

A presença do corpo abjeto na história e sua representação na obra de Joel-Peter Witkin¹

Bruna FINELLI²

Vanessa Madrona Moreira SALLES³
Universidade FUMEC, Belo Horizonte, MG

Resumo

A pesquisa tem a proposta exibir aspectos do corpo anormal, desforme encontrados na história da sociedade e observar a representação destes corpos na obra do fotógrafo novaiorquino Joel-Peter Witkin. O corpo abjeto será tratado como uma das alegorias utilizadas pelo fotógrafo e segue como objeto presente no artigo, a revisão histórica deste assunto especificamente, a partir do século XIX.

Palavras-chave: corpo; abjeto; imagem; história; fotografia.

1. Introdução

A representação sempre esteve presente na história da sociedade.

O surgimento da ideia de representação nas artes esteve ligado à necessidade de oferecer imagens para as pessoas com o intuito de historicizar a humanidade. Contudo, essa importante tarefa não se manteve neutra na história e a imagem consegue comunicar universalmente com todos os povos e tornar visível problemas e soluções no desenvolvimento da cultura. Logo, a representação chegou ao seu ápice com o surgimento da fotografia, pois esta seria a representação mais próxima da realidade que o homem já vira antes.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, imagem e imaginário, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade FUMEC, [email:b.finelli@gmail.com](mailto:b.finelli@gmail.com)

³ Orientadora da pesquisa. Doutora em Filosofia pela USP (Universidade de São Paulo) e professora da Universidade FUMEC, [email:vsalles@fumec.br](mailto:vsalles@fumec.br)

A fotografia aparece como um produto social. Estudiosos e pesquisadores - não apenas eles - são capazes de perceber essas imagens e formular historicamente, questões de caráter desenvolvimentista, significativo e documental para a sociedade, atuando como memória coletiva. Fragmentos de histórias, contextos que tornam representações da vida dos atores sociais de maneira a compreender o mundo em sua complexidade de acontecimentos e fatos.

No que interessa analisar nesta pesquisa, as fotografias de Joel-Peter Witkin surgem como formas de representações alegóricas sobre os temas da anormalidade do corpo.

O artista retoma o assunto das diferenças de corpos, identidades e sobre a mostragem do corpo abjeto de maneira poética, através de uma estética específica, com a proximidade de pinturas barrocas, utilizadas em suas imagens na década de 1980.

Com o olhar diferenciado e menos preconceituoso acerca dos temas abordados por ele, principalmente discutindo a questão da identidade e diferença desses corpos na contemporaneidade. O fotógrafo evidencia corpos marginalizados descrevendo-os como abjetos, deformados, mutilados. Há também a presença do corpo morto em suas imagens e são assuntos considerados tabus na sociedade contemporânea que refletem a construção do pensamento dos séculos anteriores.

2. O corpo anormal

Este tópico é ilustrado pelas seguintes histórias descritas na publicação *A História do Corpo* de Cobain, Courtine e Vigarello (2009, p.253).

Século XIX, mais precisamente 1878, o diretor do circo no além-mar, Alfred Classen, solicita ao Chefe da polícia de Paris a autorização para a exibição pública de uma “moça macaco” (*microcephalus*) da Albânia. Segundo argumentou Alfred a moça seria apresentada ao público em local conveniente, sendo assim, não ofenderia a moral e os bons costumes da região.

Outro fato interessante aconteceu em abril de 1883, pedido muito parecido ao anterior chega à mesma autoridade. A solicitação era a permissão para a apresentação de

algo nunca visto antes: duas crianças unidas pelo mesmo tronco. As crianças teriam duas cabeças, quatro braços, um único tronco e duas pernas. Essas criaturas seria inéditas em Paris porém, já haviam sido exibidas “com sucesso” na Suíça, Áustria e Itália. A carta de solicitação foi assinada por Batista Tocci, pai das crianças.

Caso similar, aconteceu em 1884, em Londres, Sir Frederick Treves, ao entrar em uma antiga mercearia imersa em poeiras esverdeadas e detritos, se depara com, segundo ele, “o mais repulsivo espécime humano” chamado Jonh (Joseph) Merrick, conhecido como “o homem-elefante.”

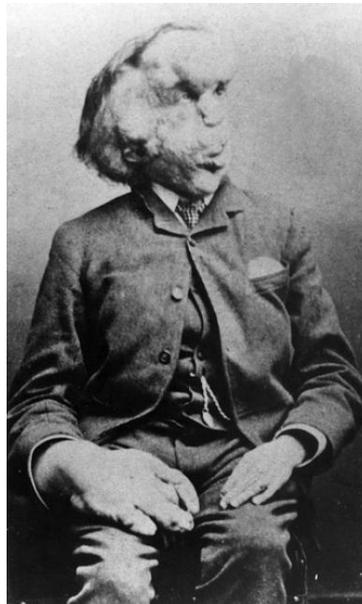


Figura 1: Jonh (Joseph) Merrick, anônimo, s.d.

Fonte: <http://seridozando.blogspot.com.br/2012/08/homem-elefante-nasceu-ha-150-anos.html>

O século XIX esteve ligado à exibição dessas pessoas com anomalias, consideradas “monstros humanos” pela sociedade.

Como forma de divertir a cultura de massa desse período, os circos tinham como objetivo angariar dinheiro com a exibição e show desses “monstros”, uma vez que não eram aceitos pela sociedade para executar tarefas normais como estudar e trabalhar.

Michel Foucault, em sua publicação *Os anormais*, conjunto de textos de aulas ministradas por ele na Collège de France, entre os anos de 1974-1975, analisa o

domínio da anomalia no século XIX e como esse domínio se constituiu. Segundo o autor, o domínio se constrói a partir de três elementos:

Esses três elementos começam a se isolar, a se definir, a partir do século XVIII e eles fazem a articulação com o século XIX, introduzindo esse domínio da anomalia que, pouco a pouco, vai recobri-los, confiscá-los, de certo modo colonizá-los, a ponto de absorvê-los. Esses três elementos são, no fundo, três figuras ou, se vocês quiserem, três círculos, dentro dos quais, pouco a pouco, o problema da anomalia vai se colocar. (FOUCAULT, 2001, p.69)

Ele inicia sua fala considerando como o primeiro elemento responsável pelo domínio da anomalia no séc XIX é a referência de “monstro humano” como sendo a lei - jurídica por causa do termo em latim - e de fato por ser uma violação das leis da natureza, e não, a violação pelas leis da sociedade. Define que o “monstro humano” é “num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma.” (FOUCAULT, 2001, p.69)

O segundo elemento responsável foi o fato de o “monstro” ser espontaneamente brutal, ao mesmo tempo que era uma forma natural da contra-natureza ou do erro genético.

É o modelo ampliado, a forma, desenvolvida pelos próprios jogos da natureza, de todas as pequenas irregularidades possíveis. E, nesse sentido, podemos dizer que o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas - que circulam na forma de moeda miúda - da anomalia. (FOUCAULT, 2001, p.71)

A história da humanidade é marcada pela dominação sobre o vulnerável, aquele que se mostra diferente de forma cultural e/ou de forma estética. Temos como exemplo mais próximo, a história de dominação do Brasil, visto que índios eram considerados animais selvagens por terem modos de vida e costumes discrepantes do modelo colonizador. Haja visto que africanos foram trazidos para o Brasil como animais e com isso exerciam trabalhos escravos por serem considerados muito diferentes em tons de pele, língua e costumes. Portanto, a dominação através do “diferente”, do anormal, é

marcado na história pelo preconceito e não aceitação de todo ‘ser’ diferenciado da cultura e dos modos de vida padrão.

Foucault analisa que um dos equívocos da sociedade foi tratar como igual o ‘ser’ diferenciado e esse tratamento se deve à inserção do ‘anormal’ nos padrões de vida do século XIX. Porém esse equívoco passa pelo “indivíduo a ser corrigido” através modos de padrão social da época. O indivíduo a ser corrigido têm origens na Idade Clássica. Esse indivíduo tem como origem na idéia de família.

O contexto de referência do indivíduo a ser corrigido é muito mais limitado: é a família mesma, no exercício de seu poder interno ou na gestão da sua economia; ou, no máximo, e a família em sua relação com as instituições que lhe são vizinhas ou que a apoiam. O indivíduo a ser corrigido vai aparecer nesse jogo, nesse conflito, nesse sistema de apoio que existe entre a família e, depois, a escola, a oficina, a rua, o bairro, a paróquia, a igreja, a polícia, etc. Esse contexto, portanto, é que é o campo de aparecimento do indivíduo a ser corrigido. (FOUCAULT, 2001, p.72)

Nesse sentido, a correção deveria ser contrária, ou seja, o indivíduo que corrige é quem deveria ser corrigido. Este deveria compreender as limitações do ser a ser corrigido e não tentar corrigi-lo, mas sim, inserir este indivíduo na sociedade com atenção especial à suas limitações. Logo o indivíduo a ser corrigido se define como incorrigível na medida que ele precisa de intervenções específicas em torno de si acerca de educação, técnicas familiares e técnicas de reeducação.

Courtine, aponta que no século XIX, além de circos, feiras para mostrar as aberrações humanas, esses shows de exibição serviam de satisfação do prazer das multidões ditas “civilizadas”, para ver o grotesco das aparências.

Para cada personagem criava-se um cenário, uma história, figurinos e esse conjunto de criações atribuía a cada monstro uma identidade própria.

As práticas de diversões exóticas também fizeram parte da história da humanidade. As penas de morte em que os bandidos eram entregues aos leões para serem comidos vivos na antiga Roma, os gladiadores que lutavam até a morte do adversário, serviam de divertimento das sociedades medievais.

A partir destes fatos, surgiram os museus dedicados à mostragens de anatomias conservadas no formol, exibição do bizarro e tudo que era considerado distante do padrão da sociedade “normal”.

As seções de “etnologia” e de teratologia⁴, ficavam ali face a face: os bustos de cera do núbio, da hotentote, do cafre e do asteca conservavam assim, com um molde dos irmãos Tocci, um feto monstruoso em seu frasco de vidro, a criança-sapo e o hermafrodita de estranhos parentescos. Mas o “fundo de monstruosidade” perpassava toda a coleção, e conferia seu princípio de inteligibilidade e sua unidade à coleção heteróclita de raças e espécies, de deformidades e patologias. (COURTINE, 2009, p.258)

É interessante observar que entre o estudo desenvolvido por Foucault que analisou o domínio da anomalia comparado à análise de Courtine sobre o poder de normalização exercido pela sociedade, conclui-se que as percepções de anomalias corporais se igualavam em raça, comportamento sexual e enfermidades e anomalias. Portanto, todos esses preceitos se confundiam na monstruosidade.

No ano de 1850, em Paris, no auge das exposições de monstruosidades, migrações de “monstros humanos” do centro para o interior em busca de emprego em circos e feiras, fez com que o número de pessoas aumentasse surpreendentemente a ponto de os interiores da França não suportarem tantos monstros humanos e esses, migraram então para a cidade. Relata Courtine que os monstros invadiram a capital da França. Fizeram parte de teatros, exibição em salões nos fundos de bares e apresentações privadas.

Nesse momento, os monstros humanos passaram a fazer parte do comércio, assim como qualquer outro objeto a ser comercializado.

Fundado um dos museus mais famosos do mundo, o *American Museum*, em 1841 de Phineas Taylor Barnum (1810-1891), tinha como objetivo a teratologia e a exibição de fetos malformados conservados em vidros, casos de microcefalias, e etc. Nos anos 1930, há um esgotamento que levou ao desaparecimento progressivo dessas anomalias, até o fim dos anos de 1941. “É a história de sucesso, do declínio e, depois do

⁴ Especialidade médica que se dedica ao estudo das anomalias e malformações ligadas a uma perturbação do desenvolvimento embrionário ou fetal.

desaparecimento das exposições dos monstros humanos que estas linhas desejam principalmente traçar.” (COURTINE, 2009, p.262)

Porém, antes do fim desses espaços, especificamente deste museu que foi destruído por um incêndio em 1868, aproximadamente 41 milhões de visitantes passariam pelo American Museum para visitar as aberrações exibidas.

Um fotógrafo fez parte do processo de fotografar as aberrações. Mathew Brady (1822-1896), foi contratado por Barnum para fazer as fotografias das aberrações durante a existência do museu.

Brady foi um fotógrafo famoso, principalmente por ter fotografado o presidente Abram Lincoln. Logo mais tarde, sua fama circulou pelo universo dos *freaks*. Seu estúdio funcionava em frente ao *American Museum*, então para ter uma fotografia bastava que os *freaks* atravessassem a rua.

A fotografia se insere nesta história como documentação e se transforma em objeto de memória social. No entanto, a fotografia serviu de documentação e memória e principalmente, estabeleceu uma relação mais pessoal com o espectador. Neste sentido funcionava como representação de corpos marcados, que se evidenciam na imagem com intuito de chamar a atenção do olhar do espectador que recebe a imagem postal como lembrança.

O sofrimento e a angústia se evidenciam na fotografia através do olhar do fotógrafo que repassa seu olhar e o olhar do fotografado para o receptor. O receptor recebe a fotografia e se lembra, enquanto vivo, que aquele monstro humano existiu em sua frente e fez parte de sua vida. Brady foi o fotógrafo capaz de sintetizar sentimentos de sofrimento nas imagens através das fotografias que fazia para o American Museum.

Convidado por Barnum (dono do museu), ele fotografava os artistas monstros em seu estúdio, após as seções de *freak show* (show de horror), e ao final do espetáculo, as pessoas poderiam levar uma lembrança do museu: a fotografia de um monstro humano.

A pesquisa não pretende estudar o fotógrafo em si, pois houveram vários fotógrafos de *freak shows* no período, e era uma prática comum não assinarem com seus nomes, mas sim, o nome do estúdio. Por isso há uma certa dificuldade em saber a autoria das fotografias dos *freaks*.

O intuito deste estudo é investigar o que está por trás das imagens quando a mesma chegava ao receptor. Que efeito e que reflexão esses fenômenos vivos causam no público.

Iniciaremos essa investigação, proposta por Courtine, analisando a fotografia do caso dos irmãos Tocci que, inclusive, inicia este tópico. Parte integrante do cartaz tinha como objetivo, convidar as pessoas para o espetáculo, ainda fora do circo ou do local de apresentação.

Os gêmeos ocupam o centro do cartaz. Suas duas pernas, solidamente plantadas no chão, sustentam sem esforço os dois troncos que se separam acima do tórax, os quatro braços e as duas cabeças. O corpo é perfeitamente simétrico, segundo uma linha que o divide de alto abaixo. De cada lado os órgãos correspondem um ao outro, inteiramente semelhantes: dois rostos de traços similares, cabelos que escorrem segundo a mesma dobra, espáduas e braços que se inclinam segundo o mesmo ângulo. (COURTINE, 2009, p.270)



Figura 2: Os gêmeos Tocci. Mathew Brady. s.d

Fonte: <http://www.relativamenteinteressante.com/2014/03/10-historias-de-gemeos-siameses.html>

Por trás da análise da imagem há uma visão perturbadora de dois corpos unidos pelo tronco. Considerado monstruoso, há um olhar resignado e ingênuo dos gêmeos que

não sabem ao certo como enfrentar a própria dificuldade em viverem unidos fisicamente. Mesmo com a morfologia comprometida são duas cabeças pensantes, conscientes, e acima de tudo são duas crianças sendo exibidas como se fossem animais monstruosos. Pode-se pensar que os olhares que essas crianças recebiam dos espectadores no momento de suas exposições, ou sua exposição - pois ao mesmo tempo que são duas crianças, elas fazem parte de um mesmo corpo - poderiam ter mudado completamente suas vidas ao receber os olhares de repulsa do público.

Através do cartaz, a atração desencadeia um desejo de descobrir, ao vivo, como vivem aquelas aberrações. Como fazem suas necessidades básicas tendo apenas um órgão genital para os dois? Como eles comem? Como dormem? Como pensam?

Compreender a atração que a exibição dos fenômenos vivos exercia sobre o público exige, então, que se lhe oponha a resistência, para deslocar a atenção destes para o ato de ver como tal. Aí se pode dar conta da onipresença dessa perturbação do olhar, provocada pelo cartaz que convida à contemplação dos irmãos siameses. (COURTINE, 2009, p.271)

Contudo, os espetáculos tentavam supervalorizar no palco anões, o homem-tronco, gigantes, gêmeos siameses, obesos, para atingir o tom da "normalidade" e do burlesco, o encerramento dos espetáculos acabavam em casamentos dentre o gigante e o anão, o casamento do homem-esqueleto com a mulher-obesa e a comédia se instaurava no local para que o ambiente não permitisse nenhum tipo de carga reflexiva a cerca dos artistas monstros.

A cultura visual de massa era explorada à medida que a distribuição desses postais dos anormais propagava a visualização da normalidade corporal.

O monstro seria a exceção que foge à regra da normalidade do corpo e dos costumes da sociedade do século XIX e a percepção desse corpo, anormal visto com o olhar do explorador, a iconografia fotográfica da deformidade, seria importante para o deslocamento do turismo para o interior. (COURTINE, 2009, p.280-281)

Todo esse processo de comercialização dos monstros até o fortalecimento do turismo no interior fez parte de um controle por parte de quem detinha o poder, no caso, o explorador, o dono do museu e até mesmo os chefes de estado.

Pouco se importava com a realidade em que viviam esses monstros. Embora circulava nos jornais da época, informações sobre redenção dos monstros humanos, celebrações de matrimônios entre eles e narrativas de sucesso. É importante salientar que as narrativas de sucesso desses anormais vinha por parte dos donos dos museus de curiosidade. Logo, essas informações poderiam ser consideradas manipulações.

Retomando o caso dos irmãos Tocci, o cartaz que convida as pessoas para o espetáculo mostra que os gêmeos conseguem ficar em pé, e aparentemente levam uma vida “normal” diante da espetacularização de seu corpo, porém o que na realidade está escondido é o fato dos meninos se apoiarem em uma poltrona. Sem a poltrona de apoio, eles cairiam no chão. Por terem apenas duas pernas para sustentar dois troncos, quatro braços e duas cabeças, eles não teriam sustentação no corpo o que os torna incapacitados de se locomoverem. Nota-se a presença da doença em torno da anormalidade deste corpo.

Um olhar de compaixão surge sobre as anormalidades no final do século XIX, início do século XX. As leis, através do *Tratado do direito criminal francês* de Rauter legitima que não poderia ser cometido homicídios sobre um morto e nem sobre um monstro. (MARTIN *apud* COURTINE, p.295). Os monstros são cada vez menos rotulados por serem originados de manifestações diabólicas e passam a ser objetos de estudos médicos, científicos e e relacionados à teratologia. O conceito de monstruosidade humana se fragmenta sendo percebida como corpo humano.

Assim, a história dos corpos monstruosos chega à sua humanização com o desenvolvimento de uma ciência em prol da minoria, do assistencialismo e da restauração de corpos. Essa história no entanto não finda, e as tentativas de encerrar as percepções sobre deformidades humanas, muitas vezes retornaria ao seu ponto inicial, sombrio.

3. Corpo anormal como alegoria na obra de Witkin

Após a revisão histórica sobre a exibição do corpo anormal na sociedade, é possível reconhecer no trabalho do fotógrafo contemporâneo, Joel-Peter Witkin a presença do corpo anormal, tomado na pesquisa como o corpo abjeto.

Joel-Peter Witkin é nova-iorquino, nascido no dia 13 de setembro de 1939 e morou durante sua infância no bairro Brooklin, nos EUA. Seus trabalhos fotográficos criam um mundo surreal, com personagens estranhas e bizarras. Um dado biográfico é sempre lembrado pelo artista como determinante para a escolha dos temas apresentados em suas imagens: quando criança, em uma manhã de domingo, indo à Igreja, com sua mãe e seu irmão gêmeo, ele ouve um estrondo, choro e gritos. Havia ocorrido um acidente de carro e ele se recorda que a cabeça de uma garota fora decapitada e essa cabeça *rolou* até seus pés. O que mais lhe chamou a atenção foi o fato de olhar a cabeça e perceber olhos, já sem vida, da garota acidentada. (COKE, 1985, p.8)

O trabalho de Witkin consiste em fotografar situações cenográficas que ele mesmo cria e participa dessas cenas como um *voyeur*. Os cenários são polêmicos pois, o artista dispõe de diversos corpos de pessoas marginalizadas, cadáveres, pessoas com partes do corpo amputadas, ou com má formação, ou com anomalias, enfim corpos abjetos e que “não estão à frente do *mainstream* da sociedade” (MARINO; FURTNEY, 2013, 83’27”).

Segundo a autora Júlia Kristeva (1988) em sua publicação *Poderes de la Perversión*, o abjeto se aproxima daquilo que o sujeito não assimila, daquilo que o sujeito expulsa. O abjeto é a repulsão e ele problematiza a questão da identidade, valores e significados criados pela cultura. O corpo guarda a base para o desenvolvimento da linguagem do abjeto. O corpo que recebe a ferida, o corpo que se expõe a outros corpos, o corpo que sofre a perda da vida. Esse corpo é o território da abjeção e o campo para que essa discussão seja resistente.

A teórica Maria Angélica Melendi, em seu artigo, memórias da abjeção, traça duas características do abjeto, sendo,

Assim, haveria duas possíveis direções: a primeira é a de se identificar com o abjeto e se aproximar dele de alguma maneira, para dar testemunho da ferida, do trauma. A outra é representar a condição da abjeção para provocar sua operação, para capturar a abjeção no ato, fazê-la reflexiva, ainda que repulsiva por direito próprio. (MELENDI, s.d, p.6)

Além de trabalhar com o corpo abjeto, Witkin utiliza o corpo morto e seus fragmentos em suas imagens, composições de cenas e propõe uma reflexão à sociedade sobre a exclusão destes corpos na sociedade e quais seriam suas identidades.

Em seu mundo particular, Witkin cria seres diversos para falar para o espectador sobre o papel do pensamento contemporâneo sobre as diversidades existentes.

Quando estas fotografias de Witkin referenciam outros discursos, com corpos híbridos, fragmentados, a discussão se torna oblíqua por elementos que exigem do espectador uma análise detalhada sobre leitura de imagem. Perceber a realidade construída é também observar a realidade sob um viés da estética particular de suas fotografias.

A construção da fotografia é precisamente a partir dessa linguagem que permite a presença de corpos humanos e seus vários significados dentro da cultura.

Na imagem a qual propoe-se investigar na pesquisa, Witkin utiliza o corpo de duas irmãs gêmeas, porém siamesas, unidas pela cabeça.

Há uma proximidade das irmãs siamesas que aparecem na imagem feita pelo fotógrafo e a fotografia dos gêmeos siameses Tocci, exibidos em shows de horrores no século XIX.

Ao abordar a questão do anormal e do estranho, Witkin, representa artisticamente em seu trabalho as duas gêmeas siamesas unidas pela cabeça. Porém, o que instiga o trabalho do fotógrafo é a questão que provoca, por duas vezes, no inconsciente do espectador a perturbação e a sensação de estranheza. Quando se analisa o horror causado por esta imagem, através do sentimento do estranho, refere-se também a existência de uma realidade negativa, que pertence aos estados primárias do ser humano presente no inconsciente causado pela exclusão do diferente.

Na imagem, percebe-se a utilização de máscaras pelas irmãs. A máscara, como o próprio nome diz, tem o objetivo de mascarar, de esconder para não se reconhecer aquela pessoa. Este não-reconhecimento de si e a não-aceitação da condição especial que estas irmãs se vêm através da união física de seus corpos, traça a exclusão sofrida por elas através da diferença.



Figura 3 Twins Siameses, Joel-Peter Witkin, 1988.

<http://www.wicked-halo.com/2009/04/closer-deconstructed.html>

Witkin propõe uma representação do sentimento destes corpos em questão na imagem para falar do corpo abjeto como algo excluído à sociedade e pela sociedade. Em paralelo a situação anterior, ao apresentarem estes corpos deformados, o fotógrafo contribui em torná-los visível e desvigorar o discurso de identidade hegemônica que ainda existe na contemporaneidade.

Outra alegoria a ser observada nesta imagem é a duplicidade. Ela tomou várias formas de representação na literatura e também em mitos antropológicos como sombra,

reflexão, gêmeos, divisão e sabe-se que no século XIX, a dupla é atribuída ao inconsciente que as superfícies em estados de sonho ou em estados patológicos criam, tais como dupla personalidade, alucinações, etc.

O homem contemporâneo reprime o que é considerado fora do padrão de normalidade, atribuindo uma avaliação negativa, um estado de desgraça e vergonha a este anormal. A sociedade contemporânea teme estes seres por sentir que eles os pertence à medida que corresponde à natureza.

4. Considerações finais

A representação na cultura faz parte de um processo importante para que a sociedade se reconheça enquanto parte das narrativas históricas.

Durante alguns anos, o corpo anormal, decorrente da má formação genética, foi apresentado como monstruosidade humana, que desencadeou um processo cultural na sociedade que perdura ainda nos dias de hoje. O olhar de compaixão é visto sob efeito da desgraça e da desvantagem de ser aquele indivíduo deformado.

Ocorreram processos na sociedade, como por exemplo, o entendimento pelo corpo doente, abjeto, mas que causa repulsa e questiona valores e significados criados pela cultura.

Surge na representação artística desses corpos abjetos na contemporaneidade, o trabalho do fotógrafo novaiorquino, Joel-Peter Witkin, que vai além da representação cenográfica e lúdica desses corpos. Em suas imagens, é possível observar a representação do sentimento desse corpo excluído, marginalizado. No universo da representação artística de Witkin, esses corpos ganham o *front* da cena, o papel principal, a importância e a normalidade social, ainda que questione o discurso de identidade hegemônica, que perdura nos dias atuais.

Considerando o tema abordado neste artigo, podemos continuar a investigar: Cabe a arte tornar visível à sociedade os corpos abjetos e, questionar sobre a hegemonia das identidades e das diferenças em um mundo diverso?

REFERÊNCIAS

COKE. Van Deren. Joel-Peter Witkin Photographs. San Francisco Museum of Modern Art. 1985.

CORBIN, ALAIN; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FOUCAULT, Michel; FOUCAULT, Michel. Aula de 22 de janeiro de 1975. FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline**. Siglo XXI, 1988.

MARINO, Thomas, FURTNEY, BC. **Joel-Peter Witkin: An Objective Eye**. [Filme-vídeo] Produção de BC Furtney, direção de Thomas Marino. Albuquerque, New Mexico, EUA, 2013, DVD, 120 min. color. son.

MARTIN, E. **Histoire des monstres...**Op. cit., p.144-171 *apud* COBAIN, Alain; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. **A História do corpo: As mutações do olhar. O século XX**.

MELENDI, Maria Angélica. **Memórias da abjeção: Anotações e esboços sobre arte, corpo e memória**. S.d. Escola de Belas Artes, UFMG. Disponível em:
<<http://www.eba.ufmg.br/grupo/textopiti01.htm>> acessado em: 12/07/2016, às 15:00.