

A FOTOGRAFIA NA CONTRAMÃO DOS CÓDIGOS IDEALIZADORES DA PINTURA

Niura Legramante Ribeiro

PPGAV/Instituto de Artes/UFRGS, Brasil

niura.legramante@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa as relações entre fotografia e pintura em obras do artista americano Joel-Peter Witkin, procurando mostrar que, a fotografia ao utilizar referenciais do universo pictórico não produz mera imitação dos códigos da pintura, mas procura questionar a noção de idealização e beleza do corpo propagado pela pintura clássica. A sua prática fotográfica recorre à ironia, ao grotesco e aos questionamentos sobre os gêneros de identidade, entre outros.

Palavras-chave: Fotografia; pintura; *mise en scène*; mestiçagem.

ABSTRACT

This article analyzes the relation between photography and painting in the works of the American artist Joel-Peter Witkin, trying to show that by using references of the pictoric universe photography does not produce mere imitation of the codes of painting, but seeks to question the notion of idealization and beauty of the body propagated by classical painting. The artist's photographic practice evokes irony, the grotesque and questions about the genres of identity, among others.

Keywords: Photography; painting; *mise en scène*; miscegenation.

Nos anos 1980, a figuração na fotografia assume uma grande potência. Dominique Baqué (1998) e André Rouillé (2009) constatam, nas práticas fotográficas daqueles anos, a existência de várias questões, algumas das quais se podem encontrar ainda hoje em determinadas produções da fotografia contemporânea. Para esses autores, a Bienal de Veneza de 1980 representou um retorno da pintura voluntariamente figurativa.

Para Baqué (1998, p. 175), “a pintura não desdenhava nem a história, nem a anedota, uma pintura narrativa, colorida, expansiva, um Neoexpressionismo e Neofovismo para a Alemanha e França e a Transvanguarda para a Itália.” É uma pintura que “reivindica um ecletismo com direito à citação,” entre outras questões.

Para Rouillé (2009, p. 356), uma ampla adoção da fotografia pelos artistas coincide com o esgotamento, nessa Bienal, “dos grandes relatos da pintura pura, e isso se traduziria pela volta da figuração, em detrimento da ‘abstração universalizante’”. No início dos anos 1980, segundo o autor francês, assiste-se ao advento de uma pintura na contramão das vanguardas modernistas, com o retorno intempestivo da figura, da narração e da ornamentação, que ele chama de um “pós-modernismo conservador”. A consistência modernista dos valores era: sentidos originais, status, essência, hierarquias, estilos. Isso desaparece em imagens pós-modernistas, sob o efeito de misturas, das mestiçagens e das reciclagens, sob a dependência do ecletismo generalizado, do bricabaque das práticas, dos materiais, das referências, dos gêneros, dos estilos e das épocas. O modernismo adota um caráter exclusivo, e o pós-modernismo, um caráter inclusivo, com misturas sem restrições.

Paralelamente ao retorno de “uma pintura voluntariamente figurativa” detectado pelos autores, Baqué (1988, p. 178) identifica na produção fotográfica a partir dos anos de 1980 “a presença da *mise en scène*, da reapropriação de estilos, da prática da citação, do maneirismo, do pastiche, que são sintomas de certo pós-modernismo que joga com o ecletismo, o gosto pelas misturas, recicla o usado”. Linda Hutcheon (1991, pp. 52-71) considera o pós-modernismo nas suas relações entre “o passado e o presente, entre a cultura do presente e a história do passado”, colocando-se numa “reavaliação do passado”. O pós-moderno “não nega tanto o passado e não é tão utópico com o futuro como a vanguarda histórica ou o modernismo”. Na realidade, o moderno está embutido no pós-moderno. Este não nega inteiramente o modernismo, mas dá uma interpretação livre deste. Ele o examina criticamente, procurando “descobrir as glórias e seus erros”, como a “incapacidade de lidar com a ambiguidade e a ironia”. O pós-modernismo tenta ser “historicamente consciente, híbrido e abrangente”.

“É importante compreender que a afinidade da fotografia contemporânea com a pintura figurativa se reduz a uma imitação ou à tentativa de reviver aquele período da arte”, declara a pesquisadora Charlotte Cotton (2010, p. 49). Tal declaração generalista parece ser problemática se forem analisadas algumas produções fotográficas contemporâneas que esfacelam a afirmação de que se reduzem a uma imitação da pintura figurativa. Ainda que tal afirmação esteja situada numa parte do texto em que a autora menciona o *tableau photographique* e o *tableau vivant*, as fotografias de artistas que trabalham com o *tableau vivant*, como Joel-Peter Witkin, não são uma mera imitação dos códigos da pintura, mas os transpõem de forma a desconstruí-los, seja através da ironia, do gesto grotesco e do questionamento de gêneros de identidade, seja pela afronta à noção de idealização e

beleza do corpo, dentre outras questões. As problemáticas trabalhadas por alguns artistas dos anos 1980 parecem contradizer essa relação entre a fotografia e a pintura proposta por Cotton.

Pode-se verificar, como Joel-Peter Witkin ao revisitar a história da pintura com suas fotografias, tem uma atitude que não se reduz a uma mera imitação, como declarou Charlotte Cotton, pois cria enfrentamentos aos cânones estilísticos consagrados pela história da arte da pintura.

Michel Poivert (2010, p. 210), constata que: “a fotografia “teatral” constitui a parte mais emblemática da fotografia contemporânea dos anos 2000. Quantos artistas não nos levariam ao estranho universo onde a fotografia não cumpre mais seu ofício de janela aberta para o mundo, mas de um espaço cênico?”

No entanto, pode-se retroceder a determinadas poéticas surgidas a partir de meados dos anos 1980 que também trabalharam com encenações, algumas das quais tendo como modelos a tradição figurativa da pintura.

O americano Joel-Peter Witkin (1939) tem alimentado as suas composições fotográficas¹ com a tradição pictural. Embora recorra à encenação, tudo o que se vê fisicamente no corpo é a própria realidade. Em Witkin, o corpo não perde sua condição de realidade nas cenas que o artista constrói: fragmentos de corpos mortos como em *O Beijo* (1982) e *Poeta da coleção de relicários e Ornamento*; em corpos hermafroditas em *Homem com gato* (1990); em corpos obesos e envelhecidos em *Retrato do Holocausto* (1982) e *A Capitulação da França* (1982); em corpos com algum tipo de anomalia física em várias obras; em corpos de anões em *Retrato de um anão* (1987); por vezes, o artista utiliza também corpos de animais mortos.

É com essas configurações de corpos que Witkin enfrenta os padrões estetizantes consagrados pela história da arte. Ancorado em assuntos que são ou beiram o grotesco e o choque psicológico, cria cenas que exibem a dor, a morte, situações de sadomasoquismo, erotismo, sexualidade, anomalias físicas, alegorias religiosas e mitológicas, dentre outras. Há referência constante ao passado, “com construções refinadas e horríveis, relíquias e fragmentos enxertados em corpos monstruosos ou cadáveres, uma artificialidade exibida em *mises en scène*” (DURAND, 1996, p. 55).

É através da concepção de *tableau vivant* que Witkin dialoga com referências à pintura clássica. O *tableau vivant* é um modo de compor uma imagem com seres vivos, trabalhando todos os recursos de uma encenação, como a pose, o figurino, as iluminações e as espacialidades dos “atores em cena”. O *tableau vivant* é, na origem, uma prática teatral articulada à representação com personagens vivos, imóveis e em silêncio. Historicamente, caracterizava-se por ser a reconstituição de uma pintura, de uma escultura ou de um episódio da história ou da mitologia, que devia ser suficientemente conhecido para que o público fosse capaz de identificar a obra à qual se fazia referência. É a imobilidade e o assunto que o aparentam à pintura ou à escultura. Assim, escolher uma obra consagrada e, portanto, bem conhecida do público é a primeira condição para criar um *tableau vivant* e poder mimetizar uma cena com quadros célebres da história pictural.

Por estar indissolúvelmente na fronteira de muitas artes, principalmente, do teatro e da pintura, por relacionar-se a um modelo já existente, Carol Halimi (2011, p. 36, p. 49 e p. 50) vê um caráter “híbrido” e um “anacronismo” no *tableau vivant*. Os protótipos aos quais o *tableau vivant* faz referência evocam um confronto com o passado. A pintura à qual se fazia referência era a da tradição figurativa do neoclássico ou, muitas vezes, beirava o pompierismo. Os pintores Jean-Baptiste Greuze, Thomas Couture, Jacques Louis David e Jean Dominique Ingres, dentre outros, tiveram suas obras pictóricas representadas na forma de *tableau vivant*.

Witkin utiliza a concepção de *tableau vivant* para realizar as suas encenações de pinturas célebres, com personagens imóveis cujas poses evocam pinturas muito conhecidas, mas não sem produzir questionamentos em relação à idealização do corpo pela pintura clássica. O embate com os padrões da história da arte ocorre justamente em relação aos corpos dos personagens e aos acessórios que coloca em tais corpos. Mas como pensar os trabalhos de Witkin segundo essa confrontação com a pintura? É o próprio artista que cria os cenários e os figurinos, dirige os modelos, escolhe as referências picturais e registra as cenas. A diferença em relação aos artistas franceses está na tipificação de corpos que possuem alguma deficiência física ou nos corpos envelhecidos dos modelos que contrata.

Os ensaios fotográficos do pictural realizados pelo artista americano “presumem um saber cultural”, como afirma Anne Biro-leau (2012, p. 23), porque fazem um chamado a objetos identificáveis da arte antiga, clássica ou moderna:

Witkin coloca em movimento um impressionante motor estético, máquina complexa alimentada pela história, os temas, os programas, os vocabulários plásticos de todas as épocas e de todas as formas de arte ocidental. A mitologia e a iconografia religiosa ou profana, a pintura, a escultura, o desenho e o meio fotográfico entram em contato e, por vezes, se fundem e impõem na mesma obra. A lista de obras de artistas é vertiginosa (BIROLAU, p. 18).

Seus trabalhos são saturados de referências ao universo da história da arte de diferentes períodos da pintura figurativa – Fra Angélico, Piero della Francesca, Beckman, Dix, Gericault, Delacroix, Courbet, Botticelli, Velásquez, Goya, Picasso, Miró, Rubens, Arcimboldo –, da escultura greco-romana, de Canova e das fotografias de Sander, Marey, Negre, Muybridge, Rejlander, Mayer e

1. Este artigo não inclui imagens das obras de Witkin, por não se ter a cessão dos direitos autorais para reproduzi-las. Entretanto, durante a apresentação da comunicação no Seminário, serão projetadas imagens das obras referidas no texto.

Pierson. Ele estudou também a arte religiosa de Giotto, bem como a simbolista de Gustav Klimt e Alfred Kubin. Esse convívio com a história da arte vem desde pequeno, conforme relatou:

“Quando eu era pequeno, meus amigos trocavam imagens de futebol, eu colecionava reproduções de quadros. Assim que eu pude, eu peguei o metrô para ir ver os museus em Manhattan. Minha família são os artistas.”

A utilização de fontes pictóricas em suas composições fotográficas aparece em obras emblemáticas, das quais retira as situações espaciais dos personagens, temas e títulos, mesclando-as ao seu repertório *freak*. Witkin escolheu *As Meninas*, de Velásquez, para referenciar.

O fato de utilizar corpos que guardam um grande apelo à condição física real dos modelos não inviabiliza que o artista fabrique situações de *mises en scène*. Produzir tais situações envolve três etapas: o contato com o assunto – pessoa, objeto, ideia –, os esboços da composição, o planejamento das cenas, com a escolha dos personagens e do vasto número de acessórios – objetos, roupas, máscaras, maquiagem – e a ambientação. A segunda etapa é a da construção de seu *tableau vivant*, é o momento da encenação propriamente dita de pinturas clássicas, com os personagens no estúdio e o registro fotográfico. A terceira etapa é a interpretação do clichê (que se refere ao momento de intervenções na tiragem, como se verá posteriormente).

Witkin em *Las Meninas*, New Mexico, 1987 conserva o ambiente de ateliê do pintor. Apropriando-se da temática, de elementos de composição e de personagens do quadro, procura adaptá-los ao seu vocabulário de sofrimento. Hervé Castanet (2006, p. 20) confirma que, a partir dos anos 1970, Witkin utiliza “um diálogo (ou pastiche ou reinterpretação)” com os grandes mestres da pintura. Um dos primeiros embates com a pintura de Velásquez pode ser encontrado na figura da menina, que nessa fotografia certamente é o personagem mais de acordo com o universo trágico de Witkin, como ele mesmo a descreve: “a menina não tem pernas, apenas seus cotos, que estão no detalhe que por último se observa, mas são eles que fazem a beleza da imagem, que a tornam tão atemporal e tão dolorosa” (entrevista, site de HORVAT). À pompa da saia da Infanta, Witkin contrapõe o espaço onde a menina está sentada, uma estrutura metálica com rodas no mesmo formato da saia, como se fosse uma gaiola, cuja base interna tem elementos que se assemelham a pregos, o que talvez se possa entender como uma prótese para locomoção. Esse personagem, assim colocado, não deixa de ser uma paródia corrosiva ao personagem da pintura de Velásquez – a bem-nascida filha do rei.

O diálogo com a história da arte segue, nessa fotografia, com referências a Picasso, na presença da lâmpada da obra *Guernica* e numa estrutura que parece um painel. Em outra fotografia, *Pygmalion*, New Mexico (1982), Witkin transcreve literalmente as partes de uma pintura de Picasso, *Mulher com Flor* (1932), e novamente a lâmpada da *Guernica*, misturando-as com o seu próprio universo. Dessa forma, o sistema witkiniano apresenta duas constantes, como apontou Anne Biroleau (2012, p. 25): ele é “endógeno, saído do próprio corpus do autor, ou exógeno, com empréstimos de fragmentos de obras de outros artistas”. Como se trata de uma fotografia que comporta em sua composição imagens de pintura, além de toda a referência ao quadro de Velásquez, pode-se identificar um caráter de mestiçagem icônica.

Outras de suas fotografias – *Courbet in Rejlander Pool*, New Mexico (1985), *Studio of the Painter: Courbet*, Paris (1990), *Studio de Winter*, Paris (1994) e *Poussin in Hell* (1999) – mostram o interesse de Witkin por recriar cenas de ateliê. Nessas fotografias, também cruza seu universo grotesco com as imagens icônicas da pintura figurativa. Witkin prefere construir seus cenários quase bidimensionalizados, porque os personagens, à exceção de *As Meninas* e de outras poucas obras, se encontram imediatamente em frente a uma parede ou painel pintado, que, em certos casos, lembram fundos fotográficos. Isso remete à relação entre a fotografia e a pintura: vários fundos de seus cenários lembram panos ou telas pintadas, que também fazem uma clara referência aos fundos de paisagens pintadas que os fotógrafos começaram a utilizar no século XIX para compor os retratados nas fotografias de estúdio.

Em *Studio of the Painter: Courbet*, Paris (1990), podem-se detectar de imediato algumas relações da fotografia com a pintura de Courbet *O Atelier do Pintor* (1855). Assim como na obra de Courbet, uma grande tela pintada atravessa a composição, formando com a pintura de cavalete no centro da composição e com a própria fotografia uma representação dentro de representação. A fotografia de Witkin, mesmo sendo em preto e branco, traz uns rasgos de cores amareladas no pano que cobre os quadris de um personagem e um sépia em alguns outros elementos da composição, o que rememora tonalidades da pintura à qual faz referência. Além das técnicas de *grattage*, foi também utilizada a encáustica, técnica tradicionalmente utilizada no campo da pintura.

Pode-se medir o fascínio por Courbet quando se percebe que, nessa mesma fotografia, Witkin incrustou fragmentos iconográficos de três diferentes obras do artista: *O Atelier do Pintor* (1855), *Les Demoiselles des Bords de la Seine* (1857) e *Les Baigneuses* (1852), estas duas como uma fotomontagem. O caráter de montagem cênica é indubitável, e não há nenhuma intenção de esconder tal estratégia – basta olhar para os contornos visivelmente recortados da modelo de costas, as duas figuras no chão e também a desproporção de tamanho da modelo em relação ao corpo do pintor e à tela, colocadas lado a lado na composição. As montagens ajudam, ainda, a evidenciar o quadro dentro do quadro, este também presente na fotografia *As Meninas*. Apesar da dimensão modesta da fotografia (73, 2 x 99, 4), se comparada à da pintura gigantesca de Courbet, o tamanho da tela ao fundo da imagem em relação aos demais elementos da composição fotográfica aludem, possivelmente, ao grande formato da pintura original, *O Atelier do Pintor*.

Outra incrustação de imagem estrangeira à fotografia de Witkin é o grafismo que aparece à direita e lembra a pesquisa sobre o movimento realizada por Étienne-Jules Marey (1830-1904). O pássaro registrado no ato de pousar sobre o cavalete pode lembrar também as pesquisas sobre a locomoção de animais de Eadweard Muybridge (1830-1904).

É colocando personagens de outras obras de Courbet que Witkin faz desaparecer as figuras alegóricas da obra original. No estúdio de Courbet imaginado por Witkin, outros personagens do pintor “em carne e osso” frequentam o ateliê, como se a dimensão da ficção ganhasse realidade no estúdio do artista. Witkin parece não querer reproduzir aquelas figuras alegóricas, mas prestar uma homenagem ao mestre do Realismo. O personagem suspenso numa tela cuja posição do corpo alude a uma crucificação em Courbet, em Witkin, encontra-se de joelhos, tendo uma caveira a seus pés, esta claramente pertencente ao vocabulário de morte do repertório do fotógrafo. Outros elementos de seu repertório grotesco configuram-se como ironia: o monstro com cabeça de crocodilo que carrega um pincel na mão e vira as costas para a tela, substituindo o menino que admirava a pintura de Courbet; a máscara no rosto do artista e um corpo em ruína à altura do joelho, como se fosse um manequim ou uma prótese quebrada. Em *Studio de Winter*, de 1994, coloca uma autorreferência através do quadro na parede de sua fotografia *Studio of the Painter: Courbet*. Na primeira, abundam as referências ao espaço de um ateliê de artista: esculturas, estrutura de cavaletes, modelos e quadros na parede. O que ele chama de interpretação do clichê aparece de forma exacerbada, com muita *grattage* sobre a imagem, fazendo-a parecer com uma fotografia muito velha e amarelada.

Se, em *Studio of the Painter: Courbet*, Witkin junta vários Courbets numa única fotografia, em *Courbet in Rejlander's Pool* (1985), ele fez uma tríade de contaminação do pintor Courbet, do fotógrafo do século XIX Oscar Rejlander e de si próprio. Nesta, porém, ele condensa Courbet e Rejlander na mesma figura da modelo de costas: a modelo, por estar de costas e por seu aspecto anômico, lembra a obra *Les Baigneuses*. Em *Rejlander*, há também uma figura feminina seminua de costas, igualmente com panejamentos ao redor da cintura, e outro personagem, numa pose estereotipada de estúdio, embora de frente, dobra o braço em direção da testa, de maneira muito semelhante à da modelo de Witkin.

As referências corrosivas a artistas da história da arte não faltam na sua produção. *Poussin in Hell* (1999) é uma *mise en scène* em que Poussin é representado por um homem esquelético e envelhecido que está pintando uma tela, em contraste com a juventude da modelo reclinada. Esta, por sua nudez, também contrasta com uma figura coberta de roupas e ajoelhada como se fosse uma santa, pintada sobre um pano de fundo, possivelmente uma tela, a julgar pelo enquadramento visível em diagonal à esquerda da composição e pela emenda de outra tela à direita. Uma criança pintada nesta tela no fundo aponta para uma frase grafada em diagonal: “a dúvida é a fonte de toda a beleza”.

Outro tema emblemático muito representado na história da tradição pictural, como se sabe, foi o de *Leda e o Cisne*, que Witkin representa na fotografia *Leda* (1986). Trata-se visivelmente de uma paródia com o tema em relação ao idealismo da representação dos corpos de Vênus na história da pintura renascentista. A juventude de Leda na pintura original foi substituída por um corpo tortuoso, marcado pela passagem do tempo e anomalia física. A *Leda* de Witkin é tão esquelética e disforme nos ossos que beira a anorexia, envelhecida e sem atrativos nos seios, com pelos pubianos que jamais aparecem nas Vênus da história da arte. E não é o cisne que a domina, como nas pinturas clássicas; é ela que agarra o cisne pelo pescoço. Uma grande casca de ovo e dois bebês ao chão contradizem a possibilidade de a envelhecida Leda ser a mãe. Nada de corpo escultural, como se fosse um mármore grego, e nenhuma paisagem a rodeia. Apenas a iluminação de estúdio fotográfico lembra que se trata de uma representação. Essa atitude do artista deixa claro que a fotografia contemporânea não se reduz a uma simples imitação da tradição figurativa pictural, como afirma Cotton. Os empréstimos de modelos picturais são utilizados para criticá-los. A pintura por séculos impôs esses modelos como dominantes do gosto clássico por corpos idealizados. Assim, a sua produção fotográfica também não é uma mera citação, no sentido definido por Souriau, conforme anteriormente já discutido, na medida em que o artista coloca posicionamentos até mesmo contrários aos valores propagados pela história da pintura.

Pictures from the Afterworld: Countess Daru, Monsieur David, Madame David, Paris (1994), como o próprio título diz, remete a retratos realizados pelo pintor Jacques Luis David que estão emoldurados num tríptico de madeira, em alusão às pinturas de santos medievais colocadas nos altares de igrejas. Witkin problematiza justamente a parte do corpo que expõe a identidade, abrindo buracos nos rostos e crânios das figuras e deixando órgãos internos expostos, além de utilizar corpos femininos envelhecidos e esqueléticos, contrariando todo o ideal de beleza do retrato burguês.

Witkin faz adulterações no negativo, o que torna a imagem mais pictural. Esse momento é significativo para o artista: “minhas tiragens não são registros mecânicos, mas o resultado de uma série de inter-relações entre os registros e mim mesmo”². No laboratório ele trabalha sobre a emulsão desenhando, apagando partes ou riscando o contato. Esses atos de riscar, raspar, provocar incisões, fazer retoques visíveis, colagens, sobrecargas de pintura, cobertura de encáustica, colaboram no processo para a aparência pictural, de desenho ou de gravura, resultante em mestiçagens de procedimentos. O trânsito entre a fotografia, a pintura e os grafismos em suas composições fotográficas acusa a impureza de seus processos de trabalho. O trabalho de manipulação no laboratório personaliza cada fotografia. Tais procedimentos se materializam em obras como *Il Ragazzo com Quattro Bracci*, San Francisco (1984), *Sins of Joan Miró*, New México (1981), *Art Deco Lamp*, New Mexico (1986) e *Studio Winter*, Paris (1994), *Leda*, Los Angeles (1983) dentre outras.

Vincent Lavoie (1996, p 67, 69 e 70) cria duas clivagens para a abordagem de determinadas fotografias da contemporaneidade, no texto *Transparence et Plasticité*. Esse sistema dualista, um para duas práticas fotográficas, que denomina “funcional e

2. HORVAT (http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-fr_en.htm).

objetiva" e outro como "artística e subjetiva." A *Transparence* se caracteriza pelos atributos de uma valorização estética própria à fotografia funcionalista – clareza descritiva, precisão, objetividade, verdade. Estas estariam ligadas a práticas fotográficas auxiliares. Por *Plasticité*, Lavoie entende que se trata de imagens nas quais o material fotográfico é o objeto de um trabalho plástico e, neste sentido, se distingue daquelas imagens que preservam escrupulosamente a integralidade do meio, a unidade de sua superfície, sua nitidez, sua clareza ou seu *flo*u controlado, como exige uma ortodoxia."

Para Lavoie (1996, p 70), os fotógrafos *plasticiens* produzem "imagens 'suja's, tecnicamente precárias e muitas vezes com acumulação de pintura e encaústica." Por tais intervenções plásticas, Witkin é colocado, por Lavoie, no eixo da *plasticité*. Porém, não se pode esquecer que Witkin trabalha simultaneamente com uma objetividade atroz da imagem e com técnicas consideradas *plasticiennes* na mesma composição. Então, a produção do artista reúne, na mesma imagem, uma objectivité e uma intervenção *plasticienne*; dessa forma, a obra de Witkin problematiza a separação em dois grupos feita pelo autor. O que disse Lavoie sobre a obra de Witkin não invalida suas considerações sobre as intervenções que o artista realiza na matéria, apenas a ressalva é quanto à inserção numa ou noutra categoria.

Se a pintura da tradição figurativa serviu a Witkin como uma fonte potencializadora para realizar seus *remakes* fotográficos, também serviu para que o artista colocasse seus posicionamentos críticos em relação à concepção do tratamento corporal apolíneo empregado pela pintura clássica. Além disso, também critica a sociedade contemporânea, que produz imagens de corpos industrializados cirurgicamente por plásticas físicas ou por programas de edição de imagem, como o *photoshop*. A turbulência do corpo nu nas fotografias de Witkin não segue a ditadura dos padrões atuais, excessivamente cobrados pela mídia; ao contrário, são antinarcísicos. Desta forma, mesmo utilizando fontes iconográficas e temas originários da pintura clássica, não são apenas uma mera transferência iconográfica. Portanto, suas atitudes plásticas são de um contrafazer, no sentido de ir contra os valores idealizadores do corpo na tradição da pintura. São corpos mais dionísíacos que apolíneos.

REFERÊNCIAS

- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne*. Paris: Éditions du Régard, 1998.
- BIROLEAU, Anne e ali. "Dans un miroir obscur. *Joel Peter Witkin, enfer ou ciel*, pp. 15-26. Paris: Éditions de la Martinière/Bibliothèque Nationale de France, 27 mars – juillet, 2012.
- CASTANET, Hervé. *Joel-Peter Witkin. L'angélique et l'obscure*. Paris: Éditions Pleins Feux, 2006.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DURAND, Régis. "Passages du corps dans la création photographique contemporaine." In *Une Aventure Contemporaine, la photographie 1955-1995, à travers la collection de la Maison Européenne de la photographie*, pp. 53-58. Paris: Maison Européenne de la photographie, 1996.
- HALIMI, Carol. *Le tableau Vivant, de Diderot à Artaud et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XIX et XX siècles)*. Paris: Université Paris-1, Panthéon Sorbonne, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HORVAT, Frank, *Entre vue avec Joel-Peter Witkin*. Acesso 22. 05.2012 http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-fr_en.htm
- LAVOIE, Vincent, "Transparence et plasticité." In *Une Aventure Contemporaine, la photographie 1955-1995, à travers la collection de la Maison Européenne de la photographie*, pp. 67-70. Paris: Maison Européenne de la photographie, 1996.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia, entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Édition revue et augmentée. Paris: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 2010.

CURRÍCULO

Niura Legramante Ribeiro

Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no qual atua como professora de Artes nos cursos de Graduação e Pós-Graduação. Mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Em suas pesquisas teóricas, dedica-se à fotografia e suas reverberações com outras linguagens. Tem realizado diversas publicações e curadorias sobre Fotografia e Arte.