elementar e bem conhecida, a sua própria elaboração particular. (MANGUEL, 2001, p.159)

Manguel (2001), que se refere à uma imagem de uma virgem e o menino em sua fala, atribui à um artista anônimo sua produção, na verdade ele chama-se Robert Campin<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Os provérbios holandeses.

A questão da sexualidade, que também é encontrada na fotografia de Witkin, compartilha não apenas o seio de ambas as mulheres como elemento erótico; mas também o próprio corpo do menino, cujo sexo no quadro de Campin, chega a ser quase que suprimido pela mão da mulher. Diferentemente, este é exposto pela mesma mão esquerda da estranha figura feminina na imagem de Witkin.

Ao contrário de Campin, o fotógrafo tende a contrapor tudo o que se encontra na imagem pictórica, acrescentando mais distanciamentos entre mãe e filho, do que aproximações maternais oferecidas pelo convencionalismo do ícone religioso.

Orvell (2003, p.170) descreve da seguinte maneira a a imagem: “[...] the mother's naked chest, more erotic than maternal, provides a place for the baby to nestle, but the child is held at a careful distance.” (ORVELL, p. 170)

Figuras 43 e 44 - Pintura - *Virgem e o menino à frente de um guarda-fogo* e detalhe do quadro, ambas de Robert Campin.



Fonte: Thuerlemann (2002).

Como exemplo à construção destes distanciamentos, analisemos os detalhes contidos no quadro do artista neerlandês.

Uma das preocupações na pintura de Madonas, era a de não mostrar o pênis da criança ereto e ainda não circuncidado, como prova de que o mesmo não carregava a fraqueza de adão.

Na fotografia de Witkin, a própria mãe se encarrega levemente de direcioná-lo para frente, como uma prova absoluta de um ser que carrega o pecado original.

---

<sup>62</sup> Robert Campin (1375-1444). É considerado o primeiro grande pintor flamengo e responsável pelo início da escola holandesa do Pré-Renascimento.

O que nos chama a atenção nesta imagem é a semelhança com a desproporção das formas e dos cânones religiosos estéticos, os quais se apresentam enigmáticos, não apenas por ocultar faces ou deformar rostos, mas também por desconstruir a face humana, sagrada.

Segundo Manguel (2001), a igreja ensinava que a face humana servia como a capela do corpo. Na imagem de Witkin, ela está oculta na ruína destes corpos, praticamente tomados por uma atmosfera completamente anormal que se relaciona pelo contraste sugerido pela cor do fundo, o preto absoluto.

A repetição de temas à sua própria maneira se fazem visíveis na obra do fotógrafo e, mais especificamente, em *Mother and Child*, por remeterem à sua versão da composição da Madona religiosa.

O fotógrafo então, caracteriza, por meio da descaracterização de elementos singulares, a própria ação mecânica dos personagens; tais como o movimento de uma mão ou a forma que um órgão do corpo é apresentado.

O erotismo relacionado à elementos como o seio exposto relaciona-se, segundo a intenção medieval, com este mundo; já que o seio, este negado à criança, revela, além da própria condição de Madona de que o o fotógrafo se apropria, uma sensualidade muito próxima à Madona de Jean Fouquet<sup>63</sup>.

As metáforas ou enigmas contidos nos discursos narrativos propostos por estas três imagens, se iniciam no próprio corpo grotesco da mãe, um ser familiar que emana, por meio da situação fantástica, indícios para a formulação de questionamentos.

Muitos destes questionamentos, se relacionam ao sentido carnavalesco bizarro, os quais, mesmo herdados do escárnio, como apropriação, são indissociáveis da beleza racional de onde foi tomada sua inspiração.

O enigma relativo à estas imagens, não se encontram na dissolução ou decodificação de sentido guiado por símbolos, mas se faz presente por meio dos elementos não identificáveis, estes encontrados na *proportio* grotesca criada pelo fotógrafo.

Nas pinturas, este enigma podem ser facilmente reconhecido, já que seguem a norma pictórica, incluindo símbolos místicos, tais como, auréolas ou números, como caminhos à leitura do mistério contido na imagem.

---

<sup>63</sup> Jean Fouquet (1420-1481) foi o mais importante pintor francês do século XV do começo do Renascimento. Era um mestre na criação de painéis e iluminuras e renovou a pintura francesa no século XV.

Já na fotografia de Witkin, este mistério é evidenciado na deformidade da expressão da mãe, no erotismo dos corpos e a sugestão da falta de relacionamento que as máscaras sugerem, como as evidências essenciais da dessacralização das normas.

Manguel exemplifica este relacionamento misterioso relacionado às formas perfeitas que encerram sentimentos estranhos por intermédio da imagem *Meninos Marinheiros* (1999), de Marianna Gartner <sup>64</sup>.

Figura 45 - Pintura - *Meninos Marinheiros* (1999), de Marianna Gartner.



Fonte: Gartner (2007).

O quadro apresenta a relação de sentimentos entre a infância, e a fase adulta de uma mesma pessoa dentro da imagem, na qual a inocência se relaciona por meio da expressão de seus rostos.

Segundo o autor, os símbolos que identificam o marinheiro são transferidos à criança, que serve como símbolo de pureza e desta inocência, por meio de tatuagens, transformando-a em um bode expiatório para os supostos pecados do marinheiro (MANGUEL, 2001, p.155).

Nas imagens maternas de Witkin, pode-se evidenciar esta aproximação diferenciada, já que as duas personagens se apresentam diferentes do sentido de justaposição apresentado por Gartner.

No quadro, a ação se centra em certa assepsia de relacionamento entre o marinheiro e a criança, esta paralela a que ocorre entre mãe e filho na fotografia de Witkin, sendo estes personagens, seres subversivos e estranhos a si mesmos, mas, ainda sim, sacralizadas.

Em *Woman with Appendage* (1988), é possível encontrar certa repetição herdada de *Mother and Child*.

<sup>64</sup> (1963-...) É uma pintora canadense.

Certos elementos são facilmente identificados, tais como a imagem da mulher mascarada e da criança, além de seu diálogo para com a norma de se diferenciar da forma convencional de se representar Madonas.

Figuras 46 e 47 - Fotografias - *Couple at Le Monocle* (Brassaï) e *Woman with Appendage* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

Porém, a significação que esta imagem carrega, não remete ao negação do relacionamento entre mãe e filho, já que a mesma demonstra indícios que a relação existe.

O autor nos dá alguns indícios de suas intenções e desta construção metafórica imperfeita, revelando, em entrevista, que sua modelo, uma amiga de longa data que tinha sido acometida por um surto psicótico, concordara em ser sua modelo.

Em entrevista, ele diz que: “[...] my model agreed to pose on the condition that I let her mother watch the sitting, and that I call this visitor “Mom”.” (WITKIN apud BORHAN, 2000, p.43).

A imagem, que consiste em um tipo derivativo da cena de amamentação divina, tem esta mulher nua, sentada ao centro, de perfil, trajando uma máscara, segurando um feto, morto, junto ao seio direito.

Este cádaver, que segundo Benjamin, (1984), funcionaria como um adereço cênico, nesta fotografia, se torna uma das presenças marcantes da imagem, já que faz a narrativa sugerir a leitura que liga a ideia da composição clássica à relação maternal apropriada das Madonas.

Witkin, que tinha a intenção de colocar o feto como um parasita no corpo da mulher, parece revelar sua intenção de elementos duplicados a partir da fotografia de Brassai, *Couple at Le Monocle* (1932).

A fotografia que mostra um casal de lésbicas, sendo que uma delas aparece vestida de homem, impactou o fotógrafo diretamente. Segundo o próprio por “foster in me a shock through the glimpse from a duplicate image”. (L' IMAGE INDÉLÉBIL, 1994).

Em entrevista a Borhan, evidencia o caráter do duplo encontrado na fotografia de Brassã, o influenciaria na construção da imagem:

The Brassã, made over sixty years ago, still has the power to shock and disturb. The sexual identities of the “butch” (male woman) and the “fem”(the Barbie doll) may have begun with premonitions, either through dreams, which have the power to reveal our deepest, most fundamental longings, or more simply, through glimpses in the mirror. To explore this, I created a genetically predetermined anomaly, a parasitic twin and its host, The host is a friend of mine, an Egyptologist and professional embalmer who, when I made this photograph was an outpatient in insane asylum. (WITKIN apud BORHAN, 2000, p.43).

Em seu estúdio, tenta, então, fazer uma versão amparada pelo duplo feminino, o feto utilizado, uma fêmea, é colocado em cena como um parasita materno.

Benjamin (1984, p.255) demonstra, a partir da ideia da alegoria barroca, o duplo sentido que as imagens poderim conter.

Seria desconhecer a essência do alegórico separar o tesouro de imagens em que se dá essa reviravolta em direção a um mundo sagrado e redimido, do outro, sinistro, que significa a morte e o inferno. Pois nas visões induzidas pela embriaguez do aniquilamento, nas quais tudo o que é terreno desaba em ruínas, o que se revela não é tanto o ideal da auto- absorção alegórica, como o seu limite.

Witkin narra que, quando levou o pequeno ser para junto de sua modelo, “As i helped on her stockings, delight turned into ecstasy. But when I conected her to fetus/aparasite, Mom interrputed by having a kind of birth-experience in the corner of my studio. She was shouting and rolling across the room in torment.” (WITKIN apud BORHAN, 2000, p.43).

O fotógrafo também relata, de maneira cômica a experiência: “I learned something from all this: when you decide to photograph an insane nude hooked to a dead fetus,...don't let anyone bring Mom.” (WITKIN apud BORHAN, 2000, p.43).

O diferencial, quando tratamos especificamente da imagem, é a utilização dos códigos ou padrões de intenção estéticos anteriormente apresentados, os quais partem da distorção das imagens familiares, reconhecidas pela mãe e o filho.

Os personagens estão então, imersos em uma atmosfera que desconstrói o conceito da proporção, contida nas narrativas que se propunham apresentar a cena como uma imagem de acalento materno, criado pelo oferecimento do seio para alimentar o filho.

Já em *Woman with Appendage* ou *Mother and Child*, ambas as personagens, parecem residir no próprio purgatório.

Particularmente, na segunda imagem, na qual a criança tem seu rosto coberto por uma máscara, referência ao também fotógrafo E. J. Bellocq<sup>65</sup>, o personagem herda do teatro grego sua representação divina e sagrada.

Manguel (2001, p. 149) refere-se à máscara do teatro grego:

No teatro grego, a máscara usada para representar o deus como que se tornava o próprio deus, e conseqüentemente um objeto sagrado, que era dependurado depois de seu uso num altar dedicado àquele deus dentro do teatro.

O elemento sagrado é, assim, atribuído à criança, demonstrando, por meio desta apropriação do tema, a sacralidade do acontecimento e a negação das normas referentes à padronização da pintura de uma Madona como ícone religioso.

Hansen, em seu segundo nível de categorização da alegoria, elege como *Permixta apertis allegoria* ou Alegoria imperfeita aquelas imagens que oferecem parcialmente acesso à sua compreensão, porém, com significado real, é interpretado imperfeitamente ou praticamente diferenciado da intenção original.

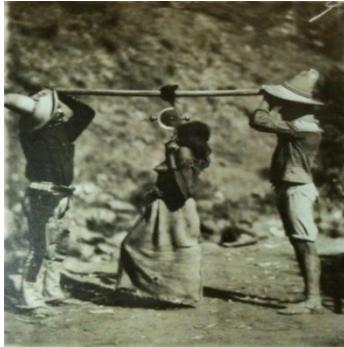
Dentre os inúmeros exemplos encontrados no livro, a serem citados posteriormente, muitos deles se apresentam como alegorias imperfeitas, já que os elementos contidos na imagem, permitem, em parte, compreensão de seu sentido.

Na fotografia que se segue, intitulada *Nude with Mask* (1988), a temática da máscara sacralizadora, relacionada à imagem da criança se faz, mais uma vez, presente. Mas, desta vez, se apresenta com o intuito relacionado à perfeição escultural e erótica do corpo.

---

<sup>65</sup> John Ernest Joseph Bellocq (1873 -1949). Fotógrafo estadunidense que ficou famoso por retratar as prostitutas de *Storyville* em Nova Orleans.

Figuras 48 e 49 - Fotografias - *Weighing a Tepehuana Woman* (Lumholtz) e *Nude with Mask* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

Atendo-nos à conexão entre o corpo e a máscara, o fotógrafo, em entrevista a Pierre Borhan (2000), revela suas intenções para a criação desta imagem:

To me photographing is about the mystery chance. For example, in California, I met wealthy Hollywood couple with a four-year-old daughter, named Mavis Elvis; they believed she was destined for a career in film. She and her parentes begged me to photograph her any way i wanted, Even nude, if I wished. I had dinner with the Family in order to observe the child and decide on a interesting setting for thr image. I learned that at four, Mavis Elvis was more of a physical adult than a little girl. We agreed to meet ata n abandoned mansion that was being renovated. They assured me that the place would be sufficiently strange. I asked the parentes to dress the child only in a chemise on the morning of the shoot since i didn't want any clothing marks on her skin. In the mansion I discovered an enormou gold chair. The child would look even smaller against its tattered silk. I'd broght with me the only prop I had on that trip, a rubber donkey mask I'd bought a week before in San Francisco. I had stylist cut eye holes in the mask. The child undressed and her hais was arranged. Her mother placed her in the chair, and I directed the child to resemble Michelangelo's "*Notte*"<sup>66</sup> in the Madici tomb. She loved posing and she was good at it. Is Mavis Elvis a theatrical prodigy? Or has she been conned to believe this? Is the Mexican woman representative of her culture? Or is she an object of an unusual, even erotic interest for Lumholtz<sup>67</sup> "objective" called photography *Weighing a Tepehuana Woman*<sup>68</sup>? To me, both images are waking dreams of the feminine in two of its sexual guises. (WITIKIN apud BORHAN, p.39).

Na fotografia do médico norueguês, a sensualidade citada por Witkin se apresenta por meio do corpo de uma mulher suspensa por uma balança, esta realizada com a finalidade de algum mapeamento científico realizado por Lumholtz.

<sup>66</sup> Escultura realizada entre os anos de 1526-1531. Adorna a tumba de Giuliano di Lorenzo de' Medici, duque de Nemours.

<sup>67</sup> Carl Sofus Lumholtz (1851-1922). Foi um etnógrafo e explorador norueguês, mais conhecido pelo seu trabalho de campo metuculoso e publicações etnográficas relativas às culturas indígenas da Austrália e México.

<sup>68</sup> México, 1908.

A questão erótica se apresenta pelo fato da mulher estar sendo suspensa por dois homens, tendo, ao mesmo tempo, seus seios expostos, mesmo que em perfil.

Já na fotografia de Witkin, a criança que é apresentada nua sobre a cadeira dourada tem seu corpo disposto como um escultura de Michelangelo, segundo o fotógrafo.

Com o olhar sereno, este ornado por uma máscara de macaco, a garota apresenta-se envolta em um erotismo sacralizado, mas ao mesmo tempo proibido, já que se revela como um dos disfarces que alimentam o desejo erótico masculino da pedofilia

Segundo o artista, a manipulação do negativo também serve ao caráter misterioso que potencializa este desejo estranho àquilo que é proibido, por reservar a visualização da garota pela uretra peniana.

Ele revela, além da intenção voyeurística atribuída à imagem, outro dado sobre este inusitado buraco de fechadura:

You don't like it? That's fine. Then let's go on. This girl was four year old when I photographed her. I call it *Nude with Mask* - not *Little Girl with Mask*, because this person is going to be the next Marilyn Monroe. She's a hot kid. It only looks straight, in reality it's highly manipulated. I used paper of a different emulsion, to get a silvery, very french look, almost like a platinum print. To me it's a very poetic photograph, the little oval is like a tiny key-hole, meant for the eye of a cock, so when you look at the image you are like the head of a cock (laughs). This one is interesting too. It's based on an obscure painting in the Metropolitan Museum. Marc'Antonio Pasqualini<sup>69</sup>, called "Marc'Antonio Pasqualini coronato da Apollo"<sup>70</sup>, by Andrea Sacchi<sup>71</sup>. (HORVAT, 1989, p.1).

A particularidade do desejo, contida nesta imagem, se desenvolverá em muitas outras fotografias quando o corpo nu feminino, for apresentado como um ícone religioso.

Segundo Manguel (2001, p.125), esta qualidade divina, é redescoberta pela volta da representação do corpo humano nu:

Em sua alegre redescoberta desse corpo privado, mantido oculto após os tempos da Grécia e Roma, a Renascença tornou visíveis as partes que a sensibilidade do início da Idade Média deixara escondidas. A forma humana nua, alegorizada nas imagens medievais como *memento mori*, voltou a habitar as telas e o mármore com um valor próprio, e as partes íntimas do corpo, condenadas à vergonha e, portanto excluídas da linguagem da cultura, foram chamadas de volta do seu exílio iconográfico e linguístico. A paisagem do corpo foi iluminada de novo – sobretudo os misteriosos corpos femininos. Os homens começaram mais uma vez a explorar a geografia das mulheres com suas cavernas selvagens, montanhas suaves e florestas secretas.

<sup>69</sup> Marc'Antonio Pasqualini (1614 -1691). Foi um cantor italiano de opera *castrati* .

<sup>70</sup> Marc'Antonio Pasqualini coroado por Apollo (Tradução minha).

<sup>71</sup> Andrea Sacchi (1599 -1661). Foi um pintor italiano do Alto Barroco.

E será o corpo humano, segundo o autor, o objeto dotado de significados ocultos. De acordo com Manguel, durante os ciclos históricos, ele serviu para a exploração médica e compreensão artística, sendo moralizado como um templo que tinha o corpo como a catedral religiosa da Idade Média.

A nudez do corpo tornar-se-á pornográfica, dependendo do contexto em que é aplicado.

Na obra do fotógrafo, esta nudez, que se apoia na deformidade das formas perfeitas do corpo, apresenta-o por meio de uma perspectiva que materializa um desejo masculino em *Nude with Mask*.

Somos apresentados às nossas verdadeiras personalidades por intermédio da visualização de seus corpos nus. E de nus serão feitas as principais imagens de Witkin, sendo elas sempre relacionadas ao mistério que Manguel aponta como uma redescoberta realizada durante uma retomada do conceito pós Idade Média.

A topografia do corpo apontada pelo autor reverbera em todos os copos utilizados pelo fotógrafo.

A imagem do corpo como base para as narrativas de Witkin, passeia pelo sagrado e pelo profano, além de se apropriar de diversas apropriações históricas e estéticas. Em outras palavras, o conceito topográfico do corpo como catedral exprime a escolha de Witkin por utilizá-lo como base para suas alegorias que encerram, em sua matéria-prima, os subsídios conflitantes necessários.

Em *The Kiss* (1982) e *Poet: from a collection of relics and ornaments* (1986), os corpos que representam estas catedrais humanas em ruínas, mais precisamente, são apresentadas como relíquias.

Captadas seguindo um regime estético que reafirma a característica repetitiva do fotógrafo, que, mesmo se utilizando do conceito de sacralização topográfica relativa ao corpo e mais precisamente ao “alto”, Witkin prefere mostrar estas cabeças como restos relativos à uma suposta falência do conceito do medievo.

Figuras 50 e 51 - Fotografias - *The Kiss* (Brancusi) e *The Kiss* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

As cabeças que se beijam, estas com certa inspiração da escultura *The Kiss* (1908), de Brâncuși<sup>72</sup>, foram assim dispostas, segundo o fotógrafo, ao acaso, já que:

Originally I wanted to do a photograph to be called "*The History of Spain*". When I got the box, I had no idea whether the head it contained was young or old, male or female. I had promised to return it within twentyfour hours, so I did the photograph at night and got up early to take it back. But as I was holding the two halves, I made them do this, as if kissing - and I knew that this was the image I wanted. (WITKIN apud HORVAT, 1989, p.1).

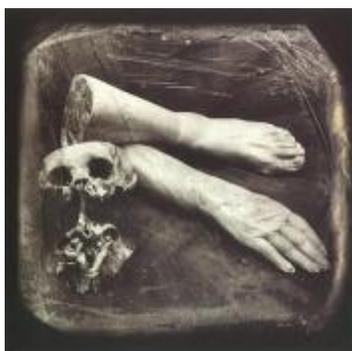
Já em *Poet: from a collection of relics and ornaments*, a questão do grotesco relativa às ruínas do corpo humano, se apresentam em parte distorcidas.

Na imagem, dispostos como em uma caixa criada pelo quadro fotográfico, são apresentados os indícios para com o enigma da morte, o qual é abordado, não por meio dos membros dispostos no centro, mas sim por intermédio do crânio posicionado na esquerda do quadro.

---

<sup>72</sup> Constantin Brâncuși ou Brâncuș (1876-1957). Foi um escultor nascido na Romênia, mas que fez carreira na França.

Figura 52 - Fotografia - *Poet: from a collection of relics and ornaments* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

Este elemento visual, herdado do *memento mori*, que guarda devidas características para com o crânio distorcido encontrado na pintura *Die Gesandten* (1553)<sup>73</sup>, de Hans Holbein der Jüngere<sup>74</sup>.

O fotógrafo, que se ampara em uma prática banal do preto, branco, cinza e sépia como base cromática que proporcionaria o melhor contraste para os cenários de suas narrativas, assim o sugere como palco ao desenvolvimento de seus enigmas.

Dentro de um sistema codificado por meio da metáfora, o espectro cromático do medievo se ancora em relações, como aponta Manguel (2001), ligadas à ideias cromáticas do Judaísmo medieval.

Cores do pó de onde o homem foi criado, que são o vermelho, o preto, o branco e o verde, assim como aquelas ligadas à liturgia cristã, alquimia ou mitologia, são utilizadas por Witkin em seus *bozettos* e aplicados em algumas fotografia no final dos anos da década de 1990.

O preto, que remetia às entranhas, e o branco dos ossos, nos parecem mais próximos da intenção do fotógrafo de relacioná-los à sua narrativa, por meio da intencionalidade de sentido ao remetê-los à este significado na escolha do negativo preto e banco.

Segundo James<sup>75</sup> (1950 apud MANGUEL, 2001, p. 49), as distinções fornecidas pelo contraste entre preto e branco potencializavam a linguagem narrativa das imagens e, para

<sup>73</sup> Os embaixadores. (Tradução minha).

<sup>74</sup> Hans Holbein, o Jovem. (1497 ou 1498 -1543). Foi um pintor alemão, um dos mestres do retrato no Renascimento e desenhista de xilogravuras, vidrarias e peças de joalheria.

<sup>75</sup> William James (1842 -1910). Foi um pioneiro psicólogo e filósofo estadunidense, com formação em medicina.

Gauguin<sup>76</sup> (1891 apud MANGUEL, 2001, p. 48), sugeria o mistério contido nos contrastes, servindo ao desfrute advindo do próprio significado oculto contido nas cores.

A escolha do artista por estas cores primárias, evidencia sua intenção de potencializar as narrativas e suas metáforas por meio do contraste que elas oferecem

O negro infinito do fundo, que contrasta com o branco e o cinza dos corpos, está ligado à ideia das ruínas biológicas, evidenciando suas deformidades intencionais, seu erotismo e sua tendência aos mistérios encerrados nestas formas.

No retrato de *Lisa Lyon*<sup>77</sup> (1981), estas cores se fazem presentes, na medida em que o corpo apresenta-se com pés e mãos amputadas, deitado sobre uma espécie de divã e envolto pelo preto absoluto.

Figura 53 - Fotografia - *Lisa Lyon* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

Os tons de branco e de cinza, mesmo recurso utilizado nos corpos das personagens apresentadas nas fotografias até este momento, se repetem, revelando o corpo arruinado da mulher.

Desta vez, uma cor surge, não aplicada intencionalmente por meio de uma pincelada, mas sim por uma intervenção previamente realizada no negativo, que emoldura a figura central como em uma iluminura.

Esta fotografia serve então como exemplo da utilização de uma cor inesperada dentro do claro-escuro, esta que se apresenta como ornamento e enclausura de vez o personagem já imerso no mistério.

Em *Bee Boy* (1982), os recursos de intervenção utilizados anteriormente se repetem.

<sup>76</sup> Eugène-Henri-Paul Gauguin (1848 - 1903). Foi um pintor francês do pós-impressionismo.

<sup>77</sup> Lisa Lyon (1953-...). É uma fisiculturista estadunidense.

Os limites impostos pelo quadro fotográfico, são feitos então cobertos ganhando uma segunda camada, esta dourada, graças à intervenção prévia do negativo. A figura surge no centro, desta vez, de dentro do fundo negro, este que mutila seus braços e pernas evidenciando apenas o torso, que segundo Callado, “Mesmo na sua aparência incompleta o fragmento (torso) evoca a figura inteira. (2004, p.143).”

Figura 54 - Fotografia - *Bee Boy* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

O personagem nu tem sua face coberta por uma máscara negra, uma das assinaturas de Witkin, estas herdadas das imagens pornográficas de Bellocq, as quais exprimem um erotismo aparente por estar envolto em certa latência sugerida, esta que habita a atmosfera negra e o dorso nu do homem ao centro da imagem.

Com o intuito de evidenciar novos elementos a serem percebidos, a prática recorrente do uso de máscaras, sugerem mais indícios simbólicos para estimular a leitura feita pelo observador da imagem. A ocultação desta parte do corpo então, se apresenta como forma de potencializar os mistérios da *proportio* grotesca dos modelos.

Na imagem *Woman with Severed Head* (1982), se tem um momento em que o fundo não se apresenta completamente negro. A personagem central, que segura em seus braços, estes em forma de cones, uma cabeça decepada, demonstra a intencionalidade relativa à uma velha questão daquilo que está sendo mostrado, se real.

Se a imagem fotográfica surge com a intenção científica de pôr fim à discussão iniciada no pictorialismo em relação a uma cópia perfeita da realidade, Witkin se utiliza desta discussão como forma de instigar o observador da fotografia, a partir da ilusão de volume do *Trompe-l'œil*.

Neste momento, o suporte fotográfico serve como campo de batalha para uma velha guerra que discute se aquilo que está sendo mostrado possui semelhança com a realidade.

Figura 55 - Fotografia - *Woman with Severed Head* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

Se nas imagens onde as amputações se apresentam como encenação por sua transparência, nesta imagem em particular, sua condição demonstra o interesse de suscitar a dúvida.

Diferentemente em *The Kiss*, onde os músculos são expostos como forma de evidenciar o cadáver como cadáver, em *Woman with Severed Head*, detalhes, como o pano que envolve o pescoço da cabeça decepada, são colocados como uma forma de ocultar sua possível condição de adereço cênico construído.

Ao inserir pela primeira vez um elemento relacionado ao corpo morto simulado, o fotógrafo deixa o caminho livre para o desenvolvimento da dúvida, que, por sinal é apropriada de uma discussão moderna, surgida com a própria crise da imagem pictórica como cópia da realidade ao surgimento da fotografia.

Bazin (1975, p. 4) afirma que, no medievo, as imagens não sofriam com este problema, já que careciam da perspectiva, ingrediente básico para a criação da ilusão:

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *Trompe-l'œil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas<sup>78</sup>. Eis porque a arte medieval, por exemplo, parece não sofrer tal conflito: violentamente

<sup>78</sup> Talvez a crítica comunista, em particular, devesse, antes de dar tanta importância ao expressionismo realista em pintura, parar de falar desta como poderia fazê-lo no século XVIII, antes da fotografia e do cinema. Importa muito pouco, talvez, que a Rússia Soviética produza má pintura se ela já produz bom cinema: Eisenstein é o seu Tintoretto. Importa, isso sim, Aragon querer nos convencer a tomá-lo por um Repine.

realista e altamente espiritual ao mesmo tempo, ela ignorava esse drama que as possibilidades técnicas vieram revelar. A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental.

Witkin se apropria então desta discussão, por colocar dentro de sua imagem, o elemento que gera dúvidas aos olhos do expectador, já que a fotografia em geral, nascida com o objetivo de satisfazer a obsessão do realismo, se utiliza de recursos ilusórios como elementos narrativos.

Uma alucinação verdadeira, segundo Bazin (1975), que, advinda da pintura<sup>79</sup>, se apresenta dentro do dispositivo, dito científico para criar a ilusão, finalidade oposta de sua criação como aparato técnico-científico guiado por um olhar objetivo.

O enigma nesta fotografia, este diferente da dúvida que a cabeça do suposto cadáver suscita, se apresenta dentro deste questionamento proposto pela ocultação da face da mulher por um véu negro, além de suas braços transformados em cones.

Elementos não identificáveis como os encontrados em *Woman with Severed Head*, são os que representam os enigmas contidos nas narrativas fotográficas de Witkin, além de dar continuidade à questão da composição do retrato.

As narrativas grotescas que encerram os enigmas alegóricos, estes surgidos a partir dos corpos também grotescos, muito têm a ver com o descobrimento de uma selvageria a ser explorada ou domada de um lugar desconhecido.

Em seus primeiros trabalhos utilizando amputados, mais precisamente em *Leo* (1976), o personagem que aparece como enjaulado, e impossibilitado de se locomover por causa de sua deformidade natural, é evocado em *Woman with Severed Head*; ao menos na condição da impossibilidade de ações. No caso de *Leo*, esta característica se daria por sua falta de pernas e nesta última, a impossibilidade de se utilizar as mãos é imposta à personagem, dando-lhe este, ares de ser “estranho” que também precisa ser enjaulada.

Segundo Witkin esta estranheza se percebe da seguinte maneira:

Leo was the first person I photographed when I arrived in Albuquerque, fourteen years later in “Man without legs” (1990), I asked for another amputee, take off his clothes and he did at the time, but it was too dark for him that I had to separate the image of his body black background, and cut out this image that has a triangular symbols with the triad, but despite showing a body in pain, but I asked him to leave the body shaking and he made as if floating. (WITKIN apud VILE BODIES, 1998).

---

<sup>79</sup> O *Trompe-l'œil*.

Apesar do fotógrafo sugestionar certa ligação para com uma flutuação, segundo Gallant (2012, p.101), a característica objetiva da construção visual de *Leo*, tende a transformá-lo em um ser marginalizado por sua condição de aberração grotesca:

The body is not only framed as a nonhuman, inanimate object, but further, as a feral beast. Such display of the racialized, as well as the disabled body, as animalistic has roots also in the freak show, in the examples of developmentally disabled “missing links” and presentations of individuals with limb impairments or other disfigurements, such as the “Lobster Boy” or the “Elephant Man.” The photograph’s shadowing makes Leo’s skin appear darker, suggesting he is an eroticized and subjugated image of a racial “other,” or perhaps articulating, even mocking the social stereotypes that nonwhite, particularly African-American and Mexican men are criminal and violent.

A bem da verdade, *Woman with Severed Head*, guarda certa similaridade com fotografias anteriores de Witkin, ao repetir a temática das imagens maternas, relacionando-se com os estranhos relacionamentos de *Woman with Severed Head*, *Androgyny Breast - Feeding a Fetus* ou *Mother & Child*.

Uma suposta forma de enjaular este ser disforme se torna clara, já que o mesmo se apresenta como um ser selvagem a ser domado por meio do enclausuramento das grades, e das bordas da fotografia.

Em *The collector of Fluids* (1982), o pesadelo de intenções que dizem respeito às doenças e ao abjeto, são relacionados ao corpo humano por se fazerem presentes de uma maneira muito peculiar.

O artista nos evidencia sua intenção de imersão quando diz:

My model is a stranger who allows me to cover all the orifices of her body. Only when I remove the covering from one eye does she seem beautiful, perfect. In gratitude, I scribble a description, in Arabic, of eye diseases, in the wall behind her. With this, her presence now possesses aesthetic density. Now I can make the photograph. She forms represents the isolated self, returning to social existence after passion surrenders to gravity. She is a person, yet also a recollection of lust, a collector of fluid as ordinary as anyone we might pass on the street. (WITKIN apud BOHRAN, 2000, p. 23).

Figura 56 - Fotografia - *The collector of Fluids* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

Notemos que a escolha de um fundo imersivo que se relaciona, literalmente, para com pequenos elementos do corpo da personagem, sugere, por intermédio do mistério dos significados dos elementos escritos no quadro, uma relação para com o olho “amputado” da modelo.

A condição alegórica que esta imagem carrega, se dá pela imersão proporcionada pelo quadro ao fundo, e o abjeto que se refere ao título, este só poderia evidenciado por meio da fala do artista.

Manguel, que atribui aos detalhes contidos nos quadro pictóricos, características potencializadoras da narrativa, afirma que o drama, a partir deles, não necessitam de grandes desdobramentos cênicos para se tornarem perceptíveis:

O espaço do drama não está necessariamente contido apenas no palco de um teatro: a rua, a cidade toda podem ser aquele espaço, e ele pode estar espelhado no microcosmo fechado de uma tela, tal como aquela pintada no nicho principal da igreja de Pio Monte della Misericórdia, em Nápoles. (MANGUEL, 2001, p. 291).

Para Flores (2011, p. 228), esta qualidade alegórica simplificada, poderia levar à leituras equivocadas ao observador menos avisado. Mas ao mesmo tempo, a condição apontada por Manguel, dá à esta fotografia, subsídios à sua prática apropriativa enquanto indícios destas leituras:

Como recurso que produz intencionalmente equivocidade ou ambiguidade, a alegoria se torna ferramenta ideal da “antinarrativa”. Enquanto no barroco e no romantismo, a alegoria era utilizada em sua dimensão simbólica, na obra pós-moderna ela passa a ser vista simplesmente como um modelo de abertura e apropriação e, também, como uma potente possibilidade de paródia, ironia e ecletismo. A alegoria é para a arte contemporânea, um recurso fundamental para citar e “desconstruir”.

A composição particular do fotógrafo, mostra-se então misturada à apropriação das obras de arte de outros períodos, não somente como uma forma de repetição, esta evidencia neste capítulo, mas que se vale também da desconstrução e construção de universos por meio da intertextualidade que estas apropriações suscitam.

No período relacionado à década de 1980, Witkin apresenta-se como um artista que se dedica a consolidar uma identidade artística diferenciada, que busca em parte, humanizar seus personagens, não apenas para que possam se mostrar como parte do mundo familiar, mas por oferecerem seu lado mais complexo como seres humanos que são.

O fotógrafo, que se apropria conscientemente de conceitos, às vezes, não muitos claros, como aqueles que são encerrados pela alegoria, nunca revela suas reais intenções em quaisquer das entrevistas realizadas, apenas aponta os caminhos de sua construção.

A base religiosa e mitológica, que sempre o acompanha em suas narrativas, tem, muito claramente, no medievo, esta intenção compor as temáticas fotográficas.

Seja pelos conceitos literários do grotesco do período medieval, ou por meio das vidas dos santos que o inspira a criar seus próprios mártires, a documentação da provação física que os personagens de Witkin precisam passar, antes de sua apoteose, terá no corpo grotesco o primeiro estágio ou critério para o desenvolvimento dos mistérios que lhe interessam evidenciar.

A utilização de características inerentes à sua composição, estas que aparentemente não apresentavam o peso de um elemento facilmente reconhecível como marca autoral, retornam no final do capítulo com o intuito de se consolidar como uma espécie de emblema da maturidade artística do fotógrafo.

A máscara em *Portrait of Joel* (1984), diferentemente do autorretrato realizado no final dos anos de 1970, demonstra que ele também faz parte deste mundo estranho, mas como uma ator, o que evidencia em parte seu olhar distanciado criado pela visão objetiva.

Figura 57 - Fotografia - *Portrait of Joel* (Joel-Peter Witkin).



Fonte: Woody (1998).

Segundo Gallant (2010, p.107-138), a questão da máscara na arte contemporânea, se apresenta da seguinte maneira: “The mask signifies that the model is as an actor playing a role. [...] The mask signifies masquerade; a game of trick or treat; and a means to act, act up, and misbehave, while maintaining a certain level of strategic invisibility.”

A autora, que se refere ao uso deste adereço como uma estratégia de invisibilidade de significados, aponta para a característica teatral que esta peça reserva a quem à utiliza.

Já Benjamin, atribui à máscara um símbolo de “experiência” do adulto. Estaria Witkin então, afirmando esta maturidade por meio de sua vivência fotográfica.

Segundo o autor (2002, p. 21, apud MEIRA, 2003, p.74) esta experiência, quando relacionada entre o adulto e a criança, se mostra “[...] inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, mulheres. Foi tudo ilusão. – Ficamos, com frequência, intimidados ou amargurados.”

Nas fotografias onde as relações maternas se mostram forçadas, como em *Mother & Child* ou *Woman with Appendage*, a máscara encontra na definição de Benjamin, elementos que reforçam o rompimento das relações encenadas entre as “mães e os filhos” representados pelo fotógrafo.

Já Witkin, compreende a questão da máscara como um adereço que ocultaria a personalidade de quem a sua, mas reforça sua intenção em utilizá-la como elemento paródico e que remete ao religioso, como em *Mother & Child* e *Woman with Appendage*: “The use of masks is also something we do to disguise or cancel our own spirit. But I use masks for clarity. I want to reverse the references in the history of art” (WITKIN apud VILE BODIES, 1998) e complementa: “[...] the mask, in my case, is my own reality, a form of existence. Is my image of

Christ, demonstrates my faith in Christ and the Catholic faith” (WITKIN apud L' IMAGE INDÉLÉBIL, 1994).

Indo além da figuração de um emblema de maturidade que consolida sua *persona* artística, a máscara tende a se apresentar, enquanto adereço ao autorretrato, como elemento que dá acesso ao universo “estranho”, nunca vivenciado, apenas espiado por sua perspectiva objetiva.

Com esta imagem final, o fotógrafo apenas reforça, sua opção pelo formato funcional do retrato, assim como parece esconder a falta de preocupação de se reinventar como artista.

No ultimo capítulo deste estudo, será então evidenciado como este olhar objetivo, perpetuado pela composição superada do retrato, dá à Witkin certa previsibilidade nas imagens que serão produzidas na década de 1990.

Nem o fato da apropriação de estéticas ou conceitos, muitos deles superados, se mostra como prática que dê fôlego criativo à este momento em sua produção. Por mais que sejam visíveis as intenções de se transgredir temáticas do passado, ainda sim, a aparente decadência artística se demonstra por meio destas repetições.

### 3 MORTE.

#### 3.1 Da saturação à economia do abjeto.

O *Unheimlich*, conceito que sugere a estranheza de elementos familiares ao olhar, se assemelhando, ou fazendo parte do mundo em que vivemos, se mostra até agora como uma das ferramentas essenciais para a compreensão da obra de Witkin.

Indo além da simples apropriação de elementos característicos à composição Albertiana, estas em parte esclarecidas à luz do conceito do “estranho”; o corpo humano até então se mostra explorado, violado, e saturado pelo excesso de seu uso.

O dialogismo pandiabólico que impregna o corpo de sentidos, para Figueiredo (2008, p. 85), tende a se apoiar no conceito do abjeto como discurso, o transformando, segundo Bataille<sup>80</sup>, em algo marginal, quando o sistema social não o assimila.

Quando falamos da abjeção que o corpo humano oferece, não podemos nos esquecer da falência do corpo biológico e, principalmente, de sua degeneração como indícios à este sentimento.

Segundo Figueiredo (2008, p.85), o conceito do abjeto não se aplica apenas ao corpo humano, mas também àquilo que dele se origina:

Entende-se por abjeto também o sangue, a sexualidade, os fluidos corporais, os excrementos, o lixo, os restos de alimentos, enfim, tudo que de alguma forma é produzido internamente e não pode ser incorporado. Assim esses dejetos não encontram outro destino além da exclusão.

Alguns elementos citados pela autora que caracterizam o abjeto, se mostram na obra de Witkin como temática a ser recorrentemente documentada ou encenada. As práticas sexuais diferenciadas por exemplo, se mostram, a partir da perspectiva do fotógrafo, como possíveis vítimas de preconceito, segundo a fala de Bataille, por demonstrarem em sua crueza, certo nível de incompreensão.

O desconforto que estas imagens podem causar, enquanto abjetas, em muito se relaciona com o “estranho” freudiano. A exploração do corpo como base ao dialogismo

---

<sup>80</sup> Georges Bataille (1897 - 1962) foi um escritor francês, cuja obra se enquadra tanto no domínio da Literatura como no campo da Antropologia, Filosofia, Sociologia e História da Arte

polifônico, ou às pandiabolices narrativas, no caso do fotógrafo, se tornavam mais perceptíveis por sua preocupação constante em chamar a atenção por meio do exagero das referências.

Aparentando desenvolver um diálogo mais acessível entre obra e público, a produção fotográfica que encerra *The Bone House*, se mostra econômica e menos marcada por uma busca de saturação visual, presença constante nas fotografias da década de 1980.

O lado negativo das imagens produzidas durante a década de 1990, é a constante repetição da composição fotográfica amparada pela perspectiva objetiva de Witkin, esta sempre atrelada ao retrato.

Este funcionalismo visual, que por sua economia se distancia da falta de sutileza encontrada na intertextualidade do passado, atrela também às fotografias, além da previsibilidade, certa decadência ou crise artística.

Hansen (2006), que categorizou como *Malla affectatio ou Inconsequentia rerum* ou Incoerência, tipos de alegorias visuais que se utilizam da mistura metafórica de conceitos completamente incongruentes, perde neste capítulo, sua importância como ferramenta teórica, já que a saturação que servia à legitimação de sua natureza como alegoria, se extingue com o fim da saturação.

Apesar dos poucos elementos apropriados se evidenciarem nas fotografias, as vozes polêmicas se articulam, desta vez, por meio desta economia visual. Herdando do conceito pictórico da natureza morta boa parte de sua inspiração, o terceiro e último capítulo do livro será dedicado exclusivamente às suas releituras.

Atualmente, a produção de Witkin, que tem se mostrado menos intensa, demonstrou um fato curioso entre a transição dos anos de 1990, e a primeira década do século XXI.

Os corpos “estranhos”, góticos ou mortos, as práticas sexuais diferenciadas e as apropriações, ligadas intimamente à intertextualidade, decaem gradativamente como interesse temático pandiabólico.

O foco de Witkin na contemporaneidade, reserva-se à abordagem do atual momento político dos Estados Unidos da América, e no seu interesse em criar imagens paródicas sem recorrer necessariamente à prática apropriativa do passado.

Devido a intensa repetição de conceitos encontradas nas fotografias do último capítulo do livro de Witkin, opta-se então, em analisar um apanhado reduzido de imagens, apenas seis das vinte e cinco fotografias.

Conceitos como os temperamentos patéticos, ou paixões, estes aplicados aos modelos humanos no pictorialismo clássico; e a estética da natureza morta<sup>81</sup>, que tende alegorizar os elementos encontrados nas fotografias, enquanto heranças apropriativas, demonstram-se como as principais ferramentas à serviço da construção de sentido de imagens abjetas e visualmente econômicas.

### 3.2 O corpo e as paixões.

Se anteriormente a saturação visual serviu à intertextualidade pandiabólica como índice à compreensão da apropriação de corpos humanos grotescos, “estranhos”, ou mortos; neste momento, a economia de elementos, também visuais, centra-se em temas de construção bastante específicos dentro da história da arte.

Ao livrar o artista pictórico da responsabilidade de buscar a mimesis (*μίμησις*) perfeita da natureza, a fotografia então se apresenta como espaço propício à experimentação de uma temática contemporânea à sua época, a qual agora se oferecia a pluralidade oculta em sua representação com a ajuda do inconsciente ótico.

Benjamin (1994, p.4) já afirmava que este inconsciente tinha o poder de transformar aquilo que é imperceptível em uma imagem legível:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo.

O que Benjamin demonstra, é a qualidade da fotografia em explicitar aquilo que não teria sido visto pela primeira vez. A polifonia oculta nos corpos de Witkin então, ofereceriam leituras que não seriam percebidas à primeira vista, mas que dialogariam por meio do inconsciente.

Já Dagen<sup>82</sup> (apud LICHTENSTEIN, 2004), afirma que antes do dialogismo agir entre os elementos apropriados, estes se apresentam como leituras subjetivas após sua existência ser

---

<sup>81</sup> Mas que se utiliza, também, de elementos mortos de animais como altar de sacrifício para seu aperfeiçoamento relacionado à técnica pictórica.

<sup>82</sup> Nadeije Laneyrie- Dagen. Professora de história da arte e especialista em pintura moderna.

trazida à luz por cada artista, já que o corpo se tornaria visível por meio das expressões associadas à eles:

De fato, o século XV inventa o corpo. Ele investiga sua anatomia (Leonardo), explora as condições de sua estabilidade e as modalidades de sua locomoção (Alberti), e, em nome das necessidades da *istoria*, busca os meios de fazer ver, pelos gestos e a expressão, as paixões dos diferentes personagens, que a literatura teria exprimido por palavras. (DAGEN apud LICHTENSTEIN, 2004,v.6, p. 10).

Fazer ver além do que está sendo mostrado no quadro fotográfico, é o que Witkin busca por meio de sua manipulação consciente dos corpos e, principalmente, da multiplicidade de sentidos que não servem à explicação imediata da temática. Em outras palavras, sua natureza alegórica.

O diálogo entre obra e expectador, se daria pelo silêncio e contemplação entre o que vemos e o que nos olha, exigindo, neste momento, toda a bagagem cultura de cada indivíduo que, como os corpos, oferecerão leituras diferentes.

O Próprio Joel se mostra incomodado em dar maiores explicações sobre o significado de suas *istorias* fotográficas. Em entrevista, ele coloca o artista pictórico como exemplo de indagações sobre técnica e sentido:

Your questions are almost like asking a painter "why do you paint this way?" All I can say is that I want to transform what has been collected by the camera into something more powerful, as if I was creating a camera to replace the original camera. If I was pushed against a wall, with a knife against my throat, and had to explain what I do, I would say that I try to offer, in the best form I know, prayers, to acknowledge the wonder of existence. My work is a kind of diary, through which I try to clarify my perception of existence, which is probably darker than most - though mixed with humour, or cynicism, whatever you prefer to call it. It's not that I consider my work as therapeutic, I don't claim that it provides any answers, neither for myself nor for others. Maybe it doesn't even clarify things - but I don't want it to confuse them either. My purpose is to acknowledge the wonder of being part of Creation. Though I myself don't create anything, I make from what has been created. (WITKIN apud HORVAT, 1989, p.1).

Witkin revela em suas palavras não somente o caráter documental que seu trabalho carrega, mas também a sua preocupação, busca de sentido e potencialização deste olhar objetivo em suas criações.

Em entrevista a KOMEL (2009), ao ser questionado porque produz este tipo de imagem que se relaciona com o “estranho”, credita sua escolha à relação que sua *persona* artística tem com suas temáticas:

Eu não tenho outra escolha! Eu acredito que a minha vida e as minhas fotografias são inseparáveis. Em outras palavras, enquanto faço as fotos, e eu acho que isto é verdade para a maioria dos artistas verdadeiros, não em uma base diária, mas através de uma descoberta visual através do anos. Duas coisas acontecem em meu trabalho, comecei a fotografar quando tinha 11 anos e agora estou com 70 anos então tive muito tempo para fazer fotos e pensar sobre as coisas e aumentar o nível de amor. Muitas pessoas pensam que minhas fotografias são muito “dark” e “blá blá blá”, mas na verdade elas não são. Nas fotografias que eu faço minha intenção é mostrar os nossos tempos, o presente tempo que estamos vivendo na Terra, baseado na história da civilização ocidental. (WITKIN apud KOMEL, 2009).

O fotógrafo evidencia então, que a civilização ocidental não seria a única referência na construção de significados dentro de sua fotografia.

Sua vida<sup>83</sup>, uma destas influências, serviram sim à esta produção, mas, a verdadeira fonte, a arte ocidental, esta aparentemente inesgotável, é a mais importante enquanto subsídio ao estabelecimento dos diálogos que trabalham além da saturação visual encontrada em sua obra.

A fala de Witkin, apesar de ter sido tomada em entrevista recente, apenas confirma certo saudosismo de sua própria condição pandiabólica no passado.

Diferentemente de suas afirmações, o que se encontra dentro da produção que compreende os anos de 1990 a 1997, seriam os primeiros indícios de que os diálogos realizados pelo inconsciente estariam sendo torcados pelo convencionalismo.

A opção do fotógrafo em diminuir o ruído visual, evidencia também uma maior preocupação em tornar seus corpos plurais se apropriando menos de uma saturação barroca, e expressando-se, principalmente, por meio das paixões.

Como elementos acadêmicos constitutivos de expressão pictórica, o código de representação para cada uma das emoções do homem, revelado por Charles Le Brun<sup>84</sup>, será utilizado como ferramenta de análise à uma única fotografia deste período, já que esta temática será repetida a esmo dentro da produção de Witkin durante esta década.

Ao longo deste capítulo, a inventividade do artista se mostra em sintonia com a releitura moderna de estéticas decadentes da história da arte, que mesmo sendo ressignificadas, não demonstram sustentar sua produção como algo novo; pelo contrário, opta apenas pela repetição irritante de conceitos que legitimam esta crise.

---

<sup>83</sup> *Persona* artística ou não.

<sup>84</sup> Os conceitos que serão utilizados tem a análise do quadro de Poussin, por intermédio da Conferência sobre a expressão geral e particular das paixões, esta escrita por Charles Le Brun e inspirado pelo *Tratado das paixões*, de Descartes.

Em *Glass Man*<sup>85</sup> (1994), esta crise relacionada à criação de Witkin, se reforça pela identificação da utilização do conceito pictórico das paixões, encontrada no esboço fotográfico, ou imagem teste da obra, por meio do *parergo*.

O *parergo* ou mais precisamente a ornamentação da história de um quadro, é apontado por Charles Le Brun (apud LICHTENSTEIN, 2004, vol.6, p. 80) como o caminho essencial para a dispersão de expressões dentro de grandes cenas pictóricas.

O quadro de Poussin, *Os israelitas recolhendo o maná no Deserto*<sup>86</sup>, que é utilizado como exemplo pelo autor, explora este conceito por meio da própria exigência patética que o título reserva, e tende a dispersar dentro da cena.

É necessário que as personagens demonstrem seu espanto por meio das feições do rosto.

Le Brun evidencia da seguinte maneira a relação, ou dialogismo, que as imagens deveriam expressar para aqueles que estivessem fora do quadro:

Falei dos movimentos interiores para que, em seguida, se compreenda melhor a relação que ele tem com os movimentos exteriores. Direi agora quais são as partes do corpo que servem para exprimir as paixões externamente. Como dissemos, a alma é ligada a todas as partes do corpo e pode exprimir-se por meio delas; o medo pode exprimir-se por um homem que corre e que foge; a cólera, por um homem que cerra os punhos e parece bater em alguém. Mas, é verdade que há uma parte onde a alma exerce suas funções de modo mais imediato, e que essa parte é o cérebro, podemos dizer também que o rosto é a parte do corpo em que ela mostra mais particularmente aquilo que sente. (LE BRUN apud LICHTENSTEIN, 2004, vol.6, p. 80).

O que Le Brun esclarece é apenas mais um indício das técnicas utilizadas por Witkin na construção de sua imagem por meio de sua linguagem.

Segundo Bakhtin (BARROS; FIORIN, 1994), a língua como discurso, apresentaria vocação para o dialogismo, o que se aplicaria ao fotógrafo como formulação de uma narrativa que tem o intuito de apresentar várias inserções, estas dialógicas, em sua escrita.

Para Figueiredo (2008), este dialogismo serve como uma forma de ler um texto em outro, demonstrando a coexistência de vários discursos, além do diálogo entre as várias escritas que resultam em plurileituras.

<sup>85</sup> Imagem que toma emprestado uma das paixões a ser repetida em outras fotografias do mesmo período.

<sup>86</sup> *Israelites recueillant la manne dans le desert*. Óleo sobre tela, 149 x 200 cm. (1637-1639).

As paixões expressas pelo corpo plural, serão então apresentadas no estudo deste capítulo, como uma das tentativas de Witkin em atribuir, à economia de elementos de suas fotografias, significado.

Para Le Brun (apud LICHTENSTEIN, 2004, vol.6, p. 80), o que Poussin faz é enumerar e distribuir estados psicológicos que as atitudes dos filhos de Israel revelam em cada uma de suas expressões.

O princípio de variedade que se encerra nas feições das personagens, governa toda a obra se valorizando mutuamente de uma geografia simbólica do rosto humano que será encontrada em *Glass Man*.

De todas as paixões enumeradas por Le Brun<sup>87</sup>, seria o arrebatamento, a escolhida para ser utilizada por Witkin como inspiração direta à construção do corpo em *Glass Man*. Sendo esta fotografia, a única a demonstrar em seu documento de processo, esta tomada de decisão.

O arrebatamento expresso pelo rosto do cadáver em *Glass Man*, se mostra então, como o único momento encontrado dentro dos três capítulos do livro, em que o fotógrafo destinada emoção às feições do modelo.

Em seu estudo ou esboço preliminar, esta imagem, simples por conter apenas o corpo de um homem morto segurando um peixe, por si só, já oferece a dramaticidade e o minimalismo de uma natureza morta por ter seu *punctum*, o peixe, disposto em contraponto à máscara.

O que se sugere nesta fotografia, é uma opção que melhor agrada o fotógrafo ao retirar elementos repetidos, como a máscara e o peixe, abstraindo qualquer significação por intermédio de objetos secundários, deixando apenas que o rosto expresse as intenções de uma suposta transcendência sofrida pelo cadáver.

Para Le Brun (apud LICHTENSTEIN, 2004, vol. 6, p. 83-84), todas as outras paixões podem produzir ações no corpo, segundo a natureza, mas há algumas que quase não são perceptíveis, por não produzirem grandes movimentos no corpo, que no personagem em questão não se desenvolvem por sua imobilidade.

Segundo o autor<sup>88</sup>, o arrebatamento ou o êxtase ofereceriam ao corpo, por meio de determinados gestos, “um transporte de alegria”, realizado apenas pela expressão do rosto, sem a

---

<sup>87</sup> Seriam as paixões, Segundo Le Brun, definidas na seguinte ordem: A admiração, a estima, a veneração, o desprezo, o pavor, o horror e o arrebatamento.

<sup>88</sup> Ibid., 2004. vol. 6, p. 83-84.

necessidade do corpo falar por meio do gestual patético, restando apenas à face o trabalho de transcender a ideia em si:

Mas se a admiração é provocada por um objeto que está além do conhecimento da alma, como o poder e a grandeza de Deus, então os movimentos de admiração e veneração serão diferentes do precedentes, pois a cabeça penderá para o lado do coração e as sobrancelhas se erguerão para cima, assim como as pupilas. A cabeça pendente, como acabei de descrever, parece assinalar a submissão da alma. Por essa razão, nem os olhos nem as sobrancelhas são atraídos em direção a glândula, mas se erguem para o céu, onde parecem se fixar na tentativa de descobrir aquilo que a lama não pode conhecer. A boca se entreabre, com os cantos levemente erguidos, o que atesta uma espécie de arrebatamento. (LE BRUN apud LICHTENSTEIN, 2004, vol. 6, p. 83-84).

Figuras 58 e 59 - Pinturas - *São Pedro e São Sebastião*, ambas de Guido

Reni.



Fonte: Spear (1997).

Em seu esboço, a fotografia, que apresenta traços de uma tentativa de relação com a natureza morta, perde este sentido quando Witkin opta por relacionar o morto às figuras patéticas similares aos santos de Guido Reni.

A opção de se retirar a máscara e o peixe, adotando então um princípio pictórico que remete diretamente às paixões apresentadas por Le Brun, levam a fotografia a carregar uma espécie de *Punctum* que, segundo Figueiredo (2008, p.73), tende a nos arremessar para além do texto.

Para a autora, o extracampo oferecido por este elemento peculiar contido nas imagens<sup>89</sup>, tende a trabalhar como indícios daquilo que está além do que se pode ver, criando e duplicando infinitamente a visão parcial deste ponto.

Barthes (1984, p.46), o criador do termo, deixa claro que o *punctum* é uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.

---

<sup>89</sup> *O punctum.*

A fotografia então, sugere certo tipo de dualidade, primeiramente por abrigar este elemento na imagem e, em seguida, por oferecer este espaço subjetivo que é lido a partir deste ponto que chama a atenção.

Algo que Huberman expressa da seguinte maneira:

É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (HUBERMAN, 1998, p.77).

Ao revisitarmos o estudo fotográfico de *Glass Man*, é possível notar a busca do artista em compor elementos que se façam presentes e raptem o olhar do público para este extracampo e, ao mesmo tempo, preocupando-se em criar conexões de desprendimento da matéria por intermédio da expressão do rosto.

Figuras 60 e 61 - Fotografias - *Glass Man* (1994), ambas de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Dentre os vários elementos novos que são percebidos na imagem final, a longa cicatriz da autópsia no peito, a qual não existia na imagem anterior, revela ainda mais a condição de um cadáver, como cadáver.

A feições de seu rosto então, se apresentam como este ponto na imagem que leva ao extracampo, remetido ao cadáver, à busca de uma possível redenção, ao levarmos em

consideração a disposição do corpo, a cabeça pendendo para o lado do coração, e principalmente dos olhos que buscam sem sucesso o céu.

Em entrevista a Michael Sand (1996), o fotógrafo relata que a busca por corpos, prática comum segundo Witkin, realizou-se no México, e que, ao encontrar o cadáver de um jovem, realizou algumas imagens e testes.

Não satisfeito, decidiu em registrar a imagem final após a autópsia, já que havia notado elementos relativos à transformação do cadáver, após o procedimento:

I'm in this room with a dead guy. I'm propping him up, and I put a fish in his hand as a kind of prop, and I'm checking the lighting. Then I get that straight, and I take a few photographs, just as a kind of a record. Then I make arrangements to have the guy autopsied. And as soon as he's being autopsied, he starts changing! He's on the table, and he's changing. I turn to my Mexican translator, who is a very, very bright man, and we have seen the same thing. He says, "He's being judged. This guy is being judged right now." Suddenly, he's not a punk any more. He's gone through this kind of transfiguration on the table, on the autopsy table. I say to the technician, "Don't wash him down. I want all the blood from the suturing." Usually, they open up the skull and remove the brain. Sometimes they put the brain back. Other times they put a piece of towel or paper in there, or perhaps the Daily News--to maintain the form of the flesh. In this case they put the brain back. When they were carrying the brain, I said, "Look at this brain--it may have contained thoughts of evil, but however he was judged, he is now a different presence! (WITKIN apud SAND, 1996).

O julgamento sofrido pelo cadáver após a transformação ocorrida na mesa de autópsia, deixa caminho aberto à utilização da paixão de Le Brun.

O arrebatamento como forma de transcender todo o suposto mal que a pessoa carregava quando viva, se metamorfoseia em uma absolvição terrena realizada por Witkin.

O que também chama a atenção na versão final de *Glass Man*, é esta condição apropriativa e intertextual com a pintura, confirmando a repetição de elementos costumeiros à trajetória do fotógrafo, por mais que sejam reduzidos os elementos na imagem.

Ao dispor o corpo do cadáver lastreado em uma cadeira de ferro, atitude esta similar àquelas que imobilizavam as pessoas para o retrato no passado<sup>90</sup>, Witkin cria uma associação metalinguística à imagem de Hippolyte Bayard.

Intitulada como *Self Portrait as a Drowned Man* (1840)<sup>91</sup>, esta imagem surge como um protesto do próprio Bayard, que forjará sua morte em meio a falta de reconhecimento perante à ascensão de Daguerre, e seu Daguerreótipo em detrimento de seu processo fotográfico.

---

<sup>90</sup> Para que suas imagens não saíssem borradas durante a longa exposição.

Figura 62 - Fotografia - *Self Portrait as a Drowned Man* (Hippolyte Bayard).



Fonte: Ankele (2011).

*Glass Man* oferece, em sua versão final, o melhor exemplo de apropriação das técnicas pictóricas clássicas ou neoclássicas que buscam por meio da economia visual, oferecer sentido, este codificado e evidenciado pelo *punctum*. Flores (2011, pgs.146 e147), assim afirma esta qualidade da imagem de Bayard, apropriada por Witkin:

Embora se possa confirmar que a fotografia funciona como testemunho da realidade, o contrário também é certo: ela pode falsificar o testemunho. O *afogado* pode ser considerado um exemplo elementar desse fato. O “realismo” da fotografia não é uma qualidade inerente, mas uma construção cultural: percebe-se como realista aquilo que ostenta as características predefinidas por uma cultura como tal. Enquanto na cultura ocidental ou natural, ou seja, o semelhante à percepção visual, é visto como realista, outras culturas alheias à nossa idiossincrasia verão o natural como codificado.

Mais que um apanhado de apropriações, *The Glass Man* se demonstra como mais um exemplo de obra pandiabólica, por relacionar-se com a própria história pessoal de Witkin.

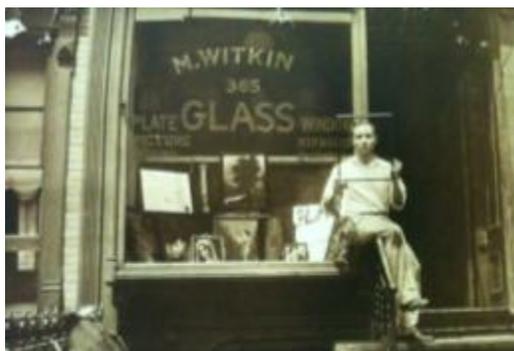
Na continuação da entrevista concedida a Sand (1996), ele relata certa experiência que teve com seu pai, e que teria transferido posteriormente à fotografia:

---

<sup>91</sup> O texto a seguir foi encontrado escrito atrás da fotografia: “Este cadáver que os senhores veem é o senhor Bayard, inventor do procedimento que acabam de presenciar, ou cujos maravilhosos resultados logo presenciarão. Segundo eu soube, este engenhoso e incansável pesquisador trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar seu invento. [...] Isso lhe trouxe grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo, que deu mais ao senhor Daguerre, declarou que nada podia fazer pelo senhor Bayard e o infeliz resolveu se afogar. [...] será melhor os senhores passarem longe para não ofender seu olfato, pois como podem observar, o rosto e suas mãos do cavalheiro começam a se decompor” (FLORES, p. 145).

My father had four brothers, all glaziers, and he would include me in their work. The first job we had was to take two-by-fours and break industrial glass, which he would replace. So my job was to break the glass. Of course, we had no goggles, no safety precautions. In the first two or three hours or so, I got a splinter in my eye. And he took it out. His hands were huge. He rolled my eyelash up with a wooden match--his hands smelled of putty, cigars, and dirt--and he took the splinter out. The splinter was in the white of my eye, and I was going crazy. Still, this was closest communication I had with my father, except when he would come over to the house and talk to my mother. They'd talk about money and things like that, because he had to pay alimony. He would visit later on, too, and show strange photographs. (WITKIN apud SAND, 1996).

Figura 63 - Fotografia - *My Fater* (s/d), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

O relato de Witkin sobre seu pai, tende a reforçar a importância das reminiscências como elementos constitutivos de suas fotografias. A partir desta característica autobiográfica, *Glass Man*, em termos temáticos, compactua com esta intenção de leitura extracampo, que as feições do cadáver oferecem àquele que o observa.

Em termos técnicos, a fotografia apenas busca significado por meio de sua economia visual. Como se a privação da explosão de elementos visuais, explorada anteriormente, remetesse à algo mais profundo que o ruído visual não conseguisse alcançar.

Segundo seu relato, o fotógrafo teria de ter esperado o cadáver passar por uma autópsia, para que então fosse tomada uma decisão do que seria feito. A atribuição de sentido entre o pai, e o título da fotografia, se sustentariam apenas pelo seu relato tardio.

*Glass Man* então, só carrega esta característica autobiográfica, por meio do imprevisto, já que o fotógrafo decide na hora o que vai fazer, sem se preocupar em diferenciar seu olhar, e por atribuir posteriormente sentido a imagem.

Witkin, enquanto narrador pandiabólico durante a década de 1980, se mostrava mais inspirado nas construções intertextuais de suas fotografias. Diferentemente, durante a década de 1990, parece mais preocupado em manter o formalismo do retrato, como única forma de explorar

suas temáticas, estas que abrigam o conceito estético da natureza morta, como uma destas legitimizações às repetições.

### 3.3 Da alegoria da natureza morta.

Conhecida por *Still life*<sup>92</sup>, *stilleven*<sup>93</sup>, *stilleben*<sup>94</sup>, *natura morta*<sup>95</sup> ou simplesmente natureza morta, a prática consiste diretamente na prática de representar objetos inanimados, tais como plantas, flores, taças, espelhos e animais mortos.

Em sua gênese, além de pintura ornamental de túmulos, a prática foi utilizada para retratar o uso dos mesmos objetos, frutas e flores como ofertas em rituais caseiros que, posteriormente, retornam ao seu sentido transcendental iniciado na Idade Média.

A prática continua a ser representada na contemporaneidade, não apenas pelo suporte pictórico, mas também por intermédio da vídeo-arte, das performances, da fotografia e até mesmo por instalações que abstraem seu sentido, como no caso da obra *Vaporización/Vaporisation* de Teresa Margolles Sierra.

Na história da arte, sua legitimação se dá como temática artística apenas com a popularização da obra de arte, quando a mesma perde exclusividade de status por volta do século XVI, tornando-se acessível à maioria das pessoas que pudessem pagar por uma pintura similar.

Tal prática também foi regularmente exercida na antiguidade, como parte da ritualística funerária da época, mais precisamente ornamentando sepulturas egípcias, costumeiramente por ter como objetivo, a intenção de se tornarem reais para o falecido quando o mesmo acordasse no outro mundo.

Na Grécia, foram encontrados, em Pompeia, algumas de suas mais antigas representações, as quais documentavam normalmente rituais caseiros comuns àquela época.

O arquiteto Vitruvius<sup>96</sup> batizou a prática pictórica por meio da palavra *xenia*, já que se tratava de um conceito que representava a hospitalidade grega.

---

<sup>92</sup> Inglês.

<sup>93</sup> Holandês.

<sup>94</sup> Alemão.

<sup>95</sup> Italiano.

<sup>96</sup> Vitruvius Polião viveu durante o século I a.C. Compilou no livro “*De Architectura*” seu legado como arquiteto e engenheiro em Roma

De todos os casos que relatam a utilização da *xenia*, a mais conhecida, atribui à cesta de frutas pintada, poderes de se transformarem em reais, por meio do artifício do *Trompe-l'œil*.

Durante o medievo e, praticamente, por intermédio de Giotto di Bondone<sup>97</sup>, a natureza morta apresentou o seu primeiro retorno à prática pictórica desde os afrescos de Pompeia.

A utilização de objetos do cotidiano como forma de representação simbólica perpassou as épocas na arte ocidental, sempre apresentando modificações do tema, mas permanecendo, desde os tempos de Giotto, atrelada aos conceitos ligados às imagens como alegorias religiosas.

Se nos detivermos à Idade Média, a construção das imagens, as quais seguiam uma perspectiva da *proportio*, possuíam o objetivo de inserir a perfeição nas narrativas que eram criadas dentro dos retábulos.

Muitos destes quadros, continham mensagens cifradas que, segundo Siqueira (1994), não partiam de uma não significação direta entre o objeto e seu significado particular, mas sim, do encadeamento de metáforas que eram criadas por meio de simbologias.

Segundo a autora<sup>98</sup>, este tipo de mistura refere-se à estética das proporções, e às metáforas cifradas que se correspondiam por meio de símbolos a partir da visão alegórica do mundo, conceitos criados exclusivamente com o objetivo de servir à uma narrativa cifrada ou codificada.

Como prática de estudo, a natureza morta tende a servir como treinamento da busca de uma perfeição da representação de texturas encontradas nos pelos de mamíferos, e nas penas das aves, os quais sempre são representados como mortos, culminando em uma documentação das oferendas feitas a este sacrifício artístico.

Tais imagens que documentam inicialmente, estes corpos como troféus de caça, revelam a disposição dos animais por meio de poses anormais, assim como os pássaros ou lebres suspensos, remetendo à imobilidade.

---

<sup>97</sup> Também conhecido por Giotto (1266 -1337) Foi um pintor e arquiteto italiano.

<sup>98</sup> Ibid.

O quadro de Jacopo de'Barbari <sup>99</sup>, *Natureza morta Perdiz e manoplas* (1504), traz como novidade a técnica ilusória do *Trompe-l'œil*, até então nunca aplicada à uma natureza morta, desde os afrescos de Pompeia.

Outros pintores se utilizarão da temática e da técnica de Barbari, a partir de objetos dependurados na parede, tais como Jean-Baptiste Oudry, além de seu contemporâneo e compatriota Jean-Baptiste-Siméon Chardin, que terá um de seus quadros replicados e animados por Sam Taylor Wood <sup>100</sup> e citado por Witkin como uma referência a ser seguida.

Figura 64 - Pintura - *Stilleben mit Rebhuhn und Eisenhandschuhen* (1504), de Jacob de Barbari.



Fonte: Canditto (2010).

A evocação do que ficou conhecido séculos depois na Europa e, mais precisamente, na Alemanha e Holanda como *Stilleben*, se tornou figurativamente a citada evocação da beleza esmaecida e da corrupção da vida por meio da alegoria.

Hermann Bauer e Andreas Prater descrevem a intencionalidade da ilusão, da profundidade, e do volume contidos nestes quadros como um tipo de busca aproximação para com os sentidos visuais do público.

Algo que será utilizado pela fotografia como ferramenta para seu diálogo com aquele que observa a obra, e busca em seu museu imaginário subsídios à compreensão:

A pintura holandesa utiliza-se de métodos pictóricos surpreendentes no tratamento não apenas da distância e da infinitude, mas também da extrema proximidade, onde tende também a dissolver os limites visuais da pintura em direção ao primeiro plano, ao espectador, à maneira da pintura ilusionista do *Trompe-l'œil*. A imitação transcende as fronteiras do plano pictórico em direção ao espectador. A cortina - um artifício frequente nas obras de Vermeer e de Rembrandt - tem igualmente um efeito ilusionístico. Parece

<sup>99</sup> Barbari, que era pintor e gravador, mudou-se de Veneza para a Alemanha em 1500, tornando-se o primeiro artista da Renascença italiana a trabalhar no norte da Europa.

<sup>100</sup> É uma cineasta inglesa, fotógrafa e artista visual.

situar-se no plano da imagem e, ao mesmo tempo, fazer parte do espaço real em que se coloca o espectador. Opera-se, assim, com o que uma camuflagem na transição do espaço real para o espaço pictórico. (BAUER; PRATER, 1997, p. 29).

A partir da leitura de Bauer e Prater, se pode notar a preocupação da construção de um diálogo entre obra e público, por intermédio da mimese pictórica, a qual, apesar de sua falta de comprometimento para com a integridade de onde estes elementos eram copiados, buscava esta condição de perfeição imersiva encontrada apenas na realidade.

Mesmo com atributos tão instigantes, a temática da natureza morta, que se mostra comum em vários países da Europa, não era apreciada durante o século XIV como um tema nobre, necessitando da qualidade do *Trompe-l'œil*, e dos quadros de Jean-Baptiste-Siméon Chardin para ser reconhecida como relevante.

Anteriormente, os artistas criavam a profundidade de suas naturezas mortas adotando um ponto de vista que remetia ao mergulho visual.

Chardin oferece, então, uma visão de palco de teatro, a qual, ao delimitar sua composição, tende a criar uma visualização perfilada dos objetos, reduzindo sua profundidade e volume a partir da perspectiva criada pela parede.

Em seu *Lapin mort et attirail de chasse* (1729)<sup>101</sup>, Chardin suspende os objetos na parede, assim como Jacopo, mas, desta vez, criando uma composição que dispunha mais racionalmente os elementos dentro do quadro, agora de maneira triangular, tendo a parede como limitação de profundidade que dava ao mergulho visual, uma forma segura de imersão visual.

Figuras 65 e 66 - Pintura e Vídeo - *Lapin mort et attirail de chasse* (1729), de Chardin; e *A little Death* (2002), de Sam Taylor-Wood.



Fontes: Michel (1996) / Bracewell (2008).

<sup>101</sup> Coelho morto com bolsa de caça (tradução minha).

Como exemplo de uma releitura moderna do tema, Sam Taylor Wood retoma o coelho morto de Chardin, a partir de uma repetição dos objetos suspensos da parede de Barbari.

O diferencial desta obra reside na opção de dar movimento a um conceito estático, transformando a natureza morta em *memento mori*, ao captar a decomposição do coelho em um tipo de *timelapsing*<sup>102</sup> registrado em vídeo.

Wood nos apresenta com seu vídeo, uma forma de dilatação do tempo, a qual serve como forma desta apropriação da temática da natureza morta nas artes contemporâneas, e que não se limita apenas à pintura ou a fotografia.

Witkin, com esta mesma intenção, abordará a temática a partir da composição de mesas que, ao invés de buscar uma dilatação do tempo, foca na construção de imagens que instauram a angústia naquele que as observa.

A natureza morta, que se estabelece como gênero artístico durante a efervescência do Protestantismo, segundo Schmidt (2001)<sup>103</sup>, tende a carregar, diferentemente da imagem paisagística, do gênero da pintura marítima e do retrato, traços de ligação direta com o conceito das *vanitas*.

Este conceito serviria então, à recordação da efemeridade da vida humana na terra.

Nos elementos que convencionalmente compõem os quadros deste gênero, é quase imperceptível identificar a intencionalidade de sua composição como obra à serviço de um discurso religioso.

Quando damos de cara com a pompa e a vivacidade daqueles elementos, muitos deles alimentos dispostos em mesas familiares, ou até mesmo nos animais abatidos, não nos damos conta de como a arte pictórica serviu como altar para sacrifícios em sua busca da perfeição da mimese.

No que tange à complexidade destes elementos, se pode identificar a condição tautológica inerente aos mesmos por serem apenas objetos comuns.

Evoca-se, assim, a ideia de uma beleza esmaecida que parte da corrupção dos mesmos objetos por meio de pequenas imperfeições, como por exemplo, indícios de apodrecimento de uma fruta, ou da ferrugem que começa a tomar parte de objetos de metal;

---

<sup>102</sup> Consiste em um processo cinematográfico no qual as imagens são captadas em velocidade mais lenta do que a que será exibida.

<sup>103</sup> SCHMIDT, Christiana. Natureza Morta com espelhos ou a natureza da natureza no seu próprio reflexo. **Cadernos da Pós Graduação do Instituto de Artes** – Unicamp, Ano 5-Vol 5-No2, 2001, p.75.

características que oferecem uma perspectiva da crença, ou aviso da corrupção do próprio ser, no que diz respeito ao valor transitório da vida que lhes é atribuído por intermédio da reflexão que estes elementos oferecem.

Schmidt (2001) tende a potencializar a perspectiva destes avisos contidos na natureza morta, como lembrança de que a própria natureza já está destinada à morte, o que Benjamin (1984, p. 145) bem esclarece quando diz que: “Se desde sempre a natureza esteve sujeito à morte, desde sempre ela foi alegórica.”

Será esta característica irreversível, que Witkin investirá na produção de suas fotografias, o fluxo do tempo e da degeneração do corpo, serão então, os últimos refúgios desta expressão alegórica.

Ao primeiro contato com esta temática, aparentemente é impossível imaginar que significados como estes podem ser facialmente percebidos pelo observador comum, e não alfabetizado dentro de uma tradição pictórica.

Até mesmo no auge de sua utilização como referência visual em sermões Católicos, suas mensagens parecem incoerentes dentro de um regime retórico religioso.

Na sociedade contemporânea, a lembrança da transitoriedade da vida, já não se mostra digna de ser tomada como relevante. O aumento da perspectiva de vida e a busca incessante de novos tratamentos médicos para prolongá-la, deram à morte, papel secundário como elemento simbólico reflexivo.

O *Malla affectatio, insequentia rerum* ou incoerência, tipos de alegorias visuais que se utilizam da mistura metafórica de conceitos completamente incongruentes, este proposto por Hansen; encontrarão nas naturezas mortas de Witkin, espaço propício à construção de significados.

Huberman (1998) tende a nos lembrar da condição do inconsciente ótico que cabe ao nosso olhar, quando o mesmo não consegue perceber tais sutilezas pandiabólicas que imagens como, a da natureza morta, das *vanitas* e até mesmo as fotografias de Witkin, não seriam compreendidas em sua totalidade, pelo simples fato de que o olhar humano não consegue visualizar o mesmo que a câmera.

Parte da inquietação do incômodo visual, ou das dúvidas suscitadas pelas narrativas em questão, é aflorada ou ignorada pela própria cisão do olhar proposta por Huberman (1998, p. 77):

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua nevoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito (perfeito na transcendência e no “retardamento” teleológico); a tautologia a ignora também, ela que se inventa um mito equivalente da perfeição.

O mito do olho perfeito, este que pode se amparar em uma ideia de compreensão por intermédio do museu imaginário, ou da bagagem cultural do público; pode até oferecer a leitura por meio das imagens apropriadas, mas que não se sustenta por deixar o indivíduo em um limbo de compreensão. O autor<sup>104</sup>, esclarece este dilema da seguinte maneira:

Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica do sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.

Estes elementos, mesmos familiares ao olhar, e que reservam ao público um limbo de suposta incompreensão exercido por sua aparente incoerência, enquanto narrativas compostas conscientemente nas fotos de Witkin, demonstram-se diretamente apropriados da prática que nasce pictórica, e é utilizada como ornamento funerário como mostra de hospitalidade, mas que mantém a qualidade de lembrar, por meio de seus significados codificados, a transitoriedade da vida.

### **3.4 A natureza morta em Witkin.**

Witkin, que transita nesta série fotográfica na contramão do conceito de criação da arte contemporânea de Argan, ao invés de desenvolver novas leituras à partir de processos esquecidos ou superados, se mostra interessado apenas em repeti-los.

O apanhado de imagens contidas no período da década de 1990, são os melhores exemplos de uma prática que apenas adapta conceitos estéticos, como a da natureza morta, ao seu

---

<sup>104</sup> Ibid., 1998, p. 77.

estilo, contribuindo para a anulação do frescor da curiosidade que tornava visível seres até então ocultos nas fotografias do passado.

A série de fotografias remetem diretamente à natureza morta encontrada no livro, e apenas se apropria da característica reflexiva do perecível que seus elementos oferecem, algo similar ao que a alegoria barroca possuía, que segundo Benjamin (1984, p. 48), “[...] exalta as coisas antes que elas sejam entregues à consumação.”

O processo apontado pelo autor, é então documentado por Witkin em *Still Life, Marseilles* e *Still Life, Mexico City*.

Nestas imagens, os fragmentos do corpo humano são então transformados em adereços cênicos antes de atingir o estado apoteótico; que segundo o Benjamin<sup>105</sup>, demonstra o processo onde “o organismo deveria ser despedaçado, para que em seus fragmentos a significação autêntica, fixa e escritural, se tornasse legível [...].”

Estes fragmentos humanos, mesmo em processo de desaparecimento, se mostram também em estado de agonia, já que enquanto aprisionados pela fotografia, lutam, sem sucesso, para se desprenderem deste mundo por meio da deterioração.

Segundo Castro (2004, pgs. 155 e 156), a exaltação do sofrimento físico na imagem, reside na relação entre o cristianismo medieval e barroco:

O despojamento cristão se expressa na libertação do espírito pela morte - que representa superação da matéria, vista pela Idade Média como expressão do demoníaco. O cristianismo barroco tem uma sintonia com o cristianismo medieval na exaltação ao sofrimento físico, na desvalorização dos deuses da antiguidade clássica e na preferência pela alegoria, ligados pelo mesmo objetivo religioso: a teologia da salvação, onde vai ser encontrada uma explicação para a essência da alegoria.

As fotografias de Witkin então, documentam e prolongam a agonia destes fragmentos humanos, se valendo da repetição alegórica do sofrimento físico à que estes corpos são submetidos.

Estes fragmentos, se mostram, segundo Benjamin<sup>106</sup>, como elementos que sugerem a transitoriedade alegórica:

A confusão desesperada da cidade nas caveiras, que pode ser vista, como esquema das figuras alegóricas, em milhares de gravuras e descrições da época, não é apenas o símbolo da desolação da existência humana. A transitoriedade não é apenas significada,

---

<sup>105</sup> Ibid., 1984, p. 240.

<sup>106</sup> Ibid., 1984, p. 255.

representada alegoricamente, como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: a alegoria da ressurreição. No fim, a contemplação barroca inverte sua direção nas imagens da morte, olhando para trás, redentora.

Nas imagens de Witkin, este caráter de prolongamento da agonia, pela perspectiva de Benjamin, não se desprende da intenção do fotógrafo em oferecer a redenção à estes seres; além de evidenciar a utilização da alegoria como caminho à apoteose.

A abordagem aparentemente banal dos cadáveres, e a intenção de “santificá-los”, como no caso da fotografia *Un santo oscuro*, demonstram a ideia sacerdotal que o fotógrafo costuma atribuir à sua *persona* artística, quando utiliza o recurso da alegoria, também encontrada na natureza morta, como subsídio visual.

Figuras 67 e 68 - Fotografias - *Still Life, Marseilles* (1992) e *Still Life, Mexico City* (1992), ambas de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Dialogando não somente com a pluralidade dos corpos e o *pathos* pictórico, mas se apropriando também das significações ocultas contidas nestes fragmentos, estas fotografias demonstram o interesse do fotógrafo em transformá-los em relíquias, ou provas da existência destes santos.

Com o prolongamento da agonia realizada por Witkin, o sentido da alegoria se potencializa, valendo-se de sua própria constituição realista como imagem fotográfica; dando à estes fragmentos, o *status* de relíquia.

Ao realizar estudo sobre a fotografia surrealista, Braune (2000, p. 57) diferencia a forma como este diálogo se dá entre a obra e o público, relacionando elementos relativos à semelhança do que se fotografa ou pinta:

Uma imagem fotográfica, portanto, compreende uma maior complexidade quanto aos aspectos formais da supra-realidade, visto que a realidade existente (racional), já de imediato, imprime-se no papel fotográfico, enquanto a realidade inconsciente, embora tenha seu ponto de partida na imagem representada, é encontrada fora dela. [...] Já em uma pintura, por ela não ter nenhum comprometimento com a realidade, esse processo se dá de forma diferente. Por constituir-se de uma representação (mesmo que seja a representação de um sonho, de uma visão, de um estado de espírito), a realidade apresentada em uma tela já carrega dentro de si a sua própria subjetividade.

Voltando à questão do *Punctum* de Barthes, Braune chama a atenção ao dialogismo encontrado na aparente incoerência alegórica, ou no emaranhado de associações realizadas em uma fotografia, que para existirem, necessitariam da participação do observador frente às intenções do fotógrafo.

Mesmo o autor<sup>107</sup> se referindo ao ato fotográfico como gesto aparentemente inconsciente, enquanto produção fotojornalística, a imagem ainda oferece subsídios à articulação entre as vozes polêmicas:

Assim, esse gesto, ato inconsciente, realiza o caminho de volta, fotografando o espectador, que, ao se atingido por este *punctum*, mobiliza-se internamente, passando a formar um emaranhado de associações que lhe darão possibilidade de articular dentro de si tantas realidades quantas seu inconsciente permitir.

A partir das afirmações de Braune, pode-se imaginar uma configuração que se aproxima minimamente do surrealismo nas fotografias de Witkin, já que a convivência entre conceitos e elementos aparentemente incoerentes da alegoria, precisa se apoiar naquilo que a fotografia oferece como realidade para ser então transgredida.

Neste caso, os fragmentos humanos nas fotografias de Witkin, oferecem subjetividade ao observador enquanto alegoria.

Assim como Wood<sup>108</sup>, o fotógrafo tende a se utilizar dos recursos comuns à prática pictórica, mas se mostra mais interessado pela transcendência alegórica que os fragmentos oferecem durante o prolongamento de sua agonia, tendo em vista a natureza medieval-barroca apontado por Castro<sup>109</sup>.

Em entrevista, Witkin revela suas intenções em se apropriar do conceito pictórico da natureza morta, ao relatar a escolha do fragmento humano utilizado em *Head of dead man*.

---

<sup>107</sup> Ibid., 2000, p. 56.

<sup>108</sup> *A little Death* (2002)

<sup>109</sup> CASTRO, 2004, pgs. 155 e 156.

O fotógrafo relata da seguinte maneira o encontro com o seu tema: “I saw this head in the morgue and I wanted to do a still life like Chardin, who wasn’t so obvious”. (VILE BODIES, 1998).

Em seu *bozetto*, Witkin demonstra que a imagem seria mais uma vez composta de elementos secundários. Mas opta, na imagem final, em apenas mostra a cabeça humana em um prato.

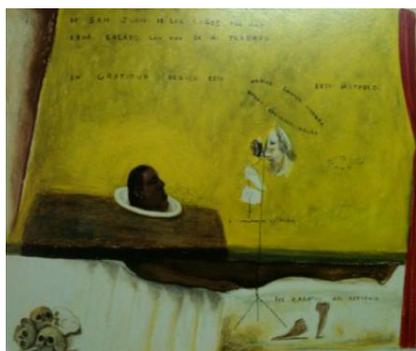
Fugindo de padrões que caracterizavam as fotografias *Still Life, Marseilles* e *Still Life, Mexico City*, como alegóricas, *Head of dead man*, se mostra como um registro banal de um fragmento humano que não oferece caminho à apoteose sugerida pelo prolongamento da agonia pela fotografia.

Mesmo Witkin adicionando a reprodução da fotografia de Oscar Rejlander, *The Head of John the Baptist on a Charger*, ao lado do esboço de *Head of dead man*; esta atitude se mostra como uma tentativa forçada de atribuir à sua imagem, o caráter de relíquia religiosa que é encontrada apenas no trabalho de Reijlander.

*The Head of John the Baptist on a Charger* oferece então ao fotógrafo, apenas uma espécie de gabarito que serve à cópia encontrada em *Head of dead man*, esta que nem ao menos se esforça em auratizar o fragmento humano como algo no caminho da santidade.

Estamos diante de um instantâneo da banalidade da morte, nada mais.

Figuras 69, 70 e 71 - Desenho e Fotografias - *Bozetto* de *Head of Dead Man*, de Joel-Peter Witkin; *The Head of John the Baptist on a Charger* (1859), de Oscar Rejlander; e *Head of a Dead Man* (1991), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Já em *Anna Akhmatova* (1998), Witkin demonstra sua forma de criar uma natureza morta por intermédio da poesia, a partir de uma imagem de Toulouse Lautrec.

Em entrevista a Borhan (2000), faz suas revelações sobre a construção da imagem:

Lautrec's need to transform himself before the lens, as if to mock Fate which had made him so misshapen. The intention for my photograph was to create a still life that included a woman's severed arm. As usual, the specimen was chosen for me. I'd asked only a right arm, as my preliminary drawing indicated. I would not see it until I arrived at the place where it was kept. Such meetings are the "blind dates" of my photographic life. When I unwrapped the arm I reflected on the human life of which it had been a part. Studying its graceful form I felt that much of that former life still remained in it. I began to work: placing a small bench before a painted wall, covering the bench with fabric, and supporting the arm against the grapes. This freed the hand and fingers so they could be placed around the clock. I always fear failure, but afterward, I felt I'd made something very good; it would be even better when I printed it. When I studied the contact sheets, the composition and forms led me to think that this still life was a portrait of someone. Anna Akhmatova, the great Russian poet, censored and persecuted for years by the Soviets, came to mind. I can't explain why. Feeling something tragically beautiful in the arm, I decided I'd portrayed Anna and paid her homage. The arm, which I decided had to be that of a poet who had suffered, manifested human life in its fullest expression.. I wasn't the least surprised when I read Akhmatova's Works again to find in "White Flock" these lines: "White Fluck" de Akhmatova: The wind blows from the mountain and my thoughts are innocent/the oblique hand of the clock tower/is not a fata arrow..." My intuition had been correct. (WITKIN apud BORHAN, 2000, p.103).

Figuras 72 e 73 - Fotografias - *Toulouse Lautrec in Japanese costume* (1892), de Maurice Guibert; e *Anna Akhmatova* (1998), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

Diferente da previsibilidade encontrada na fotografia anterior, *Anna Akhmatova* se diferencia de *Head of dead man*, por reafirmar a condição alegórica dos fragmentos humanos.

Desta vez, Witkin opta em dar forma, por meio da imagem do relógio, ao congelamento do tempo onde se prolonga a agonia.

A apropriação do poema de Akhmatova, se reflete como um elemento essencial para a construção da fotografia, já que a poetisa, segundo o relato de Witkin, teria sofrido em vida perseguições do governo Soviético, corroborando com a idéia de uma preparação do martírio em vida apontada anteriormente por Benjamin (1984, p. 241).

Witkin mais do que nunca, adiciona à sua *persona* artística a característica alegorista que tende a evocar, por meio destes prolongamentos fotográficos, a recuperação das coisas para então adaptá-los à eternidade. (BENJAMIN, 1984, apud CALLADO, 2004, p.151).

O sofrimento de Akhmatova que é trazido ao nosso conhecimento, relaciona-se mais com o conceito do fragmento humano como relíquia, do que com o “estranho” freudiano que trazia à luz os seres escondidos no mundo familiar.

*Anna Akhmatova* então, tende a se tornar uma alegoria do sofrimento da poetisa, e a mesmo tempo, a realização do desejo do fotógrafo em representar o braço de Lautrec, este que materializa a agonia humana.

Em *The feast of Fools* (1990), é possível visualizar todos os elementos apropriados nas fotografias analisadas até então; mas ao mesmo tempo, questões como o *memento mori* e as *vanitas*<sup>110</sup>, se tornam excessivos na tentativa de chamar a atenção de sua condição contemplativa.

Figuras 74 e 75 - Fotografias - *Bethlehem, Pennsylvania* (1936), de Walker Evans; e *The feast of fools* (1998), de Joel-Peter Witkin.



Fonte: Woody (1998).

O prolongamento da agonia dos corpos nesta fotografia em especial, tende à se mostrar excessivo na medida em que sugere o entulhamento de conceitos utilizados por Witkin em todo o último capítulo do livro.

Em entrevista, o fotógrafo revela um pouco de como compôs *The feast of fools*, confirmando o interesse de uma, pelo menos nesta fotografia, exagero visual:

After years of getting in touch by letters and phone calls with a friend in Mexico City, got into a morgue and I could choose which to use cadavers. When the medical examiner opened one of the refrigerators, the bodies piled up seemed a table set for supper, so I

<sup>110</sup> Similar à natureza morta, a *Vanitas*, que significa “vacuidade” em latim, é uma forma de simbolizar a efemeridade da vida. Ficou conhecida entre os séculos XVI e XVII. Na história da arte, é conhecida como “vaidades”.

decided to return the next day and shoot a still life based on this celebration of life and death. To enrich the picture, I had to buy some items at the supermarket as fish, fruits and vegetables and had no idea how to organize those objects, only had my instincts and organize all this death, it was very difficult for me, I had to organize everything to choose the right shot, but the possibility of potentially create something beautiful between horror and death stood in front of me as a challenge. In my work, I discovered the limits of life through nature. This same nature which it shares the love, death and differences. (WITKIN apud VILE BODIES, 1998).

O fotógrafo tende a revelar também, sua principal fonte de apropriação à saturação visual encontrada em *The feast of Fools*, a qual é atribuída a fotografia *Bethlehem* (1930), de Walker Evans<sup>111</sup>. Sobre esta apropriação, ele nos conta:

Evan's modernist image is a mirror of every failed moral law. Its message: We don't know how to live. We never will. This confusion extends into your bodies, wombs, even to space. I made a morgue-still life of what remains after a banquet of wretchedness. Even as i worked with the scraps a torturer might toss to his dog, I knew I must arrange them as elegantly as Evans would, and with the same resplendent horror of the unhappy feast of pathology that we call history. (WITKIN apud BORHAN, 2000, p. 55).

Witkin mostra sua intenção em transformar os restos abjetos em uma alegoria da miséria humana ao se referir à estes pedaços, como as migalhas da humanidade.

Seu discurso pessimista em relação à mesma, é potencializado pelo exagero de elementos incoerentes dentro da fotografia, esta que remete diretamente à alegoria barroca como subsídio à sua expressão.

Para Benjamin, (1984, p. 153 apud Callado 2004, p.158) “[...] o fato de a alegoria ser convenção da expressão deve-se a uma remanescente esotérico-teológico na sua estrutura [...]”

Na fotografia de Witkin, sua crítica à humanidade se materializa por meio das sobras abjetas que são postas à mesa, convencionando sua imagem como alegórica.

A repetição de vários elementos relativos às naturezas mortas, *vanitas*, e a ideia do *memento mori*, quando unidas em *The feast of Fools*, parecem clamar por atenção.

Esta busca então, se desenvolve por meio da saturação de elementos visuais, podendo ser compreendida, segundo a fala de Benjamin<sup>112</sup> sobre o caráter do exagero metafórico, como a intenção de uma expressão visual.

[...] o desejo de assegurar o caráter sagrado da escrita - o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente - impele essa

<sup>111</sup> Walker Evans (1903- 1975) foi um fotógrafo estadunidense.

<sup>112</sup> Ibid.,1984, p. 153 apud Callado 2004, p.158.

escrita a complexos de sinais, a hieróglifos [...] No exagero das metáforas a palavra escrita tende à expressão visual.

As imagens de Evans e Witkin, claramente se relacionam, não apenas por seus exageros de elementos composicionais, mas por partilharem da subjetividade do conceito do *memento mori*. Ambas as fotografias buscam em chamar a atenção de quem as observa de que o tempo da vida é curto.

Este sentimento de lembrança de que a morte nos espreita, enquanto *memento mori*, segundo Munro (2004, p. 25), é apresentado por volta do século XIII da seguinte maneira:

Ever since illustrations of the skeleton and skull appeared in the *Trionfi* of Petrarch (1304-1374) such images gained popularity as *memento mori*. This Latin phrase means 'remember that you will die too', or 'remember thy death', a reminder that Death is unavoidable, and that the Grim Reaper comes harvesting at random.

As várias cruzes na fotografia de Evans, e a bagunça de elementos na de Witkin, servem como um alerta exagerado da lembrança de que a morte chegaria à todos os seres vivos, sendo este sentimento, que universaliza tudo que é vivo à condição de mortal, apenas encontrado em *The feast of Fools*.

Partindo de outra referência que também se utiliza da saturação visual, a composição *La raie* (1728), de Chardin, se mostra como uma imagem que oferece elementos comparativos à análise da fotografia de Witkin, ao menos no que tange à construção da ordenação do olhar por meio da desordem.

Figura 76 - Pintura - *La Raie* (1728), de Chardin.



Fonte: Michel (1996).

Elementos, como a toalha amassada que envolve a panela, e a faca, aparentemente dispostas ao acaso, guiam o olhar à partir de linhas obíquas ao centro do quadro.

Witkin reafirma sua apropriação da perspectiva linear, similar à encontrada em *La raie*, ao centralizar o cadáver da criança morta no centro de sua fotografia.

Sobre a composição de *La Raie*, Proust nos fala da personalização lógica de seus elementos da seguinte maneira:

Come now to the nearby access to which is guarded by a tribe of vessels of all sizes, efficient servers and faithful, hardworking and beautiful race. On the table, knives active hitting the target directly, resting on an idle threat and harmless, but above you there is a strange monster, fresh as the sea when he waved. Suspended a stingray whose vision blends the desire curious delicacy and charm of calm or of storms at sea, which he had witnessed formidable, it was bake for a reminder of the gardens of plants, through a taste of the restaurant, it is open and alert their delicate architecture, dyed red blue blood of nerves and muscles white, like the nave of a polychrome cathedral beside the abandonment of death, the fish are twisted into a tight corner and desperate, bulging eyes, on your stomach. And a cat, overlaid on this tank of his obscure life forms know more and more aware, with the brightness of your eyes on the stingray, with handles a hurry slowly, the velvet of her paws on oysters raised, revealing the same time, the prudence of his character, his taste for greed and recklessness of his actions. The eye that likes to play with the other senses and to rebuild with the help of some colors more than anything a past, a whole future, is already feeling the freshness of the oysters that will wet the cat's feet, and we can hear when this precarious jumble of hues fragile, succumbing to the weight of the cat, the little cry of your crack, and the thunder of its fall. (DIDEROT, 1995, p. 67).

Ao visualizarmos o corpo da criança na fotografia, assim como a arraia que tem seu peito aberto no quadro de Chardin, temos os olhos atraídos por estes adereços cênicos que se tornam estranhos por meio do prolongamento de sua agonia.

Segundo Diderot (1995), a vivacidade da ferida da arraia sugere que a *rabetouse*, ou a pincelada que se objetivava na mimese da natureza, atribui a distância ilusória dos objetos comuns ao nosso universo, este representados em em *La raie*.

Em outras palavras, a *rabetouse* de Chardin compactua com a fotografia de Witkin por meio do *Trompe-l'œil*, já que neste último, devido à saturação visual, o observador fica sujeito à dúvida, já que não existiria maneira de se confirmar que aquilo que está sendo observado, é ou não um cadáver.

Ao relacionarmos a apropriação de composição de Witkin com os conceitos pictóricos apresentados até agora, é em *The feast of Fools* que encontramos a necessidade em suscitar questionamentos a partir de um olhar que é guiado.<sup>113</sup>

No quadro de Chardin, temos a atenção chamada não só por facas ou linhas formadas por toalhas de mesa dobradas, mas sim, por uma semelhança que a arraia guarda com o rosto de uma pessoa.

Na fotografia, esta semelhança se dá a partir de partes de corpos humanos, mas é por meio da imagem do natimorto ao centro, que o olhar é verdadeiramente guiado.

As imagens, tanto a de Witkin quanto a de Chardin, remetem ao boi de Rembrandt e aos esfolados das aulas de anatomia de Vasalius, além das cenas religiosas de martírio e crucificação.

A partir das características encontradas na *Le Raie* de Chardin, é possível ter certo acesso à intenção de Witkin, já que o fotógrafo também se utiliza da semelhança com o corpo humano na construção de uma espécie de ponto que centraliza toda a trama.

Se Chardin, assim como outros artistas de sua época optam por representar cenas de seres esfolados ou em processo de martírio, Witkin em *The feast of Fools*, opta então por reafirmar a condição mortal à que todos os seres vivos estariam sujeitos, sem direito à uma salvação.<sup>114</sup>

A cozinha de Chardin remeterá então, ao assassinato e aos rituais pagãos, transformando os sacrifícios sofridos por estes animais, em oferenda ao altar da mimese pictórica.

Já Witkin, expõe em sua mesa a lembrança de seu pessimismo em relação à vida. A complexidade que a saturação visual, esta alegórica, oferece, se apóia nos fragmentos representados como elementos que causam a agonia. Esta então documentada e prologanda pela fotografia.

Se Diderot exalta as qualidades de Chardin em *La raie*, como a documentação de uma cena histórica, Witkin, em *The feast of Fools*, tende a utilizar os restos abjetos como crítica à própria abundância transcendental das naturezas mortas, negando-lhes a apoteose e as destinando à agonia eterna por meio de sua perspectiva pessimista.

<sup>113</sup> Em seu depoimento sobre a fotografia *Bruja*, Witkin lembra que alguns elementos que servem como ornamentos à construção do ser fantástico, fora o cachorro morto, são feitos de cera. (WITKIN apud HOVART, 1989, p. 1).

<sup>114</sup> Anteriormente o contrário ocorria em imagens como *Un Santo Oscuro*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do lado “transgressor” apresentado por Witkin, sua obra, enquanto experimento técnico, não oferece qualquer concepção genérica nova dentro da fotografia moderna, já que sua metodologia de apropriação é considerada prática comum no meio artístico.

Suas temáticas, estas compostas pela apropriação de técnicas, relatos ou conceitos relacionados à arte em geral, tendem a facilitar a leitura ou análise intertextual de suas narrativas, estas que podem ser realizadas pelo pesquisador da arte mais experiente, ou pelo observador comum, quando permitido.

Suas fotografias, que oscilam entre o apolínico e o dionisíaco, se mostraram como experimentos em busca de uma identidade artística.

Nesta fase, chamada no estudo como Nascimento, o controle do enquadramento tende a oscilar entre estes dois reinos, já que o reino apolínico, onde reside a beleza e a harmonia, se apresenta em sua fotografia por meio da constante repetição do enquadramento do retrato.

Ao contrário deste funcionalismo previsível, o dionisíaco se demonstra por uma vontade de se aventurar pelo estranho, este, que a partir do conceito freudiano, traz à luz seres e práticas sexuais que guardariam certa semelhança com o mundo familiar que se imagina perfeito.

Flores (2011, pg 110), afirma que a câmera fotográfica tende a demonstrar controle sobre a desordem orgânica das imagens.

Partindo de *O nascimento da tragédia* de Nietzsche, a autora categoriza o apolíneo e o dionisíaco da seguinte maneira:

O apolíneo se vincula à culminação dos valores ideais de nossa cultura, ao lado luminoso da dualidade: o número, a proporção, a mente, a Ciência e tudo o que é semelhante ao “controle”. Isso inclui as associações de poder e controle relativas ao gênero masculino, às funções do lado esquerdo do cérebro, aos grupos políticos, sociais e radicais. O dionisíaco pelo contrário, seria aquilo que escapa ao controle; origina-se na realidade natural, estende-se à natureza corporal e termina em um balaio de gatos onde cabe tudo aquilo que é indomável ou carece de estrutura lógica: o lado direito do cérebro, o feminino, a Arte como polo oposto a ciência etc.

Se Barthes tende a afirmar que a fotografia remete ao “isso foi”, enquanto conceito de compreensão da mesma como documento, Witkin expressa seu pandiabolismo intertextual por

meio do que Flores<sup>115</sup> chama de fotografia como criação, ou do “isso aconteceu porque eu inventei”<sup>116</sup>.

A propriedade híbrida da criação do fotógrafo, que se apoia pesadamente no pictorialismo como um jogo de linguagens, demonstra por meio de suas camadas, estas sobrepostas; a intenção imediata de oferecer significado em algumas imagens, mas que se apresentam herméticas em outras.

Flores<sup>117</sup>, revela que o processo de artistificação que se baseia na simples apropriação de algo realizado na sua ênfase criativa, ou em seus níveis de aprofundamento, tendem à resultar em uma metalinguagem:

A ênfase criativa está no meio dominante, nesse caso, a Fotografia. Em contrapartida, as obras de gênero misto das vanguardas foram criadas com uma vocação que surge da Arte para aterrissar sobre ela mesma: não se quer aperfeiçoar ou completar um gênero, mas produzir uma obra – de Arte, naturalmente – a partir da mistura de linguagens. Os meios que conformam a obra são utilizados em sua qualidade de códigos completos e se transformam, na nova obra, em fragmentos de um paradigma maior uma *metalinguagem*.

Se pode pensar que a obra de Witkin se utilizaria apenas do recurso apropriativo da fotomontagem, este banal e efêmero, à intertextualidade; mas, a prática se demonstra como uma manipulação imagética, servido de crítica ao próprio meio.

Para Flores<sup>118</sup>, os elementos apropriados que são dispostos posteriormente sobre a imagem fotográfica, se referem, não necessariamente ao conteúdo dos fragmentos, mas a construtibilidade de sentidos que estão relacionados a partir da intertextualidade dos mesmos, esta plural.

O artista mostra-se então, como um ser que busca na apropriação, subsídios à esta intertextualidade como forma de legitimação.

Suas imagens, compostas tecnicamente de uma composição banal, a documentação em forma de retrato, demonstraram durante às décadas de 1950 a 1970, a oscilação que ira perdurar por toda sua obra.

O embate entre o apolíneo e o dionisíaco, se perde por opção do próprio artista em se dedicar apenas à temática em detrimento da técnica.

---

<sup>115</sup> Ibid., 2011, p.146.

<sup>116</sup> Em seu livro, a autora se utiliza da imagem, *O Afogado* de Hippolyte Bayard.

<sup>117</sup> Idem, pg.181.

<sup>118</sup> Idem.

Para um fotógrafo que vivencia as transformações pós maio de 1968, suas imagens deixam a desejar no quesito experimentação expansiva.

Já durante a década de 1980, a utilização de cadáveres se torna intensa como mero objeto cênico, como bem frisa Walter Benjamin. Outras apropriações, muitas delas relativas às práticas sexuais, são evidenciadas pelo conceito de “alto” e “baixo” medieval de Bakhtin, além do “estranho” freudiano, que ajuda a trazer à luz, estes seres que habitam as sombras do mundo familiar.

Neste período, a acomodação de suas narrativas se engessam definitivamente dentro da composição fotográfica do retrato.

Witkin se torna então, um retratista funcional que busca temáticas dionisíacas.

Mesmo enquanto caçador de espécimes diferenciadas, o vigor encontrado na fotografia *Dancer*, realizada durante a infância artística do artista some durante o passar dos anos.

O que fica evidente é que o safari cultural continua, mas desta vez encenado, montado ou teatralizado, prática que busca o intuito de satisfzer os delírios apropriativos do fotógrafo.

Durante a década de 1990, aparentemente Witkin retoma a replicar estéticas da história da arte como a natureza morta e a alegoria.

A atitude demonstra certa decadência criativa do artista, que atualmente se tornou lugar comum no que diz respeito a artista polêmico.

Sua atitude enquanto fotógrafo resigna-se em apenas utilizá-la como suporte documental de suas construções teatrais.

O fato funcional encontrado em sua fotografia, se apóia constantemente em sua perspectiva datada, esta que tende a carregar certa carga antropológica quando Witkin se dedica ao estudo de suas temáticas, antes de fotografá-las.

A repetição desta perspectiva, se relaciona quase como uma brincadeira. A apropriação deste elementos funcional da fotografia, reverbera na construção das narrativas, como pode se visto nas fotografias da década de 1990.

Em seus textos, Benjamin se referia à repetição por meio da palavra alemã *spiele*, esta que remete a duplicidade do jogo, ou da ação:

[...] talvez aqui resida a mais profunda raiz para o duplo sentido nos “jogos” alemães: repetir o mesmo seria o elemento verdadeiramente comum. A essência do brincar não é

um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformação da experiência mais comovente em hábito.” Entre o brincar e o jogar, o autor aponta as vias de confluência que os instalam em uma direção própria da repetição, em que o “de novo” é o prenúncio de uma trajetória que não cessa (BENJAMIN, 2002, P. 03 apud MEIRA, 2003, p.74).

A partir da perspectiva do “fazer de novo”, a inventividade de Witkin não se revigora durante a década de 1990, suas imagens apenas evidenciam a repetição de temáticas e de seu olhar objetivo funcional.

A intertextualidade em sua obra, não passa apenas de mero adereço para uma auratização de sua fotografia, esta em busca de legitimização.

O fazer fotográfico de Witkin opta em permanecer engessado por um caráter técnico-científico e repetitivo, visando documentar os restos humanos, como seres a serem enjaulados em uma agonia eterna.

A inventividade selvagem que encontramos na imagem *Dancer*, e que foi o verdadeiro momento de transgressão do funcionalismo fotográfico em sua obra, enquanto captura de espécies diferenciadas na floresta cultural, praticamente desaparece no decorrer do livro.

Witkin opta apenas em perpétuar o olhar científico do antropólogo, revelando-se um artista culto nas construções de suas intertextualidades, mas um fotógrafo “funcionário”, se levarmos em conta o conceito de Vilém Flusser.

Apesar de certa insatisfação resultante da obra analisada, este trabalho, que mesmo desenvolvido a partir da escassez de documentos de processo, não esgota as possibilidades de leitura sobre o *corpus*.

A obra, ainda carente de possíveis interpretações ou análises diferenciadas, talvez encontre na leitura psicanalítica, respostas que deem acesso à verdadeira personalidade de Witkin.

Este estudo se finda então, não como um cânone dogmático das intenções artísticas do que é a obra, ou a sistematização do processo criativo de Joel-Peter Witkin, mas se mostra como um índice à sua compreensão.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia e S.Paulo, Ed.da. Universidade de S.Paulo, 1979

ALMEIDA, Ivan de. **Inocência e Método**. Disponível em: <<http://fotografiaempalavras.wordpress.com/>>. Acessado em: 24 ago. 2011.

ALVES, Jefferson Fernandes. **Fotografia**: revelando uma prática educativa do olhar. DEPED – PPGED/UFRN, 2002. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema7/0746.pdf>>. Acessado em: 24 ago. 2011.

ANKELE, Daniel. **Hippolyte Bayard: The Drowned Man**. Ankele Publishing, LLC, 2011.

ARBUS, Diane. **Diane Arbus**. Millerton, New York: Aperture, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas (SP): Papyrus, 1995.

BATCHEN, Geoffrey. **Hippolyte Bayard**. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 5ª edição. São Paulo: Annablume, Hucitec, 2000.

BARROS, Diana Luiz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Interxrtualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Rumor na língua: A morte do Autor**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BAUER, Hermann; PRATER, Andreas. **Barroco**. Colónia: Taschen, 1997.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

BRACEWELL, Michael. **Sam Taylor-Wood Gallery Edition**. Steidl, 2008.

BRAUNE, Fernando. **O Surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2000.

BRUYNE, Edgar De. **Etudes D'Esthetique Medievale**. França: Albin Michel, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação**. SP, Ed. 34, 2002. In: MEIRA, Ana Maria. **Benjamin, os brinquedos e a infância contemporânea**. Psicol. Soc. [online]. 2003, vol.15, n.2, pp. 74-87.

BURNS, Stanley B. **Sleeping Beauty**: Memorial Photography in America. New York: Twelvvetrees/Twin Palms Press, 1990.

CALLADO, Tereza de castro. **O drama barroco da alegoria no século XVIII**. Kalagatos, Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em filosofia da UECE. Fortaleza, v.1 n.2, Cerão 2004, p. 1333-165.

CANDITTO, A E. de. **Jacob De Barbari et Albert Durer**. França: Nabus Press, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte contemporânea brasileira**. São Paulo: Editora Lemos Editorial, 2002.

CURL, James Stevens. **A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture**. Oxford: Oxford, University Press, 2006.

CUSTÓDIO, José de Arimathéia Cordeiro. **O rebaixamento corporal nas imagens midiáticas**. 2008.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Tradução de Guilherme Teixeira – Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: a lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

DIDEROT, Dennis. **Diderot on Art, Volume I: The Salon of 1765 & Notes on Painting**. Londres: Yale University Press- First English Edition, 1995.

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

DISDÉRI, Eugène. Renseignements photographiques indispensables à tous. In: HÉRAN, Emmanuelle (Org.). **Le dernier portrait**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

DÜRRENMATT, Friedrich. **Der Besuch der alten Dame**. 1956. In: **Blätter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg**. Fasc. 5, 1956/57.

EMBLIN, Richard. **Joel-Peter Witkin in Colombia**. Montevideú, set. 2008. Disponível em: <<http://rising.blackstar.com/joel-peter-witkin-in-colombia.html>>. Acesado em: 28 mar. 2010.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Descobertas e surpresas na fotografia brasileira contemporânea expandida**. Panoramas da Imagem Seminários. Facom, N° 16 - 2° semestre de 2006.

FIGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Introdução à Lingüística: I. Objetos Teóricos**. São Paulo: Contexto, 2002. In: SILVA, Rommel Cerqueira. **O devaneio da criação: A imagem como linguagem poética**. 2008 (Trabalho monográfico de conclusão de curso.).

FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo: Hucitec, 1985.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.s

FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALLANT, Ann-Millet. **The Disabled Body in Contemporary Art.** EUA: Palgrave Macmillan, 2010.

GARTNER, Marianna. **Marianna Gartner.** Berlim: Galerie Haas & Fuchs, 2007.

GAUNA, Evandro de Freitas; COSTA, André Figueiredo. A apropriação e a ressignificação na fotografia contemporânea. **Eletras**, vol. 18, n.18, jul. 2009.

GOYA, Francisco. **Los desastres de La Guerra.** Espanha: Edhasa, 2006.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria** - construção e interpretação da metáfora. Campinas: Unicamp – Hedra, 2006.

HORVAT, Frank. **Entre Vues:** Frank Horvat - Joel Peter Witkin, Albuquerque, jun. 1989. Disponível em <[http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-en\\_fr.htm](http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-en_fr.htm)>. Acessado em: 28 mar. 2010.

INGLIS, Erik. **Jean Fouquet and the Invention of France:** Art and Nation after the Hundred Years War. Inglaterra: Yale University Press, 2011.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOMEL, Guilherme. **A invenção de um Mundo.** São Paulo, out. 2009. Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/blog/?p=4808>>. Acessado em: 28 mar. 2010.

KRIEGESKORTE, Werner. **Arcimboldo**, Colônia: Taschen, 2000.

LAUAND, Jean. **Razão, Natureza e Graça: Tomás de Aquino em Sentenças**. São Paulo, Edix/Dlo-Fflchusp, 1995.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura** - Vols. 1, 3 e 6. São Paulo: Editora 34, 2004.

MALRAUX, André. **O museu imaginário: as vozes do silêncio**. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s. d.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e de ódio**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MALRAUX, André. **Entretiens et Précisions**. Paris, Gallimard, 1984

MCCAULEY, Elizabeth Anne. **Carte de visite**. Oxford Companion to the Photograph, ed. Robin Lenman. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MERLEAU-PONTY. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MICHEL, Marianne Roland. **Chardin**. First U.S. Edition. New York: Harry N. Abrams, 1996.

MISSOLZ, Jérôme de. **Joel-Peter Witkin - L' image indélébile**. [Filme-vídeo]. Produção e Direção de Jérôme Missolz. Estados Unidos da América, 1994. 1 DVD/NTSC, 52 min. color. som.

MUNRO, Dane. Memento mori and vanitas elements in the funerary art at St John's Co-Cathedral, Valletta, Malta. **Treasures of Malta, República de Malta, p. 25-26, dez. 2004**.

O'BRYAN, C. J. **Carnal art: Orlan's refacing**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

PLAZA, Júlio. **As imagens de terceira geração, tecno-poéticas**. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PURCELL, Kerry William. **Weegee**. New York: Phaidon, 2004.

RECHDAN, M. L. A. **Dialogismo ou polifonia?** Disponível em: <http://www.unitau.br/prppg/publica/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>. Acessado em 14 maio 2004.

ROUILLE, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009 (Original publicado pela editora Gallimard em 2005; tradução de Constancia Egrejas).

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ, 2008.

SAND, Michael. **Joel-Peter Witkin**. Nova Iorque, 1996. Disponível em: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin>. Acessado em: 28 mar. 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. 30ª Edição. São Paulo: Cultrix, 2002.

SCHMIDT, Christiana. Natureza Morta com espelhos ou a natureza da natureza no seu próprio reflexo. **Cadernos da Pós Graduação do Instituto de Artes – Unicamp**, Ano 5 - Vol 5 – Nº 2, 2001, p. 75.

SIQUEIRA, Sônia. **A Estética da Idade Média**. Lorena: Centro Cultural Teresa D'Ávila, 1994.

SOARES, Miguel Augusto Pinto. **Representações da morte: Fotografia e memória**. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SOUZA, Gustavo Ramos. O Estranho e o Familiar em "O Sistema do doutor Alcatrão e do Professor Pena", de Edgar Allan Poe, e de "O Alienista", de Machado de Assis. In: VIII SEPECH - Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2010, Londrina. **Anais do VIII SEPECH**, 2010.

SPEAR, Richard E. **The Divine Guido: Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni**. Inglaterra: Yale University Press, 1997.

TAVARES, Bráulio. **Freud e o estranho**: contos fantásticos do inconsciente, São Paulo: Casa da Palavra, 2007.

THUERLEMANN, Felix. **Robert Campin**: A Monograph and Survey of Work. Inglaterra: Prestel Publishing, 2002.

VILE Bodies. Joel-Peter Witkin. [Filme-vídeo]. Produção de Channel 4. Direção de Channel 4. Inglaterra, 1998. 1 DVD/PALM, 52 min. color. son.

BORHAN, Pierre. WITKIN, Joel-Peter. **Disciple & Master**. New York: Fotofolio Inc., 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco** - Estudo Sobre a Essência do Estilo Barroco e a sua Origem na Itália. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., (Stylus 7), 1989a.

WITKIN, Joel-Peter. **Gods of Earth and Heaven**. Santa Fe: Twelvetrees Press Third Edition.1994.

WOODY, Jack. **The Bone House**. New York: Twin Palms Publishers, 1998.

XAVIER, Juarez de Paula Tadeu. **Vôo panorâmico da “aventura antropológica”**. In: CARDOSO, Ruth. (org). A aventura antropológica – teoria e pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, 1986.