

O Homem de Vidro e a pós-vida das imagens¹

Cristina Valéria Flausino²

ECA/USP

Resumo

Expressão contemporânea do desejo imemorial do homem de sobreviver à perenidade material do corpo, *Glass Man*, fotografia de um homem assassinado, realizada pelo fotógrafo americano Joel-Peter Witkin, momentos após a autópsia do corpo, é uma poderosa associação semelhante àquela que dava ao homem morto uma segunda natureza, uma imagem que reforça nossos laços com o insondável. Com seus vetores de interiorização, o Homem de Vidro se constitui em exemplo das proposições filosóficas acerca dos rastros de vida deixados pelas caixas pretas de Vilém Flusser ou ainda da *Nachleben* de Aby Warburg. Sobrevivência de elementos imagéticos que asseguram uma pós-vida das imagens, procuramos compreendê-los neste artigo a partir de uma experiência sensível e da força subjetiva calcada na trajetória do artista, de prestígio internacional pela produção de imagens que privilegiam a estética do horror.

Palavras-chave - Imagens; Witkin; Pós-vida

Introdução

Joel-Peter Witkin (1939) é um fotógrafo norte-americano com trabalhos expostos em museus e galerias de arte do mundo todo. Suas fotografias estão na fronteira entre comunicação e arte e movem nosso interesse em propor uma reflexão crítica sobre seu trabalho. São imagens que se apresentam como expressão de questionamento e provocação, com temáticas místicas e existenciais e que merecem o olhar atento daqueles que se interessam pela fenomenologia da experiência estética. As fotografias de Witkin trazem em sua poética a transgressão tão presente no surrealismo, ultrapassando em muito a ideia de representação da realidade em sua aparência convencional.

Neste artigo, em especial, focalizamos uma imagem que notabilizou o artista, a fotografia de um homem assassinado que Witkin teve a oportunidade de capturar momentos após a morte, quando o corpo ainda se encontrava no necrotério da cidade do Novo México.

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

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP.

Glass Man, ou o Homem de Vidro (1994) não é um registro jornalístico; o homem é um desconhecido, de uma periferia violenta, morto por uma banalidade, mas o corpo sem vida é transfigurado na fotografia de Witkin e, simbolicamente, revive. Uma realidade cuja nudez provoca uma catarse no espectador-leitor, produzido por um olhar vazio que nos transporta para além da vida.

As fotografias de Joel-Peter Witkin confrontam nossas percepções sensíveis e nos instiga a refletir em face aos referenciais teóricos que compreendem a imagem técnica (no caso, a fotografia) na perspectiva do filósofo Vilém Flusser, para quem os aparelhos produzem visões mágicas – e enganadoras – do mundo e nos conclama a pensar sobre o vazio e a superficialidade contidas nas imagens que nos cercam. Uma perspectiva que se soma à outra, na qual a imagem é compreendida como presença de ausência ou aquilo que se instala onde já não há mais vida.

Com amplo apoio de leituras críticas acerca das imagens de Joel-Peter Witkin e, principalmente, levando em consideração a força com que elas parecem revolver nossas subjetividades, tentamos localizar em *Glass Man* os elementos capazes de vitalizar uma imagem. É um tatear nas sombras, sobre vestígios, na tentativa de captar as ressonâncias que estão neste não-lugar, nesta superfície imaginada (Flusser, 2008, p. 48 - 57), mas em cujo espaço habitam o visível e o invisível, o material e o imaterial³. Onde manifesta-se uma pós-vida, ainda que sob o espectro da fantasmagoria (Agamben, 2007, p. 36 in Teixeira, 2010, p. 145).

Além de mobilizar a consciência crítica, trata-se de um ensaio para o desenvolvimento de projetos maiores vinculados ao nosso doutoramento e cujo interesse recai sobre as teorias e os procedimentos metodológicos para a análise de imagens e de seus imaginários, importantes referências que vão de encontro à proposta do GT. Quando quase tudo à nossa volta adquiriu caráter de segunda natureza e apresenta-se possuído pelos conceitos que emanam da técnica, qualquer fagulha que produza algum tipo de experiência estética – ainda que efemeramente – é um alento para a percepção e uma possibilidade de exercício para o pensamento.

Entidades sem corporeidade⁴

É no medieval que surge uma crise na relação imagens do corpo e “imagen de la

³ Referência indireta ao texto *Las Meninas*, de Michel Foucault (1981)

⁴ Referência ao texto de Norval Baitello Jr, no prefácio Escalada da Abstração, disponível na versão online de Universo das Imagens Técnicas, Vilém Flusser, 2012. Disponível em <https://goo.gl/r884Tx>. Último acesso em 14 de julho 2016.

persona”, acredita o antropólogo da imagem, Hans Belting (2007). Produzida pelo cristianismo, à medida que o antigo culto ao corpo é revestido por um tabu, louva-se a um deus único e incorpóreo e o corpo é desencarnado dos seus deuses. O único corpo que tem importância para a teologia é aquele em cuja carne Deus se manifestou, que em si mesmo também é uma imagem. A iconografia sacra teria produzido uma analogia entre corpo e imagem que serviu para representar corpos propícios a uma manifestação que, segundo ele, na atualidade, chamamos de virtuais (p. 119). Desde então os homens são reproduzidos unicamente como mortos que vivem em outro mundo.

Na Idade Média, prossegue, os reis passaram a ser encarnados por representações ou personagens, “persona ficta”, uma dupla representação. Ficção corporal em forma de madeira que imitava um corpo, as efígies representavam as figuras a quem se queria imortalizar. Numa cerimônia fúnebre real, o cadáver do rei era substituído por um corpo virtual e desprezado depois do rito. “El cuerpo natural, mortal, cedió la representación a un cuerpo en imagen” (p. 123). O corpo representado é cultura e não natureza, e as representações se efetuam no corpo e não em relação a ele, subsidiando as ideias cartesianas da existência de uma alma fora dele.

Como na velha Catedral de Westminster, que abrigava uma exposição permanente de caixas de vidro contendo corpos falsificados de cera, causando a repulsa de artistas e filósofos acerca da ilusão corpórea através da imagem, o fotógrafo Joel-Peter Witkin exercita essa nova troca simbólica, substituindo corpos pelas imagens produzidas por aparelhos⁵.

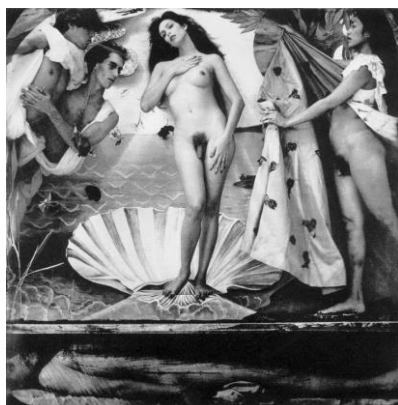


Figura 1 - Em *Gods of Earth and Heaven*, 1988, Witkin instala sob a imagem principal um corpo que representa Cristo, como nas práticas descritas por Hans Belting.

⁵ Referência ao conceito de Imagem Técnica de Vilém Flusser (2011)

Prática potencializada pelas tecnologias virtuais, no tecnocentrismo, o corpo é apenas uma desagradável lembrança, persistindo de uma nova forma o antigo conflito entre natureza e imagem (Belting, 2007, p. 137). Os estudos de Belting fortalecem as noções de ausência de presença que se encontram na raiz da *imago*, palavra de origem latina que se associa ao retrato da morte. Segundo Baitello Jr, *imago* possui um significado recorrente de ‘retrato (de pessoa morta), sombra, espectro, cópia, imitação, lembrança, fantasma, visão’.

“A transferência das vivências do corpo para o mundo das imagens significa também sua transferência para um tempo *in efigie*, congelado em um eterno presente e portanto, sem presente. A imagem de um presente será sempre a sua própria ausência. Tal qual já estava presente na palavra latina *imago*, a imagem se associa ao retrato da morte”.⁶

Quando os corpos “sucumbem”, transformam-se em imagens, depois imagens das imagens e, finalmente, em superfícies. No mesmo artigo, Baitello Jr destaca que os corpos de imagens e imagens de corpos já não se distinguem sob o imperativo compulsório da reprodutibilidade. Tudo agora perdeu a singularidade, está à serviço da magia e serve à exposição, diz e, em referência a Walter Benjamin, complementa: “superfícies multiplicadas de uma proximidade sem profundidade, aparências de tatilidades que se resumem a superfícies sob superfícies, repetidas e idênticas, repetição de presenças sem presente” (ver nota).

Trata-se de um “presente impossível”, explica Marcondes Filho (2011), de uma situação sem saída, à medida que os homens vêem espelhos por toda parte, corpo e sensibilidade desapareceram e não há respostas para nada (p. 267). Teorias respaldadas por autores como Gunther Anders e Dietmar Kamper para quem a desmaterialização do mundo e a sua transformação em imagens tornou-se uma obsessão (*apud* Marcondes Filho, 2011, p. 266-269).

Vitória da imagem, dos padrões e dos signos que formam uma nova prisão, onde se realiza o desejo da imortalidade. Ao recriar a alegoria de Platão, Kamper diz que a nova caverna orbital é feita de imagens que oferecem cenas do mundo, produzindo isolamento semelhante ao de uma prisão, da qual os homens não querem sair, onde se comportam como animais presos por longo tempo e incapazes de abandonar as jaulas quando essas se rompem (*idem* p. 274).

⁶Norval Baitello Jr. O olho do furacão. A cultura da imagem e a crise da visibilidade. Sem ano de publicação. Disponível na biblioteca virtual do CISC, em <http://goo.gl/rWxj5L>. Último acesso 14 julho 2016.

“Imanência imaginária”, explicada por Kamper com o recurso da psicanálise: o imaginário liga-se aos sonhos arcaicos de imortalidade fazendo uma ponte entre a mais antiga teologia e a mais nova tecnologia. É assim que as imagens nos protegem do medo da morte, ligam-se aos nossos desejos de imortalidade. As janelas que outrora eram ligações com o mundo exterior, nas quais o homem tomava parte na Criação, converteram-se em espelhos que refletem o próprio rosto, quando não uma imagem desfigurada de si mesmo (Marcondes Filho, 2011, p. 269).

Günther Anders diz que as imagens podem ser manifestação de uma pós-vida: transferência de uma energia vital, como se houvesse na imagem a possibilidade de um renascer após a morte, porém são também episteme, “alegorias invertidas que aguardam deciframento”, de traduzi-las em conhecimento, de virá-las ao avesso e de lê-las como uma escrita (*apud* Marcondes Filho, 2010 p. 187).

Como explica Marcondes Filho, para Benjamin, tratar-se-ia de parar as imagens, a fim de produzir um despertar para dar às massas condições de ver as coisas mais claramente; já para Kamper, faz-se necessário ampliar os campos não-imagéticos a fim de se encontrar uma fuga da caverna orbital. “O mundo das imagens nos torna cegos e incapazes da percepção de outro mundo que não o dos espelhos e das imagens que se repicam a si mesmas”, conclui Marcondes Filho (*idem*, 188), nos obrigando a uma posição de imaginadores, ainda que a tarefa da decifração possa parecer inútil.

“O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos ... algo que apresenta consequências altamente perigosas ” (Flusser, 2011, p. 24-25).

Para Flusser, quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significados, “a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (*idem*, p. 25). Superfícies continuamente remagicizadas por novas imagens, imagens que se sobrepõem as outras imagens, no ritual que Baitello Júnior define como iconofágico. “As imagens desgastadas são devoradas por novas imagens que as reciclam” (2005, p. 17). Assim, as imagens não desaparecem ou morrem, elas se modificam e, ao se transformarem, sobrevivem.

Sobrevivência ou *Nachleben*, conceito desenvolvido pelo historiador da arte, Aby Warburg, funciona aqui como uma fenda que permite ao investigador contemporâneo

remover as camadas de verniz que fazem brilhar as imagens, a fim de dar-lhes interpretações que possam concebê-las como fenômenos artísticos. Como explica Teixeira (2010), Warburg se interessava pelas relações complexas entre o artista e seu meio. No estudo de Warburg sobre Botticelli, Teixeira observa a importância que o historiador dava às forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga. “Cabe frisar, nesse sentido, que Warburg não fazia distinção entre grande arte e arte menor, ao menos como objetos de estudo da história da arte. Decisivo, para ele, era o potencial emotivo suscitado por cada obra particular” (p. 138).

Essas “marcas do passado” (as aspas são nossas) que Warburg percebeu na obra de arte ele denominou de *Pathosformeln*, as “fórmulas de páthos”, conceito de 1905, que surge durante seus estudos sobre Dürer. A *Pathosformeln* é definida como “cristais de memória histórica”, sugerindo, segundo Teixeira, a dimensão repetitiva do fenômeno. Segundo explica esse comentador em dossiê sobre o autor, é precisamente essa a condição para que um objeto seja estudado, enfatizando-se os processos de transmissão – e, conseqüentemente – no reviver das imagens que condensam tais energias.

“As imagens que compõem nossa memória tendem incessantemente, no curso de suas transmissões históricas (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros, e trata-se justamente de restituí-las a vida. As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, a sua vida é sempre já *Nachleben*, sobrevivência, estando sempre já ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral” (Agamben, 2007, p. 22 in Teixeira 2010, p. 143).

Georges Didi-Huberman (2007) escreve que o caráter movente da imagem, que ele observa a partir de Aby Warburg, se constitui numa “energia vital”. A imagem, para ele, é como uma mariposa que, para obtê-la é preciso antes matá-la. Ao construir essa imagem da imagem, ele nos convoca a pensar na fugacidade dessa aparição, na fragilidade temporal e na obscuridade em que volta a submergir. “Como hablar de esa fragilidad sino desde el punto de vista de una tenacidad más sutil, la que surge de la posesión, de la aparición, de la supervivencia?” (p. 9).

É neste bater de asas, no piscar para ver melhor, no movimento dos lábios quando se juntam procurando palavras, que parece não restar dúvidas que uma imagem implique, conjuntamente, olhares, gestos e pensamentos. “As mais simples imagens são uma rede complexa de ligações, de camadas, de energia corporal, de assombro e ainda de restos, de inacabamentos e de abandonos”, sintetiza Eduardo Jorge (2012) em dossiê sobre a imagem

de Warburg, concluindo: “o que restaria às imagens seriam vestígios de experiência e ao mesmo tempo experiências em si” (p. 133-134).

Estética do horror

É nessa confluência de ideias que instalamos as imagens de Joel-Peter Witkin. A decomposição física e a morte são, provavelmente, os aspectos mais perturbadores das suas imagens e funcionam, neste exercício, como expoentes desse pensamento. “É no lugar do corpo ausente que são instaladas as imagens, do desejo de sobreviver à perenidade material é que elas se tornam uma espécie de garantia contra a morte espiritual” (Baitello Jr, 2001)⁷.

Imaginador que se lança na tarefa da corporificação, os corpos exibidos por suas imagens são atormentados pelo sofrimento e, às vezes, já não pertencem a esse mundo. “Witkin enfatiza a relevância das condições de vida e morte, constrói uma leitura afirmativa da carne em decomposição, redefine as formas de representação que, por sua vez, desestabilizam as abordagens convencionais de percepção” (Bezan, 2014, p. 2)⁸.

As fotografias de Witkin expõem pessoas que, segundo ele próprio, trazem em si as chagas do Cristo e produzem estranhamento, aversão e beleza à medida que expõem “pessoas transgressivas em atos transgressores”⁹. Com a potência de nos lançar em zonas fronteiriças da existência, a arte de Witkin é descrita como suja, visceral, de plasticidade espectral, que dá visibilidade às perversões humanas e produzem mal estar ao exibir um lado oculto da vida.

Quase sempre produzidas em estúdios e galerias de arte, onde o artista realiza performances, ele é considerado um artista ousado, por vezes criticado pela excessiva exposição das aberrações humanas. A exposição *Heaven or Hell* (2012) levou a crítica a inseri-lo numa tradição iniciada por Bosch, passando por Mathias Gruenwald, Velázquez e Goya, artistas que se contrapõem ao modelo ideal grego. Joel-Peter Witkin é pós-graduado pela Universidade do Novo México, onde estudou como bolsista; recebeu inúmeros prêmios ao longo de 50 anos de carreira e seus projetos de pesquisa têm extensão em

⁷ BAITELLO Jr. Norval. Artigo publicado pela IX COMPÓS. Porto Alegre, 2000. Disponível na Biblioteca do CISC, em <http://goo.gl/ECLpJC>. Não possui número de página. Acesso em 14 julho 2016.

⁸ Sarah Bezan. *Becoming Inert: Post-Mortem Flesh in the Artistic Productions of Joel-Peter Witkin*. New York University, New York. 2014. Disponível em <https://goo.gl/r3bLqG>. Acesso em 14 julho 2016.

⁹ Todas as informações acerca da vida e obra do fotógrafo foram obtidas por meio de sites e blogs especializados em arte, artigos acadêmicos e teses, cujos links estão nas notas a seguir. Para tanto, realizamos uma extensa pesquisa, a fim de que as informações pudessem ser confrontadas e os dados pudessem ser reproduzidos com margem segura de veracidade.

centros de arte de Paris, Itália e Reino Unido.¹⁰

Artista que dialoga com o grotesco, o asqueroso, o que produz ojeriza e repugnância, são signos do trabalho de Joel-Peter Witkin sexo, erotismo, pornografia, transgressões sexuais e morte. Temas que evidenciam a decadência física, a diferença, a imperfeição, e que surgem em imagens compostas por pessoas consideradas fora do padrão estético midiático, que acentuam “a alteridade dessas criaturas, imersas numa condição obscura”, como escreve Despina Metaxatos, autora da tese *The Spirtirual Body*,¹¹, acerca do fotógrafo e de seu trabalho.

Os corpos espirituais de Witkin são os ícones contemporâneos do flagelo. Um anúncio de jornal, publicado pelo fotógrafo, quando buscava pessoas para posarem como modelos para suas fotografias, evidencia esse fato. Nele, o artista solicita:

“... anões, gigantes, corcundas, mulheres barbadas, gêmeos com partes unidas, pessoas com rabos, chifres, asas; pessoas sem braços, pernas ou orelhas, *all people with unusually large genitals*, calvos anoréxicos, esqueléticos, colecionadores de instrumentos de tortura, hermafroditas e *anyone bearing the wounds of Christ*” (Metaxatos, 2004, p. 4).

Witkin insere essas criaturas em cenários que remetem ao inferno na terra. A aparência monstruosa, a deformidade, a transgressão, são pecados que precisam ser castigados, submetidos a rituais de sacrifício, masoquismo e autoflagelação, bestialidade e necrofilia e, no grau máximo da sua crueldade, pendurados numa cruz. Mesmo quando suas criaturas são belas, estão imersas no profano, em atos libidinosos ou cercadas pelo espectro da morte.

Suas fotografias produzem os ícones desses tempos de abstração e de culto às imagens vazias de significação, obrigando-nos a lembrar da existência de um outro, aquele que sofre e sente dor, oculto e esquecido, perdido na profusão das imagens que nos rodeiam. São os que pagam pelo pecado de não pertencer ao mundo das imagens bonitas, da padronização, da imageria. São os que se recusam ao esforço da normatização, cujos limites não devem extrapolar as dualidades que afirmam o certo ou errado, o bem ou o mal.

Desconfortante e perturbador, Witkin coloca diante dos olhos do espectador uma

¹⁰ Uma completa biografia do autor pode ser vista em:

<http://lounge.obviousmag.org/catarse/2014/12/fotografia-e-a-questao-da-indiferenca.html>. Acesso em 10 julho 2016.

¹¹ Despina Metaxatos. *The Spiritual Body: regression and redemption in the work of Joel-Peter Witkin*. School of Architecture and Fine Arts. The University of Western Australia. 2004. Disponível em <http://goo.gl/P99IEA>. Acesso em 10 julho 2016.

estética do horror. “O abjeto, além de nos ferir com sua diferença, fragiliza nossas fronteiras, problematizando nossa identidade, nossos valores e os significados dados pela cultura”, diz o professor da UFMG, André Mello Mendes¹², (2012, p. 65), autor de um artigo sobre a transgressão dos corpos nus na fotografia, onde destaca Witkin por suas abordagens que remetem à crítica dos padrões estéticos¹³.

Glass Man, o homem de vidro

Uma das fotos mais importantes da carreira de Joel-Peter Witkin é *Glass Man*, de 1994. A foto foi realizada no necrotério de um hospital da cidade do Novo México, depois de ter sido alertado pelos funcionários do hospital sobre a chegada do corpo de um homem assassinado (descrito como um punk, pois tinha tatuagens e um corte de cabelo típico). De acordo com entrevistas e relatos, Witkin teria ido para o local ainda durante a noite e ficado por cerca de duas horas com o cadáver, mas nenhuma foto parecia lhe satisfazer. *Glass Man* só se revelaria depois que Witkin viu o corpo autopsiado.

De repente – ele iria narrar mais tarde – o corpo não era mais daquele homem, passara por algum tipo de transfiguração, os dedos tornaram-se longos, elegantes, os mais longos que ele jamais havia visto, *como se pudessem alcançar a eternidade*. Agora, o homem adquirira a aparência de São Sebastião¹⁴.



Figura 2 – *Glass Man*, 1994.

¹² André Mello Mendes. A Transgressão do corpo na fotografia. Revista UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.58-75, jan./dez. 2012. Disponível em <http://goo.gl/BtnuuQ>. Acesso em 12 julho 2016.

¹³ Para um acervo de fotos do artista, sugerimos os endereços: <http://goo.gl/azqivT> e <http://goo.gl/du8q9Y> Acesso em 12 julho 2016.

¹⁴ Entrevista do jornalista Michael Sand publicada na revista WORLD ART, 1996. Disponível em <http://goo.gl/3029jG> Acesso em 12 julho 2016.

Se a fotografia é a arte de fixar uma sombra, o vidro é o meio que transfere as sombras para o filme, escreveu o jornalista Michel Sand, para quem o trabalho de Witkin reverbera as condições extremas de vida e morte e encontra vitalidade no pós-morte. Como um novo vitoriano, em *Glass Man*, Witkin realiza uma fotografia que tem como memória o *post-mortem*, como um daguerreotipista moderno, a nos remeter às fotos do século XIX cuja finalidade era preservar uma última lembrança do parente morto, como se ele ainda estivesse vivo.

Na câmara fria do necrotério, a imagem revela seus vetores de interiorização; como no Egito Antigo, quando se buscava “salvar o ser pela aparência”, a foto é uma garantia contra uma segunda morte espiritual, presença de ausência, com a diferença de que o São Sebastião de Witkin agora é um *punk* de uma periferia violenta. Grosseiramente costurado, serve apenas aos propósitos investigativos da ciência; seu olhar está em outro lugar e nos obriga a perceber que também estamos morrendo. “Witkin transforma e liberta os corpos que ele conhece apenas na morte e confere-lhes novas identidades” (Metaxatos, 2004, p. 46). Lembrança de um grande e profundo vazio.

A fotografia do jovem assassinado encarna, na biografia de Joel-Peter Witkin, episódios de uma trajetória pessoal marcada por incidentes violentos e por uma formação religiosa conflituosa, proveniente da mãe católica e do pai judeu. Aos cinco anos de idade, assistiu um acidente de carro que fez com que a cabeça decepada de uma criança rolasse até seus pés. Em entrevistas, Witkin afirma que era a cabeça daquela criança que ele seguraria, anos mais tarde, quando começou a fazer suas primeiras fotografias, incentivado pelo pai, que lhe mostrava, desde os primeiros anos, fotos de mulheres nuas estampadas nas páginas de revistas masculinas.

Fotos sacadas com a mesma brutalidade com que o pai arrancou um caco de vidro cravado em seu olho, enquanto o ajudava no ofício de vidraceiro, por volta dos nove anos de idade. Ele costuma repetir que ainda guarda na memória o cheiro de tabaco das mãos sujas do pai, lembrança mais forte que tem de proximidade entre os dois. O Homem de Vidro, além de clara referência à arte fotográfica, é frequentemente associado a esse episódio. Já rapaz, ingressou no exército americano e esteve no Vietnã, onde organizava os arquivos fotográficos da guerra. Nesta ocasião, teria pensado em suicídio.

Pós-Vida

Glass Man se constitui, em nossa percepção, em exemplo das proposições

filosóficas discutidas até aqui; no universo das imagens técnicas, o Homem de Vidro é portador de algo além da vida. Baitello Jr diz que as caixas pretas acumulam rastros de pós vida, da *Nachleben* de Warburg, à medida que sobrevive na fotografia elementos imagéticos que contém os vestígios do vidro cravado no olho, da força subjetiva da religiosidade da mãe católica, do olhar ainda vivo da cabeça decepada, rastros de memória sobre a superfície programada para projetar fantasmas.

É a *Pathosformel*, os cristais de memória histórica, que não permitem separar imagem de imaginação, esse “sintoma” de fundo psicanalítico que subverte o padrão, recusa a hegemonia da representação, a homogeneidade dos sentidos (Barros, 2012). Barros explica que a imagem-sintoma de Warburg, diagnosticada por Didi-Huberman, é como uma “fenda” por onde as imagens podem revelar sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis (p. 108). Tarefa na qual se debruçou Warburg: ler as imagens como um gesto, considerando seus restos e fantasmas.

Glass Man é, assim, um curioso paradoxo, como se o vidro fosse analogia à transparência do vidro, permitindo dupla interpretação: de um lado a imagem, simulacro, os pontos granulados do qual fala Flusser. Presença de ausência, representação de um corpo cuja chama da vida já se apagou e cujas “verdades” estão sob as camadas de verniz e, neste sentido, a estética proposta por Joel-Peter Witkin deve ser vista pela lógica da espetacularização da imagem, da coisificação do humano e o consequente questionamento sobre até que ponto a transgressão artística não se constitui em banalização da dor e da morte ou ainda até que ponto pode haver prazer estético e fruição frente a essas imagens.¹⁵

Do outro lado do vidro, *Glass Man* é uma imagem que busca a eternidade – naqueles instantes finais da materialidade, antes que o corpo desapareça completamente, depois de uma vida de profanações, Witkin lhe dá a chance da redenção. O olhar fita o abismo do nada¹⁶, mas as mãos fazem um apelo final. “Aquilo que está morto, mas que porta gestos e que pulsa em movimentos vitais que ainda resistem em permanecerem vivos” (Jorge, 2012, p. 134).

Compadecer-se com o São Sebastião de Joel-Peter Witkin é opção do espírito que atravessa o olho, do consentimento em se deixar atravessar pelas coisas do mundo, da

¹⁵ Os questionamentos aqui formulados devem ser atribuídos a Laan Mendes (UNESP, Sorocaba), realizada durante a apresentação de parte desta pesquisa ao GT Comunicação e Experiência Estética, do XXV Encontro Anual da Compós, UFG, Goiânia, de 7 a 10 de junho de 2016. Na condição de relator do texto, suas contribuições foram parcialmente absorvidas por esta autora nesta nova etapa da pesquisa e, por agradecimento e razões éticas, devem aqui ser consideradas como de sua autoria.

¹⁶ Referência a uma passagem de Flusser (2008, p. 56)

diluição das fronteiras de que fala Merleau-Ponty (2013). As coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofado (p. 21), não há modelos prontos, a origem está na ausência, a história é feita de sobrevivências e a interpretação não tem fim.

Referências bibliográficas

- BAITELLO JR, Norval. **A Era da Iconofagia**. São Paulo, Paulus, 2005.
- BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Buenos Aires, Argentina. Katz Editores, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La Imagen Mariposa**. Traducción Juan Jose Lahuerta. Mudito e Co., Barcelona, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo, Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **O Princípio da Razão Durante: Da Escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea**. Nova Teoria da Comunicação III, tomo II. São Paulo: Paulus, 2011.
- _____. **O Princípio da Razão Durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica: nova teoria da Comunicação III: tomo V**. São Paulo: Paulus, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

Revistas

- BARROS, José D'Assunção. Apresentação crítica da obra de Didi-Huberman e de suas concepções sobre arte e imagem. **Arte e Filosofia** – Instituto de Filosofia, Artes e Ciências IFAC-UFOP. Belo Horizonte, MG. Número 12, 2012. Páginas 117 – 139.
- JORGE, Eduardo. História de Fantasmas para Adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. **Arte e Filosofia** – Instituto de Filosofia, Artes e Ciências IFAC-UFOP. Belo Horizonte, MG. Número 12, 2012. Páginas 103 – 116.
- TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida dos Pathosformeln antigos. **História da Historiografia**. Ouro Preto, MG, número 05, setembro de 2010. Páginas 134 – 147.

Fontes da internet

- A Transgressão do Corpo Nu na Fotografia**. André Mello Mendes. Revista UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.58-75, jan./dez. 2012, em <https://goo.gl/XIDv3n>
- The Spiritual Body: regression and redemption in the work of Joel-Peter Witkin**. Metaxatos, Despina, em <http://goo.gl/NcwCqW>
- The Poetics and Politics of Horror: The Photography of Joel-Peter Witkin**. Jeremy Biles, em <https://goo.gl/dXuzW9>
- Becoming Inert: Post-Mortem Flesh in the Artistic Productions of Joel-Peter Witkin**, Sarah Bezan, em: <https://goo.gl/nLJGMD>.