

O ANTAGÔNICO NA PROGRAMAÇÃO DO OLHAR DE DIANE ARBUS EM DUAS FOTOGRAFIAS¹

 <https://doi.org/10.56238/sevened2024.041-017>

Rodrigo Camargo Moretti

Doutor em Ciências obtido no Programa de Arquitetura e Urbanismo – Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo do IAU.USP (2024).
IAU.USP (Doutorado)

RESUMO

Esse ensaio propõe como objeto de estudo refletir sobre o conceito antagônico em duas séries fotográficas da norte-americana Diane Arbus, “anão mexicano em seu quarto de hotel em N.Y.C. 1970” (ARBUS, 2003) e “feminista em seu quarto de hotel, N.Y.C. 1971”, (ARBUS, 2003). Para tal, elege-se como fundamento as discussões teóricas de estética relacional desenvolvida na década de 1990 pelo curador francês Nicolas Bourriaud, a crítica à estética relacional de Bourriaud de Clarice Bishop em seu *Antagonismo e Estética Relacional* (2006), o conceito de sombrio cunhado por Susan Sontag na obra *Sobre fotografia* (1986) e o conceito de estranhamento de Sigmund Freud desenvolvido na obra “O inquietante” (1919), e a obra *No interior do cubo branco, a ideologia do espaço da arte*, de Brian O’Doherty. O objetivo pretendido é estabelecer aproximações e distanciamentos conceituais e imagéticos entre a abordagem estética da artista, o ato fotográfico e a influência do curador/museu. A indagação que motiva esse trabalho é assim elaborada: quais narrativas sobre o antagonismo estão presentes nessas fotografias? Como Diane Arbus constrói sua estética relacional? Qual a influência do curador na construção das novas narrativas inseridas no circuito de arte do museu?

Palavras-chave: Diane Arbus. Nicolas Bourriaud. Fotografia. Ensaio fotográfico.

¹ Trabalho apresentado na Disciplina Arte Espaço Cidade (IAU5917) do programa de Pós-graduação do IAU.USP (Doutorado) sob orientação do Professor Dr. Fábio Lopes de Sousa Santos.

Figuras 1, 2, (à esquerda), “anão mexicano em seu quarto de hotel, 1970), (à direita), “feminista em seu quarto de hotel, 1971).



Fonte: ARBUS, 2003.

1 A TRAJETÓRIA DE DIANE ARBUS

A fotografia, enquanto difusora da imagem e uma das linguagens da comunicação, tem seu apogeu no final da década de 1950 nos EUA, momento em que as revistas ilustradas, tais como *Glamour*, *Vogue*, *Seventeen* e *Life* determinam a hegemonia da informação visual. É exatamente nesse momento que Diane Arbus e seu marido Allan comercializam suas fotografias voltadas para serem difundidas nas campanhas publicitárias dessas revistas.

Allan incentiva Diane em cursar os assuntos de fotografia com a fotógrafa austríaca Lisette Model. Essa tornar-se-á referência essencial para o futuro trabalho pessoal de Diane Arbus. Nas palavras de Diane, Lisette “finalmente (me) esclareceu que quanto mais específico você é, mais geral vai ser o resultado (ARBUS, 2003, p. 141). Com o fim do casamento entre Diane e Allan, Arbus dedica-se aos trabalhos de fotografia de arte e mira um tema um tanto incômodo para os padrões de comportamento social daquela época. A fotógrafa dá o foco à temas dos distúrbios físicos e psicológicos de pessoas que não se adequavam aos padrões estéticos de beleza construídos socialmente, especialmente pelas revistas.

Durante as aulas com Lisette Model, Diane segue o conselho de sua professora, de ser mais específica no seu discurso para enredar os seus desejos. É nesse aspecto que Arbus conhece o “Hubert’s Museun”, uma casa de show do tipo circo dos horrores, o “Club 82”, uma casa de show de travestis, vai ao cinema inúmeras vezes para assistir “Freaks, um filme de Tod Browning (1932), com atores anões, gigantes, gêmeos siameses” (KURAMOTO, 2006, p. 146). Esse ato consciente de programar o olhar fotográfico à busca de outros temas e de outros lugares invisíveis enreda uma narrativa mais urdida na construção de sua poética.

Uma fotografia de Diane Arbus publicada originalmente na *Vogue* é selecionada para fazer parte da exposição “The Family of Man”, contendo quinhentas e três fotos de duzentos e setenta e três

fotoógrafos de sessenta e oito países – organizada por Edward Steichen em 1955, curador chefe da seção de fotografia do MoMA (KURAMOTO, 2006, p. 143). Nessa exposição, a curadoria constrói a narrativa sobre a diversidade étnica, social e da condição humana por meio da imagem, e permitiu que os espectadores norte-americanos tivessem contato com imagens diversas dos povos retratados do seu país e de outros lugares do mundo, ou seja, as fotografias “impunham um sentimento de afeto tranquilizador (...) em cuja aparência agradava (...) os honrados afazeres humanos” (SONTAG, 1986, p. 23). Ao fazer essa operação, o curador negava-se à crítica histórica, aceitava-se o determinismo histórico, pois as fotografias não mostravam determinadas realidades sacrificantes dos povos e suas misérias, apenas imagens bonitas de se ver.

Posteriormente, é organizada por John Szarkowski – curador da seção de fotografia do MoMA/NY entre 1962 e 1991 – uma exposição retrospectiva de Arbus, em 1972, composta de 112 fotografias organizadas. Essa exposição revela que “todas as pessoas nas fotos têm (de certo modo) a mesma aparência” e perfilam monstros seletos (...), revelando que a humanidade não é “una” (SONTAG, 1986, p. 23). Ou seja, tanto na exposição A família do homem quanto na exposição retrospectiva de Arbus, as narrativas são planejadas pelos curadores, e os mesmos tomam como suporte para os discursos o uso da fotografia. Ambos planejam suas narrativas e usa a fotografia para comprar sua hipótese, ou seja, esses curadores tornam irrelevantes a história e a política ao “universalizar a condição humana na alegria” (para Steichen) e “atomizá-la, no horror” (para Szarkowski) SONTAG (1986, p. 24).

Em relação as duas séries fotográficas de retrato de Diane Arbus, a fotógrafa mantém alguns princípios ordenadores que sugerem a programação do seu olhar fotográfico no ato de realizar os seus ensaios fotográficos. O primeiro deles é o princípio clássico do gênero pictórico de registrar o anão e a feminista optando-se por uma frontalidade deles na composição da cena, bem como colocá-los na centralidade da imagem. Outro princípio é o realismo da imagem.

Na história da arte do realismo, por exemplo, representar anões em situações humanas e não como bobo, não é novidade assim como o não é novidade representar uma pessoa amplamente reconhecida como feia². No caso específico das fotografias do anão e da feminista, a fotógrafa busca superar as imagens estéticas familiares. Nesse processo fotográfico, Arbus cultivava uma relação íntima com seus modelos, associada aqui à estética relacional (coexistência entre fotógrafa e modelo).

² O artista barroco espanhol Diego Velázquez pintou em 1645 Sebastián de Morra e Don Antonio, o inglês, ambos anões. Os anões tradicionalmente ficaram reconhecidos por retratos de bobos, por serem representados como bonecos ou fantoches, mas Velázquez mostra tanto Sebastián, de poucas posses, quanto Don Antônio, de muitas posses, com certa dignidade; é solidário com suas deformidades físicas e dão a eles um forte senso de realismo. O artista do romantismo espanhol Francisco de Goya retratou o Rei Fernando VII, pintura de 1808, e a representação da feiura do rei é colocada a mostra.



2 MUSEU – INSERÇÃO DE IMAGENS ESTRANHAS

Em 1963, Diane Arbus, candidata-se à bolsa da Fundação Guggenheim do MoMA/NY com o projeto denominado “American rites, manners and customs”, é aceita pela instituição e lhe é concedido US\$ 5.000. O presidente da Fundação Guggenheim, Moe, solicita uma carta-resposta para que a artista demonstre interesse em iniciar o projeto. Arbus escreve:

Prezado Sr. Moe. Junto com minha notificação, meus profundos agradecimentos.” Moe replica: “Sua notificação é a mais curta de todas e não poderia existir melhor.” (ARBUS, p. 166, apud KURAMOTO, 2006, p. 150).

É nesse tom objetivo, claro e distante do museu que Arbus se relaciona com essa instituição. Diane não se aliena ao museu, no sentido de ele influenciar seu trabalho, e nem mesmo se aliena ao espaço do cubo branco para ambientar seus temas. Ao contrário, o museu, enquanto um dispositivo expositivo, é apenas o receptor da fotografia, ele é o espaço de visibilidade da sua obra, mas também é o lugar onde Arbus insere o *freak* no circuito de arte.

Em 1964, sua pesquisa lhe garante acesso à exposição coletiva no MoMA intitulada “Recent Acquisitions”, com curadoria de John Szarkowski. Segundo ele,

eu realmente não gostava delas (fotos) mas elas eram muito fortes e dava para sentir que ela [Arbus] era uma pessoa muito ambiciosa, realmente ambiciosa ... Havia algo intocável nesse tipo de ambição Acho que ela desejava cada palavra que dizia, cada foto que tirava (ARBUS, 2003, p. 165, apud KURAMOTO, 2006, p. 152).

Mesmo que Szarkowski não apreciasse as fotografias de Arbus, isso nos dá a clareza que é na ambição, no vigor e no desejo da fotógrafa fotografar temas fortes, que o curador não questiona o processo criativo da artista.

Em 1965, Arbus solicita a renovação do projeto Ritos americanos, maneiras e costumes, justifica-o a partir da exposição Aquisições Recentes e é contemplada com a bolsa da Fundação Guggenheim no valor de US\$ 7.500. Dois anos mais tarde John Szarkowski faz outra exposição no MoMA intitulada “New documents” e seleciona, além de Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand. O ofício de curadoria é determinante nessa exposição quando Szarkowski insere o conceito de “paisagem social” relacionado à fotografia moderna, fortalecendo o uso da fotografia social no circuito de arte do museu americano (KURAMOTO, 2006, p. 155).

Durante a década de 1960 o MoMA/NY adquire algumas fotografias de Diane Arbus, dentre elas “dois travestis, N.Y.C. 1961”, “criança com uma granada de brinquedo no Central Park, N.Y.C. 1962”, “aposentado e sua mulher num campo nudista numa manhã, N.J. 1963”, e “viúva em seu quarto, N.Y.C. 1963”. Desdobrado disso, as fotografias de Diane Arbus são inseridas no circuito de arte – Metropolitan de Nova York, Instituto Smithsonian, Whitney Museum e Pratt Institute – com as exposições New Photography U.S.A.; e Human Concern/Personal Torment: the Grotesque in American

Art e Thirteen Photographers. (KURAMOTO, 2006, p. 155). Nessa paisagem social e artística, a poética de Arbus no museus insere o conceito de estranhamento e antagonismo permeados em imagens de comportamento social, cultura marginalizada, aparência física e aspecto psicológico, confluindo contra o discurso hegemônico construído socialmente.

3 ESTÉTICA RELACIONAL – FOTOGRAFAR O *OUTRO*

Nicolas Bourriaud entende o novo rumo da arte contemporânea por meio da estética relacional, uma

prática artística (que) agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990 (BOURRIAUD, 1998, p. 39-40).

Para o filósofo, o “caráter relacional intrínseco da obra de arte” contemporânea repousa na esfera das relações humanas. A obra de arte relacional estabelece encontros intersubjetivos (literais ou potenciais), em que o significado é elaborado coletivamente e não em espaços privatizados do consumo individual. (BOURRIAUD, 1998, p. 39-40). A confrontação entre sujeito e artista e entre objeto e participação do público é valiosa:

A “separação” suprema, aquilo que afeta os canais relacionais, constitui o último estágio da mutação para a “sociedade do espetáculo” como escreveu Guy Debord. Uma sociedade em que as relações humanas não são mais “vividas diretamente”, mas elas se distanciam de sua representação espetacular. É onde se localizam os problemas mais candentes da arte atual. (BOURRIAUD, 1998, p. 22),

Segundo Guy Debord,

o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediatizada por imagens. O espetáculo (...) encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; a visão, o sentido mais abstratos, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual (DEBORD, 1991, 14, 19).

Por sua vez, a relação entre sociedade do espetáculo e imagem de Debord conflui com o pensamento de SONTAG (1986, 14), pois,

no fim, as pessoas talvez aprendam a encenar suas agressões mais com câmeras do que com armas, porém o preço disso será um mundo ainda mais afogado em imagens ... um safári fotográfico ... as armas se metamorfosearam em câmeras nessa comédia séria, o safári ecológico, porque a natureza deixou de ser o que sempre fora – algo de que as pessoas precisavam se proteger.

A hipótese de Diane Arbus construir sua poética nas relações inter-humanas, vai ao encontro da estética relacional proposta por Bourriaud, pois o ato fotográfico depende da relação dual, entre ela e as pessoas fotografadas durante o ensaio fotográfico, na interdependência dela estar sujeita entre o eu/fotógrafa e o outro/fotografado, na construção coletiva e compartilhada entre a fotógrafa e as

peças fotografadas, na relação social desenvolvida durante o ensaio fotográfico, na relação de envolvimento e no entrosamento demonstrado na prática de Arbus em aniquilar o outro, assim como notamos no capitalismo, quando o dinheiro transforma as pessoas em mercadorias. Diane nunca explorou seus modelos dessa maneira.

Mas, segundo, Diane, “sempre pensei em fotografia como uma maldade – e esse era um de seus pontos prediletos para mim (...) e quando fotografei pela primeira vez, me senti muito perversa” (SONTAG, 1986, p. 13). Sua percepção entre fotografar e agredir se dá no mesmo âmbito de Sontag ao associar o aparelho fotográfico à arma de fogo. Diante disso, os ensaios fotográficos da feminista e do anão de Arbus fazem parte de um espetáculo análogo à sociedade do espetáculo, onde as pessoas são transformadas em mercadorias?

Seguindo esse raciocínio,

ser um fotógrafo profissional pode ser encarado como algo maldoso, para usar o termo de Arbus, se o fotógrafo procura por temas considerado indecorosos, tabus, marginais (SONTAG, 1986, p. 13).

Indecoroso, tabu, marginal e maldoso são qualidades associadas às fotografias e ao comportamento fotográfico de Arbus, pois, “com efeito, usar uma câmara não é um modo muito bom de aproximar-se de alguém”, a câmara pode “atrever-se, intrometer-se, atravessar, distorcer, explorar ... assassinar” (SONTAG, 1986, p. 13). Ou seja, a prática da fotógrafa é associada ao atrevimento, à intromissão, à exploradora e à assassina. E um assassino precisa de uma caça, de um troféu.

Segundo Marvin Israel, amigo de Diane e editor da revista “Harper’s Bazaar”, para quem a fotógrafa prestava serviços,

uma fotografia para Diane era um evento. Pode-se afirmar que para ela a coisa mais valiosa não era a fotografia (o resultado), era a experiência - o evento (...) ela era movida pela aventura e sua vida era baseada nisso... a fotografia era como um troféu - era o que recebia como prêmio por sua aventura (BOSWORTH, 1984, p. 193).

Arbus não se interessa em tornar-se neutra nos ensaios fotográficos, ao contrário, busca potencializar sua relação com aquele que deixava ser registrado. Ela está preocupada em relacionar as imagens das pessoas para construir uma poética autêntica, e mais que tudo, não está preocupada no conceito de participação da pessoa fotografada na construção da imagem, ao contrário, Arbus depende da pessoa. Porém, é a fotógrafa quem dirige a cena, é ela quem extrai dos fotografados a imagem essencial programada por ela. Por isso que os seus ensaios fotográficos se tornam um evento, e eles são diferentes do evento de arte das performances ancoradas na estética relacional, onde a participação do público é importante para que a obra se desenvolva.

4 OS ENSAIOS FOTOGRÁFICOS DE GREER GARSON E LAURO MORALES

As fotografias de Diane Arbus da atriz inglesa naturalizada americana Greer Garson e do mexicano Lauro Morales demonstram que ela teve relações intensas e de confiança com seus modelos, quando notamos os olhares de Greer e Lauro direcionados à lente fotográfica.

Porém, na visão de Greer, ela afirma ter sido vítima de uma emboscada criada pela fotógrafa:

Diane chegou e imediatamente pediu para que eu me deitasse na cama. Eu estava cansada, Deus sabe como eu estava cansada, e fiz o que ela me pediu. Então, de repente, ela se ajoelhou e se inclinou sobre mim com uma grande-angular fixando meu rosto e começou a clicar sem parar.^[1] Foi como um duelo entre nós, porque eu **resisti** a ser fotografada daquela maneira – em close com todos os meus poros e rugas aparecendo! Ela me fazia todo tipo de perguntas pessoais e eu percebi que ela só iria disparar quando meu rosto demonstrasse tensão ou preocupação ou aborrecimento (...) Era uma tirania. Realmente uma tirania (...). Finalmente, eu decidi, ‘você não vai fazer isso comigo. Eu não vou ser fotografada como um dos seus *freaks* grotescos. Então eu enrijei meu rosto como uma máscara’ (BOSWORTH, 1995, p. 314-315, grifo do original)

Quanto mais Greer Garson – britânica vencedora do Oscar de Melhor Atriz com o filme *Rosa da Esperança*, de 1942 – tenta representar as imagens aceitas socialmente, mais Diane se ocupa em agir de modo oposto, antagônico, como se a fotógrafa quisesse fazer com que a atriz se despisse dos arquétipos sociais. Quanto mais Greer se reconhece nos padrões estéticos de beleza difundida nas revistas e no cinema, mais Arbus desconstrói sua vontade. A imagem em close-up, de ângulo reto, além de registrar os poros, a olheira, o olho estático e o cansado, revela uma mulher envelhecida, exausta, esgotada e consumida. Ao se ver na fotografia escolhida por Diane, Greer não reconhece sua imagem imaginava nos padrões dominantes, veiculados nas principais revista e jornais. Para Greer, Arbus é tirana e maldosa, assim como Diane afirma ser, pois a atriz não queria se parecer com a imagem de algum *freak*. E na fotografia construída por Arbus, a fotógrafa alcança seu troféu, por ter conseguido fazer com que a feminista se despisse das máscaras sociais, embora a atriz afirme que, na imagem final que vemos, ela vestiu outra máscara como forma de resistência.

Em contrapartida, a relação de Arbus com Lauro Morales, profissional de circo, se deu em dois momentos (1960, 1971), ambos em um quarto de hotel. A preocupação de Diane é retirar a imagem *freak* de anão de circo. O retrato em close-up, de ângulo reto, mostra Lauro nu sentado na cama vestido com uma toalha e um chapéu, em repouso, junto de uma garrafa de uísque.

A narrativa das duas imagens opera nas relações entre estranhamento e antagonismo na esfera das máscaras construídas socialmente nas décadas de 1960-1970. Arbus desconstrói as realidades das imagens da atriz e do anão, de um lado, o cansaço da atriz de cinema comumente retratada como atriz de imagem impecável, de outro lado, o lado humano do anão desumanizado na história do circo. Enquanto a imagem da atriz é construída socialmente para ser uma estrela de cinema e a imagem do anão de circo é construída no *freak*, quando Arbus dá o foco ao aspecto físico do corpo, nota-se o lado perverso de Arbus com a feiura da feminista e o lado humanista dela ao retirar o estigma social do

aspecto físico do anão mexicano. A inversão de narrativa social nos dois ensaios fotográficos é o antagonismo presente nas duas fotografias. A Greer envelhecida e a humanização de Lauro garantem uma estética relacional, uma nova forma de ver uma atriz de cinema despida das máscaras de beleza, ao mesmo tempo em revelar a nudez de um corpo considerado feio por sua aparência física. Essa é a novidade da narrativa fotográfica moderna de Arbus.

Para FREUD (2003, p. 331),

pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torna-lo inquietante.

Seguindo o pensamento de Freud (2003, p. 329, 340), o “inquietante” se relaciona ao “terrível”, que desperta “horror” e “angústia”. Enquanto algumas investigações estéticas se ocupam das imagens “belas”, “sublimes”, “positivas”, outras se ocupam das imagens “contrárias”, “repulsivas”, “dolorosas”. Diane se ocupava dessa segunda investigação estética, mais relacionada ao inquietante, lembrando que “a estética pode ser definida nas qualidades de nosso sentir amalgamadas nas pessoas e nas coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações ... veladas”. Nesse sentido, entre a imagem familiar do homem e da mulher, e do elemento novo para os padrões da época – humanização do anão e a feição de esgotamento da feminista – é possível aderir o inquietante às imagens de Arbus.

A relação antagonista da fotógrafa na construção dessas imagens se dá na ação de desmistificar a imagem da atriz e seus padrões de beleza e retirar o lado perverso da imagem de Lauro associado à profissão de circo, respectivamente, construída na relação de estranhamento, selvageria, desconforto e exaustão, e no aspecto de lar, aconchego, repouso e empoderamento. Para a atriz temos as relações de desassossego e descuido e para Lauro as relações de sossego e o cuidado. Se Greer sentiu-se enganada por Diane, a imagem expressa por Lauro é de plena confiança por Arbus.

Para Clarice Bishop (2006, p. 6), a estética relacional de Bourriaud “não *reflete* a sociedade, mas a *produz*”, pois, são “as formas sociais que produzem relações humanas”. Nesse raciocínio, são as imagens sociais das décadas de 1960 e 1970 que produzem as relações entre Arbus e Green, entre Arbus e Lauro, entre Arbus e o circuito de arte, e entre as imagens de Arbus e o discurso curatorial sobre *paisagem social*. Foram dois o número de exposições que Arbus participou em vida no MoMa. O resultado no circuito de arte.

A recepção das fotografias de Arbus sempre causa estranhamento, pois

sua obra mostra pessoas patéticas, lamentáveis, bem como repulsivas (...). Sua aceitação do horrível sugere uma ingenuidade que é, ao mesmo tempo, tímida e sinistra, pois se baseia na distância, no privilégio, num sentimento de que aquilo que o espectador é solicitado a ver é de fato *outro* (SONTAG, 1986, p. 24).

Sontag apresenta um discurso exagerado e fortemente influenciado pelo discurso marxista

reinstaurado depois de maio de 1968 e pelas fotografias dos horrores da Segunda Guerra Mundial, quando percebe as pessoas fotografadas por Arbus, como patéticas e repulsivas, e quando ela tende em acreditar em uma certa ingenuidade da fotógrafa atrelada a um certo aspecto sinistro.

Teoricamente, as fotografias de Greer e Lauro são formas sociais encenadas diante do ensaio fotográfico de Arbus. A experiência de ver o outro nas lentes fotográficas de Diane é instigadora, não somente pelas imagens permitirem-nos contemplar as pessoas fotografadas, mas também por nos permitir entender as intenções estabelecidas pela fotógrafa, não no sentido de ela estabelecer um método sistemático antagônico e de estranhamento, mas de envolvimento intenso e objetivo, devido o panorama do conjunto fotográfico demonstrar uma profunda unidade imagética.

Para Bishop, os trabalhos relacionais são comportamentos sociais criados, produzidos e representados, por que o público, o artista e a obra coexistem. O antagonismo está justamente na relação entre viver a experiência e representar a experiência. Nesse sentido, uma outra intenção no trabalho relacional de Arbus é a reconstrução de sua identidade na presença do outro. Seu processo fotográfico se dá na intencionalidade de uma artista que mergulha de cabeça em relações complexas, estranhas e inquietantes e talvez esse processo relacional tenha sido um dos motivos de seu suicídio.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diferença fundamental entre a produção fotográfica na década de 1960 e a produzida em 1990 reside na ênfase que esta cria modelo de sociabilidade em espaço expositivo onde o espectador é convidado a participar ativamente das exposições juntamente dos artistas, tendendo em encenar socialmente, e nas imagens fotográficas de Diane Arbus, a participação dos modelos está intimamente relacionada à ação da fotógrafa, ao construir as cenas a partir do envolvimento, da participação e da experiência dela junto dos envolvidos, especialmente na imersão dela na rotina daqueles que habitam suas fotos. O distanciamento da artista com o museu conduz a liberdade criativa do processo poético e a aproximação com o museu se dá no financiamento de seus projetos de arte e na possibilidade de inserir no circuito de arte uma paisagem social estranha, antagônica e familiar. E nesse processo, a recepção das fotografias na crítica de arte sempre causam desconforto e repulsa, talvez pela presença de diversos grupos sociais marginalizados (ou não) em seus trabalhos ser sempre permeada em uma relação de confiança quando as pessoas registradas olham diretamente para a lente fotográfica, sugerindo uma relação compartilhada, dita relacional. As reflexões sobre fotografia de retrato na construção da diversidade da paisagem social com a intenção de desestabilizar os padrões aceitos socialmente também vão ao encontro da ascensão da contracultura norte-americana naquele período.



REFERÊNCIAS

- ARBUS. D. Diane Arbus, Revelations. Nova York: Random House, 2003.
- BISHOP, Claire (ed.) Participation. London: Whitechapel; Cambridge: MIT Press, 2006. In: “Antagonismo e Estética Relacional”.
- BOSWORTH, P. Diane Arbus - a biography. Nova York: Norton, 1984.
- BOURRIAUD, Nicolas. Relational Aesthetics. Dijon: Les Presse Du Reel, 1998.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Editoração, tradução do prefácio e versão para eBook, eBooksBrasil.com, 2003.
- FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil (“o home dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos. In. “O inquietante” (1919), obras completas, volume 14, p. 241-74.
- KURAMOTO, Emy.^[1]_[SEP]A representação disruptiva de Diane Arbus: do documental ao alegórico. Campinas: São Paulo, 2006. Dissertação de Mestrado, UNICAMP.
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SONTAG, S. Ensaio sobre fotografia. Lisboa: Dom Quixote, 1986.