

**Anais do 6º Interprogramas de Mestrado  
da Faculdade Cásper Líbero  
(São Paulo, SP, 5 e 6 de novembro de 2010)  
ISSN: 2176-4476**

---

**Texto original como enviado pelo/a autor/a**

---

**DA ETERNIDADE FOTOGRÁFICA A CONTEMPORANEIDADE ARTÍSTICA.  
Um estudo sobre a influência da fotografia post-mortem na obra de Joel-Peter  
Witkin.**

**Israel Souto Campos<sup>1</sup>**

**Resumo**

A pesquisa tem como objetivo, apresentar uma análise da estética fotográfica, esta conhecida a partir do século XIX como mortuária ou post-mortem; como suposta influência na obra do fotógrafo estadunidense Joel-Peter Witkin. Utilizando-se do método exploratório comparativo, a pesquisa objetiva-se em dialogar com os referenciais teóricos que abordam; o rito social da fotografia mortuária, apresentado por Jay Ruby; o conceito da recusa da morte, tema este discutido por Edgar Morin; além do aporte do conceito da fotografia mortuária na confecção contemporânea da imagem; tema este abordado por Maurício Lissovsky.

**Palavras-chave:** Fotografia. Mortuária. Rito. Grotresco. Contemporâneo.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Ceará-UFC. Mestrado em Comunicação Social. Linha 1, pesquisa em Fotografia e Audiovisual. E-mail do autor: israelsc@globo.com. Bolsista ligado à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico - FUNCAP.

Constituindo-se em um tema polêmico, a exploração da morte, ou a simples discussão de como ela seria ou é utilizada nas artes, ou mesmo explorada por qualquer outra mídia, sempre tende a causar discussões sobre a credibilidade, não só da obra, mas principalmente dos artistas, sendo estes muitas vezes tachados como imorais, por ousarem utilizar-se do tema e da própria matéria prima; no caso cadáveres humanos ou de animais, como suporte essencial e vital para a construção de suas narrativas no que tange a contemporaneidade artística.

Tais procedimentos, práticas e técnicas, que de uma forma direta ou indireta causam repulsa ou estranhamento, acabaram por encontrar refúgio e um maior desenvolvimento em recantos então apelidados, no caso da fotografia, de alternativos ou contemporâneos; referindo-se a uma releitura de antigas técnicas e práticas que na atualidade, permitem ao fotógrafo libertar-se das convenções e regras sociais, dedicando-se exclusivamente ao registro de uma imagem através de luz para estabelecer um novo olhar sobre aquilo que lhe interessa, estando este ser ou sujeito vivo ou não, dando-lhe maior liberdade em satisfazer suas necessidades, ansiedades ou dúvidas, gerando experiências visuais e sensoriais a partir da construção de imagens que venham a lembrar aquilo que é inerente a todos; a morte física.

No passado, tal “imortalidade” com o intuito de minimizar a dor da perda, era concedida a um recém-falecido por uma prática que ficou conhecida como fotografia mortuária, pós-morte, ou *post-mortem*; sendo esta, surgida com advento do daguerreótipo<sup>2</sup> durante o século XIX, que consistia em fotografar pessoas recém falecidas como vivas, com o intuito de dar uma sobrevida ao sujeito e a memória do mesmo a partir da captação da imagem, sendo a priori, o oposto da conhecida *carte-de-visite*<sup>3</sup>, que difere-se em sua finalidade a partir do momento que serve como berço para uma nova extensão ou sobrevida através da imagem do falecido, desta vez não eternizada pelo *Eídon*<sup>4</sup> arcaico, ou o

---

<sup>2</sup> Processo fotográfico criado por Louis Daguerre em 1837 que consistia na captura da imagem por meio de uma câmera obscura em uma lâmina de prata sensibilizada com vapor de iodo.

<sup>3</sup> *Carte-de visite*, era uma pequena fotografia que comumente era utilizada como um cartão de visitas e normalmente consistia de um retrato de seu dono. Foi criada na França por André Adolphe Eugène Disdéri em 1854 como alternativa barata ao daguerreótipo.

<sup>4</sup> Para Morin, designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo.

desígnio da imagem, travestido agora em claro e escuro e fixado na placa úmida de Louis Daguerre, re-inventando aquilo que Edgar Morin tende a concluir como a construção de uma figuração corporal plástica representacional do fim de uma vida e o prolongamento da mesma:

O nascimento da imagem está envolvido com a morte, mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado. Por consequente, quanto mais apagada a vida social estiver a morte, menos viva será a imagem e menos vital nossa necessidade de imagens. (Morin, 1990:12)

Se anteriormente durante o século XIX, a necessidade de se imortalizar a memória de pessoas falecidas ainda se fazia presente, tal desejo culminava com a produção da imagem solitária do morto como objeto ritualístico de lembrança e luto, esta carregada de aura e magia; já durante as primeiras décadas do século XX, o funeral, segundo Ruby (2001); irá se tornar um evento social aonde os parentes do falecido, antes fora da cena, irão se fazer presentes na imagem; evidenciando o fim do anteriormente citado ritual de produção fotográfico e da própria imagem fotográfica como objeto aurático, deixando lugar apenas para a documentação do evento social; este desprovido de um esvaziamento significativo da imagem originalmente criada para ser uma ornamento da memória, permeada por uma simbologia aparentemente invisível, sendo que a mesma esta contida no esvaziamento espiritual do corpo humano fotografado, a qual poderia estar a serviço de uma reflexão apropriada na obra contemporânea do fotógrafo Joel-Peter Witkin.

Para melhor se compreender a criação das narrativas fotográficas através da teatralidade dos corpos mortos de Witkin, é necessário que seja abordado e compreendido primeiramente a relação do imaginário da morte e dos mortos na fotografia, que até então; era construído como um reforço dos laços sociais com os vivos; isto é, com os outros homens e mulheres deste mundo, e com os mortos; no caso, com os supostos seres imaginários do além, onde a preparação que estava por de trás da produção de uma imagem fotográfica, se apropriava de um tipo de mística ritualista que conferia ao fotógrafo a titularidade de um sacerdote, já que eram os únicos iniciados no mistério que resultava no poder de captar a luz e realizar algo similar a um milagre ao captar a imagem e por conseguinte, o de dar uma imortalidade visual aos falecidos.

Segundo Lissovsky (2008), para que esta idéia de dimensão mística fosse criada, seria adequado que uma dimensão mágica, esta que apropriava-se do mistério contido na

imagem latente, a partir do poder de sua revelação, exteriorizasse aquilo que a câmera aprisionava a partir de um olhar particular de quem a produzia; tal ato que para Benjamim (1994), encontra na produção da imagem realizada pela câmera, uma natureza peculiar que diz respeito somente ao equipamento, este que não responde as exigências do olhar, já que o mesmo tende a ser trabalhado e permeado por uma perspectiva particular a cada fotógrafo. Lissovsky também sugere que esta perspectiva servia a uma idéia de milagre da permanência, que baseado em sua preparação ritualística, evidenciava também o poder de oferecer eternidade às características comuns da existência do retratado, fortalecendo a aura da fotografia e do fotógrafo como um sacerdote da luz.

Tendo as afirmações anteriores como elementos primários para uma construção mais precisa de questionamentos teóricos a serem apresentados posteriormente, é colocado como um dos elementos chave que servirão a esta pesquisa, a aura mágica contida na fotografia mortuária do século XIX, onde, em um primeiro momento, a mesma teria o objetivo de reservar, a partir de seu fazer fotográfico, um ritual de preparação para a sobrevida dentro da memória visual, esta que sugere o questionamento de sua possível influência na obra do artista a ser analisado.

Para uma melhor compreensão da escrita do artista e das imagens mortuárias, é adotado então, a partir de uma certa cisão do olhar, um determinado acordo que privilegia aquilo que a imagem tem no seu silêncio e que a fotografia tende a revelar em significados, aquilo que, primeiramente tem como problemática, não se apresentar facilmente ao olhar do espectador, o que para Flusser (1997), consistia em um “aparelho-operador”, aquilo que parece não alterar ou influenciar o elo entre imagens e significado. A imagem processada tecnicamente impõe-se como entidade “objetiva” e “transparente”, não provocando no receptor a vontade e necessidade de decifrar a imagem, ou o silêncio que esta contido em cada olhar.

Partindo de uma não passividade do espectador e da produção da própria imagem em si, estas que se utilizam do silêncio narrativo ou de um suposto esvaziamento de sentido, a ideia de uma cisão do olhar virá a se basear na tautologia e na crença como estandartes característicos de cada tipo que se baseiam em modos próprios de ver ou se construir uma imagem. Iniciando pelo viés da crença, que dá a imagem, mesmo que ela

represente um certo tipo de esvaziamento da vida, no sentido espiritual<sup>5</sup>; indícios latentes na esperança na crença em uma outra vida, primeiramente na imagem mortuária, e por conseguinte, surgirá na obra do artista como uma forma de reescrever a significação de corpos esvaziados que serão remontados para servir a suas narrativas, em outras palavras; será uma cisão do olhar que para Huberman (1983), em um primeiro momento, se apresentará como um exercício da crença, que parte de uma verdade que não é rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa, permeada de um autoritarismo que serve a uma firmação condensada de um dogma, de que em certas imagens não existe um volume apenas ou um puro processo de esvaziamento, mas "algo de outro" que faz o invisível se revelar como se a mesma fosse dotada de significados, ocultos para alguns mas visíveis para outros, como o próprio esvaziamento do corpo físico<sup>6</sup>, este reavivado pela simulação de seus maneirismos conhecidos em vida para que o mesmo, a partir da fotografia, ganhe nova significação ao partir deste vazio físico que nos espreita, sobre este esvaziamento, Huberman diz:

Por outro lado, há aquilo, direi boamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. (Huberman, 1983:41)

Em um segundo momento, o oposto desta imagem vazia, ou o segundo tipo de olhar, se apresenta vazia de significados, podendo ser colocada em contraponto com o próprio fim da aura e a reprodutibilidade da imagem da morte, que aliada a um tipo de olhar ortodoxo, que também celebra este tipo de abandono de um olhar da crença; culminando, em um primeiro momento, na criação da imagem pela imagem, reservada a documentação do fim de uma narrativa e que posteriormente seria então desprovida de significados e associada apenas a sua reprodução; o olhar tautológico aqui aparece quando a transcendência latente não se faz mais presente tanto na imagem, quanto na visão de quem a produz; e sobre este olhar tautológico, Huberman nos fala:

Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar

---

<sup>5</sup> Espiritual aqui refere-se ao atributo religioso da imagem.

<sup>6</sup> O autor sugere como esvaziamento do corpo físico, o fim da consciência e falência do corpo biológico, que se apresentará neste estudo como esvaziamento do corpo físico e da personalidade do falecido.

como um triunfo a identidade manifesta - minimal, tautológica - desse objeto mesmo: "Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto nada mais. "Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória - ou da obsessão -no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. (Huberman, 1983:41)

Este tipo de olhar já desprovido de uma ritualidade, encontra no discurso de Koury (2001), uma tendência que atrelada assim ao desaparecimento progressivo dos processos comportamentais da sociabilidade, certa contribuição ao desconforto de grande parte das pessoas ao referir-se ao hábito de fotografar entes queridos mortos, taxando a prática de mórbida, patológica, ou ainda de severo mau gosto, evidenciado por um viés tautológico; aquilo que intitulo como ótica do inevitável, esta, desprovida da essência transcendente que podia ver além do esvaziamento do corpo físico desprovendo a imagem de significados.

Para melhor evidenciar o pensamento de Huberman, que encontram nas imagens mortuárias, uma melhor adaptação e porque não, uma criação sobre o olhar da crença e a obra contemporânea de Witkin, que busca o arrebatamento a partir de outro tipo de composição que parte de um esvaziamento espiritual<sup>7</sup> de corpos mortos, apresenta-se como exemplo a esta cisão, aquele que melhor ilustra esta singularidade aurática, a qual parte de um esvaziamento a um permeamento de significados similares a dualítica do olhar de Huberman, que em sua apreciação científica; nos é apresentada por Dubois (1994) como uma das mais conhecidas imagens de crime da história, o objeto, o sudário de Turim; a qual abriga a imagem de Cristo que até então não era “visível”, e que só pôde ser revelada a partir de uma inversão negativa fotográfica. A peça que era alvo de várias opiniões divergentes enquanto sudário, mesmo detendo significação religiosa e por tratar-se de uma imagem latente, ainda sim continuava “invisível” aos olhos dos homens da crença, apesar do esvaziamento permeado de transcendência, afirmavam que nada viam. “Não se vê nada. *Non se vedniente*, ouvi todos dizerem” (Dubois, 1993:226).<sup>8</sup>

Fotografada no ano de 1898, por Secondo Pia, a revelação da imagem do sudário foi como um milagre, este que foi preciso de um olhar tautológico, mais precisamente

---

<sup>7</sup> Relativo ao fim da consciência e falência biológica.

<sup>8</sup> P. Vignon, 'Response à M. Donnadieu', em *L'université Catholique*, XL, 1902, n°7, p.368. Citado conforme Georges Didi-Huberman, "L'indice de La plaie absente. Monographie d'une tache", em *Traverses*, n° 30-31 (Le secret), Paris, março de 1984, PP. 151-163.

científico; para então dar ao olhar da crença o resultado ao teste de São Tomé, sobre isto Dubois nos relata:

Eis o milagre, A aparição do invisível. E esse milagre é a fotografia, mais exatamente a passagem pelo negativo (o fantasma é o negativo) que é seu único operador. Pia via (com seus olhos) no negativo fotográfico o que jamais tinha se esperado ver no próprio objeto. A revelação fotográfica gerava uma nova Ressurreição de Cristo, ou melhor: o corpo de Cristo era finalmente revelado (o véu erguera-se sobre o rosto do véu) por uma Ressurreição a partir de então pensada em termos fotográficos. (Dubois, 1993:227)

O tecido, até então impregnado de um esvaziamento que daria ao homem da crença, norteado pela bem-aventurança daqueles que crêem sem ver; estavam em dúvida até do próprio sudário, que segundo Dubois (1993), se fez fotografia, revelando a primeira imagem de um crime documentada, esta, negativa; que surge como uma porta a revelação e a criação de imagens de outros seres que irão aparentar um esvaziamento de sentido em vida e o triplicarão com sua imagem em morte, assim seriam as imagens fotográficas mortuárias e o significado destes corpos, vazios fisicamente, mas permeados de outros sentidos, os quais viriam a servir como possível material teórico na composição Frankstein dos próprios corpos usados pelo artista, muitos deles negados, esquecidos e rejeitados; mas que ganham nova significação na obra de Witikin.

Ao apresentar estas pequenas evidências da constante busca pela sobrevida ou imortalidade através da imagem, é possível então apresentar a problemática que serve a este projeto, que por constituir-se em um objeto pouco abordado, no caso; a utilização da imagem mortuária como influência na obra de Witikin, este projeto propõe um estudo mais específico sobre a temática da utilização da morte como tema fotográfico na contemporaneidade artística.

O tema que se desenvolve durante o século XIX, no caso a fotografia *post-mortem*; serve a produção preliminar do questionamento teórico introdutório de como a mesma seria utilizada na obra fotográfica de Witikin, justificando-se pela oportunidade de oferecer, através de resultados comparativos entre os objetos citados; resultados que melhor possam esclarecer este questionamento, o qual abriga o diálogo existente entre o fato incomum de se fotografar pessoas mortas, com o intuito de se dar uma sobre vida aos mesmos e a exploração da mesma temática de uma maneira completamente nova na contemporaneidade artística, onde conflitos, tais como: o divino e o bestial, da metáfora e da realidade, da morte, da memória e da eternidade, do finito e do infinito, são

características inerentes a influência desse tipo de imortalidade fotográfica, que a partir do resultado desses estudos, entre o passado e o presente, os mesmos possam servir ao esclarecimento de futuros debates em torno do polêmico tema.

Partindo desta discussão da plenitude de significados a partir do esvaziamento do corpo físico, o estudo aobroda como objetivo geral, o de fazer uma análise comparativa da estética visual do trabalho do fotógrafo Joel-Peter Witkin a partir da exploração de imagens fotográficas *post-mortem*; prática pré-negativo, comumente realizada a partir do século XIX, que tinha como objetivo o de dispor os recém-falecidos para uma última imagem, sendo o objetivo específico do projeto; o de traçar de que maneira essas imagens atuam como influência na criação de suas narrativas fotográficas, onde a tetralidade, esta possivelmente herdada da fotografia mortuária, tendem a uma *mise-en-scène* a partir da matéria prima que causa repulsa, que desprezadas, culminam com algo arrebatador ou de pura negação.

Sendo o artista, um dos que se aventurou por necrotérios em busca de fragmentos humanos para servirem de matéria prima para a criação de seus personagens, servindo diretamente a suas narrativas fotográficas, onde a releitura da natureza-morta, esta aparentemente herdada da fotografia mortuária, torna-se uma constante no trabalho do artista; o mesmo tende a substituir elementos comuns aqueles que se conhecem por natureza-morta, por elementos e fragmentos de corpos humanos ou animais que são dispostos de uma maneira a satisfazer uma narrativa misteriosa, partindo de uma imagem que transmite uma mensagem que pode ser ou não comum ao seus antecessores vitorianos, não deixando claro se suas intenções são de sugerir a reflexão do *memento mori*<sup>9</sup>, ou simplesmente servindo a realização pessoal e efêmera de seus desejos como artista utilizando-se do simples choque visual, artifício comum que encontra na arte contemporânea vários adeptos.

A pesquisa apresenta-se então com o seguinte objetivo comum, o de se debruçar sobre características básicas da fotografia, as quais, além de sugerir o próprio confinamento visual, seja ele impregnado de significados construídos para o expectador ou não; buscando

---

<sup>9</sup> *Memento mori* é uma frase em latin que significa: "Lembre-se que você irá morrer", que tinha como objetivo lembrar as pessoas de sua mortalidade e o punimento que os transgressores iriam receber após a morte por transgredir regras religiosas em vida.

na contemplação dos maneirismos humanos, não somente nos dos vivos, mas também nos dos mortos, apresentados nestas imagens, uma personalidade latente do fotografado, principalmente no que tange a modalidade do retrato, ou seja; tal compactação em apenas uma imagem de características comuns; que também viriam a servir de indício para desvendar a personalidade de determinadas pessoas, residem na mesma prática; agora na preparação do falecido, como forma de potencializar sua memória, ou sua imortalidade visual, seja por um gesto ou uma vestimenta, dessa vez a memória gestual se apresentando também como um elemento relevante a pesquisa, onde se nos perguntarmos quais lembranças surgem ao observarmos uma foto de família, de alguém querido ou de nós mesmos enquanto crianças ou em fases distintas da vida, podemos, ao contemplarmos as fotografias de Witikin, criar outras reflexões, já que as mesmas tendem a oferecer novas interpretações a partir desta nova sobrevida originária da contemplação aurática possivelmente herdada da imagem *post-morte.*, onde a própria reflexão da morte nos remete a Platão, que buscava na contemplação ou preocupações destinadas a morte, uma via de acesso a filosofia, sendo que exercitá-las; um aprendizado do próprio fenômeno em si, para Montaigne.

Partindo de perspectivas tão distintas, é possível imaginar que a confecção da imagem da morte a ser aprisionada em uma fotografia, contribuí para algo que serve a uma mística que vai além da documentação da falência do corpo biológico; questionamentos que servem como um encaminhamento a produção deste estudo ao se aprofundar nas razões de tal tema na obra do artista em questão; que para muitos é considerado “*part Hieronymus Bosch, part Chainsaw Massacre*”<sup>10</sup>, além do trabalho da própria contribuição da imagem mortuária com a exarcebação dos maneirismos dos falecidos, que abrigando tal característica, provavelmente possuíam o objetivo de reavivar elementos característicos pessoais dos fotografados, segundo Batchen; tal prática serviria para aflorar ou ativar a memória afetiva do expectador, partindo do princípio que era comumente associado a memória da fotografia familiar, a lembrança visual que ativa outros tipos de lembranças que vão além da própria imagem:

---

<sup>10</sup> A expressão vêm da comparação das obras de Witikin aos quadros do pintor Holandês, onde os mesmos retratavam cenas de pecados e tentações, com criaturas grotescas e ao filme de terror de 1973, dirigido por Tob Hoper, conhecido no Brasil como o “Massacre da Serra Elétrica”.

Nostalgia aside, what comes to mind when we remember something? How do you remember? Under what circumstances do you remember? Photographs might prompt recall of an absent loved, but we have all at some time searched our family albums and not recognized those we see within. Perhaps we know who they are and can identify them from a photograph or its caption - we might recognize them in this limited sense. But the photograph does not really prompt you to remember people the way you might otherwise remember them - the way they moved, the manner of their speech, the sound of their voice, that lift of the eyebrow when they made a joke, their smell, the rasp of their skin on yours, the emotions they stirred. (Can you ever really know someone from a photograph?). Think back to childhood. Can you remember it? Or do the images that come to mind resemble the photographs you have been shown on your childhood? Has photography quietly replaced your memories with its own? (Batchen, 2004:21)

Tais características nos modos de recriação dos maneirismos explorados na fotografia mortuária, tenderiam a servir como uma possível ferramenta na obra de Witkin, a medida que o mesmo se utiliza; não só da idéia da re-presentação do ato de “se estar vivo”, contida nessas fotografias, mas também da composição orgânica e física dos fragmentos dos corpos dentro do quadro fotográfico, estes, criados pelo próprio artista em si, lhes dando; além desses possíveis maneirismos, uma personalidade que serviria não somente a imagem e sua força simbólica, metafórica ou alegórica; mas também, uma nova interpretação a partir dessa montagem de seus personagens como um novo ser, com uma nova história e uma nova personalidade, além de uma eternidade ao ser, e aos seres que lá residem nesse único quadro.

Ainda que autores como Batchen apenas prezem por lembranças pessoais na contemplação fotográfica, mais precisamente dos álbuns de família, Witkin busca uma contemplação mais interpretativa do significado da morte, ou como a lembrança está associada a ela, da mesma maneira que contemplamos uma fotografia de um ente já falecido, colocando o ser criado pelo artista como uma imagem que carrega aquilo que é comum a todos, mas se valendo do fato de que a morte se apresenta como um fator universal para a interpretação ou reflexão coletiva de algo que transcende a simples falência biológica do corpo.

Para Barthes (1980), tais interpretações são colocadas como questionamentos que abordem mais sobre o vínculo antropológico da morte e da nova imagem, já que para o teórico é preciso que a morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte, talvez nessa imagem que produz a morte ao querer conservar a vida contemporânea do recuo dos ritos, a fotografia

corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma morte assimbólica, que estaria fora da religião, fora do ritual; uma espécie de brusco mergulho na morte literal. A vida e a morte: o paradigma reduz-se à um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final.

Se por um lado a existência do embate entre a memória pessoal e uma possível construção de um novo corpo, esvaziado de significados, em um primeiro momento; mas que tende a revelar outros quando reconstruído, no caso a própria reflexão do ser finito, sirva como campo fértil para o cultivo deste significados, que mesmo abreviado pela idéia da repulsa, a qual impeça que o expectador não consiga desenvolver essa reflexão de maneira clara, tal anulação da sensibilidade do mesmo, por este estabelecer um abismo na busca de sua apreciação, apresenta-se no discurso de Koury (1998), explicação a repulsa deste tipo de imagem, ou de um convite a reflexão criada pela mesma, quando o autor nos alerta que a morte, esta apresentada crua ou maquiada, no espaço público seria um produto de uma experiência social traumática, mas que precisaria ocorrer de uma maneira ou de outra sendo que ao oposto disso, a morte privada, aquela que era retratada no século XIX, é processada na subjetividade individual, amarrando-se a fatores sociais como religião ou família, que quando utilizadas de maneira a profanar o corpo humano em prol de um viés artístico, sendo este mesmo reflexivo, recusado por um moral, que encontra na própria repulsa da morte, sua negação.

Para permitir então que este estudo resulte objetivamente em um reconhecimento de detalhes, estes relevantes às características do trabalho da obra fotográfica de Joel-Peter Witkin, sendo o mesmo resultado de uma suposta influência da fotografia *post-mortem*; será adotado o método exploratório, já que melhor evidenciará, a partir de pesquisa bibliográfica, uma maior intimidade para com o objeto, permitindo uma movimentação mais precisa e eficaz em relação aos resultados que surgirão durante a pesquisa.

Como opção metodológica, tem-se como escolha a avaliação, em um primeiro momento, histórico, onde seria possível compreender a realidade da fotografia *post-mortem* e da época em que a mesma se desenvolve até onde sobreviveu sua prática e em seguida, comparativa, onde se buscaria compreender, a partir desses resultados comparativos, a realidade entre o resultado das pesquisas históricas, aplicadas a realidade contemporânea,

no caso o tempo histórico em que a obra de Witkin se desenvolve, com o intuito de buscar resultados que respondam aos questionamentos do projeto.

Tem-se como referencial teórico inicial, a reflexão antropológica da morte apresenta por Edgard Morin, no que tange à compreensão da imagem fotográfica mortuária, além de uma compreensão do ritual que é apresentado por Jay Rubin; a contemporaneidade da visão universal que estaria mergulhada no visível, a qual clama pela exclusividade da realidade a partir daquilo que se vê e não o que está implícito no silêncio da imagem, teoria esta apresentada por Régis Debray; a busca pela significação de significados de uma crença na vida a partir da imagem da morte, por Georges Didi-Huberman, tendo por fim; a própria mística e magia do fazer fotográfico, evidenciado Maurício Lissovsky.

Por fim, tem-se como ferramentas para responder tais questionamentos em torno da imagem da morte na fotografia, mais precisamente sua influência na obra de Joel-Peter Witkin, a utilização de avaliações teóricas comparativas a partir a pesquisa bibliográfica apresentada pelo referencial teórico/documental, sendo a mesma regida pela elaboração de um plano de trabalho que valorizará a problemática geral, seus objetivos e principalmente a hipótese levantada, sendo a mesma feita então, a partir da organização das fontes pela busca dos autores selecionados. O resultado das respectivas análises comparativas, possíveis respostas aos questionamentos e apresentações parciais do estudo, serão organizadas em relatório de pesquisa componente do estudo monográfico que se pretende construir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. In: Benjamin: *Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Ed. Brasiliense, SP, 1994.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BATCHEN, Geoffrey. **Forget Me Not: photography and remembrance**. Princeton Architectural Press; 1 edition, 2004.

CEZAR, **Lilian Sagio. The Glassman**. [S.I]: Disponível em:  
<<http://www.studium.iar.unicamp.br/14/4.html>>. Acesso em: 26 out. 2009, 16:30:30.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. SP: Ed 34, 1998.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Editora Relógio D'água, 1997.

RUBY, Jay. **Retratando os mortos**, in M. G. P. Koury (org.), **Imagem e memória**: ensaios em antropologia visual, Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. “Fotografia e a questão da indiferença”, in \_\_\_\_\_ (org.), **Imagens & Ciências Sociais**, João Pessoa: Editora Universitária, pp. 67-86, 1998.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. RJ: Mauad X, 2008.