

As narrativas visuais de Nan Goldin: Fotografia, Arte, Cinema

Gabriela Machado Ramos de Almeida¹

Resumo:

Este artigo apresenta uma reflexão a respeito dos *slideshows* *Ballad of Sexual Dependency* e *Heartbeat*, da fotógrafa norte-americana Nan Goldin, a partir de dois aspectos principais: a fotografia entre a arte e o documento e o trabalho da artista como um híbrido entre fotografia e audiovisual. Para tanto, aborda questões conceituais relativas à afirmação da fotografia como arte e, em seguida, inicia uma discussão relacionada ao modo como o valor estético da obra de Goldin é devedor da narrativa e do dispositivo por meio do qual as imagens são apresentadas, que as aproxima da experiência de fruição do cinema.

Palavras-chave: Fotografia; cinema; arte contemporânea; dispositivo; Nan Goldin.

Nan Goldin's Visual Narratives: Photography, Art, Cinema

Abstract:

This paper presents a reflection about two slideshows produced by american photographer Nan Goldin, *Ballad of Sexual Dependency* and *Heartbeat*, as from these main aspects: photography between art and document and Goldin's work as a hybrid between photography and audiovisual. For this purpose, we approach conceptual questions relative to the affirmation of photography as art and then we begin a discussion about how the aesthetic value of Goldin's work owes to the narrative and device through which images are presented, approximating them to the fruition experience of cinema.

Keywords: Photography; cinema; contemporary art; device; Nan Goldin.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do Conselho Deliberativo da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Email: gabriela.mralmeida@gmail.com.

Introdução

Figura-chave no debate mais recente, envolvendo a legitimação da fotografia como material expressivo no seio das práticas artísticas, travado por autores como André Rouillé, Charlotte Cotton e Michel Poivert, Nan Goldin costuma ter a sua obra olhada a partir de algumas chaves de leitura recorrentes, que orbitam um grande núcleo comum, e dizem respeito aos temas retratados e ao teor altamente pessoal e subjetivo das fotos que produz: a fotografia íntima (COTTON, 2010); a exploração do banal e do cotidiano na composição de micronarrativas (ROUILLÉ, 2009) ou mesmo o seu papel precursor na exposição do eu nos circuitos midiáticos contemporâneos (JAGUARIBE, 2006).

O objetivo deste trabalho é discutir um aspecto da obra de Goldin, aqui considerado fundamental, embora pareça menos lembrado nos estudos a ela dedicados: a tênue linha entre a fotografia e o audiovisual, que marca o seu trabalho, uma vez que, tanto do ponto de vista estético quanto dos ambientes expositivos, a experiência de fruição dos *slideshows* se aproxima daquela comumente associada ao cinema e a outras expressões audiovisuais. As fotografias são inseridas num contexto de montagem fílmica, sugerindo uma narrativa audiovisual; Goldin nos dá a ver narrativas visuais em série de longos períodos da vida das pessoas retratadas; o uso da música e o ambiente de projeção são determinantes para os efeitos sensíveis das obras.

As videoinstalações, tal como foram expostas no Brasil, entre 9 de fevereiro e 8 de abril de 2012, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, aproximam a experiência de fruição de *Ballad of Sexual Dependency* e *Heartbeat* do cinema: sala escura, projeção, tela grande, som alto e apreciação coletiva são características do dispositivo cinematográfico que compõem o modo de apresentação desses trabalhos da artista norte-americana.

Deslocamentos da fotografia: do registro documental ao valor artístico

A afirmação da fotografia no campo da arte tem sido discutida nos últimos anos por diversos autores, a partir de pontos de vista diferentes e, por vezes, complementares. Algumas das leituras mais importantes são de teor historiográfico, talvez pelo fato mesmo de que essa legitimação é recente e vem sendo notada sobretudo desde os anos 1970 – quando, segundo Rouillé, a fotografia passou a transitar definitivamente entre o território do útil e o da cultura e da arte (2009, p. 15).

O movimento de autores como o próprio Rouillé, mas também de Charlotte Cotton e Michel Poivert, tem sido no sentido de identificar momentos-chave na história e no estudo da

arte contemporânea, quando houve uma revisão do valor intrinsecamente documental da fotografia, o que provocou uma alteração de caráter ontológico, relativa ao que seria a “natureza” do meio. O que artistas e teóricos buscaram relativizar – ou em alguns casos, negar – foi a noção corrente até então de que existe *uma* fotografia, e não *umas* fotografias, e ainda que a sua natureza seria, necessariamente, de registro: “*a imagem estaria relacionada à existência prévia das coisas, cujas marcas elas, passivamente, apenas registraram*” (ROUILLÉ, 2009, p. 17). Tal crença é ainda perpetuada pelo fotojornalismo e pela fotografia documental, que, baseados no mito do instante decisivo, seguem desconsiderando que esse valor documental pode variar e que o investimento por parte dos artistas no valor estético da imagem nem sempre objetiva retirar dela o seu valor documental (ou seja, os dois aspectos em destaque não necessariamente se opõem).

Poivert problematiza a suposta natureza documental da fotografia, colocando algumas questões: a fotografia pode encarnar uma forma de modernismo? Como se constitui a autoridade adquirida pela fotografia, na arte contemporânea? (2002, p. 87). O que é imprescindível traçar, segundo o autor, é a inscrição da fotografia na história da crítica de arte, no contexto da controvérsia entre o pós-modernismo e o modernismo. Para Poivert, a legitimação da fotografia contemporânea se dá em dois níveis: o empreendimento político e a estratégia artística (Ibid., p. 88).

A aplicação de um conceito modernista de arte à fotografia permitiria criar uma alternativa ao pós-modernismo, bem como introduzir uma visão bastante doutrinária da imagem construída (digerida): a recusa de todo o naturalismo. Poivert defende que uma revisão modernista na fotografia possibilitaria observar a reatribuição de uma dimensão crítica à arte moderna não mais como um instrumento, mas como valor. No seio da ambiguidade entre a função estética e a função documental da fotografia, tantas vezes postas em oposição, o autor afirma que a fotografia não encontraria alternativa que não a descrição, uma vez que seria da natureza do meio descrever as coisas. No entanto, irá associar a “artisticidade” da fotografia, entre outros fatores, aos modos de exposição das imagens.

De acordo com Poivert, o modernismo na fotografia residiria no uso do formato quadro – “*não como objeto, não como dispositivo, mas como conceito*” (Ibid., p. 113). Ao optar pelo formato do quadro, os artistas estariam colocando em questão também o lugar e o espaço dedicados à fruição espectral (e essa discussão nos interessa especialmente, visto Nan Goldin ser uma artista que pensa a dimensão da experiência estética oferecida por sua obra a partir do lugar e do espaço de fruição espectral).

Em *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*, Rouillé dedica especial atenção à contaminação entre a fotografia e a arte, não apenas do ponto de vista das práticas artísticas, mas também – e muitas vezes num tom bastante crítico – das fronteiras entre os dois campos, defendendo haver muito mais uma apropriação da fotografia pelos artistas do que um trânsito efetivo entre os universos da fotografia e da arte:

Tudo separa, de fato, os universos da arte e da fotografia: as problemáticas e as formas das produções, os horizontes culturais, os espaços sociais, os lugares, as redes, os atores, embora as passagens de um universo a outro sejam realmente raras. A “arte dos fotógrafos” designa um procedimento artístico interno ao campo fotográfico; enquanto a “fotografia dos artistas” se remete à prática da fotografia por artistas ou à utilização da fotografia pelos artistas, no cenário de sua arte, como resposta a questões especificamente artísticas. (ROUILLÉ: 2009, p. 20)

Ao assinalar de modo recorrente, em seu livro, que os artistas buscaram a fotografia, e não os fotógrafos que fizeram o movimento de expor os seus trabalhos em galerias e museus, Rouillé traz à discussão um dado essencial: ao se valer da fotografia, os artistas buscavam problematizar o real e não apenas representá-lo. Essa mudança de essência ontológica nos usos e funções da fotografia, a qual contribui para marcar ainda mais a distância entre os campos da fotografia e da arte, remete ao momento em que, na década de 1980, a fotografia teve suas funções práticas diminuídas em benefício de uma valorização estética das imagens, favorecendo “*a ascensão de uma arte e um mercado de arte fotográficos*”, conforme Rouillé (Ibid., p. 340), e contribuindo de maneira definitiva para alçar a fotografia ao patamar de material artístico.

Nesse contexto de surgimento do que o autor chama de “arte-fotografia”², destacam-se artistas como Christian Boltanski, Sherrie Levine ou Nan Goldin que, embora com propostas bastante distintas, produziram obras fotográficas extremamente provocadoras e de indiscutível valor estético. Rouillé assinala uma interessante simultaneidade: a arte contemporânea passa a se ocupar do banal, do cotidiano, no mesmo momento em que a fotografia se torna um dos principais materiais para a arte (Ibid., p. 355). Dos grandes aos pequenos relatos, às micronarrativas, Nan Goldin torna-se, a partir dos anos ~~de~~ 1980, figura protagonista na valorização da “estética do ordinário”, ao lado de outros nomes, como Severio Lucariello, Dominique Auerbacher, e Peter Fischli & David Weiss.

² Termo que Rouillé utiliza para designar a adoção da fotografia como matéria nas obras de arte: “A arte-fotografia rompe radicalmente com todas as práticas artísticas anteriores, para apoiar-se no emprego – assumido, plenamente dominado e, muitas vezes, exclusivo – da fotografia, enquanto confere à fotografia um status original de material artístico”. (Ibid., p. 335).

Charlotte Cotton também dedica especial atenção aos cruzamentos entre arte e fotografia no volume *A fotografia como arte contemporânea*. Num capítulo específico, dedicado à fotografia íntima, debruça-se sobre as contribuições de Goldin e de outros artistas para a afirmação de um redirecionamento da linguagem da fotografia doméstica e dos instantâneos de família, que passam a ganhar exposição pública.

Tais deslocamentos são importantes, segundo Cotton, na medida em que o estilo subjetivo, cotidiano, despreocupado e confessional da fotografia íntima ganha outros contornos e a vida se torna objeto de exposição para consumo como obra de arte. A autora sinaliza dois pontos importantes: 1) a forma como a fotografia, num primeiro olhar, “precária” ou “inábil”, torna-se recurso intencional que denota a intimidade entre o fotógrafo e o seu tema; 2) as micronarrativas se expandem e deixam de dizer respeito apenas às pessoas diretamente envolvidas, adquirindo contornos metonímicos.

Em 1985, Nan Goldin expôs o *slideshow Ballad of Sexual Dependency* na Bienal do Whitney Museum, em Nova York, e um ano depois publicou um livro homônimo, com a reprodução de imagens que cumpunham o trabalho. Essas duas ações marcaram a inserção definitiva de Goldin no universo da arte e também o momento em que a sua obra ganhou popularidade, e passando a ser conhecida por um público mais amplo:

Nessa altura, Goldin estava deliberadamente sequenciando suas fotos em temas que conduziam o pensamento do espectador para além dos dados específicos da vida daquelas pessoas, atingindo as narrativas mais gerais da experiência universal. *The Ballad of Sexual Dependency*, por exemplo, era uma contemplação personalizada da natureza dos modelos, seus relacionamentos sexuais, o isolamento social dos homens, a violência doméstica, o abuso de drogas. (COTTON, 2010, p. 139)

Rouillé também se refere ao caráter metonímico da obra de Nan Goldin que, embora não se pretenda retrato de uma geração, não deixa de se apresentar como registro continuado da sua própria vida e de significativos períodos das vidas dos amigos/personagens, que se constituíram motivos permanentes das suas imagens, orbitando todos um mesmo circuito: o *underground* novaiorquino do Bowery e do Lower East Side. Através das fotografias da artista, acompanhamos sua amiga-irmã Cookie Mueller, de 1976 a 1989, quando morre vítima de AIDS, mesma doença que atingiria muitos dos seus amigos mais próximos durante a década de 1980. “Os pequenos dramas da vida preenchem a partir daí toda a obra. O cotidiano individual apaga a história social, a constatação local substitui o relato global”, afirma Rouillé (Ibid., p. 359).

A Figura 1 apresenta uma seleção de algumas fotografias de Cookie Mueller, feitas por Goldin ao longo de treze anos, formando uma espécie de narrativa visual da vida da personagem retratada: nas quatro imagens da primeira linha, Cookie Mueller é vista em diferentes situações festivas (na de número 3, aparece abraçada à própria Nan Goldin). Nas demais fotografias, acompanhamos Mueller em seu casamento; no velório do marido, vítima de AIDS; no leito em que padeceu também vítima da mesma doença e, por fim, no seu próprio velório. Em 1989, o registro é interrompido em função da sua morte.



Figura 1: Cookie Mueller em 1976, 1983, 1984, 1986, 1986, 1989, 1989, 1989

Assim, a obra de Goldin não deixa de ser documental, ao passo que serializa registros de pessoas recorrentemente tomadas como temas das imagens: acompanhamos, através de instantâneos verdadeiramente epifânicos, uma micronarrativa acerca da vida delas, sobretudo das transformações físicas pelas quais passam em função do desgaste provocado pelo tempo. Ao mesmo tempo, não é documental no sentido tradicionalmente associado ao valor de registro fotográfico e não se baseia nas premissas adotadas pela fotografia documental. Conforme afirma Beatriz Jaguaribe,

Não se trata propriamente do retrato de uma geração de contracultura porque esta já havia se sedimentado antes. Se há alguma mensagem política nessa exibição da intimidade dos amigos aos olhos do grande público, essa mensagem é sobre a “beleza” do pertencimento fora dos padrões de classe média e além das noções demarcadas de gênero, raça e família. (...) a tribo de Nan configura-se de outra forma porque nela indivíduos extraídos do âmbito americano tecem uma aposta numa automodelação fora dos padrões da família, religião e moralidade que caracterizam um certo legado do puritanismo americano e do grande aparato do sistema de recompensas do american way of life. (JAGUARIBE, 2006, p. 133-135)

A ampliação da experiência do cinema e da fotografia nos *slideshows* de Nan Goldin

Os limites entre as diversas formas de expressão baseadas na imagem – ou a ausência deles – têm sido analisados nos últimos anos por autores das áreas da comunicação e das artes que vêm se dedicando ao estudo da produção de imagens fronteiriças no contexto tanto dos circuitos midiáticos quanto dos circuitos artísticos contemporâneos: aquelas que passeiam por diferentes gêneros e formatos são geradas a partir de diferentes procedimentos e materiais e, principalmente, circulam em ambientes distintos, desde as tradicionais salas de cinema até as exposições em museus e outros espaços dedicados à arte contemporânea. Trata-se de filmes, vídeos, fotografias exibidas por meio de *slideshows*, videoinstalações e outros tipos de obras marcadas pelo diálogo entre diversas expressões artísticas – e justamente nesse hibridismo residem os obstáculos que se impõem ao tentarmos encerrar as obras em destaque em categorias muito rígidas.

Cada um à sua maneira, estes autores, entre os quais é possível citar Phillipe Dubois, Raymond Bellour, André Parente, Kátia Maciel e Arlindo Machado, vêm se ocupando com uma questão que parece inquietá-los: uma certa “crise” da imagem e a valorização de um cinema³ que se quer impuro, que se vale de todas as demais artes e cujo valor se localiza exatamente na forma como processa metalinguisticamente inúmeras referências e influências, enquanto, ao mesmo tempo, pensa o próprio fazer-cinema em função de apresentar-se à fruição de formas distintas daquelas associadas, via de regra, à “experiência cinematográfica” (sala escura, filme narrativo com duas horas de duração etc). Bellour, Dubois, Parente e Maciel irão tratar da contaminação entre o cinema e as demais artes, sobretudo o vídeo e as artes visuais, a partir do conceito fundador de “cinema expandido”, formulado por Gene Youngblood, em 1970.

Dubois, em seus escritos mais recentes, vem se ocupando com um “efeito-cinema” na arte contemporânea e também com o cinema de exposição. Para o autor, o “efeito-cinema” se mostra há pelo menos vinte anos nos níveis institucional, artístico e teórico (2009, p. 181). Ao expor obras envolvendo o cinema e a arte contemporânea, colocaria em xeque as identidades de cada uma dessas expressões e tornaria habituais as misturas, “*semeando a dúvida e a inquietação acerca da questão da ‘natureza’ dos fenômenos que acompanhamos*”. (Ibid., p. 182). Segundo Dubois,

³ Estes autores partem do cinema e nomeiam por meio de expressões como “transcineas” ou “cinema impuro” diversas experiências que, muitas vezes, parecem mais associadas às artes visuais do que ao cinema propriamente. No entanto, por uma questão de formação/filiação teórica, assumiremos essas expressões e outras afins para fazer referência ao trabalho de Nan Goldin sem que nos pareça um problema o fato de a artista nunca ter se afirmado cineasta.

Um dos pontos centrais do problema é este: o que vemos nas exposições (ainda) é ‘cinema’? Foi o cinema que “migrou” (Païni, 2001), como se diz, abandonando suas salas escuras por outras mais luminosas de museu – por que, com que propósito? Ou o cinema foi renegado, deturpado, transformado, metamorfoseado – em quê? Haveria um “para além” ou um “depois” do cinema, como se este não existisse mais? (...) Cinema de exposição? Pós-cinema? Outro cinema? Terceiro cinema? Pouco importam os rótulos. É evidente que a questão posta é justamente a da identidade ou natureza “do cinema”, uma natureza, portanto, suposta, que se descobre e se revela hipotética (lá onde ela se acreditaria segura de si, sólida em sua particularidade); uma natureza que se sente hoje questionada, relativizada, abalada, transformada, quem sabe traída, para não dizer em via de desaparecimento (o cinema, “vanishing art”?). (Ibid., p. 182-183).

A discussão proposta por Dubois engloba não apenas o questionamento acerca de uma natureza maculada do cinema a partir do contato com a arte (e atribuída sobretudo à videoarte e ao cinema experimental, os grandes responsáveis pela conexão entre os dois universos), mas também às questões dos dispositivos cinematográfico e artístico e da fruição espectral. Ainda que, em um primeiro momento, a abordagem de Dubois por um viés bourdieusiano, buscando mostrar que o entrecruzamento entre arte e cinema não se restringe ao plano estético e deve ser considerado também a partir do ponto de vista da legitimação simbólica de cada um dos dois campos, a preocupação central do autor é tentar identificar os pontos-chave desse diálogo e os mecanismos que propiciaram o contato. Dubois questiona: “Nessas transferências e deserções, nessas migrações e nesses cruzamentos, quem do cinema ou da arte contemporânea ganha e quem perde? E quem ganha ou perde o quê?” (Ibid., p. 183).

Entre autores brasileiros, é possível destacar as contribuições de André Parente e Kátia Maciel, que se alinham mais à perspectiva de Dubois, no sentido de pensar o cinema em sua intersecção com a arte. Maciel cria o conceito de “transcineas” para referir-se a “(...) formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador”. (MACIEL, 2009, p. 17), enquanto Parente aponta variações e rupturas na “forma cinema”, sobretudo quanto aos aspectos conceituais, históricos e técnicos do dispositivo cinematográfico, e uma mudança de olhar do ponto de vista teórico: a imagem é tomada não mais como objeto, mas como acontecimento (Ibid., p. 23).

As transformações apontadas no dispositivo cinematográfico teriam sido mais visíveis, segundo Parente, em cinco momentos fortes: “cinema do dispositivo, cinema experimental, arte do vídeo, cinema expandido⁴ e cinema interativo” (2009, p. 25). O autor busca ampliar a

⁴ Conceito formulado por Gene Youngblood, no já considerado clássico *Expanded cinema*, publicado em 1970.

noção de cinema expandido, pensada por Youngblood, caracterizando-o a partir de duas vertentes:

(...) as instalações que reiventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias. Enquanto o cinema experimental se restringe a experimentações com o cinema e a videoarte se notabiliza pelo uso da imagem eletrônica, o cinema expandido é o cinema ampliado, o cinema ambiental, o cinema hibridizado. (Ibid., p. 41)

As perspectivas de Parente e Maciel convergem na direção do pensar uma experiência contemporânea de cinema que é necessariamente imersiva e que não se completa sem o espectador estar incluso na obra, num tipo de demanda frutiva muito distinta daquela associada mais comumente ao dispositivo do cinema (sala escura, tela, projeção).

É neste ponto que a reflexão relacionada ao cinema, vigente até agora, encontra Nan Goldin. Em 1979, a fotógrafa norte-americana promoveu as primeiras exposições públicas do conjunto de fotografias que compunham a obra *Ballad of Sexual Dependency*, na forma de imagens projetadas nas paredes de bares e inferninhos do Bowery e do Lower East Side, de Manhattan – grande parte deles cenários mesmos das próprias imagens. As projeções eram acompanhadas de trilhas sonoras selecionadas pela artista, ou executadas ao vivo por bandas também comuns ao universo registrado por Goldin em suas fotografias: um círculo boêmio de amigos que, entre o final dos anos 1970 e meados dos 1980, conviveu em uma área então considerada decadente na cidade de Nova Iorque e constituiu o objeto de interesse primeiro do seu olhar.

Trata-se da primeira série de fotografias feitas por Nan Goldin em Nova Iorque, para onde se mudou, em 1978. No entanto, o hábito de fotografar os amigos próximos remete ao início da década de 1970, quando viveu em Boston e morou com um grupo de *drag queens*, amplamente fotografado por ela. Nessas primeiras experiências de registro, estava prenunciado o fascínio de Goldin pelo universo marginalizado da noite e seus personagens, das festas e casas noturnas, das drogas e, sobretudo, da “euforia de gênero”⁵.

Já neste momento aparece sua preocupação com o modo de exposição do próprio trabalho e o interesse em apresentar as fotografias por meio de projeções acompanhadas de música, o que se tornará um traço recorrente em sua trajetória: além de *Ballad of Sexual Dependency* (1981-1996), também outras obras, como *Heartbeat* (2001) e *The Other Side* (1972-2006) ganharam a forma de *slideshows*.

⁵ “Gender euphoria”, como a própria Nan Goldin define no livro *The Other Side* (2000), refere-se à maneira livre e aberta como os seus amigos – as pessoas fotografadas – decidiram lidar com a própria sexualidade, buscando romper amarras de gêneros e identidades sexuais.

Na exposição que pôde ser vista pelo público brasileiro entre 9 de fevereiro e 8 de abril de 2012, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os trabalhos foram exibidos do seguinte modo: *Ballad of Sexual Dependency*, 720 fotografias realizadas entre 1978 e 1986, expostas na forma de *slideshow* (videoinstalação com aproximadamente 45 minutos de duração) e *Heartbeat*, 245 *slides* compilados entre 2000 e 2001, a partir de cinco ensaios fotográficos com registros da intimidade de casais franceses. Em *Ballad of Sexual Dependency*, a trilha sonora era formada por canções de diferentes artistas, como Velvet Underground e Maria Callas. Já em *Heartbeat*, a trilha sonora consistia na composição *Prayer of the Heart*, de Sir John Tavener, interpretada pela cantora islandesa Björk, juntamente com o grupo Brodsky Quartet⁶.

O que nos permitiu observar uma aproximação entre os dois *slideshow*s de Nan Goldin e o cinema foi o modo como o dispositivo de exibição contribui para a sugestão de uma narrativa audiovisual, posta em curso pela fotógrafa. As obras são expostas sob a forma de instalações audiovisuais, e não se trata exclusivamente de fotografia nem de cinema, mas de uma associação entre esses dois meios expressivos. Embora muitas das fotografias que compõem os *slideshow*s possam ser vistas expostas, na forma de quadros, em diversos museus, galerias e espaços de arte contemporânea, a experiência de fruição das imagens é potencializada sobremaneira pelo dispositivo cinematográfico adotado pela artista: sala escura, projeção em tela única e com a proporção de tela de cinema, experiência coletiva de apreciação e música.

Ligia Canongia, curadora da exposição de Nan Goldin no Brasil e organizadora do livro lançado na ocasião, afirma que o trabalho da artista se localiza justamente na fissura entre fotografia e cinema, num estado intermediário entre as duas linguagens, “que se institui por sucessão livre de fragmentos, projeção de cenas isoladas e superposição de imagens e fissuras” (CANONGIA, 2012, p. 21). O fundamental, para Canongia, é o modo como Goldin, por meio da montagem, imobiliza ações e gestos nos seus momentos de maior intensidade:

O trabalho da artista parece isolar os fotogramas de uma película imaginária, como a querer imobilizar determinadas ações e gestos em momentos de sua maior intensidade. O efeito é semelhante ao de uma

⁶ A exposição tinha também o *slideshow* *The Other Side* e uma série de fotografias de paisagens, *Landscape*, com dezessete imagens expostas sob a forma quadro. Vale notar que a versão de *Heartbeat* exibida no Rio de Janeiro pertence ao Centre Georges Pompidou, em Paris, e foi exibida novamente na cidade em 2013, como parte da exposição *Elles*, que trouxe ao Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) um conjunto de obras de artistas femininas que compõem o acervo do Pompidou. Já *Ballad of Sexual Dependency* é uma obra que Goldin costuma alterar a cada exposição. Uma versão nunca é igual à outra: ela subtrai, substitui ou acrescenta imagens, muda a trilha sonora e os modos de audição das músicas (ora banda ao vivo, ora canções selecionadas e pré-gravadas numa determinada sequência).

parada abrupta e cortante sobre certos frames, buscando destacar aqueles que manifestam estados excepcionais de tensão e expressão dos personagens. Com o slideshow, Goldin ativa a dinâmica cinematográfica da visão, que a foto, isoladamente, não produziria, mas ao tempo tempo e inversamente, ratifica a identidade e a independência da matéria fotográfica. (Ibid., p. 22)

As fotografias são exibidas num contexto de montagem cinematográfica em que determinados “personagens” aparecem de forma recorrente, o que aumenta a impressão de contemplação de uma narrativa a respeito da vida de Goldin e dos seus amigos. A ordem em que a artista escolhe colocar as fotografias direciona a apreciação e fortalece a sugestão de narrativa, mas não apenas a montagem é determinante nesse sentido: a música também é responsável pela costura narrativa do material.

Não é por acaso que Goldin se vale de músicas do Velvet Underground ou de Lou Reed para montar a trilha sonora de *Ballad of Sexual Dependency*. Trata-se de artistas que, à sua semelhança, haviam registrado em suas obras crônicas de um estilo de vida de submundo, desregrado e transgressor, tanto por meio das letras quanto da agressividade das sonoridades. Em dados momentos, a música parece operar como uma verdadeira narração, um discurso verbal que sublinha o que as imagens sugerem.

Numa obra em que tudo parece ser da ordem do anticonvencional – sexualidade, hábitos, comportamentos etc –, não é por acaso que Nan Goldin utiliza uma canção como *I'll be your mirror*, cuja letra diz, entre outras coisas, “*Acho difícil que não saiba / O quão bonito é / Mas se não sabe, me deixe ser os seus olhos / A mão na sua escuridão, para que você não tenha medo*” (Tradução livre)⁷.

Ao escolher músicas que dizem respeito diretamente ao universo estético e afetivo retratado nas imagens, a artista se revela extremamente hábil em moldar estados anímicos, amplificando a experiência de fruição das fotografias e envolvendo o espectador numa experiência de imersão total. E o tom de elogio que as músicas atribuem aos personagens também não é sem propósito, uma vez que o olhar de Goldin em relação aos seus amigos-personagens é sempre extremamente afetuoso. Trata-se de um dado a mais na grande homenagem que a artista parece querer fazer a todos os seus amigos fotografados (a sua família, como ela costuma afirmar em entrevistas).

Retomando os conceitos de Dubois, Maciel e Parente aqui apresentados, e sem pretender responder em qual “categoria” a obra de Nan Goldin poderia ser incluída (até por

⁷ No original: “*I find it hard to believe you don't know / The beauty that you are / But if you don't let me be your eyes / A hand in your darkness, so you won't be afraid*”.

acreditar que tal empreitada se revelaria impossível), o que se busca afirmar é o quanto a opção pelo formato de exibição do *slideshow* e as escolhas feitas pela artista, sobretudo no que respeita à montagem e ao uso da música, contribuem para aproximar fotografia, arte e cinema e borrar ainda mais as já indistintas fronteiras entre as três expressões. Lígia Canongia prefere se referir à obra de Goldin como um “cinema fotográfico”:

O ritmo impresso às imagens dos *slideshows* é inteiramente dissociado da velocidade e do desdobramento dos fotogramas no cinema, o que torna o seu trabalho um processo transversal aos dois gêneros: um “cinema fotográfico”. Dispositivo típico da obra de Goldin, o *slideshow* acontece na descontinuidade, mas, paradoxalmente, supõe uma narrativa. [...] Nan Goldin, com os *slideshows*, enfatiza a natureza originalmente descontínua do filme, que se assume agora em sua dimensão verdadeira, isto é, como pura extensão temporal da fotografia. (CANONGIA, 2012, p. 22).

Em *Ballad of Sexual Dependency* e *Heartbeat*, Goldin atesta a impureza de formas artísticas que vêm se permitindo cada vez mais a hibridização, embora no cinema isso ocorra de maneira muito mais tímida, enquanto na arte talvez já configure uma questão suficientemente discutida.

Se toda uma gama de teóricos e artistas vem declinando, nas últimas três décadas, a formulação de uma episteme própria do cinema, da fotografia ou do vídeo e pensa tais expressões artísticas a partir de contaminações, mestiçagens, ausência de fronteiras ou como se queira chamar, os *slideshows* de Nan Goldin aparecem como ambiente de materialização desse debate.

Referências

- CANONGIA, Ligia. (org.). **Heartbeat. Nan Goldin**. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2012.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ROUILÉE, André. **A fotografia: entre documento e a arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.
- POIVERT, Michel. Autorité de la photographie. In_____. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. Um “efeito-cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 179-216.

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

MACIEL, Kátia. Transcinemas. In:_____. **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 13-20.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 23-47.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: J. P Dutton & Co, 1970.