

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO CINEMA E VÍDEO

NATALIA HEFFER DA COSTA SAHLIT

O ESPELHO DE NAN GOLDIN:
Autobiografia em *snapshots*

Niterói
2008

NATALIA HEFFER DA COSTA SAHLIT

O ESPELHO DE NAN GOLDIN:

Autobiografia em *snapshots*

Trabalho monográfico de conclusão de graduação apresentado à banca examinadora da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – habilitação em Cinema e Vídeo

Orientador: Prof. ANDRÉ CARVALHEIRA

Niterói

2008

AGRADECIMENTOS

Ao professor André Carvalheira, pela orientação;

Aos professores Dante Gastaldoni e José Carlos Monteiro, pela composição da banca;

Aos fotógrafos Andrea Capella e Marcos Bonisson, pela ajuda com o material bibliográfico;

À poeta e tradutora Virna Teixeira, por dividir comigo os poemas criados em cima das fotografias de Nan Goldin;

Ao amigo João Paulo Malerba e a meu pai, Sergio Sahlit, pela revisão do *Abstract* e da tradução de algumas citações do inglês para o português;

Ao amigo Fernando Secco, por palpites e ofertas de ajuda nos mais variados momentos;

Ao fotógrafo Rafael Jacinto, por me apresentar o trabalho de Nan Goldin;

Ao professor Dante Gastaldoni, por me apresentar a fotografia;

À fotógrafa Nan Goldin, por criar uma obra tão bonita;

À minha família, por estar sempre por perto;

A todos os meus amigos: por serem vocês a *minha tribo*.

All you need is love

(The Beatles)

RESUMO

As fotografias de Nan Goldin são marcadas por cores vibrantes, belos enquadramentos e, principalmente, por uma constante exposição da intimidade da artista. Nas imagens de Nan, o relato autobiográfico é visto como única opção e, por isto mesmo, é levado às últimas conseqüências. Apesar de hoje a sociedade ocidental viver imersa em um sem número de exposições dos mais diversos “eus”, a obra de Nan Goldin foi pioneira neste campo sob vários aspectos, e seu surgimento só foi possível devido ao desenrolar de uma série de mudanças sociais ao longo dos últimos séculos. Este trabalho pretende realizar uma análise inicial da obra desta fotógrafa, situando-a em seu próprio tempo e tendo como base estas transformações sociais anteriores a ele, que foram narradas por autores como Richard Sennett, Anthony Giddens, Walter Benjamin e Michel Foucault. Um posterior exame dos aspectos estéticos de quatro cliques da fotógrafa retirados da obra *The ballad of sexual dependency* tem como objetivo dar corpo a esta análise.

ABSTRACT

Nan Goldin's photos are characterized by vibrant colors, beautiful framing, and, specially, by a constant exposition of the artist's intimacy. On Nan's images, the autobiographic description is seen as the only choice, and, therefore, is taken to the utmost consequences. In spite of the fact that nowadays the western society is immersed in many expositions of various "I's", Nan Goldin's work was pioneer at this area in many aspects, and its appearance was just possible because of some social changes that had taken place over the last centuries. This work aims to present an initial analysis of the work of this photographer, situating it in its time and taking as a basis these social transformations that took place before it, which were described by Richard Sennett, Anthony Giddens, Walter Benjamin and Michel Foucault. An examination of the aesthetics aspects of four Nan Goldin's images presented in the work *The ballad of sexual dependency* gives consistency to this analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, p. 08

1- PRIMEIRA PARTE, p. 11

1.1- QUEM É NAN GOLDIN?, p. 11

1.2- A ARTE EM PRIMEIRA PESSOA, p. 22

1.3- A ARTE DE NAN GOLDIN, p. 37

1.3.1- **A experiência do outro e o autobiográfico**, p. 37

1.3.2- **A exibição do afeto**, p. 44

2- SEGUNDA PARTE, p. 49

2.1- AS FOTOGRAFIAS DE NAN, p.49

2.1.1- **Sobre as imagens escolhidas**, p. 49

2.1.2- **A análise**, p. 51

2.1.2.1- Trixie on the cot, New York City 1979, p. 51

2.1.2.2- Shelley on her sofa, New York City 1979, p. 55

2.1.2.3- Nan after being battered 1984, p. 58

2.1.2.4- Nan and Brian in bed, New York City 1983, p. 60

CONCLUSÃO, p. 64

REFERÊNCIAS, p. 67

ANEXOS, p. 69

INTRODUÇÃO

Quem me apresentou o trabalho de Nan Goldin foi o fotógrafo Rafael Jacinto. Em junho de 2007, fui a São Paulo visitar minha amiga Cinthia e conhecer o espaço em que trabalha o pessoal da Cia de Foto¹, espécie de coletivo fotográfico composto por Rafael e uma pequena e unida equipe. Quando contei a ele que estava pesquisando sobre o tema “retratos”, Rafael me disse que eu deveria dar uma olhada nas imagens de Nan. De volta ao Rio, pus a fotógrafa no *google*, ao mesmo tempo em que dedicava outra janela a Francesca Woodman, também por sugestão de Rafael. Francesca tem um trabalho incrível, realmente belo e forte, mas as fotografias de Nan Goldin me comoveram de uma maneira que eu não poderia ignorar. Eram auto-retratos e retratos que também funcionavam como auto-retratos, uma vez que todas as imagens da fotógrafa pareciam dizer respeito ao seu próprio mundo. As cores vibrantes presentes nestas imagens não chamavam mais a atenção do que o carinho com o qual Nan fotografava amigos e amantes nas situações mais cotidianas e íntimas – ao comer, dormir, chorar, conversar, dançar, fazer amor.

Em julho do mesmo ano, tive uma oportunidade única de ir visitar a casa temporária de minha irmã, Marta, que estava vivendo em Berlim. Lá, descobri a exposição *Wanted*, na *Helmut Newton Foundation (Im Museum für fotografie)*, composta por fotografias de Helmut Newton, de Ralph Gibson e de Larry Clark. A maioria das imagens de Larry Clark expostas haviam sido publicadas no livro *Tulsa*, e o que mais despertou o meu interesse foi a participação do fotógrafo nas cenas retratadas, em que jovens conversavam, usavam drogas, faziam sexo e até posavam naturalmente. Mais tarde, eu viria a saber o quanto este trabalho havia influenciado o olhar de Nan Goldin.

¹ Sobre o trabalho da Cia de foto, ver: www.ciadefoto.com.br.

Foi o orientador desta monografia, André Carvalheira, que me chamou a atenção para o fato de que minha pesquisa sobre retratos – que viria a tomar a forma de um projeto de conclusão de curso dentro de pouquíssimo tempo – estava por demais “aberta”. Em agosto, eu ainda pensava estudar uma série de fotografos com obras tão interessantes quanto díspares, sob esta mesma batuta engessadora: retratos. André me explicou que eu poderia desenvolver um trabalho mais rico se focasse no tipo de retrato que mais me interessava naquele momento, em que o fotógrafo expunha não apenas a intimidade alheia, como um *voyeur*, mas também a própria intimidade. Não demorou muito para eu entender que a obra de Nan Goldin era tão intensa que não aceitaria dividir espaço com nenhuma outra. E que o meu tema, de “retratos”, viria a se transformar em “Nan Goldin”.

Nos meses que se seguiram, enfrentei uma verdadeira odisséia. Embora Nan Goldin seja uma fotógrafa muito conhecida nos Estados Unidos e na Europa, quase não há material sobre ela nas bibliotecas e centros culturais do Rio de Janeiro. A solução foi realizar uma busca na internet para localizar os livros da fotógrafa que mais serviriam aos propósitos de meu trabalho, passar o chapéu por toda a família e, por fim, encomendar estas duas publicações no site Amazon.com². Uma delas o site demorou tanto a entregar, que infelizmente não chegou em tempo de ser usada nesta monografia. A limitação bibliográfica acabou guiando também a forma que escolhi dar a este trabalho.

Dividi a monografia em duas partes: a primeira é composta pela biografia de Nan Goldin; por uma análise das condições sociais que permitiram, ao longo dos últimos séculos, o surgimento das fotografias de Nan, já no século XX; e por um capítulo no qual me detenho sobre o trabalho da fotógrafa de forma geral, a partir do que já foi dito sobre estas condições sociais e a

² www.amazon.com.

sociedade ocidental contemporânea. A segunda parte dediquei exclusivamente à análise de quatro cliques de Nan Goldin, todos retirados do livro *The ballad of sexual dependency*³. Como não tive acesso a muitas publicações de Nan, optei por me deter mais profundamente sobre poucas imagens em lugar de realizar um vôo razante sobre muitas fotografias.

Acredito que o trabalho de Nan Goldin, além de belo, tocante, seja extremamente representativo do momento em que vivemos. Se hoje os termos “autobiografia” e “autoexposição” dominam o mundo das artes, isto é resultado de um processo histórico que se desenrolou ao longo dos últimos séculos e teve, no momento de sua explosão, a construção da obra desta fotógrafa como uma de suas máximas representações. Nas páginas que se seguem, procurarei compreender que processo histórico foi este e como o trabalho de Nan Goldin se inseriu dentro dele, a partir das escolhas temáticas e estéticas feitas pela fotógrafa.

³ GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986.

1- PRIMEIRA PARTE

1.1- QUEM É NAN GOLDIN?

“Às vezes eu não sei como me sinto em relação a alguém até fotografá-lo ou fotografá-la. Eu não escolho as pessoas com o objetivo de fotografá-las. Eu fotografo diretamente da minha vida. Estas imagens surgem a partir de relacionamentos, não de observações”⁴. Por certo não foi à toa que Nan Goldin escolheu a declaração acima para fechar o parágrafo inicial da introdução de seu mais conhecido trabalho, o livro *The ballad of sexual dependency*, de 1986. Se já se tornou um clichê afirmar que é impossível desvincular a vida do artista “X” de sua obra, quando Nan surgiu no cenário artístico norte-americano nos idos dos anos 1960, com seus vibrantes *snapshots*, que retratavam amigos, amantes e a própria fotógrafa em momentos de intimidade, esta postura ainda não era tão comum. Com isto não quero dizer que até esta data não havia trabalhos artísticos autobiográficos – no capítulo seguinte examinarei, inclusive, as condições criadas na sociedade ocidental ao longo dos últimos séculos que permitiram que fosse possível este tipo de expressão; apenas que, com o trabalho de Nan, a autoexposição e as idéias de “autenticidade” e “autoconhecimento” por meio de uma obra artística adquirem cores tão intensas que nos dão a ler um fenômeno. Justificado o clichê, vamos a ele. Já que não podemos dissociar a vida de Nan Goldin de sua obra, que seja permitido então perguntar: quem é ela?

Nancy Goldin nasce no dia 12 de setembro de 1953, em Washington, D.C., nos Estados Unidos, em uma família de judeus de classe média. Pouco tempo depois, muda-se com a família para o subúrbio de Boston. É lá que vai passar toda a sua infância e parte da adolescência, até

⁴ GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986. P. 06.

deixar a casa dos pais, aos 14 anos⁵. Antes disto, porém, aos 11, Nan enfrenta a perda da irmã mais velha, Barbara Holly Goldin, que aos 18 anos se deita sobre os trilhos do trem intermunicipal fora de Washington, D.C.

Este evento vai marcar toda a vida da fotógrafa. Em 1965, o suicídio de uma adolescente era um tabu, e a família de Nan era, de acordo com a própria artista, “da escola ‘não deixe o vizinho saber’”⁶. Nan era muito próxima a Barbara e, de certa forma, entendia os motivos da irmã. Nas palavras da fotógrafa: “Por conta da época, início dos anos sessenta, as mulheres agressivas e sexualizadas eram ameaçadoras, fora do contexto do comportamento aceitável, além do controle (...). Foi um ato de imenso desejo”⁷.

Na semana seguinte ao acontecimento, Nan é seduzida por homem mais velho. Durante este período de terrível dor e perda, ela também vive o despertar de sua sexualidade. E, a despeito da culpa que sente, torna-se obcecada por seu desejo: “Minha consciência do poder da sexualidade foi definida por estes dois eventos. A exploração e o entendimento das permutações deste poder motivaram a minha vida e o meu trabalho”⁸, comenta Nan a respeito daquele tempo.

Assustada por uma previsão feita pelo psiquiatra de Barbara – de que teria o mesmo fim que a irmã dentro de alguns anos –, decide deixar a casa dos pais, como Édipo fugindo do destino descrito pelo Oráculo. Após decidir que a vida em uma família convencional definitivamente não era para ela, passa pelas mãos de algumas famílias adotivas, vai viver nas comunas hippies e começa a frequentar as aulas da *Satya Community School*, em Lincoln, Massachusetts, uma

⁵ LEONZINI, Nessia. *Nan Goldin 20 anos de balada*. São Paulo: Centro Cultural Alumni, 1996. Magníficas criaturas.

⁶ Ibid, op. cit., Entrevista.

⁷ GOLDIN, op. cit., p. 08.

⁸ Ibid, op. cit., p. 09.

escola alternativa. Lá conhece os amigos David Armstrong e Suzanne Fletcher, que serão influências e companheiros de jornada pelos próximos anos⁹.

Quando Nan completa 18 anos, não comete suicídio; começa a fotografar. Usa a polaroid que ganhara na escola para registrar cada detalhe de sua vida e da vida de seus amigos. Seduzida pela idéia romântica do artista *underground*, que é mais criativo quando está sob o efeito de drogas, Nan se torna usuária de heroína¹⁰. Neste período, também começa a trabalhar como bartender e beber passa a fazer parte de sua rotina. Nan tem medo de “perder” seus momentos devido à falta de consciência proporcionada por algumas drogas, então, fotografa compulsivamente. Mais tarde, contudo, atribui a obsessão pelo registro dos mínimos detalhes de seu cotidiano a uma outra razão:

Eu realmente não me lembro da minha irmã. Durante o processo de deixar a minha família, de me recriar, eu perdi a real memória dela. Eu me lembro da minha versão dela, das coisas que ela dizia, das coisas que ela significava para mim. Mas eu não me lembro do sentido tangível de quem ela era, da presença dela, de como eram os seus olhos, de como era o som da sua voz¹¹.

Para não ver a lembrança de seus amigos tornar-se opaca, como acontecera com a de sua irmã, Nan os fotografa nas mais diversas situações. A memória se transforma em parte intrínseca de seu trabalho. Como conceitua no livro *The Ballad of sexual dependency*,

Todos nós contamos histórias que são versões da história – memorizadas, encapsuladas, repetidas, e seguras. A memória real, que estas imagens detonam, é uma invocação da cor, do cheiro, do som e da presença física, da densidade e do sabor da vida. A memória permite um fluxo sem fim de conexões. Histórias podem ser reescritas, a memória, não¹².

⁹ BRAIN-JUICE. *The best biographies for the 20th century art, film, history, literature and music*. Disponível em: http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_bio.cgi?p_id=88. Acessado em: 03/10/2007.

¹⁰ LEONZINI, op. cit., Entrevista.

¹¹ GOLDIN, op. cit., p. 09.

¹² Ibid, op. cit., p. 06.

Ainda nesta época, Nan Goldin tem contato com aquelas que seriam as suas primeiras referências artísticas. Ela pode ser mais facilmente encontrada nas salas de cinema que exibem os filmes de Andy Warhol e Fellini do que nas salas de aula de sua escola hippie; por vezes, assiste a mais de três filmes no mesmo dia, sempre na companhia do amigo David Armstrong, que lhe apresenta as divas Marilyn Monroe, Susan Hayward, Bette Davis, entre tantas outras. Nan fica fascinada pela fotografia de moda, pelos fotógrafos Baron de Meyer e Cecil Beaton. Mais tarde, entra em contato com as imagens de Guy Bourdin, Helmut Newton e com as *Vogues* francesas e italianas¹³.

Nos anos 1970, o amigo David Armstrong introduz Nan Goldin à boate *The other side*, em Boston, e ao mundo das *drag queens*. Bissexual assumida, ela se apaixona por um travesti e mergulha de cabeça no universo daquelas que mais tarde classificaria como “o terceiro sexo, que faz muito mais sentido do que os outros dois”¹⁴. Para Nan, as *drags* são rainhas, e a fotógrafa se sente uma rainha ao lado delas também. Os anos de convivência com as *drags* rendem uma série de fotografias em p&b, criadas sob um olhar respeitoso, que em 1993 seriam reproduzidas no livro *The other side* – uma homenagem às suas amigas, “estas magníficas criaturas”, que são capazes de se reinventar. Estas imagens influenciaram profundamente o trabalho da fotógrafa ao longo de toda a sua vida; as diferenças e semelhanças entre os gêneros serão retomados nas mais diversas obras da fotógrafa.

Durante este período, Nan ingressa na *Boston School of Fine Arts*. Esta transição marca uma mudança no estilo da fotógrafa: até então, ela só havia fotografado com filmes p&b e usado as fontes de luz disponíveis – com exceção de algumas imagens feitas na boate *The other side*,

¹³ LEONZINI, op. cit., Entrevista.

¹⁴ Ibid, op. cit., Magníficas criaturas.

nas quais usara *flash*¹⁵. A partir do momento em que começa a trabalhar a cor em suas imagens, Nan não volta ao p&b. A cor, principalmente a cor viva, passa a ser uma das marcas registradas de sua obra. O uso de positivos associado ao processo fotográfico *Cibachrome*¹⁶ empresta às fotografias de Nan tintas fortes, uma profunda qualidade de tons, o que coaduna com a intensidade de seu trabalho. A introdução do constante uso do *flash*, além disto, dá a ela mais liberdade para trabalhar em seus ambientes mais caros: lugares fechados, muitas vezes boates e bares onde Nan e sua “tribo”, como ela costuma chamar seus amigos, encontram-se, iluminados por poucas luzes incandescentes, durante a noite. Nesta mesma época, Nan tem contato com os trabalhos de Diane Arbus, Weegee, August Sander e Larry Clark – este último influencia profundamente a direção que a fotógrafa dará ao seu trabalho ao longo de toda a vida. Sobre o livro *Tulsa*, ela diz:

(...) é o primeiro trabalho que vi de documentação a partir de uma experiência pessoal. Aí eu compreendi que estava fazendo um trabalho importante e completamente intuitivo: eu estava incorporando a tradição do *snap-shot*, do álbum de família, às tradições artísticas da fotografia. Com a minha intuição, eu estava mudando as regras do jogo¹⁷.

No final dos anos 1970, Nan Goldin resolve seguir David Armstrong até Nova York. Lá, a fotógrafa documenta anos de festas, uso excessivo de drogas, mas principalmente relacionamentos criados e desfeitos, sempre dentro do círculo de sua vida com seus amigos. “Eu

¹⁵ BRAIN-JUICE, op. cit.

¹⁶ *Cibachrome*, ou *Ilfochrome*, é um método de impressão realizado diretamente a partir de slides – sem que seja necessário o uso de um internegativo. Em outros métodos semelhantes, como o *Type R*, oferecido pela Kodak, pela Fuji, entre outras, os corantes estão presentes na química e interagem com o revelador para formar as cores da imagem no papel; já no *Ilfochrome*, os corantes são criados na própria emulsão do papel e eliminados durante o processo de revelação. Estes corantes se chamam AZO e são conhecidos por sua excepcional estabilidade. Ao serem incorporados à emulsão do papel, agem como um escudo que impede que a luz “se espalhe” e, assim, garantem uma maior qualidade da imagem e cores mais saturadas.

¹⁷ LEONZINI, op. cit., Entrevista.

acredito que uma pessoa deva criar sobre aquilo que conhece e falar sobre a sua própria tribo... Você só pode falar com verdadeiro entendimento e empatia sobre a sua experiência”¹⁸, diz ela.

Boa parte destas fotografias virá a integrar a mais conhecida obra de Nan Goldin, a série de slides *The ballad of sexual dependency*, que posteriormente será lançada como livro, no meio dos anos 1980. *The ballad* é uma seqüência de 45 minutos de slides organizada junto com diversas canções, entre as quais *I'll be your mirror*, *All tomorrow's parties* e *The ballad of sexual obsession*, que originalmente é exibida em diversos clubes de punk rock na cidade de Nova York. Ao longo dos anos posteriores à primeira exibição, Nan vai acrescentando e retirando imagens e músicas; com isto, a obra se transforma. Mesmo assim, a atmosfera de intimidade presente no trabalho original se mantém.

De acordo com Nan Goldin, o trabalho em *The ballad* “...lida com a batalha entre a autonomia e a dependência: como você se torna íntima de alguém mantendo a identidade. O consumo emocional é um aspecto das fotos de ‘antes’; o desejo maternal das de depois”¹⁹. Nesta obra, acompanhamos, entre outros, o relacionamento de Nan e seu namorado Brian, que dura dois anos e termina com uma quase-tragédia: a fotografia *Nan one month after being battered* é um auto-retrato em que a fotógrafa expõe seu rosto machucado; agredida por Brian, por pouco ela não perde a visão do olho esquerdo. Outra imagem bastante significativa, talvez a mais conhecida da fotógrafa, é *Nan and Brian in bed*, feita por ela com uma câmera escondida – estas duas imagens serão analisadas posteriormente, na segunda parte deste trabalho.

Em 1986, Nan Goldin começa a viajar exibindo *The ballad of sexual dependency*. O trabalho é visto nos festivais de cinema de Berlim e Edimburgo. A esta altura, a fotógrafa já conta com mostras suas nos principais museus e centros culturais dos Estados Unidos, entre os quais o

¹⁸ BRAIN-JUICE, op. cit.

¹⁹ LEONZINI, op. cit., Entrevista.

Museum of Modern Art, em Nova York, e o *Whitney Museum of American Art*, na mesma cidade. É neste ano também que ela ganha seu primeiro prêmio, o *Englehard Award*, concedido pelo *Institute of Contemporary Art in Boston*²⁰.

Em 1988, contudo, as drogas levam a fotógrafa a uma clínica de desintoxicação. Nan carrega o livro *The ballad* até a clínica, bem como a sua Leica M6, mas, além de não poder guardar o livro consigo, pela primeira vez ela não tem permissão para fotografar²¹. As imagens de Nan não podem “salvá-la”, como haviam feito em outros momentos de sua vida.

Dois meses depois, ainda na clínica, Nan recebe a sua câmera de volta. Calca a sua recuperação, que dura seis meses, em uma série de auto-retratos, e descobre a luz do dia: “O mundo se abriu para mim depois de 1988. Tomei consciência da luz natural. Percebi, depois de 15 anos de profissão, que a luz afeta e transforma a cor”²².

Neste período, Nan começa a perder grande parte de seus amigos, vítimas de AIDS, uma doença relativamente nova na época. Talvez uma das perdas mais significativas seja a da atriz e novelista Dorothy “Cookie” Mueller, que a fotógrafa conheceu em 1976. *The Cookie Portfolio* é uma série de 15 retratos de Cookie feitos desde o ano de 1976, em festas e eventos sociais, até o ano de 1989, marcado pelo funeral da amiga – a própria cerimônia do funeral é registrada por Nan²³. Durante os próximos anos, Nan Goldin segue fotografando seu círculo de amigos, vários deles à esta época já infectados pela mesma doença. Muitas destas imagens são incorporadas ao trabalho *The ballad of sexual dependency*. Ela também as exibe em diversas mostras nos Estados Unidos e em outros países.

²⁰ ARTNET. *Nan Goldin*. Disponível em: <http://www.artnet.com/artist/7135/nan-goldin.html>. Acessado em: 03/10/2007.

²¹ BRAIN-JUICE, op. cit.

²² LEONZINI, op. cit., Entrevista.

²³ BRAIN-JUICE, op. cit.

Em 1991, Nan deixa os Estados Unidos para viver durante um ano em Berlim. A mudança é proporcionada por um programa da organização *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD), que leva artistas à capital alemã, mas também pelo estágio avançado da doença de um de seus melhores amigos, Alf Bold, que está morrendo de AIDS:

Foi na mesma época em que também morreu de AIDS o meu marchand parisiense Guilles. Ele tinha a galeria mais radical da cidade. Ele não disse a ninguém na Europa que tinha AIDS, porque a atitude aqui era muito diferente da que havia nos Estados Unidos. Não havia ACT UP em Paris, e em 1993 a cidade lembrava os Estados Unidos nos anos 1950. Agora isso mudou, mas naquele tempo as pessoas na Europa me diziam: ‘Oh, nós não precisamos de ACT UP. Temos hospitais muito bons’.²⁴

A partir desta data, recaídas e novas internações em clínicas serão entremeadas por passagens pelo *underground* de grandes cidades na Europa e no mundo, entre elas Paris, Londres e Bangkok²⁵.

Em 1994, Nan Goldin e David Armstrong publicam o livro *A double life*. Composto por fotografias feitas por Nan e por David, o livro aborda os diferentes estilos dos artistas ao fotografarem as mesmas pessoas e conta, inclusive, com retratos feitos um do outro. Em 1995, uma mostra chamada *Boston School* exhibe, no *Institute of Contemporary Art in Boston*, trabalhos de Nan Goldin, David Armstrong e dos fotógrafos e amigos Philip-Lorca DiCorcia, Mark Morrisroe, Jack Pierson, entre vários outros. Ainda em 1995, Nan Goldin publica o livro *Tokyo love*, resultado de um trabalho conjunto com o fotógrafo japonês Nobuyoshi Araki²⁶.

Em 1996, o *Whitney Museum of American Art* faz uma retrospectiva do trabalho de Nan chamada *I'll be your mirror*, que também é lançada em um livro. A mostra é composta por fotografias de todos os momentos da carreira da fotógrafa e engloba, inclusive, a última versão da

²⁴ ARTMIX. *I was born with a feminist heart. Nan Goldin interviewed by Adam Mazur and Paulina Skirgajllo-Krajewska*. Disponível em: http://free.art.pl/artmix/archiw_5/0303ampskngeng.html. Acessado em: 03/10/2007.

²⁵ TEIXEIRA, Virna. *Sobrevivendo no playground do inferno: os portraits de Nan Goldin*. São Paulo: Literatura e arte no plural – Cronópios, 2005. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=465>. Acessado em: 03/10/2007.

²⁶ BRAIN-JUICE, op. cit.

seqüência de slides *The ballad of sexual dependency. I'll be your mirror* também dará título a um documentário produzido pela BBC e co-dirigido por Nan Goldin e Edmund Coulhart²⁷. Mais tarde, Nan ainda irá se aventurar na produção de outro documentário, chamado *Ballad at Morgue*, que só será exibido na cidade de Turim, na Itália. O filme conta a história do casal Aurele e Joana, amigos da fotógrafa – ele HIV-soropositivo e ela, não.

A partir do meio dos anos 1990, a natureza começa a aparecer nas fotografias de Nan. Ela não abandona seus retratos e auto-retratos, mas rios e árvores também podem ser vistos nestas novas imagens, bem como a luz natural, que a fotógrafa conhecera ao ser internada pela primeira vez. Até a próxima década, ainda, Nan dedicará parte de sua atenção às paisagens²⁸. Mas estas imagens não são exatamente leves e contemplativas; nelas também está presente a intensidade que permeia os outros trabalhos de Nan. Sempre destacando a cor como elemento primordial em suas fotografias, ela exhibe agora paisagens tão belas quanto dramáticas – a melancolia de um vulcão nos é passada por seus profundos tons azuis e lilazes mesclados ao céu; o suicídio de Phillip, amigo de Nan, parece estar contido nas densas nuvens cor-de-laranja do céu do dia de sua morte.

As imagens desta fase também retratam crianças, geralmente filhos das famílias de seus amigos, bem como a sua própria família de Nan – não a que ela escolhera ao tornar-se adolescente, mas aquela de onde viera: na série *First love*, por exemplo, a fotógrafa exhibe imagens de seu sobrinho Simon com sua namorada, Jessica. A água, elemento fundamental em

²⁷ Em uma entrevista concedida à curadora Kathy High, Nan Goldin fala sobre o seu descontentamento em relação ao resultado deste filme. Nan teve muitos problemas para lidar com a co-direção de Edmund Coulhart, uma vez que ele não compartilhava o mesmo olhar sobre o seu trabalho: REEL NEW YORK. *Interview with Nan Goldin, I'll be your mirror*. Disponível em: http://www.thirteen.org/reelny/previous_seasons/reelnewyork2/i-goldin.html. Acessado em: 03/10/2007.

²⁸ TEIXEIRA, op. cit.

seu trabalho ao longo de toda a sua vida, deixa de habitar banheiras para ser representada em piscinas ou no próprio mar²⁹.

Em 2002, Nan machuca seriamente uma das mãos, ao cair em uma piscina vazia no set de filmagem do filme *Monsoon Wedding*, de Mira Nair, em Nova Délhi, na Índia. A fotógrafa é submetida a uma cirurgia, mas perde um pouco da facilidade de manejo da mão ferida³⁰.

Em 2003, publica o livro *The devil's playground*, uma profunda retrospectiva de sua carreira desde os primeiros trabalhos em Boston, que conta com textos de autores como Nick Cave e Leonard Cohen. Neste mesmo ano, sua série de slides *Heartbeat*, composta de 245 imagens embaladas por uma trilha sonora criada pela cantora Björk, é exibida pela primeira vez na *Matthew Marks Gallery*, em Nova York, após rodar os museus de Paris, Londres, Madri, Porto, Turim e Varsóvia, dentro da exposição *Still on earth*. Na ocasião, a galeria nova-iorquina também exhibe 45 novas fotografias feitas por Nan na Europa ao longo dos dois últimos anos anteriores³¹.

Em 2006, a *Matthew Marks* abre a exposição *Chasing a ghost*, que conta com algumas das paisagens fotografadas por Nan Goldin, mas que tem como principal atração a projeção *Sisters, saints and sibyls*. O trabalho multimídia de 39 minutos, exibido em três telas de vídeo diferentes, mostra tanto fotos *still* quanto imagens em movimento, acompanhadas pela narração da própria artista, envolta em uma trilha sonora selecionada por ela. Na obra, Nan relaciona a história de Santa Barbara à de sua irmã Barbara³².

²⁹ TEIXEIRA, op. cit.

³⁰ BRAIN-JUICE, op. cit.

³¹ MATTHEW MARKS GALLERY. *Matthew Marks is pleased to announce Goldin: Heartbeat, next exhibition at his gallery at 522 West 22nd Street.* ARTNET. Disponível em: <http://www.artnet.com/ag/finearthumbnails.asp?gid=706&cid=21332>. Acessado em: 03/10/2007.

³² Segundo a lenda, Santa Barbara era tão linda, que seu pai, Dióscoro, achou por bem trancá-la em uma torre. Pagão, ele entregou a filha ao tribunal quando ela descobriu a fé cristã e tentou fugir de seu enalço. Santa Bárbara foi condenada a ser exibida nua por todo o país – provavelmente o Egito ou a Antioquia. Deus, porém, se compadeceu de sua sorte e a vestiu com um suntuoso manto. Mesmo assim, ela sofreu toda sorte de suplícios: foi queimada com

Atualmente, Nan Goldin segue fotografando e dá aulas em Harvard. Continua exibindo o seu trabalho em diversas mostras no mundo todo, é representada por agentes da *Matthew Marks Gallery* e fã dos filmes de John Cassavetes, dos cinemas polonês e russo. No ano passado, em 2007, foi agraciada com o *Hasselblad Award*. A respeito dos novos olhares que derrama sobre seus amigos, amantes, sua família e as mais diversas paisagens, diz: “Meu trabalho muda como eu mudo. Eu acho que o trabalho de um artista tem que mudar, caso contrário, você se torna uma réplica de si mesmo”³³.

grandes tochas e teve os seios cortados. Por fim, foi executada pelo próprio pai, que lhe cortou a cabeça com uma espada. Logo após a sua morte, um raio fulminou seu assassino. É por isto que Santa Bárbara é invocada, nas tempestades, contra os raios: STENDER, Oriane. *Chasing the dragon*. ARTNET. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/stender/stender3-31-06.asp>. Acessado em: 03/10/2007.

³³ BRAIN-JUICE, op. cit.

1.2- A ARTE EM PRIMEIRA PESSOA

Hoje em dia, falar de si mesmo e dos próprios sentimentos por meio da arte é cada vez mais comum. Há algum tempo o autobiográfico deixou de ser característica de um trabalho específico, apenas uma entre tantas formas de expressão, para ocupar um lugar de fenômeno na sociedade ocidental. Talvez seja a hora, então, de nos perguntarmos por que e como isto aconteceu.

Para o escritor e acadêmico Richard Sennett, “a visão intimista é impulsionada na proporção em que o domínio público é abandonado, por estar esvaziado”³⁴. A partir de alguns argumentos erigidos por este autor, que em seu livro *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*³⁵ analisa o declínio da esfera pública ao longo dos séculos – não somente no campo das artes, mas também na política e principalmente no cotidiano das grandes cidades ocidentais –, podemos entender mais facilmente que momento histórico foi este que propiciou o surgimento de manifestações artísticas como as de Nan Goldin. Se a geração da fotógrafa, nascida após a Segunda Guerra Mundial, foi aquela que começou a se voltar para dentro de si e a se libertar das repressões sexuais, foi porque neste momento teve lugar grande parte da erosão do domínio público. No entanto, as condições para que isto acontecesse não foram criadas, como se pode pensar, na chamada era moderna; começaram a ser construídas ainda no século XVIII.

Com o crescimento das grandes cidades ocidentais no século XVIII, aumentou a quantidade de lugares onde pessoas estranhas podiam se encontrar. Sennett lembra que, neste momento, começaram a ser construídos, como forma de lazer, enormes parques urbanos e ruas

³⁴ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1989. P. 26.

³⁵ SENNETT, op. cit.

adequadas à passagem de pedestres; cafés, bares e estalagens para paradas de diligências se tornaram centros sociais. Representantes de óperas e teatros passaram a vender entradas ao grande público, deixando para trás o antigo costume que tinham de delegar a patrocinadores aristocráticos a distribuição dos lugares. Até mesmo as classes sociais mais baixas começaram a adotar hábitos de sociabilidade, tais como passeios em parques, caminhadas em jardins privados e “promoções” de noites no teatro³⁶.

As esferas pública e privada estavam em equilíbrio na época do Iluminismo. A vida privada era freqüentemente relacionada ao lugar do homem *natural*, representada pelo círculo familiar, pelas idéias de maternidade e paternidade, pelas amizades profundas; já na vida pública, o homem exercia a sua porção de ser *social*, podia fazer-se, criar-se, exercer a sua civilidade³⁷. Contudo, no final do século XVIII e no início do século XIX, algumas mudanças ocorridas na sociedade seriam responsáveis pela perturbação deste equilíbrio.

A primeira delas é a ascensão do capitalismo industrial. De acordo com Sennett,

Os traumas do capitalismo do século XIX levaram aqueles que detinham tais meios a se protegerem de todas as maneiras possíveis contra os choques de uma ordem econômica que nem vitoriosos nem vítimas entendiam. Gradualmente, a vontade de controlar e de moldar a ordem pública foi se desgastando, e as pessoas passaram a enfatizar mais o aspecto de se protegerem contra ela. A família constituiu-se num desses escudos (...). A família burguesa tornou-se idealizada como a vida onde a ordem e a autoridade eram incontestadas, onde a segurança da existência material podia ser concomitante ao verdadeiro amor marital e as transações entre membros da família não suportariam inspeções externas. (...). Usando as relações familiares como padrão, as pessoas percebiam o domínio público não como um conjunto ilimitado de relações sociais, como no Iluminismo, mas consideravam antes a vida pública como moralmente inferior³⁸.

O capitalismo industrial também tornou possível a produção em massa de bens de consumo. As roupas deixariam de ser alinhavadas unicamente por alfaiates para passar às

³⁶ SENNETT, op. cit., p. 32.

³⁷ Ibid, p. 33.

³⁸ Ibid, p. 35.

máquinas de costura e, com isto, a aparência das pessoas se tornava cada vez mais semelhante. As diferenças sociais, demarcadas, entre outras coisas, pela indumentária, tornavam-se menos nítidas, em um ambiente em que não contar com a possibilidade de se decifrar um estranho parecia ser perigoso³⁹. Outras mercadorias, tais como os utensílios de cozinha, por exemplo, passaram a ser vendidas em um comércio de massa – representado pelo surgimento das lojas de departamentos –, que obteve êxito junto ao público principalmente pela fetichização de seus produtos. Esta fetichização estava calcada na atribuição de características próprias à personalidade humana a coisas materiais. Para entendê-la melhor, Richard Sennett analisou o surgimento de uma outra mudança ocorrida na sociedade durante este período, a transformação da secularidade.

Sennett define a secularidade como “... a convicção, antes de morrermos, de que as coisas são como são, uma convicção que cessará de ter importância por si mesma assim que morrermos”⁴⁰. A transferência de um código do transcendente para um código do imanente caracterizaria a mudança da secularidade do século XVIII para a do século XIX. De acordo com o autor, “A ordem da natureza do século XVIII, na qual os fenômenos tinham um lugar, mas na qual a natureza transcendia os fenômenos, foi assim subvertida”⁴¹. Os sentimentos imediatos, as sensações, já não tinham que ser parte de um esquema pré-concebido para fazer sentido, poderiam ser analisados por si mesmos – idéia que regulou, por exemplo, a psicologia.

Ora, em uma sociedade na qual o imanente justifica-se por si só, cada detalhe se reveste de importância. Se a aparência de um estranho é um mistério, qualquer elemento que forneça sobre ela uma pista pode significar *algo*; se as coisas têm significação nelas próprias

³⁹ Ibid, p. 36.

⁴⁰ Ibid, p. 36.

⁴¹ Ibid, p. 37.

independentemente, tudo pode ser importante. Sob esta nova ordem secular, torna-se difícil estabelecer o que é apenas um objeto impessoal e o que está diretamente relacionado à experiência de uma pessoa, à sua própria forma de ver o mundo e à sua personalidade. Da objetividade guiada pela lógica e pela ciência que regia o Iluminismo, passa-se gradativamente a uma profunda subjetividade:

Se o impacto do capitalismo industrial iria desgastar o sentido da vida pública como uma esfera moralmente legítima, o impacto do novo secularismo iria desgastar essa esfera por um caminho oposto, apresentando à humanidade a máxima segundo a qual nada que desperte sensação, perplexidade ou simples atenção pode ser excluído *a priori* do campo da vida privada de uma pessoa ou despojado de qualquer qualidade psicológica importante a ser descoberta⁴².

Esta leitura também serve como base para entendermos os tão afamados pudores vitorianos. Já que se acreditava que a personalidade e os desejos de uma pessoa poderiam ser analisados por intermédio dos detalhes de sua roupa, de seus objetos, gestos e manifestações corpóreas, nada mais natural do que tentar fazê-los neutros ou escondê-los. Mas se a manifestação da personalidade de alguém e de seus anseios mais profundos aparece involuntariamente na superfície deste alguém, quer se queira, quer não, como neutralizá-los ou escondê-los? O ideal seria mesmo não sentir.

A discrição passou a fazer parte do espaço público. Na metade do século XIX, o silêncio já era a única forma de relacionamento interpessoal nas ruas⁴³. Estranhos deixaram de se falar, todos passaram a “ter direito” à sua própria introspecção. Abordagens em público só seriam toleradas se devidamente codificadas: “*me desculpe*, o senhor poderia me dizer...”, “*com licença*, a senhora sabe que horas são?”. Segundo Sennett,

⁴² Ibid, p. 38.

⁴³ Ibid, p. 43.

O comportamento público era um problema de observação e de participação passiva, um certo tipo de voyerismo. Balzac chamava-o ‘gastronomia dos olhos’; a pessoa está aberta para tudo e nada rejeita *a priori* de sua esfera de ação, contanto que não tenha que se tornar um participante ou envolver-se em uma cena⁴⁴.

Richard Sennett recorre também à já conhecida metáfora da sociedade como um grande teatro para analisar o comportamento humano no espaço público ao longo dos últimos séculos. Isto porque uma pessoa, no século XVIII e em parte do século XIX, para fazer-se crível diante de um estranho, precisaria usar de expedientes semelhantes aos de um ator. A máscara seria um dos elementos mais importantes da sociedade ocidental nestas épocas – e, não por acaso, justamente o objeto a cair em desuso nos séculos XX e XXI:

Num meio de estranhos, as pessoas que testemunham as ações, declarações e profissões de fé normalmente desconhecem a história de quem as faz e não têm experiência de ações, declarações e profissões de fé semelhantes, no passado da pessoa; torna-se portanto difícil para essa platéia julgar, por um padrão externo de experiência com uma determinada pessoa, se deve ou não crer nela numa dada situação. O conhecimento da crença depende, assim, de como a pessoa se comporta – de como fala, gesticula, move-se, veste-se, ouve – dentro desta situação⁴⁵.

Da mesma forma que um ator atinge os sentimentos de sua platéia sem revelar a própria personalidade, os homens e mulheres no espaço público dos séculos XVIII e XIX, por meio de códigos de conduta e comportamento, roupas e discursos, eram capazes de suscitar crença e despertar sentimentos em estanhos de forma impessoal. Sennett observa, por exemplo, como os trajes usados no espaço público se pareciam com os trajes que cobriam os atores nos palcos do século XVIII – a despeito das roupas afeitas à casa, onde o domínio do natural permitia o uso de vestes mais simples, que davam liberdade ao corpo⁴⁶. Quando a indumentária do palco e da rua

⁴⁴ Ibid, p. 43.

⁴⁵ Ibid, p. 58.

⁴⁶ Ibid, p. 98.

passam a se ligar mais ao corpo, como a roupa de casa, também passam, de certa forma, a ser lidas como representativas da personalidade daqueles que a usam.

O corpo como manequim e o discurso como sinal são duas características definidas por Sennett como pertencentes aos séculos XVIII e XIX. Se o corpo como manequim se constitui no vestuário teatral da rua e na brincadeira de jogar com a própria aparência como representação, o discurso como sinal é da mesma forma uma atividade distanciada do “eu”, uma linguagem impessoal estabelecida para o espaço público, mas que, por isto mesmo, propicia o estabelecimento de laços sociais. Para Sennett,

... ambos os princípios tinham em comum uma rejeição do símbolo, uma rejeição da idéia segundo a qual por detrás da convenção encontra-se uma realidade interior, escondida, à qual a convenção se referia e que constituía a “verdadeira” significação. Tanto os princípios verbais quanto os visuais estimulam portanto uma definição da expressão “pública”: ela é anti-simbólica⁴⁷.

A despeito do que se possa pensar, o domínio privado ainda não era, nesta época, um espaço em que as pessoas buscavam, como princípio, a expressão da própria personalidade, de suas individualidades. As relações próximas ao “eu”, neste momento, também poderiam ser caracterizadas, de acordo com os termos contemporâneos, como impessoais. Já que o privado era o domínio do natural, as relações familiares eram analisadas antes como questões da natureza⁴⁸. O espaço público também servia de contraponto à vida familiar – a civilidade que corrigia a rudeza.

As condições para que o privado fosse associado ao pessoal, como já foi dito, foram criadas, principalmente, pela mudança do tipo de secularidade que regia a sociedade ocidental. Em uma sociedade em que o transcendente, a idolatria deixam de ter lugar, as experiências

⁴⁷ Ibid, p. 116.

⁴⁸ Ibid, p. 117.

imediatas crescem em importância, uma vez que cada fenômeno parece representar algo por si mesmo. Sennett explica que

... as pessoas estavam inclinadas a provocar cada vez mais as diferenças nas impressões imediatas que se davam umas às outras, a fim de ver tais diferenças, de fato, como a própria base da existência social. Essas impressões imediatas que as diferentes pessoas produziam eram tidas como sendo suas personalidades⁴⁹.

Quando o privado passou a ser vinculado ao pessoal, a dimensão psíquica também invadiu a vida pública, uma vez que esta já havia sido contaminada pela esfera privada. Daí o medo de que a personalidade pudesse ser “lida” em público. A partir deste momento, surge a figura do *espectador*⁵⁰. Homens e mulheres – mas principalmente homens, já que eles possuíam maior liberdade para circular em público – não queriam abrir mão da experiência que as ruas poderiam oferecer, longe das regras familiares; mas, por outro lado, o medo da exposição da própria personalidade na frente de estranhos impedia que agissem ativamente neste espaço. O silêncio, a postura de observador, de *voyeur*, então, passam a ser as estratégias adotadas por estas pessoas. A “vida” que elas buscavam nas ruas é vivida, agora, por catarse. O artista começa a ser observado como uma figura extraordinária. A partir desta época, quem faz mais sucesso junto ao público é o artista capaz de realizar uma boa performance, aquele que expressa os seus sentimentos de forma visceral. É como se as pessoas realizassem as suas emoções por intermédio de um ser estranho, porém magnífico.

Há ainda outros indícios de que a esfera privada estava se mesclando à esfera pública neste período, como, por exemplo, o tipo de arquitetura praticado – que, entre outras coisas, via

⁴⁹ Ibid, p. 192.

⁵⁰ Ibid, p. 243.

cada vez menos as praças como espaços de convivência⁵¹. No entanto, o que agora nos interessa mais é como se comporta uma sociedade intimista, na qual o pessoal passa a reger a vida privada e, conseqüentemente, diante do afrouxamento da divisão entre a família e as ruas, também a vida pública.

Para Sennett, uma sociedade intimista é uma sociedade baseada no narcisismo. Ao analisar o mito de Narciso, ele diz: “É o perigo da projeção, uma reação ao mundo como se a realidade pudesse ser compreendida através de imagens do eu”⁵². E desenvolve:

São apagadas as demarcações, os limites e as formas do tempo, tanto quanto os do relacionamento. O narcisista não está faminto de experiências; está faminto da Experiência. Buscando sempre uma expressão ou um reflexo de si mesmo na Experiência, ele desvaloriza cada interação ou cenário particular, pois nunca será o bastante para acompanhar quem ele é. O mito de Narciso capta nitidamente isso: a pessoa se afoga no eu; é um estado entrópico⁵³.

O que importa na sociedade contemporânea não é tanto o que se *faz*, mas o que se *sente*, como as coisas são percebidas e como elas nos afetam. E, se não usamos mais máscaras socialmente, se o que expomos em público é de fato o que somos, a nossa personalidade, nossa crença no outro também está baseada no que ele *é*. Não à toa hoje em dia políticos sejam derrubados antes por um caso extra-conjugal do que por um desfalque nos cofres públicos; não por acaso, no campo das artes, vemos surgir, cada vez mais, o autobiográfico.

A idéia de comunidade tal como era ela conhecida – um grupo de indivíduos unidos por algum interesse comum – vem sendo erodida ao longo dos últimos séculos, já que o espaço público passou a ser visto como um lugar perigoso, já que a postura de homens e mulheres neste espaço passou a de meros espectadores, e não mais a de seres atuantes. A partir do momento em

⁵¹ Richard Sennett analisa os mais diversos aspectos deste processo. Contudo, optei por expôr aqui os que considero mais pertinentes ao desenvolvimento deste trabalho.

⁵² SENNETT, op. cit., p. 395.

⁵³ Ibid, p. 395.

que a crença no outro começa a ser construída sobre o que ele é e sente, sobre seus valores morais, o senso de comunidade também passa a sê-lo. O que nos identifica é o que sentimos, é como nos sentimos a respeito de. O domínio público é um lugar onde as pessoas se revelam umas às outras. Ainda Sennett:

A aspiração hoje predominante é de se desenvolver a personalidade individual através de experiências de aproximação e de calor humano para com os outros. O mito hoje predominante é que os males da sociedade podem ser todos entendidos como males da impessoalidade, da alienação e da frieza. (...) relacionamentos sociais de qualquer tipo são reais, críveis e autênticos, quanto mais próximos estiverem das preocupações interiores psicológicas de cada pessoa⁵⁴.

Até agora seguimos Sennett, com alguma liberdade de interpretação, em sua análise da passagem de uma sociedade baseada na civilidade para uma sociedade baseada na intimidade. Mas já é hora de o deixarmos, para que entendamos também um outro aspecto do momento pelo qual passamos hoje. Vivemos em uma sociedade narcísica baseada na intimidade e nas emoções subjetivas, mas estas emoções, muitas vezes, são expressas por um aspecto específico de nosso “eu”: a nossa sexualidade. Será útil, então, mudarmos de guia: vamos a Foucault e à sua *História da sexualidade*⁵⁵.

Michel Foucault, no primeiro volume da obra acima mencionada, defende, de forma não pouco ousada, que, ao contrário do que afirma grande parte dos pesquisadores e acadêmicos ocidentais, nunca fomos uma sociedade reprimida na expressão de nossos desejos, de nossa sexualidade. De acordo com o autor, ao longo dos últimos séculos, abriu-se, cada vez mais, espaço para que explorássemos o sexo e as manifestações de nossa sexualidade em nosso discurso. E é interessante notar que a análise de Foucault começa bem pouco tempo antes da de Sennett, em meados do século XVII.

⁵⁴ Ibid, p. 317.

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1988.

Foucault destrincha a evolução, ao longo dos séculos, de instituições de poder tais como a Igreja, a Escola, a Ciência, a Justiça, entre outras, para provar a sua teoria. Começa nos bancos dos confessionários, após o Concílio de Trento, quando era indispensável ao sacramento da confissão a descrição dos mínimos detalhes de um pecado – principalmente os de ordem sexual – para que ele pudesse ser compreendido e expurgado. Passando pelo século XVIII, aponta como o sexo passou a ser quantificado, contabilizado e especificado, por meio de pesquisas institucionais, que tinham como objetivo analisar o fluxo populacional ou promover a saúde e a higiene na sociedade⁵⁶. Aqui, embora o objetivo fosse limitar e regular o sexo, por meio de discursos públicos “úteis”, não havia a intenção de proibir a sua prática – e o que importa é que o sexo começa cada vez mais a entrar em discurso, por intermédio das formas oficiais de poder.

Ainda no século XVIII, os colégios adotam estratégia semelhante. O fato de os contrutores dos edifícios escolares terem pensado minuciosamente em detalhes arquitetônicos que impedissem o contato físico de crianças e adolescentes, além de possíveis atividades “impróprias”, só exemplificaria a importância que era dada ao sexo e à sexualidade; e o surgimento de uma intensa literatura oficial sobre o assunto nesta época – representada por manuais pedagógicos, advertências clínicas, etc. – seria responsável por colocar ainda mais o sexo em discurso. Por fim, se crianças e jovens eram cercados de tantos cuidados é sinal de que a sexualidade infantil era considerada algo real bem antes do advento da psicanálise.

Em meados do século XIX, a Justiça penal já se ocupava de pequenos atentados sexuais, “ultrajes” e “perversões”⁵⁷. A medicina e a ciência também analisavam estes acidentes como naturais ou não, e dedicavam – embora não sem uma certa ressalva de que esta análise de coisas

⁵⁶ FOUCAULT, op. cit., p. 31.

⁵⁷ Ibid, p. 37.

pouco morais se fazia em caráter unicamente científico – boa parte de seus escrito ao sexo.

Foucault provoca:

Não seria para incitar a falar, para sempre levar a recomençar a falar nesse tema que, nas fronteiras de todo discurso atual, ele é exibido como o segredo que é indispensável desencavar – uma coisa abusivamente reduzida ao mutismo, ao mesmo tempo difícil e necessária, preciosa e perigosa de ser dita⁵⁸?

O autor vê nos olhos esbugalhados das instituições de poder que nos séculos XVIII e XIX rotulavam como imorais e aberrantes as ditas “sexualidades periféricas” – o onanismo, as práticas homossexuais, a sodomia, entre tantas outras – também a responsabilidade por incorporar estas manifestações ao discurso dos indivíduos. A partir do momento em que as sexualidades periféricas foram classificadas e analisadas, elas se tornaram mais inteligíveis, reais, ainda que esta inteligibilidade estivesse calcada em um determinado enquadramento.

O mesmo poder que coibe, portanto, desperta interesse, e uma atividade alimenta a outra. A nossa sociedade teria, ao longo dos últimos séculos, criado uma espécie de *scientia sexualis*⁵⁹, pois sempre achamos que sabemos pouco sobre o sexo, queremos descobrir mais coisas a respeito dele; sentimo-nos injustiçados, reprimidos, frustrados, como se estivéssemos constantemente sendo calados pelos mais diversos instrumentos de poder. Para Foucault, no entanto, teríamos apenas passado de uma sociedade regida pelo poder sobre a morte para uma guiada pelo poder sobre a vida; a lei passou a funcionar mais como norma e foi se calcando cada vez mais nos aparelhos reguladores do Estado – como a medicina e as instituições administrativas⁶⁰.

Discorri sobre a análise de Michel Foucault a respeito da abertura que o autor proclama ter acontecido na sociedade ocidental nos últimos séculos em relação ao discurso sobre o sexo.

⁵⁸ Ibid, p. 41.

⁵⁹ Ibid, p. 66.

⁶⁰ Ibid, p. 157.

Contudo, o aspecto da teoria do acadêmico que considero mais pertinente a este trabalho – o elemento que a põe diretamente em contato com a obra de Richard Sennett – ainda está por vir. Foucault explica como, desde a Idade Média, a partir dos rituais criados pela Igreja, a nossa sociedade se baseou na confissão como manifestação da verdade. Não à toa os pecados sexuais dos indivíduos só poderiam ser expurgados mediante a mais minuciosa descrição de seus atos, posições sexuais, sentimentos e desejos.

Os rituais de confissão também se manifestam nos procedimentos médicos da explanação e explicação dos sintomas das enfermidades pelos pacientes aos médicos e, com o advento da psicanálise, nos métodos de hipnose e associação livre. De acordo com o autor,

O indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (familiar, lealdade, proteção); posteriormente passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo⁶¹.

Sobre as diferenças existentes entre a *ars erotica* – que se manifesta nos rituais de iniciação das sociedades orientais – e a *scientia sexualis*, Foucault explica que, enquanto na primeira o conhecimento é alcançado pela transmissão da tradição, na segunda, a verdade se manifesta no vínculo entre aquele que fala e aquele que escuta. O discurso de verdade adquire efeito sempre sobre aquele que está no lugar do dominado – quem confessa. O difícil saber do sexo não é transmitido, mas compreendido por meio da confissão⁶².

A partir daí podemos entender porque a questão do que somos, de nossa individualidade, passou a ser relacionada, ao longo dos séculos, ao nosso desejo, à manifestação de nossa sexualidade. E já que hoje vivemos em uma sociedade sem máscaras, baseada na autenticidade,

⁶¹ Ibid, p. 67.

⁶² Ibid, p. 72.

como afirma Sennett, nada mais natural do que deixar virem a público desejos anteriormente tão secretos. Citando mais uma vez Foucault:

É pelo sexo efetivamente, ponto imaginário fixado pelo dispositivo da sexualidade, que todos devem passar para ter acesso à própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio produtor de sentido), à totalidade de seu corpo (pois ele é uma parte real e ameaçada deste corpo do qual constitui simbolicamente o todo), à sua identidade (já que ele alia a força de uma pulsão à singularidade de uma história). Por uma inversão que começou, provavelmente, de modo subreptício há muito tempo – e já na época da pastoral cristã da carne – chegamos ao ponto de procurar nossa inteligibilidade naquilo que foi, durante tantos séculos, considerado como loucura; a plenitude de nosso corpo naquilo que, durante muito tempo, foi um estigma e como que a ferida neste corpo; nossa identidade, naquilo que se percebia como obscuro impulso sem nome⁶³.

Outro ponto importante em Foucault é a análise que o autor faz da gradativa passagem, desde o século XVII, do dispositivo da sexualidade de campos como a pedagogia e as manifestações espirituais para o núcleo familiar⁶⁴. A respeito deste fenômeno, o autor analisa como a classe que se tornava hegemônica no século XVIII, a burguesia, já tinha um profundo senso de proteção do corpo, de seu vigor, de sua longevidade. Lembrando Sennett, é também neste momento que podemos observar o início da transposição de elementos da vida privada para a vida pública.

Anthony Giddens, em *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*⁶⁵ critica o cerne da teoria de Foucault, ao afirmar que não é verdade que nunca fomos reprimidos sexualmente. Ele acredita que Foucault comete um erro considerável ao não se perguntar quem é a voz dominante nos discursos que analisa. Para Giddens, se Foucault calca a sua tese, muitas vezes, em textos médicos, ele se esquece que aqueles que os escrevem nos séculos XVII, XVIII e XIX são, majoritadamente, homens. O acadêmico, que no livro citado

⁶³ Ibid, p. 170.

⁶⁴ Ibid, p. 135.

⁶⁵ GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

discorre sobre a transformação da intimidade e da forma de amar na sociedade ocidental nos últimos séculos, considera imperdoável a exclusão das mulheres e do amor de qualquer análise relativa deste período⁶⁶.

De fato, podemos dizer que a transformação ocorrida na forma como lidamos com a nossa identidade e a nossa sexualidade está, em grande parte, associada ao *feminino*, ou, mais corretamente, ao que durante muito tempo foi relacionado exclusivamente ao feminino. Se a mudança de uma sociedade da máscara para uma em que a autenticidade é vista como maior valor de expressão, e se a metamorfose desta antiga sociedade a partir da crescente relação entre identidade e sexualidade só foram possíveis diante de uma profunda expansão da vida privada sobre a vida pública, então estamos falando sim, de certa forma, da passagem de um registro do masculino para o feminino. Voltando a Sennett e a Giddens, podemos observar como a separação bem definida e equilibrada das esferas pública e privada no Iluminismo fez com que o homem, o chefe de família, perdesse certa autoridade sobre as questões do lar, ao passo que ganhava mais liberdade nas ruas. À medida em que se tornava mais “perigoso” para as mulheres circular entre estranhos, a elas também era atribuída maior responsabilidade dentro da vida privada, o que se deu principalmente com o advento da infância e da visão da criança como um ser frágil, que requeria cuidados maiores e não deveria ficar exposto aos riscos oferecidos pela vida pública.

Não obstante, não acredito que Foucault tenha simplesmente ignorado este aspecto ao elaborar a sua tese. Se ele não deu tanta importância às questões de gênero ao criar a sua *História da sexualidade* talvez tenha sido justamente porque estava analisando um discurso nascido dentro das instâncias oficiais de poder. Ao questionar a pudicícia vitoriana, por exemplo, Foucault estava ciente dos terríveis códigos de recato e pureza que esmagavam principalmente as mulheres; é possível ele que estivesse apenas afirmando que, embora de forma contraditória, ao

⁶⁶ GIDDENS, op. cit., p. 35.

sexo estava sendo mais uma vez relegada enorme importância. Foucault não diz que nunca fomos reprimidos sexualmente, mas que os aparatos oficiais de poder não parecem estar tão preocupados assim em fazer com que nos calemos a respeito do nosso sexo e de nossa sexualidade. A partir deste ponto de vista, considero as análises de Foucault e Giddens não opostas, mas complementares.

Sobre a libertação da sexualidade do aspecto biológico, Giddens nos remete também a Sennett e à sua passagem de uma sociedade transcendente a uma sociedade imanente:

No passado, a sexualidade e a reprodução estruturavam uma à outra. Até se tornar completamente socializada, a reprodução era externa à atividade social como um fenômeno biológico; organizava o parentesco e também era organizada por ele, além de conectar a vida do indivíduo à sucessão de gerações. Quando diretamente ligada à reprodução, a sexualidade era um meio de transcendência. A atividade sexual criava um vínculo com a finitude do indivíduo, e ao mesmo tempo era a portadora da promessa de sua irrelevância; considerada em relação a um ciclo de gerações, a vida individual era parte de uma ordem simbólica mais abrangente⁶⁷.

Ainda voltaremos a Giddens no próximo capítulo, uma vez que, ao analisar as transformações pelas quais passou a sociedade ocidental com o foco nas mulheres, este autor optou por priorizar em seu livro as mudanças ocorridas no século XX – já que neste período elas ganharam ares de revolução sexual, feminista, das minorias. Munidos com as explicações de Richard Sennett, Michel Foucault e com alguns argumentos de Giddens, estamos prontos a adentrar no século que viu surgir a obra de Nan Goldin.

⁶⁷ GIDDENS, op. cit., p. 220.

1.3- A ARTE DE NAN GOLDIN

1.3.1- A experiência do outro e o autobiográfico

A maioria das mudanças sobre as quais discorri no capítulo anterior já havia acontecido quando Nan Goldin nasceu, nos Estados Unidos, em pleno século XX. Nos anos 1960, quando a fotógrafa surgiu no cenário artístico americano, já se vivia em uma sociedade intimista, cuja crença no outro estava baseada em sua personalidade e no que ele sentia, na qual a descoberta da sexualidade e dos próprios desejos parecia ser o caminho mais curto para a compreensão da verdade sobre si e sobre o mundo. Mais do que isto, em uma sociedade que baseava o seu conceito de comunidade nestas idéias. Por que então tanto barulho sobre o trabalho de Nan?

Alguns aspectos desta nova sociedade, que começaram a se desenvolver ainda nos séculos XVIII e XIX, tornaram-se realmente inteligíveis para a população apenas em meados do século XX, a partir de uma série de acontecimentos. E é por isto que freqüentemente usamos a palavra “revolução” quando nos referimos às transformações nas artes, na política e no comportamento neste período.

Ao refletir sobre a Primeira Guerra Mundial e as suas desastrosas conseqüências, Walter Benjamin observa a corporificação de dois fenômenos que estão ligados e remontam há séculos anteriores: a morte do narrador e a impossibilidade da transmissão da experiência:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável. (...) nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes⁶⁸.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. P. 198.

Walter Benjamin explica, com este texto, como se deu a morte do narrador na sociedade moderna – processo que, mais uma vez, tem suas raízes plantadas em terras de séculos atrás. De acordo com o pensador alemão, o narrador é como um mestre ou um sábio, aquele que, recorrendo ao acervo não só da própria experiência, mas também da experiência dos outros, é capaz de dar conselhos: “o narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer”⁶⁹. A fonte do narrador é a experiência que passa de pessoa para pessoa, e quando o crescimento por meio da experiência do outro se tornou inviável, quando esta deixou de ser comunicável, o narrador morreu. A narrativa foi expulsa de nosso discurso.

Benjamin diz que o primeiro indício da morte do narrador é o surgimento do romance, no início da era moderna. Ele explica que a diferença fundamental entre as mais diversas formas de narrativa – como os contos de fada, as lendas e novelas – e o romance é que este último está fundamentalmente centrado no livro; não tem suas origens na tradição oral, nem a alimenta. Na origem do romance estaria o indivíduo segregado, que não é mais capaz de incorporar à sua a experiência do outro⁷⁰.

A imprensa também teria sua parcela de responsabilidade pela morte da narrador – e até mesmo, em certo grau, pela crise do romance. Com o seu advento, surge a *informação*. A informação, por ser sempre auto-verificável, é oposta à narrativa, cujo relato dispensa explicações⁷¹. Além disto, a informação só tem valor quando ainda é nova, depois, perde a sua função – ao passo que a narrativa, baseada nas mais diversas experiências, nunca é totalmente decifrada.

⁶⁹ BENJAMIN, op. cit., p. 221.

⁷⁰ Ibid, p. 201.

⁷¹ Ibid, p. 202.

O que nos interessa aqui é esta passagem de um momento em que em nosso discurso cabia a experiência do outro para um tempo em que a experiência só nos vale se for realizada como *nossa*. De acordo com Beatriz Jaguaribe,

... se interpretarmos a experiência não como a potencialização da tradição coletiva, mas como aquilo que nos produz a sensação intensa de “estar-no-mundo”, podemos dizer que há, no confronto com o choque e na vivência das grandes cidades, uma ploriferação da experiência⁷².

A obra de Nan Goldin está situada no meio da ponte que faz a passagem da experiência do outro, por meio da narrativa, para a própria experiência, como fonte única de aprendizado e conhecimento. Por um lado, não é possível desvincular a idéia de coletividade do trabalho de Nan. É significativo o fato de a artista fotografar as mesmas pessoas, aquelas que formam a sua comunidade, durante vinte, trinta anos, seguindo-as geralmente até a morte. Ao fazer isto, a fotógrafa não está simplesmente envolvendo os seus amigos na própria narrativa, mas optando por contar as histórias deles juntamente com a sua. É interessante como Nan organiza o trabalho *The ballad of sexual dependency*, por exemplo, incluindo os seus relacionamentos amorosos entre tantos outros que, por fim, contam uma mesma história: a da falência da idealização do amor. E, sobre a exibição pública e coletiva da morte, ainda, diria Benjamin:

... é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessas substâncias que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente sobre seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está esta autoridade⁷³.

⁷² JAGUARIBE, Beatriz. *Realismo sujo e experiência autobiográfica*. In: Fatorelli, Antônio, Bruno, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. P. 126.

⁷³ BENJAMIN, op. cit., p. 207.

No trabalho de Nan parece haver um imenso desejo de ainda se falar coletivamente, de se contar uma história que não pertence a uma pessoa apenas, mas a um determinado grupo. Chama a atenção o fato de vários dos trabalhos da fotógrafa serem assinados não somente por ela, mas também por outros artistas e fotógrafos – sempre membros desta mesma comunidade.

Não obstante, não podemos deixar de analisar o caminho que Nan Goldin escolhe para dar forma ao seu trabalho: a autobiografia. Pois é quando a experiência do outro já não faz mais sentido como aprendizado que se começa a trabalhar exaustivamente sobre a própria experiência. Em obras como a de Nan Goldin, o autobiográfico é a única forma possível de expressão, e a *autenticidade* se transforma, desta maneira, em um valor. Grande parte do apelo das imagens da fotógrafa está no fato de que aqueles que vemos retratados são a própria Nan e seus amigos, de que ela está nos “abrindo o seu mundo”. A respeito disto, completa Beatriz Jaguaribe:

No contexto dos realismos contemporâneos, a autenticidade das obras e, sobretudo, das experiências das quais são portadoras, repousa principalmente sobre a biografia. É a biografia, o lugar de onde se fala, a trajetória de vida de quem fala e em nome de quem se fala – e não a imaginação, a inspiração ou a experimentação, por exemplo – que constituem o autor e legitimam o seu imaginário⁷⁴.

De volta à Benjamin, é possível compreender o que faz com que a experiência do artista, que não é a nossa, seja mesmo assim tão importante para nós, espectadores da obra de arte contemporânea. Segundo Benjamin, o que atrai o leitor do romance não é a possibilidade pedagógica que uma história pode ter para a sua própria vida, mas a possibilidade que ele tem de viver, por catarse, a aventura descrita como se ela fosse a sua própria história:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. (...) Nessa solidão, o leitor do

⁷⁴ JAGUARIBE, op. cit., p. 115.

romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo⁷⁵.

O espectador da obra de arte contemporânea vive a experiência da catarse, como o leitor do romance, no início da era moderna, e o homem público, na metade do século XIX, ao caminhar pelas ruas em silêncio. Por meio das imagens de Nan Goldin, passeamos pelo *underground* norte-americano nos anos 1960, 1970 e 1980; vemo-la grande, bela, colorida, em festas junto aos seus amigos e namorados; vemo-la cair, devido às drogas e à perda de seus amigos mais queridos. Podemos acompanhar a sua recuperação e o seu renascimento – e, por fim, renascermos também. E já que vivemos em uma sociedade sem máscaras, na qual a crença no outro está baseada no que ele é e no que ele sente, tanto melhor quanto mais verdadeira nos parecer esta história. A obra de arte se torna mais significativa à medida em que se torna também representação de uma expressão *real*.

Quando Nan nos faz sentir, viver, somos também parte de sua “tribo”. A partir do momento em que a idéia de comunidade passou a ser relacionada a um grupo de pessoas unidas pelo que sentem, não há mais distância entre nós e Nan, Brian ou Cookie – não à toa estas pessoas nos são apresentadas de forma tão íntima, apenas por seus primeiros nomes, sem nenhum complemento ou aposto, sem nenhuma outra explicação. Eu não sei quem são Nan Goldin e seus amigos na vida pública, o que fazem, no que trabalham, mas basta que eu os veja expostos e vulneráveis em suas atividades mais cotidianas, basta que eu note em seus rostos a expressão de um sentimento e me identifique com ele, para que seja construído entre nós um laço.

O trabalho de Nan Goldin coloca o álbum de família no lugar da obra de arte. As imagens da fotógrafa são compostas majoritariamente por auto-retratos e retratos de sua “família”, como ela mesma diz – amigos e amantes clicados em situações cotidianas e íntimas: enquanto comem,

⁷⁵ BENJAMIN, op. cit., p. 213.

dormem, dançam, fazem sexo, tomam banho, usam drogas, choram, brigam, beijam-se, morrem. Entretanto, o conceito de álbum caseiro não está presente apenas nas cenas que a fotógrafa capta, mas também na forma como o faz. As imagens de Nan são diretas, nelas não notamos maneirismos estéticos ou manipulações que tenham por objetivo criar um sentido onírico, tampouco experiências com misturas de mídias⁷⁶. Além disto, em muitas fotografias Nan Goldin faz uso do *flash* direto ou da baixa velocidade de exposição, o que pode nos remeter, algumas vezes, às imagens amadoras⁷⁷. Por fim, a fotógrafa também não segue um rigor formal em suas composições, ainda que suas imagens estejam impregnadas por um equilíbrio estético que nos dá a impressão de ser quase instintivo.

As imagens de Nan são o mais análogas possível à realidade. A fotógrafa afirma: “O que estou interessada é em captar a vida enquanto está sendo vivida e o sabor e cheiro dela e manter isso nas fotos”⁷⁸. Quando observamos as fotografias de Nan somos arrebatados imediatamente por uma emoção tão forte quanto clara, nítida; as cores vivas, as intensas emoções explícitas, bem como a expressão aberta da intimidade nos comove e choca, e este choque reverbera sobre si mesmo, prendendo-nos às fotografias, não nos levando para fora delas.

Em todo o trabalho de Nan Goldin notamos a presença dos elementos que caracterizam esta nova sociedade em que vivemos hoje: a valorização da esfera privada em detrimento da esfera pública; a exposição da intimidade, por meio do relato autobiográfico; o sentido de

⁷⁶ JAGUARIBE, op. cit., p. 134.

⁷⁷ O *flash* direto, muitas vezes, pode gerar uma luz “chapada”, por atingir intensamente o objeto que está mais próximo da câmera e não contar com força suficiente para chegar ao fundo da imagem – quando o espaço enquadrado é relativamente grande; se não há outras fontes de luz no local que iluminem o fundo e os outros objetos, pode-se obter uma imagem clara em primeiro plano e escura no fundo, como as fotografias de nossas festas de aniversário infantis. A baixa velocidade de exposição faz com que os objetos fotografados em movimento apareçam borrados, o que durante muito tempo esteve associado apenas a imagens de amadores, que não controlariam a técnica fotográfica. Ambos os recursos são utilizados por Nan Goldin não para “criar um efeito”, mas porque ela, que antigamente só fotografava à noite e em lugares fechados, nunca abriu mão de registrar um momento – mesmo quando havia pouquíssima luz.

⁷⁸ JAGUARIBE, op. cit., p. 128.

comunidade ligado à união em torno dos sentimentos; a descoberta dos próprios desejos e da própria sexualidade como forma de auto-conhecimento; o despir da máscara e a elevação da autenticidade à categoria de valor. O que resulta disto tudo é a conseqüente diluição das barreiras entre a vida da artista e a obra de arte.

Ao refletir sobre o próprio método de trabalho, Nan Goldin explica como as pessoas que aparecem em suas imagens se mostram tão à vontade mesmo sabendo que estão sendo expostas em seus momentos mais íntimos. O primeiro motivo é um tanto óbvio: aqueles são seus amigos, não estranhos, há uma relação prévia de confiança e amizade entre a fotógrafa e seus fotografados. Outro comentário de Nan sobre este assunto, contudo, faz-nos ver um novo aspecto do trabalho da fotógrafa. Diz ela: “A câmera faz tão parte do meu dia-a-dia quanto conversar, comer ou fazer sexo. O instante em que fotografo, em vez de criar distância, é um momento de clareza e conexão emocional para mim”⁷⁹. Se com o trabalho de Nan Goldin o cotidiano, o banal, adquirem ares de obra de arte, o contrário também se dá: ao colocar o ato criativo no nível das atividades do homem *natural* – como comer e fazer amor –, a fotógrafa retira dele a sua aura⁸⁰. A respeito da equivalência entre obra e vida no trabalho de Nan, Beatriz Jaguaribe nos empresta uma interessante análise:

O uso da imagem no estilo espontâneo e despojado do *snapshot* não apenas remete ao álbum afetivo, como também enfatiza a equivalência entre viver e fotografar, sublinha o registro da vida-sendo-vivida e da vida-como-imagem. (...) Nan quer enfatizar que as gerações de pessoas que cresceram no meio midiático já não tecem a separação entre vivência e representação mediada. (...) Mas para que isso assim seja, os retratados e a própria fotógrafa absorvem a experiência fotográfica como parte constitutiva de uma criação de um *self* multifacetário que tanto é encenado quanto flagrado. Nesse sentido, as pessoas podem posar, podem criar ficções, podem aparecer de formas contraditórias, mas a pátina da autenticidade se dá por meio do pacto fotográfico entre os retratados e a fotógrafa⁸¹.

⁷⁹ GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986. P. 06.

⁸⁰ Sobre o conceito de aura, ver: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.. In: Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. P. 165.

⁸¹ JAGUARIBE, op. cit., p. 130.

O trabalho de Nan Goldin talvez seja um dos últimos gritos de uma arte que tem como princípio a idéia da coletividade. E é possível que seja justamente por isto que este grito já saia bastante abafado pelos novos conceitos que regem as mais diversas formas de discurso contemporâneas, como a autobiografia e a autenticidade como valor.

1.3.2- A exibição do afeto

Se até agora venho me eximindo de comentar os acontecimentos que tiveram lugar na sociedade ocidental em meados do século XX e que deram corpo às transformações que começaram a ocorrer nesta sociedade séculos antes foi por acompanhar, todos os dias, exaustivas revistas nestes fatos por historiadores e pela mídia em geral. Pode-se dizer que as “revoluções” pelas quais a nossa sociedade passou nos anos 1960 e no início dos anos 1970 já caíram em domínio público. No entanto, para começar a discussão sobre o último aspecto do trabalho de Nan Goldin que abordarei neste capítulo, a exibição do afeto, talvez seja preciso pincelar aqui e ali a minha análise com o clima destes anos.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pelo questionamento de uma série de valores até então caros à sociedade ocidental. Boa parte dos jovens, insatisfeita diante da experiência humana das grandes guerras e da experiência econômica do capitalismo industrial, foi responsável por mudanças significativas na política, na cultura e no comportamento. Nos Estados Unidos, começou-se a buscar alternativas ao *American way of life*.

Uma destas alternativas se traduziu no movimento hippie, nos anos 1960, que protestava contra a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, além de pregar um estilo de vida totalmente alheio à consumista sociedade norte-americana: os hippies eram radicalmente contrários a valores como trabalho, patriotismo e nacionalismo. Este movimento foi apenas uma das facetas da chamada

contracultura – ou ainda cultura *underground* –, que propunha mudanças comportamentais e a existência de novos canais de expressão para os indivíduos.

Na política, houve a ascensão de um profundo idealismo no início dos anos 1960, que se manifestou no espírito de luta do povo e em diversas manifestações juvenis contra o endurecimento dos governos nos mais diversos países. Este período foi marcado pela Revolução socialista em Cuba, que acabou por levar Fidel Castro ao poder, e pelo começo da descolonização da África e do Caribe, com a gradual independência de suas antigas colônias. Em maio de 1968, houve em Paris uma série de greves estudantis em universidades e escolas de ensino secundário, que acabou por ganhar proporções de greve geral com a adesão de trabalhadores de fábricas de toda a França. Grande parte dos grevistas viu este acontecimento como uma oportunidade de de pregar novas idéias de educação, liberdade e sexualidade. Os protestos foram tantos, que fizeram com que Charles de Gaulle dissolvesse a Assembléia Nacional e marcasse eleições parlamentares para 23 de junho de 1968. Os trabalhadores acabaram voltando às fábricas por orientação do Partido comunista francês, mas o episódio marcou a História e ficou conhecido como Maio de 68.

No campo das artes, o rock and roll, que havia surgido ainda nos anos 1950, ganhou força com a música de protesto de Bob Dylan, Joan Baez e Peter, Paul and Mary. O grupo The Beatles fez sucesso com canções líricas e ingênuas no princípio dos anos 1960 e com melodias psicodélicas e guitarras distorcidas na segunda metade desta década. Foi tempo também de Rolling Stones e do festival de rock mais famoso da História, o Festival de Woodstock. Durante três dias de agosto de 1969, mais de 400 mil pessoas compareceram a uma fazenda em Bethel, em Nova York, para ouvir rock, usar drogas e fazer amor. Clássicos cinematográficos, como *Acrossado*, de Jean-Luc Godard, e *La dolce vitta*, de Federico Fellini, foram lançados, e as idéias de liberdade presentes no livro *On the road*, de Jack Kerouac, da chamada geração *beat*, influenciaram profundamente os jovens que se opunham à sociedade de consumo vigente.

Na segunda metade dos anos 1960 e no início dos anos 1970, os jovens já viviam a experiência das drogas e a revolução sexual, que foi possível devido ao advento de modernos métodos de contracepção, como a pílula anticoncepcional. À frente desta revolução havia vários homens heterossexuais, mas seus protagonistas seriam mesmo as mulheres e os homossexuais masculinos e femininos, que passariam a afirmar, por meio dos movimentos feminista e dos direitos civis dos homossexuais, suas sexualidades anteriormente tão reprimidas. A despeito disto, a mudança na forma como a sexualidade, o sexo e, portanto, o amor – pois sou da escola de Giddens, que afirma que não podemos desvincular o afeto deste processo – são compreendidos e vividos tem conseqüências sobre o olhar e o comportamento de toda a sociedade.

Neste momento, observamos concretamente a passagem do que Giddens identificou como *amor romântico* para o que ele chamou *amor confluyente* – embora este processo tampouco tenha se iniciado nesta época. Segundo o autor, o amor romântico é aquele no qual a pessoa idealiza o outro, apóia-se nele e projeta o curso do desenvolvimento futuro da relação. No amor confluyente – que não precisa ser necessariamente monogâmico ou heterossexual –, o que mantém o relacionamento é o fato de que cada um dos parceiros ainda obtém benefício suficiente para que ele siga adiante. Para Giddens, a sexualidade se torna, então, “... um meio de criarem-se ligações com os outros tendo como base a intimidade, não mais se apoiando em uma ordem de parentesco imutável, mantida através das gerações”⁸². É sob este conceito de amor que Nan Goldin vive, é sob *e* sobre ele que ela constrói a sua obra. A respeito da inspiração para o trabalho *The ballad of sexual dependency*, Nan diz:

Tenho visto como a mitologia do romance contradiz a realidade das relações e perpetua uma definição de amor que cria expectativas perigosas. Esta mitologia não permite a

⁸² GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. P. 193.

ambivalência que é natural em todo relacionamento estável. Os atritos entre as fantasias e a realidade dos relacionamentos podem levar à alienação ou à violência⁸³.

Não é meu objetivo realizar uma análise psicológica do trabalho de Nan Goldin. Se julguei necessário vir até aqui foi para tornar mais claro este aspecto – a exibição do afeto – que, do meu ponto de vista, é um dos mais significativos do trabalho da fotógrafa e acaba por se refletir em termos estéticos. As imagens de Nan nos comovem não apenas porque ela nos abre o seu mundo, mas também, e principalmente, porque o faz com amor.

Talvez seja esta a diferença entre o trabalho de Nan Goldin e o de Larry Clark no livro *Tulsa*, por exemplo. Os dois fotógrafos retratam a própria vida e a de seus amigos, em um universo *underground*, mas a obra de Nan parece adquirir uma dimensão diferente ao falar não apenas do cotidiano, da sexualidade, mas também de sentimentos.

O amor confluyente, que, mais cedo ou mais tarde, acaba, adquire novas formas, não é apenas tema das fotografias de Nan – como na obra *The ballad of sexual dependency* –, mas também influencia a forma de seu trabalho. As imagens de Nan Goldin não só registram o amor, mas também intensificam o momento do amor, congelam este instante no tempo – e não é por acaso que a fotógrafa dá tanta importância à memória quando fala sobre o seu trabalho. A respeito do uso do *snapshot*, Nan conceitua: “As pessoas as tiram por amor e as tiram para lembrar-se das pessoas, lugares e momentos. São sobre criar uma história ao gravar uma história. E é isso exatamente o meu trabalho”⁸⁴.

A exteriorização das emoções nas imagens, por sua subjetividade e abstração, é de difícil análise, mas podemos mencionar aqui alguns elementos palatáveis sobre ela. A expressão dos sentimentos pode ser atribuída, em primeiro lugar, como já foi dito, à própria cena: é uma opção

⁸³ GOLDIN, op. cit., p. 07.

⁸⁴ JAGUARIBE, op. cit., p. 128.

de Nan registrar a amiga Suzanne chorando, o grupo de amigas *drags* rindo e conversando feliz em um piquenique, ou a expressão dúbia, entre carente e temerosa, da própria fotógrafa na cama, observando o namorado Brian – são estes os momentos que Nan quer captar, é deles que não quer esquecer-se. O uso de alguns elementos técnicos, como o já mencionado *snapshot*, também é responsável pela exibição destes sentimentos: o alto contraste das imagens e as cores vibrantes parecem intensificar os sentimentos mostrados; a luz amarelada que notamos em várias destas fotografias – resultado do registro fotográfico em ambientes fechados – conferem às cenas ora um ar melancólico, ora um quê de aconchego; a opção por lentes curtas faz com que a fotógrafa tenha que estar sempre próxima às pessoas retratadas. Este último aspecto técnico está diretamente ligado à relação fotógrafo-fotografado: Nan não se posiciona como uma observadora situada fora da cena; ao contrário, é uma participante – este posicionamento também pode ser notado no trabalho de Larry Clark, mas é a junção de todos os aspectos enumerados anteriormente que confere o efeito que o trabalho de Nan causa no espectador.

Nan Goldin baseia o seu trabalho não somente na exibição do cotidiano, mas também na exibição do afeto. Isto é possível, em primeiro lugar, porque, como afirma Giddens, o amor sempre esteve relacionado à esfera privada – e esta há tempos invadiu a esfera pública; mas também porque, a partir da vivência do amor confluyente, os relacionamentos começaram a ser lidos como laços que poderiam transmutar-se ou desaparecer – como ocorre no fim do relacionamento de Nan com o namorado Brian, que termina por espancá-la. Esta perspectiva não é apenas o mote do trabalho de Nan, que procura registrar as emoções que um dia irá perder, mas também é o sentimento que dá forma às imagens da fotógrafa – talvez um dos aspectos mais chocantes, comoventes e transgressores de suas fotografias.

2- SEGUNDA PARTE

2.1- AS FOTOGRAFIAS DE NAN

2.1.1- Sobre as imagens escolhidas

As imagens que analisarei na segunda parte deste trabalho foram todas retiradas do livro *The ballad of sexual dependency*. Esta é talvez a obra mais significativa da carreira de Nan Goldin, e nela estão presentes aspectos estéticos que a fotógrafa irá aprofundar ao longo de toda a sua carreira.

Entretanto, é preciso esclarecer que não farei aqui uma análise da obra *The ballad of sexual dependency*, e sim de algumas imagens retiradas dela. Esta opção se deve a dois motivos: em primeiro lugar, *The ballad* é originalmente um trabalho audiovisual, uma seqüência de *slides* de 45 minutos embalada por diversas canções. Para me deter sobre ela de forma consistente, considero imprescindível ter acesso à obra original – e, isto, infelizmente, não é possível no momento, uma vez que não disponho de condições de nenhuma natureza para ir à galeria que representa a fotógrafa, a *Matthew Marks Gallery*, em Nova York. Em segundo lugar, optei por contar neste trabalho com um exame das condições sociais que permitiram o surgimento das fotografias de Nan Goldin na época em que isto aconteceu. Para debruçar-me sobre a obra *The ballad*, porém, talvez fosse preciso calcar a minha análise apenas nela; Nan, como grande parte dos artistas contemporâneos, foi extremamente influenciada por outras artes, como a música e o cinema, e não é possível falar de *The ballad* sem mencionar, por exemplo, a montagem das fotografias – que adquirem novos sentidos quando unidas em seqüência e embaladas pelas canções escolhidas por Nan.

Para escolher as quatro imagens que analisarei em seguida dentre as 125 presentes no livro, utilizei um método específico, que remete à obra *A câmera clara*⁸⁵, este belo ensaio de Roland Barthes sobre a fotografia. Barthes discorreu sobre dois elementos que, juntos, seriam capazes de despertar nele um interesse especial por uma imagem: o *studium* e o *punctum*. Sob a ótica do primeiro, o *studium*, ele poderia apreciar aquilo que em uma fotografia se comunicava com a sua formação cultural, com o seu saber; conseguia, por exemplo, entender porque era bela uma paisagem – pelo equilíbrio do enquadramento, das cores e da luz – ou analisar em que época havia sido feito determinado retrato – pelas roupas das pessoas, objetos, etc. O segundo elemento, o *punctum*, viria perturbar a placidez do primeiro; ele seria responsável pela “ferida” que uma fotografia poderia impingir a Barthes⁸⁶.

As fotografias que serão analisadas a seguir foram selecionadas com base nestes dois elementos descritos por Barthes. Em uma primeira triagem, separei aquelas que mais me moviam, que me “feriam”. A partir daí, detive-me sobre cada uma delas para analisar o motivo da cena, o enquadramento, a composição dos elementos no quadro, as cores e a luz. Em uma segunda triagem, escolhi, dentre as primeiras imagens selecionadas, aquelas que mais “falavam” sobre os aspectos estéticos que Nan Goldin vem trabalhando ao longo dos anos em toda a sua obra – alguns deles já mencionados, *en passant*, na primeira parte deste trabalho. Vamos a elas.

⁸⁵ BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.

⁸⁶ BARTHES, op. cit., p. 34.

2.1.2- A análise

2.1.2.1- Trixie on the cot, New York City 1979 (Anexo 01)

Nesta primeira imagem, temos um plano aberto de um espaço que parece ser uma boate ou um clube – mas não aberto o suficiente para que tenhamos certeza sobre a natureza deste lugar. Ao fundo, há uma parede escura, meio manchada, e uma espécie de móvel sobre o qual está uma vitrola; em primeiro plano, latas de cerveja repousam sob e sobre uma superfície de vidro; no meio, está uma cama dobrável marrom-clara, que é usada como banco por Trixie, moça que fuma de olhos fechados e com as pernas cruzadas debaixo de um vestido vaporoso branco, enfeitado por flores vermelhas. Na cena há ainda outros objetos isolados, como uma revista sobre a cama – na qual se lê a palavra *Star* –, um copo verde apoiado no chão, uma luminária em cima de Trixie com um filtro vermelho, muitos fios e cabos. Quando a fotógrafa captou esta imagem estava possivelmente de pé, uma vez que o ângulo conseguido é ligeiramente *plongé*, o que permite que tenhamos em quadro, além disto, uma boa parte do chão, aparentemente de um bege esverdeado.

O motivo da cena, a despeito de termos certeza sobre este lugar onde Trixie está, é claro: Trixie, possivelmente uma das amigas de Nan, foi clicada por ela em uma espécie de festa – a iluminação vermelha, as latas de cerveja, a vitrola e os belos vestido e sapatos da moça fotografada dão indícios de que se trata de uma festa; pouco importa se em um clube ou se na casa de alguém. A partir daí, gostaria de me deter um pouco sobre a composição desta imagem.

Como já foi dito, as fotografias de Nan Goldin não seguem precisamente um rigor formal. Contudo, suas imagens são dotadas de um incrível equilíbrio estético. Rosalind Krauss diria sobre grande parte dos fotógrafos contemporâneos:

Para os fotógrafos que surgiram durante as duas últimas décadas, ... a fotografia é mais uma parte do real que se apropria do real do que um propósito *sobre* o real. (...) Para este tipo de fotógrafo, é importante que a imagem se apresente tão cheia de matéria e detalhes quanto o próprio mundo ou até mais ainda, dado o seu poder de concentração. E o fotógrafo, neste caso, deixa de ser o escultor que despoja a beleza formal inerente à matéria obstinadamente muda, e passa a ser o investigador, que tem o cuidado de deixar o palco dos acontecimentos no estado em que o encontrou, com sua abundância de detalhes desordenados. No entanto, ele deve decifrar ao mesmo tempo os índices deixados na cena, de modo que, pela sua ação, a desordem se organize de repente e adquira sentido⁸⁷.

Sobre suas fotografias, Nan Goldin também afirmou certa vez: “É uma religião para mim: eu não toco em nada⁸⁸”. Nan não “cria” as suas cenas, mas é capaz de captá-las “de modo que, pela sua ação, a desordem se organize de repente e adquira sentido”, como explicou Rosalind Krauss.

Voltando à fotografia de Trixie, é possível observar que as “sujeiras” presentes na cena foram totalmente incorporadas à imagem de forma equilibrada. E isto se deu de duas formas: por meio do movimento dos elementos que compõem a fotografia e por meio da cor. A grande quantidade de fios e cabos que estavam perto de Trixie no momento do clique – cabos da vitrola, da lâmpada que está acima da cabeça da moça, etc. – adquirem, inesperadamente, comunhão com a imagem, uma vez que espelham, por meio do movimento, o jogo de corpo da moça: Trixie está com o tronco girado em direção ao lado esquerdo da imagem, e esta é a mesma direção para a qual apontam as suas pernas cruzadas e seu pé esquerdo; sua cabeça, joelhos e pé direito, contudo, apontam para o lado direito. Este estranho e sensual contorcionismo está em total equilíbrio com o movimento desalinhado dos fios e cabos, que encontram reflexo, ainda, nas ondulações das folhas desenhadas no vestido de Trixie, na tatuagem que, como uma hera, se enrola ao redor de seu tornozelo direito e no laço de fita branco deitado sobre seus cabelos pretos. Os movimentos ondulados, desalinhados, sensuais, contrabalançam o peso que têm as formas

⁸⁷ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Editorial Gustavo Gili, SA: Barcelona, 2002. P. 165.

⁸⁸ LEONZINI, Nessia. *Nan Goldin 20 anos de balada*. São Paulo: Centro Cultural Alumni, 1996. Entrevista.

geométricas estáveis presentes na imagem, como o retângulo da cama dobrável e da vitrola, o quadrado da superfície de vidro sob e sobre a qual estão as cervejas, etc.

A cor, aqui, também funciona como espelho: os cabos pretos e brancos refletem os cabelos pretos de Trixie, seus sapatos e tatuagem negros e o laço de fita branco em sua cabeça; o copo apoiado no chão é verde, assim como a lata que está no fundo da imagem, também sobre o chão, na diagonal deste objeto, as folhas do vestido de Trixie, um rasgo de luz refletido sobre a superfície de vidro onde estão cervejas, a nesga que vemos da parede do ambiente que fica atrás do lugar retratado e o próprio chão – que, se não é exatamente verde, conta com um pouco de verde na composição de sua cor.

O vermelho também tinge vários elementos na imagem, mas que não são necessariamente “sujeiras”. Ele está presente, por exemplo, no filtro da luminária sobre a cabeça de Trixie, nas flores e alças do vestido da moça, em suas unhas, em sua pulseira, na revista sobre a cama dobrável, nas latas de cerveja. Os tons castanhos podem ser observados no tecido da cama, em parte da parede do fundo e na vitrola. Esta integração por meio da cor tanto de elementos imprescindíveis quanto de elementos lidos como possíveis “sujeiras” dá a todos eles a mesma importância na imagem e gera um resultado esteticamente agradável.

Outra característica que confere equilíbrio à fotografia é o arranjo dos elementos retratados dentro do quadro. Se a imagem pesaria excessivamente para o lado direito – já que Trixie, o maior elemento da imagem e, além disto, o mais importante, está não exatamente no centro, mas ligeiramente pendente para a direita –, é no lado esquerdo que a fotografia comporta o maior número de pequenos objetos. Nan tem ainda um cuidado especial em incorporar parte suficiente dos elementos que não aparecem inteiros na imagem para que não os estranhemos como “sujeiras” não identificáveis.

Ao deixarmos a composição da imagem para focar na cor, notamos em *Trixie on the cot* uma característica que se repetirá em diversos outros retratos de Nan Goldin: a preferência pela repetição de cores nos mais diversos elementos, por este “espelhar”, em detrimento do uso de várias cores diferentes.

Nesta fotografia específica, ainda, é possível observar que as cores dominantes são complementares – verde e vermelho. Não por outro motivo, os elementos na imagem saltam-nos ao olhos, destacam-se por estarem relativamente próximos uns dos outros. A pele branca de Trixie e seu vestido, por sua vez, destacam-se do fundo escuro, bem como o laço de fita em sua cabeça destaca-se de seu cabelo e os seus sapatos negros, do chão claro. Embora a imagem apresente uma grande profundidade de campo, a opção pelo uso de poucas cores que contrastam umas em relação às outras parece “achatar” os planos do ambiente retratado, detendo-nos nele de forma claustrofóbica⁸⁹.

O que nos possibilita esta leitura profunda de cores é a opção pela luz branca do *flash*⁹⁰. O *flash* aqui parece ter sido usado de forma direta – e não rebatida. Se não observamos profundas sombras na imagem é porque havia no local outras fontes de luz que foram equilibradas com a luz do *flash*, como a luminária que está sobre a cabeça de Trixie – mais precisamente, ligeiramente acima e atrás de sua cabeça, já que faz as vezes de um contra-luz nos ombros da moça. Indícios de que o *flash* foi usado de forma direta são, por exemplo, o reflexo de luz visto na gelatina vermelha usada sobre esta luminária e o fato de a luz branca ir perdendo a sua força conforme se aproxima do fundo.

⁸⁹ A transposição gradativa de um tom a outros tons próximos de uma mesma cor é um dos elementos capazes de gerar uma maior profundidade de campo em uma imagem.

⁹⁰ Ainda que se possa pensar que o uso do *flash* aqui está ligado não a uma opção, mas, ao contrário, à falta de uma opção – uma vez que o ambiente retratado é fechado e, possivelmente, muito escuro –, acredito que esta iluminação seja, sim, intencional. Afinal, é possível notar em várias imagens de Nan feitas em ambientes semelhantes o uso do *flash* rebatido combinado à baixa velocidade de exposição e, até mesmo, o não uso do *flash*, que geram um resultado totalmente diferente: o aspecto amarelado, também bastante explorado pela fotógrafa.

A combinação destes diversos elementos deixa claro o quanto o trabalho de Nan Goldin, ainda que não seja realizado em um ambiente controlado, como um estúdio, por exemplo, e que não registre cenas pré-programadas, é influenciado pela fotografia de publicidade e moda. A revista pousada ao lado de Trixie parece, aliás, falar também sobre este universo⁹¹.

Para mim, a beleza desta imagem está não somente na combinação equilibrada destes diversos aspectos estéticos – *studium* –, mas também na leveza da personagem da cena, a bela jovem pálida em seu vestido de fada que, a despeito do ambiente claustrofóbico em que se encontra, exterioriza suavidade – por sua indumentária, seus olhos fechados e seu delicado jogo de corpo. Aí está o *punctum*.

2.1.2.2- Shelley on her sofa, New York City 1979 (Anexo 02)

Esta é uma das poucas imagens de Nan Goldin que remete a um plano mais onírico. Como disse anteriormente, apesar de toda e qualquer imagem poder proporcionar uma leitura subjetiva, para além de sua referência direta, as fotografias de Nan geralmente reverberam sobre o seu próprio mundo *real*. *Shelley on her sofa*, ao contrário, parece ser a representação de um sonho.

Em um plano aberto, ligeiramente *plongé*, vemos a sala de uma casa ou apartamento, de paredes escuras, onde há um grande sofá estampado em tons de amarelo, laranja, marrom e talvez branco. Sobre ele, está Shelley, uma jovem loura, que veste uma calça e uma blusa douradas, e dorme placidamente em uma posição infantil, com as mãos entre as pernas dobradas. Embaixo de Shelley, está a revista *Playboy*, que a jovem possivelmente estava lendo – ou observando – antes

⁹¹ Nan foi, inclusive, diversas vezes acusada de ter sido a precursora de um tipo de imagem característico na publicidade de moda durante os anos 70 e 80, que glamourizava o uso de drogas e o estilo de vida *underground*.

de cair no sono. Atrás de um dos braços do sofá, há um móvel onde foram colocados o que parece ser um vídeo cassete e uma televisão, que imprime na tela a imagem de uma loura que, se não é a própria Shelley, é uma mulher extremamente parecida com ela, de sorriso nos lábios e olhar perdido para o céu. Apenas o sofá onde está Shelley, a tela da televisão, uma coluna branca na sala e dois elementos atrás do sofá – uma planta de folhas verde-amareladas e dois retângulos vermelhos, que podem ser pedaços de quadros apoiados na parede, por exemplo, mas não sabemos ao certo – estão iluminados na cena. O restante da sala, com suas paredes e chão pretos, está mergulhado na escuridão.

O que mais salta aos olhos na cena é o uso da cor. Mais uma vez, observamos que a fotografia é composta por poucas cores, e cores contrastantes, o que serve ao propósito de dar destaque a alguns elementos. O sofá onde Shelley está deitada é forrado por um tecido estampado de flores em tons de amarelo, laranja e marrom em um fundo claro – talvez branco, é difícil saber se o amarelado que vemos é apenas reflexo do dourado brilhante da roupa de Shelley ou de fato pertence ao tecido. Sobre o fundo escuro das paredes e do chão da sala, o sofá ganha destaque, e Shelley, com sua pele clara, cabelos louros e roupa dourada, destaca-se junto com ele na cena. O tecido do sofá parece ser uma espécie de seda ou veludo molhado, porque reflete tanto a cor da roupa de Shelley quanto a luz do *flash* direto de Nan. A parte clara deste tecido que está virada para a luz do *flash*, ou seja, as beiradas das almofadas sobre as quais Shelley está deitada, estão levemente “estouradas” – tão claras que apresentam perda de definição; o efeito disto é uma suavidade no contorno do sofá onde Shelley está deitada.

Ora, o amarelado/dourado do sofá de Shelley e da própria jovem sobre ele é iluminado tanto pela luz quanto pelo contraste com o fundo negro das paredes e do chão; isto enfatiza a importância de Shelley dormindo no sofá para a cena, em detrimento de qualquer outra coisa que possamos enxergar. O fato de a base do sofá ser negra e, por isto, camuflar-se no chão, faz com

que o móvel pareça flutuar, e a suavidade em suas bordas criada pela luz “estourada” do *flash* enfatiza a idéia de um plano etéreo. Esta idéia é transmitida ainda pelo “foco doce”⁹² tanto no sofá quanto em Shelley, que faz com que a moça fique menos nítida, como se realmente estivesse dentro de um sonho. O granulado da imagem também é responsável por tirar a força dos contornos em toda a fotografia.

Ainda sobre as cores, notamos aqui também o “espelhamento” que observamos na primeira fotografia analisada neste trabalho: os dourados e amarelos estão nos cabelos das louras, nas roupas de Shelley, nas flores do tecido do sofá – e no reflexo que as roupas da jovem fazem na parte clara deste tecido –, nas folhagens da planta atrás do sofá, em detalhes dos quadros encostados na parede; algumas pinceladas de vermelho podem ser vistas na boca de Shelley, no esmalte das unhas de seus pés, nos quadros encostados na parede, no vaso da planta ao fundo; o preto está nas paredes e no chão, na televisão e no móvel onde esta está postada; por fim, há branco na pilastra e no fundo do tecido do sofá.

A imagem, devido ao contraste das duas cores predominantes – o amarelo e o preto –, apresenta também pouca profundidade de campo⁹³, e a direção do *flash*, que prioriza esta leitura de cores, pode ser conferida, por exemplo, no reflexo da calça de Shelley e na televisão.

Nesta fotografia, notamos a presença de dois elementos que aparecem em diversas imagens de Nan: um deles é o uso da cor não apenas para destacar uma personagem, mas também para indicar a sua sensação de pertencimento ou não pertencimento a um determinado lugar: diversas imagens de casais em *The ballad*, por exemplo, destacam, pela cor, um dos cônjuges do

⁹² “Foco doce” é uma expressão usada em fotografia para identificar uma situação em que um objeto por muito pouco não está totalmente nítido. Na fotografia analisada, o foco parece estar antes da cena, uma vez que nenhum dos planos da imagem tem seu contorno fortemente demarcado.

⁹³ Mais uma vez, notamos em uma fotografia de Nan a inexistência da passagem gradativa de tons próximos nos planos da imagem. A figura clara – amarela/dourada –, aqui, parece chapada sobre o fundo escuro, o que enfatiza a pouca profundidade de campo.

fundo, enquanto o outro parece integrado a ele. Aqui, Shelley, com suas roupas e cabelos dourados, é quase uma extensão de seu sofá.

O outro elemento é a comunicação das personagens da cena com quadros, fotografias ou imagens audiovisuais tanto delas mesmas quanto de pessoas, cenas ou objetos que se comuniquem com elas de alguma forma, criando novos significados. No caso de *Shelley on her sofa*, a imagem de Shelley ou de uma mulher extremamente parecida com ela na tela da televisão, aparentemente vivendo algo maravilhoso – informação que está no olhar da mulher, no sorriso dela –, funciona como uma representação do sonho da jovem. A posição da imagem na TV, atrás e ligeiramente acima da cabeça de Shelley, reforça esta idéia de exteriorização de um sonho. As linhas traçadas pelo olhar de Shelley na TV e pela posição da cabeça e dos olhos de Shelley dormindo no sofá caminham em direções opostas, o que reforça, ainda, a idéia de espelho.

Se o *studium* desta imagem consiste na transmissão da sensação de sonho por meio do arranjo destes diversos elementos estéticos, o *punctum*, o que nela me move, é a ingenuidade deste sonho. A moça deitada no sofá, a despeito de sua roupa dourada espalhafatosa, de suas unhas vermelhas e de sua revista *Playboy*, dorme em posição infantil, como uma menina; a expressão do rosto da mulher na TV – seu duplo, em sonho – é de deslumbramento, felicidade.

2.1.2.3- Nan after being battered 1984 (Anexo 03)

Esta não é, em termos de composição, uma das imagens que mais me chamam a atenção na obra de Nan Goldin. Mas há algo de que gosto muito nela, algo que fala bastante sobre o trabalho de Nan: a agressividade da fotografia choca, a auto-exposição da dor, comove. A imagem é o que é, não nos é dada a chance de criar uma outra interpretação para a cena mostrada.

Aqui, temos quase um *close* do rosto de Nan Goldin extremamente machucado – resultado da surra que a fotógrafa havia levado do ex-namorado, Brian. Ela está encostada em uma parede, possivelmente a parede de uma casa, pois há, atrás de um dos ombros da fotógrafa, parte de uma cortina fininha bordada. Há pouquíssima profundidade de campo, o que se dá devido a três razões: em primeiro lugar, a câmera está realmente próxima de Nan e ela, realmente perto da parede; em segundo lugar, novamente o uso das cores recorta a figura do fundo: o cabelo castanho de Nan e sua blusa preta destacam-se da parede clara esverdeada, o rosto branco da fotógrafa destaca-se na moldura dos cabelos escuros; por último, a fotógrafa jogou o *flash* diretamente sobre o seu rosto, criando uma luz direta, sem nenhuma nuance – é possível ver, por exemplo, a forte sombra que a cabeça e os ombros de Nan criam na parede.

Tudo na imagem grita, pulsa. Nan encara o espectador com seu rosto deformado por hematomas, e a única forma de fugir do olhar da fotógrafa é virar a página do livro, já que o plano fechado não deixa outra saída. A luz do *flash* desvela cada machucado do rosto dela, sem nenhuma sutileza – porque não há forma mais honesta de se mostrar como é humilhante e doloroso ser surrada por alguém que se ama.

O uso das cores tampouco é discreto: há os castanhos dos cabelos e olhos de Nan, das marcas de seus hematomas, da madeira na parte debaixo da parede atrás dela, que quase camufla a blusa preta da fotógrafa; mas, contrastando com a parte esverdeada da parede, há também o vermelho gritante do baton de Nan, símbolo ultra feminino e sensual. Ele ecoa estranhamente no sangue do olho esquerdo da fotógrafa, aquele que o ex-namorado quase cegou. Neste eco está o *punctum* da imagem.

2.1.2.4- Nan and Brian in bed, New York City 1983 (Anexo 04)

Se *The ballad of sexual dependency* é o trabalho mais conhecido de Nan Goldin, esta imagem, que lhe serve como capa, talvez seja o clique mais famoso da fotógrafa. Isto se deve não apenas à beleza da fotografia, mas também à sua complexidade.

Aqui temos um plano médio de Nan e Brian, então seu namorado, na cama de um quarto que parece pertencer à fotógrafa, ao próprio Brian, ou ao casal – pois há uma fotografia que Nan fizera de Brian na parede. Brian está sentado na cama, fumando um cigarro, com o olhar perdido, e Nan, deitada, observa o namorado com uma mirada que é um misto de desejo e sensação de abandono. Além da cama, do casal e da fotografia de Brian na parede, praticamente não há outros elementos na imagem, apenas, no lado esquerdo, uma quina de parede e, atrás dela, o pedaço de uma outra fotografia e um objeto que parece ser uma máscara.

A fotografia, que foi captada com uma câmera escondida – daí a espontaneidade da expressão de Nan e da ação de Brian –, representa exatamente a condição que Nan considera ser inerente aos relacionamentos amorosos. Na introdução do livro *The ballad of sexual dependency*, Nan escreve: “Eu tenho um forte desejo de ser independente, mas ao mesmo tempo uma imensa vontade de sentir a intensidade que a interdependência proporciona. A tensão que isto cria parece ser um problema universal: a batalha entre autonomia e dependência”⁹⁴.

Sem dúvida o motivo da cena – que nos remete ao momento posterior a um ato sexual – e a expressão de Nan Goldin na imagem são apelos significativos para a eleição desta fotografia como carro-chefe do trabalho *The ballad*. Entretanto, aqui, bem como na maioria das imagens de Nan, é interessante notar como o uso de elementos como a cor e a luz contribuem para a intensificação dos sentimentos mostrados. A fotografia *Nan and Brian in bed* é dominada por um

⁹⁴ GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986. P. 07.

tom amarelado que “amorna” toda a imagem, dá a ela uma aparência de intimidade e sensualidade. Este tom amarelado se deve à combinação de dois fatores: a própria cor da parede do quarto em que está o casal e o tipo de iluminação escolhida.

Sobre este último aspecto, é necessário que nos detenhamos mais um pouco. O ataque, a principal fonte de luz nesta imagem, que ilumina fortemente o rosto e o peito de Brian, além de chegar, já mais fraca, no rosto de Nan e em parte da parede, parece ser, por seu alcance, uma luz de janela. Se esta for mesmo uma luz natural, é possível que ela seja também uma luz de fim tarde, por sua baixa temperatura de cor. Não é impossível que o ataque seja uma fonte de luz artificial – e, portanto, já mais amarela que a luz do dia –, mas, se for assim, ela é uma grande fonte de luz interna.

A iluminação da cena é suave. Isto pode ser resultado tanto da existência de uma outra fonte de luz além da já citada, como um abajur ou o *flash* rebatido – que agiria como compensação ao ataque, diminuindo um pouco o contraste da imagem; quanto de um efeito causado pelas paredes claras do quarto, que teriam rebatido a luz da janela e a espalhado pelo ambiente. O que é mais importante, porém, é o que esta iluminação proporciona à fotografia: o tom amarelado, que adquire nas sombras uma cor laranja, quase vermelha, e lembra um fim de tarde. A ângústia gerada pelo dia que termina, pelo êxtase do sexo que acaba, pela relação de amor que, como o sol, está se pondo, é reforçada ainda pela sensação de ar viciado, impressa na densa fumaça do cigarro de Brian.

Em *Nan and Brian in bed*, novamente o desequilíbrio entre as duas pessoas que formam um casal é expresso pela cor; o ataque, que ilumina apenas parte da parede do quarto, é responsável por dividi-la em duas, efeito que é enfatizado pela pouca profundidade de campo – gerada não só pelo uso de poucas cores e pela pequena variação tonal, mas também pela grande abertura do diafragma, devido à pouca luz. No lado esquerdo da imagem, temos Brian, que é

visto praticamente de costas, apenas ligeiramente de perfil; somente o seu rosto e o seu peito, que quase não vemos, estão iluminados. A parte de seu corpo que mais aparece na imagem, suas costas, está na sombra – iluminada apenas pela compensação, o que faz com que adquira uma cor alaranjada. A parte da parede que faz fundo à imagem de Brian também está na sombra e, portanto, também apresenta este mesmo tom. Brian está camuflado no ambiente, totalmente integrado a ele, fumando o seu cigarro, pensativo. Ao contrário de Nan, que não apenas tem como fundo a parte iluminada da parede, mais clara, como também está destacada deste fundo amarelo por sua roupa preta.

A sensação de dependência de Nan em relação a Brian não nos é passada apenas por seu olhar e por sua posição em relação ao namorado – ele, em primeiro plano, altivo, grande, esquecido dela; ela, em segundo plano, deitada, pequena, os olhos grudados no homem –, mas também por este destaque dado pela cor e pela escolha do foco: o rosto de Brian está totalmente nítido, ao passo que Nan já aparece em “foco doce”. Esta menor definição da imagem da fotógrafa em relação ao namorado é ainda acentuada pela alta granulação da fotografia.

Em *Nan and Brian in bed*, podemos, de novo, observar a comunicação da fotografia com uma outra imagem exposta dentro dela – neste caso, o retrato de Brian, feito por Nan, pregado à parede do quarto. O espelhamento aqui gera uma estranheza, pois o Brian da cena retratada pela fotografia que observamos está tão semelhante quanto diferente do Brian da imagem pregada na parede do quarto. Em ambos os retratos, o homem está sentado à cama daquele quarto, com o peito nu, fumando o seu cigarro; no entanto, o Brian da cena parece esquecido de si, inconsciente do registro da fotografia, ao passo que o Brian da parede encara o espectador. Estabelece-se, então, em *Nan and Brian in bed*, um desconcertante jogo de olhares: Nan observa Brian, que, pensativo, mira algum ponto fora de quadro, não se dá conta do olhar da companheira; o mesmo

Brian, contudo, sabe-se observado na fotografia pregada na parede. Nela, ele encara o espectador, que se, no momento do clique, era a própria Nan, agora somos nós.

Com este jogo de olhares, Nan Goldin não apenas chama a atenção para a reprodutibilidade que existe no cerne do processo fotográfico – aspecto que pode ser observado em outras imagens da fotógrafa, como a já analisada aqui *Shelley on her sofa*, por exemplo –, mas também coloca em pauta uma das questões mais relevantes a respeito de um trabalho autobiográfico: qual o limite entre ser um participante e ser um *voyeur*? Embora seja muito difícil para mim eleger apenas um *punctum* nesta imagem, uma vez que vários elementos me prendem a ela, arrisco dizer que o olhar de Brian na fotografia pregada na parede é aquilo que mais me fere.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, não procurei realizar uma análise profunda de toda a obra de Nan Goldin. Uma obra tão extensa e complexa exigiria não apenas um maior acesso ao material publicado pela fotógrafa e sobre ela, como também mais espaço para a exibição de novos pontos de vista. Ainda que este trabalho possa ter continuidade em novas teses, aqui tive como objetivos principais identificar as condições históricas e sociais que permitiram o surgimento das fotografias de Nan Goldin e do autobiográfico como fenômeno; discorrer, dentro deste contexto, sobre a obra de Nan de forma geral; e, finalmente, deter-me sobre os aspectos estéticos de algumas poucas imagens da fotógrafa, que falam tanto sobre o que me emociona como estudiosa de fotografia, fotógrafa e até mesmo espectadora, quanto sobre as principais escolhas de Nan Goldin em grande parte de sua obra. Muitas destas escolhas dizem respeito à postura política da fotógrafa.

Nan Goldin foi muitas vezes acusada de glamourizar o uso de drogas pesadas, os relacionamentos fluidos e/ou homossexuais e até a morte, uma vez que nunca se absteve de registrar com beleza o seu mundo, qualquer que fosse a situação. Se suas fotografias são uma homenagem a seus amigos, como por vezes ela afirma, é porque as pessoas que retrata, ainda que nem sempre estejam dentro dos padrões de beleza, gênero, raça e comportamento aceitos pela classe média norte-americana, são captados por um olhar afetuoso, respeitoso, não raro estético. Para Beatriz Jaguaribe, se existe alguma mensagem política no trabalho de Nan Goldin, ela reside justamente neste olhar⁹⁵.

⁹⁵ JAGUARIBE, Beatriz. *Realismo sujo e experiência autobiográfica*. In: Fatorelli, Antônio, Bruno, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. P. 133.

Já para a própria Nan Goldin, o teor político de suas imagens consiste no ato de tornar pública a sua vida privada. Ao abordar a possibilidade de um terceiro sexo, a liberdade sexual, a AIDS e o desejo feminino – a partir de um ponto de vista também feminino –, a fotógrafa está colocando estes temas em discurso, ainda que não levante bandeiras⁹⁶. É individualizando as histórias destas pessoas, expondo o lado emocional de cada personagem retratada, que Nan Goldin coloca estes assuntos em pauta.

Não discordo de Beatriz Jaguaribe, nem de Nan Goldin. Contudo, como afirmei ao longo destas páginas, acredito que exista um outro viés político na postura da fotógrafa, que não deve ser ignorado. Se no trabalho de Nan Goldin o cotidiano, o banal, adquirem ares de obra de arte, o contrário também acontece: ao colocar o ato criativo no nível das atividades do homem *natural* – como comer e fazer amor –, Nan retira dele a sua aura.

Há tempos atrás, Walter Benjamin já censurava aqueles que tentavam “... justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado”⁹⁷. Rosalind Krauss, em *O fotográfico*, volta-se também contra os críticos que tentam por todos os meios incluir a fotografia dentro de uma já instituída História da arte, negando-lhe, assim, a possibilidade de ser compreendida dentro de sua própria História. De acordo com Rosalind Krauss, a fotografia, por sua característica indicial⁹⁸, deve ser lida não como mais um meio de representação, mas como um meio que traz consigo uma transformação na estrutura dominante de representação. Como ainda afirma Benjamin: “É característico que o debate tenha se concentrado na estética da

⁹⁶ LEONZINI, Nessia. *Nan Goldin 20 anos de balada*. São Paulo: Centro Cultural Alumni, 1996. Entrevista.

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. P. 92.

⁹⁸ Rosalind Krauss faz uso da taxionomia de signos estabelecida por C. S. Pierce, cujas categorias principais são símbolo, índice e ícone, para explicar a natureza da fotografia. As distinções que Pierce faz dizem respeito ao processo de produção destes signos, e a fotografia, que existe como traço – assim como a sombra projetada, os rastros de passos e até os sintomas médicos –, poderia ser identificada como indicial, diferentemente de outras artes: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Editorial Gustavo Gili, SA: Barcelona, 2002. P. 82.

‘fotografia como arte’, ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da ‘arte como fotografia’⁹⁹.

Ao desmistificar o ato criativo tal como o conhecemos, Nan Goldin chama a atenção para o quanto ainda estamos engessados nas categorias “criar”, “artista” e “obra” instituídas pela História da arte muito antes do surgimento da fotografia. Nan parece nos mostrar o quanto estes conceitos são inadequados ao seu trabalho como fotógrafa, ao questioná-los a partir da própria natureza de seu trabalho.

É verdade que as fotografias de Nan Goldin há tempos deixaram os clubes *undergrounds* norte-americanos para figurar nos acervos dos museus mais importantes do mundo. Aos que torcem o nariz saudosista diante da incorporação da arte que fere, choca e dói a paredes anti-sépticas e refrigeradas, afirmo: pouco importa. Uma das coisas que aprendi com a realização deste trabalho foi que não se deve ter medo de pertencer ao próprio tempo; não se deve ir de encontro a ele, porque isto não é possível. E se o nosso tempo é este Kraken que engole e deglute tudo o que vê, não seria absurdo que o mirássemos nos olhos no momento em que ele nos esmigalha com alguns de seus tantos braços. É a partir daqui que se caminha.

⁹⁹ BENJAMIN, op. cit., p. 104.

REFERÊNCIAS

ARTMIX. *I was born with a feminist heart. Nan Goldin interviewed by Adam Mazur and Paulina Skirgajllo-Krajewska*. Disponível em: http://free.art.pl/artmix/archiw_5/0303ampskngeng.html. Acessado em: 03/10/2007.

ARTNET. *Nan Goldin*. Disponível em: <http://www.artnet.com/artist/7135/nan-goldin.html>. Acessado em: 03/10/2007.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia; A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica; O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; In: Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRAIN-JUICE. *The best biographies for the 20th century art, film, history, literature and music*. Disponível em: http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_bio.cgi?p_id=88. Acessado em: 03/10/2007.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1988.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986.

JAGUARIBE, Beatriz. *Realismo sujo e experiência autobiográfica*. In: Fatorelli, Antônio, Bruno, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Editorial Gustavo Gili, SA: Barcelona, 2002.

LEONZINI, Nessler. *Nan Goldin 20 anos de balada*. São Paulo: Centro Cultural Alumni, 1996.

MATTHEW MARKS GALLERY. *Matthew Marks is pleased to announce Goldin: Heartbeat, next exhibition at his gallery at 522 West 22nd Street*. ARTNET. Disponível em: <http://www.artnet.com/ag/fineartthumbnails.asp?gid=706&cid=21332>. Acessado em: 03/10/2007.

REEL NEW YORK. *Interview with Nan Goldin, I'll be your mirror*. Disponível em: http://www.thirteen.org/reelny/previous_seasons/reelnewyork2/i-goldin.html. Acessado em: 03/10/2007.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1989.

STENDER, Oriane. *Chasing the dragon*. ARTNET. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/stender/stender3-31-06.asp>. Acessado em: 03/10/2007.

TEIXEIRA, Virna. *Sobrevivendo no playground do inferno: os portraits de Nan Goldin*. São Paulo: Literatura e arte no plural – Cronópios, 2005. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=465>. Acessado em: 03/10/2007.

ANEXOS

CRÉDITOS

Anexo 01: Trixie on the cot, New York City 1979

Anexo 02: Shelley on her sofa, New York City 1979

Anexo 03: Nan after being battered 1984

Anexo 04: Nan and Brian in bed, New York City 1983

FONTE

GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986.



Trixie on the cot, New York City 1979



Shelley on her sofa, New York City 1979



Nan after being battered, 1984



Nan and Brian in bed, New York City 1983