

REVISTA
TRAMA
número um / p.v.p.10€

memória

Arquitectura

- 07 Miguel Coutinho Interface Ferroviário em Setubal
10 Alberto Campo Baeza MNEMOSINE VERSUS MIMESIS
13 José Godinho & Alberto Costa Macedo "Lugar das Pedrinhas"

Artes Visuais

- 19 Anabela bravo Untitled
23 João Ferreira s/ título
24 Paulo Baudoin Out of memory
29 Carlos Trindade Memória dos próximo
38 Cristina Garriga ALAS, ALAS
40 Rita Rodrigues Memória/Memórias

Artes Plásticas

- 44 Ana Reis Alice
46 Gabriela Vaz-Pinheiro O Corpo Perceptor

Entrevista

- 55 Jorge Molder

Literatura

- 64 Beatriz Alves Primavera
65 Ines Castro e Silva Considerações sobre algumas Festas da Carne
67 João Negreiros o Outono visto pela janela
69 Vitor Teves Memória Hermética de Retrovanguarda a Kurt Schwitters

Cinevideo

- 70 Ana Santos . Maria Neves . Sofia Miranda A Coleção
71 Sara Armandi . André Silveira A Surpresa
72 David Doutel . André English . Vasco Sá Obtuso
73 Luis Pereira Poweroff
74 Álvaro Barbosa Trovão
75 Ricardo Megre A memória como ferramenta
78 João Rema A Noite do Monstro

Design

- 80 Raquel Silva Jogos na memória . Jogos de tradicionais de praia
81 Tânia Ramos Jogos na memória . Jogos de tradicionais de praia

Performativas

- 86 Andrea Gabilondo Memories and creativity
90 Nelson Guerreiro As recordações encolhem como as camisolas

Portfólio

- 96 MR.DHEO

Diário

- 105 Diana Sousa . Pedro Miguel . Joana Babo

Esta nova edição da Revista TRAMA, a edição #1, vem com uma reforçada confiança pelo sucesso atingido na edição #0, mas também com novas e maiores responsabilidades. Com esta edição elevámos a revista para um patamar assumidamente internacional e desde logo lançámos um concurso de selecção de trabalhos académicos, à semelhança do que aconteceu na edição passada, tendo sido seleccionados dez trabalhos académicos a partir de dezenas de participações que nos chegaram de vários pontos da Europa e da América. É nossa intenção, que num futuro próximo, a revista esteja bastante presente nas livrarias de outros países e que reforce a internacionalização deste projecto que nasceu no meio académico português. Com o desenvolvimento do formato físico, revista, apostámos ainda na divulgação online dos nossos projectos, que de forma gradual irá envolver diversas plataformas activas de forma a poder criar workshops ligados às diversas áreas, o que irá levar a revista a ter uma participação activa no meio estudantil e profissional.

O tema escolhido para esta edição foi "Memória". Desta forma pretendemos abordar o tema não apenas num sentido passivo como de passado, de recordações, mas também de forma activa através da criação da nossa identidade e da forma como nos apresentámos perante a sociedade e o meio. Memória é sem dúvida aquilo que nos faz perceber o "hoje" e com ela desenvolvemos os nossos projectos, estando sempre presente no processo criativo. Com esta prerrogativa convidámos diversas personalidades a escrever sobre o mesmo, tendo abordado o tema de formas bastante pessoais, ligadas à sua experiência profissional, e que mostraram de certa forma, o que está por detrás, o como, ou seja, o background que permite, que incita a que algo seja criado/produzido.

editorial

- (1) acessível em <http://www.americanscientist.org/issues/pub/avoiding-a-digital-dark-age/1> (último acesso: 10/03/2010)
- (2) acessível em <http://www.variablemedia.net/> (último acesso: 10/03/2010)
- (3) Frieling, Rudolf; "Form Follows Format: Tensions, museums, media technology and media art", acessível em http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/museum/1/; último acesso em 10/03/2010)
- (4) Lieser, Wolf; "Arte Digital"; h.f. ullman / Tandem Verlag GmbH, 2009, Portugal
- (5) a) Dietz, Steve "Collecting New media art: Just like everything else, only different", NeMe; acessível em <http://www.neme.org/main/524/collecting-new-media-art>. (último acesso: 08/03/2010),
b) <http://www.docam.ca/> (último acesso: 08/03/2010),
c) Rothenberg, Jeff; "Avoiding Technological Quicksand: Finding a viable technical foundation for digital preservation" acessível em <http://www.clir.org/pubs/reports/rothenberg/contents.html>; (último acesso: 08/03/2010)
- (6) acessível em <http://www.c3.hu/collection/form/> (último acesso: 08/03/2010)
- (7) acessível em <http://www.computerfinearts.com/> (último acesso: 20/02/2010)
- (8) Umberto Eco; "Sobre a efemeridade dos media", acessível em <http://www.observatoriadimprensa.com.br/artigos.asp?cod=535JDB004> (último acesso: 08/03/2010)
- (9) acessível em <http://www.rob-matthews.com/index.php?project/wikipedia/> (último acesso: 08/03/2010)
- (10) acessível em <http://www.jaronlanier.com/roach.html>; (último acesso: 08/03/2010)
- (11) Rothenberg, Jeff; "Avoiding Technological Quicksand: Finding a viable technical foundation for digital preservation" acessível em <http://www.clir.org/pubs/reports/rothenberg/contents.html>; (último acesso: 08/03/2010)

os suportes electrónicos tiverem sido desmagnetizados, continue sendo um belo incunábulo".⁸ E alguns projectos parecem partir da mesma premissa. Rob Mathews passou 5.000 artigos da Wikipedia para o formato impresso, criando um livro que é uma cristalização daquele momento da Wikipedia.⁹ A "Rosetta Stone" é um projecto japonês que trata da inscrição de dados digitais em wafers de silício (o material semi-condutor que serve de base aos microprocessadores) de forma a garantir a sua preservação por cerca de 1.000 anos; e o projecto Archival Cockroaches, de Jaron Lanier, em que se propõem um arquivo de informação binária tendo como medium o código genético de baratas.¹⁰ É fácil identificar nestes exemplos fenómenos de migração mediática. Mas será que daqui a 1.000 anos haverá software e/ou hardware que consigam interpretar esses dados, ou fazer correr o código com os quais foram concebidos?

A preservação de documentos digitais é um assunto que apenas recentemente começou a preocupar os colecionadores e como tal as estratégias sistematizadas são ainda incompletas e insuficientes. Mas o tempo de evolução dos media digitais não se coaduna com grandes períodos de reflexão. Nas palavras de Jeff Rothenberg¹¹, precisamos de evitar uma technological quicksand que ameaça a constituição de arquivo, e consequentemente a memória que deixamos de alguma da produção artística contemporânea.

Carlos Trindade Universidade de Vigo

Memória dos próximos

Aproximação a proposta de Paul Ricoeur. Um outro olhar sobre as fotografias de Nan Goldin

O importante filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), autor de uma vasta obra essencialmente consagrada à análise do sujeito, da sua acção e da sua relação com o tempo, na sua obra final *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, cujo objectivo, enunciado desde o princípio, é procurar definir uma correcta (ou "justa") política da memória, na sua primeira parte consagrada à memória e aos fenómenos mnemónicos¹, propõe que aos dois pólos habituais, memória individual e memória colectiva, disputando a resposta à pergunta de quem é a memória?, juntemos o dos próximos.

Como se interroga Ricoeur², «...n'existe-t-il pas un plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons? Ce plan est celui de la relation aux proches, à qui nous sommes en droit d'attribuer une mémoire d'un genre distinct.»

Porque consideramos pertinente, e legítima, tal proposta procuraremos em seguida analisar alguns projectos artísticos que nos parecem poder ser entendidas sob esse prisma.

Não por acaso, os artistas que abordaremos neste ponto usam a fotografia como meio para se expressar. E certamente podemos invocar o modelo da fotografia de família (como mais tarde o vídeo), que diz não apenas respeito à nossa história, e memória individual, mas também à das pessoas que nos acompanham. De resto, desde os primórdios da fotografia instantânea que temos exemplos de artistas – estamos a lembrar-nos por exemplo de Bonnard ou Vuillard –, para quem a família, o exemplo mais evidente daqueles que nos são próximos, constituiu um objecto privilegiado, ou de aprofundamento da pesquisa estética.

1 Paul RICOEUR – *La mémoire...*, pp. 3-163. III – "Trois sujets d'attribution du souvenir: moi, les collectifs, les proches", pp. 161-163.
2 Paul RICOEUR, *idem*, p. 161.
3 Manuel Valente ALVES cit. in Maria Helena FREITAS – "O homem ...", s. P.

4 Claudine LEGARDINIER – "Un petit air de famille", *A Suivre*, nº 156, Janvier 1991, pp. 17 e 20.

Não podemos, aqui, deixar de invocar também as seguintes palavras judiciosas de Susan SONTAG (*Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986, p. 18): «O primeiro uso popular da fotografia estava relacionado com a comemoração de realizações de indivíduos enquanto membros de uma família (bem como de outros grupos). Durante, pelo menos, um século, a fotografia de casamento fez parte da cerimónia quase ao mesmo título que as fórmulas verbais. As câmaras acompanham a vida familiar. (...) Não fotografar crianças, particularmente quando são pequenas, é um sinal de indiferença dos pais, do mesmo modo que não posar para uma fotografia de fim de curso é um gesto de rebeldia adolescente.

Cada família constrói, através da fotografia, uma crónica de si mesma, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão.»

5 Claudine LEGARDINIER – "Un...", p. 21.

Depois, como assinala o artista português Manuel Valente Alves³, «A necessidade de minimizar a memória colectiva tornou-se mais urgente após a segunda guerra mundial. A difusão dos filmes Super 8 e muito especialmente do vídeo – as populares handycam que permitem registar quase tudo o que acontece na vida de uma pessoa, desde o nascimento, passando pela adolescência e vida adulta, até à morte, são exemplos. Mas antes já a fotografia o havia anunciado com os álbuns de família. A Kodak foi a marca que melhor se inseriu nesta estratégia, desenvolvendo câmaras e películas baratas, de fácil utilização e manutenção, acessíveis a quase toda a gente. A apetência, principalmente por parte das classes médias, por este tipo de registos, deriva em grande parte do inegável fascínio que a possibilidade de criarem a sua própria história individual, lhes proporcionava.»

É certo que ao amador interessa-lhe sobretudo o objecto, sem grande respeito por quaisquer princípios formais ou técnicos; assim – porque muitas dessas fotos são aleatórias ou banais, embora seguramente tenham algum valor emocional para quem as tirou e para as famílias estejam carregadas de afecto – quando o interesse estético existe é involuntário. Essas fotografias permanecem tradicionalmente no anonimato, sejam aquelas que são votadas a um relativo esquecimento atiradas para o fundo das gavetas dos armários familiares a acumular pó, onde de quando em vez deparamos com elas, seja, na melhor das hipóteses, as que são mais cuidadosamente organizadas em álbuns de família, com datas e até, às vezes, legendas caligrafadas.

Estes álbuns implicam normalmente uma triagem, uma escolha de momentos significativos – cerimónias, aniversários e outras festas familiares, reuniões domingueiras, convívios compartilhados, viagens –, onde costumam ter um destaque especial as fotos de crianças; e por isso, como diz Claudine Legardinier⁴ «Par milliers, les photos de famille sont la chanson du temps qui passe. (...) Si ces photos de famille n'en disent pas long sur ceux qu'elles épinglent, – mémoire déformante, à lacunes,

qui s'applique religieusement à ne célébrer que la convivialité, les moments solennels, les loisirs et les sourires –, elles sont plus prolifiques sur le passage du temps et sur l'oubli. Que reste-t-il de nos amours, aurait demandé le fou chantant? (...) Ce que content toutes ces photos, c'est l'acharnement de leurs auteurs à s'assurer qu'ils étaient bien là lorsqu'elles ont été prises; à prouver à leur propres yeux qu'ils étaient réellement en vie.»

Destinam-se à consulta interna dos seus proprietários, restrita ao espaço da intimidade onde circulam os afectos do grupo familiar, mais ou menos alargado – constituem uma espécie de diário íntimo e ao mesmo tempo uma árvore genealógica (quanto mais se coleciona fotografias da família mais o passado se sobrecarrega) –, furtando-se normalmente à devassa do olhar alheio.

A fotografia de família parece então, quase por definição, permanecer indiferente à desordem do resto do mundo. Porém, alguns artistas têm alargado a sua esfera para além dos seus limites aparentes, pondo mesmo em causa os valores morais e familiares tradicionais, ou mais estereotipados, onde a pose está normalmente sempre presente: «Chez les artistes, contrairement aux amateurs, il y a place pour la mort, pour la sensualité directe, pour la folie.»⁵

NAN GOLDIN

Com as fotografias de Nan Goldin estamos, pensamos nós, perante um exemplo claro daquele terceiro “sujeito” de atribuição da recordação (souvenir) sugerido por Paul Ricoeur. É assim que embora se invoque muito frequentemente a história da vida de Nan Goldin como a chave indispensável, até única, para a compreensão e análise da sua obra, ensaiamos aqui um outro ponto de vista possível, pois que grande parte dela parece pertencer, de direito, àquele plano intermediário dos afectos.

Não pretendemos dizer que os aspectos autobiográficos não são importantes no seu caso, e até seria no mínimo uma extravagância divorciar completamente a sua obra da sua trajectória pessoal, a qual por vezes é até

referida explicitamente como na fotografia Nan one month after being battered (1984), auto-retrato que tirou após ter sido agredida pelo seu amante da altura, tanto mais que a própria artista se tem encarregado, por diversas vezes, de encorajar (e alimentar) essa abordagem. Assim, por exemplo, descreveu a sua obra *The Ballad of Sexual Dependency*, como «... “the diary I let people read”»⁶

Nessa perspectiva, Nan Goldin tem sido associada a outros artistas oriundos, como ela própria, da Costa Leste dos Estados Unidos, com quem compartilhará algumas afinidades. A esse respeito, lembrando a formação de Goldin em Boston, na School of the Museum of Fine Arts – e a circunstância de também por essa escola terem passado artistas como David Armstrong, Mark Morrisoe ou Jack Pierson –, Ricardo Nicolau sugere: «Talvez por isso já se tenha tentado catalogar a sua

obra como pertencente a uma escola de Boston, com base na vontade expressa por todos aqueles artistas de mesclarem de forma inédita obra e vida pessoal, ao ponto da primeira se poder considerar uma espécie de diário visual. (...) Neste ponto, Goldin é sem dúvida, aquela que explora de forma mais aguda a coincidência entre experiência privada e obra: os temas centrais do seu trabalho (...) misturam-se com as suas próprias experiências (...)»⁷

De facto, Nan Goldin escreve um diário. Esse, o verdadeiro, está bem escondido. Em 2003, na entrevista já mencionada concedida a Adam Mazur e Paulina Skirgajlo-Krajewskas encontramos a propósito deste assunto as seguintes declarações:

«P. What is the relation between the diary you write and the pictures you take? R. **Nothing. My diary is really boring.** P. Have you not tried to put together both diaries, textual and visual, and do something like Peter Beard? R. **No. I think these are two different things.** P. Have you ever published parts of this diary? R. **No, I would never do this, I am writing it for myself and nobody else. My wish is to burn it immediately after my death.**»

Desde que iniciou a sua carreira em finais dos anos 60 / princípios dos 70 em Boston, a sua obra tem-se caracterizado por uma aproximação afectiva e emocional. Mais do que retratar a sua vida, «*Esta es mi familia, mi historia*», as suas fotografias, que não são neutras nem condescendentes,

Pode-se, creio, através dos exemplos dados neste artigo, vislumbrar alguns dos problemas que se apresentam quando se planeia a constituição de uma colecção de media-art, principalmente a que opera na internet e daí tira muita da sua estrutura conceptual

deram-nos um testemunho impudico de alguns aspectos, porventura mais obscuros e chocantes para um espectador comum, da vida de certos grupos e subculturas da cultura contemporânea¹⁰ [v. fig. 1 e 2] – pondo em evidência novos modelos de núcleos familiares –, onde esteve envolvida e estabeleceu laços de amizade; e em particular da chamada “cena quente” underground da Nova Iorque (fixou-se no East Side em 1978) dos anos 70 e 80, onde participou activamente, num contexto em que então se verificou o aparecimento, desenvolvimento e afirmação de novas estruturas artísticas daquela cidade.

Os “retratos de família” de Nan Goldin são na verdade pouco convencionais, notoriamente mais informais que habitualmente e rompendo com as convenções do médium fotográfico, pois seres algo estranhos, às vezes mesmo incómodos, desfilam perante os nossos olhos, porque «...the “family” of this American artist is composed of men, women, gay people, transsexuals, hermaphrodite, friends sick with AIDS, prostitutes, a tribe that has chosen to drift, even if it lives with the spectre of AIDS looming near.»¹¹

Mesmo admitindo por certo que o “estatuto” do corpo mudou nos últimos decénios (pode-se mostrar a nudez), o facto de tocar os limites do íntimo provoca reacções diversas. É por apresentarem estas características, talvez, que muitas destas fotografias também são encaradas como um convite ao voyeurismo por alguns detractores da sua obra, até porque a maior parte das pessoas prefere subtrair ao olhar de estranhos esse tipo de imagens, quando as possui.

Quanto à própria artista, curiosamente, guardou durante muito tempo para si as que os outros costumam mostrar. A questão foi abordada aquando duma deslocação a Lisboa como membro do júri da competição internacional do festival de cinema DocLisboa, onde foi também exibido o seu filme *I’ll Be Your Mirror* (1996), na extensa entrevista – a que já aludimos, vd. nota 405 – então concedida a Kathleen Gomes¹²: «Pode dizer-se que o seu trabalho passa por exhibir o tipo de fotografias – prosaicas, íntimas – que o resto de nós

esconderia. Tem fotografias que guarda só para si? Sim. As minhas paisagens eram isso. Houve pessoas que me disseram: “Toda a gente tem as fotografias que você mostra guardadas a sete chaves.” E eu mantinha as minhas paisagens em segredo. Quando as mostrei pela primeira vez, disseram-me que pareciam ter sido feitas por alguém de outro planeta. Eram fotografias tiradas por uma pessoa para quem a paisagem, a natureza, é um mistério total. Cresci em cidades e quando olhava para uma paisagem, via-a como um postal, não conseguia quebrar o vidro.»

Para Nan Goldin¹³ «...tirar fotografias é uma forma de tocar alguém, uma forma de ternura» [v. fig. 3]. É evidente na declaração da artista um aspecto essencial na sua obra, a noção de distância, implicada inclusive ao nível da decisão das objectivas que usa para fotografar: «(...) I always felt that I have right to photograph only my own tribe or people, when I travel, to whom I get close to and that I gave something to. I never took pictures with a long lens, it is always short and I have to get close to people I photograph.»¹⁴

A mesma noção assoma na entrevista com Kathleen Gomes: «Costuma dizer que nunca fotografa alguém que não ame. Isso quer dizer que já tem intimidade com a pessoa antes de a fotografar, ou que é através da fotografia que se torna próxima dela? Escreveu um texto sobre Cookie Mueller, quase um ano após a morte dela, no qual explica que se aproximou dela através das fotografias que lhe tirou. Sim, eu idolatrava-a ainda antes de a conhecer. Aconteceu o mesmo com duas “drag queens” no trabalho dos anos 70. Segui-as na rua com uma câmara Super-8 e ao fim de uns meses estava a viver com elas. Estava obcecada com elas antes de as fotografar. Normalmente, a relação vem primeiro e depois as fotografias, mas por vezes é o contrário. O que não as torna menos íntimas ou menos reais. Não sei o que sinto por alguém – e isto continua a ser verdade, ainda hoje – até fotografar essa pessoa, e ver os diapositivos. Suponho que quando olho para o diapositivo não estou

6 Nan GOLDIN, cit. in Mia FINEMAN – “The Nan Goldin story”, in <<http://www.artnet.com/Magazine/features/fineman/fineman12-12-96.asp>> [consulta em 25/1/2007].

Não é portanto estranho encontrar opiniões como aquela emitida por Klaus HONNEF (“Fotografia” in *Arte do Século XX. II. Org. Ingo F. Walther. Colónia, Lisboa... Taschen, 2005, p. 677*): «Em vez de escrever um diário que ela podia conscientemente negar à apreciação pública, Goldin considera os seus registos fotográficos como um “relatório público”.»

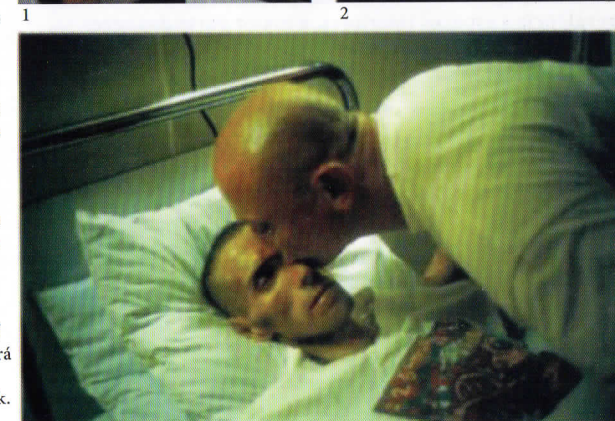
7 Ricardo NICOLAU (ed.) – *Fotografia na Arte. De ferramenta a paradigma. Porto/Lisboa: Fundação de Serralves / Jornal Público, 2006, p. 84*. De qualquer maneira, a designação “escola de Boston”, a que costuma ser associado um conjunto de artistas formados tanto na escola referida como no Massachusetts College of Art, na mesma cidade, parece ter tido origem num jogo de palavras da própria Nan Goldin. Foi definitivamente consagrada após uma exposição com o mesmo título no ICA de Boston, em 1996. Recentemente (Setembro/Dezembro 2009), uma exposição montada no CGAC, em Santiago de Compostela – *Familiar Feelings. Sobre o Grupo de Boston* –, retoma um olhar de conjunto sobre esses artistas, onde se inclui Nan Goldin e Larry Clark.

A fotógrafa americana, pelo menos, admitiu em entrevista (Adam MAZUR e Paulina SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA – “An interview with Nan Goldin”, 13 Fev. 2003, Warsaw, in <<http://pollocksthebollocks.com/2007/11/14/an-interview-with-nan-goldin/>> [consulta em 25/1/2007]) a influência decisiva de Larry Clark (ao qual é frequentemente comparada) no rumo que deu ao seu trabalho, quando ainda era estudante, através dum seu professor na School of the Museum of Fine Arts, o qual lhe terá mostrado fotografias da famosa série Tulsa: «It has entirely changed my work. I knew that there had been somebody else who had done their own life. (...) I knew that were precedents for using one’s private experiences as art.»

8 Nan GOLDIN cit. in Adam MAZUR e Paulina SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA – “An interview...”.

9 Nan GOLDIN, cit. in Juan Vicente ALIAGA, MARIA de CORRAL e José Miguel G. CORTÉS (Ed.) – *MicroPolíticas, Arte y cotidianidad 2001 – 1968*. Valência: Espai d’Art Contemporani de Castelló, 2002 p. 455.

10 Daí que Eduardo Prado COELHO



1. Nan Goldin, Jimmy Paulette and Tabboo! Undressing (1991), Nova Iorque.
2. Nan Goldin, Skinhead having sex (1978), Londres.
3. Nan Goldin, Gotscho kissing Gilles (1993), Paris.

lá, envolvida com a pessoa, por isso torna-se mais objectiva. É aí que sei o que sinto pela pessoa. (...)»¹⁵

Assim, nas fotografias de Goldin é pelo abolir da distância que a intimidade se torna pública: «as fronteiras entre o público e o privado são esbatidas – fronteiras essas que a sociedade burguesa tinha colocado e que a geração de Goldin (...) derrubou.»¹⁶

É os próximos, como o diz Ricoeur¹⁷, «...ces gens qui comptent pour nous et pour qui nous comptons sont situés sur une gamme de variation des distances dans le rapport entre le soi et les autres. Variation de distance, mais aussi variations dans les modalités actives et passives des jeux de distanciation et de rapprochement qui font de la proximité un rapport dynamique sans cesse en mouvement: se rendre proche, se sentir proche.»

Durante os anos 70, nas séries **The Other Side**, Nan focou a sua atenção no mundo “à margem” dos transexuais, com o seu estilo de vida próprio, numa altura em que mesmo nos círculos gay estes não eram ainda bem aceites. Seguir-se-ão nos anos 80 as obras consideradas pela generalidade dos especialistas como as mais significativas da sua carreira, com que conquistou definitivamente visibilidade e fama. Em muitos dos cenários das suas fotografias até finais dessa década é dada prevalência a espaços interiores, a maior parte das vezes nocturnos: camas em desalinho em quartos desarrumados, quartos de banho e cozinhas em desordem. São aqueles espaços que, em tal situação, normalmente não costumamos mostrar a estranhos [v. fig. 4]. Diga-se com justiça que em muitas dessas fotos Goldin soube tirar bom partido do uso da cor e da luz artificial, ao serviço do conteúdo emocional do momento fixado..

As suas obras mais significativas serão **The Ballad of Sexual Dependency** – a própria artista considera-a a fundamental para o conhecimento da sua obra – uma instalação composta por mais de 700 diapositivos, cuja projecção é acompanhada de uma banda sonora composta por uma selecção variada que abrange desde músicas que ouvia na sua adolescência até trechos de ópera, ou canções de Brecht (e, o título da instalação é o mesmo de uma canção de Brecht e Kurt Weill da Ópera dos Três Vinténs), em constante alteração desde 1981, ano da sua primeira apresentação em Nova Iorque [v. fig. 5] – cujas imagens foram no entanto publicadas em forma de livro, com o mesmo título, em 1984 –, e as suas séries de fotografias em finais dos anos 80, que centraram a atenção na problemática da Sida (AIDS). Em 2003, Nan Goldin descrevia da seguinte maneira a estrutura de **The Ballad of Sexual Dependency**: «(...)

(“Nan Goldin”, Público, 6/8/1999), aquando da exposição em Lisboa da sua obra **The Ballad of Sexual Dependency**, pela Fundação Cartier no Centro Cultural de Belém, tenha dito, provavelmente exprimindo a opinião de muita gente: «Vemos tudo. “Tudo” significa aqui “tudo o que é difícil de ver”, isto é, “tudo aquilo que preferíamos não ter visto”, e pensar noutra coisa, distraídos, ausentes, despreocupados, mas Nan Goldin mergulha-nos a cara nessas imagens brutais e inclementes.»

Algumas instalações recentes de Goldin ainda parecem ter o condão de incomodar, ou chocar, muitas pessoas; mesmo quando alguns vaticinariam uma perda de força da sua obra. Como relata com imodéstia a própria (cit. in Kathleen GOMES – “Balada da sobrevivência” [Entrevista com Nan Goldin], Público [Ipsilon], 24/10/2008, p. 6), recordando as reacções do público aquando de uma instalação de grande escala na capela do Hospital de La Salpêtrière em Paris, Soeurs, Saintes et Sybilles (2004), composta por uma projecção com 40 minutos de duração em três ecrãs, na cúpula, acompanhada de banda sonora em 18 pistas de som: «Foi vista por 20 mil pessoas e umas 300 pessoas desmaiaram. Nunca tinha feito 300 pessoas desmaiarem. Estou muito orgulhosa disso.»

11 Francesca Alfano MIGLIETTI (FAM) – *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milão: Skira Editore S.p.A., 2003, p. 153.

12 Kathleen GOMES – “Balada...”, p. 9.

13 Nan GOLDIN, cit. in Uta GROSENICK (ed.) - *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Colónia: Taschen, 2005, p. 108.

14 Nan GOLDIN, cit. in Adam MAZUR e Paulina SKIRGALLO-KRAJEWSKA – “An interview ...”.

15 Kathleen GOMES – “Balada...”, p. 9. A questão da “distância” também é bem realçada por Ricardo NICOLAU (op. cit., p. 84): «Mesmo quando usa os protocolos de reportagem, mistura-os com um lado mais cru de fotografia de amator, tentando sempre mostrar que a relação com os seus modelos é, senão de absoluta intimidade, pelo menos de total confiança. Nan Goldin afirma que tenta ultrapassar a distância entre fotógrafo e modelo e que as suas imagens são sempre o resultado de complicitades, de uma relação de intimidade.»

Esse “lado mais cru de fotografia de amator” a que Ricardo Nicolau se refere, com toda a razão porque está efectivamente presente muitas vezes – com

direito mesmo, às vezes, a fotografias desfocadas, as quais usualmente não eram exibidas pelos fotógrafos ditos “profissionais” – é evidentemente normal para uma artista para quem reivindicamos aqui uma aproximação à fotografia de família, e é até reforçado – tendo em conta o que dissemos atrás sobre o assunto – pela seguinte opinião expressa por Francesca Alfano MIGLIETTI (FAM) (op. cit., p. 156): «Even the quality of the photography seems shabby, every shot appears to want to amplify the dilettantish dimension that the subjects being photographed tend to express, a chance, haphazard dimension, without design, without ambitions, without hope.»

16 Klaus HONNEF – “Fotografia”..., p. 677.

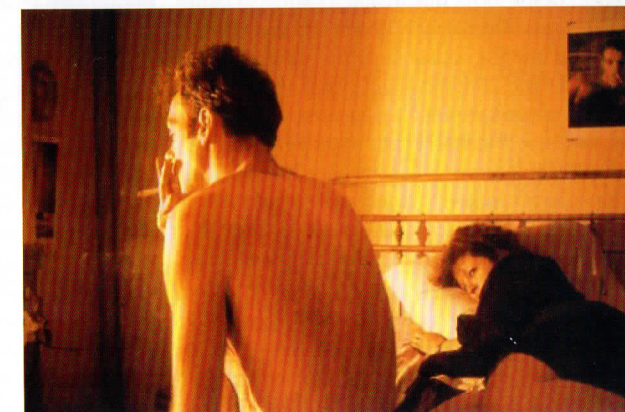
17 Paul RICOEUR, op. cit., pp.161-162.

18 Nan Goldin – “Nan Goldin talks to Tom Holert – ‘80s Then – Interview”, ArtForum, Março 2003, in <<http://www.artforum.com/inprint/id=4292>> [consulta em 25/1/2007]. Entretanto, devido às contínuas modificações à estrutura da instalação já referidas, em 2008, na entrevista a Kathleen GOMES (“Balada ...”, p. 8), dava conhecimento de um novo final, aproveitando para dar mais uma “alfinetada” na Sophie Calle: «A projecção de diapositivos acaba com campas gémeas, uma coisa que comecei uns 10 anos antes da Sophie Calle fazer isso – campas de marido e mulher, de mãe e pai, coisas desse género, em todo o mundo. Comecei a tirar essas fotografias nos anos 70. E não era uma premonição da morte dos meus amigos. É sobre casais e como os casais julgam que podem ficar juntos, mesmo para além da morte. Todos nós temos algum medo da morte, e nenhum de nós, provavelmente, quer ficar sozinho. Muita da ironia das letras [das canções] com as imagens é mostrar como temos uma falsa noção das relações amorosas. Quando, na verdade, é muito difícil e duro, pelo menos foi para mim... Não me parece que os homens e as mulheres sejam verdadeiramente compatíveis. Já não achava na altura.»

Em última análise, a questão central na família, seja ela qual for, é o amor. Como encontramos noutra declaração de Goldin (cit. in Francesca Alfano MIGLIETTI (FAM) – *Extreme...*, pp. 153-154.): «What I am interested in is depicting the political



4



5

4. Nan Goldin, *Bloody bedroom in a squatted house*, Berlin (1984). Prova cromatogénica.

5. Nan Goldin, *Nan and Brian in bed*, NY (1983). Slide da série *The Ballad of Sexual Dependency* (1981-83).

It opens with a segment about supposedly happy couples, then goes to different roles for women and for children, and on to chapters on men. There's a long section on violent men, and then there's men lonely and vulnerable. From there it goes to bars, drinking, and drugs, and from parties and fashion back to couples- couples alienated, gay couples, and then sex. It ends with empty beds and twin graves, which I've been photographing since the 70s - long before Sophie Calle. The final image is of two skeletons coupling.»¹⁸

Nas suas séries de finais dos anos 80, centradas em alguns dos seus amigos e amigas, a morte está muito presente. Por essa altura, após os excessos, a irrupção da Sida pusera fim a um período de grande liberdade moral e sexual conquistada nos anos sessenta, e começara a fazer os seus estragos nos círculos em que se movia. Nalguns casos, acompanhou, fotografando-as, vítimas daquela doença até à sua morte [v. fig. 7]. Entretanto, algumas das personagens que vemos ainda vivas nalgumas dessas fotos, estão hoje igualmente mortas. É o caso da atriz e escritora Cookie Mueller, amiga de Goldin desde 1976, que ocupa o primeiro plano da fotografia *Cookie at Vittorio's casket* (1989), [v. fig. 7], a quem a artista dedicou um portefólio composto por 15 fotos, *The Cookie Portfolio*, falecida em consequência da mesma doença. Em 1989, em coerência com o seu percurso, a fotógrafa americana iria ser a curadora duma exposição polémica, *Witnesses: Against Our Vanishing* (no Artists Space, Nova Iorque), a qual ofendeu os meios conservadores e provocou acesos debates, em consequência dos quais foram substancialmente reduzidos os patrocínios oficiais atribuídos à arte contemporânea – como já acontecera anteriormente aquando de uma exposição retrospectiva do fotógrafo Robert Mapplethorpe; ou com outra dedicada a Egon Schiele, que foi ameaçada com a retirada de apoios financeiros indispensáveis à sua realização, caso não fossem retiradas algumas das obras (e assim aconteceu). Neste caso concreto, os fundos destinados ao Artists Space foram mesmo suspensos, e as obras de artistas sero-positivos tiveram mesmo de ser excluídas da referida exposição. Nan Goldin, apesar de ter vivido durante muitos anos no

fio da navalha, como a maior parte dos seus amigos, conseguiu sobreviver. E sente-se hoje, de alguma maneira, culpada: «Sente-se uma sobrevivente? Sim. E sofro de culpa de sobrevivência, bastante. Um médico disse-me: "Você sofre de culpa de sobrevivência." Quando o meu teste deu negativo, senti-me terrivelmente. Senti-me culpada. Fiz as mesmas coisas que os meus amigos, por que havia de estar viva?»¹⁹

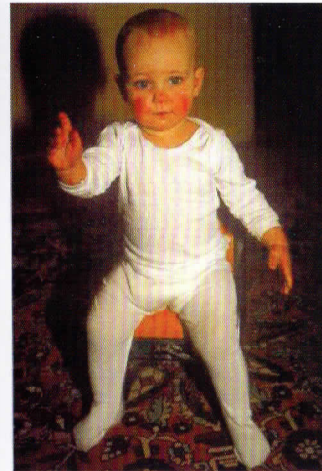
As fotos de Goldin falam de sobrevivência, da sua e, de certa maneira, de todos aqueles de quem se abeirou intimamente. A fotografia sempre possuiu esse sortilégio de memória. E o tema da memória é, ao fim e ao cabo, o ângulo da sua obra, como a própria reconhece:³ «P. Your approach towards photography is very personal. Is not it a kind of therapy? R. Yes, photography saved my life. Every time I go through something scary, traumatic, I survive by taking pictures. P. You also help other people to survive. Memory about them does not disappear, because they are on your pictures. R. Yes. It is about keeping a record of the lives I lost, so they cannot completely obliterated from memory. My work is mostly about memory. It is very important to me that everybody that I have been close to in my life I make photographs of them. The people are gone, like Cookie, who is very important to me, but there is still a series of pictures showing how complex she was. (...)».

[o sublinhado é nosso]

Visão sem tabus ou qualquer tipo de preconceitos ou juízos morais, porque os próximos como salienta Ricoeur²¹, invocando o Santo Agostinho de Confissões (X, IV), «...ajoutent une note spéciale touchant les deux "événements" qui limitent une vie humaine, la naissance et la mort. [v. fig. 6 e 7] (...) Entre-temps, mes proches sont ceux qui m'approuvent d'exister e dont j'approuve l'existence dans la réciprocité et l'égalité de l'estime. (...) Ce que j'attends de mes proches, c'est qu'ils approuvent ce que j'atteste: que je puis parler, agir, raconter, m'imputer à moi-même la responsabilité de mes actions.»

Trata-se, ao fim e ao cabo, de uma questão de respeito para com tudo aquilo que constitui a "narrativa" daqueles que nos são próximos.

6. Nan Goldin, Ulrika (1998), Estocolmo. / 7. Nan Goldin, Cookie at Vittorio's casket (16 Setembro de 1989), Nova Iorque.



6



7

Por isso, Nan Goldin invocando a sua experiência e falando a propósito da famosa Diane Arbus – por quem tem admiração, e a quem é amiúde comparada por alguma crítica especializada –, salienta uma diferença marcante, aproveitando ao mesmo tempo para identificar aquele aspecto em que se considera mais apta enquanto artista: «(...) The drag queens hated the work of Arbus. It was not allowed in the house, because they hated the way she photographed drag queens. She tried to strip them of their identity. She did not respect the way they wanted to be. Arbus is a genius, but her work is about herself. Every picture is about herself. It is never respecting the way the other person is. It is almost a psychotic need to try to find another identity, so I think that Arbus tries on the skin of other people. (...) P. Some critics find connections between you and Arbus. What do you think about such comparisons? The daughter of Arbus thinks that is no connection at all. I think there is some connection, because both of us have an unusual degree of empathy, but it is manifested in a different way. She was a photographic genius and I am not a photographic genius. My genius, if I have any, it is in the slideshows, in the narratives. It is not in making perfect images. It is in the grouping of work. It is in relationships I have with other people.»²²

and social side of what underlies sexuality... in my work extreme sexuality is only touched upon. The central theme is love as a positive condition of reality. Love as the possibility of a being to live many different identities over the course of a lifetime... Sex is a way of breaking through between you and the other, the most direct way of communicating.»

¹⁹ Nan GOLDIN cit. in Kathleen GOMES - "Balada...", p. 9.

²⁰ Nan GOLDIN cit. in Adam MAZUR, Paulina SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, op. cit. Também na entrevista com Kathleen GOMES (op. cit.) Nan Goldin reafirma: «(...) De certa forma, sinto que estou viva para contar a história de muitas pessoas que morreram mas não tiveram o devido reconhecimento quando eram vivas, como Peter Hujar, que considero um dos maiores fotógrafos do séc. XX.»

²¹ Paul RICOEUR - *La mémoire...*, p. 162. E acrescenta (idem, p. 163): «J'inclus parmi mes proches ceux qui désapprouvent mes actions, mais non mon existence.»

²² Nan GOLDIN cit. in Adam MAZUR, Paulina SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, op. cit.

Iconografia/ Proveniência das ilustrações
Nan Goldin: Fig. 5 in ALIAGA, Juan Vicente, CORRAL, Maria de e CORTÉS, José Miguel G. (Ed.) - *MicroPolíticas, Arte y cotidianidad 2001 - 1968*. Valência: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2002; Fig. 4, in NICOLAU, Ricardo (ed.) - *Fotografia na Arte. De ferramenta a paradigma*. Porto/Lisboa: Fundação de Serralves/Jornal Público, 2006; Fig. 1, 2, 3, 6 e 7, in GROSENICK, Uta (ed.) - *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Colónia: Taschen, 2005