



ABSTRACT Nowadays the imposition of an ideal body model, linked to the pattern of classical art, has intensified and called critical attention for its impact on society. This article presents the works of Joel-Peter Witkin and Jan Saudek, photographers who challenge a model of beauty that does not accept the decay of the body and deny the nearness of death. Through their work, they contribute to weaken the hegemony of this apollonian discourse and promote the visibility of other body models.

A TRANSGRESSÃO DO CORPO NU NA FOTOGRAFIA

O retorno dos corpos decadentes

ANDRÉ MELO MENDES

Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social/Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Doutor em Literatura Comparada pela FALE/UFMG

Basta ligar a televisão ou abrir uma revista de moda para darmos de cara com seios esculturais e belos torsos de modelos perfeitos oferecendo-se para serem por nós contemplados enquanto vendem algum produto ou serviço. Os corpos nus estão cada vez mais presentes no nosso cotidiano, isto é um fato inegável e, apesar da sua presença constante na nossa vida, ainda causa constrangimento em algumas pessoas a divulgação dessas imagens.

Esse interesse pelo nu, entretanto, não é um fenômeno exclusivo da contemporaneidade. Ao contrário, a representação do corpo nu surgiu como um gênero da História da Arte Ocidental na Grécia Clássica. Os corpos que representavam os deuses gregos eram perfeitamente proporcionados e sem nenhum dos defeitos do corpo “real” – muito parecidos com os corpos que se apresentam hoje para nós. Esse corpo ideal poderia expressar tanto a beleza física como a nobreza da alma e do espírito. Na época cristã, a divisão entre o corpo e a alma foi radicalizada e a nudez corporal passou a ser entendida como um símbolo de vergonha e humilhação. Como consequência, a figura humana nua quase não existe na arte medieval cristã, exceto como representação do pecado, nas cenas de Adão e Eva e do Juízo final. (STURGIS; CLAYSON, 2002, p. 106).

A representação do nu recuperou prestígio a partir do Renascimento, quando

seu estudo se tornou parte indispensável da formação de um artista (STURGIS; CLAYSON, op. cit., p. 107). O domínio da representação do corpo nu idealizado foi assimilado pelas escolas de arte do século XVI e, daí em diante, o estudo do corpo nu (masculino e feminino) se tornou a base do ensino artístico até final do século XIX. Esse corpo nu ensinado nas academias de arte era o corpo apolíneo, em detrimento de outras formas de corpo nu existentes no mundo grego. Como lembra Umberto Eco (2007, p. 23), em *História da Feiúra*, além de um cânone idealizado de beleza, os gregos também legaram à tradição ocidental imagens de seres que eram a própria encarnação da desproporção, a negação de qualquer cânone.

Desde seu início, a fotografia esteve estreitamente relacionada à pintura. Entretanto, no que diz respeito ao nu, este, no princípio, encontrou dificuldades para sua aceitação, mesmo em se tratando da representação de corpos nus associados ao cânone grego. Esta rejeição se deu menos pelo realismo das suas imagens do que pela conotação moral que envolvia o ato de uma pessoa se despir para ser captada pela câmara. Isto levou a fotografia do nu a ser considerada pornografia por muito tempo e a ser relegada a circuitos clandestinos, nos quais colecionadores com certas posses (ricos hedonistas) movimentavam uma boa soma de dinheiro. Em Paris, a capital mundial desses produtos, era comum que fotógrafos, distribuidores e modelos fossem frequentemente autoados e até presos, embora sem abalar a prosperidade deste comércio peculiar.

Segundo Annateresa Fabris (2004), o século XIX é marcado pela relação intrínseca entre corpo e fotografia, mas os nus só tiveram sua entrada permitida oficialmente nas exposições fotográficas depois que os pictorialistas,¹ em sua luta pelo reconhecimento da fotografia como uma arte, conseguiram que os corpos despídos fossem finalmente levados a público de maneira aceitável. Desde então, a proliferação de fotos de corpos nus (apolíneos) em exposições, revistas, filmes e adjacências não parou mais e, nos últimos anos, tem sofrido até uma certa banalização.

1 • Na época do seu surgimento, a fotografia era vista apenas como “espelho” do real. No final do século XIX, alguns artistas procuraram aproximar a fotografia do campo da arte e essa aproximação se deu por meio da interferência na foto de modo a assemelhar-se a uma pintura. Esses fotógrafos chamados pictorialistas tratavam a foto como uma pintura, fazendo intervenções sobre o negativo e provas. Muitas vezes, manipulavam suas fotografias à mão, alterando a granulação, os tons, modificando ou suprimindo elementos de forma a assemelhar as fotografias a pinturas ou aquarelas.

O corpo “neutro”

Os corpos encontrados nos museus e veiculados pelos meios de comunicação de massa têm sido predominantemente corpos vinculados ao padrão ideal da arte clássica, especialmente aqueles corpos que manifestam características de força do corpo masculino e a sensualidade suave dos corpos femininos. São corpos

com equilíbrio, simetria, proporção, solidez e, sobretudo, corpos rígidos e fortes, mesmo em se tratando da representação dos corpos femininos.

Do final do século XX ao início do século XXI, a sacralização e “cosmetização” da imagem do corpo tem se intensificado e chamado a atenção da crítica pelas suas consequências na sociedade. Alguns teóricos entendem que esta tendência está relacionada ao individualismo e ao hedonismo² a que está submetida a sociedade, nesta fase do capitalismo. Segundo Gilles Lipovetsky (2008, p. 123), quanto mais se

afirmam os ideais de personalidade e de autenticidade, mais a cultura do corpo tende a se tornar preponderante, reforçando a ideia de que permanecer jovem e esbelto é um imperativo.

Apesar de muito difundida a crença de que já nascemos sabendo ler figuras, pinturas, fotografias, publicidades em revistas e jornais, nosso entendimento das imagens não é instantâneo, como é suposto pelo senso comum. Charles S. Peirce (2010), depois Ernest Gombrich (2007), Roland Barthes (2009), Martine Joly (2008), dentre muitos outros, já haviam explicado que a leitura de uma imagem, como de qualquer outro texto, seja ele musical ou escrito, está vinculada ao conhecimento mínimo de um código.

Esse código nos é apresentado já nos nossos primeiros anos e vamos aperfeiçoando o domínio sobre ele ao longo da vida (durante o nosso processo de socialização). Justamente pelo fato de que as imagens fotográficas são representações da realidade (e não “a coisa em si”), elas são regidas por esse código e podem conter nelas mesmas ideologias as mais variadas.

Sendo assim, independente de a imagem de um corpo nu ser idealizado ou “real”, ela jamais será um corpo neutro, visto que sempre será lida a partir de um código e incorporará discursos diversos. O corpo na arte é sempre um corpo-representação, um corpo imaginário que revela narrativas e cria (ou reforça) sentidos. Desenhos, caricaturas, fotografias fornecem a matéria para imaginar a realidade do corpo. Dessa forma, a percepção humana não ocorre de maneira neutra, já que ela se dá por meio de uma interpretação e a interpretação depende dos hábitos perceptuais das pessoas: o que vemos quando olhamos para alguma coisa depende do que vimos antes (SVENDSEN, 2010, p. 87).

2 • O hedonismo afirma que o prazer é o bem supremo da vida humana. O significado que o termo recebeu na linguagem comum designa uma atitude de vida voltada para a busca egoísta de prazeres materiais. Nesse sentido, “hedonismo” é usado de maneira pejorativa, entendido como sinal de decadência.



Feast of fools, México, 1990

A estetização da esfera corporal

No livro *Moda uma filosofia*, Lars Svendsen (op. cit.) afirma que nossa percepção do corpo humano é sempre dependente de como ele é representado em pinturas, fotografias e outros meios expressivos. Sob este ponto de vista, a dominância do modelo ideal clássico na imaginação social do corpo nu não é positiva porque nos impõe um corpo “impossível”, na medida em que é um corpo dos deuses e não de mortais. A determinação deste modelo como o correto, o saudável, belo e desejável tem levado as pessoas a se entregar a regimes radicais e exercícios obsessivos, com o objetivo de se aproximar desse corpo olímpico.



Leda, 1986

A respeito da estetização na esfera corporal, Jean Baudrillard (2007, p. 87) argumenta, no seu famoso livro *Sociedade de Consumo*, que, apesar de o corpo ser visto na idade moderna como lugar de prazer, de fruição, na verdade, o grau de investimento que esse modelo de corpo demanda é muito alto e leva as pessoas a obsessões coletivas com relação ao corpo. As pessoas teriam que investir muito tempo e dinheiro e, ao fazerem isso, teriam sua energia sexual esvaziada. Neste sentido, ele afirma que o mito de beleza e do consumo modernos alcançam o mesmo objetivo da Igreja na Idade Média, ou seja, alienar o sujeito do seu corpo.

Cansado e sem tempo, o sujeito não consegue (nem é estimulado a) conhecer a si mesmo, nem ao seu desejo e, em vez de ter acesso à sua pulsão, acaba se subme-

JOEL-PETER WITKIN
Le Baiser (The Kiss), New
México, 1982



JOEL-PETER WITKIN
Las meninas, 1987



tendo a um corpo erotizado pela cultura. O problema é que este corpo construído segue um modelo que deve servir para todas as pessoas, já que expressa um erotismo massificado e objetivado, transformado em algo visível para que possa ser seguido. Como consequência desse fato, o sujeito vai apagar-se em detrimento do código que é externo a ele. Nesse caso, o sujeito é “falado” pelas estruturas da cultura – em vez de o sujeito “falar”, deixando de exercitar sua subjetividade (e perdendo sua singularidade).

O corpo grotesco e o corpo morto

Conforme Júlia Kristeva (1988) aponta no livro *Poderes de la Perversión*, o abjeto, além de nos ferir com sua diferença, fragiliza nossas fronteiras, problematizando nossa identidade, nossos valores e os significados dados pela cultura. Neste sentido, no mundo da arte existe uma tradição que tem ganhado força na contemporaneidade, na qual as imagens dialogam com o abjeto, o feio, o disforme, com imagens que se contrapõem diretamente ao modelo ideal grego. Nessa tradição, o horror e o grotesco passam a ser utilizados como categorias estéticas, pois possuem uma grande potencialidade desestabilizadora dos sujeitos e da sociedade. Essa tradição começa com Bosch, passa por Mathias Gruenwald, Velázquez e Goya.

Na contemporaneidade, diante desse quadro de imposição de um determinado tipo de corpo ideal, os artistas interessados por mecanismos que questionem e neguem a hegemonia desse discurso sobre o corpo, procurando refletir sobre a decadência do corpo em direção à morte, têm retomado essa tradição marginal com muito êxito.

Ao apresentarem corpos deformados e grotescos, esses artistas contribuem para enfraquecer a hegemonia do discurso apolíneo e promover a visibilidade de outros modelos de corpos, contribuindo para enfraquecer o modelo ideal de identidade corpórea. Neste ensaio, vou deter-me no trabalho de Joel-Peter Witkin e Jan Saudek porque, apesar de utilizarem discursos diferentes, eles se colocam de maneira crítica em relação ao modelo dominante de beleza que não aceita a decadência do corpo e nega a proximidade da morte, apresentando um corpo nu transgressor.

O corpo morto, aleijado e grotesco

Joel-Peter Witkin é um dos fotógrafos mais importantes e polêmicos da atualidade. Já esteve no Brasil por duas vezes, sendo a última em 2009, em São Paulo, participando do seminário internacional “As invenções da Fotografia Contemporânea”. Suas fotografias resvalam em tudo que é tabu, proibido ou sacro, expondo aquilo que a moral e os bons costumes insistem em esconder debaixo do tapete.

Seu trabalho apresenta pedaços de cadáveres, símbolos religiosos, corpos defeituosos e artefatos sado-masoquistas. Na biografia do fotógrafo, Eugenia Parry (2001) afirma que desde a sua primeira exposição individual, realizada em 1980, em Nova Iorque, Witkin encantou e dividiu a crítica, recebendo elogios (pela coragem e sofisticação na abordagem de temas como a dor e a morte), ao mesmo tempo em que foi atacado como sensacionalista e despudorado.

Alguns teóricos procuram explicar a singularidade de sua obra a partir de sua biografia. Segundo relato do próprio artista, ele presenciou, na infância, um terrível acidente de carro no qual a cabeça de uma pequena garotinha rolou em sua direção, parando sobre seus pés. Ele teria pegado aquela cabeça e o contato com esse pedaço de corpo sem vida trouxe-lhe uma emoção intensa que ele busca resgatar nos seus trabalhos. Dez anos depois, quando ele segurou uma câmera pela primeira vez, ele não estava segurando a máquina, mas a cabeça da menina.³

Esses acontecimentos inusitados continuaram a fazer parte da sua história e seu primeiro retrato, ainda adolescente, foi o de um rabino que afirmava ter visto e conversado com Deus. Algum tempo depois, fotografou um hermafrodita num circo de horrores. Segundo suas próprias palavras, a fascinação diante daquele corpo foi tanta que ali ocorreu também a sua primeira experiência sexual.

No início dos anos 1960, entrou para o exército e teve a oportunidade de exercitar a fotografia associada ao tema da morte. Sua função era documentar as mortes

As fotografias de Joel-Peter Witkin resvalam em tudo que é tabu, proibido ou sacro, expondo aquilo que a moral e os bons costumes insistem em esconder debaixo do tapete

3 • Nos termos de Joel Peter Witkin: “I wasn’t holding a machine... I was holding her face.” (Parry, 2001).

acidentais ocorridas em treinos militares (para auxiliar a perícia). Motivado por essa experiência, alistou-se como fotógrafo na Guerra do Vietnam. Em 1976, afastado do exército, formou-se *Master of Arts* na Universidade do Novo México. A partir daí desenvolveu um trabalho que começou no porão de um hospital mexicano até chegar às galerias de arte.

Ainda segundo Eugenia Parry (op. cit.), na década de 1980, ele conseguiu autorização para manipular cadáveres e fotografá-los, produzindo boa parte da sua obra em que retrata pessoas mortas e pedaços de carne humana. Witkin trabalhava no porão de uma escola de medicina na Cidade do México, sem que os médicos soubessem exatamente o que ele estava fazendo lá em baixo. No porão, afastado do mundo “normal” e dos seus bons costumes, ele e seus assistentes compunham cenas que pareciam serem produzidas no lugar mais sórdido do inferno.

Não há dúvida de que a experiência sensorial bem singular a que foi exposto na infância e na adolescência influenciou seu trabalho, caracterizado pela apresentação do corpo nu deformado e morto. Esta influência é mais evidente na sua preferência por retratar o corpo morto – despedaçado e marcado por uma decadência que explicita o nosso destino para a morte – ao corpo vivo, pujante. Na sua obra, fica clara a presença do “feio” em nossas vidas, do Outro que a sociedade contemporânea tenta esconder de todas as formas por meio de cirurgias, dietas e remédios.

Enquanto vivemos num tempo em que a pressão pelo corpo perfeito (magro e/ou malhado) ajuda a produzir comportamentos obsessivos, que movem uma milionária indústria de cosméticos, cirurgias e remédios, moda, etc., Witkin vai na direção oposta, afirmando corpos fora do padrão, corpos que expõem a passagem do tempo e a carne moldada de maneira “imperfeita”.

Se o corpo contemporâneo teme a morte e luta com todas as forças para escapar da sua decadência, da diferença, da imperfeição, Witkin parece ter prazer em exibir essas visões. Assim como Diane Arbus,⁴ mas de uma maneira ainda mais radical, Witkin sente-se atraído pelo diferente, por aquilo que a sociedade finge que não existe e esconde com algum anteparo, para que não precisemos ficar olhando sempre para ele, como um quadro que colocamos na parede apenas para tampar uma rachadura.

Diane Arbus é uma das primeiras fotógrafas a construir um trabalho representativo no campo do registro das “partes de baixo” da sociedade. Arbus não parece estar interessada em falar de corpos para a morte, mas, principalmente, das pessoas diferentes do “normal”. Na década de 1960, passaram pelas suas lentes retardados

4 • Diane Arbus é uma importante fotógrafa cujo trabalho mais relevante foi realizado durante a década de 1960. Após trabalhar dez anos com moda e publicidade, Diane Arbus decidiu investir num trabalho autoral em que passou a registrar aquilo que é considerado “as partes de baixo” da sociedade. Este trabalho, cuja singularidade até hoje causa reação nas pessoas, iniciou-se nos anos 1960 e foi interrompido no início dos anos 1970, com o fim trágico (suicídio) da artista.

mentais, velhos esquecidos em asilos, até crianças que costumavam causar uma sensação desagradável em quem as observava.

Enquanto no trabalho de Arbus são apresentadas pessoas estranhas, corpos vivos e inteiros, mas estranhos - os chamados “*freaks*” - nas fotos de Witkin, essas pessoas estranhas transformam-se em pesadelo, em anões e híbridos, em pedaços de carne misturados à bananas, uvas e objetos grotescos. As fotos de Arbus (principalmente após 1958) sugerem uma certa preocupação com a pose (REVISTA PHOTO, 2012, p. 60), enquanto que o trabalho de Witkin é extremamente metódico, baseado em esboços anteriores, dialogando diretamente com a História da Arte Ocidental. Além disso, seu trabalho possui uma sofisticada pós-produção, na qual ele interfere na foto à moda dos pictorialistas.

As imagens de Witkin parecem querer dizer que a nossa maravilhosa tecnologia, fonte do poder supremo do homem, que se arvora ser capaz de democratizar a beleza dos deuses (a um preço razoável, afinal, tudo tem um preço), não dá conta de resolver o problema de todos, mesmo que estes tenham recursos para tal. Os anões, os irremediavelmente gordos, os pervertidos, os híbridos seriam a prova cabal da não onipotência da ciência e, por isso, devem ficar escondidos.

Além de colocar em dúvida a onipotência do poder científico, há também a questão da identidade. Na medida em que o diferente nos causa certa tensão porque não nos confirma a identidade, o muito diferente, como é o caso das imagens de Witkin, tende a nos causar um choque. O choque provocado por essas imagens é multiplicado quando ficamos sabendo, por meio de textos que acompanham as fotos, como muitos desses corpos mutilados e deformados estão satisfeitos com a sua condição e gozam com isso.

Saber que para alguns dos modelos de Witkin – como, por exemplo, aquela retratada em *Art Deco Lamp* (1986) – não faltam amantes (PARRY, op. cit, p. 54-55) deve causar um certo desconforto naqueles(as) obsessivos(as) que passam grande parte da sua vida dedicados a criar um corpo “atraente”, com o objetivo de serem desejados com esta mesma intensidade. Certamente, isto é horrível para os milhões de pessoas que investem na sua identidade corporal, mas que não conseguem gozar desse corpo pelo simples fato de que não sabem o que é o seu desejo ou não tem energia para gozar do seu corpo. É um corpo que não lhe pertence, que é ditado de fora e que, portanto, não pode ser autopossuído e do qual não é possível tomar posse.

Corpos nus misturados

Embora pouco conhecido no Brasil, Jan Saudek é o fotógrafo mais famoso da República Tcheca e outro medalhão da fotografia contemporânea. Saudek começou a fotografar em 1950 com uma Baby Brownie Kodak, câmera que usou até 1963, mesmo ano em que tomou contato com a mostra fotográfica *The Family of Man*⁵, a qual, segundo ele, foi decisiva para sua formação e opção pela fotografia. Em 1959, ele começou a usar uma câmera mais avançada: a Flexaret 6x6.

Durante sua infância, foi perseguido pelos alemães por ser judeu e, após a guerra, pelo governo comunista tcheco, devido à natureza transgressora das suas fotos. As características revolucionárias do seu trabalho, no contexto de um país pertencente à Cortina de Ferro, o forçaram a trabalhar no porão de sua casa e a esconder o que criava durante boa parte do período comunista. Apenas em 1984, Saudek recebeu autorização para poder exercer oficialmente a atribuição de artista, tendo o governo tcheco encarado com desconfiança o seu sucesso no ocidente, a partir de meados dos anos 1980.

Em geral, ele não utiliza modelos profissionais. Aqueles que posam para ele são seus amigos, conhecidos e até pessoas não tão próximas, mas sem qualquer relação profissional, como foi o caso da mãe e da filha que posaram para a polêmica foto *Black Sheep & White Crow* (SAUDEK, 1995). Essa foto foi retirada da *Ballarat International Foto Biennale* (2011) às vésperas da abertura da exposição, devido a uma denúncia de estímulo à prostituição infantil.

A nudez do corpo infantil, um corpo tradicionalmente associado à pureza, consagrado na História da Arte pela representação do Menino Jesus, é tratada por Saudek sem o pudor que permeia a moral cristã. Mas a questão da inocência e da sensualidade infantil é apenas um dos temas tabu que ele aborda. O corpo feio e o grotesco também fazem parte dos seus temas, mas de forma diferente daquela abordada por Witkin. Na sua obra, muitas vezes, os corpos fora dos padrões apolíneos estão associados a outros corpos belos, lisos e rígidos, em composições simétricas e harmoniosas, como é possível ver na foto *The Celtic Mother* (SAUDEK, 1999), em que duas mulheres bem acima do peso convencionalizado como saudável sugam o leite de uma jovem mulher, formando um triângulo.

É no porão da sua casa que ele desenvolveu boa parte do seu trabalho. Ali, longe da censura do Estado, protegido da moral cristã, ele mistura corpos, desvela-lhes a sensualidade e o erotismo, especialmente do corpo feminino, tendo como testemu-

5 • *The Family of Man* foi uma exposição de fotografia organizada por Edward Steichen, exibido pela primeira vez em 1955, no Museu de Arte Moderna de Nova York. Esta exposição tinha como objetivo levar cada espectador a se identificar com os muitos e variados povos retratados e, potencialmente, com o tema de todas as fotos: o homem. Essa identificação produziria um sentimento tranquilizador, baseado na ideia de que a humanidade é uma e de que somos todos iguais na diferença.

JAN SAUDEK
Big Toe, s/d
(acima, à direita)

JAN SAUDEK
Erika, 1992
(abaixo, à direita)

nha apenas uma parede mal rebocada e objetos como chapéus e panos que se repetem em várias fotos. Trabalhar no porão confere um especial acento a suas fotos. É para esse porão, escondido das autoridades civis e dos costumes, que ele leva as mulheres e lhes despe diante da câmera da maneira que ele acha melhor.

Não há dúvida de que há algo de sedução nesse processo e de que tal sedução acaba contaminando suas fotos. Elas abordam o corpo tanto na sua plenitude como na sua decadência, em poses teatrais, apolíneas e dionisiacas, rejeitando a tradicional beleza em alguns momentos, destacando-a em outros. Não satisfeito em despir suas modelos, ele as manipula de forma provocativa, compondo verdadeiros *tableaux vivants*⁶ que nos lembram as fotos eróticas do final do século XIX.

A representação da figura feminina no trabalho de Saudek é bem singular e pode ser aproximada do trabalho da fotógrafa americana Cindy Sherman. Sherman é internacionalmente conhecida pelos seus retratos, os que questionam as convenções da representação da mulher. Ela procura enfraquecer o que ela entende como sendo o discurso masculino historicamente dominante na sociedade ocidental e reforçado nas representações depreciativas da mulher, tanto nos meios de comunicação de massa quanto na história da arte.

6 • *Tableau vivant* (pintura viva) é uma expressão francesa para definir a representação, por um grupo de atores ou modelos, de uma obra pictórica preexistente ou inédita. O *tableau vivant* teve origem no século XIX com o advento da fotografia, onde figurantes trajados posavam como se se tratasse de uma pintura.



Em seus trabalhos, Sherman fotografa a si mesma, mas não cria auto-retratos porque sua identidade fica propositalmente invisível. Seu objetivo é compor tipos que representem as imagens costumeiramente atribuídas às mulheres pela sociedade machista. Na série *History Portraits* (SHERMAN, 2012), por exemplo, ela imita uma série de quadros e poses famosas, utilizando uma elaborada maquiagem, narizes e seios falsos. Esses elementos são utilizados de tal forma que fica evidente que tudo naquela cena é excessivamente falso (*fake*, em inglês). Ao enfatizar o artificial e o grotesco nessas fotos, ela quer chamar atenção das pessoas para a artificialidade das imagens que representam as mulheres na História da Arte.

Na fotografia de Saudek, o *fake* pode ser evocado na referência aos *tableaux vivants* e às fotos eróticas do final do século XIX. Por meio dessa técnica, ele dialoga com as fotografias eróticas produzidas em estúdio do século XIX, nas quais mulheres eram retratadas sozinhas, em sugestivas poses “à la Ingres”, em ambientes simples, com um sofá, cortinas e alguns ornamentos. Ao fazer essa aproximação, ele evoca tal erotismo, mas não usa apenas corpos ideais, colocando em cena também corpos nus decadentes.⁷

Saudek não trabalha com a mesma radicalidade de Cind Sherman, mas contribui, sem dúvida, para enfraquecer o discurso do corpo feminino como um corpo que tem que estar sempre pronto para servir ao olhar masculino. Os corpos que ele nos apresenta não são clichês de corpos dóceis, nem corpos exclusivamente malhados por horas nas academias. Ele propõe a mistura de corpos, belo com belo, feio com belo, feio com feio, homem com mulheres, mulheres com mulheres e com crianças, apontando para o paradoxo, para a ambiguidade,

Jan Saudek
contribui para
enfraquecer o
discurso do corpo
feminino como
um corpo que tem
que estar sempre
pronto para servir
ao olhar masculino.

Os corpos que
ele nos apresenta
não são clichês
de corpos dóceis,
nem corpos
exclusivamente
malhados
por horas nas
academias

7 • Os corpos nus de homens que participam desses *tableaux vivants* são mais raros e menos variados. Com grande frequência, aparece o corpo do autor (ou do seu gêmeo), um corpo apolíneo, com certeza. Esta característica dá uma dimensão biográfica ao seu trabalho, um pouco como Araki, que fotografa as mulheres com as quais vai fazer sexo, mas diferentemente de Nan Goldin, que pretende que suas fotos sejam um registro “verdadeiro” da sua vida.

ressaltando os contrastes da carne. Suas fotos conjugam a dor e o prazer, a violência e a sedução, onde o papel de vítima e o de opressor não são fixos, da mesma forma como o feio e o bonito têm igual direito à vaidade e ao prazer.

Muitas vezes seu trabalho é classificado como pornográfico e machista, mas tal leitura é limitada na medida em que não considera a amplitude de uma abordagem que, como já foi dito, também contribui para o questionamento da figura da mulher ao longo da história da arte. Ao conjugar, **numa mesma imagem, corrupção e inocência**, corpos perfeitos e corpos decadentes, ele sugere metáforas que instigam à resistência, às formas tradicionais de dominação, à desalienação do desejo e à busca da expressão individual.

Tanto no trabalho de Wiktin quanto no de Saudek, os corpos nus são representados em cenas que dialogam diretamente com a História da Arte. Assim como Cindy Sherman fez em *History Portrait*, o objetivo desse rastro deixado pelos artistas é evidenciar a paródia e exercer uma crítica desconstrutiva desse discurso, denunciando o caráter ficcional do quadro, da foto, da pose, da História da Arte. Para esses fotógrafos, a fotografia é um instrumento de análise e de crítica, ao mesmo tempo em que não deixa de ser uma forma de inventar o real.

Modos diferentes de transgredir o corpo nu

Joel-Peter Witkin e Jan Saudek são dois grandes artistas da atualidade, reconhecidos internacionalmente, cujos trabalhos são baseados em imagens extremamente transgressoras de corpos nus, sem deixarem de ser esteticamente atraentes e sofisticadas. Como foi visto, o trabalho desses dois fotógrafos tem muitos pontos de interseção, mas, do ponto de vista discursivo, estão relacionados a paradigmas distintos. Enquanto Witkin está vinculado à representação do corpo de acordo com o paradigma moderno (negando sua base ideológica), Saudek está ligado de maneira crítica ao paradigma pós-moderno.

O pensamento moderno (ou paradigma moderno) pode ser definido como o conjunto de valores e verdades que se estabeleceu na sociedade ocidental a partir do Renascimento. É baseado nos valores humanistas⁸, no cientificismo, na moral cristã e na ética burguesa, na noção de progresso e de superação, bem como na crença de uma “história universal” (VATTIMO, 1996, p. v-xx). Este paradigma se caracteriza

8 • O que geralmente é entendido como “valores humanistas” pode ser resumido na crença do homem como um ser com poder suficiente para decidir seu futuro, de acordo com o seu desejo. Este poder tem sua origem no uso da razão, qualidade que o distinguiria dos outros animais e que lhe permitiria dominar o mundo. Além dessas ideias de poder e liberdade, também fazem parte desses valores a igualdade e a solidariedade.

JAN SAUDEK
Pieta No. 414, 1987



JAN SAUDEK
Celtic Mother, 1999



pelo domínio da racionalidade e da lógica binária opositiva, na existência de uma única verdade a ser descoberta pela ciência - a fonte de poder do homem.

André Kertez e Robert Doisneau podem ser considerados fotógrafos que *afirmam* os valores humanistas por meio das suas imagens. O objetivo destes artistas é celebrar a vida, a nobreza do povo e a beleza do mundo que pode ser encontrada nos momentos mais banais.⁹ Já fotógrafos como Dorothea Lange e Sebastião Salgado *afirmam* os valores humanistas, mas o fazem de forma *crítica*, produzindo um trabalho que, em vez de celebrar o homem e sua potência, denuncia os problemas que permeiam essa realidade e que impedem que os valores humanistas se realizem.¹⁰

Witkin está ligado ao grupo de artistas que cria suas obras assumindo uma postura de *negação* dos valores humanistas. Fazem parte desse grupo, os fotógrafos Cindy Sherman, Richard Prince e Sherrie Levine. Ele faz coro com artistas e pensadores que entendem o humanismo como um discurso universalizante e excludente, que não admite aqueles que não pertencem à categoria de homem branco, ocidental e heterossexual, segundo o qual o belo é entendido como um corpo branco, jovem, perfeito e higienizado. Ao adotar uma postura de radical negação, Witkin demonstra estar ligado à lógica da binariedade opositiva (certo/errado, bom/ruim, masculino/feminino) que é uma das bases do pensamento moderno. (MORIN, 2001, p. 80-88).

Enquanto os discursos fotográficos pautados pelo paradigma moderno baseiam-se na existência de apenas *uma* verdade, restando aos seus praticantes a afirmação ou a negação do pensamento humanista, o paradigma pós-moderno se coloca de outra maneira. O Pensamento Pós-moderno posiciona-se em relação ao Pensamento Moderno não de forma negativa (pois, se assim o fizesse, seria moderno), mas de forma assimilativa; ou seja, admite que o pensamento moderno possua méritos, acrescentando a ele a ideia de acaso, de paradoxo, de interconexão. Tais discursos fotográficos questionam a crença na existência de uma única verdade e acreditam que as verdades são decididas por meio de lutas e negociações, ou seja, que elas variam no tempo e no espaço.

Os fotógrafos pós-modernos não assumem posturas radicais, nem trabalham com a tradicional oposição entre arte de elite e arte popular: produzem fotos que ao mesmo tempo celebram valores clássicos, nos quais pululam corpos perfeitos e firmes, e misturam a esses corpos outros, decadentes, falsos e feios. Questionam a representação do corpo feminino belo e sensual, evocam o erotismo infantil, como é o caso da fotografia de Saudek, Mapplethorpe e David La Chapelle. Esses fotógrafos não estão interessados nas divisões opositivas nem nas hierarquias, como a tradi-

9 • Cartier Bresson também deveria ser incluído nesse grupo de artistas que estão interessados em revelar a beleza do mundo. Entretanto, seu trabalho vai além dessa esfera, principalmente as fotos que realizou para ilustrar reportagens sobre a 2ª Guerra Mundial. Essas fotos traçam comentários menos afirmativos sobre a realidade, centrando na crítica social, como é comum aos artistas que se interessam por um discurso crítico (em vez do eufórico).

10 • Os fotógrafos que tem uma postura crítica acreditam que, seu trabalho pode mudar o mundo, na medida em que a população, ao entrar em contato com suas fotos, se conscientizará dos problemas e agirá de forma transformadora sobre a realidade.

cional oposição entre arte de elite x arte popular.¹¹ Desta forma, trazem para seus trabalhos o *kitsch*, o feio e o *fake*.

Entender a diferença dos discursos é importante porque, além de ajudar a compreender melhor a obra dos artistas, permite entender mais claramente como se organizam os discursos no mundo da arte e na sociedade contemporânea. Os dois artistas analisados trabalham com obras que encarnam discursos questionadores do *status quo*, mas o discurso de Saudek não tem a mesma radicalidade do discurso de Witkin, justamente porque se aproxima assim de uma postura pós-moderna, ambígua, flexível, que assimila outros discursos.

Independente da natureza dos discursos destes artistas, ambos denunciam a ilusão de acreditar que todos partilhamos da mesma nudez universal e clássica, perfeita, pura. Tanto Witkin quanto Saudek atuam sobre o horizonte de expectativa da sociedade ocidental e trabalham a partir das cristalizações históricas relativas ao corpo, apropriando-se delas e reestruturando-as de forma a nos colocar diante da falibilidade e da mortalidade do nosso corpo – o que pode ser algo libertador.

11• De acordo com Andreas Huyssen, o pós-moderno pode ser entendido como uma superação da grande divisão entre cultura erudita e popular.