

Da porta para dentro: Nan Goldin, Cia de Foto e as poéticas da intimidade na fotografia contemporânea

Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Larissa Souza Vasconcelos

RESUMO

O texto a seguir se propõe a fazer uma breve análise dos trabalhos *The Ballad of Sexual Dependency*, da fotógrafa americana Nan Goldin, e *Caixa de Sapato*, do coletivo brasileiro Cia de Foto. De que forma esses artistas utilizam a fotografia para se apropriar do cotidiano e quais implicações estéticas e políticas provêm dessas apropriações? A pesquisa visa contribuir com as recentes discussões sobre a relação entre as subjetividades e a fotografia contemporânea. **PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia. Intimidade. Subjetividade.

1 Sem pedir licença

*People take pictures of the Summer,
Just in case someone thought they had missed it.
Just to prove that it really existed.
People take pictures of each other,
and the moment to last them forever,
of the time when they mattered to someone.
The Kinks*

Tomar banho, jantar, dormir junto. Ou sozinho. Chorar às vezes. Brigar, andar sem roupas, cozinhar, assistir TV, fazer sexo. Guardar tudo em imagens. Guardar? O universo das fotografias sobre o qual falarei neste artigo existe da porta para dentro. Trata-se da vida privada. Imagens do cotidiano. O mais banal e ordinário dos dias que passam.

No final da década de sessenta, a fotógrafa Nan Goldin começava a documentar a sua própria vida. Com uma câmera analógica e de um olhar intimista e extremamente afetuoso, ela mostrou ao mundo através do diaporama *The Ballad of Sexual Dependency* que “fotografias caseiras” não se resumiam a retratos de aniversário. Suas imagens nos desvendavam um mundo que por muito tempo permaneceu guardado atrás das portas e janelas das casas.

Quase cinquenta anos mais tarde, o coletivo brasileiro Cia de Foto ganhava repercussão nacional pelo *Caixa de Sapato*, ensaio composto por imagens da intimidade dos próprios fotógrafos publicado em um álbum virtual. Câmeras digitais, *photoshop* e uma rotina reconfigurada pelas práticas fotográficas.

Na tentativa de pensar as relações entre fotografia e intimidade, escolhi olhar aqui para esses dois trabalhos, distanciados pelo tempo e pelas conjunturas, mas que possuem uma proximidade afinada, principalmente no que diz respeito aos processos de produção, de inserção da fotografia no dia a dia. Sem grandes ambições de chegar a respostas, quero juntar os fios, dar nós, tecer alguma coisa. “Amar a trama mais que o desenlace”¹.

Olhar para esses trabalhos significa (também) olhar para fora deles. Buscar um entendimento, ainda que precário, das transformações do “privado” das últimas duas décadas do século XX até hoje, quando “os grandes relatos cedem lugar, na arte, à proliferação de pequenos relatos e ao emprego crescente da fotografia para lhes dar corpo e forma.” (ROUILLÉ, 2009, p. 356). Não se trata simplesmente do que os uni ou os distingui, mas de buscar compreender as operações e sentidos desses trabalhos em cada contexto.

2 Uma Balada de pequenos relatos

Quando ganhou a sua primeira câmera, aos 16 anos, a fotó-

¹ Da canção de Jorge Drexler, *La trama y el desenlace*.

grafa americana Nan Goldin não buscou algo de extraordinário para enquadrar. Fotografou a si mesma e ao seu entorno mais imediato. Tal gesto seria repetido incontáveis vezes, por mais de três décadas. Foi com esse olhar, que escolhia focar sempre no que estava mais próximo e lhe era mais caro e familiar, que Nan Goldin tornou-se uma referência recorrente quando se fala da relação entre arte e intimidade.



Fonte: GOLDIN, 2005.

Durante toda a carreira, Nan dividiu a atenção entre os diários fotográficos, relatos cotidianos, e o trabalho de testemunha ocular de grupos com quem a artista se relacionava. A partir do início dos anos setenta, suas fotos passavam a retratar dependentes químicos, homossexuais, travestis e prostitutas, como “[...] uma homenagem carinhosa, com todos os seus defeitos, ao caleidoscópio da vida e da morte.” (GROSENICK, 2005, p.64).

No ano de 1978, Nan Goldin se mudou para Nova York e começou a trabalhar no *Tim Pan Alley Bar* como camareira. Assim como outros artistas, a fotógrafa passou a apresentar seus trabalhos no local. Ela expunha seus diapositivos em sequência, acompanhados de música, sempre escolhendo a cada apresentação uma ordem diferente e adicionando um novo item. Em 1981 Nan nomeou esse diaporama de *The Ballad of Sexual Dependency* (*A Balada da dependência sexual*) em homenagem a uma canção de uma ópera de Bertold Brecht e Kurt Weill. Três anos mais tarde, a artista publicou um livro homônimo com parte das imagens.

O que encontramos em *The Ballad of Sexual Dependency* é uma crônica dolorosa do cotidiano, na qual Nan Goldin nos conta através de imagens o que se passava na sua vida e de seus amigos. Ela andava com a câmera fotográfica o tempo todo, registrando diversos aspectos da sua intimidade. A câmera acabava funcionando como uma memória externa e potente, guardando todas as coisas que não poderiam ser esquecidas.



Fonte: GOLDIN, 2005.

Nas fotografias, enquadramentos despreocupados, iluminação precária, uso abusivo de flash. Podemos ver casais nus na cama, uma casa vazia, pessoas dormindo, bebendo, conversando, mulheres que se olham no espelho. Temos a breve impressão que aquelas imagens foram produzidas de uma forma muito espontânea, sem pensar muito, como quem fuma há muitos anos e acende um cigarro.

É o que vemos na foto *Nan and Brian* (1983), onde um casal aparece sentado na cama como se tivesse acabado de levantar ou de fazer amor. Uma cena banal, corriqueira, que parece ter sido captada meio ao acaso, ao sabor do momento. De fato, as fotos de Goldin não envolvem uma produção prévia, nenhum tipo de preparação da cena e/ou da câmera, elas surgem coladas ao acontecimento, como se fossem tomadas de assalto, fruto da surpresa e do instante. Lembram imagens produzidas por câmeras *snap shots*, esses aparelhos portáteis, amadores, que utilizam um flash duro, direto, revelando um olhar ao mesmo tempo voyeurístico e despretenso, um olhar mais preocupado em estar próximo, em conexão íntima com os fenômenos do que com preciosismos de ordem técnica ou formal.

Nan acabou por desenvolver uma estética do instantâneo, “[...] na qual a intimidade e a imediatez se converteram nas características mais distintivas e significantes de seu trabalho.” (GROSENICK, 2005, p. 67). E não se trata aqui da imediatez de Joseph Koudelka fotografando o seu relógio no exato momento que os tanques de guerra soviéticos invadiram Praga em 1968. Ou a captura dos momentos únicos de Cartier Bresson. A impressão que se tem ao olhar as imagens de Nan Goldin é que elas poderiam se repetir diariamente, de forma despreocupada. E não por isso são menos políticas, ou falam de fora de um tempo, como nos lembra Denilson Lopes:

Essa poética da despreocupação, longe de uma postura de isolamento do mundo como numa torre de marfim esteticista, afirma um distanciamento para uma melhor compreensão, uma opção pela existência mínima, cotidiana, não gloriosa de cada dia, um desejo de dissolução no universo, de desaparecer discretamente. (LOPES, 2007, p.42).

É importante pensar no lugar em que alguns historiadores da arte situam a obra de Nan Goldin e de outros artistas que atuaram nos anos 1960 e 1970, refletir sobre os riscos que se colocam quando estas obras são pensadas exclusivamente na sua dimensão macropolítica. Suely Rolnik (2011) tenta criar distinções sobre o que poderia ser a macro e a micropolítica na arte: As práticas de ordem macropolítica veiculam basicamente conteúdos ideológicos, o que as deixa mais próximas da militância do que da arte. Já na dimensão micro da ação, o político constitui um elemento intrínseco à investigação poética, e não a algo exterior. A questão aqui não é pensar qual das duas dimensões é mais importante para o mundo, mas pensar em como “a vertente macropolítica foi generalizada pela história hegemônica da arte para interpretar o conjunto das propostas artísticas daquelas décadas no continente, sob a designação de ‘arte conceitual política’ ou ‘ideológica’.” Tal generalização implica a “[...] denegação da natureza micropolítica das ações artísticas em questão, que entrava o seu conhecimento e expansão.” (ROLNIK, 2011, p. 22)².

■
² Documento eletrônico.

Assim, apesar de ter ficado conhecida por retratar algumas minorias, como aidéticos, travestis e dragquens, o olhar de Nan Goldin sobre essas pessoas não deve ser encarado somente como uma postura militante, de denúncia. Não deve ser visto exclusivamente sob a sua dimensão macropolítica. É preciso identificar o que é **mínimo** dentro da obra de Nan, pensar a política de sua poética. E não esquecer, também, que era para os seus amigos que ela estava olhando. Não simplesmente para grupos excluídos e marginalizados.

É importante compreender os contextos em que *The Ballad of Sexual Dependency* foi criada (1971-1985) para que então possamos compreender as reorientações que ele foi capaz de provocar. Esse era um momento em que o mundo oscilava. O momento de um fim que parecia não chegar, quando a Guerra Fria arquejaria desde a derrota americana no Vietnã até a ruína do regime soviético com a queda do muro em 1989.

Para André Rouillé esse período, que se segue imediatamente ao fim do modernismo na arte, caracteriza-se por mudanças profundas nos materiais, valores, e procedimento artísticos. É esse o momento em que alguns valores modernistas, como certa “[...] cultura da exclusão e uma mística da pureza [...]”, começam a ceder lugar à cultura da alteridade, à diferença: “É exatamente a remoção da trava modernista que permite aos artistas abrir o

cenário cultural e artístico para os excluídos do modernismo: as mulheres, a classe operária, as minorias sexuais e raciais, oprimidas, etc.” (ROUILLÉ, 2009, p. 355).

Esse era o período, por exemplo, em que a arte da *performance* começa a ganhar voz como uma “arte de fronteira”, que vem para romper com o que poderíamos chamar de arte pré-estabelecida (COHEN, 2009). De acordo com Renato Cohen, o surgimento da *performance* está ontologicamente ligado a um movimento maior, que se apresenta como uma forma diferente de encarar a arte, chamado *liveart*: “A *liveart* é a arte ao vivo e é também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.” (COHEN, 2009, p. 38).

Tal movimento de ruptura a que se propunha a *performance* era um movimento duplo, dialético: de um lado, procurava-se tirar a arte de uma posição sacra, por outro por um lado, aproximava-se a arte da vida, ritualizando gestos cotidianos: “dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa *performance* de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos.” (COHEN, 2009, p. 38).

É também nesse período que se estabelece uma aliança entre arte e fotografia, quando a última passa a ser largamente utilizada por vários artistas como meio de expressão, na busca por uma resistência a desmaterialização da arte. É quando, “[...] após muitas décadas de abstração, depois dos movimentos minimalista e conceitual, a arte reata explicitamente com o mundo. Ela se seculariza.” (ROUILLÉ, 2009, p. 355).

Esse movimento da arte de reatar com o mundo acabou por produzir algumas reorientações temáticas. O privado, os pequenos gestos íntimos e o irrisório começaram a ganhar espaço. Um número crescente de artistas passa a usar a fotografia para descobrir o próximo, o imediato, o ordinário. Como se naquele momento a arte fosse o único lugar possível para questionar ou simplesmente descrever o que é, o que somos, o que vivemos, o que acontece quando o extraordinário se esgota pelo uso:

Na medida em que cada vez mais o grandioso, o monumental pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença. (LOPES, 2007, p. 40)

Assim, os grandes relatos da arte modernista, com o seu ideal de universalização, foram sendo substituídos na arte contemporânea pelos pequenos relatos:

Fotografar um universo circunscrito na vida cotidiana, nos gestos diários, nos lugares familiares, nos objetos usuais, invisíveis de tanto serem vistos, vai opor-se a concepções modernistas, para as quais a criação consistia em um processo ininterrupto de mudança, de ruptura, de negação, em busca desenfreada do inédito. (ROUILLÉ, 2009, p. 358).

Paradoxalmente (ou não), é esse lugar de Nan Goldin, o lugar da ruptura. Da ruptura pelo cotidiano, pela insinuação do privado. Não por ser mulher ou não por trazer as minorias em suas imagens. E sim pelo desconcerto que provocava ao mostrar o que por tanto tempo permaneceu invisível ou interdito. A vivência íntima irrompendo na arte como uma inversão romântica do modernismo. (ROUILLÉ, 2009, p. 359).

3 O Sublime e o banal numa *Caixa de Sapatos*

Mais de trinta anos após o trabalho pioneiro de Nan Goldin, o grupo paulista Cia de Foto surge na cena fotográfica brasileira. Pio Figueiroa, Rafael Jacinto e João Kehl fundaram o coletivo fotográfico em 2003, deixando a fotopublicidade (atividade deles até então) um pouco de lado e trazendo a fotografia “para dentro de casa”.



Fonte: disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/ciadefoto/2867427729/in/photostream> >

Em 2008, deram início ao *Caixa de Sapatos*, projeto que consiste em registrar vários aspectos da rotina dos fotógrafos (e das pessoas que vivem com eles) e guardá-los num álbum virtual (*Flickr*), como quem guarda lembranças numa antiga caixa de sapatos. “Uma produção sistemática onde o instante mais corriqueiro, o mais ordinário, tem uma marca fotográfica.”³

As personagens que habitam as fotografias do coletivo são sempre as mesmas e nos são próximas. Por mais que nem saibamos seus nomes. Através da atualização do álbum virtual, criamos a breve ilusão de acompanhar as suas vidas, fazer parte delas. Assistimos a gestação de uma mulher, o relacionamento de um casal, o crescimento de uma menina. Acordamos e dormimos com eles.

³Texto do Cia de Foto sobre o projeto *Caixa de Sapatos*. Disponível em: <<http://ciadefoto.com.br/blog/?p=246>>

As imagens do Cia de Foto pertencem inegavelmente ao nosso tempo e aos seus dispositivos digitais. As fotografias são feitas em câmeras digitais e nunca são publicadas sem antes passar por uma rigorosa pós-produção no *Photoshop*. E não se trata de esconder marcas e imperfeições, mas fazer uso dessas ferramentas para a estruturação poética destas imagens, para produzir nelas sombras e penumbras, pintar digitalmente a imagem.

Numa das fotos do ensaio, vemos uma mulher grávida no meio de uma cozinha escura. Ela está nua e olha fixamente para o chão, cercada apenas pelos objetos que a envolvem em um silêncio absorto. Trata-se de uma imagem intimista e delicada, um momento singular que parece tencionar as fronteiras entre o público e o privado, entre a intimidade e o espaço “comum”, a representação e a própria vida. Ao contrário de uma estética do instantâneo, no entanto – esse estilo meio despretenso, marcado por uma luz dura e precária, por certa despreocupação com as tomadas e os enquadramentos – vemos nas imagens do Cia de foto um controle preciso da luz e das cores, uma produção que envolve não apenas a preparação das cenas, mas um tratamento rigoroso da imagem revelada.

Olhando para as imagens dentro da *Caixa de Sapatos* percebemos um elemento recorrente, um “escuro” que parece sobrelevar mesmo nas fotos diurnas, uma “sombra no claro”, certa dessaturação das cores. Não existe um compromisso purista (e em certa medida ingênuo) de retratar o real “da forma que ele realmente é”. Estabelece-se uma espécie de ficção assumida do cotidiano através da própria imagem, onde o documentar é colocado em segundo plano e a potência da expressão entra em cena. Em outras palavras, a fotografia deixa de ser encarada como documento, uma mídia cuja principal qualidade é (re)presentar um universo já dado (à maneira do espelho), e passa a se afirmar como um signo de expressão, um meio capaz de criar novos mundos, de intervir e revelar novas realidades, ingressando no universo da ficção.



Fonte: disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/ciadefoto/2578340822/in/photostream/> >

Outro elemento que dá o indicativo dessa “ficção assumida” (e é também, em certa medida, o grande responsável pela repercussão do trabalho do coletivo) é o fato de os fotógrafos nunca assinarem individualmente as fotografias. Fotografias que parecem tão pessoais, tão enraizadas na individualidade. Tal gesto não vem só tentar desestabilizar o lugar do autor na arte contemporânea, mas também questionar o lugar individualizado que sempre foi atribuído às narrativas autobiográficas.

A autora Paula Sibilia, em seu livro *O Show do Eu*, coloca que uma das considerações frequentes diante do exame de certos produtos da web, como *blogs* ou álbuns virtuais, é que os sujeitos envolvidos neles mentem ao narrar as suas vidas, criando intimidades inventadas. Esse questionamento se segue de outro: “São obras produzidas por artistas que encarnam uma nova forma de arte e um novo gênero de ficção, ou se tratam de documentários verídicos acerca de vidas reais e pessoas como você, eu e nós?” (SIBILIA, 2008, p. 30).

Ao optar por assinar coletivamente as imagens da *Caixa de Sapatos*, o Cia de Foto produz um dissenso sobre a noção do que é intimidade e de quem é esse **eu** que olha para a essa **vida privada**, que é por si só uma realidade não natural dada a priori, mas uma realidade história, construída de diversas maneiras por sociedades determinadas. “Não existe uma vida privada de limites definidos para sempre, e sim um recorte variável da atividade humana entre a esfera privada e a esfera pública.” (PROST, 2009, p. 14).

O próprio **eu**, como nos lembra Paula Sibilia (2008), é uma unidade ilusória construída na linguagem, uma ficção gramatical que surge do fluxo caótico das experiências individuais. O próprio eu é um tipo especial de ficção.

Assim, me atrevo a dizer que o desenvolvimento de uma poética com potência de reorganizar o sensível ocupa um papel mais importante do que a presença da **verdade** na construção dessas obras. Ou, compondo com Jacques Rancière, defender que “[...] o real precisa ser ficcionado para ser pensado [...]” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). E não se trata, entretanto, de dizer que tudo é ficção, que tudo é narrativa. Trata-se, sobretudo de constatar que

A ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...] Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2005, p. 58)

Estamos diante, talvez, de uma ficção necessária, que nos constrói, nos “[...] rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). Diante de

uma forma de compartilhar enunciados, de encontrar relevos próprios, que:

Não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria experiência e dar sentido ao mundo, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que também nos modelam, coloreiam e recheiam. (SIBILIA, 2008, p. 31)

Em um relato de processo feito para o *blog* Olhavê⁴, o coletivo Cia de Foto falou sobre a experiência de fotografar diariamente para o *Caixa de Sapatos*. Revelam a transformação do próprio cotidiano. Clicar e ter, por um segundo, o mundo em suspensão:

Agora, toda vez que fotografamos, um instante rotineiro se perde e volta em 1 segundo. Recriamos assim um espaço em nossas vidas, através de momentos que somem por um tempo. É que quando esse clique acontece, nos faz cego, o que a câmera nos mostra é um preto. E essa escuridão, essa ausência temporária do assunto, é o que faz com que um próximo momento seja mais decisivo. E isso vai determinando o movimento de nossas cenas, transformando-as em instantes não precisos.

Esse relato de um breve momento de paralisia diante da própria vida me leva ao encontro com a noção de sublime. Mas não o sublime dos séc. XVIII e XIX, onde as suspensões diante de uma obra de arte eram prolongadas, quase um transe, experiência semelhante ao êxtase místico. Quando nem se podia nomear o que foi experimentado. Não.

O sublime aqui aparece como conceito proposto por Denilson Lopes: o sublime do banal. O meio do caminho entre a beleza e a desimportância, quando o sublime “[...] não implica mais a perda do eu como triunfo da linguagem, mas que o próprio sujeito seja traduzido como paisagem.” (LOPES, 2007, p. 40). Não se trata de uma negação da arte, diante da dissolução provisória dos limites do sujeito, nem se confunde com a busca de autenticidade, o retorno da aura. “Trata-se da possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês, implica repensar o banal.” (LOPES, 2007, p. 42).

Como pensar em imagens que tenham força diante de tais excessos e principalmente, como nos previne Gilles Deleuze, diante de tantos clichês (o real problema dos excessos)? Ainda faz sentido o simples registro da intimidade? A intimidade por si só ainda possui o poder de transgressão quando ela mesma foi engarrafada e vendida em *reality shows*? Ainda precisamos de transgressões? Ou será que a própria ideia de transgredir também não foi transmutada em um grande clichê?

Denilson Lopes aponta o sublime do banal com

[...] uma alternativa ao discurso fatigado das transgressões tardo-modernas (que artistas performáticos, cineastas experimentais insistem em ressuscitar) e à ladainha de um mundo povoado de imagens, clichês e informações, não para recusá-lo, mas de dentro dele afirmar uma adesão. (LOPES, 2007, p. 45).

⁴ O Blog Olhavê é organizado pelo fotógrafo e jornalista Alexandre Belém. O relato de processo sobre o *Caixa de Sapatos* pode ser encontrado em: <<http://www.olhave.com.br/blog/?tag=caixa-de-sapato>>

4 Vida e imagens

O que há entre Nan Goldin e Cia de Foto? O que aconteceu do final dos anos 1980 até aqui? Novas tecnologias, novas formas de visibilidade, uma nova forma de intimidade, e então? Será que se fosse visto pela primeira vez hoje *The Ballad of Sexual Dependency* geraria tanto desestabilidade quanto no seu contexto original? Ou seria só mais um dos muitos trabalhos atuais que se apropriam da vida exposta como material da arte? Que novo tempo é este em que vivemos hoje?

O primeiro fator para o qual devemos atentar é que o advento do digital mudou não somente a forma como produzimos e como compartilhamos imagens. A nossas relações com o tempo, com a verdade com e a realidade foram transformadas pelo embate com esse dispositivo e seus signos. “Se toda a imagem é linguagem, temos, na imagem digital, um acesso ao ritmo e à estética da produção de subjetividade contemporânea.” (KIRST; FONSECA, 2010, p. 4).

Mas de que subjetividade estaríamos falando? De que modo a produção de imagens da vida privada poderia estar relacionada com ela? Michel Foucault (1977) parece nos dar uma pista ao desenvolver a ideia de **dispositivo**.

Em *Vigiar e Punir*, o filósofo francês vai começar a pensar a subjetividade como algo inseparável do que ele veio a chamar de dispositivos de visibilidade. Ao se debruçar sobre a análise do funcionamento das instituições disciplinares (quarteis, escolas, prisões, manicômios), Foucault tecia suas análises sobre como esses **olhares invisíveis** constituintes dos mecanismos disciplinares reproduziam **corpos dóceis**, condicionando gestos e condutas por meio das estratégias de vigilância.

Tais instituições disciplinares encontrariam seu ideal no Panóptico, modelo de prisão perfeita criado por Jeremy Bentham e utilizada por Foucault para pensar nos mecanismos de coerção. Esse modelo propunha uma forma de vigilância que se dava pela visibilidade de sujeitos comuns, que não sabiam exatamente quando estavam sendo vigiados, o que fazia com que estes se comportassem a todo o momento como se estivessem sob o olhar do **Outro** que o vigia, mesmo quando não há ninguém vigiando:

A astúcia panóptica pretende que os próprios indivíduos, então submetidos à visibilidade, tornem-se a um só tempo o efeito e o instrumento do poder, que passa a funcionar de modo automático e quase espontâneo através daqueles mesmos que visa sujeitar. Eis porque os dispositivos modernos de vigilância e visibilidade não operam ‘de cima para baixo’ nem simplesmente ‘de fora para dentro’, mas dependem de todo um processo de interiorização. (BRUNO, 2006, p. 3)

O olhar vigilante de um outro não se localizava só na exterioridade, mas dentro dos próprios sujeitos, agindo sobre os

seus desejos e vontades e produzindo sofrimento e culpa. Essa é a lógica de um poder que “[...] em vez de negar e reprimir uma individualidade ou subjetividade constituídas produz uma subjetividade que julga e condena a si mesma.” (BRUNO, 2006, p. 3). Para Foucault, esses processos de interiorização da vigilância foram fundamentais para a constituição do que ele viria a chamar de “alma moderna” (FOUCAULT, 1977).

É importante entender também que esses processos de interiorização da vigilância não atingiam completamente o ideal da transparência panóptica. Apesar de escavar uma subjetividade interiorizada, dobrada sobre si mesma, fundada na autovigilância que, de algum modo, operava como uma extensão do olhar do **Outro** e da norma por ele representada, esse regime de visibilidade não conseguiu condicionar completamente as subjetividades que produzia, já que havia nelas “[...] regiões de sombra e de opacidade onde se recolhiam e se associavam o secreto e o autêntico, o recôndito e o verdadeiro. A subjetividade moderna, no recolhimento de uma profundidade, podia prolongar o olhar normalizador ou lhe resistir.” (BRUNO, 2006, p. 3).

Hoje já não é mais só nos hospícios e quartéis que os jogos de poder opera com suas estratégias de visibilidade. Paula Sibília sinaliza a emergência de uma época limítrofe, que marca a transição dessa sociedade construída no capitalismo industrial, que Foucault definiu com “disciplinar”, para uma outra organização social que começou a tomar forma nas últimas décadas (SIBILIA, 2008, p. 15).

As instâncias tradicionais de controle foram substituídas aos poucos por outras, extremamente capilarizadas, que penetram a vida em suas várias dimensões. A esse poder saído das instituições e que se investiu diretamente na vida dos sujeitos, Foucault chamou de biopoder⁵.

Se na modernidade as estratégias de coerção e correção pela vigilância estavam concentradas nas instituições, na atualidade elas se encontram completamente dispersas. E as tecnologias da comunicação ocupam um papel central na dispersão e na efetividade desses dispositivos de visibilidade. Câmeras de circuito interno, chips e bancos de dados eletrônicos vêm sendo descritos como componentes de um aparato global de vigilância, um **superpanóptico**, que estaria se expandindo tanto no espaço físico quanto no ciberespaço, “[...] ampliando enormemente o número de indivíduos sujeitos à vigilância e a capacidade de coleta, processamento e uso de informações a seu respeito.” (BRUNO, 2006, p. 3).

Podemos pensar ainda nos *reality shows*, nos quais sujeitos comuns expõem suas vidas para milhares de pessoas. Ou nas

■
⁵ Mais sobre tais conceitos no livro *Nascimento da biopolítica*, de Michel Foucault.

redes sociais, onde os sujeitos estão constantemente dizendo o que estão fazendo naquele exato momento. E ainda nos videologs, álbuns virtuais e afins.

Em todas essas mídias, por mais diversificadas que se apresentem, trata-se de fazer convergir um mesmo interesse: é preciso que tudo se torne visível para que se possa administrar, prever, programar, monitorar e simular. É preciso que tudo se torne visível para que se possa não mais vigiar e punir - como nas modernas sociedades disciplinares -, mas espiar e premiar, controlar e estimular, constranger e liberar. (FELDMAN, 2009, p. 4).

Se pensarmos no Flickr, espaço virtual onde o Cia de Foto divulga suas imagens, e no modo como esse se constituiu como um desses **dispositivos de visibilidade contemporâneos**, vamos perceber que os dispositivos hoje não só são muitas vezes construídos pelos próprios sujeitos como requeridos por eles.

Quando surgiu em 2004, o *Flickr* possuía uma estrutura bem distinta da que dispõe para seus usuários hoje. A ideia era, desde o princípio, abrir o processo de desenvolvimento da rede para os próprios usuários, que poderiam colaborar com a criação de novas ferramentas, formas de organizar as imagens, tipos de conteúdos postados, modos de socialização... Assim, o modelo que hoje o *Flickr* dispõe é um modelo constituído pelos usos e demandas dos que o utilizam, o que faz o site ser constantemente lembrado como um bom exemplo de *web 2.0*, a internet colaborativa.

O conjunto de *metadatas* associados às fotografias, como *tags*, notas que marcam a imagem, comentários, o fornecimento do número de usuários que classificaram tal imagem como uma de suas “favoritas”, e até mesmo marcações geográficas sobre onde a imagem foi feita e onde seu autor vive, dentre outras ferramentas que possibilitam uma espécie de expansão dos limites das imagens e abertura dessas para a se tornar visível para o **outro**, foi todo desenvolvido com base nos usos, necessidades e demandas dos próprios usuários da rede.

Ao entrarmos no perfil de um usuário nos deparamos, então, com as informações disponibilizadas por ele sobre suas práticas fotográficas e suas preferências, podemos observar de quais grupos participa e quais são suas imagens “favoritas” de outros usuários, entre outros dados que os próprios usuários escolhem ou não se vão fornecer.

Deste modo, já seria possível apontar aqui a principal diferença entre as subjetividades produzidas pelos dispositivos de visibilidade modernos e os múltiplos dispositivos de visibilidade da contemporaneidade: se os dispositivos modernos produziam subjetividades interiorizadas, nas quais a autovigilância operava pela culpa e pela introjeção do olhar permanente do outros, os dispositivos de vigilância contemporâneos produzem subjetivida-

de exteriorizadas, que encontram na exposição 'pública', ao alcance do olhar ou conhecimento do outro, o domínio privilegiado de cuidados e controle sobre si. Não se trata da exteriorização de uma subjetividade interiorizada e já constituída, mas de subjetividades que se constituem na própria exposição.

Outra diferença que podemos apontar entre os dispositivos de visibilidade modernos e os atuais dispositivos concerne na diferença da noção de quem (ou do que) seria este outro que observa. Se na modernidade esse olhar do outro era um olhar do coletivo, da sociedade, hoje ele parece se tornar cada vez mais um *outro* individualizado, querido e conquistado:

[...] as práticas de exposição de si na Internet podem ser vistas neste sentido como uma demanda pelo olhar do outro, que se torna assim uma conquista individual, privada e não mais um dado público. Esta hipótese só faz sentido no interior de um cenário de individualização da existência e radicalização da responsabilidade por si mesmo nos diversos setores da vida privada e pública contemporâneas, da progressiva privatização das trajetórias individuais e do paralelo declínio do encargo coletivo dos destinos individuais, antes atribuído a instituições e atores sociais organizados. (BRUNO, 2006, p. 7)

Hoje, talvez mais do que em qualquer outro momento, essa "existência individualizada", esse suposto *eu*, passa a ocupar um papel central no mundo contemporâneo. É esse eu individualizado que trabalha, compra, deseja, produz. É o eu que se expõe, que se transforma em espetáculo, produzindo conteúdos que parecem dizer respeito a uma subjetividade recôndita, quando "[...] pouco importa a distinção aparência/realidade - a verdade é o que se mostra, pois não reside numa interioridade prévia e mais autêntica, mas é produzida no ato mesmo de se mostrar." (BRUNO, 2006, p. 8).

Estamos, assim, diante de subjetividade que se constituem na visibilidade. De sujeitos que se inventam no mostrar-se. Consequentemente, estamos também diante de um íntimo que se torna possível ao se transformar em *éxtimo*. De uma intimidade que existe no registro e não por isso é menos legítima:

Do mesmo modo que não se pode afirmar que o corpo e a experiência que se faz dele tornam-se menos verdadeiros com o silicone, ou que o bem-estar psíquico é menos autêntico sob o efeito de antidepressivos, não se pode afirmar que a intimidade construída na artificialidade das tecnologias de comunicação seja menos autêntica e verdadeira. E se tais instrumentos servem à ampliação da visibilidade do indivíduo comum é porque esta deixa de ser uma armadilha que pode aprisionar – como no caso do poder disciplinar - para se afirmar como condição almejada de existência e de reconhecimento. (BRUNO, 2006, p. 8)

Assim, seria possível (apesar de arriscado) afirmar que talvez a intimidade registrada por Nan Goldin no final da década de 1980 ainda estivesse inserida num sistema disciplinar, apesar de decadente. Um sistema de vigilância no qual mostrar o que acontece por de trás das janelas e cortinas ou nos bastidores da

cena *gay* de Nova York ainda se conformava como um ato extremamente transgressor.

É provável que em nossos dias a ruptura estabelecida por Nan Goldin se evanescesse. A vida privada já não é mais guardada a sete chaves. As mulheres já não estão à margem da arte. A estética do instantâneo virou fetiche no ciberespaço através de dispositivos como o Instagram (que utiliza o digital para simular imagens analógicas) ou mesmo com a febre do retorno a lomografia. A própria noção de transgressão virou mercadoria e foi cooptada pela cultura de massa. A visibilidade, hoje, parece ser requerida pelos próprios sujeitos.

Agora nos deparamos com uma intimidade quase esgotada pela cultura de massa. Registrá-la hoje, a primeira vista, pode parecer uma banalidade. É da ordem da práxis diária, como escovar os dentes e tomar banho. Para Claudia Sanz, “parece ser de uma vida-imagem que todas essas fotografias tratam na atualidade, um viver que se realiza na visibilidade, uma bioimagem. Trata-se de uma aderência da imagem a vida.” (SANZ, 2010, p. 3).

Mas é justo na própria vida, como adverte Michel Foucault, que mora a força capaz de reagir às ações do poder sobre ela. É a biopotência respondendo ao biopoder. O que parecia totalmente submetido ao capital, passivo e inerte, a própria vida, “[...] aparece agora como um reservatório inesgotável de sentido, como um manancial de formas de existência, como um germe de direções que extrapolam, e muito, as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos.” (PELBART, 2007, p. 58).

A experiência fotográfica do Cia de Foto e de Nan Goldin dirige o olhar e ação dos fotógrafos para a própria vida, para o que é tão primário e que de tantas vezes visto quase se torna invisível. A possibilidade de agir sobre a própria vida quando o poder a tomou de assalto penetrou todas as suas esferas, “[...] desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes” (PELBART, 2007, p. 57).

Não se trata só de produzir imagens que revelem a vida, mas da própria experiência de fotografar inserida nela, modificando-a, reconfigurando-a. Quando o mundo não é mais acessível a não ser através das mídiatizações que o transformam em espetáculo, quando um fluxo sempre crescente de imagens o torna opaco, quando o mundo se reduz a uma abstração, a um signo, então, nessa situação “[...] fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso. Isso talvez consista em defender os valores humanos da vida contra a predominância crescente do abstrato, do factício, do virtual, do alhures. Do superficial.” (ROUILLÉ, 2009, p. 362)

Aspects inside door to: Nan Goldin, Cia de Foto and poetics of intimacy in contemporary photography

ABSTRACT

The following text is proposed to make a brief analysis of the work *The Ballad of Sexual Dependency*, from the american photographer Nan Goldin and *Caixa de Sapatos*, from the brazilian collective *Cia de Foto*. How do these artists use photography to appropriate the everyday and which aesthetic and political implications come from these appropriations? The research aims to contribute to recent discussions on the relationship between subjectivity and contemporary photography.

KEYWORDS: Photography. Intimacy. Subjectivity.

De la puerta a dentro: Nan Goldin, Cia de Foto y poética de la intimidad en la fotografía contemporánea

RESUMEN

El siguiente texto se propone hacer un breve análisis de la obra *The Ballad of Sexual Dependency*, de la fotógrafa estadounidense Nan Goldin, y *Caixa de Sapatos*, del colectivo brasileño *Cia de Foto*. ¿Cómo estos artistas utilizan la fotografía para apropiarse del cotidiano y qué consecuencias estéticas y políticas vienen de estas apropiaciones? La investigación tiene el objetivo de contribuir a los debates recientes sobre la relación entre la subjetividad y la fotografía contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Fotografía. Intimidad. Subjetividad.

Referências

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. **Razón y Palabra**, México, v.11, n. 48, dic. 2005/ene. 2006. Disponível em: < <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n48/bienal/mesa2.pdf> >

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FELDMAN, Ilana. Reality show: um dispositivo biopolítico. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL TELEVISÃO E REALIDADE, 2008, Salvador. **Televisão e realidade**. Salvador: UFBA, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Vozes, 1977.

GOLDIN, Nan. **The Ballad of sexual dependency**. New York: Aperture Foudation, 2005.

GROSENICK, Uta. **Mujeres artistas de los siglos XX y XXI**. Madri: Taschen, 2005.

KIRST, Patrícia Beatriz Argóllo Gomes; FONSECA, Tania Mara Galli. A Imagem digital como dispositivo de apropriação dos modos de subjetivação contemporâneos. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 15, p. 401-408, 2010.

LOPES, Denílson. **A Delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Ed. UnB, 2007.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta 7: revista do Depto. de Artes Cênicas/ECA-USP**, São Paulo, n.7, p. 57-66, 2007.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado: a família e o indivíduo. In: PROST, Antoine, VINCENT, Gérard (Org). **História da vida privada: da Primeira Guerra aos nossos dias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009. V.5

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política.** São Paulo, Ed. 34, 2005.

ROLNIK, Suely. **Arquivo para uma obra acontecimento** (encarte). São Paulo: Edições Sesc, 2011. Disponível em: <<http://issuu.com/edicoessescsp/docs/arquivoparaumaobra/32>> Acesso em: 5 maio 2011.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009.

SANZ, Claudia Linhares. **Fotografias dentro da mochila ou tecnologias iluminadas.** 2010. Disponível em: <www.forumfoto.org.br/wpcontent/uploads/2010/09/Fotografias-dentro-da-mochila-ou-tecnologias-iluminadas.pdf> Acesso em: 5 maio 2011.

SIBILIA, Paula. **Show do eu: a intimidade como espetáculo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Osmar Gonçalves dos Reis Filho

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC).

E-mail: osmargoncalves@hotmail.com

Larissa Souza Vasconcelos

Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

E-mail: emquasetudo@gmail.com

Recebido em: 31/03/2012

Aceito em: 28/06/2012