

A TRANSGRESSÃO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

os retratos de Nan Goldin

THE TRANSGRESSION IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY: PORTRAITS OF NAN GOLDIN

André Melo Mendes*
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Este artigo pretende abordar como a obra de Nan Goldin dialoga criticamente com a tradição de retratos da História da Arte, especialmente com as principais modalidades de representação do indivíduo estabelecidas no século 19, ainda válidas nos dias de hoje. Nas três fotografias da artista analisadas neste artigo é possível perceber esse diálogo tenso e transgressivo. Com essa postura, a artista contribui para o enfraquecimento do discurso hegemônico sobre a mulher, tipificada, quase sempre, como um objeto que serve ao olhar masculino.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia contemporânea; Nan Goldin; retrato

1. Roxo

Retratos são sempre bonitos e alegres? Ao folhear aleatoriamente um livro de fotografias numa grande livraria de Belo Horizonte, imediatamente me detenho sobre um retrato triste de uma mulher. Ela está um pouco acima do peso considerado ideal, tem os cabelos pretos cacheados, cortados na altura do colo, ao estilo dos anos 1980. Um *flash* explode diretamente em seu rosto acentuando sua pele manchada e seus olhos frios e marcados.

Há alguns anos não seria possível esse tipo de experiência estética porque livros sobre fotografia eram raros no Brasil, mesmo os importados. Essa mudança tem a ver com o fato de que a fotografia vive um momento ímpar na contemporaneidade, no mundo ocidental.¹ A massificação cada vez maior dos suportes de produção e veiculação de imagens, aliada à tendência do mercado da arte de valorizar esse suporte, faz com que o interesse pela fotografia

* andremelomendes@hotmail.com

¹ COTTON. *A fotografia como arte contemporânea*, p. 7.

aumente a cada ano, em todas as áreas. Cada vez mais são produzidas teses e ensaios relacionados a esse tema, livros são importados e publicados no Brasil.

A mulher à qual me referi tem a tez clara, está na casa dos trinta anos, usa um vestido azul-escuro, possivelmente, de festa – e um colar de pérolas, provavelmente falsas, assim como brincos brancos. Suas sobrancelhas estão pinçadas de maneira a formar arcos finos e simétricos sobre os olhos. O batom vermelho destaca seus lábios e ilumina o rosto que não está maquiado. Ela se encontra sob um fundo esverdeado, neutro, que destaca o seu rosto compondo um retrato sóbrio e pretensamente elegante, além de triste.



FIGURA 1- *Nan one month after being battered* (1984).

FONTE: COSTA, 2010, p. 47.

Essa composição simples não corresponde àquilo que se espera de um retrato. Na tradição pictórica ocidental, os retratos têm a característica de serem imponentes e idealizados. Essa tradição é conhecida como “retratos de aparato” e foi incorporada à fotografia desde o início da sua história, de acordo com um paradigma humanista que também preponderava na História da Arte. Os discursos vinculados a esse pensamento, discursos que criticavam, afirmavam ou negavam esse paradigma, predominaram na produção fotográfica até o final do século 20.

O paradigma moderno, baseado na racionalidade, sustenta-se na ideia de conceitos universais e nos valores humanistas.² Os fotógrafos vinculados a esse paradigma criam imagens que procuram celebrar a vida, a nobreza do povo e a beleza do mundo que pode ser encontrada, inclusive, nos momentos mais banais.³ Nos retratos, essa postura implicou

² O que geralmente é entendido como “valores humanistas” pode ser resumido na crença do homem como um ser com poder suficiente para decidir seu futuro, de acordo com o seu desejo. Esse poder tem sua origem no uso da razão, qualidade que o distinguiria dos outros animais e que lhe permitiria dominar o mundo. Além dessas ideias de poder e liberdade, também fazem parte desses valores a igualdade e a solidariedade.

³ Para muitos teóricos, Cartier-Bresson também deveria ser incluído nesse grupo de artistas que estão interessados em revelar a beleza do mundo, entretanto, seu trabalho vai além dessa esfera, principalmente as fotos que realizou para ilustrar reportagens sobre a 2ª Guerra Mundial. Essas fotos traçam comentários menos afirmativos sobre a realidade, centrando na crítica social, como é comum aos artistas que se interessam por um discurso crítico em vez do eufórico.

a divulgação maciça de rostos de pele branca, jovem e sem rugas, em poses idealizadas. Um bom exemplo são os retratos que Annie Leibovitz realizou para *Vanity Fair* ao longo das décadas de 1980 e 1990. Como é bem evidente, o retrato da mulher ferida nos olhos tem uma característica bem diferente dos retratos de Leibovitz.

O retrato que me chamou a atenção, entretanto, não está relacionado a essa tradição, dialogando com as imagens produzidas na contemporaneidade, mas ligadas a um outro paradigma, que poderíamos chamar de pós-moderno. Essa imagem foi produzida pela fotógrafa norte-americana Nan Goldin no início dos anos 1980 e faz parte do seu trabalho mais famoso: *The ballad of sexual dependency* (1971-1985). Nan Goldin é considerada por muitos críticos uma das mais importantes artistas do cenário internacional nos últimos trinta anos.⁴

Diferente de fotógrafos como André Kertész, Robert Doisneau e a própria Annie Leibovitz, Goldin não está interessada em uma representação idealizada da realidade, muito menos em divulgar corpos perfeitos como os da Grécia Clássica.⁵ Ela produz trabalhos que questionam a “verdade” instituída sobre o corpo feminino por meio de fotos e instalações que confrontam o discurso hegemônico ligado à espetacularização da imagem e que promove a domesticação e docilidade do corpo.⁶

A foto em questão é um autorretrato realizado em 1984, um mês após ela ter sido agredida pelo namorado (*Nan one month after being battered*, New York City). Apesar de Nan Goldin realizar um trabalho que é chamado pela maioria dos críticos de “espontâneo”, no seu portfólio não são raras as fotos como a que está sendo aqui analisada, na qual ela posa de maneira evidente para a câmera. Nessa imagem, para além do registro da violência contra a mulher, há muitos diálogos possíveis com a tradição de retratos na História da Arte, como, por exemplo, a escolha de um fundo neutro, que remete aos primeiros retratos holandeses e italianos do século 15. Nesses retratos, os fundos vazios e monocromáticos criavam um contraste com a pele clara do rosto do modelo, ressaltando, assim, a sua figura.

O diálogo crítico com a História da Arte tradicional, mesmo que não intencional, pode ser encontrado em outros retratos da artista, como se verá adiante, e é importante porque relativiza a verdade naturalizada que está de acordo com o modelo idealizado proposto pelo paradigma moderno. Essas imagens, apesar de não terem sido criadas com esse fim, dialogam transgressivamente com a História da Arte ocidental, principalmente, com a história dos retratos.⁷ Nesse diálogo, a artista tensiona, conscientemente ou não, não apenas a maneira da pose tradicional como também o modelo de representação da mulher no mundo ocidental.

⁴ Segundo Charlotte Cotton, Nan Goldin é a principal referência de um tipo de fotografia cuja característica singular é “a representação de um cotidiano particular sem uso de técnicas especiais”. COTTON. *A fotografia como arte contemporânea*, p. 138.

⁵ MENDES. *A transgressão do corpo nu na fotografia*, p. 58-75.

⁶ SOARES. *Pedagogias do corpo: higiene, ginásticas, esporte*. In: RAGO; VEIGA-NETO. *Figuras de Foucault*, p. 75-79.

⁷ Dois deles foram produzidos pela artista na década de 1980 e fazem parte da famosa série *The ballad of sexual dependency*. O outro retrato é mais recente e faz parte de um período que Nan Goldin passou em Paris, na década de 1990.

A partir do Renascimento, muitos pintores consagrados, além de representarem as pessoas de destaque da corte, também criavam retratos próprios. Nessa fotografia, Goldin repete o gesto comum nos primeiros autorretratos, em que o artista se representa olhando para fora da imagem ao mesmo tempo em que procura estabelecer um contato visual com o espectador, como no caso do famoso quadro de Albrecht Dürer, aos 26 anos (1498). Nessa obra, Dürer posa confiante, com o corpo em um plano de três quartos, apresentando uma imagem narcísica de si mesmo, aproveitando para igualar-se aos reis e nobres que costumava retratar.

Entretanto, diferentemente dos retratos tradicionais, Nan Goldin não tem a pretensão de nos oferecer uma imagem idealizada de si. Para começar, ela opta por uma representação frontal diante da câmera, que é considerada “própria de uma cultura popular e campesina”.⁸ Outro detalhe importante é que essa imagem é um autorretrato, o que acentua sua diferença em relação à tradição. Seu autorretrato não se parece, por exemplo, com o de Dürer.

No retrato que faz de si, sua expressão não é transparente; na verdade, é um pouco vazia, dificultando o imediato entendimento de uma emoção específica e retardando a interpretação. O fundo esverdeado, contrastando com sua pele branca, lhe dá destaque, mas não esclarece sobre seu estado de espírito. O que ela está sentindo? Qual é sua emoção naquele momento? É decepção? Tristeza? Surpresa? Ela não está rindo, não está chorando, apenas encara a câmera com seus olhos avermelhados. Os olhos marcados são uma boa pista.

Muitos fotógrafos concordam com a ideia de que os olhos são a chave do retrato. David Duchemin, por exemplo, acredita que o olhar comunica de forma exponencialmente mais poderosa que os outros elementos do rosto. Para esse fotógrafo, os olhos são o que primeiro chama a atenção quando nos colocamos diante de uma foto.⁹ Se considerarmos esse aspecto ao analisarmos a fotografia de Goldin, seu olho marcado ganha mais importância porque funciona como uma espécie de destaque, um “grifo” da sua condição física e psicológica.

É possível que a artista deseje criar uma intimidade com o leitor, na medida em que lhe apresenta algo extremamente pessoal? Haverá nesse gesto uma postura de desconstrução da ideia de retrato, um dos gêneros da arte mais tradicionais e ligado ao pensamento moderno? Tudo indica que sim. A transgressão parece estar situada na representação não idealizada da modelo, que não é bela, nem posa como alguém importante: ela é apenas uma mulher comum, agredida pelo companheiro, como muitas outras têm sido ao longo da história da sociedade masculina ocidental, que tem na sua base uma cultura machista que legitima, ou abona, esse tipo de atitude contra a mulher.

A foto configura-se, assim, como uma espécie de registro de uma situação que está esquecida pela História da Arte: a violência histórica contra mulher. A exposição dessa realidade fere o verniz das costumeiras imagens de mulheres belas e contidas, objetificadas para o olhar masculino, ao mesmo tempo em que denuncia a existência da

⁸ FABRIS. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p. 35 e 43.

⁹ DUCHEMIN. *A foto em foco: i*.

violência contra as mulheres, presente na sociedade desde os primeiros tempos, que raramente foi tratada como tema pela História da Arte.

2. VERMELHO

O próximo retrato que comentarei pertence ao período em que Goldin passou em Paris no final dos anos 2000. As imagens realizadas nessa época se caracterizaram pelo interesse da artista pelo mundo feminino, especialmente pelo tema da sedução e da sensualidade. Joana, a mulher retratada, era uma jovem cantora de ópera que fez parte do *entourage* de Nan Goldin na capital francesa. Segundo Guido Costa, Joana se tornou um dos modelos preferidos da fotógrafa para explorar a gramática da beleza feminina; a artista acreditava que o magnetismo e o poder de sedução da modelo não estavam ligados às clássicas convenções de beleza, mas à irregularidade dos seus traços e ao seu jeito de ser pouco usual.¹⁰



FIGURA 2 - Joana laughing (1999).

FONTE: COSTA, 2010, p. 117.

Nessa foto, o contraste entre as cores se constitui num forte elemento expressivo, criando tensão visual e interesse pela imagem. O vermelho intenso do vestido contrasta com o fundo verde-escuro do papel de parede decorado com flores. Da mesma forma que o vermelho, o tom branco da pele da modelo contrasta com o fundo escuro e dá profundidade ao retrato. O uso de contraste entre figura e fundo foi um recurso muito empregado no fim do século 19 por fotógrafos de *atelier* como Félix Nadar, os quais, por sua vez, se inspiraram nos modelos pictóricos antigos, especialmente os primeiros retratos do século 14. Nesses retratos, o contraste dramático entre o claro e escuro era utilizado para conferir profundidade à fisionomia do modelo.¹¹

¹⁰ COSTA. *Nan Goldin*, p. 114 e 116.

¹¹ FABRIS. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p. 15 e 26.

Se o fundo dialoga com a história do retrato, no que se refere à representação da mulher, a expressão da modelo foge das figurações tradicionais do retrato de aparato. Nessa tradição, até a metade do século 20, não era comum que os modelos fossem retratados rindo e, na história da fotografia, o sorriso só vai ser incorporado à iconografia dos retratos com a dessacralização do retrato advinda da popularização das câmeras fotográficas a partir do final do século 19.

Apesar de o sorriso aparecer com frequência nos retratos apenas no início do século 20, a existência do riso pode ser observada já nos primeiros *kouroi* gregos, no século 6, a.C. Nessas esculturas é comum o chamado “sorriso arcaico”: uma leve expansão horizontal do lábio, que não é suficiente para deformar o rosto da estátua, e que empresta um aspecto de felicidade calma à figura, sem que ela perca seu ar solene – como se pode perceber no *Kouros de Tenea* (560 a.C.), por exemplo.¹²

A aparição desse sentimento não será comum nos retratos. Além do fato de o riso, e principalmente a gargalhada, ser uma manifestação corporal não muito adequada para uma figura que pretende ser eternizada numa imagem, no que diz respeito aos retratos, o sorriso esteve muito tempo afastado das telas, principalmente pela influência da ideologia cristã. Na Idade Média, o riso foi praticamente banido em todas as representações artísticas por influência da Igreja Católica, que o associava ao Diabo e ao ignóbil.¹³ Mesmo com sua reabilitação promovida pela própria Igreja, próximo ao século 12,¹⁴ o riso ainda assim continuou pouco explorado em obras de arte, mesmo no “estilo arcaico”, possivelmente devido ao caráter deformador que ele impõe ao rosto, mesmo na sua versão “suave”, permitida pela igreja cristã.¹⁵

Além de desfigurar o rosto, outro motivo para evitar a representação do riso nos retratos seria o fato de que o riso é uma espécie de testemunho de que houve um “crime”: o descontrole do sujeito. É fácil entender que numa sociedade em que o controle sobre as emoções e sobre o corpo é considerado algo fundamental não seria desejável representá-lo num retrato.¹⁶

¹² *Kouros* significa jovem e *kouroi* é o seu plural. Convencionou-se chamar às estátuas gregas de jovens de *kouros*. Assim, a estátua de um jovem de Tenea é conhecida como o *Kouros de Tenea* (560 a.C.), e está localizada no Glyptothek em Munique, Alemanha.

¹³ Segundo Jacques Le Goff e Nicolas Truong, essa associação adviria do fato de que na mentalidade dual cristã o corpo era separado em partes nobres (cabeça e coração) e desprezíveis (o ventre, as mãos e o sexo). O riso era proibido porque nasceria no ventre, ou seja, sua origem era desprezível. Segundo São Benedito, o riso nasceria no ventre, caminharia através do corpo desde suas partes baixas, passando do peito até atingir a boca onde deveria ser detido. LE GOFF; TRUONG. *O corpo na Idade Média*, p. 75-79.

¹⁴ Segundo Jacques Le Goff e Nicolas Truong, a Igreja avaliou que mais efetivo do que proibir o riso seria controlá-lo, classificando-o em lícito e ilícito, estipulando um certo tipo de riso como pertencente aos sábios e outro aos estúpidos. LE GOFF; TRUONG. *O corpo na Idade Média*, p. 78.

¹⁵ No final da Idade Média, o riso contido pode ser observado em quadros de Pieter Bruegel (*Banquete nupcial* – 1567-1568), Bartolomé Esteban Murillo (*Dois mulheres na janela* – 1670) e em alguns retratos que François Boucher fez de Madame Pompadour (1750), entre outros. Entretanto, os dois primeiros quadros não constituem retratos. Nos retratos, o riso continuou afastado.

¹⁶ No pensamento civilizado europeu que predominou durante toda a Idade Moderna (que valoriza a racionalidade em detrimento dos sentimentos e das paixões), o controle das emoções é considerado como nosso traço distintivo em relação aos animais.

No que diz respeito à História da Arte, outro artista que usou (e abusou) das bocas abertas foi Goya. As bocas abertas de Goya, na maioria das vezes associadas ao riso, tinham a intenção de expressar seu ponto de vista ácido sobre seus contemporâneos. O pintor concebia esse elemento “não civilizado” expresso pelo rosto “deformado” como natural do ser humano e o incorporava com certa frequência à sua iconografia.¹⁷ No seu trabalho, Nan Goldin também está interessada nessa busca pelo “elemento não civilizado”, mas não com intenção de crítica, e sim de dessacralização do ideal de corpo civilizado.

Joana é uma marginal, como os modelos que Goya utilizou a partir de 1792 para compor seus quadros, mas, diferentemente desses modelos, ela é uma marginal deliciosamente sensual e é isso que interessa a Nan Goldin: uma beleza marginal, transgressora, capaz de seduzir não pelas vias comuns e institucionalizadas, mas pela sugestão e promessas que olhar e boca sugerem.

Conscientemente ou não, Goldin cria uma obra que se torna/captura um retrato da liberação e independência que a mulher conquistou desde a metade da modernidade e que vem consolidando na contemporaneidade. *Joana laughing* mostra uma mulher independente, alegre, feliz, sem preocupação com sua postura em sociedade. Expressa sem culpa seu descontrole, sua não civilidade – algo inadmissível nos retratos de aparato e no pensamento moderno que entende ser fundamental o controle sobre o corpo, nossa marca distintiva dos animais, principalmente, o corpo da mulher.

3. BLUE

Em *Suzanne crying*, podemos perceber uma leve referência ao formato dos primeiros retratos, no início do século 14, nos quais a figura era retratada com um corte logo abaixo dos ombros, apresentando apenas o busto. O objetivo desse recorte era concentrar a atenção do leitor na face do retratado, omitindo as partes do corpo que não servissem para singularizar o modelo e pudessem dar uma outra ideia que não fosse disciplina.

No caso de *Suzanne chorando*, esse corte não faz sentido, pelo menos, esse sentido de distinguir a modelo de outras pessoas, já que nem mesmo os seus traços físicos mais básicos são reconhecíveis, impedindo a sua individualização e idealização. Essa falta de nitidez dá-se apenas pela pose da modelo e também devido ao ângulo e a proximidade incomum da câmera. Devido a essa proximidade excessiva, há uma distorção do rosto da modelo, impedindo que enxerguemos com clareza seu rosto.

Esse efeito de interdição do rosto foi realizado, por exemplo, por Velázquez em *La Venus del espejo* (1647-1651). Nessa obra, o pintor espanhol subverteu a tradicional pose de nus femininos ao dificultar o reconhecimento da face do seu modelo. Na obra, o rosto de Vênus aparece apenas sugerido no espelho que Cupido segura para ela admirar-

¹⁷Goya retratava homens e mulheres marginais com expressões grotescas como uma forma de atacar a postura clássica higiênica, expondo sem filtros a velhice, a sordidez e o riso descontrolado como elementos inerentes da humanidade. Essa postura se tornou mais comum principalmente após o ano de 1792, quando quase veio a falecer devido a uma misteriosa doença. SYLVESTER. *Sobre arte moderna*, p. 76 e 291.

se. Esse reflexo, no entanto, não é suficiente para definir sua singularidade. No início do século 18, Jacques-Louis David representou o grande amigo de Aquiles sem mostrá-lo o rosto (*Patroclus*, c. 1780). Quase trinta anos depois, Jean Auguste Ingres pintou *La grande baigneuse* (1808), no qual não é mostrada a face da modelo. A partir do final desse século, essa pose passou a ser incorporada ao cânone sem, no entanto, ser popular.



FIGURA 3- *Suzanne crying* (1985).

FONTE: COSTA, 2010, p. 49.

Os cabelos são lisos e loiros e a pele branca é marcada por rugas, na região da testa e próximo aos olhos – sugerindo as marcas de expressão. Diante de nós, temos uma mulher branca que nos dá a impressão de não ser jovem, nem bela pelos padrões tradicionais. Seus olhos, um elemento de grande valor expressivo nesse gênero (retrato), não são visíveis por estarem fechados ou direcionados para baixo. No seu rosto, apenas uma lágrima se distingue de forma evidente e é exatamente por não haver nada mais que nos seja oferecido para a interpretação que essa lágrima se torna ainda mais importante para sugerir algum significado para essa imagem.

Na cultura ocidental, a lágrima está relacionada à manifestação mais ostensiva da dor e da tristeza, muito valorizadas pelo cristianismo.¹⁸ Na Idade Média, quando a religião cristã alcança o ápice de sua influência no mundo ocidental, as lágrimas eram valorizadas, pois estavam ligadas à renúncia à carne. Desse momento em diante, a Igreja passou a conferir positividade às lágrimas, sendo elas estimadas e premiadas porque “contribuiriam para mobilizar o corpo para atingir o divino”.¹⁹

Na iconografia religiosa, a associação dos santos às lágrimas esteve ligada, principalmente, à *Virgem lacrimosa*, na qual a figura de Maria, mãe de Cristo, é retratada

¹⁸ “Bem-aventurados aqueles que choram, pois eles serão consolados”, diz Cristo no Sermão da Montanha. MATEUS. In: *A Bíblia online*.

¹⁹ LE GOFF; TRUONG. *O corpo na idade média*, p. 69.

chorando a morte do filho. Apesar de isso não ocorrer sempre, na grande maioria das cenas da Paixão, mais especificamente, na crucificação de Jesus ou em sua deposição da cruz, Maria aparece pranteando. Um bom exemplo dessa representação é o quadro de Rogier van der Weyden, *The deposition* (1435), no qual não apenas Maria, como também são João e José de Arimateia têm lágrimas nos olhos.

A lágrima, mesmo sendo considerada como algo positivo pela cultura religiosa e fazendo parte da iconografia cristã, da mesma forma como aconteceu com o riso, não foi incorporada aos retratos de aparato tradicionais. Provavelmente, pela associação do choro à dor e à tristeza, a presença de lágrimas não contribui para criar uma figura que deva ser eternizada, a não ser no caso dos santos, por exemplo, e assim não serve para a criação de uma imagem transcendente de força e autocontrole, uma das características do pensamento moderno afirmativo.

O outro provável motivo para a lágrima não ser comum aos retratos de aparato é que culturalmente o choro está ligado à feminilidade num sentido negativo, de fraqueza. Dessa forma, um retrato de uma mulher chorando não evocaria força, muito menos um retrato de um homem. Por fim, além de a lágrima ser entendida como um sinal de fraqueza, também pode ser um sinal de descontrole, de uma pessoa que não é capaz de sustentar uma pose “digna” diante da câmera (ou do pintor) e expõe sua condição psicológica frágil.

Ao criar essa imagem, Nan Goldin continua tensionando as imagens de pompa e de alegria que são mais comuns nos retratos, apresentando uma mulher frágil, triste, incapaz de manter seu autocontrole diante da sociedade. Ao mesmo tempo, afirma a coragem da exposição da modelo e confirma o alto grau de familiaridade que possui com seus retratados, que permitem a ela o registro de momentos de extrema intimidade e lhe garantem um caráter singular para suas fotos.

4. RETRATOS QUE (DES)EDUCAM

As fotografias de Nan Goldin, ao circularem pelo mundo da arte e da internet, passam a integrar o universo simbólico compartilhado do qual a História da Arte ocidental também faz parte e contribuem para formar esse imaginário simbólico ou esse Museu Imaginário, como o nomeou André Malraux. Ao integrar essa complexa rede de imagens, as fotografias criadas por Goldin passam a se relacionar com esse cânone de forma tensa, principalmente no que se refere à iconografia do retrato.

Essa relação crítica que as imagens estabelecem com a tradição é importante porque todos os dias somos expostos a propagandas, filmes, revistas, álbuns de família, ou seja, temos acesso e interagimos com um grande arquivo ou acervo de imagens, ideias e atitudes gestuais que nos servem de referência para entender e pensar o mundo em que vivemos. O contato contínuo com imagens que não nos desafiam pode produzir uma acomodação e uma naturalização das formas, das relações de poder e de violência, com as quais lidamos cotidianamente, levando a uma reiteração e conformação dos discursos qualificados como verdadeiros, no caso, o discurso sobre o corpo feminino.

Ao apontar para a provisoriedade histórica da verdade sobre o corpo da mulher,²⁰ Goldin realiza uma espécie de “contraconduta”, colocando-nos diante de corpos que são divergentes daquele modelo hegemônico. Por meio de confronto e negociação com o código que já está estabelecido, suas imagens podem provocar um estranhamento durante o processo de interpretação que, por sua vez, pode levar o sujeito a uma reconfiguração do seu próprio código, das formas aprendidas socialmente, no caso, mais especificamente, o modelo ideal de corpo feminino.

No que diz respeito à tradição dos retratos fotográficos, a busca por uma pose que afirma um sujeito conformado é moldada pelo processo social no qual o indivíduo está inserido.²¹ Os retratos de Goldin, no entanto, fogem a essa regra, resgatando uma visão da mulher diferente do convencional, na qual ela não é retratada de acordo com um código de poses e gestos previamente estabelecidos para criar uma interpretação controlada e pacificadora de si.²²

As mulheres que a fotógrafa apresenta não são modelos de beleza tradicional, nem têm seus instintos sob controle. Essas imagens divulgam uma imagem de mulher diferente daquela à qual o olhar está acostumado. Nas suas imagens, as mulheres riem descontroladamente, choram, se machucam, sofrem violência. No universo proposto por Nan Goldin, a mulher não é mais tratada como um objeto que deve servir ao desejo do homem. É um discurso que inclui, sobretudo, os marginais e que oferece ao espectador possibilidades da diversidade do mundo, uma parte do sensível.



ABSTRACT

This article discusses how the work of Nan Goldin creates a critical dialogue with the tradition of portraits, especially with the main modes of representation of the individual established in the nineteenth century and still valid today. In the three photographs of the artist analyzed in this article, one can see this tense and transgressive dialogue. With this attitude, the artist contributes to the weakening of the hegemonic discourse on women, typified usually as an object that serves the male gaze.

KEYWORDS

Contemporary photography, Nan Goldin, portrait

²⁰ CANDIOTTO. *Foucault e a crítica da verdade*, p. 23.

²¹ FABRIS. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p. 35 e 59.

²² BERGER. *Modos de ver*, p. 56 e 66.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CANDIOTTO, César. *Foucault e a crítica da verdade*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2010.
- COSTA, Guido. *Nan Goldin*. Nova York: Phaidon, 2010.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad. Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DAMISCH, Hubert. Prefácio. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Annie Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- DUCHEMIN, David. *A foto em foco: uma jornada na visão fotográfica*. Rio de Janeiro: Alta Books, 2009.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise de imagens*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2002.
- KUMAR. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *O corpo na Idade Média*. Trad. Marcos Flaminio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (Record), 2006.
- MATTOS, Cláudia Valadão. Arquivos da memória. *Cult*, São Paulo, n. 108, p. 28-30, nov. 2006.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MATEUS. In: *A Bíblia online*. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/5>>. Acesso em: 12 jan. 2013.
- MENDES, André. *Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens e textos*. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2011.
- MENDES, André. A transgressão do corpo nu na fotografia. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, n. 1-2, p. 58-75, jan./dez. 2012.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2009.
- SOARES, Carmen Lúcia. Pedagogias do corpo: higiene, ginásticas, esporte. In: RAGO Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2010.

SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosacnaif, 2006.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987.