



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES - IDA
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

BRUNA REIS

**Retrato de família:
construção das identidades LGBTQIA+
através das obras de Catherine Opie e Nan Goldin**

BRASÍLIA - DF
2023

BRUNA REIS

Retrato de família:
construção das identidades LGBTQIA+
através das obras de Catherine Opie e Nan Goldin

Monografia apresentada ao curso de Teoria,
Crítica e História da Arte, da Universidade de
Brasília, como pré-requisito para a obtenção de
título de Bacharel em Teoria, Crítica e História
da Arte.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ruth Sousa

BRASÍLIA - DF
2023

BRUNA REIS

Projeto aprovado em 22/02/2023 para obtenção de grau de
Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Ruth Sousa
Orientadora – Presidente da Banca | IdA / UnB

Profa. Cristina Antonioevna Dunaeva

Mestre Pedro Lacerda

BRASÍLIA - DF
2023

RESUMO

O presente texto se debruça sobre as obras de Catherine Opie e Nan Goldin, a partir do recorte de suas produções datadas respectivamente entre os anos 70 a 90 e de 90 até 2004, e que retratam a família LGBTQIA+. As artistas fotografaram incansavelmente as pessoas que estavam ao seu redor e a si mesmas, construindo narrativas familiares não convencionais que possibilitam a construção identitária do sujeito contemporâneo por meio da arte. Para a elaboração dessa análise, exploraram-se as formações familiares LGBTQIA+ em suas diversas formas e conteúdos. Objetivando-se expor essa questão, é analisada por meio das fotografias a importância de uma produção feita por pessoas que fazem parte da comunidade LGBTQIA+. Um dos relevantes pontos nessas obras está em como as construções artísticas e identitárias entre obra e espectador se fomentam mutuamente. É constatado como a fotografia pode ter o papel de eternizar memórias e perpetuar histórias de um grupo invisibilizado, assim sendo suporte para um movimento de resistência.

Palavras-chave: Catherine Opie. Nan Goldin. Fotografia. Família. Subjetividade LGBTQIA+.

ABSTRACT

This essay focuses on the works of Catherine Opie and Nan Goldin. Primarily on the perspective of their productions dated respectively between the 1970s and 1990s and from the 1990s until 2004, which portray the LGBTQIA+ family. These artists incessantly photographed themselves and the people around them, building unconventional family narratives. This in turn made it possible for the construction of the contemporary subject's identity through art. For this analysis, LGBTQIA+ family formations were explored in their various forms and mediums. Aiming to expose this issue, the importance of a production made by people who are part of the LGBTQIA + community is analyzed through the photographs. One of the most relevant points in these works is how the artistic and identity constructions between work and spectator foster each other. It is observed how photography can have the role to immortalize memories and perpetuate stories of an invisible group, thus being supported for a resistance movement.

Keywords: Catherine Opie. Nan Goldin. Photography. Family. LGBTQIA+ subjectivity.

AGRADECIMENTOS

À família que sempre procurei e finalmente encontrei.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Rembrandt. <i>Retrato de uma Família</i> , 1666-68	12
Figura 2	acervo pessoal da autora	14
Figura 3	Tina Barney. <i>Sunday New York Times</i> , 1982	16
Figura 4	Catherine Opie. <i>Emily, Sts, & Becky</i> , <i>Durham, North Carolina</i> , 1998	17
Figura 5	Nan Goldin, <i>Jimmy Paulette on David's Bike</i> , <i>NYC, 1991</i>	19
Figura 6	acervo pessoal da autora (frente e verso)	20
Figura 7	Nan Goldin. <i>Cookie at Vittorio's casket</i> , <i>NYC, September 16. 1989</i>	21
Figura 8	Manchete do jornal New York Post de outubro de 1987	23
Figura 9	Nan Goldin. <i>Gostcho Kissing Gilles</i> , 1993	24
Figura 10	Hans Holbein the Younger, <i>Os embaixadores</i> , 1533	26
Figura 11	Catherine Opie, <i>Cutting</i> , 1993	27
Figura 12	Catherine Opie, <i>Pervert</i> , 1994	27
Figura 13	Catherine Opie, <i>Nursing</i> , 2004	28
Figura 14	Nan Goldin, <i>David at Grove street</i> , 1972	30
Figura 15	Nan Goldin, <i>Matt and Lewis in the Tub Kissing, Cambridge</i> , 1988	34
Figura 16	Giovanni Antonio Bazzi, <i>Primeiro Sebastião</i> , 1525	35
Figura 17	Nan Goldin, <i>Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC</i> , 1991	36

SUMÁRIO

1.	Introdução	10
2.	Retrato de família: narrativas familiares através das poéticas de Nan Goldin e Catherine Opie	12
3.	Fotografia documental e a construção de uma memória	22
4.	O retrato como afirmação da subjetividade LGBTQIA +	25
5.	Construção da identidade LGBTQIA +	32
6.	Considerações Finais	37
	Referências bibliográficas	38

*“Life is not about significant details,
illuminated a flash, fixed forever.
Photographs are.”*

Susan Sontag

1. Introdução

Permito-me partir da gênese desse encontro. Na minha adolescência, por volta dos dezesseis anos, tinha o costume de passar as tardes, depois da escola, em livrarias com meus amigos, folheando incansavelmente os livros ali dispostos. Em uma dessas ocasiões esbarrei com o fotolivro “*The Ballad of Sexual Dependency*” (1986) da artista norte- americana Nan Goldin (1953) e aquelas imagens me enterneceram profundamente. Na época não sabia exatamente o porquê, mas não coincidentemente foi por volta desse período que passei a compreender a minha própria sexualidade e meu lugar social.

Anos depois, tive um primeiro encontro com o trabalho de Catherine Opie (1961), fotógrafa estadunidense, por meio de uma conversa com um amigo, no final da minha formação em Teoria, Crítica e História da Arte. Desse “encontro” já me coloquei na pretensão de perceber aquela obra enquanto parte dos meus interesses de pesquisa, mas não obstante também é impossível isolar o arrebatamento afetivo que encontrei nas imagens.

Existe uma vulnerabilidade e intimidade às quais essas artistas se permitem expor. É interessante como a relação com os trabalhos parte inteiramente de um lugar de afeto, possivelmente por ver ali representadas narrativas e identidades que já faziam parte do que eu passei a entender como a minha comunidade, ou seja, estavam ali representado minha relação afetiva com o mundo, meus amigos, meus amantes e eu mesma. Encaro esse como encontro primordial da arte, quando o olhar para imagem proporciona o encontro e a fratura do sujeito.

A produção de Nan Goldin entre as décadas de 70 a 90 e a de Catherine Opie entre meados de 90 até 2004 convergem em todas essas características evidenciadas e é a partir dessas obras que irei desenvolver meu ensaio crítico. Essa comunidade que ambas retratam em suas fotografias será tratada aqui como *familia*. Do que consiste a necessidade de encontrar dinâmicas familiares não normativas? Este trabalho busca investigar o encontro do acolhimento, da parceria

e da unicidade que são negadas a esses corpos dissidentes, e como a fotografia pode ser capaz de recontar as suas memórias, que são não só invisibilizadas como muitas vezes completamente apagadas.

A partir do momento que essas congruências entre as obras de ambas as artistas, em momentos tão divergentes da minha pesquisa e produção, não deixaram de me desestabilizar, percebo o quanto essas questões também me pertencem. Este trabalho se coloca não somente como uma pesquisa em artes, mas como uma investigação afetiva da minha relação, assim como de todos *corpos dissidentes*, com o mundo exterior.

Para este trabalho, optei por fazer um texto em um formato ensaístico, propondo um diálogo com as obras de Goldin e Opie. Com o intuito de complementá-lo, fiz também um glossário de palavras intitulado “Noções Preliminares”, que contém alguns termos amplamente usados durante o ensaio. Esses termos, que quando apresentados pela primeira vez estarão em itálico, são trabalhados de maneira poética nesse glossário, partindo também de um sentimento afetivo, em que sobreponho textos e imagens reunidas em um álbum de fotografias. As fotografias presentes juntamente aos depoimentos foram recolhidos de minhas famílias, ou seja, a família biológica e também a minha família de amigos, se tornando um álbum de memórias construído coletivamente.

2. Retrato de família: narrativas familiares através das poéticas de Nan Goldin e Catherine Opie

*“bonded not by blood or place but by a similar morality,
the need to live fully and for the moment”*

Nan Goldin¹

A necessidade de retratar o corpo familiar sempre esteve presente na experiência humana, vide os inúmeros exemplos de pinturas conhecidas, como a obra do pintor holandês, Rembrandt (1606 - 1669), “Retrato de uma família” (1666/1668) (figura 1). No livro “A História da Fotografia”, Newhall (2002, p. 17) afirma que o desejo das pessoas comuns de terem sua imagem retratada por um preço acessível era grande, pois somente a alta sociedade tinha condições de contratar um pintor.



Figura 1 - Rembrandt. *Retrato de uma Família*, 1666-68

¹ “unidos não por sangue ou lugar, mas por uma moralidade semelhante, a necessidade de viver plenamente e para o momento” (tradução nossa)

Por volta do século XVIII a técnica utilizada era a câmera obscura, uma caixa de paredes opacas e pretas internamente, totalmente fechada, com exceção de um pequeno orifício feito em uma das paredes, por onde penetrava a luz. Todavia, não era possível fixar a imagem projetada. Somente posteriormente, foram inventadas técnicas de fixação da imagem. Em uma das técnicas iniciais, para gravar a imagem, era utilizado um papel feito de cloreto de prata e depois aprimorado para uma placa de estanho coberta com um derivado de petróleo fotossensível, processo que demorava mais de 8 horas. O custo de sua produção era exorbitante. Depois foi apresentado o daguerreótipo, que, porém, continuou limitado às pessoas de classe social alta. A câmera era utilizada para fazer retratos de pessoas da burguesia, principalmente de suas famílias, assim como na pintura do século XIV em que em que pintores retratavam pessoas de destaque da corte. Somente quando o número de fotógrafos aumentou, e as técnicas de fotografia foram conseqüentemente aprimoradas e popularizadas, foi possível começar o barateamento do processo fotográfico.

A partir desse ponto, chegamos à realidade dos anos 70, em que a disseminação da fotografia se fortaleceu vigorosamente. Nesse momento, se tornava cada vez mais acessível a possibilidade de adquirir uma câmera e revelar filmes. A câmera fotográfica já era um objeto presente nos lares familiares da época.

O álbum de fotos de família se firma, portanto, como um aspecto cultural estabelecido das pessoas que experienciaram os anos 70, 80 e 90. Era comum ter uma coletânea de fotos reveladas e impressas tiradas por câmeras analógicas em porta retratos ou álbuns; o registro visual de nascimentos, batizados e aniversários passou a ser uma obrigatoriedade social, e a ausência de retratos pode assinalar até mesmo indiferença dos pais. A fotografia se torna um rito da vida em família, as câmeras acompanham uma geração.



Figura 2 - acervo pessoal da autora

Para Susan Sontag (1933-2004), historiadora e crítica de arte norte-americana, fotografar a família é o uso popular mais antigo da fotografia. “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma”² afirma a escritora, que serve para consolidar sua história, e também como um registro para validar o indivíduo como membro deste ou de qualquer outro grupo. É notável, como Sontag destaca, que mesmo quando a “claustrofóbica família nuclear” começa a sofrer transformações radicais, as fotos dos grupos permanecem, ampliando seu papel como narrativa visual.

2 SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das letras, 2004. pag.19

Com a fotografia acompanhando gerações, ela se torna uma praxe da vida em família e convida todos os membros a experienciar o retrato. As fotografias familiares nascem do desejo de narrar para a posteridade a trajetória do grupo, determinando a relevância de sua existência no âmbito social. Nesse cenário, a fotografia é instituída como instrumento necessário na imposição de significados e na transmissão dos valores familiares (SEDGWICK, 2003).

Todo núcleo familiar possui um acervo fotográfico, espécie de patrimônio simbólico que certifica um ideal de coesão, pertencimento, identidade e referência. Mas como corpos dissidentes, que são marginalizados - estão à margem da sociedade - encontram acolhimento, parceria e a unicidade que lhes são negadas? Peter Galassi (1951) pontua no catálogo da exposição “*Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*” (1991) que a falta de privilégio se traduz facilmente em falta de privacidade, conseqüentemente em falta de domesticidade, “*A pobreza doméstica tem sido muito mais acessível do que a riqueza doméstica*” (p.6, tradução nossa) afirma o autor. Vale ressaltar que se entende como domesticidade aquilo referente à vida privada de um indivíduo, circunscrito à sua casa e suas particularidades.

Em 1998, a artista Catherine Opie, partindo de um desejo pessoal de ter sua própria domesticidade e família, apresentou sua série intitulada “*Domestic*”³. Essa série começou a ser desenvolvida em 1995, com a artista fazendo retratos de sua comunidade de amigos ao redor de Los Angeles e São Francisco, que depois expandiu para uma viagem ao longo de três meses pelos Estados Unidos. Propondo um paralelo com a artista Tina Barney (1945), fotógrafa norte americana conhecida por fazer retratos de família na intimidade de seus lares, Opie diz: “*Senti que ela havia se tornado, de certa forma, a mais proeminente fotógrafa da família. Eu queria introduzir um elemento queer a essas representações*”(tradução nossa⁴). No centro dessa série está a ideia de comunidade e a questão de como ela é construída. Usando convenções formais de retratos para estetizar as imagens, Opie fotografou diversas pessoas dentro e ao redor de suas casas para criar imagens que são essencialmente documentais.

3 Doméstico. (Tradução nossa)

4 Russell Ferguson, “‘How I Think’: An Interview with Catherine Opie, Part Two: May 2000,” in Catherine Opie, ed. Kate Bush, (London: The Photographers’ Gallery, 2000), pág. 141.

É possível criar um diálogo entre as obras *Emily, Sts, & Becky, Durham, North Carolina* de Opie e *Sunday New York Times* de Tina Barney. As duas fotografias retratam uma família em uma cozinha, com distinções nucleares entre si. Ainda no campo das semelhanças, ambas as obras apresentam pessoas reunidas ao redor de uma mesa. Na figura 3, Barney retrata o elemento de uma mamadeira em cima dessa mesa; também observa-se uma mulher, que pode ser lida como mãe, segurando um bebê no colo; dois homens, um mais velho que o outro, que podem ser inferidos como um pai e um avô.



Figura 3 - Tina Barney. *Sunday New York Times*, 1982

Na figura 4, são representadas três mulheres, que não reproduzem o estereótipo de feminilidade, em volta de uma mesa com uma garrafa de bebida alcóolica em cima. Debruçando-se sobre os temas comuns e motivações de Opie, conclui-se que são três indivíduos *queer*.



Figura 4 - Catherine Opie. *Emily, Sts, & Becky*, Durham, North Carolina, 1998

Confrontando as duas imagens, deflagram-se elementos distintos, ou até mesmo opostos entre si: uma mamadeira e uma garrafa de bebida alcóolica; na parte da indumentária, uma personagem de Barney veste um vestido leve e fluido, branco, marcando seu corpo, enquanto na imagem de Opie, são usadas roupas escuras e largas, comumente vistas como masculinas, desafiando questões binárias do sistema sexo/gênero através das pessoas retratadas.

A despeito das diferenças marcantes, os elementos destoantes não são suficientes para deslegitimar alguma das imagens como um retrato de família. Entende-se, portanto, que o âmago desse tipo de fotografia não está nos objetos visuais, ou nos rituais retratados, mas sim em um sentimento a respeito do que é familiar, que perpassa através do que é intangivelmente transmitido pelas fotos.

São muitos os significados da palavra “família”; dentre eles ressalto aquele que considero mais pertinente para esta reflexão: “Grupo de pessoas que partilha ou que já partilhou a mesma casa, normalmente estas pessoas possuem relações

entre si de parentesco, de ancestralidade ou de afetividade”⁵. Importante ressaltar que “casa”, nesse sentido, não restringe-se a um espaço físico, mas a um espaço afetivo, que pode existir em diferentes nuances. Já no campo das concepções sociais convencionais, o conceito de família geralmente é aquele formado por um pai, uma mãe e filhos biológicos. Quando Opie apresenta essa fotografia, ela rompe com a representação tradicional do núcleo familiar, que é o signo de máxima referência do sistema heteronormativo, afirmando assim que existem outros tipos de cerne familiar.

Partilhando o mesmo ideal de Opie, a fotógrafa Nan Goldin cria sua própria narrativa familiar a partir da vontade de ter acolhimento e estar junto daqueles que considera seus semelhantes. Ela constitui um exemplo paradigmático de uma artista que fotografa insistentemente a sua família.

Em busca de intimidade, afeto e domesticidade, Goldin fotografou de maneira incessante aqueles que viviam com ela diariamente. A partir dessa vivência, a artista reuniu 700 fotos que foram produzidas entre 1970 e 1990, e as apresentou com o título de “*The Ballad of Sexual Dependency*”. Inicialmente, a série foi montada como um slideshow e posteriormente foi moldada em um fotolivro. Goldin fez da balada da dependência sexual seu diário imagético:

“*The Ballad of Sexual Dependency* é o diário que deixo as pessoas lerem. Meus diários escritos são privados; eles formam um documento secreto do meu mundo e me permitem a distância para analisá-lo. Meu diário visual é público; ele se expande a partir de sua base subjetiva com a contribuição de outras pessoas. Essas fotos podem ser um convite ao meu mundo, mas foram tiradas para que eu pudesse ver as pessoas nelas. Às vezes, não sei como me sinto em relação a alguém até tirar uma foto dela. Não seleciono pessoas para fotografá-las; Eu fotografo diretamente da minha vida. Essas imagens surgem de relacionamentos, não de observação”.

(GOLDIN, 1986: A Balada da Independência Sexual. P.6, tradução nossa)

5 Dicionário online de português. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/familia/>> Acesso em 01 de fev. de 2023.

Com “*The Ballad of Sexual Dependency*”, é possível traçar um paralelo com um álbum de fotografias de família. O álbum serve de suporte para reunir as fotografias tiradas de momentos especiais que narram uma história e eternizam as memórias afetivas de um grupo. “*Esta é a história de uma família recriada, sem os papéis tradicionais. [...] Na minha família de amigos, há um desejo de intimidade da família de sangue, mas também um desejo de algo mais aberto. os papéis não são tão definidos. são relacionamentos de longo prazo. as pessoas saem, as pessoas voltam , mas essas separações são sem a perda da intimidade*” (GOLDIN, 2012, p. 6-7, tradução nossa).

Os álbuns de família são compostos por um catálogo de fotos e outros elementos visuais. Nan Goldin intitula suas obras de maneira análoga a como uma família escreve no verso de uma fotografia revelada: nome de quem está na foto, lugar e data. O título de “*Jimmy Paulette on David’s Bike, NYC, 1991*”, serve para Goldin como um registro afetivo, tal qual uma mãe que escreve no verso da foto de seu filho como recordação. Conclui-se, portanto, que essa obra de Nan Goldin afirma-se genuinamente como um álbum de família.



Figura 5 - Nan Goldin, *Jimmy Paulette on David’s Bike, NYC, 1991*



Figura 6 (frente e verso) - acervo pessoal da autora

Nessa série, Goldin narra a história da sua comunidade, porém não expõe apenas casamentos e aniversários, mas também acolhe funerais, como na fotografia “*Cookie at Vittorio ‘s casket, NYC, September 16, 1989*”. Nas palavras da Nan, a série mostra “*exatamente como é meu mundo, sem glamourização, sem glorificação*” (GOLDIN, 1986). Se antes os retratos familiares costumavam representar a ideia de uma imagem de um grupo feliz, compacto e sem fissuras, tanto Goldin quanto Opie rompem com essa tradição ao retratar famílias *não normativas* para além dos momentos de celebração, também em seus momentos de doença, fracasso e tristeza.



Figura 7 - Nan Goldin. *Cookie at Vittorio ‘s casket, NYC, September 16, 1989*

As obras abordadas neste capítulo colocam como essência dos retratos de família, a chamada família encontrada. Essa família é aquela constituída não por pessoas unidas por sangue, mas por aquelas que partilham entre si o sentimento de intimidade e segurança. Goldin e Opie, portanto, consistem em ampliar o âmbito do cânone do fotografável no álbum familiar.

03. Fotografia documental e a construção de uma memória

A fotografia, além do resultado de um conjunto de técnicas, é também uma linguagem não verbal, uma forma de se comunicar além das palavras. É uma maneira de documentar momentos a fim de guardá-los e revisitá-los posteriormente. O que está na imagem, dela não pode sair, está eternizado. O momento capturado na fotografia “*torna-se, uma vez pego, um instante perpétuo: uma fração de segundo, decerto,[...] destinada também a durar, mas no próprio estado em que ela foi capturada e cortada*” (DUBOIS, 1993, p.168).

Um álbum de fotos de família é, usualmente, um álbum sobre a *família extensa* - aquela que se estende para além da *família nuclear*, e é composta por todos que vivem proximamente ou na mesma casa, ou seja, tradicionalmente, os tios, avós, primos, padrinhos. Muitas vezes, esses registros fotográficos são tudo o que resta dessa família. A história enquanto realidade só existe se houver um arquivo para comprová-la. Ter uma fotografia é como ter uma prova de que o passado existiu, que as pessoas que lá estavam eram reais e fizeram parte de uma história a ser contada, é uma forma de imortalizá-las. A fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1997, p.13), ela se torna um suporte material para a memória.

Através das fotografias de Opie e Goldin, pode-se reafirmar que outras realidades existem e ocupam espaço de normalidade. Essas imagens validam que esse grupo de pessoas invisibilizadas existem e que são dignas de intimidade e afeto. Nessas obras, as imagens servem até como um memorial de uma comunidade marginalizada pelo momento histórico. Para Goldin, seu trabalho homenageia seus “lindos amigos”⁶, já que na maioria de suas fotos nós vemos pessoas que não estão mais vivas. Em meados dos anos 80, as comunidades de ambas artistas (Goldin e

6 “Nan Goldin pays homage to lost friends”. Disponível em: <<https://www.frieze.com/article/nan-goldin-pays-homage-lost-friends>>. Acesso em 01 de fev. de 2023.

Opie) estavam morrendo em massa devido a complicações de vício em drogas e a epidemia de HIV, também noticiada pejorativamente à época como “*gay cancer*” (figura 8). Nan retrata de maneira direta esse momento ao fotografar *Gostcho Kissing Gilles* (1993), um beijo de despedida entre amantes interrompidos pela doença. Como Susan Sontag escreveu em sua introdução em “*Portraits in Life and Death*”⁷ de Peter Hujar (1975): “*Fotógrafos, conhecedores da beleza, também são - intencionalmente ou não - os anjos da morte*” (tradução nossa).

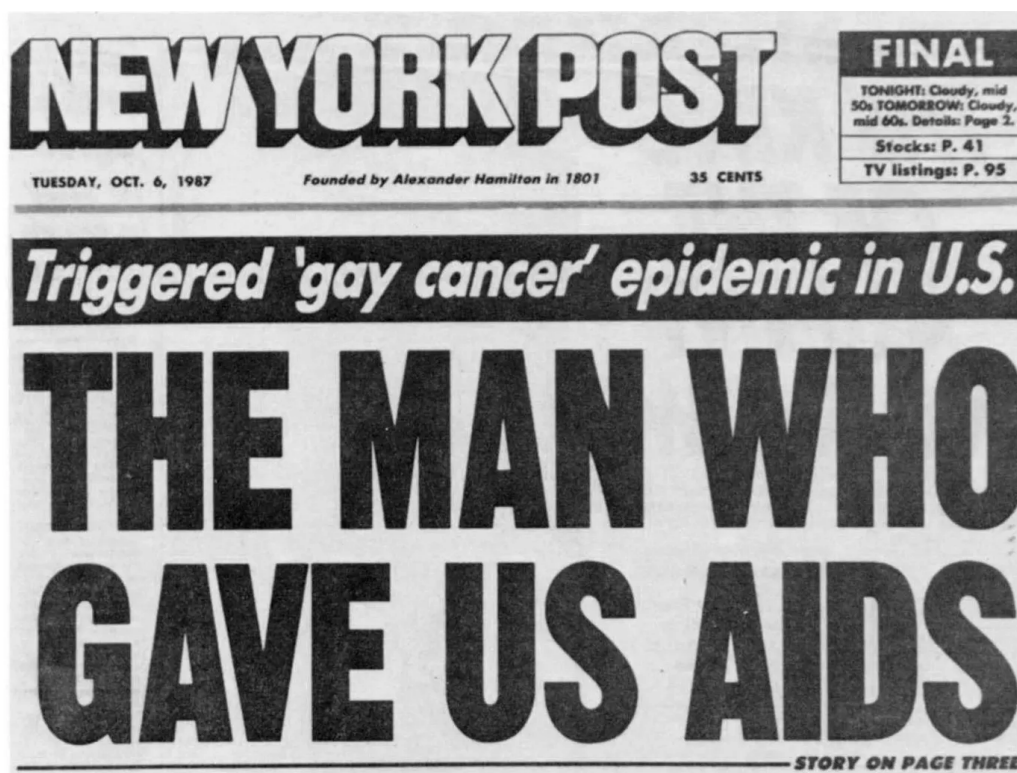


Figura 8 - Manchete do jornal New York Post de outubro de 1987.

7 Retratos na vida e na morte. (Tradução nossa)



Figura 9 - Nan Goldin. *Gostcho Kissing Gilles*, 1993

A passagem do tempo está ligada a essas imagens feitas pelas artistas, expressa através das aparições das pessoas e lugares retratados, “*Exatamente porque separam um momento e o congelam, todas as fotografias testemunham a desapidada dissolução do tempo*” explica Susan Sontag (2004). A fotografia pode ser artefato poderoso para contar histórias e registrar eventos.

O objeto fotográfico permite um freio nessa passagem do tempo, quando registra imagens que acabam sendo herdadas por gerações posteriores - no caso analisado, a juventude LGBTQIA+. A partir desses registros, a nova geração se assegura no fato de ter uma base histórica sólida, de onde pode continuar a construir.

A fotografia, assim como a memória, é intrinsecamente uma contradição da realidade, um recorte do real, que se torna ficção pelo recorte em si mesmo. Mas criar a sua própria realidade pode se tornar a única forma de existir, assim como constituir uma narrativa de família a partir da sua comunidade pode ser a maior forma de resistir à marginalização social. Usando as palavras de Nan Goldin “*Nós nunca fomos marginalizados, porque nós éramos o mundo*”(tradução nossa⁸). O afeto aqui se torna o maior ato político.

⁸ Nan Goldin – ‘My Work Comes from Empathy and Love’ | TateShots. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r_rVyt-ojpY> Acesso em 01 de fev. de 2023.

04. O retrato como afirmação da subjetividade LGBTQIA+

*“There’s a popular notion that the
photographer is by nature a voyeur,
the last one invited to the party.
But I’m not crashing; this is my party.
This is my family, my history”*

Nan Goldin⁹

O artista colocar-se como tema de seu próprio fazer é uma prática habitual em diversas formas de expressão. Ao longo da história, os fotógrafos voltaram suas câmeras para si mesmos e para as pessoas mais próximas a eles, experimentando várias maneiras de registrar vidas individuais.

A autobiografia envolve um desejo de registrar a memória e lembrar o passado, cruzado com um princípio de individuação, com as especificidades do *eu* que narra. Catherine Opie e Nan Goldin são duas artistas cujo trabalho tem teor autobiográfico e auto expositivo, sendo assim impossível separar suas vidas pessoais de suas obras. Suas fotografias são sempre íntimas sem ser *voyeuristas*, já que elas, como fotógrafas, não se distanciam do grupo que documentam.

A primeira vez que Catherine Opie pegou em uma câmera foi aos 9 anos de idade, e, depois de completar um relatório de livro sobre trabalho infantil, para o qual ela se inspirou na série de Lewis Hine do início do século XX sobre crianças trabalhadoras de fábricas, prontamente disse a seus pais que queria se tornar uma fotógrafa documental.

Tendo crescido em uma família conservadora, Opie vê a oportunidade de explorar sua sexualidade dentro de uma comunidade de apoio construída, permitindo que ela concilie sua própria homossexualidade dentro da sua carreira artística. Ela também mergulha na natureza multifacetada do desejo e como isso está ligado à noção de construção de subjetividade.

⁹ “Há uma noção popular de que o fotógrafo é um voyeur por natureza, o último convidado para a festa. Mas não estou invadindo; esta é a minha festa. Essa é minha família, minha história.” (tradução nossa)

Ao longo dos anos, ela produziu uma série de fotografias de auto retrato, intituladas de *Cutting* (1993), *Pervert* (1994) e *Nursing* (2004)¹⁰, que juntas concebem uma sequência de imagens formalmente independentes, mas iconograficamente correlatas. Em seus fundos de tecido, todas as obras carregam a mesma simbologia das pinturas de retrato da Antiguidade Clássica, como as obras do pintor alemão Hans Holbein the Younger (1497/8 - 1543), conhecida referência de Opie. Como parte da comunidade LGBTQIA+, a artista se equivale, portanto, a um membro da realeza.



Figura 10 - Hans Holbein the Younger, *Os embaixadores*, 1533

10 Corte (1993), Perverso (1994) e Amamentadora (2004). (Tradução nossa)



Figura 11 - Catherine Opie, *Cutting*, 1993



Figura 12 - Catherine Opie, *Pervert*, 1994



Figura 13 - Catherine Opie, *Nursing*, 2004

Na primeira imagem da série, “*Cutting*”, Opie dá as costas para a câmera e expõe seus desejos invisíveis. Em busca da domesticidade, de maneira confessional, a artista demonstra vulnerabilidade, tanto física quanto emocional, ao cravar em sua pele um desenho, que faz ode à infância pelos seus traços, que mostra um casal de duas mulheres formando uma família feliz, na concepção de idealização de uma criança.

Em “*Pervert*”, Opie sangra novamente para a câmera. A palavra “*pervert*” tallhada em seu peito foi uma reação a como sua própria subcomunidade de amigos de sadomasoquismo (BDSM)¹¹ eram vistos e discriminados, para além apenas da repressão já esperada da sociedade heteronormativa, mas também pela comunidade LGBTQ de maneira ampla na época. A artista acentua que, apesar de partilharem

11 Sigla que denomina um conjunto de práticas consensuais: “Bondage, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo”.

da mesma comunidade, alguns subgrupos eram rechaçados por outras pessoas queer, no que chama de “homofobia interna”. Opie espelha em sua foto o próprio acolhimento e despertar sexual e identitário dentro da comunidade BDSM:

“No início dos anos 90, você não via retratos sendo construídos dessa forma. Há sedução naqueles retratos e isso veio de um desejo meu em relação à comunidade do couro. Era uma comunidade muito divertida de se estar e festejar, e ir a clubes onde nossos corpos se encostavam - e mesmo estando em uma epidemia, havia uma capacidade de nos sentirmos coesos e políticos dentro de nossa visibilidade - havia uma excitação nisso. Até para mim foi uma mudança radical: estou orgulhosa de ter sido corajosa o suficiente para me assumir naquele período e de ter conseguido enfrentar todos os medos em torno disso em termos de minha própria homofobia interna”.

(OPIE, 2020, tradução nossa)

Tanto na sua fotografia quanto em sua declaração, Opie converge o sentimento ambíguo que vivia, de abrigo e rejeição como um embate simultâneo. Nessa obra, ela novamente esconde seu rosto com uma máscara, reiterando a ruptura na tradição do retrato. O retrato clássico é aquele em que se pode ver a feição da pessoa, que idealmente tem que transparecer felicidade.

Em 2004, Opie apresenta “*Nursing*”, a última fotografia da sua série *Self Portraits*, em que finalmente revela seu rosto. A imagem materializa aqueles “desejos invisíveis” já referenciados nas fotografias anteriores da série. Amamentando sua filha, Opie encontra enfim o sentimento que sempre esteve no âmago de sua pesquisa artística: o de construir uma família. Nesse momento de alívio, a sua subjetividade não é apagada; em seu peito é possível ver a passagem do tempo com a palavra “Pervert” agora cicatrizada. A ferida, agora já curada, permanece eternamente como um memorial de sua trajetória.

Enquanto Opie utiliza ícones imagéticos de maneira explícita em seus autorretratos, a poética do trabalho de Goldin transparece sutilmente. A procura pela domesticidade aparece na forma sólida de uma casa em “*Cutting*”. Essa mesma busca também surge nas obras de Goldin; entretanto, ela encontra a sensação de lar

em outras pessoas, pontuando que, para ela, sua casa não está em um lugar físico, mas sim naqueles com quem compartilha sua vida.

O retrato de seu melhor amigo David Armstrong (figura 14) montado como *drag queen* em 1972, uma das suas primeiras fotografias, delinea o que seria o trabalho de Nan Goldin pelos próximos anos. Assim como Opie, sua origem também se deu em meio a uma família conservadora dos subúrbios dos Estados Unidos. Seu descobrimento sexual no início da sua adolescência converge com um trágico incidente: sua irmã mais velha tirou sua própria vida aos 19 anos, quando Nan tinha apenas 11. Assim como Nan, sua irmã se rebelava contra a sociedade heteronormativa desde muito jovem, criticando a típica vida do subúrbio. Essa experiência traumática foi o gatilho que Nan precisava para romper com a família e, conseqüentemente, com a realidade em que estava inserida.



Figura 14 - Nan Goldin, *David at Grove street*, 1972

O início da formação de sua nova família acontece, portanto, prematuramente, ainda durante os anos colegiais, quando conheceu David Armstrong. O ponto de encontro primordial dos dois estava em seu segregamento da sociedade normativa. Juntos, se inseriram no universo das *drag queens* locais, ambiente que aflorava em Nan sua relação com a fotografia, e a partir de onde começou a fotografar obsessivamente aqueles à sua volta, que eventualmente se tornaram sua família.

Debruçando-se sobre sua história, se torna manifesta a especificidade que Nan traz em seus autorretratos: eles não retratam necessariamente seu próprio rosto, mas sim os corpos daqueles à sua volta. Assim, é palpável que a artista se enxerga além de seus limites corporais, já que ela espelha a si mesma nas figuras de seus semelhantes.

O corpo do trabalho de ambas as artistas conflui em como ambas lidam com o sentimento de se sentir em casa, de pertencimento familiar, de encontros e desencontros com seus semelhantes. “Sentir-se em casa” é um sentimento de conforto, segurança e intimidade, ou pelo menos deveria ser, mas que a muitos se é negado. O que faz a casa ser o aparato para o bem-estar de alguém? Constantemente, pessoas LGBTQIA+ se unem para viver juntas e constroem uma família justamente por serem um grupo segregado da sociedade. A essência afetiva da palavra ‘casa’ é esse lugar que está talhado à construção de relações e vínculos, que serve como um espaço para se guardar lembranças. Estar em casa é estar em família.

Goldin, ao refletir sobre sua necessidade de fotografar sua família de amigos, pontua: “*Com o advento da morte em nossas vidas veio um desejo real de sobreviver, e ajudar um ao outro a sobreviver, para se exhibir um para o outro*” (1986). Esse advento da morte citado por Goldin é materializado através de violências que podem perpassar além do âmbito físico, chegando em exclusões identitárias.

Tais distanciamentos da sociedade tradicional, que também as afasta das suas famílias nucleares, faz essas pessoas procurarem um outro espaço seguro, em busca de subsistir. Quando pessoas *queers* se reúnem, uma nova possibilidade de “casa” se abre diante delas: surge a inédita comodidade de estar à vontade, de serem livres sem julgamentos, expressando suas identidades sem amarras.

5. Construção da identidade LGBTQIA +

*“The only way we can often know ourselves
is by seeing ourselves”*

Catherine Opie¹²

Em uma comunidade LGBTQIA+ fragmentada, em que muitos ainda não encontraram este amparo em uma nova família reformulada, o acesso a esses registros e obras pode se tornar referência de um novo ideal de família. Ao indivíduo excluído, observador desse tipo de representação, é finalmente permitida uma articulação a um grupo possível: daí nasce o sentimento de pertencimento e o reconhecimento de si mesmo ali.

Para Peter Galassi, as imagens instantâneas, fotografias tiradas por uma câmera *point and shoot* por exemplo, para o membro da família são chaves que abrem reservatórios de memórias, mas já para o *outsider*, a pessoa de fora, o espectador da fotografia - ou *Spectator* como nomeia Barthes em *A Câmara Clara* (1980) -, aquele que não reconhece os rostos nem conhece a história, elas são eternamente opacas. Ao mesmo tempo, porque todos nós temos essas fotografias instantâneas, conseqüentemente conhecemos o hábito de entendê-los, todos estamos equipados para nos imaginar nos instantâneos dos outros, “*nos dramas e paixões que eles escondem*” (GALASSI, 1991, pág. 11), sendo a forma mais genuína de representatividade se projetar no outro e ter empatia. Esse “*reservatório de memórias*” é explicitado por Nan Goldin:

“Meu trabalho veio originalmente de uma estética de imagem instantânea. Imagens instantâneas são para externar amor e para lembrar de pessoas, lugares e momentos. Elas são sobre criar história a partir da gravação de uma história (...) Todos nós contamos histórias que são versões da história – memorizadas, encapsuladas, repetidas, e seguras. A memória real, que estas imagens detonam, é uma invocação da cor, do cheiro, do som e da presença física, da densidade e do sabor da vida. A memória

12 “A única maneira de nos conhecermos muitas vezes é nos vendo” (tradução nossa).

permite um fluxo sem fim de conexões. Histórias podem ser reescritas, a memória, não.”

(GOLDIN, 1986: *The Ballad of Sexual Dependency*, tradução nossa)

Nas séries fotográficas “*Domestic*” e “*Ballad of Sexual Dependency*”, o conjunto das fotos configura uma espécie de texto visual que traz à tona a representação e a identidade da família, e das pessoas que fazem parte dela, no espaço social. Utilizando a fotografia com o papel de memória, arquivo e inventário, é criado um repertório imagético capaz de ter impacto na reivindicação de espaço por um grupo social, ao expô-lo. Essa conscientização pode começar na esfera pessoal, autenticando aquele indivíduo que se vê fora dos padrões, ao colocá-lo defronte aos seus similares, como na música de The Velvet Underground, que enuncia “*Eu serei seu espelho, refletirei o que você é, caso você não saiba*”¹³ (1967), canção essa que intitula uma exposição de Goldin ocorrida em 1996.

De certa maneira, o primeiro momento em que um indivíduo se reconhece como parte da comunidade *queer* pode ser através de uma mídia. A citação que abre este capítulo atesta esse processo: a única maneira de se conhecer pode ser quando se vê a si mesmo. O contato inicial com uma obra que represente de alguma maneira uma pessoa LGBTQIA+ pode servir como uma epifania para o espectador, um momento de catarse que finalmente o coloca como existente nesse mundo, ao se ver no personagem retratado. Um ato cotidiano, tal como um beijo, se torna permitido a partir do momento em que a pessoa se enxerga no beijo de uma fotografia, um desejo longamente reprimido e realizado, mesmo que imaginariamente, através daquela foto (figura 15).

13 “*I’ll be your mirror, reflect what you are, in case you don’t know*”, no original.



Figura 15 - Nan Goldin, *Matt and Lewis in the Tub Kissing, Cambridge, 1988*

Esse sentimento de combustão identitária também pode acontecer tardiamente: uma pessoa LGBTQIA+ mais velha, que em sua juventude foi privada de acesso a esse tipo de mídia, atualmente se depara com uma nova realidade midiática, em que há um amplo repertório de possibilidades de representação. Mesmo já assumida ou reconhecida como parte da comunidade, ela vê em suas fotos familiares os seus registros e se auto identifica como *criança viada*¹⁴, confirma que desde sempre foi assim e que essas formas de registro estão ali para reforçar essa verdade anestesiada.

A partir dos anos 1980, o acesso às mídias com representação LGBTQIA+ cresce progressivamente. Com maior acessibilidade ao público em geral, a internet é uma ferramenta que facilita a exposição aos mais diversos conteúdos, democratiza a visibilidade de todo tipo de identidade sexual e de gênero. Concomitantemente a isso, o avanço das pautas LGBTQIA+ permitiu a conquista de direitos básicos, tais como a descriminalização de atos sexuais não-heteronormativos, a exemplo das leis de sodomia, criadas para criminalizar relações homossexuais consentidas.

14 Termo originado a partir de um meme (viralização de uma piada na internet), que reunia em um site imagens de crianças gays com poses afeminadas. Posteriormente, a expressão foi levada para a mostra Queermuseu, do Santander Cultural, ocorrida em 2017, com a coleção “Criança viada” do artista Be Leite.

Tais leis se espalharam pelos Estados Unidos a partir do século XVI e foram amplamente (mas não em sua totalidade) abandonadas apenas a partir dos anos 1980 (CROMPTON, 1976).

O desenvolvimento tanto cultural quanto normativo dessas pautas permitiu, mesmo que de maneira incipiente, uma certa normalização dos corpos e práticas LGBTQIA+ no mundo. Limitando o escopo da análise aos espaços de arte, como museus e galerias, é inegável a presença de artistas queers ao longo da história da arte, mas apenas recentemente as relações homoafetivas foram mostradas de maneira mais evidente. Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), pintor italiano, referenciado pelo nome de Il Sodoma devido a sua homossexualidade (NOGUEIRA, 2008), é um exemplo de artista que retratava sua não-heteronormatividade de forma amena, como na obra “Primeiro Sebastião” (1525) (figura 16). Ao comparar ao cenário construído a partir dos anos 80, os espaços de arte abrigam obras que retratam os corpos e afetos LGBTQIA+ abertamente, em um movimento em que os artistas, como grupo, puderam *sair do armário*. Como exemplo, a fotografia “*Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC, 1991*” (figura 17) de Nan Goldin exposta na Bienal de Whitney de 1996 coloca corpos dissidentes, normalmente estranhos aos espaços de arte, como objetos principais de uma obra.



Figura 16 - Giovanni Antonio Bazzi, *Primeiro Sebastião*, 1525



Figura 17 - Nan Goldin, *Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC, 1991*

A visibilidade e representatividade desses corpos *queers*, funciona, portanto, como uma plataforma de resistência. Em um primeiro momento, para os artistas que fazem dessa comunidade: seus trabalhos se tornam suporte para compreender e externar sua própria identidade e existência. Consequentemente, esse movimento é ampliado ao público LGBTQIA+, que percebe nas fotografias um material de identificação afetiva, base para o seu próprio processo de construção identitária. Como Sontag (1976) declara “*As fotografias instigam, confirmam, selam lendas. Visto através de fotografias, as pessoas tornam-se ícones de si mesmas*” (tradução nossa).

6. Considerações Finais

A potência das obras que foram tema central deste trabalho perpassa variados campos. O mais flagrante, é a representação das famílias encontradas, formadas por membros LGBTQIA +. As artistas analisadas trazem, portanto, a questão familiar de forma excepcional em seus retratos: a exceção está mais na subjetividade daquilo que é retratado, ou seja, as famílias dissidentes do mundo heteronormativo.

A partir dos progressos das pautas políticas envolvendo direitos sexuais e de gênero, faço parte de uma geração contemporânea de espectadores a quem imagens queers estão mais acessíveis para consumo, e portanto, o fazemos mais frequentemente. Acredito que com a proliferação de artistas e obras *queers*, cada vez mais pessoas podem ser atravessadas por novas possibilidades imagéticas LGBTQIA+. Meu pensamento converge amplamente com o que discorre Opie: *“Percebi que uma fotografia poderia literalmente ter esse poder de, não necessariamente criar mudança social (porque não sou tão idealista), mas acho importante criar mudança social se até a própria comunidade puder se reconhecer dentro do trabalho mais tarde”* (OPIE, 2020, tradução nossa).

Foi justamente o atravessamento citado anteriormente que motivou este trabalho acadêmico e que me motiva constantemente no meu fazer artístico, ao me deparar com os registros de Goldin e Opie. É marcante o fato de fotos feitas há mais de trinta anos manterem uma nuance atemporal, com suas possibilidades imortais de tocar e emocionar, desafiando o sujeito que se debruça sobre essas obras. Além do mero ato de olhar, há também o sentimento de deleite, já que são imagens que possibilitam transformações íntimas, imagens *“mais vivas que a própria vida”*¹⁵. Essa construção do sujeito fundamentado no encontro com a arte se dá de maneira dialética, a partir da experiência resultante entre o acervo da memória e a experiência da vida, assim *“deixemos a fotografia salvar as coisas do esquecimento e da dissolução”* (BAUDELAIRE, 1859).

15 (BAUDELAIRE, 1995, p. 857).

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Revista Cronos, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia: Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>. Consultado em 02 fev. 2023.

BUTLER, Judith. Gender Trouble New York: Routledge, 1990.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea.. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CROMPTON, Louis. Homosexuals and the Death Penalty in Colonial America. Universidade de Nebraska (em inglês). Disponível em: <<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1061&context=englishfacpubs>>. Consultado em 01 de fev de 2023.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 2004.

EDGAR, A.; SEDGWICK, P. Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto, 2003.

GOLDIN, Nan. The ballad of sexual dependency. New York: Aperture, 1986.

GURALNIK, Orna. Being and Having an Identity: Catherine Opie, Studies in Gender and Sexuality, 2013

HUJAR, Peter. Portraits in Life and Death (1976) - introdução por Susan Sontag. Boston, Capo Press, 1976.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Trad.: Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografia. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

OPIE, Catherine. Entrevista. Entrevistador: Fi Churchman. Entrevista cedida à revista Art Review, abril de 2020.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Revista Multitudes. França, 2003.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

GALASSI, Peter. Pleasures and Terrors of Domestic Comfort. Museum of Modern Art, 1991.

NOGUEIRA, Hugo Francisco Ramos. SENSIBILIDADE GAY E PSICANÁLISE, p. 33. Rio de Janeiro, 2008.

REED, Lou. I'll be your mirror. In: The Velvet Underground. The Velvet Underground & Nico. Scepter Studios, 1967. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/velvet-underground/82532/traducao.html>>. Acesso em 01 de fev. de 2023.

REILLY, Maura. The Drive to Describe: An Interview with Catherine Opie. Art Journal, 2001

ROUILLÉ, André. A fotografia: Entre documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2005.

SAKETOPOULOU, Avgi. Catherine Opie American Photographer, American Pervert, Studies in Gender and Sexuality, 2013