



RONALDO FERREIRA DE SOUZA

**UM ESTUDO SOBRE O UNIVERSO FEMININO NAS OBRAS
DE NAN GOLDIN E CINDY SHERMAN**

Campinas – 2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

RONALDO FERREIRA DE SOUZA

**UM ESTUDO SOBRE O UNIVERSO FEMININO NAS OBRAS DE
NAN GOLDIN E CINDY SHERMAN**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo.

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Ronaldo Ferreira de Souza, e orientada pelo Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo.

Campinas – 2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

So89e Souza, Ronaldo Ferreira de, 1984-
Um estudo sobre o universo feminino nas obras de Nan Goldin e Cindy Sherman / Ronaldo Ferreira de Souza. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Roberto Berton de Ângelo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Sherman, Cindy , 1954-. 2. Goldin, Nan, 1953-. 3. Fotografia. I. Angelo, Roberto Berton de, 1951-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A study about the female universe in the works of Nan Goldin and Cindy Sherman

Palavras-chave em inglês:

Sherman, Cindy , 1954-
Goldin, Nan, 1953-
Photography

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Roberto Berton de Ângelo [Orientador]
Paulo César Castral
Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez

Data de defesa: 31-07-2013

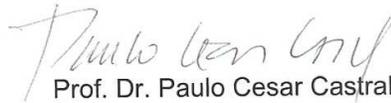
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

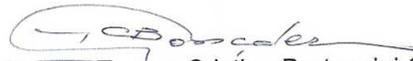
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando Ronaldo Ferreira de Souza - RA 107698 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo
Presidente



Prof. Dr. Paulo Cesar Castral
Titular



Profa. Dra. Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez
Titular

AGRADECIMENTOS

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de estudos concedida.

Aos funcionários da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, pelo profissionalismo e prontidão.

Ao Prof. Dr. Paulo César Castral e à Profa. Dra. Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez, pelas valiosas críticas e conselhos dados em minha qualificação.

Ao Prof. Dr. Roberto Berton De Ângelo, pela paciência em sua orientação e pelos puxões de orelha nos momentos certos e necessários, que ajudaram para que eu não me perdesse durante o caminho percorrido.

À Karla Regine, minha companheira nesses últimos anos, que sempre me apoiou em minhas decisões e se manteve ao meu lado nos momentos tristes e felizes.

E especialmente à minha Mãe, por tudo que fez, e ainda faz por mim, e sem a qual com certeza não teria chegado até aqui. Te amo!

O interessante não é colecionar belas imagens. (...) A fotografia nos obriga a nos questionarmos sobre nossa existência. (...) É uma interrogação.

Marc Pataut

RESUMO

Esta pesquisa propõe um estudo das obras das fotógrafas norte-americanas Cindy Sherman e Nan Goldin, mais especificamente dos seus trabalhos *Untitled Film Stills* e *The Ballad of Sexual Dependency*, respectivamente. Ambas são artistas de extrema importância para a arte fotográfica contemporânea, possuem praticamente a mesma idade, vivem e trabalham na mesma cidade, escolheram a fotografia como forma de expressão, mas, apesar destas e outras semelhanças, possuem uma produção bem diferente a princípio. Enquanto Sherman constrói ficções Goldin registra a realidade a sua volta.

Sherman é uma artista que cria cenas, universos, se inserindo dentro destes através de personagens que ela mesma incorpora. A artista cria mundos de representações que abordam toda a cultura, em especial a feminina. Já Goldin trabalha de forma mais instantânea, registra o mundo ao seu redor, guardando momentos, às vezes mais banais, às vezes mais íntimos, dos que a rodeiam e de sua própria vida, tornando público o que antes era privado.

Mesmo com processos de criação tão distintos, e com motivações e resultados diferentes, o trabalho das duas fotógrafas pode ser relacionado pela temática do universo feminino que ambos abordam, onde nos é apresentado a vida privada de várias mulheres, sejam elas reais ou ficcionais. Assim, essas produções são postas lado a lado, evidenciando que caminhos diferentes podem levar a um mesmo lugar.

Palavras-chave: Nan Goldin, Cindy Sherman, Fotografia, Universo Feminino, *Untitled Film Stills*, *The Ballad of Sexual Dependency*.

ABSTRACT

This research proposes a study of the works of American photographers Cindy Sherman and Nan Goldin, specifically their work “Untitled Film Stills” and “The Ballad of Sexual Dependency”, respectively. Both artists are extremely important for contemporary photographic art, have practically the same age, live and work in the same city, chose photography as a form of expression, but, spite of these and other similarities, have a production very different at first. While Sherman builds fictions Goldin registers reality around her.

Sherman is an artist who creates scenes, universes, inserting themselves inside of those through personages which she herself incorporates. The artist creates worlds of representations addressing the whole culture, particularly of women. Already Goldin works more instantaneous, registers the world around them, keeping moments, sometimes more banal, sometimes more intimates, of those around her and of your own life, making public what was once private.

Even with creative processes so distinct and different motivations and outcomes, the work of the two photographers can be related by the theme of feminine universe they both deal with, where is presented to us the private lives of several women, whether real or fictional. Thus, these productions are placed side by side, showing that different paths could lead to the same place.

Key words: Nan Goldin, Cindy Sherman, Photography, Female Universe, Untitled Film Stills, The Ballad of Sexual Dependency.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. A FOTOGRAFIA COMO MEIO E COMO FIM	5
1.1. Dois caminhos e várias influências.....	5
1.2. Trabalhando fotograficamente.....	6
1.3. Dos grandes aos pequenos relatos.....	16
2. NAN GOLDIN - A FOTOGRAFIA DA VIDA ÍNTIMA	23
2.1. Nan Goldin – Trajetória.....	23
2.2. A Vida Privada Torna-se Pública.....	29
2.3. <i>The Ballad of Sexual Dependency</i>	33
2.3.1. Os casais.....	40
2.3.2. A Figura Feminina.....	43
2.3.3. A Figura Masculina.....	50
2.3.4. O Mundo dos Homens.....	59
2.3.5. As marcas, a solidariedade e a esperança.....	63
2.3.6. Os filhos.....	70
2.3.7. A convivência com os amigos.....	72
2.3.8. O corpo, o afeto e o sexo.....	75
2.3.9. Até que a morte os separe?.....	81
3. CINDY SHERMAN – O UNIVERSO REPRESENTATIVO	89
3.1. Cindy Sherman – Trajetória.....	89
3.2. Assumindo mil feições.....	94
3.3. <i>Untitled Film Stills</i>	104
3.3.1. O início do trabalho.....	106
3.3.2. A influência do Cinema.....	108
3.3.3. O estereótipo da mulher ocidental.....	112
3.3.4. Estética e processo de criação.....	119
4. O UNIVERSO FEMININO À SERVIÇO DA ARTE	131
4.1. O Feminismo e a Arte.....	131
4.2. O Universo Feminino em “ <i>The Ballad</i> ” e em <i>Untitled Film Still</i>	138
4.2.1. O corpo, a igualdade e a liberdade.....	145
4.2.2. A violência doméstica.....	148
4.2.3. Os Espelhos.....	149
4.2.4. As camas como refúgio.....	154
4.2.5. Bebidas, cigarros, choro e reflexão.....	156
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	165

INTRODUÇÃO

As relações entre arte e fotografia mudaram bastante desde que esta última foi criada até os dias atuais, e se antes, durante boa parte do século XIX “era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, ora, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas próprias à fotografia.” (DUBOIS, 2004, p. 253) Isso só veio a evidenciar o quanto a linguagem fotográfica se desenvolveu, a ponto desta ser absorvida pela arte e por suas vanguardas, caminhando assim para derrubar de vez a polêmica questão que põe em dúvida se ela seria uma expressão artística ou não. Mas esse desenvolvimento da fotografia como expressão artística, em que ela ganha verdadeira legitimidade como tal, é recente, segundo André Rouillé¹, data de meados dos anos 1970, quando ocorre uma intensa mudança de tendência no mundo ocidental, levando assim a passagem da linguagem fotográfica do território das utilidades para o campo da cultura e da arte. É justamente nesse período, na década de 1970, que se inicia a produção de duas artistas que também contribuem para essa legitimação: Cindy Sherman e Nan Goldin.

Sherman e Goldin contribuíram para que a linguagem fotográfica alcançasse o status de arte justamente por colaborarem para o desenvolvimento desta linguagem por elas trabalhada. As duas fotógrafas ajudaram a mudar a maneira de pensar, criar e ver a fotografia, ditando tendências dentro do cenário artístico, ambas influenciaram e continuam a influenciar artistas em todo o mundo, e por isso o trabalho desenvolvido por elas é de grande importância, não só para a própria fotografia, mas para todo o campo das artes.

Goldin e Sherman possuem apenas um ano de diferença de idade, a primeira nasceu em 1953 e a segunda no ano de 1954, ambas são norte-americanas, nasceram em cidades diferentes, mas escolheram Nova York para viver e trabalhar, apesar de Goldin ter passado um bom tempo em Paris e em algumas outras cidades do mundo. Com as duas artistas viu-se uma nova maneira de se fazer fotografia e ambas figuram entre os artistas e fotógrafos mais

¹ ROUILLÉ, André. A Fotografia: entre documento e arte contemporânea. 2009, p.15

importantes da contemporaneidade. Mas, apesar das semelhanças encontradas em suas biografias, elas se diferem muito em suas produções, principalmente em seus processos de criação. Goldin é uma fotógrafa que desenvolve um trabalho que beira o documental, ela se vale do mundo que a cerca, o que inclui todo seu círculo social, amigos e a sua própria vida. Tudo é registrado, aparentemente, de forma espontânea, nos revelando vidas privadas, em que são expostas situações poucas vezes vistas antes na fotografia de arte, são momentos do cotidiano, algumas vezes banais, outras vezes mais íntimos, num registro da vida particular que se torna pública. Já Cindy Sherman segue por outro caminho, mais ficcional e representativo, onde a artista cria seus mundos e seus personagens, incorporando-os em trabalhos dos mais diversos temas, que fazem referência ao cinema, à história da arte, ao estereótipo feminino da cultura norte-americana, etc., e que em comum têm sempre a própria fotógrafa como a protagonista, não em um autorretrato, mas na encarnação de um personagem.

Goldin e Sherman possuem produções bem distintas, mas, além de outras coisas em comum, conseguiram reconhecimento por tais produções, se tornando referência no meio artístico e fotográfico e suas obras são apreciadas por admiradores tanto do meio da fotografia e das artes visuais, quanto por pessoas que não são da área, mas que conhecem os seus trabalhos. A pesquisa aqui proposta teve o referido tema escolhido também pela admiração das obras dessas duas artistas, mas, além do apreço por Sherman e Goldin e por suas fotografias, outra motivação para este projeto foi a temática abordada por elas, pois mesmo com propostas totalmente diferentes ambas desenvolvem um trabalho que aborda o universo feminino, isso ocorre logicamente segundo a poética de cada artista, mas a figura feminina está lá quase a todo momento e suas vidas são para nós reveladas através de momentos totalmente íntimos, momentos estes que são realmente vividos, no caso de Nan Goldin, e também encenados, com Cindy Sherman. Aqui estes dois lados não serão comparados, para definir qual o trabalho mais importante, mais emblemático, ou o melhor, mas haverá sim uma contextualização dos temas, uma análise das obras e dos processos criativos, que, mesmo sendo diferentes nos métodos e nos resultados, acabam se

relacionando. Essas diferenças, semelhanças e as questões pertinentes que surgirem, serviram também para demonstrar a importância das referidas obras e de suas criadoras para a arte contemporânea.

Portanto, pretende-se com esta pesquisa o levantamento e o estudo de um período da produção das duas artistas, período este que contempla as séries *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman e *The Ballad of Sexual Dependency* de Nan Goldin, obras que foram desenvolvidas entre as décadas de 1970 e 1980 e que deram visibilidade para as norte-americanas. Trabalhos estes que ainda hoje também repercutem bastante e que possuem uma elevada importância na produção e na carreira de ambas.

A dissertação é dividida em quatro capítulos. O primeiro deles faz uma contextualização da fotografia, com a abrangência dos movimentos e períodos da arte, bem como seus respectivos artistas, que deram base conceitual e serviram de influência para as fotógrafas aqui estudadas. O segundo e terceiro capítulos são dedicados às duas artistas, sendo um para cada uma delas, onde temos a apresentação de suas trajetórias, uma análise de seus processos de criação e o estudo de suas respectivas obras, com suas temáticas, plasticidade e intenções. Já o capítulo final segue com o desenvolvimento das questões levantadas durante os capítulos anteriores, bem como o tema do universo feminino e a questão da intimidade das mulheres retratadas pelas duas fotógrafas, evidenciando assim a relação que pode ser estabelecida entre as duas produções, mesmo sendo estas tão distintas.

A FOTOGRAFIA COMO MEIO E COMO FIM

DOIS CAMINHOS E VÁRIAS INFLUÊNCIAS

Se voltarmos nossos olhares para o cenário artístico que precede os trabalhos de Nan Goldin e Cindy Sherman, nas décadas anteriores aos anos 1970, veremos que aquele período foi de grande importância para as norte-americanas, os artistas e movimentos daquela época abriram as portas do mundo das artes para a fotografia, e, além disso, ao usarem a linguagem fotográfica como meio e como fim, quebraram paradigmas e criaram novas maneiras de produzir e consumir arte, servindo assim como referência e abrindo o caminho para ambas as fotógrafas.

Goldin e Sherman são influenciadas por artistas e correntes diferentes destas décadas, assim possuem uma produção totalmente distinta, logicamente que o trabalho das duas não se dá apenas por estas influências, mas também pelos acontecimentos e escolhas de suas vidas, mas devido essa distinção em suas obras podemos dividir as referências de ambas em duas partes.

Com Goldin as fotos ocorrem de maneira mais natural e instantânea, de forma que podemos associá-la a artistas como Brassai, Eugene Richards, William Klein, Christian Boltanski, Joachim Mogarra, Claude Closky, dentre outros, bem como aos fotógrafos da Magnum e ao fotojornalismo em geral, pois suas imagens não são construídas, são reais, aconteceram e foram registradas, mesmo que segundo um olhar subjetivo e pessoal. Mas também existem diferenças entre o trabalho da norte-americana e o de todos esses outros, e a maior de todas acontece porque a artista direciona sua câmera apenas para o seu mundo particular, para os pequenos relatos de sua vida, é uma fotografia documental de sua própria vida.

No caso de Sherman as imagens não se materializam tão naturalmente assim, pois antes do ato fotográfico a artista incorpora personagens, se travestindo destes, cria ou se apropria de cenários, dando vida a cenas que

parecem ter saído de um filme. Seu processo criativo pode ser relacionado com o de artistas como Marcel Duchamp, Bruce Nauman, Chris Burden, Dennis Oppenheim, Gina Pane, enfim, com os artistas da performance e da *body art*, bem como com os da arte conceitual, que foi outro movimento de grande interesse da fotógrafa. Influenciada por todo esse complexo bojo Cindy Sherman cria representações e mais representações, concebendo um universo totalmente novo e ficcional.

Cabe aqui então, para o melhor entendimento de todo esse contexto, uma abordagem desse período histórico, que teve início no começo do século XX e término em meados dos anos 1980, proporcionando a entrada da fotografia dentro do mundo das artes e depois influenciando Cindy Sherman e Nan Goldin em seus trabalhos. Essa abordagem será dividida em duas partes, cada uma contemplando uma das fotógrafas, onde “Trabalhando fotograficamente” será dedicada para Sherman e “Dos grandes aos pequenos relatos” será dedicada para Goldin.

TRABALHANDO FOTOGRAFICAMENTE

Criada durante a Revolução Industrial, num momento onde se verifica um enorme desenvolvimento da ciência e quando surge uma série de outras invenções, a fotografia teve um papel fundamental no desenvolvimento da transmissão de informação e conhecimento, também sendo de grande importância para a documentação do passado (KOSSOY, 2001). Paralelamente a este uso documental a linguagem fotográfica sempre manteve uma relação com a arte, segundo Philippe Dubois (2004, p.253), durante um período do século XIX essa relação se dava com a busca da fotografia em direção à pintura, havia uma certa aspiração do fotográfico em se tornar também uma forma legítima de arte, a esse respeito Walter Benjamin sentencia: “Em vão se aplicou de repente muita ligeireza para decidir se a fotografia é uma arte (sem se colocar a questão prévia se a invenção da primeira não modifica por inteiro o caráter da segunda)”. (BENJAMIN, *apud*: SOUGEZ, 2001, p. 222)

Da mesma maneira Susan Sontag se coloca ao lado da nova linguagem ao dizer que “(...) a fotografia permitiu, também, desde o início, pretender que a própria noção de arte já estava caduca”. (SONTAG, *apud*: SOUGEZ, 2001, p. 223) Como Benjamin e Sontag colocam, mais do que uma forma de arte, a fotografia também contribui para a mudança desta, e é isso que vemos no século XX quando esse cenário se inverte e a arte no geral, não apenas a pintura, começa a impregnar-se de certos princípios fotográficos, desde questões formais, conceituais, de percepção e até mesmo ideológicas, por fim a arte contemporânea fica completamente marcada pela fotografia em seus fundamentos. Dessa forma, com toda essa influência exercida sobre a arte, muitos artistas da contemporaneidade, de todas as maneiras possíveis, e muitas vezes sem perceber, acabam produzindo “fotograficamente”. (DUBOIS, 2004)

Essa produção dos artistas que “trabalham fotograficamente”, se inicia com Marcel Duchamp, e sua obra “fundadora para toda a modernidade” (idem, op. cit. p.254), e segue com os movimentos de vanguarda do século XX.

Para Dubois, essa contaminação da Arte pela Fotografia, especialmente aqui para nós nas artes conceituais, corporal e de evento, que faz os artistas trabalharem fotograficamente, se dá, de maneira geral, devido ao funcionamento de tais práticas artísticas, pois estas seguem, em seu princípio e no que as fundamenta, uma lógica que também é a mesma da fotografia: a lógica do índice. Dessa maneira, não se pode pensar o produto artístico sem remeter também, e principalmente, ao processo do qual ele é resultado, pois existe essa relação entre ambos, essa comparação primária, que é o índice.

Mas além da lógica do índice, ainda segundo Dubois, existem outras questões que relacionam a fotografia com tais práticas artísticas, pois estas:

(...) sempre terminam, apesar de tudo, em primeiro lugar, por *utilizar* a foto como simples instrumento “de segunda mão” (documento, memória, arquivo), em seguida por *integrá-la* (conceber a ação em função das características do dispositivo foto), depois por se embeber, *impregnar-se com sua lógica* (a do traço, da impressão, da marca etc.) e, finalmente, por *inverter os*

papéis, por voltar à própria fotografia como prática artística primeira, que por sua vez tomará emprestado da lógica das artes de ação alguns de seus usos criadores. (2004, p. 290)

Logo, podemos afirmar que pautar a fotografia, e também a sua relação com a arte, apenas pela lógica do índice, acaba sendo uma abordagem reducionista, pois a linguagem fotográfica contribui muito mais que isso para a arte e não se limita apenas a uma conexão indicial.

No caso de Marcel Duchamp, em sua obra, a fotografia ocupa um lugar paradigmático. Ele não a praticou, quando precisou contou com a colaboração dos amigos Alfred Stieglitz e principalmente de Man Ray, mas, como observa André Rouillé, seus *ready-mades* “importam os traços mais característicos do processo fotográfico para a arte”. (2009, p. 295)

Em sua produção Duchamp lança mão do princípio de seleção-registro, este recurso que é próprio da fotografia e que é introduzido pelo artista na arte. “Com a máquina-fotografia, as escolhas se situam a montante do processo, no momento do enquadramento: o recorte espaço-temporal selecionado é, em seguida, automaticamente registrado.” (idem, op. cit. p. 296) Dessa forma, como acontece na linguagem fotográfica, tudo é potencialmente considerado como material para se tornar arte, até mesmo algo ordinário do dia-a-dia, basta o artista selecioná-lo, “a arte torna-se uma questão de procedimento” (idem, op. cit. p. 297), então, no caso do *ready-made*, com esse processo de seleção (pelo artista) e depois de registro (pela instituição artística), é iniciada uma transformação simbólica, uma conversão de qualquer material em obra de arte.

Marcel Duchamp pode então ser considerado o fundador dessa nova maneira de produzir arte, uma produção que se baseia em princípios fotográficos, estes que irão impregnar-se em boa parte da arte que virá em seguida. Não obstante, Duchamp também utiliza efetivamente a fotografia como ferramenta em algumas obras específicas e com uma em particular, no caso *Rrose Sélavy* (figura 1), assenta a pedra fundamental para as representações e travestismos que viriam a seguir com diversos artistas, como Cindy Sherman.

Com *Rose Sélavy*, Duchamp incorpora seu *alter ego* feminino, e Man Ray, no ano de 1921, eterniza a personagem através de suas fotos. O retrato do artista travestido estamparia então o rótulo do frasco de perfume *Belle Haleine, Eau de toilette* e seu ato de transgressão marcaria a história da arte.



Figura 1 - Marcel Duchamp - *Rose Sélavy*, 1921. Foto: Man Ray

Mas, além de ser usada como ferramenta, a fotografia ainda estabelece outros meios de relação com a arte.

Seja como paradigma, ou como poder recusado, a fotografia exerceu uma ação tão real quanto indireta sobre a arte: aquela de uma potência virtual. A atualização da fotografia na arte, sua presença efetiva, diretamente visível, só se fez progressivamente, de vários modos e em várias etapas: primeiro, enquanto simples ferramenta; depois, enquanto vetor; e, finalmente, enquanto material da arte contemporânea. Essas etapas – que se sucederam e sobrepuseram sem se eliminar – distinguem-se pelas práticas, movimentos artísticos, artistas,

obras. E balizam a evolução da arte contemporânea ocidental durante a segunda metade do século XX. (ROUILLÉ, 2009, p. 300)

A fotografia vem portanto para quebrar paradigmas, para dar novas perspectivas, para ser usada como ferramenta, como vetor, até se tornar um fim, ou seja, ser a própria obra de arte. Ela passa a ser usada por vários artistas, em momentos diferentes, mas cada momento vivido é somatório e isso indica os caminhos que a arte seguiria.

Dentre muitos artistas que lançaram mão da foto como ferramenta, temos, na segunda metade do século XX, Francis Bacon e Andy Warhol, cada um trabalhando à sua maneira. Bacon utiliza a fotografia como recurso referencial em seu processo de criação, isso além de seus trabalhos mais conhecidos, como o “Estudo nº1 do retrato de Inocência X de Velázquez”, entre outros, que não se valem da foto como ponto de partida, mas ele a mantém no papel subalterno de uma ferramenta, onde o artista busca, através da construção pictórica, remover de uma “forma ilustrativa” das fotos, uma “forma não ilustrativa”, com as suas deformações, que visam atingir a sensibilidade. (ROUILLÉ, 2009)

Warhol segue por um outro caminho, usando a fotografia como uma “ferramenta essencial de uma ação de despictorialização da arte.” (idem, op. cit. p. 307) Em sua obra, amplamente difundida, o artista trabalha fotograficamente se valendo de uma dupla escolha: técnica, pois utiliza procedimentos fotomecânicos; e iconográfica, ao utilizar fotografias extraídas da imprensa.

São dois artistas que usam a foto como uma ferramenta, mas de forma totalmente diferente. “Enquanto nos quadros de Bacon a fotografia é virtual e negativamente ativa, ela está positivamente presente nos quadros de Warhol, que dela empresta seus temas, suas formas e seus processos.” (idem, op. cit. p. 306)

Já com a arte conceitual, arte corporal e arte de evento (*performance*), a fotografia conhece uma nova experiência, pois, com essas correntes, ela é finalmente incorporada fisicamente na arte, ela passa a fazer parte desta, passa a ser integrante da obra artística, mesmo que seja acompanhada de outros elementos não fotográficos, como textos, mapas, objetos, etc., mas, apesar desse

avanço da foto dentro do campo da arte, seu valor ainda é secundário, tanto nos planos materiais, como técnicos e plásticos, ela é considerada “como pura constatação, como um documento trivial, como um veículo neutro, como um registro automático, como uma coisa banal em meio a outras, como um simples instrumento: como um vetor.” (idem, op. cit. p. 311) Ou seja, a fotografia é usada aqui como meio de registro, de reprodução e transmissão, sempre do modo mais neutro e transparente possível.

Servindo como um vetor para as correntes das décadas de 1960 e 1970, a fotografia não recebe uma atenção tão grande no que diz respeito às suas qualidades técnicas, pois na maioria das vezes as imagens são de pequeno formato, em preto e branco e com uma composição e ajuste despreocupados, pois, apesar da foto estar ali, e ser constituinte da obra, era como se o essencial fosse outra coisa, o que ela registrou, mas que não está ali. Por fim, “a fotografia vem, no caso, satisfazer a um fenômeno artístico fundamental: o declínio do objeto em prol das atitudes e dos processos”. (ROUILLÉ, 2009, p. 311)

Ao abordar a arte conceitual, Michael Archer se refere a este momento histórico como “um período durante o qual a arte se tornou insubstancial. Onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções nas obras (...)” (2008, p. 78), dessa maneira, essa corrente, que buscava uma arte destinada ao “pensamento”, em detrimento de uma arte perceptiva, que é estritamente visual, passa a utilizar a fotografia como uma das maneiras para dar corpo às ideias dos artistas, pois, apesar destes procurarem abolir a materialidade das obras, existia a necessidade de enunciar os pensamentos de alguma maneira e é aí que entra a foto, de maneira paradoxal, e sempre o mais econômica possível, junto com outras formas. Talvez um dos artistas mais emblemáticos dessa corrente, e que lança mão da fotografia em sua criação, é Joseph Kosuth, com sua obra *One and Three Chairs* (figura 2).

Na referida obra, Kosuth dispõe uma cadeira de madeira, uma foto em preto & branco da mesma mobília e ao lado dessas uma definição retirada de um dicionário da palavra “cadeira”, temos então o objeto real diante de nossos olhos e representações deste mesmo objeto fixadas na parede. Diante deste trabalho,

podemos nos valer do questionamento feito por Archer: “Até que ponto a fotografia pode ser confiável como evidência de um estado de coisas? (idem, op. cit. p. 82) A imagem da cadeira que está pendurada na parede pode muito bem ser de outra mobília e não exatamente daquela que o artista diz ser, mas o fato, o que realmente importa aqui é a intenção de Joseph Kosuth, que é a de “pensar sobre o jogo recíproco entre realidade, ideia e representação” (idem, ibidem), e nisso a fotografia é de grande valia para sua obra.



Figura 2 - Joseph Kosuth - *One and Three Chairs*, 1965

Dentro da arte conceitual, além de Kosuth, outros nomes podem ser destacados, como o de Douglas Huebler, com trabalhos como *Duration Pieces* e *Variable Pieces*, na qual a fotografia intervém de maneira direta (DUBOIS, 2004, p.208), mas, seguindo adiante, cabe aqui adentrarmos no campo das artes corporais e de evento, que no caso podemos considerar como a principal influência de Cindy Sherman.

Enquanto a arte conceitual tem na fotografia um meio para afirmar-se como proposta artística, como ideia e conceito, a arte corporal (*body art*) e a de evento (*performance*), são seduzidas, sobretudo, pela capacidade de transmissão que a linguagem fotográfica oferece. Dessa forma vários artistas adotam a foto para

colocar suas ações sob uma proteção artística, pois paradoxalmente, assim como na arte conceitual, apesar de negarem os valores canônicos da arte e contestarem todo o tradicionalismo desta, estes artistas, que trabalham o corpo e o tempo como material, ainda necessitam de uma parte do cenário artístico comum para se consolidarem. E é na fotografia, com as suas potencialidades de registro e transmissão, que estes artistas da segunda metade da década de 1960 encontraram o melhor meio para negar todo o tradicionalismo e para se inserir dentro do próprio cenário artístico. (ROUILLÉ, 2009)

Philippe Dubois descreve o valor documental da fotografia para os artistas da *body art* e *performance*, segundo ele a linguagem foi, antes de tudo, “para essas práticas de atuação do gesto do artista, um simples meio documental de registro, de reprodução, de arquivagem, de exposição do trabalho (...)”. (2004, p. 289) Mas Dubois também expõe um outro lado, mais negativo, de alguns artistas que possuíam uma opinião depreciativa em relação a tal meio de registro e à respeito deste:

(...) não hesitavam em considerar como uma negação ou como um desvio do sentido principal do trabalho que se deveria por inteiro à sua condição de puro acontecimento que se desenvolvia aqui e agora entre parceiros presentes e que não deveriam ter qualquer exterioridade ou posteridade, pretendendo desaparecer e se consumir com o próprio ato, sem deixar vestígios. (idem, ibidem)

Mas, independente destes artistas que “torciam o nariz” para a fotografia, podemos considerar que a linguagem se tornou um dos principais meios para a consolidação das artes corporais e de evento, pois, realmente, sem o registro fotográfico tais ações se perderiam no tempo, não poderiam ser difundidas e nem estudadas, o que poderia fazer com que estas fossem completamente esquecidas.

Assim, a fotografia nos deixa um legado da *body art* e da *performance* cheio de grandes representantes, um movimento que tem seu início primeiramente na Áustria, no começo dos anos 1960, com os gestualistas vienenses, que depois segue com os norte-americanos Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden e Dennis Oppenheim, e mais adiante, depois de 1968, se espalha pela Europa

ocidental, com Gina Pane, Michel Journiac, Jürgen Klauke, Urs Lüthi e Luciano Castelli. Para todos esses artistas citados o que mais importava era o processo, no entanto as galerias ainda queriam ter algo para expor, e mesmo para vender, e a fotografia supre essa necessidade, mas acaba sendo apenas um “subproduto” da obra-processo. Com a foto registrando a *performance* o vídeo também perde seu espaço, pois, ao contrário deste, com a fotografia não existiria o problema da obra-processo ser confundida com seu registro, porque ela apresenta apenas uma fração do trabalho e não sua totalidade, e era exatamente isso que os artistas queriam, eles buscavam a desmaterialização da arte. Já no caso das galerias era o contrário, para atender uma demanda por uma arte física, material, a fotografia acaba sendo bem aceita. Assim, a foto acaba servindo tanto ao artista como às galerias e ao mercado de arte. (ROUILLÉ, 2009) Segundo André Rouillé:

Diante de processos invendáveis, uma fotografia, por mais inconsistente e medíocre que seja, por mais contrária a valores artísticos consagrados, aos olhos dos *marchands* de arte ela adquire o peso do mais sólido objeto. Em todo caso, é dotada da extrema virtude de converter a arte-processo em coisa que é possível mostrar, negociar, trocar. A fotografia é, assim, aceita nos campos da arte corporal e da land art para suprir um déficit de objetos (...) (2009, p. 319)

Portanto, vemos que a foto acaba se tornando o material físico que os *marchands* procuravam para ser a mercadoria vendável que não existia com os artistas da arte corporal, de evento e da land art. E é dessa maneira que a fotografia começa a adentrar o mundo das galerias, não como uma verdadeira obra, mas como parte desta, um registro, que é quase como um *souvenir*.

Mas dois artistas mudam esse cenário da arte corporal e da *performance*, quando substituem o público pela máquina fotográfica. Com o gestualista Rudolf Schwarzkogler, a partir de 1965, e com Bruce Nauman, em 1966, a fotografia deixa de ser apenas um meio para registrar e transmitir uma ação e se torna parte do processo, não apenas uma forma de registro deste. Schwarzkogler faz suas primeiras *performances* diante de um público, mas com *Ação 2* (1965) o artista vienense começa a praticar suas ações em particular. Sem uma audiência

presente e com a câmera registrando seus atos, os trabalhos de Schwarzkogler se tornam verdadeiros rituais, onde era utilizado sangue e feita a estripação de animais, tudo isso gerou muitas polêmicas e até criou-se uma grande especulação de sua morte, que passou a ser associada a um de seus eventos performáticos. Nauman, depois de fotografar seu corpo e seus gestos em funções totalmente elementares, também realiza um trabalho que realmente marca essa mudança de paradigma, com uma de suas obras mais célebres, *Self-Portrait as a Fountain* (figura 3) de 1967, o artista posa com seu busto nu, esguichando um filete de água de sua boca. (idem, op. cit. p. 320)



Figura 3 - Bruce Nauman - *Self-Portrait as a Fountain*, 1967

Após Nauman e Schwarzkogler, outros artistas, como Chris Burden e Dennis Oppenheim, seguiram pelo mesmo caminho, onde a ação era dirigida à câmera fotográfica e não para um público de espectadores, e seus trabalhos também são de grande importância para a arte e para esse novo cenário fotográfico.

Podemos dizer que foram esses quatro últimos artistas citados, ao trabalharem suas performances frente à máquina fotográfica, que abriram caminho

para o trabalho de Cindy Sherman, esta que também faz suas *performances* diante da câmera, e que, como afirmou, enquanto estudava pintura na SUNY², seus interesses se inclinam em direção à arte conceitual, corporal e de evento das décadas de 1960 e 1970, o que provavelmente a levou aos trabalhos de Nauman, Schwarzkogler, Burden e Oppenheim. (SHERMAN, 2003)

Mas é somente na entrada dos anos 1980, após todas as mudanças ocorridas e causadas pelas correntes artísticas das duas décadas anteriores, que a fotografia se torna um dos principais materiais da arte contemporânea. Agora os valores são outros, os artistas passam a dominar a linguagem fotográfica, o que proporciona imagens com excelente qualidade técnica, imagens estas que muitas vezes são imensas e ficam expostas sozinhas, sem a necessidade de outros elementos complementares, tudo muito diferente do que ocorria nas décadas anteriores com a arte corporal, conceitual e de evento, que apesar de terem colaborado de maneira decisiva para abrir as portas das galerias e dos museus para a fotografia, deixavam esta numa posição totalmente secundária. (ROUILLÉ, 2009)

Finalmente então podemos dizer que a foto supera sua antiga posição subalterna de ferramenta ou de vetor e se torna o elemento central da obra: o seu material. E é neste cenário, e influenciada por todos estes artistas que a antecederam, que Cindy Sherman se insere, assim trabalhando fotograficamente e com fotografia ela vai se tornar uma das grandes artistas da contemporaneidade.

DOS GRANDES AOS PEQUENOS RELATOS

Costumamos olhar para a história da arte pensando a mesma a partir das divisões que esta recebeu, os períodos, que foram repartidos em datas específicas, que separam um movimento artístico de outro, que separam grupos de artistas por suas motivações, sua estética, suas técnicas, suas ideias e pensamentos, enfim, são períodos que demarcam bem as diferenças entre

² Sigla de The State University of New York (Universidade do Estado de Nova York)

determinados artistas e determinadas obras, o que podemos ver mais claramente na pintura, que é onde talvez exista a maior visibilidade das artes.

Mas, assim como aconteceu na pintura, e nas artes em geral, também na fotografia temos vários períodos, estes que também demarcam as diferenças de grupos, autores e suas obras. Tivemos o Pictorialismo, o grupo f/64 de Edward Weston e Ansel Adams, a Nova Objetividade, a Foto-secessão de Alfred Stieglitz (SOUGEZ, 2001), só para citar alguns, e desde que a fotografia foi inventada, logicamente, ela foi se desenvolvendo, e antes de obter legitimidade cultural e artística, continuou com suas outras funções, como o registro histórico, documentações, transmissão de informação e conhecimento, etc., mas, com certeza, foi com o fotojornalismo e com o documentário social que a fotografia alçou seus maiores voos.

Provavelmente foi nos Estados Unidos que se viu a maior documentação social feita através da fotografia. Lewis Hine e Jacob Augustm Riis foram pioneiros nesse tipo de trabalho ao documentar no início do século XX as desigualdades e explorações sofridas por crianças e por minorias. Mas foi, especialmente, durante o governo de Roosevelt, na década de 1930, que o documentário social fotográfico teve seu maior êxito. Em busca de um balanço da grande crise que se dava naquele período foi criada a FSA (Farm Security Administration), este órgão elaborou uma investigação sobre as condições de vida e trabalho no país, principalmente nas áreas rurais, e a fotografia foi uma de suas grandes armas, senão a maior. Para esse projeto foram selecionados vários fotógrafos, dentre os quais podem ser destacados Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein e Russell Lee, que produziram fotos emblemáticas e que são celebradas até os dias de hoje. (BAURET, 2010)

Como citou Philippe Dubois, a fotografia “presta contas do mundo com fidelidade” (2004, p.25), dessa forma, aproveitando-se desse mito de que o documento fotográfico é uma representação da realidade e que mantêm uma contiguidade física com o objeto que representa, sendo assim uma cópia fiel da realidade e um documento de comprovação de fatos, o fotojornalismo gozou de grande credibilidade durante muito tempo, e durante esse período de ouro viu

surgir excelentes fotógrafos, estes que marcaram época e nos deixaram um maravilhoso legado imagético. Segundo Marie-Loup Sougez, “o grande impacto do fotojornalismo produz-se logo após a Primeira Guerra Mundial.” (2001, p. 259) E é justamente nas guerras que essa vertente da fotografia vai se desenvolver e de onde sairão grandes nomes.

Ao citarmos alguns desses fotógrafos não podemos deixar de fora Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour e George Rodger, que, além de grandes profissionais, vieram a fundar, em 1947, a Agência *Magnum*, uma das mais importantes e míticas agências de fotografia do mundo, que além desses abrigou outros nomes de peso durante muito tempo, e apesar de hoje em dia não gozar da mesma força e prestígio de outrora ainda continua sendo muito respeitada pela sua história. (SOUSA, 2004)

Notadamente, Cartier-Bresson, foi quem mais se destacou na agência, e não só nesta, mas na própria história da fotografia, tanto pelas imagens que produziu quanto pelo conceito que cunhou. No único texto que escreveu sobre fotografia Henri Cartier-Bresson “desenvolveu uma ideia respeitante à relação específica que esta arte mantém com o tempo” (BAURET, 2010, p. 47), era o “Instante Decisivo”, momento no qual acontece um fato ou situação única que se perde no tempo caso não seja registrada, e é neste instante que o fotógrafo deve estar atento para que com sua câmera consiga captar, e assim revelar, tal registro “perfeitamente equilibrado sob o ponto de vista estético e significativo”. (idem, ibidem)

Além dos fotógrafos da *Magnum*, muitos outros surgiram e se destacaram fazendo coberturas fotojornalísticas de guerras durante o século XX, tema que corou alguns e desgraçou a vida de outros, que quando não eram fatalmente vitimados traziam marcas consigo, sejam estas físicas, psicológicas ou de qualquer outra natureza. Mas a mudança não ocorreu apenas na vida daqueles que registravam as guerras, os próprios conflitos também mudaram:

Depois da fotografia, a guerra nunca mais seria a mesma. Com o *medium* emergente, o observador era projetado num mundo mais próximo, mais real, mas por vezes mais cruel. No mundo da imprensa, com as fotos, o conhecimento, o julgamento e apreciação deixaram de ser monopolizados pela escrita. (SOUSA, 2004, p. 40)

Contudo, nem só de guerras se fez o fotojornalismo desse período, além da temática dos conflitos armados, existiam outras coberturas jornalistas que também necessitavam de fotos, tínhamos então reportagens sobre acontecimentos políticos, sobre eventos esportivos, fatos sociais, registros de fenômenos da natureza, acontecimentos marcantes, etc..

E sejam oriundas do documentário social ou do jornalismo, em comum todas essas fotos normalmente compartilhavam do fato de discorrerem sobre grandes relatos, sobre assuntos universais, que, de certa forma, estavam escrevendo a história da modernidade. Como observa Rouillé, a fotografia desenvolve esse papel desde os anos 1920, ilustrando todo o período moderno:

Sabe-se, de fato, que, dos anos 1920 até o final da Guerra do Vietnã, a fotografia ilustrou zelosa e eficazmente os grandes relatos históricos da modernidade. Segundo Jean-François Lyotard, esses relatos, inversamente aos mitos, não se remetiam a um ato original fundador, mas convidavam a construir um futuro, a realizar uma ideia universal de liberdade, de “luz”, de socialismo, de enriquecimento geral, etc. O modo característico da modernidade era, assim, o projeto de realização da universalidade. (ROUILLÉ, 2009, p. 355)

Mas essa “luz” citada por Lyotard parece ter se apagado, se é que um dia esteve acesa. Verdade que muita coisa mudou desde que a fotografia se popularizou com o advento das câmeras digitais e talvez esse seja um dos fatores mais importantes para a não realização da citada universalidade, pelo menos aqui com a linguagem fotográfica. Mas antes mesmo das fotos digitais, alguns artistas começaram a buscar o inverso do que era desenvolvido com o fotojornalismo e

passaram a trabalhar seus mundos, seus pequenos relatos, o que é feito hoje em demasia por anônimos, que com suas câmeras e celulares registram tudo o que acontece em suas vidas e ainda compartilham via internet.

No entanto, esses relatos praticados por alguns artistas só obtiveram sua legitimação como verdadeira expressão artística em meados dos anos 1970, pois, diferente do fotojornalismo que era um forte representante dos grandes relatos para a sociedade, na arte a fotografia não tinha o mesmo espaço:

A legitimidade cultural e artística da fotografia é recente. Por volta dos anos 1970, na França e no mundo ocidental, produziu-se uma forte mudança de tendência. Criaram-se numerosos festivais, revistas, galerias; publicaram-se obras; abriram-se escolas especializadas e departamentos universitários; realizaram-se estudos e pesquisas, históricos e teóricos; constituíram-se coleções privadas e públicas; obras ingressaram em museus, e houve uso crescente de procedimentos fotográficos pelos artistas, nascendo, assim, um mercado. Em resumo, a prática e as produções fotográficas migraram do restrito território do útil para o da cultura e da arte. (idem, op. cit. p. 15)

Dessa forma, com a linguagem fotográfica ganhando seu espaço, sendo valorizada e se legitimando dentro do campo das artes, fica mais fácil para que outra mudança ocorra dentro do universo da fotografia, uma outra valorização, dessa vez dos pequenos relatos em detrimento aos grandes relatos que ocorriam com o fotojornalismo. Isso talvez tenha ocorrido pelo fato de não termos alcançado o já citado ideal de modernidade mencionado por Lyotard em 1988, ao qual nos convidava a construir o futuro, com liberdade, luz, socialismo, etc., nesse projeto de universalidade que não deu certo. Talvez isso tenha feito com que a arte tenha se fechado em um mundo mais reservado, fugindo da universalidade. Especulações à parte, essa é uma das tendências adotadas pela arte contemporânea, a da valorização do pequeno relato, e tudo acontece no mesmo momento, “a simultaneidade é evidente: a arte contemporânea volta-se para o cotidiano, para o corriqueiro, no momento em que a fotografia se torna um dos principais materiais dessa arte”. (ROUILLÉ, 2009, p. 355)

Foi na Bienal de Veneza de 1980 que se viu os primeiros sinais de esgotamento dos grandes relatos dentro da arte através da pintura pura, pois estes já não eram mais tão numerosos como antes. Também em Veneza se vê o aumento do uso da fotografia pelos artistas, juntamente com um grande retorno à figuração, deixando de lado a abstração universalizante adotada anteriormente. Assim, descartando a pureza da pintura e a abstração, a fotografia pôde derrubar de uma só vez dois grandes pilares da arte moderna, o que lhe proporcionou alcançar a legitimidade artística que lhe era negada, e dessa forma passa a ser uma das principais formas de arte na descrição dos pequenos relatos. É o que relata Rouillé, com a “falha da modernidade” que não deu o devido valor para a foto durante o referido período:

Esta “falha da modernidade”, que a fez perder sua credibilidade no grande relato da arte modernista, foi acompanhada de um recolher-se, das obras, em preocupações locais, íntimas e cotidianas. Na virada dos anos 1980, os grandes relatos cedem lugar, na arte, à proliferação de pequenos relatos e ao emprego crescente da fotografia para lhes dar corpo e forma. (idem, op. cit. p. 356)

É este o quadro dos anos 1970/1980, onde tudo acontece simultaneamente, a arte contemporânea passa a valorizar o dia-a-dia, o ordinário, o banal; a fotografia ganha legitimidade como forma de expressão artística, se tornando uma das principais linguagens da arte; e a foto se torna um dos mais importantes meios pelo qual os pequenos relatos são transmitidos. É neste contexto que surgem fotógrafos de grande importância, que trabalham justamente os pequenos relatos em suas produções.

Artistas como Christian Boltanski, Peter Fischli e David Weiss, Joachim Mogarra, Pierre Huyghe, Claude Closky, Saverio Lucariello, Beat Streulli, Thomas Hirschhorn, Lewis Baltz, Dominique Auerbacher, Richard Billingham, Larry Clark e Nan Goldin. Todos deixam a abstração modernista de lado e aderem à uma figuração grosseira, numa espécie de recuo, onde a complexidade estética modernista e a sofisticação teórica da arte conceitual são deixadas de lado em

favor do banal, do trivial, do ordinário, do *déjà-vu*, do familiar, do particular. (ROUILLÉ, 2009)

Essa mudança de direção, de motivação, dentro das artes, em especial dentro da fotografia, também se reflete na plasticidade das obras, pois o artista não procura mais incessantemente o ineditismo, a composição perfeita, com iluminação, cores, formas e ângulos surpreendentes, agora o artista busca “representar ordinariamente o ordinário, ou seja, entrelaçar uma forma de conteúdo com uma forma de expressão.” (idem, op. cit. p. 358) Assim vemos, como cita Rouillé, a quebra do fetichismo modernista que buscava a originalidade a todo custo:

Fotografar um universo circunscrito na vida cotidiana, nos gestos diários, nos lugares familiares, nos objetos usuais, invisíveis de tanto serem vistos, vai opor-se às concepções modernistas, para as quais a criação consistia em um processo ininterrupto de mudança, de ruptura, de negação, em busca desenfreada do inédito. O fetichismo modernista do nunca-visto transforma-se em uma ligação compulsiva ao já-visto, ao sempre-no-mesmo lugar. Inverte-se a procura do extraordinário em uma focalização no infraordinário. (idem, ibidem)

Essa inversão, que muda o foco temático de vários artistas, e que motiva essa nova estética do ordinário, dos pequenos relatos, acaba por gerar uma série de reorientações temáticas dentro dela mesma, como exemplo temos alguns artistas como: Saverio Lucariello, que se volta para os pequenos gestos íntimos; Joachim Mogarra, que trabalha a poetização do irrisório; Dominique Auerbacher, com os signos da sociedade de consumo; Peter Fischli & David Weiss, trabalhando uma arqueologia dos estereótipos visuais; Claude Closky, com as suas pesquisas sobre os automatismos da vida cotidiana; Beat Streuli, e a uniformização planetária dos corpos; etc. (ROUILLÉ, 2009)

Mas a artista que realmente interessa aqui é Nan Goldin, com a sua fotografia da vida íntima. Nas próximas páginas adentraremos em sua produção fotográfica, e conseqüentemente em sua vida privada.

NAN GOLDIN - A FOTOGRAFIA DA VIDA ÍNTIMA

NAN GOLDIN - TRAJETÓRIA

Nan Goldin nasce em Washington D. C. no ano de 1953, mas cresce em Boston, Massachusetts, junto de sua família, esta de classe média alta e de ascendência judaica. Sua infância foi marcada pelo trágico suicídio da irmã mais velha, Barbara Holly Goldin, que tinha dezoito anos quando tirou sua própria vida, no ano de 1965, quando a irmã mais nova tinha onze anos de idade. As duas eram muito próximas e a artista acreditava que Barbara estava sofrendo muito, era início dos anos 1960 e existia uma grande repressão à sexualidade feminina, e ela viu sua irmã sendo destruída por isso, o que fez com que a mesma visse como única saída deitar-se sobre os trilhos de um trem. (GOLDIN, 1986)

Segundo a própria artista foi nesse período de luto, nas semanas que se seguiram, que ela começou a perceber que estava despertando, simultaneamente aos sentimentos de dor e perda, para intensos sentimentos de desejo sexual, o que ocorreu após ser seduzida por um homem mais velho, e apesar de estar sofrendo naquele momento, ela ficou obcecada por aquele desejo. Tudo isso influenciou não só a vida da fotógrafa, mas também o seu trabalho como artista: “Minha consciência do poder da sexualidade foi definida, em tese, por dois eventos. Explorar e compreender as permutações desse poder motiva minha vida e meu trabalho.” (idem, op. cit. p. 09)³

Estes acontecimentos mudaram a direção dos anos que se seguiram na vida de Nan Goldin, que percebeu que era parecida com Barbara em muitos aspectos e viu a história da irmã mais velha se repetindo em sua vida, de maneira que o psiquiatra de Barbara previu o mesmo destino para ela, o que se converteu

³ “My awareness of the power of sexuality was defined by these two events. Exploring and understanding the permutations of this power motivates my life and my work.”

(Todas as citações extraídas de obras em outras línguas receberam tradução do autor desta dissertação)

no medo da chegada de seus dezoito anos e de sua possível morte. Aos quatorze anos Goldin foge de casa, atitude que segundo a própria foi transformadora: “Eu sabia que era necessário eu sair de casa, então com quatorze anos eu fugi. Permitindo assim me transformar e recriar sem me perder.” (GOLDIN, 1986, p.09)⁴

Em 1971, Nan Goldin completa dezoito anos, mas, diferente de sua irmã, a morte não chega com esta idade, ao invés disso, ela estava fotografando. Nesse momento a artista começa a perceber que suas motivações como fotógrafa têm raízes muito profundas. Por muito tempo ela se sentiu obcecada pela manutenção dos registros de sua memória, e agora queria lembrar-se dos detalhes do que tinha acontecido em sua vida, mas ela não se lembrava de muita coisa. Goldin relata que, com tudo o que tinha vivido, ao fugir de casa, e no processo de recriar-se, ela perde a memória real de sua irmã, lembrando apenas da versão que ela própria tinha criado de Barbara, das coisas que a irmã falou e o que esta significou. Mas Goldin sentia falta de outras sensações, mais tangíveis, como a sua presença, como seus olhos pareciam e como sua voz soava. (idem, ibidem) E é justamente na fotografia que Nan Goldin buscou isso, para eternizar as pessoas que estavam a sua volta, para que ela nunca mais as perdesse, para que tivesse apenas uma única e verdadeira versão de toda a história e, principalmente, para que estas pessoas nunca mais escapassem à sua memória. Nas palavras da própria artista:

Eu não quero ser suscetível a ninguém, com outras versões da minha história.

Eu não quero mais perder a memória real de ninguém novamente. (idem, ibidem)⁵

Seguindo então esse pensamento a fotógrafa começa a registrar todos que estão ao seu redor e a sua própria vida, sem talvez imaginar que estaria iniciando um amplo e complexo trabalho que a levaria às galerias e museus de todo o mundo.

⁴ “I knew it was necessary for me to leave home, so at fourteen I ran away. Leaving enabled me to transform, to recreate myself without losing myself.”

⁵ “I don’t ever want to be susceptible to anyone else’s version of my history. I don’t ever want to lose the real memory of anyone again.”

O primeiro trabalho da artista, que aponta a direção que sua produção tomaria no decorrer de sua carreira, foi uma série de fotos tiradas no final de sua adolescência, são fotografias do cotidiano de duas *drag queens* (figura 4) com quem Goldin morava, as imagens, todas em preto e branco, mostram além das companheiras de moradia o círculo social destas e foi intitulada de “*Drag Queens*”. (COTTON, 2010)



Figura 4 - Nan Goldin - *Christmas at the Other Side*, Boston, 1972

Nos anos de 1970, Goldin frequentou a Escola do Museu de Belas-Artes de Boston, Massachusetts. Nesse período a artista ainda trabalha com fotografias em preto e branco, mas o afastamento do curso por um ano, e conseqüentemente a falta de lugar adequado para revelar ou ampliar seus filmes, faz com que ela passe a utilizar *slides* coloridos, desde então a cor domina o seu trabalho.

No ano de 1978 Nan Goldin deixa Boston e muda-se para o Lower East Side de Manhattan, lá ela continua a jornada fotográfica que iniciou em Boston, fotografando seus amigos e o círculo boêmio da qual fazia parte. No ano seguinte, em 1979, ocorrem as primeiras exposições públicas da artista, com a exibição de

seus *slides* em casas noturnas de Nova York, estes eram acompanhados de uma trilha sonora montada pela própria fotógrafa ou mesmo como um elemento cênico para os shows musicais que aconteciam ao vivo nos estabelecimentos. Já no início da década de 1980, o público das apresentações de Goldin era constituído por artistas, atores, cineastas e músicos, sendo que muitos destes eram seus amigos e alguns inclusive apareciam nas imagens. (COTTON, 2010)

De certa maneira, a produção da norte-americana entra no circuito das artes quase sem querer, pois esta não era sua intenção, ela não procurava se estabelecer dentro das artes como uma artista renomada, suas verdadeiras motivações para fotografar eram puramente pessoais. E assim, com essas motivações pessoais e criando o seu diário visual, a fotógrafa seguiu com seus registros, para guardar consigo todos os momentos possíveis, daqueles que amava e de sua própria vida.



Figura 5 - Nan Goldin - *Greer and Robert on the bed*, New York City, 1982
“*The Ballad of Sexual Dependency*”

É exatamente no ano de 1985 que a obra da fotógrafa ganha destaque dentro do circuito institucional das artes, segundo Charlotte Cotton:

A inclusão do seu trabalho na Bienal do Whitney em Nova York, em 1985, assinalou a primeira mostra de interesse da alta esfera institucional da arte por suas imagens, e a publicação no ano seguinte de seu primeiro livro, *The Ballad of Sexual Dependency* [A balada da dependência sexual], levou a intensidade de sua prolífica produção de imagens a uma audiência maior. (idem, op. cit. p. 139)

Definitivamente, *The Ballad of Sexual Dependency*⁶ é um marco na carreira da artista, a exposição na Bienal do Whitney em 1985 e o lançamento do livro da referida obra alavancaram a carreira de Nan Goldin. Talvez “*The Ballad*” seja a obra mais importante produzida por ela até o momento e com certeza é um divisor de águas, não só para Goldin, mas para a própria fotografia, por tudo que este trabalho representa e pelos paradigmas que com ele foram quebrados.

E é dentro desta perspectiva que no final de década de 1980 a artista norte-americana passa a expor suas obras frequentemente em todo o mundo, seja em exposições coletivas ou individuais, e isso é um dos sinais da grande aceitação que seu trabalho alcançou, não obstante, seu processo de criação passou a ser muito celebrado, se consolidando como um dos meios para a produção da fotografia artística. (COTTON, 2010)

Em 1992 Nan Goldin lança outra publicação, *I'll be Your Mirror*. Neste livro a artista nos oferece fotos de comemorações e de perdas, todas centradas em pessoas das quais ela era próxima. O trabalho fazia com que o público mergulhasse dentro das fortes questões sociais apresentadas ali, mas tudo isso de uma forma muito pessoal, pois ali estavam, além de Goldin, seus amigos, com suas vidas conturbadas pelo vício nas drogas, pelo HIV e pelas doenças relacionadas à Aids. Então, na década de 1990, além de seus amigos mais próximos, a fotógrafa passa a registrar também pessoas que não eram tão familiares, mas com as quais ela sentia afinidade. Em viagens que realizou, a

⁶ A Balada da Dependência Sexual.

norte-americana fotografou travestis e transexuais em cidades como Manila e Bangcoc, o que resultou no trabalho *The Other Side* (figura 6), de 1993. (COTTON, 2010)

E à medida que a sua vida e a de seus amigos mais próximos começa a mudar e o consumo de drogas parece cessar, seus trabalhos tomam novos rumos, diferentes da produção a que Goldin sempre é associada, com suas obras mais conhecidas que retratam a boêmia e a contracultura. Surgem então fotos externas, com a luz do dia, o que dificilmente acontecia com seus trabalhos anteriores, sempre feitos dentro de bares, casas noturnas e quartos, lugares escuros onde a artista geralmente contava com pouca luz e o recurso do flash de sua câmera. Novos temas aparecem então, onde são mostrados os bebês e os filhos pequenos de seus amigos, paisagens poéticas e até mesmo naturezas-mortas. (COTTON, 2010)



Figura 6 - Nan Goldin - *At the bar Toon, C, and So, Bangkok*, 1992,

A franqueza de Goldin para falar de sua infância traumática e de sua vida na boemia do Lower East Side, de sua batalha contra o vício e contra um relacionamento sexual destrutivo é um fator central em nossa opinião de que suas fotografias da intimidade são um registro genuíno de uma vida pessoal, não simplesmente observações pseudossimpáticas. (idem, op. cit. p. 141)

Como observa Charlotte Cotton, nas fotos de Goldin conseguimos captar uma franqueza nítida, são imagens espontâneas que ocorrem sem timidez alguma por parte da artista. Assim ela cria um diário visual de sua vida, que possui não apenas a função de registro, mas também a de um espelho, na qual é usado para que a artista possa compreender sua própria vida e a relação com as pessoas que a cercam.

A VIDA PRIVADA TORNA-SE PÚBLICA

De certo modo, Nan Goldin ajuda a reinventar a fotografia instantânea, não por suas fotos se assemelharem com as de uma câmera automática, mas sim por haver uma ligação interna entre ela e as pessoas retratadas. Com a obsessão que a artista criou em registrar todos à sua volta, para que estes não escapassem à sua memória, ela cria um novo modo de interação entre fotógrafo e fotografado, pois entre esses dois existe um elo, não apenas a foto os une, mas antes desta um motivo para que ela aconteça, assim como nos álbuns de família as pessoas são retratadas por serem próximas da artista, são seus amigos, seu círculo social, pessoas com as quais ela se identifica, seus amores e amantes. Mas aqui o álbum de família se dá de maneira diferente do convencional, os registros feitos por Goldin nos mostram momentos íntimos, dela e de sua família estendida, momentos privados, mas que a artista torna público. E assim, sem deixar até mesmo a vida íntima escapar de sua câmera, ela cria a sua própria versão da história de sua vida, mantém consigo os que ama e também a memória destes.

A respeito do elo entre Nan Goldin e seus retratados, bem como sobre os momentos íntimos de suas fotos, Arthur Danto observa:

Talvez uma condição para ser objeto das fotos de Nan Goldin seja a de não se importar com quem está olhando para o que geralmente seriam seus momentos mais privados, como se o único observador que importasse fosse aquele para quem o sujeito não guardaria nenhum segredo. (2011, p. 78)

Dessa forma, com a plena confiança de seus retratados, a fotógrafa pode apropriar-se dos momentos mais íntimos dos que ama, pois ali temos também os seus momentos. Com suas fotos a norte-americana não apenas registra a vida de seus amigos, mas a sua própria, aquela é a vida dela, pois ela está presente, também é a sua intimidade.

Ao tornar público o que era privado, Goldin nos mostra seu mundo, este que para muitos, devido ao seu conteúdo por vezes pesado, é extremamente distante, e mesmo que o público capte a essência dos conteúdos das fotos ele ainda estará afastado daquele mundo, que é mostrado de dentro, como realmente é vivido. Tudo isso faz com que o observador das fotos da norte-americana, ao se deparar com imagens tão perturbadoramente íntimas, se torne praticamente um voyeur.

Nan Goldin não é a primeira pessoa a se valer da vida íntima como material artístico, antes dela o também norte-americano Larry Clark, igualmente com a fotografia, já explorava essa temática. Já no ano de 1971, Clark lança *Tulsa* (figura 7), seu primeiro e polêmico livro, contendo fotos do próprio artista e de seus amigos em cenas de completa intimidade, onde estes aparecem tendo relações sexuais e se drogando. Mas além do sexo e das drogas, as imagens do norte-americano mostram também jovens que viviam a utopia *hippie* dos anos 1960 e início da década de 1970, utopia esta que depois iria se converter em prostituição e violência. (COTTON, 2010)

Depois de *Tulsa*, Larry Clark lança também *Teenage Lust* (1983) e *The Perfect Childhood* (1993), e assim como no livro de 1971 estes outros giram em torno de uma autodestrutiva combinação de sexo, drogas e armas nas mãos de

jovens descontrolados. Sobre o trabalho de Goldin e Clark, André Rouillé observa: “Perpassada pelo sexo e pela droga, a obra, tanto de um quanto do outro desloca os tabus e contesta as práticas corporais e sexuais dominantes – por isso ela é política.” (2009, p. 417)

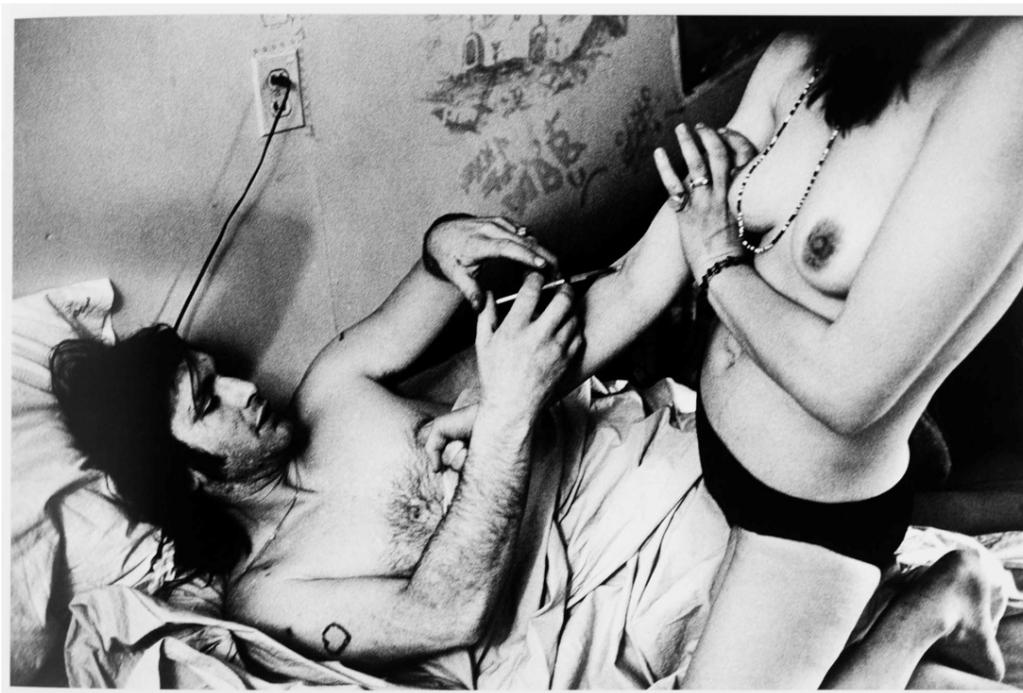


Figura 7 - Larry Clark, *Sem Título*, 1971

Além deste caráter político citado por Rouillé, existem outras semelhanças entre o trabalho destes artistas: ambos fotografam a si e o seu círculo de amigos em situações íntimas (como já foi falado aqui); o sexo e as drogas são uma constante em suas obras; é criado um jogo entre o público e privado com a exposição da vida íntima dos retratados; as imagens têm um caráter de fotografia instantânea; retratam pessoas à margem da sociedade, refugiando-se e em situações autodestrutivas; podem ser considerados autobiográficos, pois documentam, como um diário visual, suas vidas e a de seus amigos; por fim, as fotografias de Clark e Goldin refletem o lado negativo do desenvolvimento das sociedades industriais do final do século XX e o seu resultado nos corpos e nas vidas das pessoas.

Mas apesar das semelhanças, também temos muitas diferenças entre os trabalhos de ambos, estas que ocorrem principalmente devido ao rumo tomado pelos artistas e seus amigos em suas vidas e, obviamente, pelo fator estético. Diferentemente dos jovens de Clark, nos amigos de Goldin não é encontrada a mesma utopia: “(...) o prazer não tem outra finalidade que não o próprio prazer, conjurar a ausência de futuro, recusar a ordem dominante através de práticas transgressivas do corpo – cujo resultado será, muitas vezes, a aids e a morte.” (ROUILLÉ, 2009, p. 418)

Este cenário de autodestruição na vida de ambos, e que se reflete em suas fotos, será mais latente em Nan Goldin, a artista perde muitos de seus amigos, principalmente por causa da aids, e isso torna sua vida e suas fotos mais sombrias, essa amargura também pode ser vista no trabalho de Larry Clark, mas numa intensidade bem menor, pois o que suas fotos realmente passam, apesar de algumas tragédias ocorridas pelo meio do caminho, é o espírito de rebeldia e transgressão de jovens impulsivos e inconsequentes. E enquanto as imagens de Clark são em preto e branco, à luz do dia e em espaços exteriores e abertos, as de Goldin são feitas durante a noite, em espaços internos, na reclusão de hotéis, bares e apartamentos, em seus quartos e banheiros, o que só aumenta a sensação de agonia e o clima sombrio nas fotos, mesmo estas sendo coloridas.

Além de Nan Goldin e de Larry Clark, outros fotógrafos de grande importância, como Nobuyoshi Araki, Robert Mapplethorpe, John Coplans e Richard Billingham, também contribuem para a quebra de certos paradigmas fotográficos ao trabalharem em suas imagens a vida íntima, o privado, a marginalização, a sexualidade e o erotismo. A respeito destes, observa André Rouillé:

Clark e Goldin, mas também Araki, Mapplethorpe, Coplans ou Billingham, fotograficamente, delimitaram as zonas de marginalidade, afrontaram as normas sociais, inventaram novas visibilidades (muitas vezes sexuais e corporais), afirmaram identidades singulares: para eles, a fotografia foi territorializante. (2009, p.427)

Com a ação destes artistas, podemos dizer que muitas barreiras foram derrubadas, contribuindo para a afirmação de uma arte libertadora, pois, apesar da linguagem usada por eles ser a fotografia, todo o universo artístico se beneficia, podendo então abordar temas que antes eram tidos como tabu.

Mas, apesar de vários artistas abordarem a vida privada, a sexualidade e as drogas em suas produções, Nan Goldin ainda continua sendo um dos nomes mais lembrados quando estes temas são levantados, principalmente quando se trata da fotografia da vida íntima. A artista influenciou e continua influenciando muitos fotógrafos e sua obra “estabelece de diversas maneiras o padrão por meio do qual a fotografia íntima e seus criadores são julgados.” (COTTON, 2010, p. 138)

Esteticamente o trabalho da norte-americana chama a atenção pelo fato de que suas fotos parecem ter sido tiradas por alguém que não domina a câmera, com imagens que tecnicamente não se enquadram dentro dos rigorosos padrões estabelecidos para uma “boa foto”, mas esse é um recurso intencional, e só evidencia a grande intimidade entre a artista e quem por ela é retratado. Dessa forma, temos imagens com iluminação irregular, enquadramentos sem equilíbrio, altos contrastes de cores e luz, enfim, Goldin se vale desse recurso, de uma fotografia que não busca apenas o lado técnico da imagem, como uma linguagem, o que gera, nas palavras de Arthur Danto, “brilhantes impressões em Cibachrome com intensidade caravaggesca” (2011, p.76)

THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY

O primeiro grande trabalho de Nan Goldin sem dúvida alguma foi *The Ballad of Sexual Dependency*, o livro lançado no ano de 1986 foi um divisor de águas na carreira da artista e a transformou em uma das fotógrafas mais influentes da contemporaneidade. “*The Ballad*” não é apenas um livro com fotos, publicado com as imagens de um período e depois abandonado, é um trabalho de uma vida, tanto pelo tempo dispensado no mesmo quanto pelo seu conteúdo e importância. A obra foi iniciada em 1977 e Goldin continuou trabalhando na

mesma até o ano de 2008. A exibição do trabalho é feita de duas maneiras, através de *slideshows*, com a obra em sua totalidade e acompanhada por uma trilha sonora composta por músicas escolhidas pela artista, e também na forma tradicional, com as fotografias emolduradas em paredes, onde temos algumas fotos selecionadas e não o trabalho completo, pois este é muito extenso. Na abordagem aqui feita vamos nos concentrar na obra que nos é apresentada através do livro, pois, devido à extensão do trabalho da artista, uma análise completa de “*The Ballad*” demandaria uma pesquisa ainda maior, que não cabe neste momento. Não obstante o período mais pulsante da obra, onde parece residir seu coração, é justamente o contemplado pelo livro, que cria uma narrativa e que contem as fotos mais emblemáticas de *The Ballad of Sexual Dependency*.

A obra completa é constituída de mais de setecentas fotos e é “uma crônica de sua vida privada” (ROUILLÉ, 2009, p.359), crônica esta que relata não apenas a sua vida, mas a de seus amigos, contendo relacionamentos amorosos e sexuais, o consumo de drogas, a vida boêmia, o cenário *underground*, a violência doméstica, enfim, tudo o que acontecia em sua vida e ao seu redor era registrado.

Em nosso cotidiano também é comum registrarmos nossos momentos através de fotografias para que estes não escapem de nossa memória, mas os momentos mais íntimos não são fotografados, pois não queremos expor algo que é privado, e que talvez nos deixe envergonhados, normalmente fazemos “fotos em momentos simbólicos da vida em família, em ocasiões nas quais reconhecemos expressamente nossos laços afetivos e conquistas sociais. São momentos aos quais queremos nos agarrar, emocional e visualmente.” (COTTON, 2010, p.137) Assim, o que é considerado como tabu, ou algo culturalmente banal, são opções excluídas e para elas não direcionamos nossas câmeras.

Já a fotografia de arte, e aqui também Nan Goldin, incorporam esses tabus e banalidades, e apesar de também se valer de uma estética criada pelos instantâneos de família agora as fotos também abordam temas que não eram tão comuns naqueles.

Todo esse registro, seja dos momentos mais banais ou até dos mais íntimos, acaba por se tornar um diário visual, contendo boa parte da vida da artista, que, com suas palavras, descreve melhor a obra:

The Ballad of Sexual Dependency é o diário que eu deixo as pessoas lerem. Meus diários escritos são privados; eles formam um documento fechado do meu mundo e me permitem a distância para analisá-los. Meu diário visual é público; este se expande a partir de sua base subjetiva com a entrada de outras pessoas. Estas imagens podem ser um convite para o meu mundo, mas elas foram feitas para que eu pudesse ver as pessoas nele. Às vezes eu não sei como me sinto sobre alguém até que eu tire sua foto. Eu não seleciono pessoas a fim de fotografá-las; eu fotografo diretamente da minha vida. Essas fotos saem de relacionamentos, não de observação. (GOLDIN, 1986, p. 06)⁷

Este diário visual criado por Nan Goldin, no qual a artista diz não escolher as pessoas para serem fotografadas, mas sim fotografar os que participam de sua vida, evidencia “sua necessidade psicológica de fazer fotos das pessoas que ama.” (COTTON, 2010, p.139) Essa necessidade ocorre e é justificada pelos fatos ocorridos na vida da artista, o que despertou em Goldin uma sensação de urgência em fotografar todos e tudo que ela considerava importante, “como uma estratégia para conservar sua própria versão da história da sua vida.” (idem, ibidem)

Essa busca incessante de Goldin em registrar todo o seu mundo, na qual ela aproxima o espectador de sua vida, parece nos dar, principalmente pelo que é apresentado no livro, um relato de uma história marcada por muitos momentos de sofrimento, não que as situações de alegria e de amor sejam inexistentes, elas

⁷ “The Ballad of Sexual Dependency is the diary I let people read. My written diaries are private; they form a closed document of my world and allow me the distance to analyze it. My visual diary is public; it expands from its subjective basis with the input of other people. These pictures may be an invitation to my world, but they were taken so that I could see the people in them. I sometimes don't know how I feel about someone until I take his or her picture. I don't select people in order to photograph them; I photograph directly from my life. These pictures come out of relationships, not observation.”

estão lá, mas mesmo estas parecem caminhar em direção à dor. É como se as fotografias da norte-americana emanassem uma aura melancólica, e não importa o seu conteúdo, estas sempre serão tristes, pois são o reflexo de um período de uma vida que, apesar das felicidades, também foi cheia de dor.

Sobre esse triste relato visual que expõe a história da fotógrafa, tornando público o que antes era privado, André Rouillé observa:

Nunca um artista, ainda mais uma mulher, havia colocado a fotografia tão perto de sua vida amorosa e sexual para demonstrar publicamente os sofrimentos, errâncias e afins. Os clichês aparentemente espontâneos, de conteúdo, enquadramento e iluminação muitas vezes precários, expõem a pequena história de uma mulher magoada. História emocionante e dramática, mas tristemente banal, em que se misturam, no cotidiano, o amor, a paixão, o sexo, a droga, a aids, a morte e... os golpes. (2009, p.359)



Figura 8 - Nan Goldin - *Buzz and Nan at the Afterhours*, New York City 1980

Larry Clark já havia mostrado sua vida íntima através de fotografias, mas com Goldin a recepção parece ser diferente, há um choque maior, justamente por se tratar de uma mulher, o que faz nossa sociedade - inegavelmente machista - olhar de outra maneira tal produção. E mesmo retratando dramas que a circundavam e que eram íntimos ela acabou por abranger temáticas universais, e que, apesar das fotos serem de pessoas específicas, direcionavam a leitura do espectador para além da vida daqueles retratados. A própria artista reconhece a universalidade de suas fotografias:

As pessoas e os locais em minhas fotos são particulares, específicos, mas eu sinto que as preocupações com que eu estou lidando são universais. (...) a premissa pode ser aplicada a todos; isto é sobre a natureza dos relacionamentos. (GOLDIN, 1986, p. 07)⁸

Assim, podemos tomar duas posições diferentes ao vermos o trabalho da norte-americana, nos identificando com ele, devido sua temática e conteúdo, ou olhando como voyeurs, que observam cenas íntimas de uma vida alheia. Mas uma posição não desconsidera a outra, visto que o olhar voyeur pode ser tomado repentinamente por uma identificação com aquilo que se vê.

Podemos até pensar que talvez muitos se interessem pela obra de Nan Goldin devido a esse voyeurismo, por uma curiosidade na vida privada de outra pessoa, em um mundo estrangeiro e cheio de detalhes que são expostos pela artista sem nenhum pudor. Ao nos depararmos com as imagens da fotógrafa, em muitas situações também podemos nos colocar no lugar dos que ali estão, fazendo comparações com as nossas vidas, lembrando de algum momento ou de alguma situação, ou até mesmo, ainda que não haja identificação com a fotografia, nos comovendo com o que observamos. O olhar voyeur pode até prevalecer sobre a identificação e comoção, mas aí não existe problema algum, causar angústia ou despertar lembranças no público nunca foi o objetivo de Goldin, suas fotos são

⁸ “The people and locales in my pictures are particular, specific, but I feel the concerns I’m dealing with are universal. (...) the premise can be applied to everyone; it’s about the nature of relationships.”

feitas para ela mesma, como uma forma de sobrevivência, mas ela nos proporciona ver essas fotografias, todas estão aí para serem vistas, independentemente da posição que tomamos diante delas.



Figura 9 - Nan Goldin – *Oopie and Chrissie*, Provincetown, Mass., 1977

Segundo seus próprios relatos, a fotógrafa também considera “*The Ballad*” como uma busca, onde tenta descobrir porque a relação entre homem e mulher é tão complicada, para ela um é extremamente dependente do outro, há uma necessidade intensa de estarem juntos, mas ao mesmo tempo estes são muito diferentes, como se fossem de planetas distintos. E a artista sente isso na pele, o que acaba dando o tom de seu trabalho:

Eu tenho um forte desejo de ser independente, mas ao mesmo tempo um desejo para a intensidade que vem da interdependência. *The Ballad of Sexual Dependency* começa e termina com esta premissa. (GOLDIN, 1986, p. 07)⁹

⁹ “I have a strong desire to be independent, but at the same time a craving for the intensity that comes from interdependency. *The Ballad of Sexual Dependency* begins and ends with this premise (...).”

E é provavelmente desse pensamento, da relação de dependência entre homem e mulher, que a norte-americana concebe o título da referida obra.

Nan Goldin inicia *The Ballad of Sexual Dependency* com uma série de casais. O primeiro casal é formado com ela, depois temos as estátuas de cera do Duque e da Duquesa de Windsor, a seguir aparecem seus pais e os casais formados por seus amigos, para terminar o trabalho a fotógrafa usa as fotos de um casal de idosos e de uma imagem de dois esqueletos abraçados, no que seria um último abraço, agora eterno. Mas será mesmo que os relacionamentos duram até as pessoas envelhecerem? Será que dura “até que a morte os separe”? No meio do caminho pode haver muitas dificuldades, e é isso que temos na obra da artista, entre o primeiro casal, da qual ela faz parte, e o último, com os esqueletos. No meio de tudo isso ela tenta descobrir o que torna tão difícil um relacionamento, suas fotos mostram essa dificuldade.

Assim a obra se desenvolve em uma sequência estabelecida pela fotógrafa, o que gera uma espécie de narrativa dos relacionamentos amorosos, com seus inícios, que tendem à felicidade, os meios, dosados por alegrias e tristezas, e os seus fins, que podem ser felizes, ou não. Dessa forma o trabalho tem o seguinte desenvolvimento fotográfico: imagens de casais; mulheres sozinhas; homens sozinhos; ambos em situações diferentes e em momentos de angústias; o casamento e os filhos; a turma de amigos; as relações sexuais e os momentos de carinho; o momento de discórdia; o vazio; e o fim de tudo. Portanto, “*The Ballad*” pode ser dividido em categorias, estas que não seguem um período cronológico e que serão melhores analisadas daqui por diante, seguindo a ordem dada pelo livro.

Os casais

Na primeira foto visualizada em *The Ballad of Sexual Dependency*, *Nan on Brian's Lap, Nan's Birthday* (figura 10), a artista se encontra nos braços de Brian Burchill, um de seus amores, talvez o maior, a fotografia registra o aniversário de Goldin no ano de 1981. Na imagem a artista sorri timidamente enquanto Brian olha fixamente para a câmera sem demonstrar muita emoção. É uma foto banal, de certa forma, poderia estar em um álbum de lembranças qualquer de uma família anônima, mas o registro é de grande importância para o conjunto da obra da norte-americana. Temos ali um casal, em seu momento, que não imagina como será seu futuro, mas que naquele instante procura selar, através daquela fotografia, sua união, esta que, também através de fotos, veremos que foi conflituosa e se desfez.



Figura 10 - Nan Goldin - *Nan on Brian's Lap, Nan's Birthday*, New York City 1981

Com *The Duke and Duchess of Windsor* (figura 11) a artista começa a derrubar todo o ideal romântico que nos é dado e construído pela sociedade e pela mídia, no qual a fotografia também contribui com as belas imagens de casais. A imagem funciona como uma metáfora, na qual a própria artista vê a desintegração dos relacionamentos pelo tempo: “(...) o duque e a duquesa de Windsor - o epítome do ideal romântico - se desintegrando no museu de cera de Coney Island (...)” (GOLDIN, 1986, p. 07)¹⁰

Contudo, Nan Goldin também oferece com suas fotos uma outra possibilidade de relacionamento, este que pode dar certo e durar por toda a vida. Para isso ela toma como exemplo seus próprios pais, que envelheceram juntos, e ao que tudo indica, assim morrerão. A fotografia que os retrata em um restaurante francês (figura 12) transmite a harmonia do casal, que mesmo depois de muitos anos juntos ainda parecem conservar e compartilhar de uma alegria e da união que deu certo.



Figura 11 - Nan Goldin – *The Duke and Duchess of Windsor*, Coney Island Wax Museum 1981

¹⁰ “(...) the Duke and Duchess of Windsor – the epitome of the Romantic ideal – crumbling in the Coney Island wax museum (...)”



Figura 12 - Nan Goldin – *The Parents at a French restaurant*, Cambridge, Mass. 1985

Os outros casais apresentados na sequência são formados por seus amigos e são mostrados em situações diversas, as quais todo casal está sujeito. Temos então momentos de descontração, lazer, afetuosidade, crise, assim como ocasiões mais íntimas, como em *Susan and Max sunbathing on the beach* (figura 13), na qual os retratados são vistos nus em uma praia vazia, passando protetor solar.



Figura 13 - Nan Goldin - *Susan and Max sunbathing on the beach*, Provincetown, Mass. 1976



Figura 14 - Nan Goldin – *Suzanne and Philippe on the bench*, Tompkins Square Park, New York City 1983

Essas primeiras imagens nos oferecem visões idealizadas de relacionamentos entre casais, e assim como toda relação que começa, aqui também existe a esperança de que a união perdure e seja composta majoritariamente por momentos de felicidade. Mas isso nem sempre acontece nas vidas das pessoas e as fotos de Nan Goldin nos oferecem, além das ocasiões alegres, muita decepção, solidão e dor.

A Figura Feminina

Nesta sequência, a artista fotografa suas amigas e as mulheres com as quais convivia, além de fazer autorretratos. Todas são fotografadas em situações emocionais que parecem ter sido geradas pela ação do homem, elas se encontram retraídas, com um olhar distante, pensativas, algumas vezes tristes, e sempre solitárias. Essa representação emocional feminina difere das atitudes masculinas, pois o homem se comporta de maneiras diferentes nos momentos de crise. A própria Goldin salienta essa diferença ao falar das linguagens emocionais: “Se homens e mulheres muitas vezes parecem inadequados um para o outro,

talvez seja porque tenham diferentes realidades emocionais e falam uma língua emocional distinta.” (1986, p. 07)¹¹

Dentre todas as mulheres apresentadas, sua amiga de infância Suzanne Fletcher é a que mais aparece. Ela é retratada em várias situações diferentes, mas ainda assim as fotos têm suas semelhanças. Suzanne nunca está olhando diretamente para a câmera e na maioria das imagens demonstra sua angustia e é pega em momentos de reflexão. Assim ela aparece: em um trem na Alemanha (figura 15); em pé em uma sala completamente vermelha, diante de um espelho e ao lado de uma reprodução de “Mona Lisa” (figura 17); novamente diante de um espelho em um banheiro (107); em sua cama, com roupa de banho (figura 16); debaixo do chuveiro, tomando uma ducha; recolhida na cama de um quarto de hotel; e na cama de seus pais. E o que vemos em todas essas imagens é uma mulher distante, que sugere um olhar para o passado e que mantêm uma dor no presente.



Figura 15 - Nan Goldin – *Suzanne on the train*, Wuppertal. West Germany 1984

¹¹ “If men and women often seem unsuited to one another, maybe it’s because they have different emotional realities and speak a different emotional language.”



Figura 16 - Nan Goldin – *Suzanne on her bed*, New York City 1983

Suzanne não é a única a aparecer diante de um espelho, outras mulheres também são fotografadas nessa situação, bem como a própria Goldin (figura 18). Para a mulher o espelho é uma peça de grande importância, existe aí uma grande ligação, pautada pela vaidade feminina. É através daquele que elas buscam sua beleza, se arrumam para um momento especial, notam os sinais do tempo na pele, ou observam qualquer outra coisa em seus corpos, mas em alguns momentos este objeto assume outro papel e com ele é possível olhar além do superficial, e é justamente essa função que a peça desempenha nas fotos da norte-americana. Aqui as mulheres não olham apenas seu reflexo, mas procuram observar o seu interior, é como se o espelho ajudasse a ver algo que os olhos não conseguem, e assim, diante da imagem refletida, as respostas brotam, as soluções para os problemas aparecem e o caminho a seguir é indicado.



Figura 17 - Nan Goldin – *Suzanne with Mona Lisa*, Mexico City 1981

Em outras ocasiões o espelho novamente aparece, porém não exercendo a mesma força, e sim como uma solução plástica, como em *Käthe in the tub* (figura 19), onde vemos Käthe entrando em uma banheira e o seu reflexo na parede oposta, evidenciando sua nudez.



Figura 18 - Nan Goldin – *Self-portrait in blue bathroom*, London 1980



Figura 19 - Nan Goldin – *Käthe in the tub*, West Berlin 1984

Os nus nas fotos de Nan Goldin se dão de forma muito espontânea, tanto ela quanto as mulheres que fotografa aparecem em momentos do cotidiano e são retratadas da forma mais natural possível, como se estivessem vestidas. Nas imagens elas estão tomando café da manhã, dormindo, tomando banho, deitadas à espera de um telefonema (figura 21), enfim, em situações do dia-a-dia, e essas fotografias, apesar de apresentarem mulheres totalmente despidas, não têm nada de vulgar, a naturalidade domina a imagem e é assim que a vemos. Em contraponto, essa nudez e naturalidade se misturam com a bagunça e caos dos ambientes onde aquelas mulheres se encontram (figura 20), os cômodos aos quais elas habitam estão, na maioria das vezes, cheios de objetos espalhados, seja no chão, em mesas, ou mesmo nas camas, as paredes aparecem cobertas por pôsteres, fotos, desenhos e outros, tudo isso nos dá a impressão de uma desordem também em suas vidas, e apesar de vermos várias mulheres, em situações distintas, nuas ou vestidas, em ambientes diferentes, todas parecem compartilhar dos mesmos problemas e das mesmas dores, é como se tais fotos representassem não indivíduos ímpares, mas apenas um, no caso aqui, o feminino.



Figura 20 - Nan Goldin – *Roommate*, New York City 1980



Figura 21 - Nan Goldin – *Self-portrait in bed*, New York City 1981

Além dos nus, temos também outros momentos de intimidade de algumas amigas da artista, onde estas são retratadas de lingerie, camisolas, de toalha, e novamente em situações do cotidiano, sejam em suas casas, bares ou hotéis.

Em meio a todas essas mulheres, outra figura importante, tanto em *The Ballad of Sexual Dependency* como em toda a obra de Nan Goldin, é Dorothy Karen "Cookie" Mueller, ou simplesmente Cookie Mueller. A atriz¹² e escritora foi uma das grandes amigas de Goldin e está presente em várias obras da norte-americana, sempre em fotos de grande carga emocional. Infelizmente a atriz teve uma morte prematura e foi mais uma das diversas perdas que a fotógrafa teve em seu círculo de amizades.



Figura 22 - Nan Goldin – *Cookie at Tin Pan Alley*, New York City 1983

Na publicação de *"The Ballad"* Cookie aparece em três momentos, estes que abordam fases diferentes de sua vida. Nesta primeira foto (figura 22) ela é retratada sozinha em um bar, não temos a certeza se ali havia mais alguém, mas a impressão que temos é que sua única companhia são as bebidas e os cigarros,

¹² Cookie Mueller se notabilizou por filmes do cenário alternativo, principalmente por participar de obras do cineasta John Waters, como *"Multiple Maniacs"* (1970), *"Pink Flamingos"* (1972), *"Female Trouble"* (1974) e *"Desperate Living"* (1977).

além da própria Goldin, que faz a fotografia. E a luz que é captada pela câmera, com tons laranja e vermelho, deixa aquele ambiente ainda mais melancólico e solitário.

Cookie Mueller está em fotografias que já se tornaram clássicas e emblemáticas na obra de Nan Goldin, mas aqui sua importância não é superior a de nenhuma outra mulher apresentada, todas são importantes e cada uma cumpre o seu papel, representando a angústia, o sofrimento, a solidão e a dor pela qual toda mulher passa, seja na procura por um relacionamento ou mesmo pela amargura causada por este.

A Figura Masculina

Assim como as mulheres já apresentadas, os homens mostrados nesta sequência também fazem parte do círculo social e de amizades da artista, bem como de seus casos amorosos. Algumas imagens lembram determinadas fotografias que a norte-americana fez de suas amigas, mas de maneira geral as fotos são diferentes, pois o comportamento do homem difere do da mulher, no livro a própria Goldin se refere a esta parte e a próxima sequência do trabalho como sendo “o mundo dos homens” (*This is a man’s world*)¹³, assim as semelhanças não são muitas e quando ocorrem certamente são determinadas pela própria fotógrafa por motivações estéticas e/ou para dar uma maior unicidade à sua obra. Dessa forma as pessoas retratadas nesse conjunto também aparecem em momentos do cotidiano e em situações mais íntimas, mas, ao contrário do que foi apresentado anteriormente, aqui os momentos de descontração são maiores, talvez, justamente, pelo fato do homem ser tão diferente da mulher e reagir aos problemas da vida e aos relacionamentos conturbados de maneira distinta do sexo oposto. Aqui a angústia ainda existe, mas agora parece ser bem menor, pelo menos é isso que a artista vê e nos mostra com seu olhar através da câmera.

¹³ Goldin, 1986, p.05

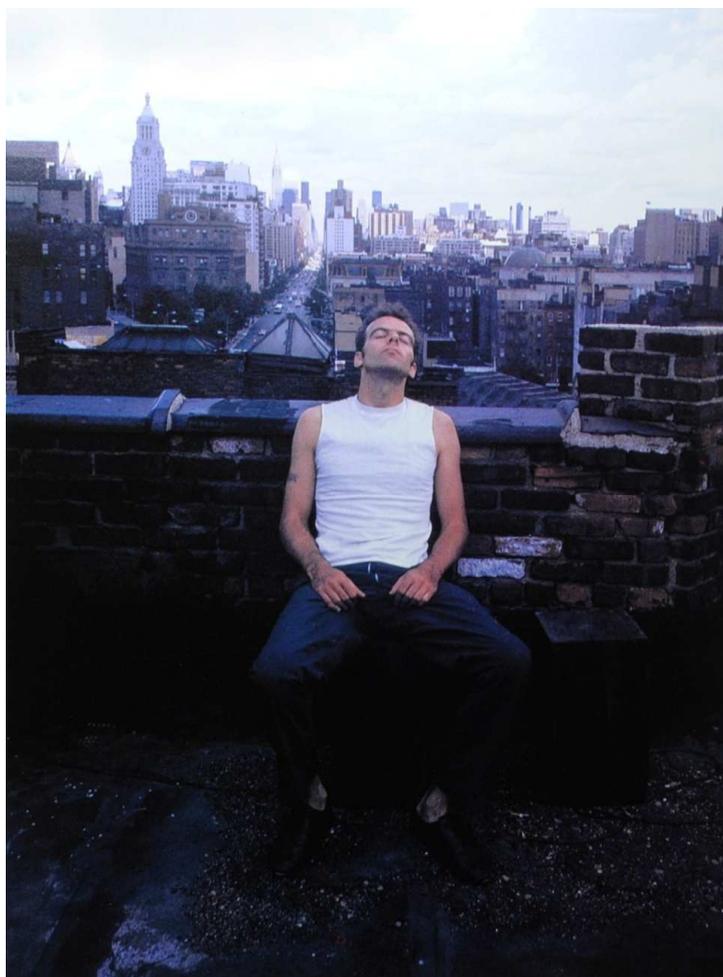


Figura 23 - Nan Goldin – *Brian on the Bowery roof*, New York City 1982

Dentre todos os homens retratados em “*The Ballad*”, uma figura em especial se destaca, sendo de muita importância tanto para a obra quanto para a própria artista. Brian Burchill (figura 23), namorado de Nan Goldin entre os anos de 1981 e 1984, é fotografado pela norte-americana inúmeras vezes, e com certeza é um dos que mais aparecem em seu trabalho. Nas fotos o amante aparece em diversas situações, em momentos banais, em ocasiões mais íntimas, em poses descontraídas, outras em que parece estar distraído, enfim, ele aparece em vários períodos diferentes, seja só, com a fotógrafa ou mesmo com outras pessoas. Brian marca o trabalho de Goldin, seja pela presença constante ou pela carga emocional que as imagens carregam.

Nesta sequência, veremos algumas fotos em que Burchill se encontra sozinho, além de outros homens também na mesma situação. As imagens do namorado da artista parecem nos revelar uma pessoa desconfiada com a câmera, pois, apesar de se deixar fotografar, em muitas vezes ele encara a máquina fixamente e mesmo sendo o companheiro da fotógrafa naquele momento ele não aparece totalmente nu ou em imagens mais explícitas, o vemos em algumas situações em que ele aparentemente está nu, mas essa nudez não é mostrada, e também o vemos sem camisa, o que já ocorre mais constantemente.

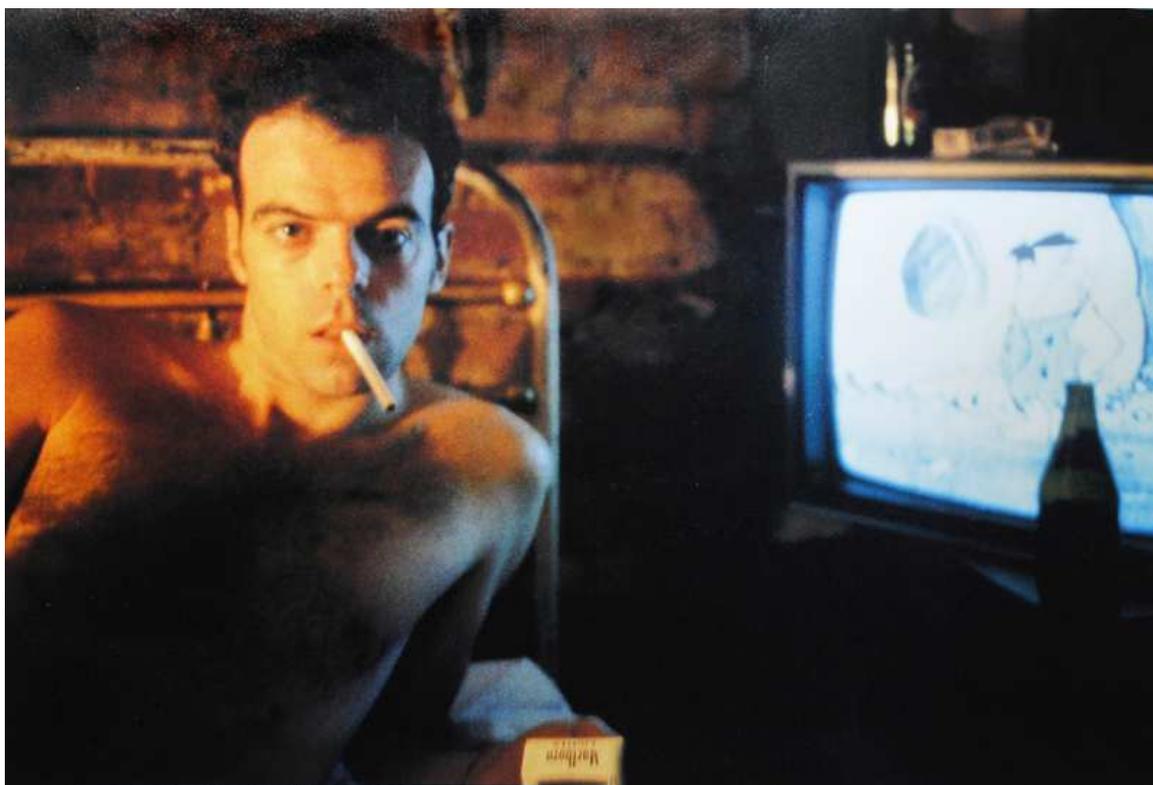


Figura 24 - Nan Goldin - *Brian with the Flintstones*, New York City 1981

Das fotografias em que o namorado de Goldin é o foco principal *Brian with the Flintstones* (figura 24) talvez seja uma das mais importantes, nela temos algumas situações recorrentes quando este é fotografado. Além de olhar diretamente para a câmera, como já foi falado, Brian aparece fumando, e o cigarro está presente em muitos momentos, ora na boca, ora nas mãos, e não só com ele, mas com outras pessoas e em diversas ocasiões. Ademais, esta imagem também

carrega consigo uma luz, com seus tons quentes de vermelho e laranja, que é captada pela fotógrafa em outras situações e que podemos ver em diferentes fotos, como em *Brian on my bed with bars* (figura 25) ou na própria *Cookie at Tin Pan Alley* (figura 22), dentre outras, o que demonstra o apreço da artista por essa plasticidade. Além disso, a referida imagem reaparece como uma espécie de metalinguagem em outra fotografia importante de Nan Goldin, na qual será abordada mais adiante.



Figura 25 - Nan Goldin - *Brian on my bed with bars*, New York City 1983

Brian também surge em uma foto (figura 26) na qual Goldin se vale de um recurso pouco utilizado por ela em seu trabalho, o *close-up*¹⁴, que enquadra o rosto de seu namorado falando ao telefone em um raro momento em que este sorri ao ser fotografado.

¹⁴ Plano derivado do cinema e usado na fotografia, na qual o enquadramento fechado destaca apenas uma parte do motivo fotografado, mostrando seus detalhes. Em geral destaca os rostos das pessoas.



Figura 26 - Nan Goldin - *Brian on the phone*, New York City 1981

Além de Brian Burchill temos outros homens aqui retratados que também tiveram uma relação amorosa com a fotógrafa, são casos de um período anterior e também posterior ao que Goldin viveu com Burchill, mas mesmo assim parecem não ter a mesma importância que teve o relacionamento já citado, visto que as fotos destas outras relações são em um número bem menor, assim como não carregam a mesma carga emocional contida nas fotos de Brian, sem contar o fato de que também não são casos citados pela artista no livro. Nestas fotos que se seguem, destes outros relacionamentos, alguns dos homens aparecem nus em cenas mais naturais, deitados e dormindo em uma cama, como em *Kenny in his room* (figura 27) e *Tony's back* (figura 28), ou em momentos mais explícitos, como na figura 29, em que Bobby aparece completamente nu e se masturbando. Curiosamente, assim como nas figuras 20 e 21, encontramos também em *Kenny in his room* uma imagem com uma pessoa deitada em sua cama, dormindo em um quarto completamente desorganizado, uma bagunça imensa que cria mais uma cena de desordem que se contrapõe à leveza daquele sono.



Figura 27 - Nan Goldin – *Kenny in his room*, New York City 1979



Figura 28 - Nan Goldin – *Tony's back*, Cambridge, Mass. 1977

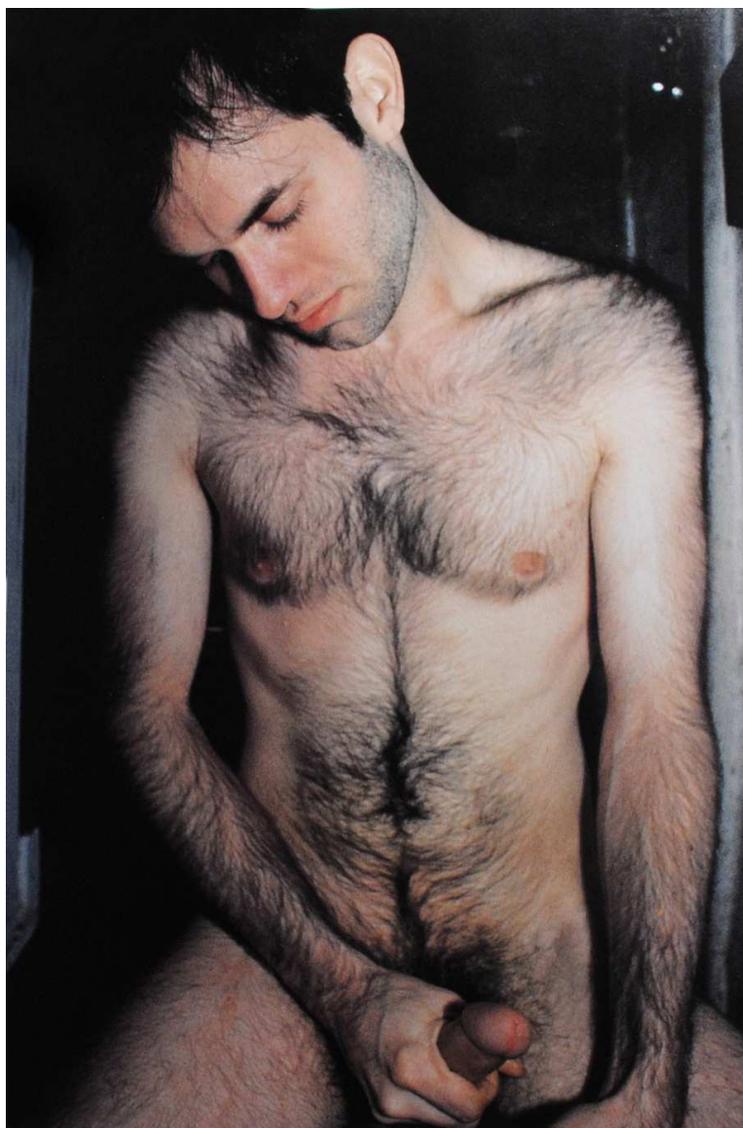


Figura 29 - Nan Goldin – *Bobby masturbating*, New York City 1980

A repetição temática, de enquadramento e plástica se dá também em outras fotos, e não apenas com as dos quartos em desordem. Na figura 30, *Dieter on the train*, temos uma imagem que remete a *Suzanne on the train* (figura 15), obviamente as relações começam pelo título das fotografias, e as semelhanças continuam e nos mostram que não são meras coincidências. Tanto Dieter quanto Suzanne estão em um trem, ambos olhando pela janela que está à esquerda de seus assentos, levam consigo um cigarro entre seus dedos, as duas viagens se dão em países da Europa e, por fim, as fotos foram feitas no mesmo ano, provando toda a intencionalidade da fotógrafa.



Figura 30 - Nan Goldin – *Dieter on the train*, Sweden 1984

Outras relações também podem ser vistas em mais duas fotografias, *Mark in the red car* (figura 31) e *French Chris on the convertible* (figura 32), estas que dialogam com *Suzanne with Mona Lisa* (figura 17) e *Self-portrait in blue bathroom* (figura 18). As quatro imagens são compostas basicamente por tons de azul e vermelho, sendo duas com um maior destaque da primeira cor e duas com um maior destaque da segunda, e são dispostas no livro de maneira a contrastar essas duas cores. Primeiramente, temos no livro as figuras 18 e 17, que aparecem lado a lado respectivamente com seus azuis e vermelhos, essa duas imagens têm em comum, além do contraste de cores, o espelho, como já foi salientado anteriormente. As figuras 31 e 32 também são colocadas lado a lado, de forma a contrastar suas cores, aqui respectivamente com seus tons de vermelho e azul, mas o espelho usado pelas mulheres é aqui substituído pelo carro, objeto de fetiche do homem e tão adorado por este. Temos então nessas quatro imagens uma semelhança plástica, que se dá através de suas cores, mas em contraponto elas apresentam essa dualidade entre homem e mulher, onde cada um recorre ao objeto que mais o acolhe e que é usado como uma espécie de fuga e para reflexão em momentos difíceis.



Figura 31 - Nan Goldin – *Mark in the red car*, Lexington, Mass. 1979



Figura 32 - Nan Goldin – *French Chris on the convertible*, New York City 1979

Com essas fotos Nan Goldin constrói uma visão particular do homem, bem diferente daquela mostrada nas fotografias das mulheres, estas que parecem ser mais sensíveis e conseqüentemente sofrem mais com os relacionamentos. Aqui a figura masculina parece ser retratada como um ser mais forte, que não se abala facilmente, uma figura que não é inabalável, mas que tem reações diferentes aos problemas. O que também fica em destaque neste “mundo dos homens” são os seus corpos, as fotos emanam uma grande força sexual, mesmo não sendo vulgares, e todo esse erotismo talvez possa ser relacionado com a “dependência sexual” que Goldin aborda e que dá nome à sua obra.

O Mundo dos Homens

Nesta sequência continua a abordagem da figura masculina, mas agora os homens aparecem também reunidos, e não apenas sozinhos. As fotos registram momentos bem peculiares e novamente parecem reforçar a ideia da fala de Nan Goldin de que homens e mulheres são de mundos diferentes, pois as temáticas das imagens dessa sequência, que mostram homens em situações típicas do gênero, contrastam fortemente com o que é apresentado no conjunto seguinte, que volta a ser dedicado à figura feminina.



Figura 33 - Nan Goldin – *Boys pissing*, New York City 1982

Temos então, com essas fotografias, registros bem atípicos e até mesmo característicos da figura masculina, como na figura 33, em que vemos alguns homens no banheiro, sendo que um deles segura uma garrafa que parece ser de cerveja enquanto outro deles está urinando. Em mais um momento tipicamente masculino Brian aparece segurando uma arma em uma galeria de tiros, acompanhado por outros que também se preparam para o seu lazer (figura 35). Já em *Getting high* (figura 36), a cena nos mostra outro homem preparando sua droga para, como sugere o título, “ficar alto”, possivelmente o mesmo propósito de Bobby e Scotty (figura 34) estes que se valem da cerveja para tal, enquanto passam o dia em uma praia.

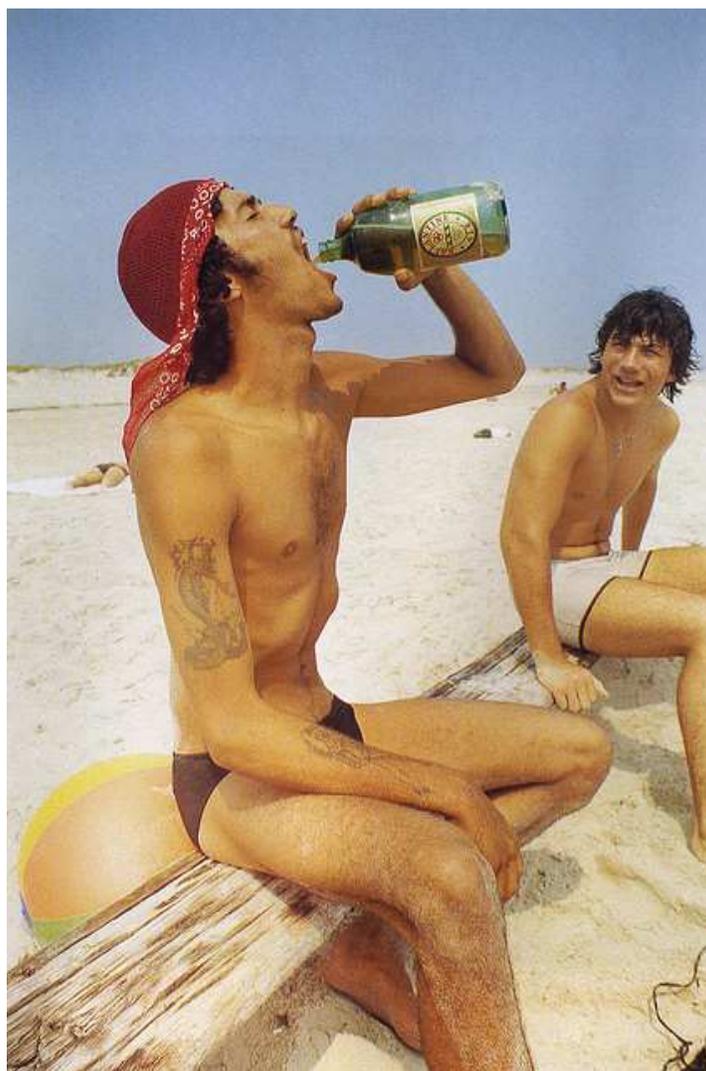


Figura 34 - Nan Goldin – *Bobby and Scotty at Jones Beach, New York 1981*

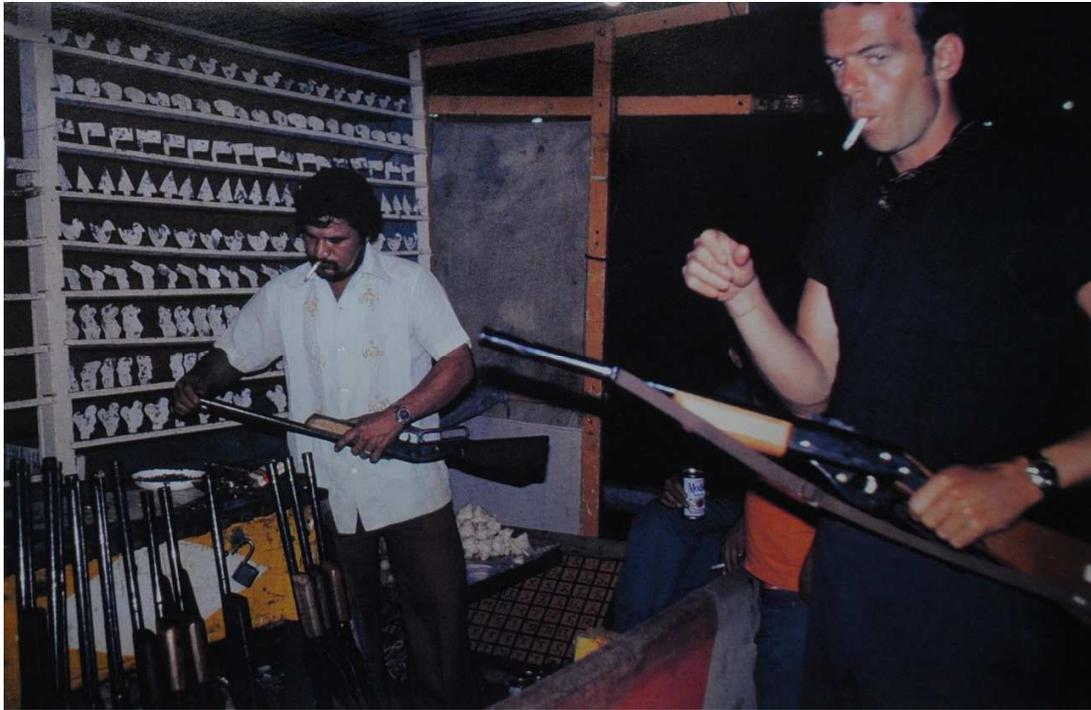


Figura 35 - Nan Goldin – *Brian at a shooting gallery, Merida, Mexico 1982*



Figura 36 - Nan Goldin – *Getting high, New York City 1979*



Figura 37 - Nan Goldin – *Brian's face*, West Berlin 1984

Esta sequência termina com um retrato de Burchill (figura 37) que é muito marcante e que de certa forma está ligado com a imagem posterior (figura 38). Na foto o namorado de Goldin olha fixamente para a câmera (para a fotógrafa) a encarando como se fosse alguém por ele detestado, o homem não esboça sorriso algum e seu semblante não é nada amigável. Com isso temos uma fotografia que carrega consigo um clima pesado e que chega a lembrar os retratos de fichamento policial, e se tivermos conhecimento da história do relacionamento de Brian com a norte-americana, bem como do desfecho deste, realmente ao olharmos o rapaz nessa condição faremos uma associação com uma pessoa que está sendo julgada por um crime, e que não é suspeita mas sim culpada, pois a foto *Nan after being battered* (figura 38) prova isto e justamente por esse motivo é a imagem seguinte do livro *The Ballad of Sexual Dependency*.

As marcas, a solidariedade e a esperança

Este outro conjunto parece justamente abordar as marcas, as conseqüências e as esperanças deixadas e criadas por um relacionamento na vida da mulher. No caso das marcas, estas podem ser tanto no sentido figurado como literal, e são essas últimas que foram deixadas por Brian no rosto de Nan Goldin (figura 38). Com um relacionamento que durou de 1981 até 1984, o casal viveu um amor intenso e interdependente, tanto que mesmo quando a relação começou a se dissolver os dois insistiram em continuar juntos. Nas palavras de Goldin podemos compreender melhor toda essa situação por eles vivida:

“As coisas entre nós começaram a se quebrar, mas nenhum de nós dois pode fazer a pausa. O desejo foi constantemente reinspirado ao mesmo tempo que a insatisfação tornou-se inegável. Nossa obsessão sexual permaneceu como um dos ganchos.” (GOLDIN, 1986, p. 08)¹⁵



Figura 38 - Nan Goldin – *Nan after being battered*, 1984

¹⁵ “Things between us started to break down, but neither of us could make the break. The desire was constantly re-inspired at the same time that the dissatisfaction became undeniable. Our sexual obsession remained one of the hooks.”

Segundo os relatos de Goldin, ela tinha uma grande dependência de seu namorado e o adorava, nele também buscava satisfação e segurança, mas mesmo assim em alguns momentos a artista se sentia sufocada. A fotógrafa também relata que eles se tornaram um casal viciado em todo o amor que aquela relação fornecia, mas essa relação chegou até um ponto que excedeu os limites individuais do casal e isso teve consequências. A artista descreve essas consequências e o fim do relacionamento:

Uma noite, ele me agrediu seriamente, quase me cegando. Ele queimou um certo número de meus diários. Descobri mais tarde que ele os tinha lido. Confrontando a minha normal ambivalência, havia traído sua noção absoluta de romance. Seu conflito entre seu desejo de independência e seu vício no relacionamento havia se tornado insuportável. (GOLDIN, 1986, p. 08)¹⁶

Essa agressão, além de pôr fim ao relacionamento do casal, gerou uma das fotos mais emblemáticas de Nan Goldin, foto que expõem as marcas deixadas pelo antigo namorado no rosto da fotógrafa naquele período, e marcas estas que com certeza não foram apenas superficiais, mas também permaneceram no interior daquela mulher. E, segundo a própria, após dois anos de raiva e luto os dois se encontram em uma rua pela primeira vez depois do fatídico dia, eles se cumprimentam e ela olha em seus olhos, ambos seguem seu caminho, e Goldin percebe o quão forte foi o vínculo com aquele homem, mas ainda assim não poderia haver uma reconciliação. (idem, ibidem)

As outras fotos dessa sequência seguem nos mostrando as marcas deixadas pelo homem tanto no corpo quanto no emocional da mulher. Em *Ectopic pregnancy scar* (figura 39) isso se dá através de uma cicatriz, resultado de uma gravidez ectópica¹⁷. O sinal no corpo da mulher desta vez não foi deixado por uma

¹⁶ "One night, he battered me severely, almost blinding me. He burned a number of my diaries. I found out later that he had read them. Confronting my normal ambivalence had betrayed his absolute notion of romance. His conflict between his desire for independence and his addiction to the relationship had become unbearable."

¹⁷ É a gestação que ocorre fora da cavidade uterina. A palavra ectópica significa "fora de lugar".

agressão, mas de certa forma pode ser considerado como uma marca também gerada pela ação do homem, visto que é também através deste que uma gravidez ocorre, sem ele ela não é possível. Assim a cicatriz alude a passagem do homem por aquele corpo.



Figura 39 - Nan Goldin – *Ectopic pregnancy scar*, New York City 1980



Figura 40 - Nan Goldin – *April crying at 7th and B*, New York City 1985

As marcas não superficiais, deixadas no interior das mulheres, são vistas através de fotos em que aquelas expõem diante da câmera o seu estado emocional, este que gera fotografias extremamente tristes, que condizem com o momento vivido pelas retratadas.

Assim, temos nas imagens mulheres em prantos, como April (figura 40) envolta por uma luz vermelha no que parece ser um banheiro; e Suzanne (figura 41) em mais uma cena onde a mesma encontra-se desolada, agora com a cabeça baixa e com lágrimas escorrendo pelo seu rosto.



Figura 41 - Nan Goldin – *Suzanne crying*, New York City 1985

Essa tristeza aparece como uma marca, mas ela também é uma consequência dos relacionamentos falhos. E outra consequência gerada por tais relações é a união que se fortalece entre as mulheres, quando uma ajuda a outra a suportar a dor, elas se tornam mais solidárias e se mantêm lado a lado na superação desse momento de amargura. E Goldin, mais uma vez, expõe a sua opinião sobre a diferença entre a figura feminina e masculina quando lidam com essa situação:

As mulheres mostradas juntas em “*The Ballad*” oferecem um sentimento de solidariedade, com uma força quase amazônica, unidas com profunda ternura, abertamente tátil sem auto-consciência. O homem solitário é mostrado com a sua ternura e sexualidade vulnerável, mas quando estão juntos, tornam-se mais resistentes. Há uma competição, uma situação de jogo exibido através de lutas, bebendo, provando sua capacidade de suportar a dor. (GOLDIN, 1986, p. 07)¹⁸

Dessa forma, como já foi visto nas fotos anteriores, o homem quando está na presença de outros adquire um espírito de competição e quer provar que consegue suportar suas dores, assim ele entra nessa espécie de jogo de exaltação masculina, com suas armas, bebidas, drogas, lutas, tatuagens, etc., é uma outra válvula de escape, totalmente diferente da usada pela mulher, que recorre a sua amiga no momento de dor.



Figura 42 - Nan Goldin – *Butch and Jane*, New York City 1982

¹⁸ “The women show together in *The Ballad* offer a sense of solidarity, almost Amazonian strength, united with deep tenderness, openly tactile without self-consciousness. The solitary male is shown with his tenderness and vulnerable sexuality, but when the men are together, they become tougher. There is a competitive, erotic, gaming situation displayed through fighting, drinking, proving their ability to withstand pain.”

E é esse companheirismo que vemos entre Butch e Jane (figura 42) que são retratadas em uma situação de grande carinho e afeto, quando o ato de consolar é tão natural que se torna quase automático. Kiki e Maggie (figura 43) também demonstram essa cumplicidade, na imagem vemos as duas amigas lado a lado, dividindo a mesma cama de um hotel em Cambridge, Massachusetts.



Figura 43 - Nan Goldin – *Kiki and Maggie in the Sonesta Hotel*, Cambridge, Mass. 1985

Mas, mesmo com todo o sofrimento que um relacionamento pode gerar, Nan Goldin ainda parece ter esperanças na relação de um casal, ela demonstra isso com as fotos que encerram essa sequência. A norte-americana recorre, mais uma vez, ao exemplo de seus pais, estes que constituíram uma relação que deu certo, pois envelheceram juntos e até hoje estão lado a lado. Na imagem (figura 44) vemos um cômodo de uma casa com o típico papel de parede utilizado nas residências estadunidenses, neste espaço encontra-se um móvel e sobre este a fotografia do dia do casamento dos pais de Goldin. Não temos ali a presença humana, mas aquele retrato substitui essa presença e simboliza a felicidade daquela união.



Figura 44 - Nan Goldin – *The Parents' wedding photo*, Swampscott, Mass. 1985



Figura 45 - Nan Goldin – *Cookie and Vittorio's wedding*, New York City 1986

Com a foto da figura 45, a esperança é depositada agora em um casamento que se inicia. A cena nos mostra o enlace matrimonial entre Cookie Mueller e Vittorio Scarpati no ano de 1986, a noiva, muito emocionada, enxuga suas lágrimas enquanto o noivo sorri ao seu lado, em um momento de grande alegria. Infelizmente essa felicidade não durou muito tempo, pois o casal veio a falecer no ano de 1989, primeiro Vittorio, em setembro, e depois Cookie, em novembro, ambos vítimas de causas relacionadas à Aids. Mas mesmo com essas duas perdas a fotografia ainda nos transmite alegria e oferece esperança, e é isso que a imagem simboliza e representa no contexto desta sequência do livro.

Os filhos

Neste conjunto, que dá continuidade ao anterior, Nan Goldin nos apresenta um número menor de fotos, estas registram os filhos de seus amigos, são os frutos do casamento e de toda aquela esperança. As imagens destoam do restante do trabalho da artista, que basicamente aborda uma temática adulta, com seus relacionamentos, sexo, drogas, solidão, e tudo mais que possa existir neste universo, seja bom ou ruim. Aqui as fotografias carregadas de uma atmosfera triste são substituídas por outras agora dóceis, retratando crianças, que hora estão acompanhadas, hora sozinhas, mas que sempre transbordam alegria e inocência.

Essa inocência é vista no sono de Max (figura 46) e também em Antonia (figura 47), sendo que esta última foto poderia muito bem ser confundida com qualquer outra pertencente a um álbum de família qualquer. E em um momento mais lúdico temos novamente Max que agora mascarado carrega consigo uma lanterna e uma arma de brinquedo (figura 48). Todas são imagens diferenciadas e que contrastam com a obra da norte-americana, mas foram feitas para cumprirem seu papel e igualmente têm sua importância no trabalho da fotógrafa, pois também fazem parte de seu diário visual.



Figura 46 - Nan Goldin – *Max with Richard*, New York City 1983



Figura 47 - Nan Goldin – *Antonia*, New York City 1985



Figura 48 - Nan Goldin – *Little Max with a gun*, New York City 1977

A convivência com os amigos

Em mais uma sequência curta, com poucas fotos, Goldin nos oferece agora momentos de descontração vividos ao lado de seus amigos, são fotografias em que estes aparecem em festas, bares, piqueniques e se confraternizando de maneira geral. As imagens registram várias pessoas no mesmo enquadramento, o que normalmente não é feito pela artista, que costumeiramente fotografa um único indivíduo ou um grupo menor de pessoas em cada cena. Estas fotos vêm para atestar que a vida da norte-americana não era tão vazia e triste como muitas outras imagens parecem sugerir, ela era cercada de amigos e também era muito feliz ao lado destes. Isso, de certa forma, quebra o mito criado sobre a vida e obra de Nan Goldin, bem como a glamorização das tragédias registradas e vividas por ela, temos aqui o exemplo dado pela própria de que sua vida não foi só de infelicidades, na verdade a obra de Goldin caminha mais para esse lado, mas esse é apenas um recorte que a própria artista faz intencionalmente, e não

significa que a mesma fotografe apenas os momentos de tristeza, as imagens que aparecem em seguida estão ai para provar.



Figura 49 - Nan Goldin – *Twisting at my birthday party*, New York City 1980



Figura 50 - Nan Goldin – *Monopoly game*, New York City 1980

Com *Twisting at my birthday party* (figura 49) é justamente essa a impressão que temos, na imagem alguns estão dançando, enquanto outros comem o bolo da festa de aniversário da fotógrafa, esta que registra toda aquela movimentação, é uma grande celebração entre amigos que provavelmente ocorria em muitos momentos, o que não quer dizer que Goldin sentia a necessidade de fotografar essa situação o tempo todo, talvez justamente por achar que participar efetivamente de tudo aquilo fosse mais importante do que ficar fotografando.

Na foto *Monopoly game* (figura 50) temos outro momento de descontração e despreocupação com a vida, uma situação de puro lazer, onde os amigos de Goldin estão reunidos jogando Monopoly¹⁹ (conhecido no Brasil como Banco Imobiliário), todos muito concentrados e sem se preocupar com a fotografia que está sendo feita. Com a figura 51 nos é apresentada uma cena em um bar, este que se localiza em Berlim, Alemanha, onde vemos alguns amigos da artista sentados à mesa que ostenta vários *drinks*, inclusive um de coloração azul, que dá nome à foto juntamente com Bea, esta que olha fixamente para a câmera.



Figura 51 - Nan Goldin – *Bea with blue drink*, O-Bar, West Berlin 1984

¹⁹ É um jogo de tabuleiro em que propriedades, como casas, bairros, hotéis e empresas, são compradas e vendidas, levando os jogadores a ficarem ricos ou irem à falência.

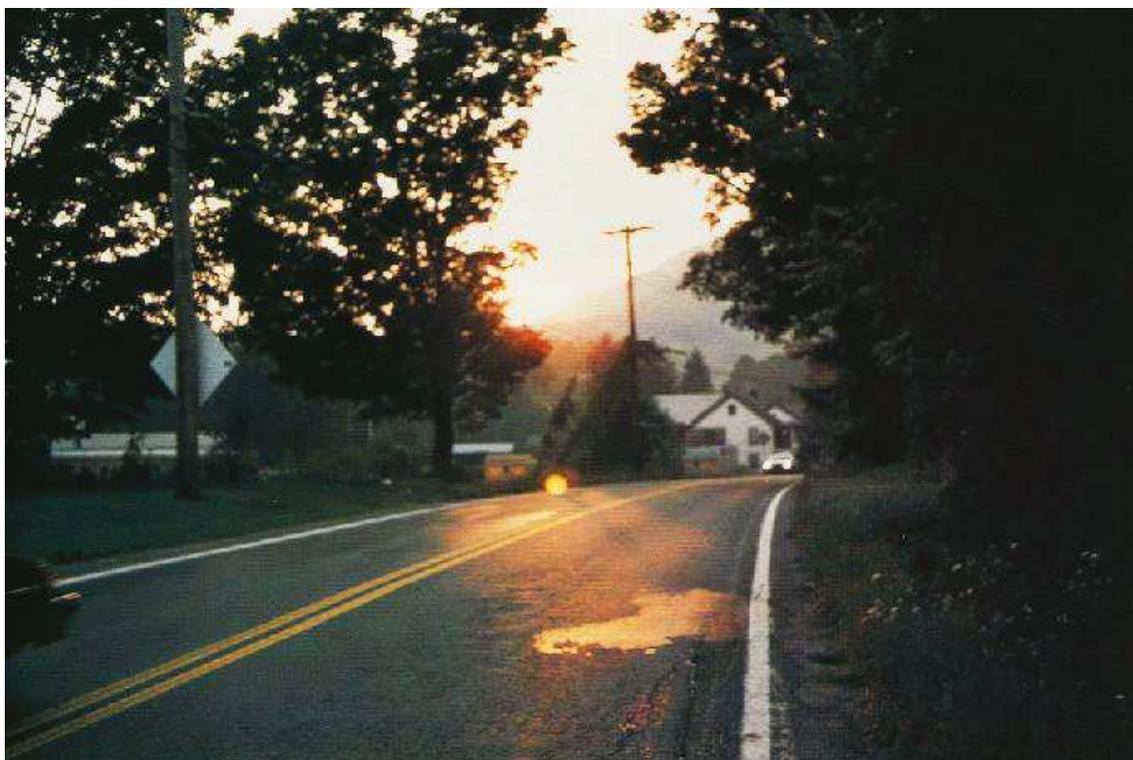


Figura 52 - Nan Goldin – *Sun hits the road*, Shandaken, N.Y. 1983

Esta sequência é finalizada com uma imagem em que não aparecem pessoas (figura 52), nela temos um registro que parece ter sido feito de dentro de um carro, em uma viagem que está se iniciando ou mesmo chegando ao seu final. É uma fotografia que chega a lembrar os *road-movies*²⁰, em que o personagem só tem a estrada como seu limite e anda sem destino, com o sol batendo em sua face. Aqui a foto serve como ligação para o próximo conjunto na narrativa construída por Nan Goldin, como já foi feito por ela anteriormente.

O corpo, o afeto e o sexo

Essa sequência de fotos tem como foco central a proximidade corporal entre as pessoas, que aqui se dá através das demonstrações de afeto e também com o sexo. O corpo que é um dos elementos mais recorrentes - se não o mais recorrente - na obra de Nan Goldin, aqui só se completa em contato com outro,

²⁰ Gênero de filme em que a história se desenvolve durante uma viagem e em suas estradas.

seja para uma troca de carinho ou mesmo para a satisfação sexual. Este é o conjunto de fotografias que mais exemplifica a ideia da dependência sexual, da dependência que temos do corpo alheio, do contato, do afeto.



Figura 53 - Nan Goldin – *Kim and Mark in the red car*, Newton, Mass. 1978

A primeira imagem (figura 53) dá continuidade à cena mostrada anteriormente (figura 52), mas podemos constatar que se trata apenas de uma narrativa visual montada pela artista para dar um maior sentido à sua obra e não uma continuação literal dos fatos ocorridos naquele momento, pois as legendas das fotos comprovam que os registros foram feitos em locais e anos diferentes. Na foto em si Kim e Mark se encontram dentro de um carro todo vermelho, ele dirige enquanto ela se debruça sobre seus ombros, em uma total demonstração de confiança e apego.



Figura 54 - Nan Goldin – *The Hug*, New York City 1980

Em mais uma situação que demonstra um grande afeto entre duas pessoas temos *The Hug* (figura 54), uma das fotografias mais icônicas da obra de Nan Goldin. A imagem é bem simples, tanto em sua composição quanto em relação ao que mostra, nela vemos uma mulher de costas trajando um vestido azul e abraçada a um homem, este que praticamente não aparece, vemos apenas seu braço em volta da mulher, o resto do seu corpo é coberto pela moça e pela sombra projetada nas paredes do cômodo. Uma cena da maior simplicidade, mas que talvez seja lembrada justamente pela intensidade daquele abraço.

Outra foto centrada no gesto de um abraço é *Mary and David hugging* (figura 55), nela Mary abraça David colocando-o em seu colo, dando consolo e conforto para o rapaz, é mais uma foto simples, nela temos apenas duas pessoas sentadas em um sofá de uma casa, o que chama a atenção na imagem novamente é o afeto entre aqueles, é mais uma demonstração de que o corpo alheio é como um refúgio em muitos momentos e da necessidade que temos desse contato.



Figura 55 - Nan Goldin – *Mary and David hugging*, New York City 1980

Mas Nan Goldin deixa a afetuosidade dos abraços de lado ao fazer fotos mais passionais, como a da figura 56, em que Suzanne e Phillippe H. se beijam, em uma imagem que capta o ato sendo realizado de forma quase inusitada, tamanha é a estranheza da inclinação dos corpos e a posição das cabeças. E a própria artista fotografa também os seus momentos de intimidade, quando se relaciona amorosa e sexualmente. Na figura 57 Goldin tira uma foto que se configura através do reflexo do espelho de um quarto de motel, na cena refletida a norte-americana é acariciada por um homem que está em pé atrás dela, esta que por sua vez veste apenas uma blusa e segura em suas mãos a câmera, que não aparece, mas registra o momento que precede a relação sexual entre o casal.



Figura 56 - Nan Goldin – *Philippe H. and Suzanne kissing at Euthanasia, New York City 1981*

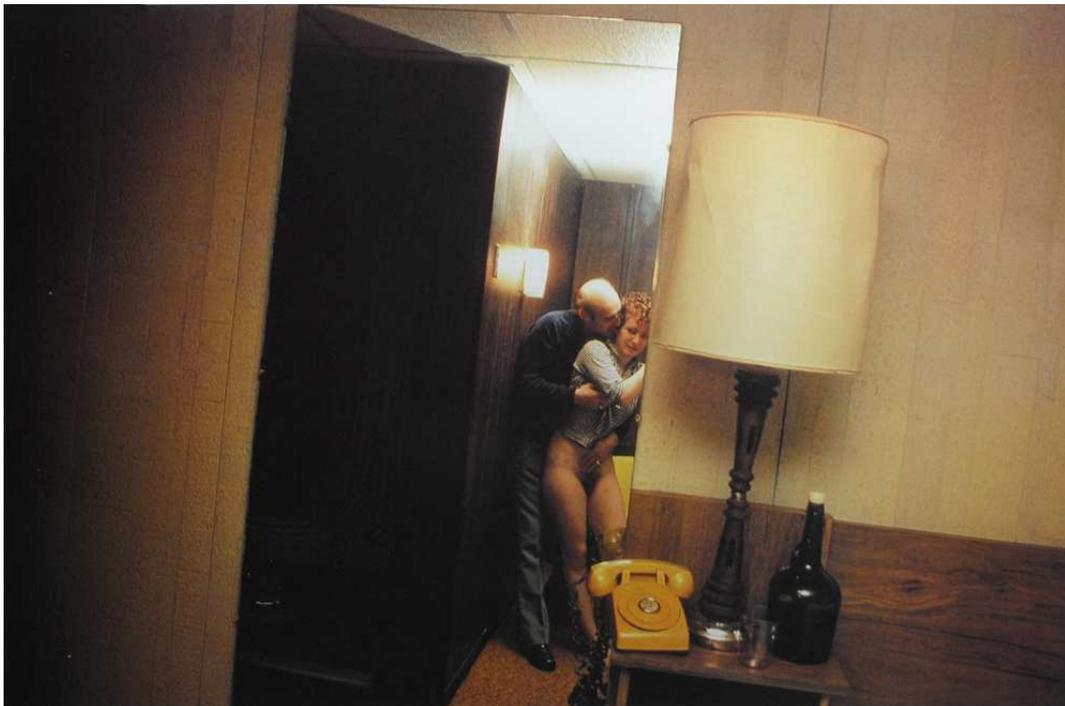


Figura 57 - Nan Goldin – *Nan and Dickie in the York Motel, New Jersey 1980*

A fotógrafa aparece novamente em outra imagem que captura um de seus momentos de intimidade em *Me on top of my lover* (figura 58), na qual se coloca sobre seu amante e faz a fotografia, ao que tudo indica, através de um tripé, acionando a câmera por um disparador ou por seu *timer*²¹, de modo que esta enquadra apenas as pernas do casal.



Figura 58 - Nan Goldin – *Me on top of my lover*, Boston 1978



Figura 59 - Nan Goldin – *Roommates in bed*, New York City 1980

²¹ Recurso disponível nas câmeras fotográficas que permite programar o tempo do disparo da mesma.

Nas imagens mostradas anteriormente (figuras 57 e 58) Goldin registra o momento que antecede o ato sexual entre ela e seus parceiros, já em *Roommates in bed* (figura 59) ela fotografa o próprio ato iniciando-se entre seus companheiros de moradia. A cena no mostra o homem totalmente nu sobre a mulher, que veste apenas uma camisa, eles se beijam na cama diante da câmera da norte-americana, que faz aquela foto com um olhar praticamente voyeur. Todas essas fotografias, seja com a presença da própria Nan Goldin ou não na imagem, atestam para o ponto central deste trabalho da artista, a necessidade do outro, a dependência sexual e corporal da qual tanto necessitamos.

Até que a morte os separe?

O conjunto de fotos a seguir encerra *The Ballad of Sexual Dependency*, obra que é iniciada com imagens de casais e com elas também termina. Como a própria artista citou, o que acontece entre o início e o fim do trabalho é a tentativa da mesma de descobrir o que torna tão difícil a relação de um casal. Nesse meio ela nos mostrou: a solidão, a melancolia e a vulnerabilidade da mulher e do homem; como estes reagem a tudo isso e como se comportam em grupo; as marcas deixadas pelos relacionamentos, assim como as esperanças depositadas nestes; os filhos, frutos daquela esperança; a convivência com os amigos; e por fim, a dependência corporal e sexual que sentimos pelas pessoas. É uma obra que evidencia um olhar específico e particular, que, ao que tudo indica, foi verdadeiramente vivenciado, mas que não deve ser tomado como verdade absoluta, como um modelo de vida ao qual estamos fatalmente sujeitos, “*The Ballad*” é o diário visual da vida de Nan Goldin, apenas seu, um recorte que ela fez, e acima de tudo, enquanto trabalho fotográfico, uma obra de arte. Portanto, é justamente deste modo, tratando as fotos de Goldin como arte, que devemos direcionar nosso olhar para as imagens criadas pela norte-americana.

A primeira fotografia dessa última sequência (figura 60) talvez seja uma das mais conhecidas da artista, nela encontramos a própria fotógrafa em sua cama ao lado de Brian Burchill, em uma cena já icônica. A imagem foi concebida

por meio de uma câmera fixada a um tripé e acionada por um disparador e existem outras desse mesmo momento. A foto possui uma iluminação composta por tons quentes de laranja que domina todo o ambiente, uma luz também vista outras vezes, como em *Cookie at Tin Pan Alley* (figura 22), *Brian on my bed with bars* (figura 25) e *Brian with the Flintstones* (figura 24), sendo que esta derradeira reaparece aqui reproduzida como uma metalinguagem, disposta no canto direito da parede, acima de Nan Goldin, o que cria uma situação muito interessante, pois o Brian da reprodução nos olha diretamente, mas o que está na cama nos dá as costas, o que também é feito com a própria Goldin. Outro ponto a ser lembrado é que o rapaz fuma nas duas situações, tanto na cama quanto na foto da parede e seus corpos são mostrados nus, são repetições que se dão em uma mesma cena, mas que se encerram por ai, o Brian Burchill que mantém seu olhar distante para o lado esquerdo da imagem e traga seu cigarro constitui ali uma atmosfera única e de total distanciamento da artista, que o observa fixamente, provavelmente cheia de pensamentos sobre o namorado e aquele relacionamento.



Figura 60 - Nan Goldin – *Nan and Brian in bed*, New York City 1983



Figura 61 - Nan Goldin - *Couple in bed*, Chicago 1977

Esse distanciamento que se dá entre Brian e Goldin é visto também em outra fotografia (figura 61) com um casal diferente. O par está em um quarto, numa cena que parece ter ocorrido após uma relação sexual, devido à nudez dos corpos, ambos se encontram sobre a cama, ele está sentado na beirada desta e veste apenas suas calças, ali assume uma postura pensativa e olha para baixo, em direção ao lado esquerdo do cômodo, ela, completamente nua, está deitada de costas para o homem e também sustenta um olhar distante em seu rosto. Sentimos uma tensão no ar, é como se uma briga tivesse ocorrido entre eles, como se uma crise tivesse se instaurando naquela relação.

As duas imagens anteriores (figura 60 e 61) nos apresentam casais em momentos de desarmonia, nas duas situações estes estão sobre suas camas e seus olhares não se cruzam, um conflito entre eles aconteceu ou está prestes a acontecer. Todo casal está sujeito a essas situações de discórdia e Goldin nos mostra esse lado do relacionamento, que pode chegar ao seu fim e deixar as camas, antes habitadas, totalmente vazias (figura 62).



Figura 62 - Nan Goldin - *Empty beds*, Boston 1979

Mas a artista não é totalmente pessimista em relação à vida amorosa e nos mostra que em uma relação temos duas possibilidades, e não apenas o fim de tudo, ela também crê que uma vida a dois possa dar certo e ser duradoura e é isso que demonstra com as fotos a seguir.



Figura 63 - Nan Goldin – *Twin graves*, Isla Mujeres, México 1982

Na figura 63 são exibidas duas sepulturas idênticas, ambas com uma estátua de um anjo sobre si. Tudo nos leva a crer que ali estão os restos mortais de um casal que viveu junto até que a morte os separou. É uma foto que atesta a possibilidade de que realmente companheiros podem viver juntos “até que a morte os separe”.



Figura 64 - Nan Goldin – *Mexican couple a week before their second divorce*, Progreso, Yucatán, Mexico 1981

Em outra imagem Nan Goldin novamente recorre a um casal de idosos, como já fez com seus pais, para usá-los como exemplo de um relacionamento duradouro. A fotografia em questão (figura 64) retrata uma senhora e um senhor mexicanos uma semana antes do segundo divórcio destes. Ao vermos os dois lado a lado certamente nos colocamos a pensar naquela situação, estes vão se separar pela segunda vez, isso significa que não conseguiram viver longe um do outro na primeira vez que se separaram. Mas e agora, será que conseguirão? Eles parecem estar tão bem juntos, por que essa segunda separação? Não sabemos, mesmo assim vemos ali o amor entre eles.



Figura 65 - Nan Goldin – *Skeletons coupling*, New York City 1983

Este último e eterno beijo entre os esqueletos (figura 65) encerra *The Ballad of Sexual Dependency*, é como um abraço que celebra o amor até os últimos dias da vida dos amantes, destes que realmente só querem ser separados pela morte, ou nem mesmo por esta.

Com essa obra tão marcante Nan Goldin cria, além de seu diário visual e de uma narrativa da dependência corporal, um trabalho que, assim como os esqueletos, celebra o amor e a vida. É uma vida narrada com tristezas e sofrimentos, mas também com felicidades, uma vida que foi vivida intensamente, e com muito amor, não apenas pelos namorados, mas também pelos amigos, pela família, pelo próprio ser humano. Goldin abre as portas do seu mundo para nele entrarmos e com isso revela não só o registro do que viveu, mas também o registro de quem amou.

CINDY SHERMAN – O UNIVERSO REPRESENTATIVO

CINDY SHERMAN – TRAJETÓRIA

Nos próximos parágrafos nos serviremos das palavras da própria Cindy Sherman (2003) em seu livro *Untitled Film Stills* para contar assim um pouco de seu percurso. A artista nasce em Glen Ridge, New Jersey, no ano de 1954, e logo após seu nascimento sua família muda-se para a cidade de Huntington, Long Island. Quando criança vivia grudada na televisão e sempre amou o cinema, isso com certeza influenciou na escolha do caminho que a fotógrafa seguiria. Sua formação se deu na SUNY – Buffalo State College²², começando no departamento de pintura, mas Sherman foi ficando cada vez menos interessada nesta linguagem, pois naquele período a Arte Conceitual, a *performance*, a *body-art*, e o cinema-alternativo começaram a chamar sua atenção. Caminhando em direção ao cinema, a norte-americana trabalhou por um tempo com Paul Sharits, um cineasta experimental, conheceu muitos outros diretores, viu toneladas de filmes e fez vários cursos introdutórios de cinema.

Em Buffalo, Cindy Sherman morava num espaço alternativo criado por Robert Longo e pelo amigo Charlie Clough no ano de 1974, o lugar era uma fábrica velha, que foi dividida em estúdios e ficou conhecida como Hallwalls. Lá moravam vários artistas, sendo que Sherman, Longo e Clough ficavam no andar de cima do prédio, este que se tornou uma espécie de galeria, onde seus moradores produziam e faziam exposições de seus trabalhos. O local era visitado tanto por pessoas interessadas em arte quanto por outros artistas, estes que por vezes lá também ficavam.

Mesmo antes da sua célebre série *Untitled Films Stills*, Cindy Sherman já se travestia de personagens, e foi durante a preparação para uma festa, em que a artista se maquiou e colocou uma peruca, que ela resolveu não desperdiçar toda a energia dispensada naquela caracterização e decidiu registrar o momento.

²² Colégio Estadual de Buffalo, um dos Campi da Universidade Estadual de Nova York.

Aproveitando que Michael Zwack, um dos artistas da Hallwalls, tinha uma cabine de fotos, Sherman então fotografou-se, caracterizada naquele instante como a atriz norte-americana Lucille Ball (figura 66). Foi então que ela resolveu continuar com esse processo, incorporando personagens, fazendo suas maquiagens, para ver até onde isso a levaria.



Figura 66 - Cindy Sherman - *The Lucy photo-booth shot*, 1975

Continuando com o processo de incorporar personagens, a artista passa a caracterizar-se tanto como mulher quanto como homem, ela se fotografa fazendo poses, revela as fotos e as recorta, montando-as em quadros como se fossem *storyboards* de filmes, criando assim narrativas, numa clara influência dos cursos que tinha feito de introdução ao cinema. Sherman continuou fazendo esse tipo de trabalho por um tempo, mas esta produção começou a incomodá-la, talvez pelo fato de também envolver outras pessoas como personagens nas fotografias. Segundo a própria fotógrafa, ela queria continuar fazendo suas narrativas, mas de

outra maneira, com um processo e poética diferentes, e onde ela não dependesse de ninguém, ela queria trabalhar sozinha e controlar a situação no estúdio.

Mas foi quando Cindy Sherman se mudou para Nova York, no ano de 1977, após se graduar, que ela começou a encontrar seu caminho como artista. Aconteceu que um dia, junto com Robert Longo, ela foi parar no estúdio de David Salle, lá, rodeando o espaço, a artista se deparou com pilhas de fotografias espalhadas ao redor do estúdio, eram trabalhos de Salle para uma revista e as imagens eram em um formato de *storyboard*, como uma novela ou um quadrinho, e era difícil entender o que acontecia nas fotos, elas eram ambíguas, misteriosas, e isso deixou a norte-americana fascinada. Aquela era a solução que ela buscava para seu trabalho, pois ela não precisaria mais se preocupar em envolver outras personagens e pessoas para construir suas narrativas, ela poderia apenas sugerir-las fora do campo, fora da imagem, em fotos também misteriosas e ambíguas.

No entanto, apesar de ver um novo caminho para sua produção artística, Sherman relata que ainda se sentia perdida naquela recente mudança para Nova York, ela estava em choque cultural e ainda tentando descobrir o que realmente estava fazendo ali e como ganhar a vida. Neste período de incertezas uma grande oportunidade apareceu, ela foi convidada para ser recepcionista na galeria Artists Space por Helene Winer, então diretora da instituição, e trabalhar lá foi ótimo para a fotógrafa ter a sensação do que estava acontecendo no mundo da arte de Nova York. E todo aquele cenário de galeria alternativa em que ela se encontrava foi o caminho perfeito para a artista adentrar no cenário artístico, e também a ajudou a focar-se mais na sua produção, para que finalmente sua obra começasse a nascer. Segundo a própria artista:

(...) o cenário da galeria alternativa – foi o caminho perfeito para eu entrar no mundo da arte. Isto obrigou-me a parar de ser tão neurótica. Deve ter me ajudado a focar meus pensamentos também, porque foi neste momento que eu fotografo o primeiro rolo dos Film Stills. (SHERMAN, 2003, p.07)²³

²³ “(...) the alternative gallery scene—it was a perfect way for me to get into the art world. It forced me to get out and about, to stop being so neurotic. It must have helped me focus my thoughts, too, because it was in the fall that I shot the first roll of Film Stills.”

Portanto, como cita Cindy Sherman, todo o cenário alternativo em que ela se inseriu, ao trabalhar na galeria, permitiu para a mesma entrar no universo da arte, assim como focar melhor seus pensamentos, o que resultou em seu primeiro grande trabalho, que foi a série *Untitled Film Stills*.

Sherman cita que sempre gostou do estilo dos anos de 1940, 1950 e 1960 e quando ainda estava em Buffalo comprou muitas roupas dessas décadas em brechós, em parte porque as roupas dos brechós eram mais baratas e era o que ela podia pagar, em parte porque as roupas “comuns” dos anos 1970 não a agradavam. Por fim, essas roupas serviriam tanto para o uso diário, onde a artista incorporava personagens para ir a eventos, como para a caracterização para a produção de suas fotos.



Figura 67 – *The secretary at Artists Space*, 1977 - Foto: Helene Winer

Em Nova York ela continuou a incorporar suas personagens em público, inclusive enquanto trabalhava na Artists Space (figura 67), pois tinha recebido permissão para ir caracterizada ocasionalmente. E a norte-americana adorou se

sentir incógnita com suas personagens, mesmo quando expôs pela primeira vez alguns trabalhos da série “*Film Stills*” para um grande público na própria Artists Space. Sherman diz que só estranhava a situação ao voltar da galeria para casa, quando, nas ruas da cidade, se sentia vulnerável e com medo de atrair estranhos por causa de sua caracterização.

Uma mudança de direção da produção da artista ocorre na década de 1980, quando a moda, num momento de nostalgia, começa a absorver o estilo das roupas usadas por Sherman como figurino, o que a levou a pensar que seus trabalhos poderiam começar a inclinar-se demais para um lado mais *fashion*. Além disso, ela percebe que começa a se repetir, algumas cenas lembram fotos já feitas e a artista sente que encarnou personagens suficientes para a série dos “*Film Stills*” e nada mais de relevante poderia ser acrescentado. Chega o momento de iniciar um novo trabalho, e é aí que Sherman começa a utilizar a cor em suas fotos. A artista passa então a abordar outros temas, mas ainda continua sendo o meio principal pelo qual se dão as fotografias, encarnando agora novos personagens, estes que só enfatizam todo o caráter ficcional de sua obra.

Seguindo com suas caracterizações e superando o preto & branco e a estética dos “*Film Stills*”, Sherman passa então por várias fases diferentes. Primeiro com trabalhos mais simples, e que ainda seguiam de certa forma uma poética que já havia funcionado anteriormente, onde a artista incorpora personagens e cria cenas; depois a fotógrafa começa a produzir imagens mais fortes, e por vezes grotescas, em algumas destas ela aparece bem pouco e as temáticas de desastres, de sexo, do horror e do surrealismo passam a ser recorrentes. (ARCHER, 2008)

Todas essas mudanças de direções mostram toda a capacidade de Cindy Sherman e o quão múltipla a artista pode ser. Desde que iniciou sua produção artística ela se reinventa e isso tornou sua obra bastante heterogênea. Pois, apesar de sabermos que sempre estamos diante da própria artista quando olhamos suas fotos, cada trabalho representa um mundo único e diferente.

ASSUMINDO MIL FEIÇÕES

Cindy Sherman assume em sua produção o papel de diretora, atriz, modelo e fotógrafa, assim cria seus mundos e seus personagens, sendo o foco principal e habitando estas criações o tempo todo, mas como na indiscutível maioria das imagens seu rosto é parte fundamental muitos podem acabar por associar suas fotos com autorretratos, daí surge a questão: suas fotografias seriam mesmo autorretratos? Poderiam ser talvez uma representação? Ou seriam apenas um registro de tal representação, que se dá também através de uma performance? Vejamos o que pensam alguns autores a respeito do tema.

Segundo Gabriel Bauret (2010, p.55), o retrato tem a propriedade de nos informar sobre diferentes indivíduos, sobre suas classes sociais, seus hábitos e atitudes. Bertillon, que trabalhava na prefeitura da polícia de Paris no fim do século XIX, serviu-se de um pensamento parecido para então, através da fotografia, tentar criar o arquétipo da fisionomia do criminoso, se utilizando para isso dos retratos de pessoas já fichadas. O retrato pode dizer muito sobre uma pessoa, mas ser tão reducionista e cravar que esta é criminosa, convenhamos, já é demais. E Bauret nos questiona a este respeito e também ao próprio retrato, se este “trata-se sempre de representar um indivíduo (...) quem é representado? Por quê? Como?” (idem, ibidem)

Já em relação aos autorretratos Bauret nos oferece um comentário muito interessante e pertinente, que mesmo não se referindo especificamente à Cindy Sherman poderia muito bem ser direcionado para a artista, pois segundo ele, nos autorretratos:

(...) o sujeito procura reconhecer-se, ao mesmo tempo que procura esconder aos outros e a si próprio determinados aspectos da sua personalidade, o que por vezes chega ao ponto de criar uma imagem fictícia. A ficção, porém, nunca é total; de uma maneira ou de outra, a verdade acaba sempre por transparecer. (idem, op. cit. p. 64)

Estaria Sherman procurando reconhecer-se a si mesma? Estaria ela, ao mesmo tempo, escondendo determinados aspectos de sua personalidade? E ainda, qual verdade ela deixa transparecer em suas fotos? Para essas perguntas serem respondidas cabe na verdade sabermos antes se realmente as fotos da artista podem ser avaliadas como autorretratos. O que já sabemos, porém, é que sim, suas imagens são fictícias.

No dicionário encontramos as seguintes definições, para o termo retrato: “Representação de uma pessoa, pela pintura, pelo desenho ou pela fotografia; imagem; efígie; pessoa muito parecida com outra; e para autorretrato: “Retrato de um indivíduo, feito por ele mesmo.” (FERNANDES; GUIMARÃES; LUFT, 1991) Dessa forma, podemos concluir que as fotos de Sherman são sim retratos, pois encontramos nas mesmas a representação de uma pessoa, porém nem sempre estas podem ser consideradas como autorretratos, justamente porque algumas das imagens não são feitas pela artista, mas sim por outra pessoa. Mas e as fotos que a própria Sherman registra, seriam autorretratos? Se para isso o retrato deve ser feito pelo próprio indivíduo, talvez a resposta seja sim, no entanto o registro deve ser creditado para quem? À própria fotógrafa ou para sua personagem, é um retrato de quem ali? Como um retrato é uma representação de uma pessoa, segundo o dicionário, e a norte-americana busca com seu trabalho representar não a si própria mas sim outro indivíduo, então temos ali o retrato desta personagem que a artista representa, e também o seu autorretrato, e não o de Cindy Sherman.

Para o teórico da arte contemporânea Michael Archer as fotos de Sherman podem sim ser consideradas como autorretratos. Em um de seus textos o autor diz: “As ‘Cenas de um filme sem título’ de Sherman, do final dos anos 70 e início dos 80, são autorretratos, como quase todas as suas obras subsequentes.” (2008, p.194) Mais adiante, no mesmo texto, o autor nos diz que podemos nos confundir com as imagens e com a identidade da artista que nelas se apresenta: “Nossa apreensão instintiva da identidade de Sherman nessas imagens é desmentida por cada uma das próximas imagens da série, que a apresentam como uma pessoa inteiramente diferente.” Dessa forma, somos levados a crer que

Archer menciona que a artista lança mão de autorretratos no sentido de que esta fotografa a si mesmo e que ela está sempre presente nas suas fotos, apesar de já não apresentar uma identidade. Essa “não-identidade” ocorre justamente pelo artifício usado pela fotógrafa, ao se travestir de vários personagens, estes que pouco se repetem, Cindy Sherman cria novas identidades e a sua própria, enquanto artista, passa a não existir mais. E é justamente essa conclusão a que chega Archer, ainda no mesmo texto, ao falar de outros trabalhos da norte-americana em que ela se caracteriza tanto de personagens femininos quanto masculinos: “Aqui, como em boa parte das primeiras séries, o desejo de Sherman não era tanto se transformar nesses personagens, mas apagar sua própria personalidade”. Como constatado anteriormente, e também aqui com Archer, a artista busca representar outras mulheres em sua obra, apagando assim sua própria personalidade, portanto, classificar suas fotografias como autorretratos parece não contemplar toda a complexidade que tais trabalhos apresentam e talvez por isso esta não seja uma boa alternativa para se referir aos mesmos.

André Rouillé é mais incisivo em suas afirmações, para o autor Sherman realmente não produz autorretratos e sim autorrepresentações, e com seus travestismos a artista gera multidões de personagens e assume mil feições diferentes:

Mas seu rosto, que, com uma docilidade surpreendente, se curva a todos estes travestismos, não quer exprimir nenhum ser profundo. Ao assumir mil feições, Cindy Sherman não tem mais nenhuma. E suas obras, que fazem referência só a ela, não têm nada de autorretrato. (ROUILLÉ, 2009, p.364)

Esse ser profundo citado por Rouillé, e que segundo ele não existe nos trabalhos de Sherman, também é evocado pelo autor quando este menciona artistas diferentes, como Thomas Ruff, Jeff Wall, Thomas Florschuetz e outros representantes do final do século XX, para os quais o retrato não é mais possível “porque o rosto se desfez, porque o sujeito individual perdeu sua antiga unidade e sua antiga profundidade.” (idem, op. cit. p.365)

Os aqui citados Ruff, Wall e Florschuetz possuem poéticas diferentes entre si, da mesma maneira que produzem de forma distinta da poética de Cindy Sherman, em comum todos esses artistas tem em suas obras uma negação da identidade, pois com eles não existe mais a profundidade do ser único, este perde sua unicidade, sua personalidade, e vemos agora uma não-identidade.

Thomas Florschuetz fragmenta o corpo de seus modelos através de enquadramentos em *close-up* e os dispõe lado a lado, em dípticos, trípticos, criando imagens quase abstratas, onde o corpo humano não possui mais uma unidade, quanto mais uma identidade (figura 68).

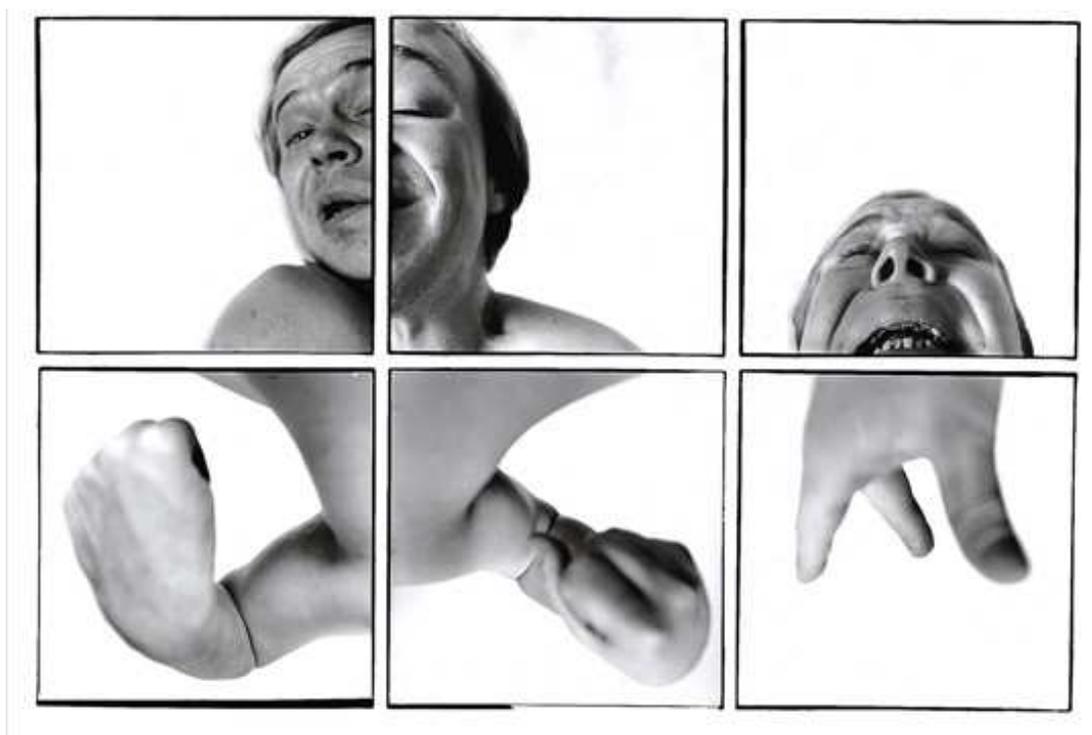


Figura 68 - Thomas Florschuetz - *Sans titre* (15X185), 1985

Com Ruff vemos que essa não-identidade se dá através de fotos que o artista alemão faz de jovens (figura 70), utilizando-se de uma estética que parece tirar a consistência humana daquelas pessoas, são imagens de rostos que não apresentam profundidade nem relevo, tanto visual quanto emocional. Mas aqui é encontrada uma dificuldade maior em não associar o trabalho com retratos, pois o próprio artista intitula tais obras como *Portrait* (retrato) e a imagem parece ter

saído de um documento de identificação com foto 3X4, além de ter o nome do modelo, que pode ser verdadeiro ou não. Mas talvez justamente aí resida toda a questão colocada por Ruff, ao dispor todas essas fotografias lado a lado em sua exposição (figura 69), ele suplanta a identidade dos modelos ali apresentados, são imagens que se enquadram dentro do cânone do retrato tradicional, mas que diferente deste não identificam, pois, ao contrário das 3X4, suas fotos são grandes e quando o espectador se depara com estas, o título já não importa mais, mesmo que este tenha o suposto nome do modelo, porque o que se vê são apenas rostos sem individualidade, um rosto que poderia ser de qualquer outro.

Jeff Wall segue por um caminho parecido, mas esteticamente obtêm resultados diferentes do fotógrafo alemão. Em seu *Young Workers* (figura 71) o artista fotografa o rosto de jovens trabalhadores, e seus modelos posam quase como personagens, pois naquele momento estão representando ao mesmo tempo eles mesmos mas também outros, cumprem ali o papel de uma outra pessoa, porque qualquer um poderia estar ali, independente do indivíduo ele não teria identidade, o que vemos é um estereótipo, o do jovem trabalhador, que com um olhar distante parece vislumbrar o seu futuro.



Figura 69 - Vista da Exposição de Thomas Ruff na Saatchi Gallery no ano de 1997

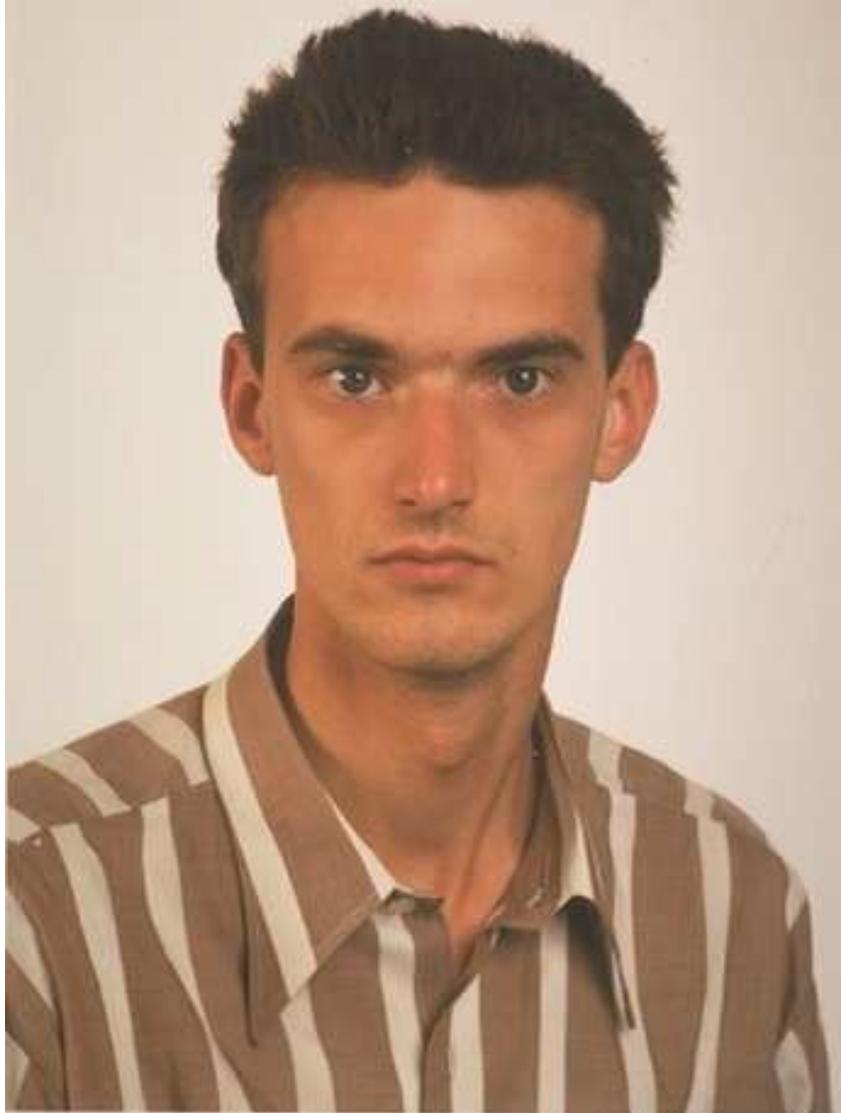


Figura 70 - Thomas Ruff - *Portrait (A. Siekman)*, 1989



Figura 71 - Jeff Wall, *Young Workers*, 1983

Sherman não utiliza modelos como Ruff, Wall e Florschuetz, ela própria é a matéria para sua obra, mas como os artistas citados também cria suas não-identidades, assim o seu rosto se multiplica em vários outros, estes que são totalmente representativos e ficcionais. São personagens que a artista incorpora no sentido quase literal da palavra, pois ela não apenas se vale de figurino e maquiagem, mas dá vida ao ser por ela criado, através de posturas e interpretações que dialogam com a *performance*.

André Rouillé situa a produção de Sherman, e também de Ruff, Wall e Florschuetz, dentro do pós-modernismo, período no qual, segundo ele, a profundidade dá lugar à superficialidade, pois “as misturas sem restrições e a abolição das estruturas estéticas da arte modernista resultam em imagens flutuantes, sem ancoragem nem leis.” (2009, p.364) Essa liberdade de criação proporciona ao artista o poder de “aniquilamento do rosto”, de “mutações radicais do sujeito”, faz com que eles possam apagar as identidades dos corpos em seus trabalhos, e é isso que fazem os quatro artistas citados neste parágrafo.

A perda de identidade que ocorre em *Untitled Film Stills*, na citação dos teóricos anteriores, também é abordada por Olivia Lahs-Gonzales (1998), mas a sua abordagem se dá a partir de outra perspectiva, segundo a autora, várias artistas, dentre elas Sherman, questionam e interrompem a convenção já dada há muito tempo na qual o sujeito retratado em uma foto não tem a oportunidade de definir a si próprio, estas artistas, que frequentemente lançam mão do autorretrato, “estão recuperando o poder de criar as próprias representações de si mesmas e da experiência feminina.”²⁴ Lahs-Gonzales também afirma que, com suas várias personagens, e no processo de expor a multiplicidade de si mesma, Cindy Sherman “recupera o direito de auto-definição da mulher” (1998, p. 109)²⁵ Portanto, conforme os pensamentos da autora, concluímos que tais trabalhos podem muitas vezes, ao contrário de apagar uma identidade, dar uma nova definição desta, justamente aquela que a própria artista propõe.

²⁴ “these artists are reclaiming the power to create their own representations of themselves and of the female experience.”

²⁵ “reclaims a woman’s right for self-definition”

Outro teórico contemporâneo, Arthur Danto fundamenta o trabalho da fotógrafa nos dando um olhar bem interessante sobre a produção da artista. O autor coloca Sherman como o principal meio pelo qual sua própria obra se dá, de forma que a fotografia passa a ser o artifício para a concretização desse trabalho, pois “a fotografia não é o seu meio (*medium*). É, sim, um meio (*means*) para seu fim artístico. Seu meio (*medium*) é ela mesma.” (2011, p.232) Assim, atuando como o principal fator pelo qual sua obra nasce, a norte-americana pode até mesmo ser comparada com uma atriz, onde o que importa é a personagem e não a personalidade da artista. E como uma verdadeira atriz, Cindy Sherman também cria suas ilusões.



Figura 72 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #12*, 1978

Mas essas ilusões também aparecem carregadas por um paradoxo, pois, ainda segundo Arthur Danto, um conhecimento mais profundo da produção de Sherman “enriquece muito a experiência artística de cada um de seus componentes, mas, ao mesmo tempo, restringe drasticamente o grau de

envolvimento com a ilusão a que cada uma das obras aspira” (idem, ibidem), porque, ao conhecermos a obra da artista, sabemos que é sempre ela mesma que está ali nas fotos, e isso acaba por limitar a ilusão da representação da personagem por ela criada, no entanto, da mesma maneira, com esse conhecimento mais profundo de sua produção, nos damos conta da amplitude do seu trabalho e compreendemos que este, apesar de mostrá-la, não é um retrato qualquer, temos muito mais ali.

Dessa forma, depois das análises dos termos “retrato” e “autorretrato” e também das contribuições dos autores aqui citados, podemos concluir que a melhor maneira de se referir aos trabalhos da fotógrafa é mesmo utilizando o termo “retrato”, pois este acaba por englobar melhor a obra da artista, mesmo que ainda deixe a desejar em algum momento, devido toda a complexidade do trabalho da fotógrafa.

É assim que Sherman, com seus travestismos, suas representações e criando ilusões, se aproxima dos movimentos da arte conceitual e da arte corporal. Seguindo os passos de artistas como Bruce Nauman, mas também lançando mão de outros recursos, a artista isoladamente incorpora seus personagens e faz suas performances anônimas, onde cada expressão, cada gesto e postura, são de extrema importância para chegar ao resultado final da obra.

Podemos dizer que Nauman e outros artistas da *performance* são referências para Cindy pelo que desenvolveram com sua arte corporal e também pela quebra de paradigmas, como o registro de suas ações isoladas diante da câmera. Mas não devemos nos esquecer de Marcel Duchamp, que com *Rose Sélavy* introduziu dentro do universo das artes visuais a caracterização de personagens, o que Sherman desenvolve com maestria. Se valendo de todas essas influências, e somando a tudo isso o seu próprio repertório, a artista cria seus personagens, seus mundos, representa diante da câmera, e assim gera suas obras. “Ela é o meio através do qual o tema se torna visível. E a fotografia é o meio que torna a ilusão palpável.” (DANTO, 2011, p.233)

A obra de Sherman pode ser dividida em dois grandes blocos, primeiro o das fotos em preto e branco, do início de sua carreira na década de 1970 e que

contempla a série *Untitled Film Stills*; e depois com as fotografias coloridas, que são feitas desde então e que são distintas das outras não apenas pela presença de cores, mas por seguirem caminhos ainda inexplorados, tanto na estética quanto na temática. Seguiremos abordando no texto o primeiro bloco, mais especificamente a série dos “*Film Stills*”.

UNTITLED FILM STILLS

Quando se fala em Cindy Sherman, (obviamente para quem conhece sua obra) automaticamente diversos rostos e personagens diferentes são resgatados de nossa memória, mas com certeza, dentre todos esses que são lembrados, as “mocinhas” de *Untitled Film Stills*²⁶ serão sempre muito recorrentes. A celebre série feita entre os anos de 1977 e 1980 continua sendo uma das mais importantes desenvolvidas pela artista, foi este o trabalho que deu visibilidade para a fotógrafa e é dele que muitos se lembram ao se falar da norte-americana.

Os “*Film Stills*” evidenciam toda a influência do cinema e da televisão na obra de Sherman, influência que se inicia desde sua infância, com a admiração pelos filmes, e continua com os cursos feitos em Buffalo durante seus estudos. A própria artista relata sua paixão pelo cinema, que foi despertada quando ela ainda era criança: “Eu estava sempre colada na televisão quando era criança, e eu amava os filmes.” (SHERMAN, 2003, p.4)²⁷

Em outro relato a fotógrafa também dá dicas de como pode ter chegado à poética que desenvolveu na série em questão, quando fala de suas lembranças: “Eu me lembro de tropeçar através de um filme futurista bizarro que foi feito de imagens estáticas, exceto por uma das cenas finais, que se movia: era *La Jetée* de Chris Marker” (idem, ibidem)²⁸ Uma das obras-primas do cineasta francês

²⁶ Algo como “Fotografias de cena sem título” – “(...) a função do still – na época em que não havia críticas de filmes ou antes que as pessoas as lessem e decidissem com base nelas se assistiam ou não um filme – era provocar, fomentar a tentação, atrair.” (Danto, 2011, p. 234)

²⁷ “I was always glued to the television when I was a kid, and I loved movies.”

²⁸ “I remember stumbling across a bizarre futuristic film that was made up of nothing but still images except for one of the final scenes, which moved: it was Chris Marker’s *La Jetée* (...)”

Chris Marker, *La Jetée* é um média-metragem de ficção científica do ano de 1962, o filme foi feito com o uso de fotografias estáticas em preto & branco e com uma narração em *off* que dita o ritmo do vídeo. Provavelmente este filme impregnou-se na memória de Sherman e esta o tomou como referência, e se nele Marker usa apenas uma foto para criar determinada cena, a norte-americana se vale também de uma única foto para fantasiar toda uma narrativa.

E as influências do cinema não param por aí, a artista cita também Alfred Hitchcock, ainda se recordando de sua infância:

“Outra vez eu tive que ir com meus pais para um jantar e acabei assistindo TV no porão, comendo meu pequeno jantar sozinha e assistindo “Janela Indiscreta” do Hitchcock, enquanto os adultos festejavam no andar de cima. Eu amava tudo o que Jimmy Stewart observava nas janelas ao seu redor – você não sabe muito sobre nenhum daqueles personagens, então você tenta preencher os pedaços de suas vidas.” (SHERMAN, 2003, p.4-5)²⁹

Assim como a pequena Sherman tentava preencher a vida dos personagens de *Janela Indiscreta*, hoje somos nós que, ao observarmos suas fotografias, imaginamos situações e criamos uma narrativa mental para *Untitled Film Stills*. Toda essa bagagem fílmica é inserida no trabalho em questão e a fotógrafa incorpora personagens - todos femininos – de um filme B qualquer, onde vemos os “*stills*” (fotos de cena), que nos remetem às narrativas enigmáticas dos filmes em preto e branco dos anos 50 e 60.

²⁹ “Another time I had to go with my parents to a dinner party and wound up watching TV in the basement, eating my little dinner alone watching Hitchcock’s *Rear Window* while the adults partied upstairs. I loved all those vignettes Jimmy Stewart watches in the windows around him—you don’t know much about any of those characters so you try to fill in the pieces of their lives.”

O início do trabalho

As seis primeiras imagens de *Untitled Film Stills*, como relata a artista, foram produzidas no ano de 1977, e para isso a fotógrafa se valeu de apenas um rolo de filme, tirando as fotos em um curto período de tempo dentro de seu próprio apartamento. Inicialmente Sherman pensou em realizar o trabalho focando apenas em uma única personagem, por isso as fotografias que vão de #1 até #6 retratam uma mulher que aparenta ser sempre a mesma, com seu cabelo loiro que pouco muda.



Figura 73 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #3*, 1977

A artista não tinha em seus planos dar continuidade para aquela série, mas em um determinado momento do ano seguinte ela decide continuar, procura então adquirir mais perucas e figurinos, para ter uma maior variedade e conseguir caracterizar-se de forma mais heterogênea. Inclusive, essa é uma das preocupações da norte-americana em relação a este trabalho, ela tenta manter a ideia de que são personagens diferentes, para isso não coloca a obra na ordem

cronológica ou numérica em seu livro, em suas próprias palavras comenta sobre como quebra essa homogeneidade: “eu tento destruir qualquer senso de continuidade; eu quero que todas as personagens pareçam diferentes. Quando vejo duas loiras juntas eu fico nervosa por elas serem muito parecidas. (SHERMAN, 2003, p.07)³⁰

Realmente, como podemos comprovar através das imagens aqui apresentadas, se Sherman ordenar suas fotos segundo a cronologia do trabalho, esta ordem evidenciará as semelhanças entre cada personagem ali representada, principalmente nas primeiras imagens da série (figuras 73 e 74), por isso elas são exibidas nas exposições e no livro numa sequência que está em “desordem”.



Figura 74 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #5*, 1977

A numeração das fotografias surgiu porque Cindy Sherman não queria dar títulos para as mesmas, pois isso extrairia a ambiguidade da obra. Os números

³⁰ “(...) I try to destroy any sense of a continuum; I want all the characters to look different. When I see two blonds together I get nervous that they look too much alike.”

então passaram a ser adotados, estes se davam basicamente pelo ano da realização da foto, mas, com a produção de *Rear-Screen Projection*, outra série diferente do ano de 1980, a continuação numérica se embaralhou e, por fim, passou a ser usada apenas com fins de identificação. Dessa forma, com a mistura dos números entre as séries, e também com a posterior edição e adição de novas fotos em *Untitled Film Stills*, este trabalho sofreu uma alteração na sequência de seu conjunto, com o salto do número #65 para o #81 e este indo até o #84. (SHERMAN, 2003)

A influência do Cinema

Como já foi citado aqui, a norte-americana foi fortemente influenciada pelo cinema, mas suas referências vão além das que guardou dos filmes que assistiu durante sua vida, ela recorre também a outros meios como inspiração para sua produção. A artista conseguia livros muito baratos sobre cinema com alguns amigos que trabalhavam em uma grande livraria, esta que possuía um acervo enorme com livros sobre a sétima arte, assim Sherman entrou em contato com diversos tipos de filmes, sendo muitos do Leste Europeu, filmes mudos, filmes de terror e suspense, e a fotógrafa também teve acesso a livros sobre muitas divas do cinema do Velho Mundo, sendo que era justamente a obra deste continente que mais chamava a sua atenção e não o que era produzido em Hollywood. (SHERMAN, 2003)

Com toda sua pesquisa acerca do cinema e dos personagens por este produzidos, Sherman comenta que percebeu que as fotos de divulgação das películas mostravam os atores e atrizes em cenas muitas vezes exageradas, exaltando as emoções de forma excessiva, justamente para vender o filme para o público. Assim, mesmo não sendo uma comédia as pessoas apareciam sorrindo nos cartazes de publicidade, ou então, quando tristes, o sofrimento era muito exaltado, enfim, uma forte emoção sempre se destacava. Mas não era isso que a norte-americana buscava, para ela interessava quando os intérpretes eram quase

inexpressivos, e isso foi encontrado nos *stills* do cinema europeu, onde ela descobriu uma representação mais neutra da mulher, que ali não era demasiadamente feliz, triste ou assustada, havia ao contrário disso um ar de mistério naquelas imagens. (idem, ibidem)



Figura 75 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #13*, 1978

A influência foi tanta que algumas personagens incorporadas por Cindy Sherman foram conscientemente inspiradas nas atrizes do cinema europeu. O que a própria artista já confirmou, ao citar #13 (figura 75) como uma espécie de Brigitte Bardot: “Algumas das personagens foram influenciadas conscientemente, por exemplo a #13 pela Brigitte Bardot. Mas ela é mais um tipo da Bardot do que uma cópia da Bardot.” (SHERMAN, 2003, p. 08)³¹

³¹ “Some of the characters were consciously influenced, for example #13 by Brigitte Bardot. But she’s more of a Bardot type than a Bardot copy.”

Outra grande atriz europeia que veio a influenciar Sherman foi Sophia Loren, que com trabalhos como “Duas Mulheres”³² ajudou a norte-americana a compor personagens mais fortes, como em #35 (figura 76). E, além de Bardot e Loren, a fotógrafa também cita Jeanne Moreau, Simone Signoret e Anna Magnani como fontes de inspiração para a sua criação. (SHERMAN, 2003, p. 08)



Figura 76 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #35*, 1979

³² Filme de 1960 dirigido por Vittorio De Sica e que narra a história de uma viúva e sua filha durante a Segunda Guerra Mundial, que depois de meses esperando pela libertação de Roma pelos aliados são raptadas e violentadas por soldados aliados marroquinos.

Uma dentre as poucas exceções em que vemos uma emoção mais forte sendo representada nas fotografias da norte-americana, e que assim foge um pouco de sua busca pelos personagens inexpressivos, ocorre em #27 (figura 77), em que vemos uma mulher com lágrimas escorridas sobre seu rosto. Ela parece ter acabado de chorar, mas mesmo assim sua face ainda demonstra uma apatia que também é vista nas outras imagens da artista. Vale lembrar que esse foi um momento encenado e não reflete um sentimento vivido pela mesma e relacionado à sua vida pessoal.



Figura 77 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #27*, 1979

O estereótipo da mulher ocidental

Nas 70 fotos do trabalho as jovens personagens representadas pela artista são vistas sempre sozinhas e em situações diferentes uma das outras, em que cada fotografia contribui para criar “um inventário de estereótipos da solidão e das frustrações da mulher ocidental pós-guerra” (ROUILLÉ, 2009, p.377)

Realmente, podemos observar a(s) garota(s) deste trabalho por uma perspectiva de vários estereótipos, pois as mesmas são mostradas de diversas formas: como dona de casa (figuras 73 e 76), como uma amante abandonada (figuras 77 e 78), como uma jovem sexy (figuras 75 e 81), como mulher independente (figura 79), como uma jovem sonhadora (figura 80), etc.; ademais as personagens encontram-se em estados emocionais diferentes, que muitas vezes condizem com o estereótipo que apresentam, assim as jovens aparecem em expressões sérias, preocupadas, pensativas, assustadas, tristes, etc., e é isso que percebemos, por mais leves e sem exageros que possam ser as encenações de Sherman.



Figura 78 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #11*, 1978



Figura 79 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #23*, 1978



Figura 80 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #58*, 1980

Mas apesar de guardarem suas distinções entre si todas parecem ter algo em comum, a feminilidade e delicadeza da mulher, e independente de suas posições sociais, funções ou aspirações, todas elas acabam por manter essas características. Dessa forma a garota é “feminina na essência, suave, vulnerável, fragilidade é o seu nome do meio, boa, ainda a garota corajosa do papai, charmosamente independente (...).” (DANTO, 2011, p. 234)



Figura 81 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #39*, 1979

Curiosamente, em nenhuma das fotos a jovem de Sherman demonstra uma expressão que se aproxime da alegria, talvez isso ocorra devido à carga opressora exercida sobre a mulher pela figura masculina e principalmente sobre

os estereótipos femininos representados pela artista e tão disseminados pela mídia e principalmente pelo cinema. Estas questões, do estereótipo feminino que é construído pela mídia e da opressão do homem sobre a mulher, parecem ser pertinentes dentro da obra da norte-americana e são abordadas por Charlotte Cotton e André Rouillé, sendo que este último observa que na série em questão:

“(...) as mulheres estão sempre sob a dominação de um olhar-poder anônimo, supostamente masculino. Produtos do desejo e do olhar masculinos, esses estereótipos substituem o poder e o controle que a sociedade patriarcal exerce sobre as mulheres – suas energias, suas atividades, suas emoções, seus desejos, seus corpos.” (2009, p.377)

Ao olharmos para *Untitled Film Stills* não vemos a presença de uma figura masculina, mas realmente essa parece exercer algum tipo de força sobre a personagem, esse olhar onipresente, que em algumas imagens parece oprimir a jovem, em outras impõe sua autoridade, mas não só isso, temos também o olhar de ambição do homem, como um voyeur, um olhar quase sexual sobre a garota, esta que em outros momentos parece ser dependente da tal figura masculina que nunca aparece. E é com a ajuda dos estereótipos femininos que o homem se personifica na imagem, não o vemos, mas podemos imaginá-lo facilmente fora do enquadramento, assim como as ações que este exerce sobre a personagem.

Em *Untitled #14* (figura 82) temos um dos poucos momentos onde a figura do homem deixa sinais reais de sua presença, mas ainda assim este não aparece com seu corpo, mas através da fumaça de um cigarro que é refletida em um espelho que está atrás da jovem, mesmo espelho que também reflete uma mesa com uma taça e uma cadeira vazia, que sustenta sobre si um casaco, no que parece ser um encontro entre amantes e que é marcado por uma tensão naquele momento. Nesta imagem temos o estereótipo da amante, mas também de uma mulher linda e exuberante, exalando toda sua feminilidade, que desperta o desejo masculino.



Figura 82 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #14*, 1978

Charlotte Cotton acredita que todos estes estereótipos, assim como a feminilidade, são estabelecidos através das mídias, sendo que o cinema contribui muito para isso, e também para ela *Untitled Film Stills*:

(...) é uma demonstração do argumento defendido pela teoria feminista de que a 'feminilidade' é uma construção de códigos culturais e não uma qualidade naturalmente inerente ou essencial às mulheres. (COTTON, 2010, p. 193)

E Sherman evidencia isso com seu trabalho, nele a artista demonstra que a feminilidade pode ser encenada, transformada, copiada, e tudo isso por uma

única pessoa, portanto, o que a fotógrafa faz é uma projeção do “feminino”, assim como é feito pelas mídias e pelo cinema (figura 83).



Figura 83 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #17*, 1978

E toda essa representação do estereótipo feminino se dá de forma praticamente inconsciente pela artista, a própria disse que não estava consciente dessa questão do "olhar masculino", foi justamente a maneira como fotografou o mimetismo do estilo dos filmes em preto e branco que fez nascer uma autoconsciência naquelas personagens, e não o conhecimento da teoria feminista da norte-americana. Nas palavras da fotógrafa:

Acho que inconscientemente, ou semiconscientemente na melhor das hipóteses, eu estava lutando com algum tipo de tumulto do meu próprio entendimento sobre as mulheres. As personagens não eram bobas, elas não eram apenas atrizes cabeça oca. Eram mulheres que lutavam com alguma coisa, mas eu não sabia o quê. (SHERMAN, 2003, p. 09)³³

³³ “I suppose unconsciously, or semiconsciously at best, I was wrestling with some sort of turmoil of my own about understanding women. The characters weren’t dummies; they weren’t just airhead actresses. They were women struggling with something but I didn’t know what.”

Talvez essa luta fosse realmente contra a opressão masculina, ou mesmo contra a própria sociedade, com seu machismo, que impede a mulher de ser independente, o que a deixa sob o “domínio” do homem, seja financeira, social ou amorosamente.

E essa batalha muitas vezes se dá de forma literal, deixando marcas físicas, é o que vemos em #30 (figura 84), com uma mulher espancada que apresenta os olhos negros e o lábio inchado, resultado que foi conseguido com o uso de maquiagem pesada, para representar aqueles hematomas que provavelmente foram deixados por um homem, em um claro sinal de violência doméstica, nesta que é mais uma das poucas fotos com maior teor emocional da série.



Figura 84 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #30*, 1979

Estética e processo de criação

Quando analisada esteticamente *Untitled Film Stills* parece não ter o mesmo poder que suas imagens representam e simbolizam, pois as fotos em preto e branco são todas de tamanhos modestos³⁴ e sempre apresentam uma forte granulação. Mas este aparente desinteresse plástico é um equívoco, pois todas as fotografias da série são muito bem pensadas, o seu pequeno formato não interfere no resultado desejado pela fotógrafa e a granulação das imagens não ocorre por sua imperícia, mas sim propositalmente, o que ela comprova: “eu utilizava deliberadamente químicos mais quentes na câmara escura para fazer o filme reticulado, o que lhe dava uma espécie de craquelado, uma aparência granulada.” (SHERMAN, 2003, p.10)³⁵

Cindy Sherman realizava a maioria das suas sessões fotográficas em seu próprio apartamento e para isso se valia de vários artifícios para disfarçar e transformar o local, buscando sempre dar uma impressão de que era um lugar diferente em cada foto, para isso ela colocava tecidos sobre a cama, pendurava cortinas nas paredes, movia os móveis de lugar, enfim, a artista improvisava da forma que podia para criar os seus cenários.

A iluminação usada no trabalho também não era sofisticada. A fotógrafa raramente usava *flashes* e quando a luz ambiente não era suficiente ela se valia de algumas lâmpadas que eram fixadas em dois tripés, que eram direcionados para a cena e clareavam melhor o espaço. Um dos raros momentos de uso do *flash* se dá em #48 (figura 85). Nesta imagem temos a típica e inocente mocinha do interior, cheia de esperanças e sonhos de uma vida melhor na cidade grande, ela se põe com sua mala na beira de uma estrada a espera de carona, ao seu redor vemos uma bela paisagem e a noite começa a chegar. Esta foto é realizada no Arizona no ano de 1979, quando Sherman vai passar um período de férias com sua família, e é seu próprio pai que faz o registro, se utilizando do flash para

³⁴ As fotos da série *Untitled Film Stills* são em sua maioria na medida de 24 x 19 cm, oscilando poucos centímetros desse valor e invertendo a ordem da medida conforme a orientação (horizontal/vertical) da imagem.

³⁵ “I deliberately used warmer chemicals in the darkroom to make the film reticulate, which gives it a sort of crackling, grainy look.”

iluminar a personagem e o local, que já não oferecia luz suficiente. (SHERMAN, 2003)



Figura 85 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #48*, 1979

Daquela mesma viagem que a artista fez ao Arizona em 1979 saíram outras fotos, feitas não só pelo seu pai, mas também por outras pessoas, como sua sobrinha Barbara, que fotografou Sherman saindo da piscina em *Untitled #45* (figura 86). Lá também foi tirada a fotografia #43 (figura 87), em que a norte-americana assume uma pose sentando-se sobre uma árvore no deserto, cena que anos depois pôde ser comparada com um cartão postal achado pela mãe de Sherman e que lembrava muito a foto feita pela filha, com exceção de que no cartão não havia ninguém sentado na árvore. (SHERMAN, 2003)

Outra fotografia deste período e que possui uma história interessante é #38 (figura 88). Novamente com seu pai a fotógrafa foi estrear uma lente teleobjetiva que havia comprado há pouco tempo, esta foi instalada em um tripé, mas seu peso fez com que a mesma inclinasse, apontando para o chão, quando o pai da artista levantou a câmera e sua lente novamente ocorreu a perda do foco, que previamente havia sido configurado, o registro foi feito então sem uma nova

regulagem e isso gerou uma imagem embaçada, turva, que chega a lembrar as fotos Pictorialistas.(idem, ibidem) Um resultado que, apesar de acidental, parece ter agradado a artista, que incluiu a imagem na série.



Figura 86 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #45*, 1979



Figura 87 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #43*, 1979



Figura 88 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #38*, 1979

O trabalho posterior ao ato fotográfico não se dá apenas através da revelação dos filmes, da escolha dos negativos, do uso dos químicos em busca de resultados específicos e da ampliação. Outro recurso usado por Cindy Sherman é o recorte, este se dá para o melhor enquadramento de determinada cena, visando uma maior plasticidade, bem como para excluir algo que realmente não deveria ter saído na foto. Um bom exemplo disso ocorre em #82 (figura 90), durante a realização desta imagem a câmera foi instalada em um tripé, mas o cabo disparador não chegava até o ponto onde a fotógrafa se encontrava, mais uma vez então seu pai encarregou-se de acionar a máquina, só que neste momento ele acaba cometendo um deslize e aparece no canto do quadro (figura 89). (SHERMAN, 2003) São em momentos como este que o recorte é usado, e esse recurso possibilitou à artista confiar o controle do registro de suas cenas para outras pessoas, pois mesmo que o enquadramento não saísse da melhor forma, este poderia ser corrigido.



Figura 89 - Versão de #82 sem recorte, mostrando o pai de Sherman ao tirar a foto, 1979



Figura 90 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #82*, 1980

Como constatamos acima, Cindy Sherman se valia de suas viagens e acabava por transformar essas em uma situação de trabalho, onde, além do passeio, das visitas e do lazer, também produzia suas fotografias. Em outra dessas viagens a artista relata uma visita a sua amiga Nancy Dwyer em Los Angeles, foi lá que a norte-americana fotografou #50 (figura 91), na bela casa da amiga, que também possuía uma incrível coleção de arte, o que possibilitou para a fotógrafa incorporar o estereótipo da mulher rica, tomando um *drink* em sua sala luxuosa que ostenta muitas obras.



Figura 91 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #50*, 1979

Com a série evoluindo a fotógrafa passou a fazer listas do que achava que faltava para completar o trabalho, assim criou uma listagem com os tipos de fotos que deveria fazer, se com ângulos mais abertos ou em *close-up*, quais locais deveria usar, quais roupas vestir, etc., para assim não ficar nenhuma lacuna na obra.

É através desta lista que Cindy Sherman percebe, por exemplo, que precisa fazer mais fotografias externas. Muitas dessas se dão em Manhattan, em lugares até bem conhecidos, como no extinto World Trade Center, mas a artista procurava não criar imagens de paisagens urbanas, onde o local fosse facilmente reconhecível pelo público, por isso ela usava como seus cenários edifícios e ambientes que pareciam que poderiam estar em qualquer lugar, buscando com isso também deixar as imagens com um ar de mistério (figuras 92 e 93). (SHERMAN, 2003)



Figura 92 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #63*, 1980

E foi assim, seguindo sua listagem de fotografias pendentes, que Sherman começou a esgotar suas personagens, estereótipos, figurinos e cenários. Durante esse período ela chegou até mesmo a incorporar uma mulher internada em um

manicômio (figura 94), que talvez até nem pertencesse aquele lugar, mas que parecia estar ficando louca de qualquer maneira por estar ali.



Figura 93 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #64*, 1980

Assim, passando por extremos, caracterizando tanto uma louca como uma dona de casa descuidada (figura 95), que derruba suas compras no chão, a fotógrafa chega a um ponto em que ela própria já não se satisfaz mais com o seu trabalho, e chega a dizer: “Sinceramente, estou um pouco doente destas imagens, é difícil para mim ficar animada com elas novamente.” (SHERMAN, 2003, p.15)³⁶

³⁶ “Truthfully, I’m a little sick of these pictures—it’s hard for me to get excited about them anymore.”



Figura 94 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #27b*, 1979



Figura 95 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #10*, 1978

E a prova final do esgotamento das personagens se dá no ano de 1980, quando Cindy Sherman percebe que começa a se repetir. A artista relata que quando compara #58 (figura 80) com #21 (figura 96) ela percebe que as duas moças formam uma imagem extremamente parecida, ambas olham para cima com a cidade que aparece ao fundo, o ângulo que elas são fotografadas também é praticamente o mesmo, sendo que a maior diferença acaba por ser entre o figurino e o cabelo das duas. Também em #59 (figura 97) temos uma situação que remete a outra foto já produzida pela artista, pois nesta a mesma personagem de #58 agora caminha com uma mala em suas mãos criando assim, para a própria Sherman, um contraponto à “caroneira” de #48 (figura 85). E com essas repetições a norte-americana conclui que era o momento da série chegar ao fim: “Senti que tinha completado personagens suficientes. Eu tinha usado todo o mobiliário e todo canto do meu apartamento. Era hora de mudar para outro lugar ou passar para um novo trabalho.” (SHERMAN, 2003, p.16)³⁷



Figura 96 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #21*, 1978

³⁷ “I felt I had completed enough characters. I’d used up every bit of furniture and every corner in my apartment. It was time to either move to another loft or move on to new work.”



Figura 97 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #59*, 1980

E é dessa forma, chegando à conclusão de que estava se repetindo e ao esgotar suas personagens, que Cindy Sherman encerra *Untitled Film Stills*. A célebre série da artista fica marcada como um de seus mais importantes trabalhos, e com certeza, a partir de todo o processo criativo empregado na obra, a fotógrafa pôde desenvolver uma poética que lhe deu condições de seguir em frente, produzindo então seus novos trabalhos.

O UNIVERSO FEMININO À SERVIÇO DA ARTE

O FEMINISMO E A ARTE

Nan Goldin e Cindy Sherman, apesar de alguns pontos em comum que aqui já foram citados, trilharam caminhos diferentes na construção de suas fotografias, o que também já verificamos nos capítulos anteriores, e mesmo sendo contemporâneas elas não compartilham de uma unidade estilística. Mas, apesar de toda a liberdade que a arte contemporânea oferece e a despeito da grande diferença estética e da proposta das duas artistas, seus trabalhos ainda guardam algumas semelhanças, que ocorrem sem que haja a intenção de nenhuma delas. Essas semelhanças ocorrem tanto de maneira pontual, em que podemos relacionar determinadas fotografias por sua estética e/ou temática, quanto de forma mais geral, com questões sobre estereótipo, sexualidade e, principalmente, sobre o universo feminino, pois estes são assuntos que percorrem toda a obra das duas artistas.

Obviamente que o universo feminino está presente nas fotografias das norte-americanas devido a presença de ambas nas imagens, presença que constrói narrativas referentes a tal universo e nos colocam diante de situações que podem ser corriqueiras ou mesmo incomuns na vida de qualquer mulher.

Apesar das narrativas de Goldin e Sherman se oporem, sendo uma realmente vivida e a outra representada, elas dialogam, pois têm na construção dos pequenos relatos da vida feminina uma de suas maiores forças, e nessa narrativa, que expõe todo esse universo, é que vamos nos debruçar nas próximas linhas, identificando as similaridades e oposições dos trabalhos das norte-americanas, se valendo para isso de algumas teorias do movimento feminista, teorias que se colocam pertinentes aqui devido aos temas abordados nas obras das artistas.

Os teóricos costumam dividir o movimento feminista em períodos históricos, também chamados de ondas, conforme Daniela Auad tudo se inicia durante a

segunda metade do século XIX, quando “mulheres da Europa e dos Estados Unidos iniciaram um movimento por seus direitos políticos e sociais” (2003, p. 55). Ainda segundo Auad, essa primeira onda teve como grande marca a luta pelo direito da mulher ao voto, e seu fim se deu muitos anos depois, na metade do século seguinte, quando o voto feminino foi, pouco a pouco, se tornando obrigatório em boa parte do mundo, neste período também cabe destacar a publicação do livro “O Segundo Sexo”, de Simone de Beauvoir, no ano de 1949, no qual a autora denuncia as raízes culturais da desigualdade entre homens e mulheres. Já a segunda onda inicia-se em 1963, com a publicação de “A Mística Feminina” de Betty Friedan, livro que formula novas propostas e reorganiza os ideais do movimento feminista, que nesse momento se une a outras correntes que igualmente lutavam por direitos sociais e políticos. Após 1975, e até os dias de hoje, vivemos os desdobramentos da segunda onda, com a busca da igualdade legal e social da mulher, e com a tentativa de sanar as falhas do período anterior. Assim o movimento feminista foi assumindo diversas formas através das décadas para então encontrar justamente no meio acadêmico um lugar para se resguardar e onde suas teorias puderam ser exploradas de uma melhor forma.

Ao longo de todos esses anos o que ficou foi uma série variada de posições ideológicas sobre qual o papel da mulher na sociedade. Dentro da Arte o Feminismo tomou mais corpo após a segunda onda, quando muitas artistas passaram a se valer das teorias e das aberturas criadas pelo movimento para então fazer arte.

Se voltarmos nosso olhar para o trabalho de muitas das fotógrafas dos Estados Unidos, e mesmo para o de algumas europeias, veremos que todas essas teorias e bandeiras levantadas pelo feminismo “influenciou aquelas que foram atraídas para a experimentação estética, bem como aquelas para quem o conteúdo polêmico sempre foi fundamental”. (ROSENBLUM, 2000, p. 243)³⁸ Isso não ocorreu apenas com a fotografia, mas em vários campos da arte, porém, como o foco aqui é exatamente a foto nos deteremos apenas nesta linguagem,

³⁸ “(...) feminism influenced those who were drawn to aesthetic experimentation as well as those for whom polemical content always was paramount.”

onde veremos alguns exemplos de artistas que, seguindo o ideal feminista, passaram a “refletir a nova preocupação em tornar visível a sensibilidade da mulher e as questões que estas consideram importantes”. (Idem, ibidem)³⁹

A norte-americana Wendy Snyder MacNeil é uma dessas artistas, que com *Marie Baratte* (figura 98) levanta o questionamento feminista sobre o papel doméstico que é atribuído à mulher, bem como a passagem do tempo e ao direito, que agora é dado a elas, de ver a si própria e também outras mulheres, uma imagem que parece querer responder a um auto questionamento feminino, numa busca por uma identidade, que é até mesmo visual.



Figura 98 - Wendy Snyder MacNeil, *Marie Baratte*, 1972-73

Naomi Rosenblum faz uma observação muito pertinente a respeito da visão feminista e que também pode ser aplicada ao trabalho de Wendy Snyder MacNeil: “A teoria feminista ampliou o significado de ver para se referir não apenas ao que

³⁹ “(...) to reflect the new concern for making apparent women's sensibilities and the issues they deemed significant.”

está sendo visto, mas também à forma como é visto e para o poder que reverte para a pessoa que está vendo.” (2000, p. 244)⁴⁰ Assim, tais fotografias possuem um poder social de transformação na vida de quem as vê, ao fazer as mulheres refletirem sobre suas condições e sobre sua própria imagem na sociedade, reflexão que também pode ser feita com os trabalhos de Goldin e Sherman.

Diferentemente de Snyder, o trabalho de Starr Ockenga nos anos de 1970 já caminha em outra direção, justamente respondendo ao questionamento da identidade da mulher que Snyder parece nos oferecer, Ockenga nos mostra que o sexo feminino é extremamente diversificado, com uma gama complexa de aparências, personalidades, tipos de relações e idades, e tudo isso que ela nos apresenta antes era ignorado, tanto pelos homens fotógrafos quanto pelas próprias mulheres que trabalhavam com fotografia. (ROSENBLUM, 2000)



Figura 99 - Anne Noggle, *Agnes in a Fur Collar*, 1979

⁴⁰ “Feminist theory enlarged the meaning of seeing to refer not only to what is being seen but also to how it is seen and to the power that accrues to the individual who is doing the seeing.”

Não obstante toda a diversidade feminina que outrora era ignorada, o que se via e “vendia” era uma imagem estereotipada e construída da mulher, uma imagem que existia apenas para o deleite do homem, com mulheres jovens e lindas segundo um ideal masculino de beleza, Anne Noggle foi uma das fotógrafas que tratou de subverter essa forma de representação do sexo feminino ao fotografar a si própria, sua família e amigas, mulheres que não se encaixavam dentro daquele padrão, seja pela idade ou mesmo por suas aparências (figura 99).

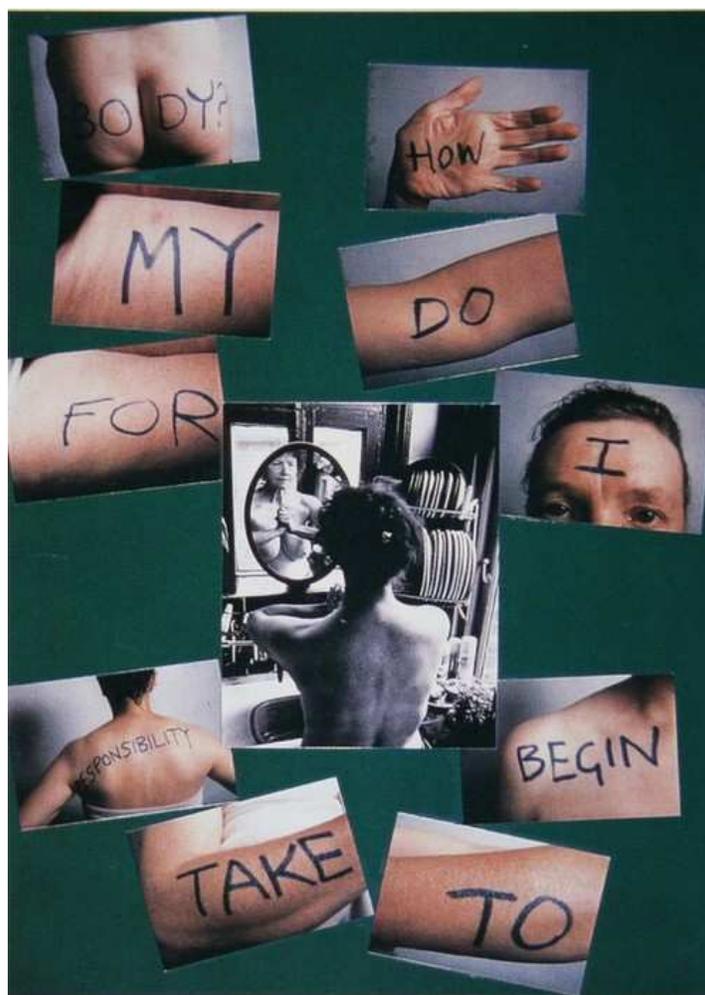


Figura 100 - Jo Spence, *How do I Begin to Take Responsibility for my Body?*, 1985

Outras duas fotógrafas que fugiram do padrão de representação da mulher em seu trabalho foram Ann Meredith, que também registrou mulheres idosas, além de trabalhadoras, doentes e aquelas que levavam uma vida sexual demasiada

alternativa para a época, e Jo Spence, ativista britânica que igualmente a Meredith retratou tais temas, assim como sua própria doença⁴¹, mas que em muitos momentos deixou a fotografia tradicional de lado e se valeu da montagem texto-imagem para expressar suas ideias e transmitir a ideologia feminista (figura 100). (ROSENBLUM, 2000)

O levante de fotógrafas que se valeram das teorias feministas ou que passaram a ter a mulher como seu foco principal não se deu apenas nos Estados Unidos ou na Europa, mas em várias partes do mundo. A mexicana Graciela Iturbide é um grande exemplo, que ao retratar a aldeia de Juchitán nos oferece um olhar bem particular sobre o casamento e a virgindade, idealizando assim a cultura daquela comunidade matriarcal pouco urbanizada onde as mulheres são extremamente respeitadas por sua sabedoria (figura 101). (ROSENBLUM, 2000)



Figura 101 – Graciela Iturbide, *Conversación*, 1986

⁴¹ Spence documentou através de suas fotografias a sua luta contra o câncer de mama, trabalho que ela também esperava que fosse útil de alguma maneira para outras pessoas.

Se olharmos para o trabalho das fotógrafas ao longo da história veremos que esta produção é muito diversificada e inclassificável. Suas fotos podem ser cheias de sentimentos e ao mesmo tempo extremamente fortes, podem ter motivações sociais, culturais ou mesmo estéticas, assim como podem se valer da própria vida da artista, como forma de reflexão para esta. E como cita Rosenblum, “não foi um acidente que uma onda de imagens criadas por e sobre mulheres se materializou na esteira da consciência feminista, que começou a surgir no final dos anos 1960” (2000, p. 245)⁴², toda esta profusão de fotografias se vale das teorias do feminismo, embarcando nesse momento propício, para legitimar e dar voz ao sexo feminino. Pode ser que algumas dessas fotógrafas tenham começado a trabalhar o seu universo inconscientemente, sem ter noção desse novo momento, mas o fato é que o feminismo abriu muitas portas para estas artistas e sem ele talvez muitos trabalhos não existiriam hoje.

Além das mulheres que já foram mencionadas neste capítulo temos muitas outras que com suas fotos quebraram paradigmas e deram visibilidade para o sexo feminino e o seu entorno, mas não vamos nos prolongar por demais, pois estas são apenas um exemplo do que se deu no mundo da fotografia e das artes com a explosão do movimento feminista, o que realmente importa para nós é o trabalho de Nan Goldin e Cindy Sherman.

Goldin e Sherman, assim como as outras fotógrafas já citadas aqui, também são duas dessas artistas que trabalham o universo feminino, com suas fotografias as norte-americanas, intencionalmente ou não, abordam à sua maneira o papel da mulher em nossa sociedade. Goldin nos apresenta mulheres (ela própria e suas amigas) livres das amarras sociais, mulheres que buscam a felicidade no amor e na própria liberdade e que vão na contramão do padrão de comportamento há tanto tempo imposto para elas. Já Sherman nos oferece diversas facetas femininas, construídas através de estereótipos já consolidados dentro de nossa sociedade, muitos deles que o feminismo tenta combater e outros que, de certa forma, nasceram após o feminismo, justamente o da mulher livre e

⁴² “It was no accident that an outpouring of images by and about women materialized in the wake of the feminist awareness that began to emerge in the late 1960s (...)”

independente. Tudo isso foi visto nos dois capítulos anteriores, onde os trabalhos *The Ballad of Sexual Dependency* e *Untitled Film Stills* de Nan Goldin e Cindy Sherman, respectivamente, foram analisados, com isso vimos a grande diferença entre ambas as obras, mas agora faremos uma análise que as aproxima e veremos que essas produções têm mais semelhanças do que imaginávamos.

O UNIVERSO FEMININO EM “THE BALLAD” E EM UNTITLED FILM STILLS

Goldin e Sherman possuem motivações diferentes, o processo de criação de ambas difere grandemente, enquanto a primeira registra seu entorno a segunda cria personagens e cenas, e tudo isso resulta em fotografias que talvez não poderiam ser colocadas dentro de um mesmo bojo. Se buscarmos algo para aproximar as duas artistas e seus trabalhos talvez até encontremos algumas relações, como o período histórico em que ambas vivem, a cidade em que moram e trabalham, suas idades, e logicamente o fato de serem mulheres, mas as similaridades acabam por aí, quando se trata especificamente da produção de cada uma a aproximação parece ser mais difícil.

Mas quando observamos o trabalho das norte-americanas dentro de uma perspectiva feminista as similaridades começam a aparecer. Essa possibilidade de enquadrar as fotografias de Goldin e Sherman dentro do universo feminino fica fácil obviamente pelo fato delas serem mulheres, o que inegavelmente já faz com que seus trabalhos sejam diferentes do de qualquer homem, mas com o despertar do feminismo, principalmente durante a segunda onda nos anos de 1960, muitas portas se abriram para que as mulheres pudessem falar de si e de seu universo, e as duas fotografias se tornaram parte deste processo e, principalmente dentro do campo da arte e mais especificamente na fotografia, deram voz às mulheres que antes não conseguiam se expressar com a mesma amplitude que os homens. Assim trabalhos como “*The Ballad*” e *Untitled Film Stills* não só deram visibilidade ao universo feminino, mas também, seguindo as ideias do feminismo, vieram “para

atacar os pressupostos modernistas sobre o papel da arte na cultura”. (ROSENBLUM, 2000, p. 248)⁴³

Esse novo papel da arte na cultura pode ser visto de várias formas, por exemplo, em *Untitled Film Stills*, trabalho de Sherman aqui analisado, podemos perceber a obra como uma forma de criticar a autoridade masculina e os padrões que são impostos ao sexo feminino, pois a série nos mostra justamente os estereótipos criados pela nossa sociedade, e que neste caso são difundidos pelo cinema. Aqui a artista parece querer mostrar como a mulher foi transformada em objeto, que esta imagem é fruto da comunicação em massa e também como os filmes são poderosos em criar esses padrões, que muitas vezes são encarnados pelas mulheres naturalmente e sem que estas percebam. Naomi Rosenblum vai além e diz que o referido trabalho de Sherman foi feito “para revelar como as mulheres têm sido vítimas da história, pela estrutura do poder masculino, e pela cultura popular (...)” (2000, p. 249)⁴⁴

Enquanto Cindy Sherman nos apresenta como a mulher é oprimida pelos estereótipos criados em nossa sociedade Nan Goldin nos dá outra visão ao retratar o sexo feminino livre das amarras sociais, buscando sua liberdade e felicidade custe o que custar.

Para situarmos mais adequadamente os trabalhos das duas artistas e assim podermos relacionar suas obras vamos recorrer ao livro “Mística Feminina” de Betty Friedan (1971), este que, como aqui foi citado, tornou-se um dos pilares do feminismo. Na referida publicação a autora descreve como nos meados da década de 1950, mesmo depois de muita luta dos movimentos feministas para conquistar direitos para a mulher, esta continua sendo reprimida pela sociedade norte-americana e deixando por ela ser moldada, a construção do modo de vida e os padrões que são impostos à mulher servem a vários interesses, mas sobretudo aos da indústria de consumo, vemos então neste período a constituição de um ideal de vida para o sexo feminino, em que muitas mulheres deixam a

⁴³ “(...) to attack modernist assumptions about the role of art in culture.”

⁴⁴ “(...) to reveal how women have been victimized by history, by the male power structure, and by the popular culture (...)”

universidade para se casar, não obstante o matrimônio passou a se dar cada vez mais cedo, chegando à adolescência. Chegou-se ao ponto de revistas femininas e os próprios fabricantes de lingerie incentivarem o namoro de crianças:

Os fabricantes de *lingerie* lançaram soutiens com enchimento de espuma de borracha para meninas de dez. E um anúncio de vestido de criança, publicado no *New York Times* do outono de 1960 dizia: “Ela também pode ingressar na turma das caçadoras de homens”. (FRIEDAN, 1971, pg 18)

Tudo isso se reflete inclusive nos dias atuais, não só nos Estados Unidos como em boa parte do mundo, onde vemos a “adultização infantil”, termo usado justamente para descrever o fato de muitas crianças se vestirem e se portarem precocemente como adultos ou como pessoas mais velhas do que elas realmente são, o que ocorre devido a criação dada por sua família bem como pelo que é veiculado pela mídia e adotado por parte da sociedade.

Em outro trecho de seu livro a autora nos mostra como a indústria de consumo influencia a aparência física da mulher:

“Se tenho apenas uma vida quero ser loura”, gritava em anúncios de jornais, revistas e cartazes uma foto ampliada de mulher bonita e esguia. E de ponta a ponta dos Estados Unidos, três em cada dez mulheres tingiram o cabelo de louro e substituíram a alimentação por um pó chamado Metrecal, a fim de reduzirem-se às medidas das jovens modelos. (FRIEDAN, 1971, pg 19)

Se por um lado, através das revistas e anúncios, a mulher foi sendo moldada fisicamente, por outro ela teve o espaço da cozinha transformado no centro de sua vida, e todo o tempo que lhe restava era para a exclusiva dedicação ao marido e aos filhos, e dessa maneira, com investidas de todas as frentes da sociedade, foi se criando um estereótipo e boa parte do sexo feminino foi estabelecendo como seu sonho se tornar uma dona de casa dos subúrbios. Em contrapartida, como uma espécie de recompensa pelo seu esforço e dedicação, a

figura da mulher obtinha o respeito de todos e era vista como uma mulher realizada. Nas palavras de Betty Friedan podemos visualizar melhor este cenário:

Milhões de mulheres moldavam sua vida à imagem daquelas bonitas fotos de esposa suburbana beijando o marido diante do janelão da casa, descarregando um carro cheio de crianças no pátio da escola e sorrindo ao passar o novo espalhador de cera no chão de uma cozinha impecável. (idem, op. cit. p. 20)

Toda essa construção do modo de vida feminino é facilmente visualizada nos dias de hoje, modo de vida este que não sobrecaiu apenas sobre a mulher, mas sim sobre toda a sociedade norte-americana, e que se convencionou a ser chamado de “*American Way of Life*”.



Figura 102 – Cindy Sherman, Untitled Film Stills #54, 1980

Esse é o panorama daquele período, e assim como as fotógrafas aqui citadas e outras não mencionadas, Nan Goldin e Cindy Sherman vem com suas imagens para, de certa forma, combater e denunciar toda essa opressão que se deu sobre a mulher, com seus trabalhos elas representam não só as suas

angustias e aspirações, mas as de muitas mulheres de todo o mundo, assim ambas as produções podem ser consideradas como políticas.

Vemos então em *Untitled Film Stills* muito da representação dos estereótipos citados por Friedan, a louca dos anúncios (“Se tenho apenas uma vida quero ser louca”) está lá o tempo todo, na verdade a maioria das personagens do trabalho são loucas e usam o penteado da moda, buscando atingir o perfil que era veiculado pelo cinema da época, como na figura 102 e em muitas outras aqui já vistas. Temos também na série as imagens que representam a mulher como a dona de casa e a cozinha como o seu “quartel general” como em #03 (figura 73) e #84 (figura 103)



Figura 103 – Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #84*, 1980

Mesmo aquelas que ainda não realizaram o sonho do *American Way of Life* continuam na esperança e parecem almejar isso mais que tudo, na espera do seu príncipe encantado, com quem vai casar-se, ter filhos e uma linda casa que possa cuidar (figura 104). Mas Sherman não se restringe apenas a representar essas mulheres oprimidas pela sociedade e pelo sexo masculino, ela também nos oferece uma outra faceta da mulher, essa liberta, independente e que corre atrás de seus sonhos, como a secretária de #22 (figura 105) e também #21 (figura 96) e #23 (figura 79) ou mesmo como a caroneira de #48 (figura 85) que pode muito bem estar querendo, com essa carona que espera, sair da sua pequena vila em direção à cidade grande e a um futuro melhor, na realização de seus sonhos.



Figura 104 – Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #06*, 1977



Figura 105 – Cindy Sherman, Untitled Film Stills #22, 1978

Se Cindy Sherman nos mostra diferentes facetas da mulher, com aquelas que se enquadram dentro do padrão criado e aquelas outras que procuram fugir deste, Nan Goldin já faz diferente e nos oferece com seu trabalho a imagem da mulher que é livre das amarras criadas pela sociedade consumista norte-americana, a mulher que também ama e busca por seu companheiro, mas que não se enquadra dentro dos padrões da dona de casa, uma mulher que se permite a muita coisa, que não tem tantos pudores e procura fazer o que realmente tem vontade.

O corpo, a igualdade e a liberdade

Podemos elencar como primeira grande diferença no trabalho das duas artistas, dentro deste universo feminino, a questão física de quem é representado nas fotos. As mulheres de Goldin não têm a mesma obsessão que as mulheres estereotipadas de Sherman, que procuram se assemelhar às loiras atrizes do cinema e modelos da publicidade.



Figura 106 – Nan Goldin, Chrissie and Sandy on the beach, Provincetown, Mass. 1976

Em “*The Ballad*” a figura feminina tem outra aceitação consigo mesma, ela aceita seu corpo, e não tem vergonha de exibi-lo, mesmo com todas as imperfeições que esse possa apresentar, como vimos na figura 39, na qual uma cicatriz deixada por uma gravidez ectópica é mostrada sem o menor constrangimento, o que também ocorre na figura 43, em que uma das mulheres exhibe suas pernas sem preocupar-se com a depilação que não foi feita. As marcas do tempo e rugas que marcam o rosto também estão lá (figura 41) e os corpos são mostrados em completa nudez ou seminus, independente de estarem dentro dos padrões difundidos ou não (figuras 13, 20 e 106). Temos aí mulheres que

acreditam e vivenciam que a felicidade não é alcançada através do corpo e do cabelo idênticos aos das estrelas da TV, mas sim do corpo e cabelo que elas têm.

Essas mesmas mulheres, que são libertas dessa ditadura do corpo, que como vimos não vem de hoje, também não se privam de buscar sua felicidade fora do ambiente de seu lar, com os filhos e marido, elas têm uma vida social agitada, seja em bares ou nas casas de seus amigos, onde se portam e são vistas em total igualdade perante os homens. Nesses encontros de amigos todos se divertem juntos e não existe a separação entre o grupo de homens que fica em um canto e o de mulheres que fica no outro, como ocorria naquele período segundo Betty Friedan:

“Durante mais de quinze anos as palavras escritas para as mulheres e por elas usadas ao conversarem entre si, enquanto os maridos se reuniam a um canto da sala, falando de negócios, política ou novidades tecnológicas, referiam-se a problemas com os filhos, a manter feliz o marido, ajudar as crianças nos estudos, preparar pratos deliciosos, ou costurar capas de poltronas.” (1971, pg 20)

Nas fotos de Nan Goldin vemos que isso não ocorre, as mulheres estão sempre misturadas com os homens, partilhando as conversas, as bebidas, as danças, etc., como já vimos anteriormente (figuras 49, 50 e 51), elas parecem vivenciarem ali a tão desejada “igualdade dos sexos”. Não obstante elas não são retratadas como a dona de casa, não temos, como em *Untitled Film Stills*, a mulher em sua cozinha, com utensílios domésticos ou qualquer outro objeto que remeta à uma pessoa “do lar”. Em “*The Ballad*” a figura feminina parece fugir do “*American Way of Life*” e essa fuga muitas vezes se dá de maneira geográfica mesmo, com viagens para outras cidades ou outros países, o que podemos constatar pelas legendas das fotos, vemos então registros de Goldin e de suas amigas não só pelos Estados Unidos mas em países da Europa, como Alemanha (figura 15, 19, 51 e 107), Londres (figura 18) e também da América, como o México (figura 17, 63 e 64). São mulheres inquietas, que não se contentam em

passar a vida toda no pequeno bairro onde nasceram, são mulheres que valorizam sua liberdade e dela aproveitam.



Figura 107 – Nan Goldin, Suzanne in the green bathroom, East Berlin. 1984

Tudo isso não significa que a figura feminina que é retratada por Nan Goldin não queira se casar e ter filhos, o matrimônio faz sim parte dos seus desejos e ela também busca isso (figura 45), mas essa realização não se enquadra dentro dos padrões criados pela sociedade norte-americana, ela não vai se submeter ao autoritarismo masculino e se colocar como um ser inferior a este, ela não vai ser oprimida por ele e pela sociedade, ela tem sua individualidade, sua liberdade, opiniões e desejos próprios e se isso dela for tirado a própria não hesitará em acabar com a relação. Foi o que ocorreu com Goldin durante seu relacionamento com Brian Burchill, a artista teve sua individualidade violada, foi espancada, e rompeu com o namorado, mesmo depois de anos.

E quando se toca neste assunto logo vem à mente a imagem do rosto da fotógrafa cheio de hematomas, é quando podemos começar a fazer algumas relações com o trabalho dela com a produção de Cindy Sherman, pois, apesar de todas as diferenças aqui colocadas, as duas artistas têm em suas fotografias algumas questões em comum, e essa é uma delas.

A violência doméstica

Tanto Goldin quanto Sherman possuem fotografias que retratam mulheres que foram agredidas, essas mulheres apresentam hematomas dessa agressão em seus rostos. No quadro comparativo (figura 108) podemos analisar melhor essas fotos que aqui já foram apresentadas, no caso da primeira as marcas são verdadeiras e a violência que as ocasionou quase cegou Nan Goldin, que olha fixamente para a lente de sua câmera, expondo sem qualquer tipo de vergonha tais marcas deixadas por seu ex-namorado, na segunda foto temos uma personagem, a agressão não ocorreu verdadeiramente, as marcas foram feitas através de maquiagem.



Figura 108 – Quadro Comparativo - Nan Goldin, 1984/Cindy Sherman, 1979

Na fotografia de Goldin a artista nos mostra corajosamente como seu rosto ficou após ser agredida e seu semblante carrega toda a sua honra e orgulho, através dele podemos chegar à conclusão de que este episódio pôs fim ao seu relacionamento e que a fotógrafa não tem, em hipótese alguma, a intenção de se reconciliar com seu ex, já no caso da fotografia de Sherman a impressão é outra, a personagem, também vítima de violência doméstica, parece olhar para seu agressor o questionando pelo ato violento, não acreditando no que aconteceu e se perguntando sobre o real motivo, ela aparenta estar chorando em um misto de medo e resignação, ali a mulher, mesmo depois do que passou, não parece ter a intenção de romper com seu parceiro, ela está presa a ele e a este

relacionamento, e não importa o motivo da briga ou quem estava certo ou errado, aquela mulher, mesmo tendo sido agredida, se sentirá culpada e pedirá perdão ao agressor, pois não quer perde-lo. São dois casos de violência contra a mulher, mas com reações diferentes de cada parte.

O trabalho de Sherman antecede o de Goldin, mas não podemos dizer que o da última foi inspirado na primeira, pois a foto de Nan Goldin registra um fato real, que esta não esperava e que, com certeza, tão pouco desejava, o que temos ai é sim uma obra do acaso, mas que pôde ocorrer justamente pelo fato de que a fotografia se tornou um meio para as mulheres se expressarem, uma linguagem que deu voz para que elas pudessem expor suas angustias, e é isso que as norte-americanas fazem com essas duas fotos.

Se analisarmos os dois trabalhos esteticamente as relações não se colocam da mesma maneira, a maiores similaridades entre eles se dá devido o enquadramento criado pelas fotógrafas, que coloca ambos os rostos no centro da imagem, e ao fato de que o registro foi feito em um ambiente interno, do resto temos, respectivamente, uma imagem colorida e outra em preto e branco, uma com flash “estourando” e outra com uma luz direcionada, mas o que vale mesmo para nós e o que une essas duas fotografias é a temática por elas abordada. E essa relação temática continua ocorrendo com outras fotos das séries das duas artistas.

Os Espelhos

No capítulo que trata especificamente de *The Ballad of Sexual Dependency* foi desenvolvida uma análise sobre as fotografias de Nan Goldin que possuíam um espelho (figuras 17, 18 e 19), objeto de grande importância para a mulher, por vários motivos, naquelas linhas o objeto foi colocado não apenas como um instrumento usado pela figura feminina para que esta veja sua aparência, mas como um objeto de reflexão, para que aquela olhe dentro de si, já em outros momentos a peça aparece como uma solução plástica ou mesmo desempenhando seu papel fundamental. Em *Untitled Film Stills* os espelhos

também se fazem presentes, mas nas fotografias de Cindy Sherman ele está lá apenas para representar a vaidade daquelas mulheres.

É o que vemos em #02 (figura 109), no qual uma bela mulher, novamente uma loira, parece ter acabado de sair do banho, ou se prepara para este. Na imagem ela está envolta em uma toalha dentro do banheiro e olha para o espelho fixamente analisando seu rosto, que para nós é refletido pelo objeto. Em #81 (figura 110) agora temos uma morena, mas esta é igualmente bela como a anterior e também vemos seu rosto através do reflexo do espelho, isso porque ela dá as costas para nós, na imagem a mulher veste uma camisola e enquanto olha seu reflexo também toca os cabelos, ela parece ter consciência de sua beleza e se porta de uma maneira praticamente narcisista, é isso que seu olhar nos transmite.



Figura 109 – Cindy Sherman, Untitled Film Stills #02, 1977



Figura 110 – Cindy Sherman, Untitled Film Stills #81, 1980

Em ambas as imagens, portanto, o que temos é o espelho como sinônimo da vaidade feminina, da exaltação de sua feminilidade e sensualidade, e o papel do referido objeto não vai além de despertar esses valores, não temos aqui, como nas fotos já vistas de Nan Goldin, aquela situação em que a mulher se vale do espelho para uma visão menos superficial, em que ela se põe diante da peça em um momento de questionamento, buscando uma visão interior e não exterior.

Mas as mulheres das fotografias de Goldin não são desprovidas de vaidade e o espelho não está lá o tempo todo apenas como um instrumento de ligação com o interior dessas mulheres, ou como um recurso estético para o trabalho da artista. Suzanne demonstra isso no simples gesto de arrumar seu cabelo em um banheiro (figura 107) e Sandra o mesmo em mais uma cena interior de um banheiro (figura 111). Isso não significa que são mulheres fúteis, que se

preocupam demasiadamente com suas aparências, mas mostra a heterogeneidade do sexo feminino na obra de Nan Goldin, são mulheres livres, que não se encaixam e nem procuram se encaixar dentro dos padrões impostos pela sociedade da época, cada uma com suas idiossincrasias, mas que ainda assim se importam minimamente com seu aspecto físico, como qualquer um.



Figura 111 – Nan Goldin, Sandra in the Mirror, New York City, 1985

Temos assim, tanto no trabalho de Goldin quanto no de Sherman, esses momentos banais de preocupação mínima ou mesmo um pouco mais exagerada com o corpo e as quatro últimas fotos apresentadas, além do próprio espelho como fator principal da relação, ainda guardam outras semelhanças.



Figura 112 – Quadro Comparativo - Cindy Sherman, 1977/Nan Goldin, 1985

No quadro comparativo (figura 112) podemos visualizar melhor essas semelhanças, temos a personagem de Cindy Sherman e Sandra, fotografada por Nan Goldin, em uma situação bem parecida, como comentado anteriormente, a mulher da primeira imagem parece sair ou se preparar para o banho, com a segunda o caso se repete, não sabemos se Sandra acabou de sair de sua ducha ou se para esta se prepara, mas como na figura da foto em preto e branco também está enrola em sua toalha e se olha no espelho.



Figura 113 – Quadro Comparativo - Cindy Sherman, 1980/Nan Goldin, 1984

Já na figura 113 a personagem de Sherman aparenta estar no banheiro de sua casa e Suzanne, como vimos anteriormente, está em Berlim, o que sugere que a mesma se encontra em um banheiro público, ou de algum estabelecimento, a posição das duas mulheres não é a mesma, já que a primeira nos dá as costas e a segunda é vista de lado, mas ambas tocam seus cabelos, cada uma à sua maneira e com seus propósitos.

Mesmo que as semelhanças sejam pequenas, e se refiram aos gestos das retratadas, aos ambientes que estas estão ou a determinadas situações, são relações que ocorrem em trabalhos que são bem distintos, cada um com sua proposta e de datas diferentes, o que nos leva a pensar que essa relação se dá justamente por ambas as produções abordarem justamente o universo feminino.

As camas como refúgio

Em outro momento do trabalho das duas fotógrafas podemos destacar também algumas fotos em que as mulheres retratadas por ambas se valem de suas camas como um refúgio. Vemos estas mulheres deitadas ou sentadas e a cama torna-se, além de um móvel de repouso, uma companheira que devolve as forças para aquelas figuras, um local onde elas podem sonhar e divagar, onde elas podem lamentar-se sobre uma situação, sobre um relacionamento, e recolherem-se, longe de seus problemas, onde podem se sentir seguras.



Figura 114 – Cindy Sherman, Untitled Film Stills #34, 1979

Tudo isso ocorre tanto nas imagens de Goldin quanto de Sherman, mas com essa última temos algumas personagens mais sonhadoras, aquelas que se fazem apaixonadas, seja devido a um relacionamento em que estão envolvidas ou mesmo quando instigadas pela leitura de um romance. E é exatamente isso que

ocorre em #34 (figura 114), onde temos uma jovem deitada ao lado do livro “*A Prologue to Love*” de Taylor Caldwell, publicação que tem como tema central, como diz em sua capa, “o eterno conflito entre o amor e uma grande riqueza”⁴⁵, somos levados então a imaginar, também devido o olhar distante da moça, que a mesma está a sonhar com um romance tal qual o do livro para sua vida, de repente se colocando no lugar da protagonista do texto e na espera daquele homem que é descrito pela escritora.

Esta jovem sonhadora, assim como a da foto #06 (figura 104), demonstra com isso um lado mais inocente, o que já não aparentam outras personagens da mesma série que também se recolhem em suas camas, e nem mesmo as mulheres representadas em “*The Ballad*”, pois estas aparecem em suas camas de forma diferente, aparentam passar por um momento difícil, de sofrimento e dor, e o móvel se torna para elas um refúgio.



Figura 115 – Quadro comparativo – Cindy Sherman/Nan Goldin

⁴⁵ “The eternal conflict between love and great wealth” – Caldwell, Taylor. *A Prologue to Love*. New York: Bantam Books, 1962.

Se olharmos para as fotos da figura 115 (#11, 1978; #52, 1979/Suzanne on her bed, 1983; Suzanne in yellow hotel room, 1981) a impressão que temos é justamente a de que todas aquelas mulheres se refugiam naquelas camas, elas encontram-se desoladas, cada uma por um motivo, mas é ali, naquele móvel, que poderão se recompor, seja através do choro, do repouso, da reflexão ou do isolamento.

Bebidas, cigarros, choro e reflexão

Além das fotos relacionadas até aqui, temos também outras situações em que os trabalhos das duas artistas, agora de uma maneira menos aparente, dialogam tematicamente ou através de algum conteúdo que apresentam. São ocasiões corriqueiras não apenas na vida de uma mulher, mas também de homens, momentos em que nos valemos de certos artifícios para esquecermos dos problemas, em que procuramos acabar com nossas angústias de alguma forma e colocamos para fora todo o sofrimento e dor através do choro. É uma prática até cultural em nossa sociedade ocidental que nessas situações consumimos álcool e cigarros, esses são os artifícios dos quais lançamos mão nestes momentos, e é isso que as mulheres aqui retratadas também fazem.

No quadro comparativo (figura 116) temos uma imagem de Sherman (#27) e três de Goldin (*Cookie at Tin Pan Alley; April crying at 7th and B; Suzanne crying*) e todas as quatro fotos do quadro transbordam a agonia daquelas mulheres, o que se reflete em suas lágrimas, com exceção da segunda, Cookie, que está um pouco mais contida, mas assim como a personagem de #27 se vale da bebida como um instrumento de fuga. Em nenhuma das fotografias as moças olham diretamente para a câmera, elas direcionam seu olhar para o lado e para baixo, ou mesmo fecham seus olhos, focando em seus problemas, na tentativa de esquecerlos, solucioná-los ou ainda, de um modo quase masoquista, remoem tudo o que viveram ou vivem. Além da bebida, muitas vezes o cigarro é o recurso usado nos momentos de ansiedade ou de angústia, e assim como o álcool serve também para anestesiar a dor, se distanciar do mundo e dos problemas (figura 117). Não

sabemos a causa do sofrimento das figuras das fotos, mas devido à temática das duas artistas e do que suas outras fotos apresentam somos levados a crer que essa dor foi gerada por um relacionamento amoroso, os motivos também podem ser outros, mas dificilmente saberemos com certeza.



Figura 116 – Quadro comparativo – Cindy Sherman/Nan Goldin



Figura 117 – Quadro comparativo – Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* #16, 1978/Nan Goldin, *Trixie on the cot*, New York City, 1979

Por fim, independente da maneira como essas mulheres se colocam diante dos seus problemas, de como agem perante a sociedade em que vivem, se são mulheres que buscam a sua liberdade ou se enquadram dentro dos padrões, e independente de como buscam a felicidade, todas para isso se recolhem em seus momentos de reflexão, tanto nas fotos de Nan Goldin quanto nas imagens de Cindy Sherman. Vemos estas mulheres pensando a todo momento, não importa a situação, o local, como estão vestidas, ou o quê as levou a pensar, elas se colocam diante da lente da câmara nesse gesto em boa parte das fotografias das norte-americanas.



Figura 118 – Quadro comparativo – Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* #15, 1978/Nan Goldin

E essa reflexão muitas vezes vem atrelada a um outro gesto ou circunstância, como o choro, alguma atividade doméstica, durante o lazer, nos bares, numa situação de espera, durante uma viagem, no descanso do lar, após o sexo, após uma discussão, e logicamente nos momentos de fuga daquelas mulheres. Com Goldin os registros desses momentos podem ser vistos principalmente nas figuras 16, 17, 18, 21, 22, 41, 60 e 61 e com Sherman nas figuras 73, 77, 78, 80 e 91, além da obra #15, na figura 118.

Mas mesmo com todas essas semelhanças uma importante diferença deve ser apontada, as fotografias de Cindy Sherman, que carregam consigo um ar de mistério, nos levam a criar narrativas mentais, pois muitas vezes parecem

esconder algo ou alguém fora do enquadramento, diferentemente, nas fotos de Nan Goldin tudo já está dado, o que a artista tem para nos oferecer está ali nas suas imagens, escancaradamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, através dos capítulos anteriores, que Nan Goldin e Cindy Sherman possuem poéticas bem distintas, o que as une é o universo feminino, cada uma aborda esse universo à sua maneira, mas ambas nos oferecem a intimidade de várias mulheres desse universo, sejam elas reais ou fictícias, assim temos em suas fotografias de situações mais corriqueiras até circunstâncias mais incomuns.

Em *The Ballad of Sexual Dependency*, de Nan Goldin, nos é apresentada uma narrativa quase linear, como em um filme até, na qual vemos a vida de vários personagens sendo narrada, com momentos banais e íntimos destes, uma história que tem a sua protagonista, Nan Goldin, e seus coadjuvantes, no caso dos amigos e amantes da fotógrafa, que por vezes tomam o lugar dessa personagem principal.

Nessa trama, com começo, meio e fim, tal qual como também ocorre nos filmes, é relatada a dificuldade dos relacionamentos vividos por todos ali, assim a obra se inicia com seus casais sonhadores, que vislumbram uma vida feliz em conjunto; depois segue com suas mulheres solitárias e machucadas; com os homens e seu mundo tão diferente do sexo oposto; em seguida temos as mulheres marcadas, física e emocionalmente; continuando, Goldin nos oferece uma visão otimista, temos então a esperança resgatada com os exemplos de casamentos felizes e de seus frutos, os filhos; no meio de tudo isso surgem momentos de confraternização entre todas essas pessoas; e então seguimos para o final dessa narrativa, que nos leva ao encontro dos corpos, estes que exalam afeto, carinho, desejo, e que exigem isso de volta dos outros corpos, é o atestado da necessidade do contato corporal, necessidade esta que nem sempre resiste aos conflitos, o que resulta em camas vazias, ou, caso o conflito seja resolvido ou se este não existir, pode acabar somente com a morte do casal em uma sepultura que é dividida. Dessa forma, com esse pequeno filme, Goldin nos oferece o diário de sua vida, e conseqüentemente daquelas pessoas que estavam ao seu redor, das pessoas que ela amou, é um trabalho que também aborda o “mundo dos

homens”, mas que foca principalmente no universo feminino, o da própria Goldin e o das outras mulheres ali presentes, e como a obra da artista sugere o final de tudo pode ter vários caminhos, mas isso depende de cada um, no caso de *The Ballad of Sexual Dependency* tudo fica em aberto.

Com Sherman temos uma obra na qual somos levados a usar nossa imaginação, quando entramos em contato com suas fotografias em *Untitled Film Stills* criamos uma narrativa para as mesmas, pois quando estamos diante daquelas cenas, diferentemente do trabalho de Goldin que já nos oferece uma trama, parece faltar algo, uma história para aquela personagem, e a artista não nos dá essa história, ela é criada pelo espectador. O que Cindy Sherman entrega para nós é sim um grande número de mulheres, todas muito diferentes e ao mesmo tempo muito iguais, mulheres de um período específico, moldadas pela sociedade, cada uma com suas idiossincrasias, mas presas aos padrões que ali eram disseminados, ainda assim a artista tenta nos oferecer uma gama de personagens que nos pareça heterogênea, pelo menos fisicamente, mas no fundo todas aquelas figuras são fruto de uma geração única, esta que, além da tentativa de moldá-las, as tratavam quase como um produto, à sombra do homem, como bem nos exemplificou Betty Friedan e como a própria Sherman demonstrou através de seus *Film Stills*, e talvez a obra da norte-americana tenha sua maior força justamente na criação do “inventário de estereótipos” citado por Rouillé, onde o que vemos é a solidão e as frustrações daquelas mulheres ocidentais do pós-guerra, o que também acaba por se encaixar dentro das descrições dadas por Friedan sobre o referido período.

Dessa forma, a série da fotógrafa, mesmo sem conter a figura masculina em suas imagens, nos mostra como a mulher sofre de uma grande carga opressora, não só do homem, mas de toda a sociedade, vemos isso através do modo como as cenas das fotografias são montadas, também através do modo como as personagens se manifestam naquele momento e igualmente devido ao estereótipo que estas encarnam.

E mesmo com essas propostas tão diferentes ambos os trabalhos das norte-americanas acabam por dialogar, justamente, como já foi dito, por

abordarem o universo feminino, e mais ainda por se assemelharem em algumas situações e tratarem de casos mais específicos desse universo, ao ponto das temáticas de cada foto, de sua construção, e até de alguns detalhes se coincidirem, como pudemos constatar quando as imagens das artistas foram colocadas lado a lado, o que evidenciou tais similaridades.

Por fim, temos nessas fotografias como similaridades, além da temática, da forma como a personagem se porta e de outras situações aqui já mencionadas, o recorte de um momento de intimidade das retratadas, vimos que tanto em “*The Ballad*” quanto em *Untitled Film Stills* as duas artistas se propõem a registrar a intimidade de alguém. Com Nan Goldin essa intimidade é real, não é forjada ou encenada, e além de seus momentos íntimos a norte-americana também nos oferece a intimidade de seus amigos. Já com Cindy Sherman temos a vida privada de várias personagens, que são criadas pela própria, não são todas as fotos que podem ser consideradas como um momento íntimo, mas muitas o são, principalmente as que aqui foram relacionadas com o trabalho de sua conterrânea.

Assim concluímos que, mesmo com propostas tão distintas em suas produções, Goldin e Sherman guardam similaridades tanto por abordarem o universo feminino quanto por retratarem a intimidade desse universo e de seus indivíduos. Essas semelhanças, podemos imaginar, conforme o que foi visto aqui anteriormente, ocorrem devido à liberdade de expressão conseguida pelas mulheres após a segunda onda do feminismo, o que proporcionou para as duas artistas mergulharem nesse universo da qual fazem parte, e o que ocasiona então, também pela obra do acaso, todas as similaridades que são encontradas em seus trabalhos. Assim, através dessas duas produções tão importantes para a Arte Contemporânea, e em particular para a Fotografia, vemos que caminhos diferentes muitas vezes podem levar a um mesmo lugar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea; Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2008.

AUAD, Daniela. Feminismo: que história é essa? Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara; nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. A transparência do mal. Campinas: Papyrus, 1990.

_____. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAURET, Gabriel. A Fotografia: História – Estilos – Tendências – Aplicações. Lisboa: Edições 70, 2010.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens; foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” *in* Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BRIGHT, Susan. Art Photography Now. London: Ed. Thames & Hudson, 2006.

CALABRESE, Omar. A idade neobarroca. Lisboa: Ed. 70, 1988.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2005.

_____. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005.

COTTON, Charlotte. A Fotografia Como Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Editora, 2006.

DANTO, Arthur. Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. “Cindy Sherman”. In: Catálogo Em nome dos artistas – Arte contemporânea norte-americana na Coleção Astrup Fearnley. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.

_____. “Nan Goldin”. In: Catálogo Em nome dos artistas – Arte contemporânea norte-americana na Coleção Astrup Fearnley. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.

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

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios. Campinas: Papyrus Editora, 9ª ed., 2004.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A arte depois das vanguardas. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

FERNANDES, Francisco; GUIMARÃES, F. Marques; LUFT, Celso Pedro. Dicionário Brasileiro Globo. São Paulo: Globo, 1991.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta; ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. El Beso de Judas. Fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009.

_____. La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.

FRIEDAN, Betty. Mística Feminina. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.

GOLDBERG, Vicki. The Power of photography: how photographs changed our lives. New York: Abbeville Press, 1991.

GOLDIN, Nan. The Ballad of Sexual Dependency. New York: Aperture Foundation Inc., 1986.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História (2 ed). São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind. El inconsciente óptico. Madrid: Tecnos, 1997.

_____. O fotográfico. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LAHS-GONZALES, Olivia. "Cindy Sherman". In: Defining Eye: Women Photographers of the 20th Century. The Saint Louis Art Museum, 1998.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: Introdução à fotografia. São Paulo: Editora Brasiliense; 1981.

MALRAUX, André. O museu imaginário. Lisboa: Ed. 70, 2000.

NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte. São Paulo: Ática, 1989.

ROSENBLUM, Naomi. A History Of Women Photographers. New York: Abbeville Press, 2000.

_____. A World History Of Photography. New York: Abbeville Press, 1997.

ROUILLÉ, André. A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SHERMAN, Cindy. The Complete Untitled Film Stills. New York: MoMA, 2003.

SIMÃO, Selma Machado – Arte Híbrida – Entre o Pictórico e o Fotográfico. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

SONTAG, Susan. A vontade radical. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. Ensaios sobre a Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup. História da Fotografia. Lisboa: Dinalivro, 2001.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental. Florianópolis: Argos, 2004.

SOULAGES, François. Estética da Fotografia; Perda e Permanência. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.