

caiana

Niura Legramante Ribeiro
UFRGS - ECA/USP, Brasil

A fotografia como *mutatis mutandis* e seus referenciais
picturais

A fotografia como *mutatis mutandis* e seus referenciais picturais*

Niura Legramante Ribeiro
UFRGS - ECA/USP, Brasil

Vincent Lavoie, no seu texto *Transparence et plasticité*,¹ afirma que a “fotografia do século XX e, mais ainda, a produção contemporânea mostra que a oposição ‘histórica’ entre uma prática funcional objetiva e uma outra subjetiva, se tornou obsoleta.” O autor lembra ainda, que “muitas das proposições práticas contemporâneas jogam com esse antagonismo [...] semeando uma confusão no modelo dualista.” Assim Lavoie observa que as produções fotográficas reabilitam tanto “protocolos figurativos,” como “técnicas” empregadas em ambas concepções, isto é, de uma fotografia que preserva a “apreensão direta e objetiva do real” e outra que modifica a imagem apreendida por meio de um “tratamento plástico”.

Ao abordar a fotografia contemporânea em *La photographie au risque de l'art*, Dominique Baqué apresenta as seguintes clivagens: fotógrafos puros e fotógrafos *plasticiens*, ou ainda uma terceira categoria, *mutatis mutandis*, que são as duas categorias anteriores numa só obra.² O fotógrafo *plasticien* é aquele que escolhe inscrever sua prática no campo da arte, e não no circuito mais limitado, menos institucionalizado e único da fotografia, ou aquele que utiliza o meio fotográfico e outro ao mesmo tempo – pintura, vídeo, instalação – para constituir o que se chamou de obra multimídia. Para mostrar como determinadas clivagens se mostram pouco rigorosas e frágeis, a autora traz como exemplos obras de Thomas Struth, que trabalha com uma fotografia objetivista pura, não-mestiça, e o de Paolo Gioli, representante de um “neopictorialismo nostálgico”, qualificando a ambos de *plasticiens*. Portanto, na análise de

Baqué, um fotógrafo com trabalho de caráter objetivista, como Struth, e um neopictorialista, como Gioli, podem constar na mesma categoria.

Baqué pensa que “é necessário renunciar às clivagens para pensar a obra como mestiçagem de práticas e matérias, articulação de objetivo e subjetivo, reconciliação da técnica e da arte”.³ Como bem ressaltou a autora, o uso de clivagens, em determinados casos, pode ser problemático e, hoje, o que se vê é “uma perda nessa essência, porque não cessam de proliferar obras mistas, obras híbridas”, e tal hibridação é o que dá lugar às “fotografias-pinturas”, entre outras. Para a autora francesa, o que caracteriza a fotografia contemporânea não é o retorno à fotografia “pura”, mas àquela mestiçagem.

Dominique Baqué (1998) e André Rouillé (2009) utilizam o termo neopictorialismo⁴ para definir práticas fotográficas contemporâneas que extrapolam os limites específicos de suas próprias linguagens e se constituem como uma arte do misto, como uma filiação ao movimento pictorialista: a reapropriação de estilos e técnicas antigas, de modelos que se travestem, a prática da citação, o maneirismo, o pastiche, misturas e hibridações, os jogos com a história das imagens, imagem de imagens, retornos a práticas artesanais, o culto ao original, ao único, por procedimentos de intervenção da mão em busca de uma singularidade. As produções fotográficas de Joel-Peter Witkin, Bachelot Caron e Cia de Foto, que serão analisadas, investem em recursos neopictorialistas, como o uso de referenciais de imagens oriundas da história da arte figurativa, o culto ao original por meio da busca de singularidade, ao utilizarem procedimentos de interferências na superfície física da matéria fotográfica ou, ainda, por meio de pinceladas digitais que configuram uma aparência pictórica. Assim, a escolha pelo estudo de produções desses três artistas tem o propósito de investigar as relações que a fotografia contemporânea estabelece com universo da pintura, tanto na reapropriação de temas, estruturas compositivas ou procedimentos plásticos pictóricos, de forma a verificar quais são as problemáticas que se originam a partir da aproximação de territórios pictofotográficos. Podem-se perguntar quais são as questões que surgem nas obras de artistas, que trabalham com esses territórios compartilhados. Neste sentido e para oferecer uma possível resposta a essa proposição, a partir das obras dos artistas escolhidos, elegeram-se três questões

que procuram evidenciar como a fotografia enfrenta os diálogos com o universo da pintura sem que, com isso, precise ocupar uma posição de subserviência: “A Fotografia na contramão dos códigos idealizadores da pintura: Joel-Peter Witkin”, “A fotografia como pintura: Bachelot Caron” e “As requalificações de cromatismos e de figurações: Cia de Foto”. Em todas essas produções de mestiçagens pictofotográficas, permeia a concepção de *mutatis mutandis* empregada pela autora Dominique Baqué, pois as obras ao mesmo tempo em que preservam elementos descritivos nas suas iconografias, também ativam recursos que rememoram recursos neopictorialistas.

I A fotografia na contramão dos códigos idealizadores da pintura: Joel-Peter Witkin

A tradição pictural tem sido uma das fontes que o artista americano Joel-Peter Witkin (1939) tem utilizado em suas composições fotográficas⁵ de forma a realizar transfigurações dessa tradição colocando em xeque os códigos idealizadores da pintura, por meio de encenações do trágico.

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. É por meio dessas questões que Witkin enfrenta os padrões estetizantes do corpo consagrados pela história da pintura.

Para suas produções utiliza a concepção de *tableau vivant*⁶ que dialoga com referências à pintura clássica. O *tableau vivant*, como se sabe, 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”. 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 vê um caráter “híbrido” e um “anacronismo” no *tableau vivant*.⁷ Os protótipos aos quais o *tableau vivant* faz referência, evocam um confronto com o passado.⁸ A pintura à qual se fazia referência era a da tradição figurativa do neoclássico ou, muitas vezes, beirava o pompierismo. Algumas obras dos pintores Jean-Baptiste Greuze, Thomas Couture, Jacques Louis David⁹ e Jean Dominique Ingres, dentre outros, tiveram suas obras pictóricas representadas na forma de *tableau vivant*.

É, portanto, com a concepção de *tableau vivant* que Witkin realiza as suas encenações de pinturas célebres, com personagens imóveis cujas poses evocam pinturas muito conhecidas. Os ensaios fotográficos do pictural realizados pelo artista americano “presumem um saber cultural”, como afirma Anne Biroleau,¹⁰ 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 implodem na mesma obra. A lista de obras de artistas é vertiginosa.¹¹

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, Nègre, Muybridge, Rejlander, Mayer e 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.¹²

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*. Primeiramente realiza o planejamento das cenas, esboços, 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.

Hervé Castanet¹³ confirma que, a partir dos anos 1970, Witkin utiliza “um diálogo (ou pastiche ou reinterpretação)” com os grandes mestres da pintura. Como pensar os trabalhos de Witkin segundo essa confrontação com a pintura? Não se trata de uma mera apropriação, porque produz questionamentos em relação à idealização do corpo propagada 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. A fotografia *Las Meninas, New Mexico*, 1987,¹⁴ de Witkin foi elaborada tendo como referência a pintura *As Meninas* (1656), de Diego Velásquez, na qual conserva o ambiente de ateliê do pintor barroco. Apropriando-se da temática, de elementos de composição e de personagens do quadro, procura adaptá-los ao seu vocabulário de sofrimento. Um dos primeiros embates com a pintura de Velásquez pode ser encontrado na figura da menina, que está 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”.¹⁵

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. Outro diálogo com a história da arte, nessa fotografia, é a referência a Picasso, sobretudo, na presença da lâmpada da obra *Guernica*.

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: ele é “endógeno, saído do próprio corpus do autor, ou exógeno, com empréstimos de fragmentos de obras de outros artistas.”¹⁶ 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.

Um tema emblemático muito representado na história da tradição pictural, como se sabe, foi o de *Leda e o Cisne*, que Witkin reinterpreta com seu ponto de vista, na fotografia *Leda, Los Angeles* (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, ao contrário das representações de juventude dos corpos das 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 Leda ser a mãe, dada a idade que aparenta. 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 se poderia pensar. 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, 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 Louis 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. A turbulência do corpo nas fotografias de Witkin não segue a imposição dos padrões atuais, excessivamente cobrados pela mídia; ao contrário, são antinarcísicos, são mais dionísios que apolíneos.

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. Ele prefere construir seus cenários quase bidimensionalizados, porque os personagens, à exceção de *Las 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 cenários dos retratos no 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 resquícios 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 francês: *O Atelier do Pintor* (1855), *Les Demoiselles des Bords de la Seine* (1857) e *Les Baigneuses* (1852).¹⁷ 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*. 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).¹⁸

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 frequentam o ateliê, como se a dimensão da ficção ganhasse realidade no estúdio do artista. 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.

Se, em *Studio of the Painter: Courbet*, Witkin junta vários Courbets numa única fotografia, em *Courbet in Rejlander's Pool, New Mexico* (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 anatômico, 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.

Em *Studio de Winter* (1994), ele 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.

As referências 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”.

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*.

Como se verifica por estes estudos de obras numa relação de diálogos entre fotografia e pintura, a produção de Witkin ao recorrer a reapropriação de personagens da história da pintura clássica figurativa, provoca “jogos com a história das imagens”, pratica o uso de “imagens de imagens”, a “prática da citação”. Desta forma, acaba por se identificar com o a prática dos neopictorialismos constatados na arte contemporânea por Dominique Baqué e André Rouillé.

Além destes aspectos referentes a adoção de temas e de personagens da história da arte, outras questões propostas pelos autores franceses, também aparecem na produção do artista, como as práticas artesanais por procedimentos de intervenção da mão em busca de uma singularidade que remete ao culto do original. Segundo Baqué, a matéria, o recurso ao pincel, as raspagens, a coloração dos clichês, as impressões sobre tela ou seda, as combinações de sobreposições múltiplas, procedimentos que se opõem aos papéis lisos da modernidade, são recursos empregados na fotografia contemporânea.¹⁹ Para Baqué, a “reabilitação da mão e de seus prestígios”, a supervalorização do gesto que vem redimir a técnica e um chamado nostálgico às supostas virtudes da subjetividade expressiva, trazem uma “vontade de auratizar”,²⁰ de restaurar a aura, cuja perda Benjamin, como se sabe, considerava ter sido gerada pela fotografia.

Witkin faz adulterações no negativo para tornar a imagem, no seu dizer, “mais poderosa, mais misteriosa” e, poder-se-ia acrescentar, mais pictural. As suas matérias pictofotográficas são trabalhadas, conforme explica;

[no laboratório, depois de escolher os contatos], coloco o negativo, aquele que eu escolhi, sobre a mesa luminosa [e] começo a trabalhar sobre a emulsão. Em seguida, eu desenho, eu risco o contato para ver aproximadamente que efeito pode me dar. Eu retrabalho o negativo, eu risco, eu junto signos, eu apago partes. A tiragem é uma operação que me exige tempo para tomar decisões estéticas que a instantaneidade, a tomada de

vista não me permitem fazer. Eu redesenho a imagem, eu a torno mais poderosa, mais misteriosa...²¹

Assim, riscar, raspar, provocar incisões, retoques visíveis, colagens, sobrecargas de pintura, cobertura de encáustica, tudo isso colabora no processo para a aparência pictural, de desenho ou de gravura, resultante na imagem ampliada de suas fotografias. Algumas vezes, com esses procedimentos, o artista faz da imagem reproduzível uma imagem única. Pode variar o grau de intervenção no negativo, mas ele sempre faz essa pós-produção. Isso é bem visível em obras como *Il Ragazzo com Quattro Bracci, San Francisco* (1984), *Sins of Joan Miró, New Mexico* (1981), *Art Deco Lamp, New Mexico* (1986) e *Studio Winter, Paris* (1994) Leda, Los Angeles (1983) dentre outras. O trânsito entre a fotografia, a pintura e os grafismos em suas composições fotográficas acusa a impureza de seus processos de trabalho e denota que um meio não poderia existir sem o outro. Se o trabalho de manipulação no laboratório personaliza a obra pelo gesto, retirando parte do caráter gráfico e objetivo da identidade fotográfica, mesmo assim, a iconografia objetiva da imagem, sobretudo dos corpos, é preservada.

Vincent Lavoie no texto *Transparence et plasticité* (1996),²² analisa o sistema dualista de abordagem estética de práticas fotográficas, uma “funcional e objetiva” e outra “artística e subjetiva”. As práticas contemporâneas jogam com esse antagonismo, semeando uma confusão no modelo dualista e reabilitam protocolos figurativos, técnicas e habilidades associadas uma à outra de tendências incompatíveis. Então, a “fotografia procura desviar os fins estéticos de procedimentos tradicionalmente associados a abordagens funcionalistas”. Lavoie entende por “transparence” os atributos de uma valorização estética própria à fotografia funcionalista: lareza 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 flou controlado, como exige uma ortodoxia.

Segundo Lavoie “o aspecto mórbido, monstruoso e insólito das *mises en scènes* de Witkin não suscitariam curiosidade se ele não imprimisse, na fatura, marcas de uma fascinação pela crueldade”.²³ Para esse autor, os fotógrafos *plasticiens* produzem “imagens ‘suja’, tecnicamente precárias e, muitas vezes, com acumulação de pintura e encáustica.” As obras *Nègre`s Fetishist, Paris* (1991)²⁴ *Studio de Winter e Studio of the Painter: Courbet* foram reforçadas com técnica da pintura, como a encáustica, e são exemplares únicos, mais uma alusão à concepção do pictural. Porém, apesar de Lavoie situar Witkin no eixo da *plasticité*, pode-se dizer que o fotógrafo faz uso das duas clivagens propostas pelo autor, uma objetividade lancinante de imagens de corpos e de interferências gráficas e pictóricas na matéria fotográfica, identificando-se com ênfases *plasticiens*.

Por essas considerações, para a abordagem teórica de obra do fotógrafo, faz sentido acolher a concepção de *mutatis mutandis*, proposta por Dominique Baqué, já que essa categoria atende as configurações de procedimentos nas produções do fotógrafo, por não criar clivagens rígidas entre as tipologias da fotografia. Pode-se ver, portanto, o caráter de mestiçagem, outra questão tão cara a determinadas produções da contemporaneidade enfatizadas por Rouillé e Baqué.

II A fotografia como pintura: Bachelot Caron

Assim como Witkin, a produção fotográfica da dupla de artistas franceses Louis Bachelot e Marjolaine Caron, a partir dos anos 2000, tem um perfil de assuntos trágicos, elaborados a partir de referências a obras do universo da pintura clássica figurativa e, desta forma, suas produções se identificam com as questões presentes na fotografia contemporânea pela recorrência de estilos do passado, imagens de imagens, práticas citacionais, lembradas por Baqué e Rouillé.

Com formação na *École Nationale Supérieure des Arts et des Métiers Appliquée d'Art*, em Paris e tendo trabalhado, respectivamente, como cenógrafo e figurinista para o cinema, o teatro, a ópera e a publicidade, a dupla cria suas composições por meio de *mises en scènes* de

histórias reais de crimes, cujas imagens resultam em fotografias com aparências de matérias pictóricas.²⁵ A construção de suas poéticas surgiu a partir do trabalho como ilustradores para órgãos da imprensa, tais como: *Nouveau Dectective*, *Le Magazine Littéraire*, *Libération*, *Le Figaro Littéraire*, *Le Minotaure*, *Les Inrockuptibles*, dentre outros, cujo perfil dessas publicações é de mostrar cenas de delitos em temáticas de todo tipo de violências, estupro, roubo, assassinato, corrupção, dentre outros.

A partir das sinopses de fatos de violência, recebidas das revistas para serem encenadas, Bachelot Caron produzem fotografias como falso testemunho de tais fatos, aproveitando a astúcia da fotografia como mestra em forjar realidades. Para a fabricação das cenas, de teor exageradamente dramático e corrosivo, realizadas na casa dos artistas no interior da França, eles intercalam-se como assassino, vítima, cenógrafo, figurinista, diretor, roteirista e fotógrafo, dentre outros personagens. A *mise en scène* de heranças pictóricas é fruto de suas experiências com a cultura visual, como eles próprios confirmam: a nossa “cultura pictural é alimentada, além de imagens fotográficas e cinematográficas, também por imagens pintadas” porque, acreditam os artistas, “nós somos seguidamente confrontados à história do crime e por via de consequência de sua representação na história da arte [...] nós trabalhamos regularmente em cenas de crimes ilustrando as histórias célebres.”²⁶

Como para Witkin, a história da pintura também forneceu exemplos que serviram de subsídios para os temas trágicos das *mises en scènes* criadas por Bachelot Caron, nas obras *Ofélia*, *Romeu e Julieta*, *Cleópatra*, *Judith e Holofernes*. Para outros trabalhos, mesmo que as referências pictóricas não tratem de violência, os artistas franceses transformam pinturas como *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863), de Edouard Manet, ou *As Meninas* (1656), de Diego Velásquez, em tragédias fotográficas, valendo-se da pose de alguns personagens ou de ambientações dos cenários dessas pinturas. As poses de alguns personagens pictóricos daquela pintura de Manet, por exemplo, ajudam a compor parte da cena de um crime na fotografia. Aquela pintura de Velásquez, forneceu à fotografia *Autoportrait* (2011-2012) a ambientação da cena, a tipologia e a localização espacial dos personagens, porém, em vez de um atelier de pintura, trata-se de um

estúdio fotográfico, como denunciam o *spot* de luz ao chão e a personagem interpretada por Caron fotografando a cena; a menina princesa é substituída por uma menina negra; o olhar de Bachelot dirige-se para a cena que se encontra no fora-de-campo, que mostra a entrada do assassino, vista pela imagem refletida no espelho. Como na obra do pintor espanhol, há, ao fundo da sala, uma “parede galeria” que autorreferencia os próprios trabalhos de Bachelot Caron.

A referência a um tema representado por muitos artistas da tradição da pintura pode ser encontrada nas duas fotografias *Judith* (2008-2010) e *Holofernes* (2008-2010). O fato de seguir na esteira da pintura não quer dizer que a fotografia seja, sistematicamente, submissa ao modelo pictórico, porque os artistas atualizam o assunto para uma situação contemporânea. Nessas fotografias, toda a encenação é ambientada no contemporâneo: o figurino de Judith (vestida como uma jovem, de calça *jeans* e cabelos vermelhos), as roupas dos passantes da rua, a própria rua, o prédio do Centre Georges Pompidou ao fundo da composição, direção para a qual caminha Judith com a cabeça de Holofernes num saco plástico verde transparente. Em *Holofernes*, Judith, de vestido vermelho, está parada numa rua de Paris, olhando para um monumento, possivelmente a Place de la Bastille, tendo ao seu lado a cabeça de Holofernes num saco plástico colocado numa das lixeiras, que lembram as atuais de Paris. Em ambas as obras, a cabeça de Holofernes tem a fisionomia de Bachelot, mas Judith é uma desconhecida porque, diferentemente das representações na história da pintura, não conhecemos o rosto dela por ser representada de costas.

O esboço de *A Lamentação sobre o Cristo Morto* (1490), de Mantegna, é utilizado como referência para a fotografia *Romeu et Juliette* (s.d.). Na fotografia *Belle Donne* (2008-2010), a situação do corpo morto na água lembra a herança da pintura *Ofélia* (1852), do artista John Everett Millais, porém, os artistas empregam uma luminosidade cênica dos claros-escuros e projeções de luzes verdes e azuis que mais parece se tratar de uma cena de palco.

Para os parâmetros da fotografia de superfície gráfica tradicional, suas composições fotográficas são indisciplinadas, porque

transgridem a aparência gráfica da superfície da imagem. A certa distância, os trabalhos parecem pinturas, ainda mais porque são ampliados em escala de quadros de pinturas, mas a realidade material reforça que são fotografias.

A sintaxe das imagens obtidas com a fotografia vem predeterminada, como informa Laura Flores, no momento da construção da câmera, e o operador sujeita-se a tais condições da máquina, que gera uma percepção antinatural do mundo, “uma manifestação axiomática de uma proposta de realidade”.²⁷ Para transformar essa sintaxe da câmera, Bachelot Caron realizam uma coalizão da linguagem gráfica da fotografia com artifícios de pintura na matéria fotográfica, por meio de pinceladas picturais de caráter expressionista, tentando afastar-se do automatismo da fotografia, de forma a fazer uma “aliança entre a máquina e a mão”, para utilizar a expressão de Rouillé.²⁸

Para compensar a ausência da fisicalidade matérica da fotografia, os artistas simulam a materialidade da pintura, dos volumes, das texturas e dos brilhos das tintas, por meio da pincelada digital: “nós incorporamos procedimentos picturais na textura (óleo, acrílica e paleta gráfica) como arquitetura da imagem”.²⁹ É uma forma de dar à fotografia a condição de aparência matérica da pintura, cujas pinceladas são visíveis na representação da água, das plantas e dos corpos de personagens.

André Rouillé detecta que artistas contemporâneos

...adotam protocolos de singularização e produzem o único ou o raro, a tiragem limitada, a assinatura das provas, o culto do original, e conferem um suplemento de humanidade a uma imagem muito submetida às leis da mecânica.³⁰

E acrescenta:

...os fotógrafos artistas procuram uma legitimação na ação de um gesto singular, seja por intervenção direta da mão, seja pelo retorno a um estado anterior da técnica. [...] Eles riscam, colocam tinta sobre as provas, superpõem, combinam. Tais misturas de matérias e de mestiçagens de

práticas resultam em obras híbridas fortemente emprestadas da nostalgia da arte tradicional.³¹

Embora suas considerações sejam sobre intervenções na matéria física da fotografia, pode-se verificar que procedimentos similares ao proposto pelo autor francês, são realizados nas fotografias de Bachelot Caron, porém, em processos maneiristas de pinceladas digitais.

Ao instaurar a aparência de uma linguagem em outra, a identidade material da imagem é escamoteada na produção desses artistas, e o resultado leva a crer que se trata de uma pintura pela visibilidade do traço e da cor. Assim, se a mestiçagem é da ordem do heterogêneo, como lembra Icleia Cattani,³² pode-se ver nas obras dos artistas uma mestiçagem de linguagem entre os dois meios, pois numa mesma imagem permanece a tensão entre partes de aspecto mais fotográfico e partes com efeitos picturais. São fotografias disfarçadas de pinturas ou, como se poderia dizer tecnicamente, são fotografias digitalmente pintadas. Essa astúcia na utilização do artifício cria uma ilusão pictural que testa os limites da fotografia ao fazer uso de seu poder de sedução e de engano, numa tentativa de assumir ou colocar-se no campo da pintura, de incorporar a materialidade desta e de repetir os gestos e o tempo de um pintor.

Interferir na imagem gráfica da superfície da fotografia, como Rouillé e Baqué mostram que tal prática é retomada na contemporaneidade, não é um procedimento exclusivo da arte contemporânea. A matéria fotográfica como matéria pictórica, como se sabe, já era um princípio ativado desde o século XIX, por meio da técnica do retoque com acabamentos em aquarela ou lápis de cor e da fotopintura, que sobrepunha tinta sobre base fotográfica. Cabe lembrar, ainda, que os pictorialistas, no final desse mesmo século, já trabalhavam com processos de laboratório com a goma bicromatada, que demandava uma interferência manual, deixando visíveis pinceladas na matéria da imagem, como fizeram, dentre outros, Robert Demachy em *Femme, Chevelure* (1903) e *Lutte* (1903) e Frank Eugene em *Le Cheval* (vers 1901).

Assim práticas fotográficas de Bachelot Caron poderiam configurar-se como uma “vontade de auratizar” a obra fotográfica, na expressão de Dominique Baqué. São trabalhos com ênfase nos

procedimentos neopictorialistas, empregam a mestiçagem de linguagens ao materializar o trabalho em fotografia, mas com aparência de pintura, empregam jogos com a história das imagens. Embora trabalhem com a pincelada digital, que poderia supor a concepção de obra única, é preciso considerar que a finalização em imagens fotomecânicas, reproduzíveis, repetidas, formatadas numa edição, retoma, portanto, o estatuto do múltiplo, e nisso está a confissão do artifício, que contradiz a concepção da obra de arte única e do gesto autográfico, caros à estética modernista. Pode-se ver essa atitude de colocar a fotografia como interface com a pintura mais como um gesto irônico com relação aos meios utilizados do que propriamente uma busca por uma singularidade modernista. Entre a lente da objetiva e o pincel digital, as obras de Bachelot Caron resultam numa fotografia de ficção pictural que provoca uma antinomia de especificidade de linguagem fotográfica. Se não há uma renúncia de sua natureza material como fotografia, há uma repulsa pela aparência gráfica de sua morfogênese original. A concepção de *mutatis mutandis*, de Dominique Baqué, também pode ser empregada para a produção de Bachelot Caron, por empregarem ao mesmo tempo, em suas composições fotográficas uma atitude descritiva, nas configurações dos personagens e um sentido de exploração de *plasticité* com as pinceladas digitais.

III

As requalificações de cromatismos e de figurações: Cia de Foto

O coletivo paulista de fotografia Cia de Foto teve origem em 2003, a partir de suas atividades profissionais no fotojornalismo.³³ A Cia de Foto se constituiu num coletivo por envolver processos colaborativos e de compartilhamento de experiências em maior ou menor grau em práticas teóricas e plásticas. As atividades para jornais e revistas seguiam pautas e atinham-se a determinadas formatações estéticas de caráter documental da imagem fotográfica, cujas imagens deviam ser objetivas, ricas em detalhes, luminosidade e clareza da informação. A neutralidade documental valoriza os dispositivos da máquina fotográfica pois, como lembra o teórico Vilém Flusser, o aparelho fotográfico já vem com algumas potencialidades inscritas, isto é, com uma programação de fábrica.³⁴ O coletivo, não satisfeito com os códigos captados pela

câmera passou a desviar as codificações fotográficas com trabalhos produzidos para apresentar em exposições de arte. O trabalho como arte do coletivo, começou em 2006 e se encerrou em 2013.

No percurso de passagem de imagens da imprensa para as artes visuais, o coletivo transfigura as imagens originalmente produzidas para imprensa. A Cia de Foto realizou a transposição do que Vincent Lavoie identificou como “clivagem histórica” na fotografia, a passagem de uma objetividade de imagem para uma “forma de expressão artística que reivindica a autonomia da criação na arte.”³⁵ Para as produções fotográficas como arte, os fotógrafos passaram a ressignificar imagens de informação, por meio de requalificações de cromatismos e de figurações. As suas fotografias como arte não são apresentadas com a visualidade original, conforme atesta o coletivo: “é difícil a gente se conter com a foto propriamente dita. A vontade que se tem é de certa forma, iconoclasta, de matar a imagem. Isso é uma pesquisa que está aqui dentro do coletivo.”³⁶

É esta atitude que os leva a trabalhar as imagens em processos de pós-produção. Para as requalificações das faturas dos cromatismos das imagens de imprensa, são realizados procedimentos como ressaltar ou esmaecer uma cor, uma luz, um tom de pele; os apagamentos de figurações, por meio de enegrecimentos das superfícies amputam, em certos trabalhos, determinadas partes dos corpos dos personagens, tratando-os como fragmentos.

A série *Carnaval*, (2009) surgiu a partir de uma encomenda fotojornalística para uma cobertura do carnaval na Bahia, tendo as fotos sido realizadas de cima de um trio elétrico. As fotografias originais apresentam uma luz uniforme na composição e nitidez nos corpos. Ao tratar as imagens, o cromatismo vivo das cores nas vestimentas das figuras das imagens originais, praticamente desapareceu em favor de um sentido que beira o monocromático, retendo apenas poucos pontos de cores que quase somem na matéria enegrecida. A pele dos corpos se impõe com uma aparência metalizada. Para recriar matizes e tonalidades, procedem pelo trabalho com as camadas digitais:

...a gente importou a forma do laboratório preto e branco para o computador e vai abrindo várias vezes

a mesma imagem, para trazer cada vez o que a gente quer valorizar, como se fossem máscaras do laboratório preto e branco. São máscaras de cor e luz. Vou trazer só o azul, depois só as zonas de baixa luz; outras camadas somente para o tom de pele.³⁷

As imagens eram ressignificadas por meio de um programa de edição, para retirar o caráter narrativo do assunto e desconstruir a função utilitária do fato. Assim, como esclarecem, “a gente fotografa de um jeito que, se não tiver edição, a imagem não é nada. Então, se você não faz nada, a imagem é meio nada.”³⁸ A imagem matriz funciona como um esboço que é retrabalhado com recursos digitais nos aspectos de redução ou acentuação dos cromatismos: a partir de um arquivo em RAW, para conseguir “um tanto de preto, mais vermelho, os tons, os contrastes, um branco que não se altere, tudo isto é muito pintura”, afirma um integrante do coletivo. De fato, relacionam seus procedimentos com processos pictóricos:

...nosso trabalho é uma pintura pelo de tratamento da imagem. É com camadas que se muda o tom e vai pondo sobreposição de tonalidades e de matizes. A gente tem muita herança da pintura em todos os aspectos.³⁹

As figuras são rodeadas pela escuridão, e não há planos intermediários entre a figura e o fundo, já que este é planejado pelo enegrecimento total. Embora a cena original fosse de um dia com muito sol, a forma de tratamento das luzes dramatiza a composição a tal ponto que parece tratar-se de uma cena noturna. **(Fig. 1 y 2)**

O apagamento de determinados elementos das imagens na *Série Carnaval*, acaba por ocultar a narrativa do assunto da imagem de referência, descontextualizando o local de origem das fotografias, o que confirma mais o interesse estético do que informativo das imagens.⁴⁰ Nessa série, as expressões de êxtase mais parecem demonstrar um sofrimento do que a alegria de uma festa como o carnaval. Ao sacrificarem partes das figurações, “os artistas eliminam o signo do presente e criam uma dimensão universal da imagem, o que leva a uma descontextualização da situação”, como bem apontou o pesquisador francês Michel Poivert, ao ver as imagens do coletivo.⁴¹

A utilização calculada da luz que enfatiza a dramaticidade e delimita zonas significantes da imagem para valorizar as expressões fisionômicas das figuras, faz lembrar, inevitavelmente, de determinadas composições pictóricas barrocas as quais, como se sabe, também fizeram uso desse dispositivo plástico.



Fig. 1. Cia de Foto, *Série Carnaval*, 2009, Fotografia, 110 x 165 cm.



Fig. 2. Cia de Foto, Documento de trabalho para *Série Carnaval*. Arquivo do Coletivo.

O tratamento da luz por obscurecimentos e iluminações colabora para configurar o assunto que o coletivo deseja colocar na imagem, como na *série Agora* (2012): “o *Agora* era um agora muito específico de composição, de elementos vazios [...] tinha que ter certa solidão ao redor.”⁴² As requalificações de fatura da luz são levadas ao extremo para acentuar o caráter dramático, de solidão, a ponto de imagens captadas durante o dia, acabarem por ter a aparência noturna, como na fotografia de duas pessoas em um jardim que mais parece uma cena com iluminação de palco; ou uma poça de água, uma cortina esvoaçante na qual os volumes iluminados se contrapõem à planaridade enegrecida do espaço que os

circunda. A luz, em certas imagens, exerce seu poder de ficcionalização e persuasão da ordem do visível. Assim, os procedimentos plásticos da Cia de Foto, de saturações cromáticas e ao mesmo tempo de preservação de fragmentos objetivos da imagem, podem ser identificados também na categoria de *mutatis mutandis* de Baqué, bem como na ideia de *transparence* e *plasticité* empregados por Vincent Lavoie.

Outra estratégia que pode evocar um diálogo com o universo da pintura, é o emprego do grande formato em algumas de suas séries, que potencializa os corpos quase em escala real. As grandes ampliações fotográficas na arte contemporânea, resultam no que o crítico francês Jean-François Chevrier chamou de *tableau photographique*,⁴³ expressão cunhada ao realizar a exposição *Uma Outra Objetividade*, em 1989⁴⁴ e verificar a recorrência dos artistas ao grande formato, já que tradicionalmente os clichês de fotografias eram de pequenas dimensões. Segundo o crítico, “o *tableau* pode ser deslocado, ele é transportável, mas não é essencialmente manipulável como são os desenhos e as estampas, as provas fotográficas.”⁴⁵ Além disso, continua Chevrier, pode ser “pendurado na parede, ele reenvia, por sua verticalidade, à estatura do espectador que está à sua frente.” Na visão do crítico, pensar no dispositivo de apresentação é fundamental porque ajuda a compor o significado da imagem. Para Olivier Lugon a “ampliação do formato parece ser um dos signos distintivos da inscrição da fotografia e de seu autor no campo da arte”.⁴⁶ Stuart Alexander diz que “o grande formato visa a separar uma categoria fotográfica de ‘criação’ ou de ‘arte’, das práticas do fotojornalismo, dos profissionais da publicidade, da moda,” dentre outras.⁴⁷ O grande formato é, assim, outro recurso que a Cia de Foto utilizou como distinção de função utilitária e quando de sua inscrição no mundo da arte.

Com a passagem de imagens de informação para imagens de arte, ao transfigurar suas fotografias por meio de requalificações de cromatismos e de apagamentos de partes das figurações, a Cia de Foto não só libera suas fotografias de prerrogativas documentais, como também transforma sua semântica. A sua produção fotográfica se constitui, para utilizar uma expressão de Jacques Rancière numa “refiguração do campo de experiência.”⁴⁸

As produções pictofotográficas de Witkin, Bachelot Caron e Cia de Foto, como se verificou, podem ser inscritas na concepção de *mutatis mutandis* proposta por Baqué. A interface da fotografia com a pintura acaba por criar, ao mesmo tempo, assimilações e contrafações em relação aos referenciais adotados na constituição das imagens, sobretudo, nas produções de Witkin e Bachelot Caron. Se as mestiçagens entre fotografia-pintura, para Baqué, podem parecer “solidárias a certo academicismo na recorrência aos valores estéticos mais tradicionais”⁴⁹ ou “nostálgicas por se referirem às obras mistas que requerem a intervenção singular da mão”⁵⁰, pode-se pensar que não é pelo fato de estabelecerem relações de apropriações da tradição pictural que as fotografias possam se tornar acadêmicas. Tudo depende do uso que as produções fotográficas fazem em relação aos referenciais que utilizam, porque muitas dos trabalhos não apresentam um caráter de subserviência em relação à imagem que comentam, como se verificou nas três problemáticas analisadas.

É preciso pensar no sentido e nas interrogações críticas que a fotografia contemporânea cria em relação aos códigos picturais instituídos, como as idealizações de corpos representados ao longo da história da arte. Não se trata, portanto, de uma mera imitação de estilemas plásticos ou temáticos, mas sim de inquirir cânones de beleza trabalhados pela pintura, de provocar a trivialização de temas picturais, por meio de situações de banalização de imagens. Assim, a fotografia pode agir tanto recorrendo a recursos de cromatismos, de estruturas compositivas ou de temas oferecidos pela pintura, como também pode produzir comentários críticos em relação às referências picturais.

Notas

* A expressão *Mutatis Mutandis* foi empregada por Dominique Baqué, como se apresentará ao longo do texto. Este artigo é uma versão reduzida de alguns capítulos da tese de Doutorado da autora, denominada *Entre a Lente e o Pincel: interfaces de linguagens*, apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, 2013.

¹ Vincent, Lavoie, “Transparence et plasticité”, In *Une Aventure Contemporaine, la Photographie 1955-1995, à Travers la Collection de la Maison Européenne de la Photographie*. Paris, Maison Européenne de la Photographie, 1996, p. 67.

² Dominique Braqué, “La photographie au risque de l’art”, In *Une Aventure Contemporaine, op.cit.*, p. 155.

³ *Ibidem*, p. 163.

⁴ O neopictorialismo é uma referência ao movimento pictorialista ocorrido no final do século XIX e início do século XX que trabalhou com intervenções manuais sobre a matéria fotográfica, dentre outros recursos.

⁵ Em 1976-77, estudou fotografia no curso *Master of Arts* pela Universidade de Albuquerque no Novo México, onde reside atualmente. Em 1980, fez sua primeira exposição em Nova York. As reproduções das obras de Joel-Peter Witkin podem ser encontradas no site <http://www.studium.iar.unicamp.br/14/4.html> e no site <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3>, dentre outros.

⁶ O primeiro emprego da locução *tableau vivant* em francês, segundo Carol Halimi apareceu na novela de Théophile Gautier, escrita em 1830, *La toison d’or*. No século XIX, quando se consolida a concepção de *tableau vivant*, segundo Halimi, diversos dicionários propõem definições. Carol Halimi, *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, p. 22.

⁷ *Ibidem*. p. 36, 49 e 50.

⁸ O *tableau vivant*, na sua prática, “pode conduzir a um produto, ao híbrido. As temporalidades estão inevitavelmente em fricção. Trata-se, com os meios do presente, de fazer reviver o passado”, *Ibidem*, p.50.

⁹ Muitos quadros de David foram transpostos para *tableau vivant*: *O Juramento dos Horácios* (1784) e *A Morte de Sócrates* (1787) são representados em 31 de outubro de 1789 no Théâtre de Ombres Chinoises, no Palais Royal. Em 1870, reprise do quadro de David, *Os Lictors trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789), apresentado no Salão um ano antes, “foi a sensação quando das apresentações da tragédia de Voltaire *Brutus* no Théâtre de La Nation, após na Comédie-Française, em 1800, *O Rapto das Sabinas* (1799) serviu como dramatização para uma peça na Ópera Comique” *Ibidem*, p. 89.

¹⁰ Anne Biroleau e ali, “Dans un miroir obscur” In *Joel Peter Witkin, Enfer ou Ciel*. Paris, Éditions de la Martinière/Bibliothèque Nationale de France, 27 mars – juillet, 2012, p. 23.

¹¹ *Ibidem*, p. 18.

¹² Apud Frank Horvat, *Entre Vues: Frank Horvat - Joel Peter Witkin*, Albuquerque, June 1989, disponível em <http://www.horvatland.com/WEB/en/THE80s/PP/ENTRUE%20VUES/Witkin/entrevues.htm>, acessado 22 de maio de 2012.

¹³ Hervé Castanet, *Joel-Peter Witkin. L’Angélique et l’Obscene*, Paris, Éditions Pleins Feux, 2006, p. 20.

¹⁴ Essa obra e várias outras que estabelecem diálogos com a pintura, estiveram presentes na exposição *Joel-Peter Witkin, Enfer ou Ciel*, realizada em Paris, de 27 de março a 01 de julho de 2012, no espaço expositivo da Bibliothèque Nationale de France. A curadoria concebeu a exposição colocando várias obras em gravuras do acervo da Bibliothèque Nationale de France que dialogavam com os temas das fotografias de Witkin.

¹⁵ Frank Horvat, *op. cit.*

¹⁶ Anne Boroleau et ali, *op.cit.*, p. 25.

¹⁷ Por sua vez, a banhista de costas de Courbet, referida por Witkin, foi realizada pelo pintor francês a partir de uma fotografia: *Étude d’après nature* (1853), do fotógrafo Villeneuve, que era especializado em fornecer fotografias de nus aos artistas.

¹⁸ Marey ficou conhecido por suas cronofotografias, que estudavam o movimento de locomoção dos homens e dos animais. O fuzil cronofotográfico com que fotografava foi construído em 1882 e produzia 12 *frames* consecutivos por segundo; todos os *frames* ficam registrados na mesma imagem, como a imagem que se vê na fotografia de Witkin. Muybridge também fotografou a sequência consecutiva dos movimentos de locomoção humana e animal, publicada em 1879. Marey e Muybridge estão entre os fotógrafos cujos trabalhos Witkin admite ter sido influenciado.

¹⁹ Dominique Braqué, *La Photographie Plasticienne*, Paris, Éditions du Régard, 1998, p. 174.

²⁰ Dominique Braqué “La photographie au risque...”, *op. cit.*, p. 163. Como exemplo de reabilitação da aura, a autora menciona trabalhos de Giordano Bonora, Paolo Gioli e Natale Zoppis, que revalorizam a matéria fotográfica. Paolo Gioli utiliza, ao mesmo tempo, a matéria fotográfica e a matéria pictórica. Gioli declara sobre questões da matéria: “eu tenho uma grande fixação pela matéria: a fixação que a matéria gera na imagem. É uma grande fixação em torno da matéria que me vem da pintura, da qual tenho uma melancolia atroz que penetra inconscientemente na fotografia. Dentro da matéria, está a imagem, basta tirá-la para fora. [...] Se eu faço um retrato, é sempre a matéria protagonista. [...] Quando começo a trabalhar, parto sempre das bordas em direção ao centro. Partir de um fundo neutro, anônimo, e deixar nascer uma imagem me dá uma enorme angústia. Parto sempre da matéria: dentro da matéria, começa a nascer a imagem, mas partindo sempre das bordas. [...] Me parece impossível não trocar estas três coisas: a pintura, a fotografia e o filme”. Paolo Constantini, “Una Conversazione con Paolo Gioli 1991” In Paolo Gioli. *Gran Positivo nel Crudele Spazio Stenopeico*, Venezia/Firenze, 1991, pp. 1-7.

²¹ Frank Horvat, *op. cit.*

- ²² Vincent Lavoie, *op. cit.*
- ²³ *Ibidem*. p. 70.
- ²⁴ O título desse trabalho referencia as fotografias do francês Charles Nègre (1820-1880).
- ²⁵ As reproduções das obras de Bachelot Caron se encontram no site dos artistas: <http://www.bachelotcaron.fr>
- ²⁶ Michel Poivert e Jérôme Sans, *Bachelot Caron, Délit d'initiés/Inside Job*, Paris, Éditions de la Difference, 29 janvier – 23 février, 2012, pp. 09-10.
- ²⁷ Laura Flores, *Fotografía y Pintura, Dos Medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 126.
- ²⁸ André Rouillé, *A Fotografia Entre Documento e a Arte Contemporânea*, São Paulo, Editora SENAC, 2009, p. 254.
- ²⁹ Michel Poivert e Jérôme Sans, *op. cit.* p.9.
- ³⁰ André Rouillé, *In Une Aventure Contemporaine, la Photographie 1955-1995, à Travers la Collection de la Maison Européenne de la photographie*, Paris, Maison Européenne de la photographie, 1996, p. 85.
- ³¹ *Idem*.
- ³² Icleia Cattani (org.), *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2007, p. 28.
- ³³ O coletivo realizou campanhas publicitárias, dentre outras, para Nike, Brastemp, Vivo, Itaú, Bradesco, Nikon, TAM, Boticário, Extra e Walita. No meio editorial, para *Newsweek*, *Times*, *National Geographic* e *Color*, em São Paulo, Brasil.
- ³⁴ Vilém, Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2002, p. 23.
- ³⁵ Vincent, Lavoie, *op.cit.*, p. 67.
- ³⁶ Entrevista Cia de Foto: concedida à autora, São Paulo, 2011.
- ³⁷ *Idem*.
- ³⁸ *Idem*.
- ³⁹ *Idem*.
- ⁴⁰ Como em *Carnaval*, na série *Retiro* (2011), não há identidade geográfica, pois os procedimentos realizados fazem desaparecer, por exemplo, todo o fundo da fotografia original de uma rua, ficando visível somente parte de uma figura masculina.
- ⁴¹ Depoimento de Michel Poivert à autora, durante a realização da pesquisa de Doutorado, Paris, 2011.
- ⁴² Cia de foto: entrevista concedida à autora, Porto Alegre, 2012.
- ⁴³ Jean-François Chevrier, *La Fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 180.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 156. O autor analisa, nessa exposição, obras de John Coplans, Bill Henson, Craigie Horsfield, Suzane Lafont e Jeff Wall: “estas imagens não são simples impressões fotográficas, folhas soltas e manipuláveis – que se podem emoldurar por ocasião de uma exposição, mas que logo devem voltar para sua caixa. Foram concebidas e produzidas para a parede, reclamam uma experiência de confrontação com o espectador, o que se opõe radicalmente aos hábitos de apropriação e de projeção segundo os quais se recebem e consomem normalmente as imagens fotográficas.”
- ⁴⁵ *Idem*.
- ⁴⁶ Olivier Lugon, “Avant la « forme tableau »”, In *Revue Études Photographiques*, Paris, n. 25, mai, 2010.
- ⁴⁷ Alexander Stuart apud Michel Frizot (org.) *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 698.
- ⁴⁸ Jacques Rancière apud, André Rauillé, *op.cit.*, p. 86.
- ⁴⁹ Dominique Braqué, *La Photographie Plasticienne*, *op.cit.*, p. 235.
- ⁵⁰ Dominique Braqué, “La photographie au risque...”, *op.cit.*, p. 162.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Legramante Ribeiro, Niura; “A fotografia como *mutatis mutandis* e seus referenciais picturais”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 136-148.

Recibido: 22 de junio de 2015
Aceptado: 08 de septiembre de 2015