

## Imagens migrantes: o documento fotográfico na arte contemporânea

Migrants images: The photographic document in contemporary art

Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Ramiro Barcelos, 2705,  
Santana, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil. sandrapgon@terra.com.br

---

**Resumo.** No contemporâneo, as imagens fotográficas documentais jornalísticas perdem espaço para mídias mais adequadas à velocidade de veiculação exigida na atualidade – momento em que sua função primordial, informação, se desloca. De igual modo, os álbuns fotográficos, coleção de imagens documentais da esfera do privado, se abrem para o espaço público das redes; tal exposição irá possibilitar derivações e apropriações desse tipo de imagem. Essas derivações, vistas como expansões, indicam a possibilidade dessas imagens aderirem a um novo lugar, qual seja, o do campo da arte. Buscar-se-á pensar esse uso do documento fotográfico (público e privado). O trabalho dos artistas Miguel Rio Branco e Nan Goldin, guardadas suas especificidades, nos servirão para refletir sobre a problemática. Os conceitos de Fotografia Menor (Gonçalves, 2009) e Imagem Cristal (Deleuze, 2007), considerados qualificadores desse tipo de imagem (migrante), serão abordados.

**Palavras-chave:** arte, imagem cristal, Fotografia Menor, Miguel Rio Branco, Nan Goldin.

**Abstract.** In contemporary, documental photographic journalistic images lose space to other media, more appropriate to the serving speed demanded nowadays – the moment when its primary function, information, is dislocated. Equally, photography albums, a collection of documental images that belong to the private sphere, open themselves to the public space in social media; such exposure will permit derivations and appropriations of that kind of images. These derivations, seen as expansions, indicate the possibility of these images to adhere to another place, the art field. We shall think this use of the (public and private) photographic document. The works of the artists Miguel Rio Branco and Nan Goldin, given their specificities, will serve us to reflect on the issue. The concepts of Minor Photography (Gonçalves, 2009) and Crystal Image (Deleuze, 2007), considered to be qualifiers of this kind of image (migrant), will be approached.

**Keywords:** art, crystal image, Minor Photography, Miguel Rio Branco, Nan Goldin.

---

### Introdução

No contemporâneo, tendencialmente, as imagens fotográficas documentais, entre elas as jornalísticas, perdem cada vez mais espaço de publicitação para mídias mais afeitas à desejada velocidade de veiculação exigida nas rotinas informativas da atualidade. Momento também em que sua função primordial, informação, se desloca através da imposição de

novos formatos (onde o espetáculo se impõe). Acredita-se que se abre um novo território para esse tipo de imagens, configurando-se um processo de desterritorialização. Do mesmo modo, os álbuns fotográficos familiares, coleções de imagens documentais da esfera do privado, com momentos simbólicos e “felizes” da vida em família e entre amigos, se abrem para o espaço público das redes; tal exposição e espetacularização do privado

irão possibilitar outras apropriações e usos dessas imagens. O que se pretende dizer é que essas imagens públicas e privadas se tornam migrantes. Essa mudança de lugar das imagens de cunho documental jornalístico, bem como o deslocamento sofrido por imagens da esfera do privado, essas expansões, são vistas neste estudo como a possibilidade de essas imagens aderirem a um novo lugar, qual seja, o do território da arte. Oriundas do fotojornalismo ou dos álbuns privados, essas imagens, expulsas de seus territórios, tornam-se migrantes, no sentido de que, potentes, abrem-se para novas possibilidades de sentido, tornando-se matéria para a arte, propiciando reflexão e pensamento. O que acontece com essas imagens em seus novos arranjos, concordando com Rouillé (2009, p. 342), é que “[...] a representação produzida é abolida na representação dada [...]”; ou seja: a imagem documento transforma-se em matéria moldável na mão do artista.

A proposta deste estudo é pensar essa mudança de lugar, esse novo uso do documento fotográfico público e privado. O trabalho dos artistas fotógrafos Miguel Rio Branco (brasileiro) e Nan Goldin (americana), guardadas suas especificidades, nos servirão para refletir sobre a problemática. Nas imagens fotográficas de Miguel Rio Branco, há uma busca de transcendência do real, de onde ele parte, para ascender a níveis simbólicos; o documento é despotencializado de sua aderência ao real (referência). Nan Goldin – pioneira ao tornar públicas, já nos anos 1970,<sup>1</sup> imagens da esfera do privado, antes mesmo do advento das redes sociais – nosso segundo personagem, parte de imagens íntimas cuja dependência à referência é fundamental (memórias visuais de pessoas e momentos vividos; nesse tipo de imagem, a verossimilhança é desejada e esperada) e apresenta um universo inesperado, o lado B da vida, a banalidade de um cotidiano sem glória, temática potencializada no universo da arte-fotografia a partir dos 1980.

Ambos os artistas, por meio da luz, da cor e de seus personagens, fazem um convite a quem observa seus trabalhos para uma viagem poética e transformadora, como, acredita-se, deve ser toda Arte. Portanto, buscar-se-á apresentar o percurso das imagens produzidas por Miguel Rio Branco e Nan Goldin, do documento à matéria de expressão artística. Rouillé (2009), Deleuze (2007) e Sousa (2004), entre outros autores,

darão suporte à reflexão aqui proposta. Conceitos como o de Fotografia Menor (Gonçalves, 2009, 2011, 2012) e Imagem Cristal (Deleuze, 2007; Fatorelli, 2003), considerados qualificadores desse novo tipo de imagem fotográfica (com potência migratória), serão aqui abordados. Os conceitos de ícone, índice e símbolo trabalhados por Dubois (1993) a partir de Pierce auxiliam na construção da proposta.

Como matéria empírica para a reflexão proposta, serão utilizados o fotolivro *Silent Book*, de Miguel Rio Branco (1997) e a Revista *Portfolio Nan Goldin (Bibliothek der Fotografie nº 11, s.d.)*, com o trabalho de Nan Goldin, entre outros trabalhos dos artistas, aos quais aqui se fará referência.

### Conceitos norteadores

Apresentar-se-ão, em seguida, os conceitos principais deste artigo, o de Fotografia Menor e o de Imagem Cristal, caracterizadores/propiciadores de certa opacidade necessária às imagens fotográficas com potencial de migração para novos territórios, entre eles, o da Arte. Como já apontado, acredita-se que imagens com as características de Fotografia Menor e Imagem Cristal encontram-se nos trabalhos de Miguel Rio Branco e Nan Goldin. Imagens com essas características se colocam como uma contraposição à transparência documental. Então, tais conceitos buscam expor que o grau de aderência das imagens à referência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas mesmas imagens com o tempo e com o espaço. Começa-se, então, pelo termo “Menor”: sua utilização alude a e se inspira em Guattari e Deleuze (1977), quando estes se referem à literatura produzida por Kafka:

*Vale dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. [...]. E para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (Guattari e Deleuze, 1997, p. 28-29).*

<sup>1</sup> As primeiras exposições públicas de suas imagens em *slides* tiveram lugar em casas noturnas de Nova Iorque em 1979.

Acredita-se ser possível trazer esse conceito “Menor” à fotografia, para toda aquela imagem que germina, subverte, descentra, a fim de provocar pensamento, reflexão. No modo aqui tratado, a fotografia menor não adere necessariamente à simples referência e nela não se esgota; abre-se a diferentes leituras.

Completando o conceito de Fotografia Menor, soma-se o de Imagem Cristal, desenvolvido por Fatorelli (2003), a partir de Deleuze (2007). Vamos a ele: Fatorelli (2003), pesquisador e fotógrafo brasileiro, a partir de leitura do conceito proposto por Deleuze (2007), parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço e as divide em Imagens Orgânicas e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas seriam aquelas nas quais se encontram supervalorizadas as características referenciais da imagem, “[...] registros sumários que se esgotam na relação supostamente tautológica que estabelecem com a aparência” (Fatorelli, 2003, p. 32-33). Para o autor, ao contrário, a Imagem Cristal é aquela onde a subserviência à referência não é o mais importante, pois essa imagem é possuidora de realidades que não se confundem com ela. São imagens presentes principalmente no universo da arte. Para Fatorelli, “autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos” (Fatorelli, 2003, p. 33).

Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Elas provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitando nexos com um imaterial, “uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (Fatorelli, 2003, p. 33). A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. São imagens suplementares e o dialogismo é sua condição. Com tal conceito, busca-se expor que o grau de aderência das imagens à referência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas mesmas imagens com o tempo e com o espaço.

Então, no contemporâneo, com a crise da fotografia documental, cujos valores se adequavam sobremaneira aos da sociedade industrial e moderna, e a conseqüente relativização dos aspectos indiciários e icônicos das imagens fotográficas, abre-se caminho

para outras práticas que, ao negar o discurso da certeza referencial, aderem ao discurso do múltiplo, do híbrido potencializando a outra parte da imagem fotográfica, aquela que não se esgota na referência. Entre essas práticas, destacam-se: a fotografia-expressão praticada pelos fotógrafos, aquela em que a questão da escrita fotográfica, do autor e do Outro é potencializada; e a arte-fotografia, praticada pelos artistas, onde a imagem fotográfica descolada do papel de documento do mundo adquire a função de matéria para a arte (Rouillé, 2009); neste lugar, situam-se os trabalhos de Miguel Rio Branco e de Nan Goldin.

### Miguel Rio Branco

Como proposto no resumo deste artigo, tem-se como um dos focos a trajetória fotográfica e artística de Miguel Rio Branco naquilo que diz respeito ao aspecto migrante de suas imagens. O livro *Silent Book* (1997), um livro sem palavras, que reúne alguns trabalhos fotográficos do artista, foi eleito para se pensar acerca das relações que Miguel Rio Branco estabelece em seu trabalho entre o documento e o universo da arte. Suas imagens, caracterizadas por forte estilo barroco, possuem como foco temático o lixo, os prostíbulos e as academias de boxe decadentes. Essas imagens esgarçam o tecido do documento fotográfico, refletem sobre o tempo e penetram o universo da arte. A partir de classificação proposta por Rouillé (2009) entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas, referendada no tópico anterior, apresentar-se-á o percurso das imagens produzidas por Miguel Rio Branco do documento à matéria de expressão artística.

Miguel Rio Branco, espanhol de nascimento, nasceu em 1946, período em que as regras do fazer fotodocumental começavam a ser mudadas (Sousa, 2004). Filho de diplomata, teve sua infância dividida entre Espanha, Argentina, Portugal, Brasil, Suíça e Estados Unidos. Seu envolvimento com as imagens começou com o desenho e a pintura, nos anos de 1960, na Suíça. Em 1966, estudou no New York Institute of Photography. Em 1968, estudou na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, Brasil. Artista multimídia, no início dos anos 1970, começou a trabalhar como fotógrafo e diretor de fotografia de cinema nos Estados Unidos. A partir de 1972, passou a expor

seus trabalhos de fotografia e cinema. É correspondente da agência francesa Magnum desde os anos de 1980.

É importante ressaltar o trânsito de Miguel Rio Branco entre pintura, fotografia e cinema. Esse trânsito deixa marcas em seu trabalho fotográfico: as imagens expostas no livro apresentado ganham sentidos novos que são proporcionados pela edição e pela montagem feitas pelo artista, ultrapassando o dado pela mera referência fotográfica; soma-se a isso a dramática paleta cromática de Miguel Rio Branco, herdada de sua pintura. Em tempo, a ausência de um texto que acompanhe as imagens ressalta o caráter dialógico de seu trabalho: o espectador é instado a participar da construção da narrativa visual, sempre instável, ambígua. Tais características poderão ser constadas no prosseguimento do artigo.

### *Do documento à matéria artística*

Miguel Rio Branco possui no campo da arte-fotografia, a fotografia praticada pelos artistas, uma herança documental. As imagens apresentadas no livro *Silent Book* são tributárias dessa herança. Entretanto, de partida, Miguel escapa dessa classificação, que, historicamente, considera a fotografia uma cópia fiel do mundo; um ícone, como diria Dubois (1993) ao utilizar a teoria dos signos de Pierce para caracterizar a imagem fotográfica. Essa característica marcou o fazer documental fotográfico desde seu nascimento, no século XIX, até os anos cinquenta do século XX. Entre as décadas de 1940 e 1960, o surgimento de um discurso desconstrutor, oriundo de diferentes áreas do saber, agiria sobre a leitura das imagens fotográficas. A fotografia passou a ser vista como transformadora do real, provocando “efeitos de real”. Essa segunda posição, segundo Dubois (1993), corresponde, na teoria dos signos de Pierce, ao símbolo, aquele que possui com seu referente uma relação arbitrária. Ou seja, a fotografia é, para essa corrente, um conjunto de códigos (social, cultural, estético, entre outros) a serem decifrados. O trabalho de Miguel Rio Branco como fotógrafo documentarista parece ter uma relação mais próxima com essa segunda corrente epistemológica, que acredita na presença da subjetividade do fotógrafo na construção/composição do real. Seu trabalho também encontra eco na terceira posição epistemológica defendida por Dubois, que vê a fotografia como traço de um

real sem, contudo, a “obsessão do ilusionismo mimético” (1993, p. 53). Índice, ícone e símbolo formam uma hierarquia: primeiro, a fotografia é índice, traço de um real, depois, ela é um ícone, semelhança, e por fim, símbolo, adquire sentido. O trabalho documental de Miguel Rio Branco mescla as três posições, ressaltando o caráter simbólico da imagem. Como coloca Sousa (2004, p. 176), “A fronteira entre o documento, no sentido originário do termo, e a arte estreita-se e esbate-se nesses casos. Os novos documentaristas desenvolvem mais comentários visuais sobre o mundo do que geram notícias visuais sobre esse mesmo mundo”.

Então, o caráter indicial das imagens é o ponto de partida de Miguel Rio Branco na construção de sua narrativa visual sem, contudo, absolutizá-lo, a iconicidade é intuitiva, e o sentido se faz na apresentação dessa narrativa. Suas imagens assinalam a autoria, trazem para dentro do quadro fotográfico os imateriais, referentes incorporais que vão além dos detalhes técnicos da tomada de imagem e que incluem a vivência do fotógrafo, suas percepções, sentimentos e desejos, bem de acordo com as palavras de Cauquelin (2008, p. 2), ao refletir sobre os incorporais nas imagens, “[...] Um fragmento de vida, reminiscências de lugares, pessoas, tempo passado e presente, palavras trocadas, uma atmosfera de cheiros, cores, sabores, sons: um tecido frágil que tende a se desfazer se chegarmos perto demais e cuja consistência é a fluidez”. Pode-se dizer, então, que o trabalho documental de Miguel Rio Branco se qualifica como fotografia expressão, aquela praticada pelos fotógrafos, no dizer do teórico francês Rouillé (2009), que nega a certeza do discurso referencial, sendo uma resposta à crise que assola a imagem documental no contemporâneo. Esse modo de fazer adere ao discurso do múltiplo, do híbrido potencializando a outra parte da imagem fotográfica, aquela que não se esgota na referência. Mas a arte-fotografia, aquela praticada pelos artistas, na qual a imagem fotográfica descolada do papel de documento do mundo adquire a função de matéria para a arte (Rouillé, 2009), é o novo lugar das imagens de Rio Branco no livro *Silent Book*.

### *Silent Book*

*Silent Book* (1997), um livro sem palavras cuja narrativa se constrói no encadeamento das imagens, reúne parte do trabalho

fotodocumental expressivo de Miguel Rio Branco, desenvolvido em diferentes cidades do mundo durante a década de 1990. Produzidas para representar a realidade, essas imagens, infiéis à sua origem, possuem uma potência ficcional não descartada pelo artista. Ao migrarem para o livro, em novos arranjos produzidos na edição e montagem, as imagens transformam-se em matéria artística. O novo encadeamento proposto, cuja paginação se faz quase sempre em dípticos (quando aberto, duas imagens são vistas em conjunto), não é aleatório: o artista constrói com ele poemas visuais, propõe sua temática. Novas realidades de forte teor existencial emergem como em um palimpsesto. Imagens de boxeadores, prostitutas, objetos descartados, animais, circos, lugares abandonados permeiam as 98 páginas que compõem o livro. Pungentes, falam de dor, de medos, de morte, dos socialmente excluídos. No passar das páginas, a temática recorrente da finitude; ligada ao tempo que escoar e marca, está presente de modo incontornável no trabalho: nos corpos, espaços e objetos apresentados como detritos. Nas Figuras 1 e 2, paginadas lado a lado (díptico) no livro, pode-se observar o tempo que escoar e marca nas manchas das paredes, bem como a paleta cromática do artista, feita de cores saturadas, em um claro-escuro que aumenta a carga dramática das imagens (Figura 1).

Na Figura 2, observa-se a sobreposição e a montagem, fazendo ressaltar o permear do

corpo e de seu entorno: espelhos desgastados em primeiro plano por sobre imagem espelhada ao fundo de um boxeador, o fundo da imagem é negro, apontando para um nada. A presença do tempo, cumulativo, recobre a imagem, a dor da existência embaça o olhar tanto do boxeador quanto do leitor da imagem.

Nas Figuras 2 e 3, mais uma vez um díptico, um novo encadear de imagens na construção desse poema visual que é *Silent Book*. Nelas, a questão do tempo se mostra através dos corpos borrados, provocados por um tempo mais longo de exposição. Esses corpos assemelham-se a espectros, rastros de um passar do tempo avassalador. Ambas as imagens falam da impermanência, do anonimato daqueles considerados excedentes pelo sistema capitalista contemporâneo.

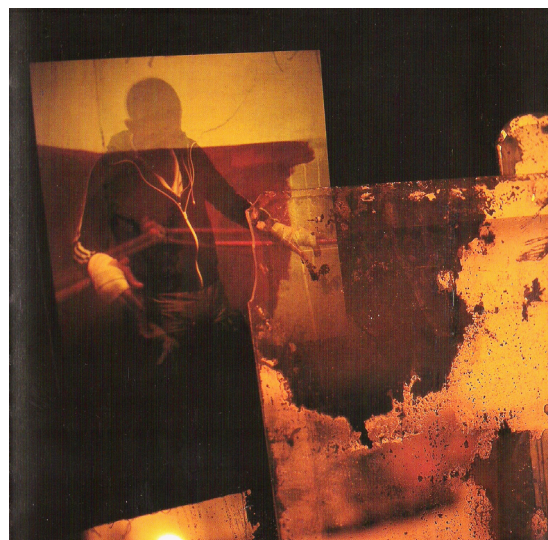
### Nan Goldin

Nan Goldin, segundo personagem aqui apresentado, possui pontos em comum com Miguel Rio Branco, seja no modo como, a partir de uma imagem documental, única ou serializada, esgarça o referente fotográfico e urde um novo lugar de interrogações e possibilidades, seja na abordagem feita dos deserdados do sistema. Ambos os artistas, através de suas imagens, colocam a questão da impermanência, do anonimato daqueles considerados excedentes pelo sistema capitalista contemporâneo, contrapartida da sociedade



**Figura 1.** Fotografia de Miguel Rio Branco, *Silent Book* (1997).

**Figure 1.** Photo by Miguel Rio Branco, *Silent Book* (1997).



**Figura 2.** Fotografia de Miguel Rio Branco, *Silent Book* (1997).

**Figure 2.** Photo by Miguel Rio Branco, *Silent Book* (1997).



**Figura 3.** Fotografia de Miguel Rio Branco, *Silent Book* (1997).

**Figure 3.** Photo by Miguel Rio Branco, *Silent Book* (1997).



**Figura 4.** Fotografia de Miguel Rio Branco, *Silent Book* (1997).

**Figure 4.** Photo by Miguel Rio Branco, *Silent Book* (1997).

hedonista e narcísica, a outra face do narcisismo contemporâneo: os não suficientemente brancos, bonitos, magros, ricos e civilizados. Nesse sentido, ambos apresentam uma produção fotográfica politicamente consistente na crítica que fazem ao capitalismo e seus valores. Conceitualmente, julga-se também encontrar nas imagens produzidas por Nan Goldin e seus encadeamentos a explicitação dos con-

ceitos de Imagem Cristal (Fatorelli, 2003) e de Fotografia Menor (Gonçalves, 2009), apresentados anteriormente. Ressalta-se que a bibliografia utilizada para expor os dados biográficos da artista inclui Grosenick (2005), Rouillé (2009), Cotton (2013) e outros autores.

Nascida no Estado de Washington, Estados Unidos, em 1953, em uma família burguesa, é a caçula de quatro filhos. Sua vida é marcada por uma tragédia familiar: a morte por suicídio de sua irmã mais velha, Barbara, aos 18 anos de idade. Quando dessa morte, Nan Goldin estava com 11 anos de idade. Após a morte da irmã, fugindo da repressão familiar, que havia levado sua irmã para um hospital psiquiátrico antes do suicídio, Goldin abandona a casa paterna. Aos 16 anos, começa a fotografar seus colegas de colégio – *Satya Community School*, em Lincoln, Massachussets –, e esses se transformam em uma espécie de família substituta. A partir daí, fotografar passa a ser seu modo de reter o escoar do tempo (em um obsessivo diário visual), sua tentativa de manter vivos, mesmo que apenas na lembrança da imagem captada, aqueles que a rodeiam. Nessas primeiras imagens, o *snapshot*, instantâneo, passa a ser a marca registrada da estética desenvolvida pela artista. A aparência é a de uma fotografia cândida, espontânea, todavia, essas imagens são, mais do que tudo, fruto da cumplicidade entre Goldin e seus retratados (grupo de amigos de sua convivência). O aspecto amador apresentado por esse diário íntimo, com imagens borradas, enquadramentos imprecisos, desvios cromáticos, foco errático, parece ser, de acordo com Cotton (2013, p. 137), “um recurso intencional que assinala a intimidade do relacionamento entre o fotógrafo e o seu tema”, característico das imagens fotográficas do álbum de família. Paradoxalmente, o álbum familiar apresentado por Goldin foge às temáticas recorrentes nesse tipo de relato imagético: suas imagens não constroem os esperados relatos de celebrações (nascimentos, casamentos, aniversários, viagens) nas quais é possível a visualização de uma saudável estrutura familiar em funcionamento (Cotton, 2013).

O álbum de Goldin, de sua família expandida formada por seus múltiplos amigos (heterossexuais, homossexuais, transexuais e travestis), além da presença de pequenas comemorações, acolhe o trivial, o não acontecimento e o tabu: as imagens de morte, de sexo, de tédio e de dor se fazem presentes, como se pode observar na Figura 5, dada como exemplo do que se diz aqui. Um casal heterossexu-

al faz sexo frente à objetiva da artista. Não há pose, são corpos pegos na espontaneidade de seus movimentos. Os pés sujos dos amantes e o ambiente em desalinho causam certa tensão, sugerindo uma “intimidade desviante”, não afeita ao padrão pequeno-burguês da classe média americana. A cena desestabiliza o olhar, que não espera esse grau de intimidade e exposição, e esse reage. Nessa reação, oportuniza-se a criação de novas visibilidades, intenção da artista. Marca-se que as imagens produzidas por Nan Goldin possuem uma poética própria que permite, apesar das temáticas abordadas, certo lirismo de cunho humanista que não subjuga o retratado. É com certa ternura que Goldin fotografa, tanto a si mesma como a seus amantes e amigos. Goldin interage, não está de passagem, ela não julga nem se julga.

O trabalho de Nan Goldin, segundo Cotton (2013), é precursor da chamada “estética do ordinário”, temática hoje recorrente na arte contemporânea, na qual, coincidentemente, a fotografia se transforma em matéria expressiva para o artista. A temática ligada aos pequenos relatos, característica do trabalho de Nan Goldin, se coloca em contraposição ao que até então era universal na arte. Passa-se de um regime de exclusão, de uma mística de pureza, própria do modernismo, para “uma cultura aberta à alteridade, à diferença, ao consenso”



**Figura 5.** Nan Goldin, *Pessoas na cama*, Nova Iorque (1980).

**Figure 5.** Nan Goldin, *Roommates in bed*, New York City (1980).

(Rouillé, 2009, p. 354-355). Desde as primeiras imagens, datadas dos anos de 1960 e do início dos anos de 1970, em preto e branco, o universo apresentado por Nan Goldin é aquele em que ela vive, é o diário íntimo de um cotidiano marginal e sem glória. Os personagens retratados fazem parte da trajetória de vida da artista, recheada por festas, drogas, violência, sexo, morte, perda e angústia. Marque-se que, antes mesmo da proliferação das redes sociais presentes hoje no ciberespaço, que levam ao extremo a exposição da esfera privada, Nan Goldin já fazia esse movimento, tornando público, através de espaços artísticos, seu álbum “familiar”. Nesse sentido, sua fotografia já nasce “Menor”, esbarra e enfrenta o “bom-senso” pequeno-burguês forjado por valores capitalistas – a sociedade do falo (patriarcal) é posta em xeque. Nasce daí uma potência cristalina, multifacetada, revolucionária, desestabilizadora de verdades estabelecidas.

#### *A consolidação do Álbum “Familiar”*

Em 1973, Goldin expõe suas primeiras fotografias, feitas entre *gays* e *travestis*<sup>2</sup>, em uma galeria de Cambridge, Massachusetts. A partir de 1974, frequenta a escola do *Museum of Fine Arts* da *Tufts University*, em Boston, Massachusetts, onde se diploma em Artes Plásticas. Suas afinidades com a fotografia colorida e o uso do *flash* nascem nesse período<sup>3</sup>. Em 1978, Nan Goldin muda-se para Nova Iorque, onde fotografa os membros da cultura *punk* de Bowery<sup>4</sup>, minada pelo consumo de drogas duras. As primeiras exposições públicas de suas imagens na forma de *slides* acontecem em bares e casas noturnas da cena *underground* de Nova Iorque (1979). As apresentações de seus *slideshows* são acompanhadas por trilhas musicais que intensificam (ou ironizam) o sentido das imagens mostradas (essas montagens assemelham-se a um quase cinema). Goldin dá continuidade ao seu trabalho, continua fotografando a si mesma e a seus amigos. Histórias de amor, de perdas, violência, solidão, morte e drogas irão compor seu primeiro livro, *The Ballad of Sexual Dependency* (Goldin, 2012 [1986]); a questão da AIDS está presente no livro (muitos de seus

<sup>2</sup> Essas imagens, produzidas no fim da adolescência, compuseram uma série com o nome de *Drag queens*, onde a artista retrata o cotidiano e o círculo de amizades de duas *drag queens* com quem ela morou em Boston, Massachusetts (Canoglia e Peres, 2012).

<sup>3</sup> Ausenta-se da escola de Belas-Artes por um ano; durante esse período não consegue utilizar o laboratório preto e branco para revelar e ampliar suas imagens. Começa então a utilizar diapositivos (*slides*) coloridos (Cotton, 2013).

<sup>4</sup> *Bowery* é o nome de uma rua e de uma vizinhança localizada no *East Side* de Manhattan.

amigos eram HIV positivo e ela acompanharia a trajetória de alguns deles até a morte). Essa obra foi extraída de uma grande coleção de mais de 700 *slides* realizados entre Nova Iorque e Boston entre 1971 e 1985. Com esse livro, seu trabalho, antes restrito a uma minoria, formada por artistas de diferentes áreas que eram quase todos seus amigos e também apareciam nas fotografias, ganha um público mais amplo, e a alta esfera institucional da arte passa a se interessar pela sua produção.

Todavia, é nos *slideshows* que a potência de seu trabalho ganha corpo. Através dessa prática, que a acompanhava desde os anos de 1970, Nan Goldin exercita o sequenciamento e a edição de suas imagens, reveladores de seu interesse pelo cinema<sup>5</sup>. É também nesse sequenciamento, sempre provisório ao assumir novas imagens e criar novas configurações, que a possibilidade de “formações cristalinas” surge em sua narrativa visual. De acordo com o historiador de arte Adon Peres (Canoglia e Peres, 2012, p. 56), em texto sobre a artista, Goldin “[...] rejeita a compressão da experiência a uma única imagem [...] A apresentação em montagem, em *grid*, outro estratagema, enfraquece a força de qualquer imagem isolada e força o observador a realizar conexões formais e emocionais [...]”. Ainda com o autor, no mesmo texto, com essa montagem em *grid*, Goldin configura o espaço “como uma densidade de pessoas, de corpos, de retratos – o *grid*, um eco dos *slideshows*, resume sua visão de que a história e o tempo existem como o agregado de vidas individuais” (Canoglia e Peres, 2012, p. 57). Em seus sequenciamentos, a artista parece buscar transbordar as questões individuais que apresenta e levar o espectador dessas narrativas imagéticas – mesmo os que não se enquadram no mundo e nas situações apresentadas – a se deixar tocar pelo que de humano, demasiadamente humano, existe em suas imagens.

O álbum de família, mesmo que expandido tematicamente, como o de Goldin, é o lugar do território. Entretanto, território move-dição, sempre sinalizando a deriva, a brecha. É, portanto, essa deriva que permite à artista interferências novas em seu sequenciamento de imagens. Frente a elas, como observadora e operadora das cenas retratadas, Goldin é invadida pelo passado que transborda no presente de seu olhar, um passado que se atualiza nas

manipulações que realiza no sequenciamento de suas imagens e que permite que novas imagens façam parte de novas configurações do conjunto, que permanentemente se atualiza – seja materialmente pela mão da artista, seja nas possibilidades dadas ao observador das mesmas. Ou seja, acontece com Goldin, na manipulação dessas imagens no presente da visada, um transbordamento do tempo, provocando uma fissura, um hiato no qual brota a Imagem-Cristal (ou formações cristalinas). Nesse lugar, os antagonismos cessam, não por acomodação, mas porque um é presença no outro, tudo é fluxo, atual e virtual, passado e futuro, sonho e realidade. Nesse lugar, Goldin cria novas histórias para suas imagens e convida o espectador a participar nessa busca do sentido.

### *Sobre algumas imagens*

As questões relacionadas ao sexo, à homossexualidade, às drogas e à morte, como vimos, perpassam a produção de Nan Goldin. Através dessas temáticas, ela constrói a narrativa de sua vida e de sua família expandida. O *slideshow*, como indicado anteriormente, é seu suporte preferido para dar a ver seu trabalho ao permitir uma atualização permanente de suas histórias. Todavia, fez-se aqui a opção de pensar algumas dessas imagens, naquilo que possuem de “cristalino” e “menor”, isoladamente. Portanto, escolheu-se para observar essa espécie de álbum de família criado pela artista, a revista *Bibliothek der Fotografie* nº 11 (s.d.) com o Portfólio de Nan Goldin. Argumenta-se que a forma impressa, por seu aspecto mais perene, permite um debruçar mais profundo sobre a imagem. Do mesmo modo, acredita-se poder afirmar não ser aleatória a edição e o sequenciamento das imagens feitos no suporte escolhido para reflexão.

A primeira imagem escolhida (Figura 6), capa da referida revista, é lúdica. Foge um pouco da atmosfera sombria das imagens da artista: uma mulher ou um homem, não se sabe ao certo, olha direto para a objetiva, dirigindo à fotógrafa um olhar e sorriso sedutor – a cumplicidade é revelada entre ela e a artista. A bela loura pousa sua mão esquerda sobre o ombro de seu condutor; a mão direita, que se pode ver oriunda de um braço com muitos pelos, aproxima-se de seu sexo, indefinido. As cores

<sup>5</sup> Em 1995, lança seu filme *I'll Be Your Mirror*, onde apresenta entrevistas com seus amigos soropositivos.



presentes são quentes e saturadas e contrastam com os personagens principais vestidos de branco (como anjos). Toda a imagem possui um aspecto borrado, com o fundo apresentando pouca definição, o que sugere a esses personagens uma identidade fluida, contestadora do binarismo sexual. Da imagem indicial, documental, da estética do ordinário, do comum, Nan Goldin coloca ao espectador uma reflexão sobre o corpo e o peso que pode significar o sexo biológico. Considera-se a imagem relacionada com as características daquilo que aqui se conceituou como Fotografia Menor no seu mais puro sentido (é uma fala “menor”, daqueles que estão em uma posição de borda e, portanto, prenhes de devir). A imagem fala do múltiplo, da diferença, da vivência do gênero escolhido. Há nela um desejo de liberdade.



**Figura 6.** Nan Goldin, *Jimmy Paulette na Bicicleta de David*, Nova Iorque (1991).

**Figure 6.** Nan Goldin, *Jimmy Paulette in David Biking*, New York (1991).



**Figura 7.** Nan Goldin, *Piquenique na Esplanada*, Boston (1973).

**Figure 7.** Nan Goldin, *Picnic on the Esplanade*, Boston (1973).

A Figura 7 reitera as questões expostas acima. A família estendida de Goldin encontra-se na *Boston Esplanade*, ponto turístico da cidade de Boston e lugar de lazer para a população. Outra vez, a atmosfera é comum, retrata o piquenique de um grupo de “amigas” à beira de um rio. Elas sorriem, qual em um álbum de família. Percebe-se, outra vez, a presença cúmplice do olhar da artista. Como na imagem anterior, o sexo dos retratados não se revela de todo (talvez travestis ou transexuais). Essas “mulheres” tencionam a situação ordinária representada. Nota-se um território movediço, mutante, sinalizando a deriva, a brecha que irá guiar o espectador para novos territórios; nesse sentido, essa imagem é um cristal. Mobiliza o espectador, que é levado a dialogar com o que vê, despertando, talvez, novas zonas do desejo.

Na Figura 8, a atmosfera é outra, contrasta com os espaços abertos apresentados nas duas imagens anteriores. Pertence ao período das grandes perdas vividas por Goldin (que começa em meados da década de 1980), quando a AIDS levaria muitos de seus amigos. O sonho de um futuro conjunto com sua família estendida começa a se fragmentar. Nesse sentido, a imagem abaixo é pungente, fala no seu silêncio. Pode-se ver apenas o esquelético braço de Gilles, símbolo de sua morte. No portfolio da revista que aqui se utiliza (*Bibliothek der Fotografie*, nº 11, s.d.), a imagem apresentada é a última de uma série de dois dípticos que se referem e retratam Gilles. Ela é o fecho de uma série, mas fala sozinha. Fala do fim de sonhos, fala de dor e do fim de uma era que perdeu sua inocência transgressora.

No final dos anos de 1980, o trabalho de Goldin é plenamente reconhecido na esfera artística internacional. A artista passa a expor em várias partes do mundo. Em 1996, publica o livro *I'll Be our Mirror*, no qual as questões abordadas nos trabalhos anteriores continuam presentes. Com o passar do tempo, novas questões somam-se às anteriores em seu trabalho. A luz natural penetra em sua produção imagética através de paisagens nada contemplativas, mas cheias da carga dramática que caracterizam o seu trabalho. A artista segue fotografando, produzindo livros e apresentando seus *slideshows*. Seu trabalho continua corrosivo e potente. A luz natural penetra em sua produção imagética através de paisagens, nada contemplativas, cheias da carga dramática que caracterizam o seu trabalho. Atual-



**Figura 8.** Nan Goldin, *O Braço de Gilles*, Paris (1993).

**Figure 8.** Nan Goldin, *Gilles' Arm*, Paris (1993).

mente, a artista segue fotografando e expondo seus trabalhos pelo mundo.

### Considerações finais

De acordo com o exposto no tópico sobre os conceitos norteadores deste artigo, pode-se observar, nas fotografias aqui apresentadas produzidas por Miguel Rio Branco e Nan Goldin, as características de uma Fotografia Menor e da Imagem-Cristal. Por meio de uma imagem documental, dominante, peça matriz para a construção e discussão conceitual, Miguel Rio Branco e Nan Goldin urdem um novo lugar de interrogações e possibilidades. Nas imagens fotográficas dos artistas, há uma busca de transcendência do real para ascender a níveis simbólicos. Por meio da luz, da cor e de seus personagens, ambos fazem um convite a quem observa seus trabalhos para uma viagem poética e transformadora. Miguel Rio Branco e Nan Goldin criam, com suas imagens e seus arranjos, um lugar de trajetórias imprevisíveis, de permuta entre atual e virtual, presente e passado, real e imaginário, um lugar de potência e devir.

### Referências

- BIBLIOTHEK DER FOTOGRAFIE Nº 11. [s.d.]. *Portfolio. Nan Goldin*. Bestellnummer, S1815, Luzern, 97 p.
- CANOGLIA, L.; PERES, A. 2012. *Nan Goldin. Heart-beat*. Rio de Janeiro, Barléu Edições Ltda, 110 p.
- CAUQUELIN, A. 2008. *Frequentar os Incorporais: Contribuição a uma Teoria da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 215 p.
- COTTON, C. 2013. *A Fotografia como Arte Contemporânea*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 256 p.
- GUATTARI, F.; DELEUZE, G. 1977. *Kafka, por uma Literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 152 p.
- DELEUZE, G. 2007. *A Imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 340 p.
- DUBOIS, P. 1993. *O Ato Fotográfico*. Campinas, Papirus, 362 p.
- FATORELLI, A. 2003. *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro, Relume Dumará/FAPERJ, 180 p.
- GOLDIN, N. 2012. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York, Aperture, 147 p.
- GONÇALVES, S.M.L.P. 2009. Por uma Fotografia Menor no Jornalismo Diário Contemporâneo. *E-Compós*, 12(2):1-17. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/393/364>. Acesso em: 25/05/2015.
- GONÇALVES, S.M.L.P. 2011. Fotografia, memória e Arte. Sobras, de Geraldo de Barros. *Contracampo*, 23:86-115. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/156/85>. Acesso em: 25/05/2015.
- GONÇALVES, S.M.L.P. 2012. Fotojornalismo: Entre a Opacidade e a Transparência. *Discursos Fotográficos*, 8(13):71-91. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursos-fotograficos/article/view/12211/11291>. Acesso em: 25/05/2015. <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2012v8n13p71>
- GROSENICK, U. (ed.). 2005. *Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*. London, Taschen, 576 p.
- RIO BRANCO, M. 1997. *Silent Book*. São Paulo, Cosac Naif, 98 p.
- ROUILLÉ, A. 2009. *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo, SENAC, 484 p.
- SOUSA, J.P. 2004. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó/Florianópolis, Letras Contemporânea, 320 p.

Submetido: 29/06/2015

Aceito: 24/07/2015