

# Dispositivos licenciosos: o nu fotográfico entre o deleite erótico e a criação artística

**Niura Legramante Ribeiro**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, CBHA

*O olhar é a ereção do olho.*

Jean Clair

Este artigo analisa fotografias ditas licenciosas, no século XIX e seus recursos de dispositivos corporais e cenográficos - máscaras, véus, cabelos longos, adereços, cortinados, espelhos e tapetes. Consideradas indecentes, pornográficas, licenciosas, *polkas*, efígie bruta da realidade, tais imagens fomentaram diversos processos de criação pictóricos que recorriam a repertórios de ambientes e de poses eróticas dos nus femininos. Será analisado ainda, como artistas da contemporaneidade também têm utilizado a fotografia erótica como vetor iconográfico. A abordagem teórica sobre o erotismo nas fotografias, contemplará as contribuições de autores como Michel Poivert, Gilles Néret, Sylvie Aubenas, Dominique Font-Réaulx, Hélène Pinet e Xavier Demange.

**Palavras-chave:** fotografia; pintura; erotismo; corpo; dispositivos.

\*

This article analyzes photographs stated as licentious in the nineteenth century, and its resources of corporal and scenographic mechanisms – masks, veils, long hair, ornaments, curtains, mirrors and carpets. Considered indecent, pornographic, licentious, *polkas*, brutal effigy of reality, such images foment various pictorial creation processes that rely on environmental repertoires and erotic poses of female nudes. Furthermore, it is analyzed how artists of contemporaneity have also utilize erotic photography as an iconographic vector. The theoretical approach about eroticism in photographs contemplates the contributions of authors such as Michel Poivert, Gilles Néret, Sylvie Aubenas, Dominique Font-Réaulx, Hélène Pinet and Xavier Demange.

**Key words:** photography, painting, eroticism, body, mechanisms.

## Imagens Clandestinas

Com o advento da fotografia, um novo tempo se instaura para a figuração do corpo relacionada ao consumo da sexualidade: fotógrafo, modelo e cliente formam uma tríade que coloca em circulação imagens pautadas pela rapidez de produção e por um alto grau de fidelidade ao real com a fotografia, antes nunca experimentado. Isto representava uma contravenção ainda maior ao pudor. A nudez heroica transformada em símbolos, como a mitologia greco-romana na pintura e escultura, não adquiria o caráter licencioso comparado ao que a imagem fotográfica do nu poderia evocar. Portanto, o reinado da fotografia passou a fomentar a indústria do sexo.

Uma lei de 17 de fevereiro de 1851 obrigava os produtores dessas fotografias a depositá-las no Ministério do Interior ou na Prefeitura de Polícia de Paris. Cultuar esse tipo de imagens na vida privada era comum, mas a nudez aberta aos olhares públicos era proibida. Não consistia em um delito a produção de imagens eróticas, mas não se podia fazer publicidade com elas, como fez Jacques-Antoine Moulin, em 1851, no jornal *La Lumière* que resultou em condenação. Tal ato era penalizado como informa o *Bulletin des Lois*, em 10 de setembro de 1851:

(...) nenhum desenho, nenhuma gravura, litografia, medalha ou estampa de qualquer natureza ou espécie que sejam, não poderão ser publicadas, expostas ou colocadas à venda sem a autorização do ministério do interior ou dos prefeitos dos departamentos. Em caso de contravenção (...), poderão ser confiscadas e o divulgador será condenado pelos tribunais correlacionais a um aprisionamento de um mês a um ano e a uma multa de 100 a 1000 francos.<sup>1</sup>

O comércio das de *polkas*, designação para fotografias de grupos em posturas obscenas, levou à condenação do fotógrafo Thiébault a um ano de prisão e a mil francos de multa, em 20 de fevereiro de 1856.<sup>2</sup> Nem mesmo as modelos que posavam nuas escapavam à condenação de seis meses de prisão e cem francos de multa, como aconteceu com quatro delas, quando posaram para o fotógrafo Louis-Antoine Maline, em 1857. Na residência do fotógrafo Auguste Belloc (Montrabé, 1800 - Paris, 1867), foram encontrados em torno de cinco mil fotografias de mulheres nuas em poses obscenas. Ele foi um dos fotógrafos que mais produziu esse tipo de imagens mostrando as mulheres de pernas abertas com a região do sexo completamente exposta, de forma que os enquadramentos colocavam a vulva e seus pelos pubianos em *close*, em meio à vaporosidade dos saíotes das roupas.

Os *stanhopes* - uma técnica inventada na Inglaterra em 1857- foram utilizados pelos comerciantes de fotografia para driblar as perseguições da polícia. Tal

<sup>1</sup> DEMAGE, Xavier. "Nu et nudité: le nu devant la loi" in *L'art du nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle*. Paris: Hazan/Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 39.

<sup>2</sup> Ibid., p. 39, em *Gazeta dos Tribunais* do 20 janvier, 1856. As primeiras condenações, segundo Demage, datam de 1851, 1997, p. 38.

dispositivo consistia em um anel que, por meio de uma lente de ampliação, possibilitava ver uma fotografia microscópica. Entretanto, logo a polícia confiscou tais aparelhos. Essas fotografias ditas obscenas eram simplesmente nus *académiques*. Na acusação, o procurador imperial opõe a mão do artista transcendente, quase divino, ao puramente mecânico, grosseiro do fotógrafo e sua modelo<sup>3</sup>. Assim, os nus que a arte revela “são verdadeiras indecências”, segundo Genereau. As imagens de nus no século XIX recebiam as mais diversas denominações: indecentes, pornográficas, licenciosas, *polkas*, efígie bruta da realidade, entre outras.

A fotografia também se serviu de fontes com carga pornográfica a partir de obras como as litografias, *Six Sujets de femmes nues d'après nature* (1829), de Achille Devéria. A fotografia *Jeune Garçon dans la position du Tireur d'épine*, 1870, de G. Marconi, foi realizada a partir da escultura *Tireur d'épine*, um bronze antigo. Wilhelm von Goeden copia a pose das três garças da pintura para uma cena de nus masculinos. Há composições de nus a partir de cenas de crucificação. A fotografia de Moulin, *Femme se mirant dans l'eau* (c.1851-1866), na qual uma mulher nua olha seu reflexo na água, alude às conhecidas pinturas de Narciso olhando seu reflexo na água. Um fundo fotográfico como uma tela pintada foi usado para a fotografia *Baigneuses*, vers 1851-1855, de J. A. Moulin: uma modelo olha para o seu reflexo na água e a outra se apoia em uma coluna grega. Pode-se dizer ainda que, poses dos famosos nus reclinados nas fotografias foram incorporados a partir de repertórios de pinturas.

Segundo Demage, criou-se o que ele chama de “fotografia traficada”,<sup>4</sup> que consistia numa colagem colocando a cabeça de uma atriz em voga sobre um corpo anônimo. Existe uma fotografia de Sara Bernhard com o busto nu e com um leque cobrindo o rosto que inspirou uma moda passageira.

A provocação ao olhar masculino recorria a determinados dispositivos: máscaras, cabeleiras, cortinados, tapetes e roupas transparentes. Com o objetivo de exacerbar a sensualidade, recorria-se a cabeleiras desfeitas e esparramadas; nas poses provocantes, por vezes, amarravam-se as mãos, de forma a configurar uma situação indefesa; os corpos eram dispostos reclinados nos sofás, nas camas, de costas, com as nádegas viradas para o observador; o nu frontal com evidência aos pelos pubianos, também, era muito recorrente. A máscara ou lenço na cabeça também serviu para quando a modelo não queria ser identificada, como atesta Edward Steichen (1879-1925): “eu fiz muitos nus em Paris. Em nenhuma das figuras, o rosto era visível (...) e, mesmo as modelos profissionais insistiam, geralmente, quando elas posavam, para não serem vistas”.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 40.

<sup>4</sup> Ibid., p. 4.

<sup>5</sup> STEICHEN apud PINET, Hélène. “De l'étude d'après nature au nu esthétique” in *L'art du nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle*. Paris: Hazan/Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 125.

Esses dispositivos de cenários, poses e acessórios são utilizados também na produção pictural, como se pode constatar em alguns exemplos. Em *Estudo de mulher* (1884), do brasileiro Rodolpho Amoedo (1857-1941), a representação das nádegas se mostra ainda mais pronunciada do que o restante do corpo nu alongado sobre a cama, como aparece nas fotografias pornográficas antigas. Sendo a obra regida por um regime figurativo, a situação dada à pose faz clara alusão àquele tipo de fotografia. Essa pose de colocar as nádegas confrontando o olhar do observador, muito comum nas fotografias de nus do século XIX, pode ser encontrada em uma obra como *Une moderne Olympia* (1873-1874), de Paul Cézanne (1839-1906). Uma jovem mulher nua deitada sobre a cama dispõe, embora de forma pouco assertiva, essa parte do corpo à contemplação de um homem.

Um outro dispositivo recorrente nas fotografias era o espelho com seus reflexos, porque possibilitava mostrar mais de uma tomada no corpo em uma única imagem: as nádegas e os seios ganhavam destaque, quando enquadradas refletindo nos espelhos. Este dispositivo de reflexão evoca o interior de uma alcova, sempre presente nos lugares de prostituição para contemplação da preparação da prostituta e para a multiplicação das poses dos corpos.

Gustave Boulanger (1824-1888), em *Phryné* (1858), também introduz o espelho na mão da figura feminina que ostenta seu grande corpo em uma pose de sensualidade ou, como diriam, de lascividade. Diferentemente do emprego naquelas fotografias de nus, nas pinturas o espelho não reflete nenhuma parte do corpo, mas é um acessório que potencializa a ideia de beleza e admiração.

O dispositivo do espelho aparece incorporado também à pintura moderna, cujo tema alude à prostituição, como na pintura *Nana* (1887), de Edouard Manet (1832-1883). A jovem atriz Henriette Hauser aparece semidespida, preparando sua maquiagem em frente a um espelho e sendo observada pelo seu amante, em um ambiente de luxo a julgar pela mobília do ambiente. Um potencial ofensivo ao pudor da época é a figura feminina estar em trajes íntimos e na presença de um homem, olhando para o espectador, em um quadro de relativas dimensões; não por acaso, a obra foi recusada no Salão de 1877.

O antigo recurso de explorar o dispositivo de tecidos que emolduram o corpo nu também é utilizado em algumas composições fotográficas de um artista contemporâneo, como Clóvis Dariano (1950). Na série *Do Sagrado ao Profano, Maneirismo* (2013), ao dispor corpos femininos nus em primeiro plano, um volumoso tecido vermelho emoldura o corpo, obliterando a região pubiana e deixando à mostra os seios da figura. Mas, ao contrário da luz uniforme que banhava os corpos nas fotografias antigas, a fotografia de Dariano cria jogos de luzes e sombras, de curvas e contracurvas, que remetem à luz da pintura Barroca, fato que é também reafirmado pelas movimentações em diagonais dos corpos e a intensidade do tecido vermelho. A luz intensa focada nos corpos conflituava com um fundo obscuro, que acaba por recortá-los e dar-lhes um

aspecto marmóreo. Há um contraste entre as figuras despidas em primeiro plano e outras vestidas ao fundo da composição que insinuam uma pequena visibilidade. O apreço pela pintura Barroca é confirmado pelas inúmeras reproduções daquele período, que o artista conserva em seu estúdio. Se o emprego dos tecidos nas fotografias do século XIX reforçava o caráter de cenário, nas obras de Dariano os tecidos compactuam com a atmosfera de sensualidade e erotismo das figuras. Assim, os dispositivos de cenários das fotografias antigas podem reaparecer em determinadas produções fotográficas contemporâneas.



Clóvis Dariano. *Do Sagrado ao Profano, Maneirismo*, 2013 Fotografia digital, 150x107 cm

### Os modos de figuração pictórica do fotográfico

O nu se encontrava ausente das exposições e era proibido nas salas da Sociedade Francesa de Fotografia até o final do século XIX. O jornal *La Nature*, de 25 de maio de 1896, assinala a presença de estudos de nu, no *Photo-Club* de Paris, desde que as imagens se mostrassem sem título. Contudo, foram os pictorialistas que introduziram o nu nas exposições de fotografia com Constant Puyo (1857-1933) e Robert Demachy (1859-1936).

Em 1889, Giradon, especializado em reproduções de obras de arte, anuncia seu catálogo de venda chamado *Bibliothèque photographique* de estudos de nus com sete mil temas diferentes e uma coleção *Études académiques* para artistas de duas mil e quinhentas poses de mulheres, crianças e homens. Desde a década de 1850 se proliferaram as fotografias de nus que recebiam os nomes de

“Académies”, “Études Photographiques”, “Études Academiques” e “Services des Élèves de École des Beaux Arts”.<sup>6</sup>

Os ateliês dos artistas foram os grandes consumidores dessas imagens como fontes visuais. Embora um tribunal definisse como devia ser o nu em uma “visão de arte” – corpos pintados de branco, ausência de pelos pubianos e imobilidade de estátua –<sup>7</sup> muitos dos artistas recorriam a imagens de caráter erótico, quando não pornográfico. Observando-se as imagens dos nus fotográficos, não existe uma fronteira clara entre o que era considerado erótico e os modelos de corpos posados para o trabalho dos artistas. Referindo-se aos daguerreótipos dos nus, Dominique Font-Réaulx chama a atenção para a riqueza dos interiores, a abundância das roupagens, aos acessórios e “mais que aos artistas, essas imagens estavam destinadas aos amadores para o prazer do olhar e a beleza da carne”.<sup>8</sup>

As odaliscas parisienses, como afirmavam na época, serviram de modelos numa variedade imensa de poses. O tipo de corpo e as curvas das modelos obedeciam aos valores estéticos da época: nada de vulgar ou grotesco. As modelos dos ateliês fotográficos são, em sua maioria, mais anônimas que aquelas que posam para os artistas. Entretanto, havia casos em que a mesma modelo que posava para o artista também posava para o atelier fotográfico. E, ainda, uma mesma modelo poderia posar para diversos fotógrafos, como para Louis d'Olivier e Eugène Durieu: “(...) a mesma modelo poderia posar de modo mais acadêmico para Durier ou Olivier e se prestar paralelamente a fazer uma encenação quase pornográfica”.<sup>9</sup>

Para algumas das publicações, como na *Collection de Vienne* (1889), as poses foram determinadas por artistas. Alguns clichés, tomados para determinadas obras eram supervisionados pelos próprios artistas, como fazia Eugène Delacroix (1798-1863), que frequentava o estúdio do seu amigo fotógrafo Eugène Durieu (1800-1874), no qual indicava as poses e a luz, para os modelos que desejava colocar em suas pinturas. Havia casos em que o fotógrafo era aluno de um pintor, como Louis-Camille d'Olivier, que era aluno de Léon Cogniet (1794-1880) e que, portanto, seguia os ensinamentos do pintor para suas composições de nus fotográficos. Alguns fotógrafos preferiam um tipo mais italiano que lembrava o ideal de beleza apreciado pelo classicismo pictórico de Dominique Ingres (1780-1867). Portanto, o tipo físico e os repertórios de poses extraídos da antiguidade da pintura clássica poderiam orientar a escolha de modelos para a fotografia dos nus.

---

<sup>6</sup> Fotógrafos que realizavam fotografias de nus para fornecerem aos artistas: Jullien Vallou de Villeneuve, Louis Camille d'Olivier, Guglielmo Marconi, Louis Bonnard, Louis Ugout, Henri Volland, entre outros.

<sup>7</sup> DEMAGE, Op. Cit., p. 41.

<sup>8</sup> FONT-RÉAULX, Dominique de. *Peinture & Photographie, les enjeux d'une reencontre 1839-1914*. Paris: Flammarion, 2012, p. 222.

<sup>9</sup> NAZARIEFF apud AUBENAS, “Modèles de peintre, modèles de photographe”. Op. Cit., p. 47-48.

A fotografia *Étude de nu pour J. L. Gérôme*, 1860-1861,<sup>10</sup> tomada por Félix Nadar, foi encomendada por Léon Gérôme (1824-1904) para finalizar seu quadro *Phryné devant l'aeropage* (1861):

Caro senhor Nadar. Teria a bondade de me enviar as duas fotografias de madame Leroux? É impossível para mim sair neste momento. Eu tenho duas pinturas que estão muito pouco avançados e que não progridem tão rápido quant eu gostaria. O momento do salão se aproxima e eu não tenho nenhum minuto a perder (...).<sup>11</sup>

Gérôme usa o alibi da Antiguidade para representar plasticamente *Phryné*, a cortesã grega. O artista transpõe para a pintura a pose do corpo da modelo fotográfica, fazendo um leve giro no tronco, mas como exigem o gosto clássico e o pudor da época, ele a traveste de vênus, retirando os pelos pubianos e pintando a pele, como se fosse uma estátua de mármore branco. Assim, a crueza real do nu da fotografia é abandonada para dar lugar à verossimilhança com o estilo grego, admirado pelo pintor.

As fotografias de mulheres nuas encontradas no ateliê de Gustave Courbet (1817-1877), a julgar pelas poses das modelos, se parecem mais como nus produzidos para artistas do que para deleição erótica. Entretanto, isso não exclui a possibilidade de o artista ter criado obras com base nas visualidades de fotografias pornográficas com as quais poderia ter tido contato. Alguns fotógrafos especializados em fotografias de nus, como Auguste Belloc (1800-1867), Auguste Bisson (1826-1900) e Vallou de Villeneuve (1795-1886), forneceram imagens ao pintor.

Os temas das pinturas de Courbet eram considerados pelos seus detratores como desagradáveis, triviais e sua forma de pintar como “selvagem”, resultando em uma “arte degradada, rebaixada”. O Realismo, por sua suposta feiúra, era inimigo da arte e um crítico como Delécluze culpava o daguerreótipo por haver fomentado o naturalismo, ao “se deixar subjugar pela aparência das coisas” e por “registrar mecanicamente as imagens”.<sup>12</sup>

Para Font-Rélaux, ainda não é possível afirmar se para a pintura *Les Baigneuses* (1853) do artista foi usada uma fotografia de Villeneuve ou não, pois a modelo que posava para o fotógrafo e para o artista era a mesma, Henriette Bonnon. Entretanto, existe muita semelhança na pose e nas atitudes da mulher nua fotografada e na imagem pintada, mas o tratamento da aparência do corpo é diferente: enquanto o pintor impõe uma crueza da carne, das marcas do tempo nas dobras da pele, o fotógrafo, por ter se formado em um ateliê de pintura e ser conhecido por aplicar retoques nas imagens, faz concessão à aspereza da

<sup>10</sup> Léon Gérôme foi muito próximo dos fotógrafos Gustave Le Gray, Charles Nègre, Henri Le Secq, Édouard Baldus e Roger Fenton.

<sup>11</sup> GÉRÔME apud AUBENAS Ibid., p. 46.

<sup>12</sup> DÉLECLUZE apud SCHARF. Arte e Fotografia. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 135.

realidade. Para Font-Réaulx, “a fotografia de nu oferece a Courbet uma concepção da forma feminina liberada de todas as restrições acadêmicas (...) uma liberdade para o olhar”<sup>13</sup>. O pintor não se interessa pelos cenários fotográficos, mas, unicamente, pelas poses dos corpos das modelos.

Em 1861, o advogado imperial Genreau, em sua acusação contra os produtores de fotografias licenciosas representando mulheres nuas, vendidas como ‘académies’, acusa a arte realista da qual Courbet era o representante:

(...) mais recentemente ainda, nós temos visto, no domínio da pintura, surgir uma escola que se intitula realista que suprime a beleza em nome de um sistema, (...) e que substituiu às ninfas graciosas da Itália ou da Grécia a estas ninfas de uma raça até então desconhecidas, cujas bordas do Sena tem guardado a triste lembrança.<sup>14</sup>

Como se pode ver, o belo idealizado é o que serve de parâmetro para sua acusação. A arte de Courbet, assim como a fotografia da época, eram associadas à banalidade. Na *La Revue des deux mondes*, Henri Laborde destroçava a fotografia: “ela produz triste efígie do ser humano. Sem nenhum estilo, que resulta no que se chama hoje de realismo”.<sup>15</sup> O que incomodava aos detratores era a fidelidade da fotografia ao real, o que era capaz de mostrar as imperfeições e, portanto, se distanciava da concepção de idealização do real ao qual o gosto da época estava vinculado. A crueza das representações de mulheres nuas de Courbet, aliada ao fato de não compactuarem com o ideal de beleza do corpo feminino propagado pelo nu na história da arte, também desafiava, por vezes, o comportamento admitido socialmente, como exemplifica a obra *Le Sommeil* (1866) com duas mulheres na cama em poses eróticas e com expressões lânguidas. Não era raro encontrar fotografias de duas mulheres nuas na cama na época em que o pintor realizou a obra.

Para a obra *L'Atelier du peintre ou allégorie réelle déterminant sept années de ma vie artistique* (1855), Courbet utilizou, para a figura feminina ao centro do quadro, uma fotografia *Étude de nu* (1854) de Vallou de Villeneuve. A Alfred Bruyas, seu protetor, o artista solicitou que lhe fosse enviada “essa fotografia de mulher nua da qual lhe falei. Ela se encontrará atrás da minha cadeira no meio do meu quadro”,<sup>16</sup> referindo-se àquela pintura. A disposição frontal da modelo nua segurando um pano que a cobre até a altura dos joelhos foi transposta para a pintura girando o corpo num sentido semilateral, conservando o penteado e aumentando o tecido que cai até o chão. A cadeira que no cenário original da fotografia estava semicoberta por um pano, na pintura foi simplificada, girada lateralmente. Para essa pintura a fotografia de referência se apresenta mais

<sup>13</sup> FONT-RÉAULX, “Photographies d’artistes”. Op. Cit., 1988, p. 90.

<sup>14</sup> FONT-RÉAULX, “Courbet et la Photographie: l’exemple d’un peintre réaliste” in Op. Cit., 1988, p. 84.

<sup>15</sup> FONT-RÉAULX, Ibid., p. 84.

<sup>16</sup> FONT-RÉAULX et al. Gustave Courbet. Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 13 Octobre 2007- 28 Janvier 2008; New York: The Metropolitan of Art, 27 Février, 18 Mai 2008; Montpellier: Musée Fabre, 14 juin – 24 Septembre 2008, p. 347.

como o chamado nu *academique e ou étude d'après nature*, já que não se mostra com qualquer referência à pornografia.

O mesmo não se pode dizer em relação a sua pintura *A Origem do Mundo* (1866), atualmente no Musée d'Orsay. Tal pintura fora destinada a um espaço privado para o diplomata turco-egípcio Khalil-Bey e, possivelmente, teve como referência as fotografias eróticas de seu tempo:

Quando ele pintou *L'Origine du Monde* para Khalil Bey, muito provavelmente tinha em sua mente as fotografias de Belloc. As imagens licenciosas desta qualidade circulavam também nos seus ateliês; o pintor colecionava – é dito na sua correspondência – as fotografias de mulheres nuas.<sup>17</sup>

Assim, a pintura pode ter tido como referência de visualidade fotografias como aquelas produzidas por Auguste Belloc, que mostram a zona explícita do sexo com as pernas abertas; a saia com rendas, volumosa e delicada se mostra levantada e emoldura toda a cena. A pintura conserva a mesma pose das fotografias pornográficas daquele fotógrafo e concentra seu enquadramento na zona erógena e no seio direito, obrigando o observador a se fixar na sexualidade do corpo. O tecido ocupa um segundo plano e não ornamenta o sexo como nas fotografias. O tratamento extremamente realista à cor reforça o aspecto de carnalidade.

A obra *La Femme au Perroquet* (1866) do artista faz alusão a uma fotografia realizada por Villeneuve, em 1853, no que tange às poses. Trata-se de uma modelo reclinada lateralmente, deixando à vista a parte frontal do corpo, com seu braço direito erguido, suspendendo um colar. Na pintura, o artista inverteu a direção do corpo; no braço direito da modelo está o pássaro. Diferentemente da fotografia, o outro braço está estendido. A cortina que estava atrás da cabeça da modelo ficou disposta atrás de seus pés; algumas plantas foram introduzidas ao fundo em lugar da parede no original e foi alterado o tecido sobre o qual está a modelo deitada, pintando-o de branco para ressaltar o corpo que é circundado por tonalidades escurecidas. Este obscurecimento ao redor da modelo e a relevância dada ao nu podem ter sido sugeridas pela fotografia na qual a iluminação do corpo da modelo parece recortá-la no espaço.

Se Courbet, na pintura, já indagava a representação do ideal de beleza na história da arte, um fotógrafo contemporâneo como Joel-Peter Witkin (1939) vai mais longe pois, em determinadas composições, usa o próprio tema da história da arte para criticar com acidez a representação do corpo nu. A fotografia *Leda, Los Angeles* (1986) faz uma paródia com o tema em relação ao idealismo da representação dos corpos de Vênus na história da pintura renascentista. A juventude de Leda, em relação às representações clássicas, foi substituída por

---

<sup>17</sup> FONT-RÉAULX, Ibid., p. 384.

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, com pelos pubianos que não apareciam nas 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 a envelhecida Leda ser a mãe. Não há um corpo escultural, como nos mármore gregos, e nenhuma paisagem a rodeia. Apenas a iluminação de estúdio fotográfico indica que se trata de uma representação. Os empréstimos de modelos picturais são utilizados para criticá-los de forma a enfrentar os padrões estetizantes consagrados pela história da arte, já que a pintura, por séculos, impôs os modelos dominantes do gosto clássico por corpos idealizados.

Outro artista contemporâneo que, usando o corpo nu como personagem da história pictural figurativa, faz paródias com um humor causticante em relação às questões de identidade e gênero nas representações da pintura clássica, é o italiano Luigi Ontani (1943). Ele não se transfigura em mulher com vestimentas e acessórios, mas se coloca como figura masculina nos papéis ocupados, na pintura, pelo feminino. Ele se fotografou nu no papel de Leda e tem um cisne entre suas pernas que o beija na boca, numa conotação homoerótica, característica de outros trabalhos. Ao reencenar a *Maja Vestida* e *Maja Nua* (1797-1800), de Goya, ele se coloca, em *Mayagoya Vestito* e *Mayagoya Desnudo*, (1970), deitado em um sofá, respectivamente, com vestimentas masculinas numa imagem e na outra nu, deixando a genitália bem visível, na mesma pose da Maja. Tensionar os códigos morais presentes e de gênero com o emprego do corpo nu são algumas das proposições estéticas desse artista.<sup>18</sup>

Fotógrafos e pintores de nus se beneficiaram mutuamente nas migrações de dispositivos plásticos. Se o pictórico forneceu repertórios de poses aos fotógrafos de nus, os pintores também usufruíram do novo meio que possibilitava a economia de tempo e dinheiro nas infundáveis sessões de poses. Os regimes visuais eróticos do fotográfico e do pictórico sempre se fortaleceram mutuamente.

### Referências bibliográficas

AUBENAS, Sylvie; COMAR, Philippe; DEMAGE, Xavier; FONT-RÉAULX, Dominique de; PINET, Hélène; et ali. *L'art du nu au XIX, le Photographie et son modèle*. Paris: Hazan/Bibliothèque Nationale de France, 1997. Exposition 14 octobre 1997 au 18 janvier 1998.

---

<sup>18</sup> Uma reflexão sobre determinadas obras desse artista, que trata da relação da fotografia contemporânea com a pintura, foi realizada na tese de doutorado da autora: *Entre a Lente e o pincel: interfaces de linguagens*. Porto Alegre, PPGAV/UFRGS, 2014.

COGEVAL, Guy et ali. *Splendeurs et misères, Images de la prostitution, 1850-1910*. Paris: Flammarion, Exposition Paris, Musée D'Orsay, 22 septembre, 2015; Amsterdam, Van Gogh Museum, 19 février – 19 juin 2016.

FONT-RÉAULX, Dominique. *Peinture & Photographie, les enjeux d'une rencontre, 1899-1914*. Paris: Flammarion, 2012.

FONT-RÉAULX et al. *Gustave Courbet*. Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 13 Octobre 2007- 28 Janvier 2008 ; New York: *The Metropolitan of Art*, 27 Février, 18 Mai 2008 ; Montpellier: Musée Fabre, 14 juin – 24 Septembre 2008.

POIVERT, Michel. *Peintre Photographiques, de Degas à Hockney*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2017.

SCHARF, Aaron. *Arte e Fotografia*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.