



Corpo, beleza e subversão: o olhar do fotógrafo Joel-Peter Witkin sobre a arte clássica.¹

Pedro CANDIDO²
Gabriela Frota REINALDO³
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

Joel-Peter Witkin é tido como um dos fotógrafos mais controversos e originais de sua geração. Seu trabalho ergue-se sobre um jogo entre o bem e o mal, a vida e a morte. Ele constrói, dentro de uma estética muito particular, um universo de encanto e agonia, obtido pela manipulação do corpo, rompendo com os ideais clássicos de beleza. Este trabalho tem a pretensão de explorar a noção de corpo e beleza dentro da estética de Witkin de modo a investigar de que forma ele reinterpreta o belo da pintura clássica em seu universo visual. Tudo sob a luz dos estudos sobre beleza, cultura e deformidade, de Alain Corbin, Erwin Panofsky, J.J. Courtine e Zygmunt Bauman. Sobre o corpo, nos interessam os olhares de Lúcia Santaella e Cleide Riva Campelo. Também utiliza as pesquisas de Júlio Plaza sobre tradução intersemiótica.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo, beleza, arte, Joel-Peter Witkin, tradução.

INTRODUÇÃO

Joel-Peter Witkin é um artista fruto de sua própria história. Desde muito cedo, como ele mesmo relata em seu livro *The Bone House, 1998*, passou por experiências que iriam influenciar sua futura produção artística. O fotógrafo conta que aos cinco anos, ao voltar da igreja com sua mãe e seu irmão gêmeo, presenciou um terrível acidente em que a cabeça de uma menina, atropelada e degolada por um caminhão, veio parar aos seus pés. Witkin afirma que tal acontecimento mudou a forma como enxergava a morte e o corpo humano.

Peter Witkin, como se observa em sua autobiografia *The Bone House*, nasceu em 1932, em Nova York. Filho de pai judeu e mãe católica, conheceu desde muito cedo o

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

² Estudante de Graduação 6º. semestre do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda do ICA-UFC. Bolsista do Grupo de Pesquisa “Palavra e Imagem: interfaces”. E-mail: phc.publicidade@gmail.com

³ Orientadora da Monitoria de Iniciação à Docência e do presente trabalho. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Adjunta do Instituto de Arte e Cultura-UFC. Email: gabriela.reinaldo@gmail.com



peso da religiosidade, tema pelo qual sempre demonstrou bastante interesse. O fotógrafo conta que aos 17 anos, influenciado pelo pai, faz seu primeiro retrato. Tratava-se um rabino que afirmava ter visto e conversado com Deus. Algum tempo depois, ao visitar um circo de aberrações em Coney Island, EUA, fotografa um hermafrodita. Joel afirma que ficou tão fascinado por aquela figura andrógena que teve com ela a sua primeira relação sexual.

Ao longo de toda a sua produção artística, Joel-Peter Witkin irá retratar a mistura resultante das suas experiências e crenças: a religiosidade, a morte, o corpo estranho, a deformidade, o grotesco, o belo, tudo construído a fim de compor um retrato de sua própria personalidade. Na maioria de seus trabalhos ele explorou essa relação entre a beleza das obras de arte clássicas e religiosas, sua influência simbolista¹ e sua preferência por imagens de morte, anormalidade e sadismo. O presente estudo irá tentar compreender a obra do fotógrafo e a sua relação com o corpo e a beleza.

O corpo na obra de Joel-Peter Witkin.

O corpo, como afirma Lucia Santaella (2004), é território de dúvidas, desejos e temores. De um lado o material, o biológico; do outro o simbólico, o subjetivo, a ideia. O corpo é o que se enxerga primeiro, a materialização de si e do outro. À partir de Descartes, o estudo sobre o corpo e sobre sua relação com o mundo ficou preso à ideia de superioridade do sujeito (interior pensante, sensível, universal, socialmente construído) em relação ao corpo em si. Estudiosos da época afirmavam que sem o sujeito não sobraria nada. O corpo funcionava apenas como suporte e foi durante muito tempo, renegado ao esquecimento. Somente, de acordo com Santella (2004, p.16), com os estudos dos “mestres da suspeita” (Marx, Freud, Nietzsche e Heidegger) o corpo passou a ser interrogado. Não apenas o sujeito, como afirmava o Cartesianismo, mas como também o corpo era algo construído social e culturalmente. Ele passou a ser problematizado, interrogado. O corpo seria um produto histórico e cultural. Não apenas a sua ideia se reinventa, mas como também a sua própria estrutura.

Tanto quanto o sujeito, o organismo não é absolutamente constante.
Ele tampouco é estabilizado em si mesmo, nem fixo no lugar. Tanto

¹ A influência simbolista de Witkin é aquela ligada à pintura. Suas principais referências foram Paul Gauguin e Gustav Klimt



quanto o sujeito, ele não passa de uma variável em modificação contínua e aberta. Longe de ser universal, está mais perto de ser uma multiplicidade virtual a ser observada sob vários ângulos (...) (SANTAELLA, 2004, p. 24)

O próprio conceito de beleza é relativo. “Dizer que uma coisa não é bela é um juízo; a coisa não é bela em si, mas no juízo que a define como tal”.(ARGAN, 1992, p 17). O conceito de belo ou normal relacionado ao corpo irá variar muito ao longo da história das sociedades, como esclarece Alain Corbin (2005). Desde a Antiguidade até os tempos atuais os corpos se modificaram, bem como os ideais de beleza e perfeição. Durante, principalmente, a Idade Média, a beleza estava ligada à noção de pureza divina e ao abandono total ao corpo, tido apenas como morada do espírito.

Aprovado por Deus, que criou o ser humano à sua imagem, o corpo, receptáculo da alma, também é um templo apto a receber o corpo de Cristo no Sacramento da Eucaristia: isso explica a frequência do termo “tabernáculo” para designá-lo. Os ritos do Batismo, da Confirmação e, ainda mais, da Unção dos Enfermos manifestam essa sacralidade do corpo humano, prometido, também ele, à ressurreição. Mas uma vez reduzido ao *status* de cadáver, ele logo passa a ser matéria desprezível (CORBIN, 2005, p 59).

A beleza, segundo Corbin (2005), em relação à religião, está nesse distanciamento do mesmo com o mundo terreno. Abdicação dos prazeres e necessidades físicas que dão lugar à elevação do espírito e ao alcance da vida eterna. Na arte sacra, o corpo aparece como este lugar do espírito, olhando em direção aos céus, a espera de se libertar da matéria e atingir o encontro com o divino. O corpo, notadamente o feminino, precisa ser tido como sagrado e virgem, distanciado de qualquer conotação sexual.

Joel-Peter Witkin irá utilizar todo esse aparato religioso ao criar muitas de suas peças de arte. Já não há espírito. É essa “matéria desprezível”, do qual se refere Corbin (2005, p 59), do qual a arte sacra parecia querer se libertar, que o fotógrafo irá utilizar para criar seu universo de beleza às avessas. Ele parece brincar com todos os conceitos ligados à estética corporal defendida e culturalmente construída. Na maior parte de suas obras Joel utiliza pedaços de cadáveres. No entanto, ao montar seu espetáculo, Witkin parece dar vida, um novo significado a esses fragmentos de corpos. Ele faz o caminho

inverso ao que Santaella cita, devolve o sujeito a esses objetos inanimados. Isso pode ser observado em seu trabalho intitulado *Interrupted Reading* (1999), mostrado na Figura 01, em que utiliza o corpo de uma velha senhora, no caso a sua própria avó falecida, para criar o retrato.



Figura 01 - *Interrupted Reading, Paris* (1999) Joel-Peter Witkin

O circo das aberrações.

Durante boa parte do século XIX, como aponta Courtine (2008), principalmente na Europa, seres humanos que possuíam algum tipo de anomalia física eram expostos à visitação pública, para divertimento das massas. Eram os chamados circos das aberrações. O olhar curioso das multidões sobre corpos deformados e mutilados. A mulher-barbada, o homem-elefante, os irmãos siameses ou as mulheres sem braço, nenhum deles era, para a multidão curiosa, uma mulher, um homem. Eram apenas “monstros”, distantes da segurança que o público sentia em sua normalidade. O jovem Witkin, como ele mesmo afirma, presenciou muita dessas exposições, fascinado pela obscenidade e beleza daquele espetáculo, onde os chamados monstros traziam ao



público uma mistura de espanto e tranquilidade. Tranquilidade essa, como afirma Corbain (2008), conseguida por um sentimento de extrema alteridade, em que se observa um outro, sem nenhuma identificação. Olhar o feio, o grotesco e enxergar-se longe dele, distinto, sentir-se dentro de uma curiosidade confortável.

O culto às aberrações não ficou esquecido no século XIX. Courtine (2008) afirma que ele apenas se modificou. Os “monstros”, que antes mantinham uma distância confortável, a da alteridade, passam a se aproximar cada vez mais daqueles que antes se consideravam normais. Ao enxergar-se no espelho com mais cautela, a plateia passou a se identificar.

Foco da curiosidade universal, origem de toda estranheza corporal, unidade de medida de periculosidade social, o monstro concentra as angústias coletivas e conserva nas mentalidades muitos dos traços do lugar que ontem lhes cabia. E ainda que tenha perdido, em um lento desencantamento, a radical alteridade que nele a sociedade tradicional temia ou venerava, ganhou um poder maior de disseminação ao se banalizar na infinidade ordinária das pequenas delinquências criminosas e desvios sexuais. Digamos em outras palavras que o anormal (e isso até o fim do século XIX, até o século XX talvez) é no fundo um monstro cotidiano, um monstro banalizado. O anormal vai continuar sendo por muito tempo algo como um monstro pálido. (COURTINE, p. 259).

A obra de Peter Witkin está permeada por esses monstros, que são tirados de suas jaulas e inseridos dentro do universo da arte, causando desconforto diante da visão de tais corpos defeituosos onde antes estavam os corpos perfeitos da pintura Clássica e Renascentista. Esse deslocamento acentua ainda mais a perda da sensação de alteridade em relação aos corpos anormais. Henry-Pierre Jeundy (2002) relembra o conto da Bela e a Fera, a união do monstro com o universo da beleza e pureza. Procura-se nesse monstro traços dessa inocência, num misto de atração e repulsão. O autor afirma: “Consideramos, na maioria das vezes, que a obscenidade mata a inocência, somos pouco inclinados a imaginar que ela seja a sua origem”.(JEUNDY, 2002, p. 127). Busca-se na Fera, o monstro, a beleza perdida. Somente quando o monstro torna-se belo ele parece se redimir dos seus erros.



Pintura Clássica e as aberrações.

Joel-Peter Witkin, objeto desse presente estudo, não foi poupado de análises e críticas pesadas sobre o seu trabalho singular. Como o próprio admite, foi tido por alguns como um gênio criativo, um artista excêntrico e por outros, como um sádico. Witkin profanou obras de arte que habitam o imaginário dos apreciadores das belas artes, obras de grandes mestres da pintura, como Sandro Botticelli, Rafael, Rubens, Bosch, Velásquez, Miró. Em sua biografia, Witkin (1998), afirma que traz para o seu presente as imagens e símbolos do passado, a fim de contar a sua própria história, através da lente de sua câmera.

Discutir arte seria, segundo Panofsky (1999), algo delicado e gerador de controvérsias. Como afirma o autor, Platão, há milênios, já lançava afirmações sobre, para ele, o que era ou não a arte. Platão afirmava que as artes visuais eram algo menor, uma mera imitação da realidade. Defendia que o mundo o qual consideramos como real era apenas uma imagem refletida do mundo das ideias. A arte então funcionaria como a imitação de algo que por si já não é original. Sócrates por sua vez, acreditava que a arte, como tentativa de representação do real, era algo de muito valor, já que o homem conseguiria eliminar os “defeitos” produzidos pela natureza, criando uma realidade perfeita na arte.

Já Sócrates admitia como óbvio que a pintura, embora “simples cópias das coisas visíveis” fosse ao mesmo tempo obrigada e capaz, “na ausência de um homem cujo físico fosse irrepreensível sob todos os aspectos”, de representar um corpo cuja aparência fosse bela, combinando, a partir de uma multiplicidade de corpos, o que mais belo houvesse em cada um deles (PANOFSKY, 1999, p. 19)

A Arte Renascentista, da qual Witkin inspira-se para criar muitas de suas obras, resgatou, segundo Gombrich (1995), muito do ideal clássico de beleza. Tal beleza deveria ser buscada na natureza, a qual deveria ser imitada em sua totalidade, ou mesmo retirando dela o que havia de mais belo e perfeito. O real da natureza aliado à imaginação e inteligência, criando assim o que poderia haver de mais belo. Para os renascentistas o pensamento principal é o real, a obra de arte precisa ser a representação do mundo real.

As concepções artísticas do Renascimento, em oposição às da Idade Média, têm portanto como característica o fato de que, de certo modo, elas arrancam o objeto do mundo interior da representação subjetiva e o situam num “mundo exterior” solidamente estabelecido; também dispõem entre o sujeito e o objeto (como o faz na prática a “perspectiva”) uma distância que ao mesmo tempo retifica o objeto e personifica o sujeito. (PANOFSKY, 1999, p. 49).

A perfeição, tanto do Clássico quanto do Renascimento, são revisitadas por Joel-Peter Witkin. Assim como os renascentistas defendiam, o fotógrafo se põe diante de seu modelo. No entanto, de uma maneira nova, através da lente de uma câmera fotográfica. O processo de captação dessa imagem é outro. Já não são as pinceladas de tinta que dão forma à imagem, mas o processo fotográfico sobre o filme. Apesar das diferenças, Witkin traça paralelos com as pinturas nas quais se inspira. O fotógrafo, de acordo com o que próprio descreve em seu *The Bone House (1998)*, produz esboços que servem de guias para suas fotografias, além de um longo processo de manipulação dos negativos, propositalmente atingidos por agentes químicos, bem como submetidos à ação física. Cada fotografia do artista torna-se uma peça de arte única, bem como os quadros de Botticelli ou Rafael. O artista consegue transformar a fotografia, que durante tanto tempo, como afirma Argan (1992), foi negada enquanto obra de arte, já que era produzida por um mecanismo e não pelas mãos do artista. No entanto, o autor esclarece que o que irá determinar se o que foi produzido é ou não uma obra de arte será o olhar do artista.

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade *como ela é* e a pintura a reproduz *como se a vê* é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase do seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque. (ARGAN, 1992, p. 79)

Witkin promove uma releitura de certas obras de arte da pintura. Ele traduz para sua estética e para um meio diferente as obras de Boticelli, por exemplo. Nesse processo de tradução, o artista cria o novo a partir de algo preexistente. Na verdade, como o próprio Plaza defende, esse processo tradutório está presente não apenas nessa clara passagem do conteúdo da pintura para a fotografia, mas em processos muito mais básicos. Para o autor, até mesmo o pensamento trata-se de um processo tradutório. “um conhecimento imediato não é possível, visto que não há conhecimento sem antecedentes mentais”. (PLAZA, 1987, p. 18). Isso fica claro ao se analisar o processo de tradução feito por Witkin. O fotógrafo baseou-se em obras Renascentistas, que por sua vez também foram produzidas a partir de algo preexistente, no caso, as obras de arte da Antiguidade grega, como afirma Panofsky (1994).

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos. (PLAZA, 1987, p. 2)

Witkin, ao produzir a sua Vênus hermafrodita em *Gods of Earth and Heaven*, vista na Figura 02, não está tentando imitar a obra de Sandro Botticelli, observada na Figura 03. Está se utilizando do processo de tradução, em que os signos da obra Renascentista estão sendo transportados para as fotografias de Joel-Peter. Nesse processo de tradução serão respeitadas as características do meio no qual está, no caso o fotográfico, bem como, nesse caso específico, a identidade visual de Witkin. Ficher-Lichte (1978) demonstra esse processo ao discorrer sobre a tradução de textos literários para o teatro:

(...) a equivalência não pode ser identificada como identidade de sentido nem do sentido que o texto faz surgir, nem do sentido de seus elementos e subtópicos. Equivalência significa que o texto dramático e o texto teatral podem ser interpretados e compreendidos com referência a um sentido comum a ambos. Assim, um julgamento de equivalência não significa uma relação existente que possa ser

percebida e afirmada por qualquer um, mas o resultado de um processo hermenêutico no qual a leitura de um texto dramático se relaciona à "leitura" de um texto teatral - dramatização, encenação - com referência aos sentidos que são resgatados por ambos (FISCHER-LICHT, 1987 p.211)



Figura 02 – Gods of Earth and Heaven, Los Angeles (1998) Joel-Peter Witkin

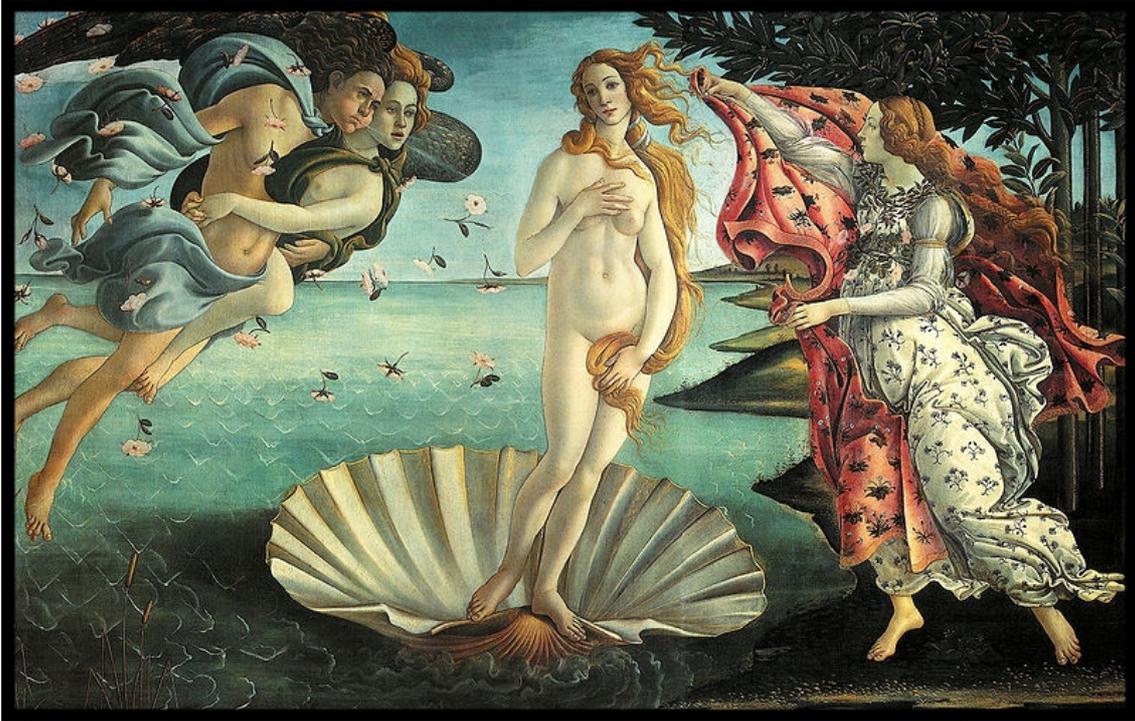


Figura 03 – O Nascimento da Vênus, Têmpera sobre Madeira, Galeria de gli Uffizi, Florença

O corpo na obra de Joel-Peter Witkin não é o mesmo corpo presente nas obras que traduz. O corpo em Witkin está repleto de mazelas, considerado anormal e feio, segundo os ideais clássicos de beleza. *O Nascimento da Vênus (1483)*, de Sandro Botticelli, segundo defendia Deimling (1995), retrata todo o ideal de beleza renascentista. A Vênus de Botticelli é a deusa grega do amor e da beleza, a figura feminina perfeita, que surge das águas sendo recebida por belas ninfas, espalhando graça e suavidade. As cores se contrapõem em equilíbrio, as linhas marcam e delimitam sem parecer pesadas. Na obra de Wikin, *Gods of Earth and Heaven* a Afrodite é representada pela figura hermafrodita, repousando sobre o cadáver de um homem. Não há cores, apenas um intrigante jogo de sombras e borrões. A obra, que na versão de Botticelli, representava o nascimento da deusa da feminilidade transforma-se, na visão do fotógrafo, em um corpo que está entre o feminino e o masculino, um Ying e Yang, o rosto feminino e delicado que contrasta com o órgão sexual masculino impiedosamente exposto. Ao observar-se a tradução de *As três graças*, de Rafael Sanzio, mostrada na Figura 04, outro grande mestre do Renascimento, para a obra de Witkin *The Graces*, 1988, da Figura 05, enxerga-se mais uma vez esse jogo de claro e escuro. O fotógrafo retrata as virgens do quadro de Rafael dentro de seu universo imagético.

a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é, nem pode ser, senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; entretanto, está sempre presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente ou o converte em um objeto verbal que, mesmo distinto, o reproduz: metonímia e metáfora. (PAZ, 2009, p.15)



Figura 04 – As Três Graças, 1503
Rafael – Museu Condé, Chantilly



Figura 05 – The Graces, Los Angeles (1988)
Joel-Peter Witkin

As fotografias de Witkin impressionam pelas imagens fortes, pelo uso livre do corpo, por mostrar aquilo que muitos prefeririam não ver. Ele acredita ter a capacidade de ver essa beleza escondida no feio, no grotesco, no anormal, no mutilado. Os expectadores observam perplexos seu trabalho, atraídos por essa exibição dos monstros, assim como aqueles, que a mais de um século observavam os circos das aberrações. Observa-se esse corpo enquanto objeto de arte, plataforma de discussões filosóficas sobre o belo, o corpo e a arte. No entanto, esse observador ainda preserva muito daquele outro, que olhava assustado para John Merrick, “o homem-elefante”, em 1884. Um olhar assustado diante do corpo de um outro, de uma alteridade assustadora. Joel-Peter



Witkin traz a tona o corpo, enquanto matéria, amontoado biológico, desprovido de alma, de essência, mas traz também um corpo que interroga, que intriga, que dialoga com milênios de história.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)indoscópos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: Annablume, 1996.

CATHERINE ADELMAN GALLERY. Joel-Peter Witkin. Disponível em: <<http://www.edelmangallery.com/Witkin/witkin-main.htm>>. Acesso em 15 de out. De 2011.

CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. **História do Corpo 1: Da Revolução à Grande Guerra**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. **História do corpo 3 – As mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2006/2008.

DEIMLING, B. **Botticelli**. Köln: Taschen, 1995.

ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erica. **The Performance as an 'interpretant' of the drama**. *Semiótica* 64: 197-212, 1978.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LCT, 1995.

JEUNDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2009.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

POMMIER, Gerard. **Los cuerpos angélicos de la posmodernidade**, Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.



SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura.** São Paulo: Paulus, 2004

WITKIN, Joel-Peter. **The Bone House.** Santa Fe: Twin Palms, 1998.