

CORPOS PERIGOSOS: Perversão e JOGO

Margarida Gil dos Reis
Universidade de Lisboa

RESUMO:

O corpo tornou-se um dos objectos privilegiados na arte das últimas décadas. "Escolha o corpo que queira e ele será seu (por um preço)" (Elizabeth Grosz). As obras de Cindy Sherman, Diane Arbus e Nan Goldin reflectem o protagonismo dado ao corpo, que contempla e é contemplado. A partir da fotografia das três artistas, pretende-se identificar algumas estratégias de perversão na representação do corpo, passando pela forma como, na busca da (im)perfeição estética, se desafia o espectador a entrar num jogo ficcional, invertendo os papéis. Partindo do princípio de que o corpo fotografado pode ser mutável, tenta-se mostrar como a partir da metamorfose, da criação do efeito de estranhamento ou de uma *mise en scène*, a perversão se pode assumir como o exótico (Susan Sontag) ou como uma forma de dominar a "pulsão da morte" (Roland Barthes).

ABSTRACT:

The body has become one of the privileged objects of art in recent decades. "Choose the body you want and it is yours (for a price)" (Elizabeth Grosz). The works of Cindy Sherman, Diane Arbus and Nan Goldin reflect the prominence given to the body, which contemplates and is contemplated. From the photography of the three artists, we identify some strategies for perversion in the representation of the body, from how, to find the (im)perfect beauty, it challenges the viewer to enter a fictional game, reversing the roles. Assuming that the photographed body can be mutable, we attempt to show how from the metamorphosis, creating the effect of strangeness or a *mise en scène*, the perversion can be assumed as the exotic (Susan Sontag) or as a way to master the "death instinct" (Roland Barthes).

PALAVRAS-CHAVE:

corpo, Cindy Sherman,
Diane Arbus,
Nan Goldin, fotografia,
metamorfose

>>

KEY WORDS:

body, Cindy Sherman,
Diane Arbus, Nan
Goldin, photography,
metamorphosis

O corpo é um dos motivos mais presentes na arte dos séculos XX e XXI. Alguma crítica (Pultz, 1995: 9) reconhece mesmo um período-charneira na representação do corpo: com a Segunda Guerra Mundial, as múltiplas representações do corpo estão intimamente ligadas aos problemas sociais, à pobreza, à exclusão, à evocação do Holocausto e até à própria solidão do homem urbano. Reflexo de uma crescente sociedade de consumo, o corpo sofre mas também consome. Remodelado pela evolução económica da sociedade e pela liberalização sexual, o corpo é tornado objecto artístico por uma geração de artistas que multiplicam as *performances* do corpo e fazem da fotografia mais do que um simples meio de documentação. A fotografia reflecte essa capacidade do corpo de se multifacetar, desde ao ser representado segundo os padrões estereotipados de beleza até ao corpo sexual, desejável, mas também artificial.

Existe, assim, uma in-versão de um conceito de corpo cuja representação ganha uma perversidade, no sentido da transgressão de um código estético. Essa perversidade remonta ao sentido que lhe é dado por Freud, em "The Three Essays on the Theory of Sexuality" (1914:135-243), ao mostrar como a perversão não é necessariamente um vício ou uma patologia do anormal e do imoral. Para Freud, o comportamento sexual normal é atingido apenas após uma discussão das aberrações sexuais em dois períodos específicos – infância e adolescência – onde se encontra a perversidade original. O perverso utiliza, como salienta Masud Khan, uma "técnica de intimidade" (1979: 28) que obriga, como num jogo de ocultação/desocultação, o espectador a ser o seu cúmplice. A perversão pode ser, então, considerada uma forma de encenação, pois na perversão a fixação é feita não sobre um objecto, mas geralmente sobre uma actividade. O "acting out" freudiano é justamente esta capacidade de criar um clima emocional que leva outras pessoas a

participarem dele, a aceitarem o convite de se submeterem à lógica do perverso, uma experiência de intimidade do corpo.

Nas três fotografias que aqui apresentamos – Diane Arbus, Cindy Sherman e Nan Goldin – a experiência da intimidade é um dos aspectos transversais às suas obras, onde o perverso ganha, como bem notou Elizabeth Grosz (1995), uma nova definição: o perverso como o oposto do que é correcto, racional ou aceite, intimamente ligado, pois, ao conceito de transgressão e também, por isso mesmo, ao de limite. Através da fotografia, questiona-se a identidade e interroga-se o próprio corpo, mostrando como o corpo tem uma *performance* específica e relevante. Joga-se assim com o espectador e estabelece-se um jogo do sujeito consigo próprio, ou seja, o sujeito expõe-se a si próprio, põe-se em evidência na fotografia. Quer em Sherman quer em Nan Goldin, existe mesmo a ideia de um corpo mortificado, vítima do outro e viciado mas, por outro lado, um corpo também dúplice, que seduz. Em Diane Arbus, esse desafio aos cânones da beleza é talvez o aspecto mais presente, paralelo ao dar a ver a emergência de uma cultura do individualismo. As pessoas, os alvos privilegiados da sua fotografia, surgem quase sempre como indivíduos torturados porque, para Arbus, vivem num sítio imperfeito que é o mundo. Poderíamos assim partir do pressuposto de que cada uma destas fotografias nos confronta com a sua pesquisa individual “de tudo o que perturba uma ordem do mundo” (Medeiros, 2000: 131), de tudo o que faz parte do campo da exclusão (o suburbano, os excluídos, os excêntricos) e pode ser entendido como perverso.

>>

Diane Arbus: a in-versão do sistema

“I always thought of photography as a naughty thing to do – that was one of my favorite things about it, and when I first did it I felt very perverse” (Sontag, 1979: 12-13), afirmou Diane Arbus. O facto de se transformar numa fotógrafa profissional

leva Diane Arbus a reconhecer esse acto como uma perversidade, como se o fotógrafo fosse aquele a quem é exigido um comportamento marginal, que enfrenta os vários tabus da sociedade. Susan Sontag interpreta esta confiança relacionando-a com a própria relação do fotógrafo com a câmara: "If professional photographers often have sexual fantasies when they are behind the camera, perhaps the perversion lies in the fact that these fantasies are both plausible and so innappropriate" (*ibidem*: 13). A câmara estabelece uma fronteira entre o fotógrafo e o sujeito e mesmo não sendo possível ao fotógrafo possuir o sujeito retratado, a câmara trespassa, explora e pode, inclusivamente, manipulá-lo. Quer dizer, não possuindo o corpo do outro, o fotógrafo capta a sua presença.

Podemos assim considerar o aparecimento dos retratos nus como algo resultante da necessidade de uma imagética antropológica que fixa o que poderia ser a nudez 'natural' dos indivíduos. O objectivo de pôr a nu a morfologia física do homem não se esgotou, porém, numa opção científica. Richard Avedon, Helmut Newton ou Irving Penn cultivaram este modo de representação nos retratos de moda. Mas é Diane Arbus quem contribuiu para uma ruptura dos clichés da moda ao abandonar definitivamente o estúdio para fotografar seres disformes, deficientes, naturistas ou até o homem suburbano, sempre com uma intenção: a de opor ao retrato trabalhado e encenado a sua antinomia absoluta – o retrato do indivíduo na sua imediatez máxima. O trabalho fotográfico de Diane Arbus assenta, assim, num jogo entre o fotógrafo e o sujeito fotografado. É ela própria quem o diz: "For me the subject of the picture is always more important than picture. And more complicated" (Arbus, 1972: 15). Por isso, os sujeitos fotografados estão quase sempre no centro da sua fotografia e a sua posição está sempre subordinada a quem são. Ao mostrar os indivíduos que trabalham, que se riem ou que sofrem, Diane Arbus estabelece uma plataforma comum a todos os homens para, de seguida, sugerir um mundo onde cada um é um estranho, isolado. Daí que Arbus

se concentre especialmente nas vítimas, nos menos afortunados, nos repulsivos, mas sem nunca despertar no espectador um sentimento de pena ou compaixão. O espectador é compelido a olhar realmente para o outro, mesmo que esse outro faça parte de outro mundo integrado no nosso. A escolha frequente da posição frontal dos retratados que Arbus expõe é uma das estratégias mais utilizadas para esse confronto deliberado que se quer provocar entre o espectador e o retratado. A relação de Arbus com os sujeitos fotografados é, por isso, de testemunha, descrevendo-os deliberadamente através da fotografia que depende activamente do sujeito que capta. Arbus precisa da sua aprovação para os fotografar, pois eles posam para ela, daí a escolha de uma posição frontal. Talvez por isso se possa dizer que existe na obra de Arbus um duplo olhar: o da fotógrafa para os seus retratados e o dos retratados para a sua fotógrafa.

>>

Podemos, assim, considerar que existe uma perversão no interesse que Diane Arbus manifesta pela forma como os sujeitos retratados se vêem a si próprios. Este fenómeno é bem visível em algumas das suas fotografias (ver figs. I-II).

Nestes dois exemplos, os sujeitos retratados fazem-se acompanhar de sinais ou símbolos da sua própria identidade. Veja-se, por exemplo, o retrato do casal de nudistas que posa como *Adão e Eva*, de Albrecht Dürer: o casal olha fixamente o fotógrafo e coloca-se no centro da fotografia. Mas existe um detalhe curioso nesta imagem, algo a que Arbus sempre foi muito sensível – o homem tem na mão direita um maço de cigarros, como se, apesar de não usar qualquer peça de roupa, estivesse tão vestido como qualquer outra pessoa. O maço de tabaco incute uma certa identidade no sujeito que, para além da sua nudez e do seu aparente anonimato, se distingue do meio natural através de um objecto símbolo da sociedade de consumo.

Mais do que dar ao sujeito retratado a liberdade de olhar e de se ver a si próprio, Diane Arbus implica o olhar do espectador na fotografia. Veja-se o caso da figura III.

Em primeiro lugar, Arbus salienta o chapéu que acaba

por enfatizar a nudez do homem, assim como a toalha delicadamente caída. Mas é talvez o olhar simpático do anão que aproxima o espectador da imagem. Quer neste caso, quer nas duas imagens anteriores, os sujeitos parecem excêntricos porque estão sem roupa, no entanto, todos prestam uma grande atenção ao acto de serem fotografados, semelhante ao serem fotografados em estúdio, ou seja, há uma consciência por parte dos seus retratados de que estão a ser fotografados e de que fazem parte desse mesmo acto. Outro exemplo é *Naked Man Being a Woman*, fotografia tirada em 1968 (fig. IV).

A fotografia mostra um homem, ao que tudo indica, no seu quarto. As cortinas, que separam os dois planos – o plano mais íntimo da cama e o plano onde o fotógrafo se encontra – estão entreabertas, revelando misteriosamente, de forma quase cénica, um homem que posa, com os órgãos genitais escondidos. Note-se que até os seus pés estão colocados como no *Nascimento de Vénus*, de Botticelli. A cara do homem, pintada como a de uma mulher, mostra-nos a precisão que é característica do trabalho de Arbus, numa tentativa de captar a individualidade do retratado, a sua quase-existência. O que é curioso é que ao vermos estas imagens de *freaks*, anões, pessoas manipuladas, raramente conseguimos ler infelicidade no seu rosto. E, talvez, de forma perversa, o interesse de Arbus por estas pessoas seja manifestação do desejo de violar a sua própria inocência, fazê-las circular publicamente e serem aprovadas como sujeitos e objectos da arte.

Cindy Sherman: o perverso como possibilidade criativa

Cindy Sherman é uma das artistas mais discutidas pela crítica. Numa entrevista, em 1984, a um jornal alemão, Cindy Sherman afirmou: “Eu não faço auto-retratos” (Bronfen, 1995: 13). Esta afirmação tem-se imposto como um desafio na medida em que, se estes não são auto-retratos, quem é a mulher retratada em quase todas as suas fotos? Se Sherman não quer

criar retratos de si própria, porque usa sistematicamente o seu corpo como modelo? De uma forma auto-consciente, Sherman assume o corpo não tanto no sentido da sua representação mas como problema. Para isso, utiliza várias referências a filmes americanos e à cultura televisiva desde os anos 50, apelando, no entanto, sempre à imaginação do espectador. É neste sentido que se justifica falar, como Bronfen (*idem*), de uma distinção entre auto-retrato e auto-performance que problematizam o corpo e a sua relação com o próprio espaço.

Numa primeira fase do seu trabalho, as suas fotografias, intituladas "Untitled Film Stills", apresentam reconstruções de cenas de filmes dos anos 50 e 60 onde ela própria posa como uma heroína dos filmes de Hollywood do pós-guerra, assumindo não só uma encenação do corpo mas também uma intertextualidade. No entanto, se tivermos em consideração que Sherman nasceu em 1954, vemos como provavelmente essas imagens são referências explícitas ao universo da geração anterior da sua mãe, uma espécie de repertório que, ao ser imaginariamente reconstituído, acaba por ser também uma reflexão sociológica sobre o papel da mulher na cultura pós-guerra. Também por isso as mulheres retratadas estão meticulosamente vestidas, mascaradas e disfarçadas, mas sempre em cenários que simbolicamente ajudam a fugir a uma representação idealizada da figura.

As máscaras são também o reflexo de um contexto cultural: ao usá-las, Sherman constrói performativamente um discurso onde se encenam as suas memórias ou fantasias pessoais, tentando despertar memórias e fantasias nos seus espectadores e dando-lhes várias pistas de um repertório de imagens culturais. Mais uma vez, o cenário é um dos principais ingredientes da fotografia de Sherman. Em *Untitled Film Still 21*, Cindy Sherman escolhe como cenário o centro de Manhattan, mais precisamente o edifício Custom House, próximo da saída de metro de Bowling Green, inserindo a mulher num ambiente urbano e cosmopolita.

Esta performance do corpo, inserido num determinado cenário, é consistente com a produção de corpos que se dissol-

>>

vem nas fronteiras do género, difíceis de distinguir em termos do que é animal ou humano, entre o que é o corpo ou a prótese. Estes corpos híbridos fazem também parte de uma das linhas que consideramos ser uma das principais na obra de Sherman — o potenciar identidades. Até que ponto estas personagens que desempenham determinados papéis, assumindo a fotografia como uma encenação, são um falso eu, um simulacro que prende o espectador num jogo de simulações a fim de nele encontrar uma imagem de si próprio na representação do outro?

No seu ensaio "On Narcissism: An Introduction" (1914: 73-102), Freud mostra como, num acto de compensação do reconhecimento da sua inferioridade, a criança do sexo feminino pode desenvolver um investimento narcisista do seu próprio corpo, transformando-o num instrumento vital enquanto objecto de desejo. A ilusão, a maquilhagem, o disfarce através da roupa seriam técnicas utilizadas para, ao mesmo tempo, revelar e encobrir essa feminilidade. Ao pôr à prova a nossa imaginação e memória através de figuras estereotipadas, Sherman levanta a questão de a fantasia estar próxima da realidade e de ser mais do que um simples cliché — a desconstrução do corpo idealizado, nomeadamente os códigos de representação mais tradicionais da feminilidade, como podemos ver na fotografia *Untitled*, de 1990-91, onde a representação de uma mulher grávida que acentua pormenores dessa condição vai ao encontro dessa representação da figura feminina. Nesta fotografia, vemos uma mulher que posa directamente para a câmara, vulnerável pela sua condição física, mas confiante. A artista estabelece nesta imagem uma espécie de distância que parece sedutora, cativante. Contudo, durante o processo de observação da fotografia, o espectador apercebe-se que aquilo que é retratado é totalmente o oposto. Esta mulher não representa o típico conceito de beleza, mas sim um outro conceito estético que vai para além da forma mais óbvia de ver o mundo.

As fotografias de Sherman acabam por ser estudos de diferentes mulheres, algumas caricaturadas. Progressivamente,

Sherman deixa de aparecer como modelo nas suas transformações fotográficas. O seu corpo passa a ser, progressivamente, substituído por bonecas e partes do corpo artificiais, imagens de violência, rostos de mulheres inanimados que roçam a monstrosidade. A sua perversidade passa justamente pela apresentação ao espectador como uma experiência múltipla, para Bronfen um comportamento semelhante à "performance da histeria" (*Idem*: 20), isto é, aquilo que oscila entre a exposição crítica do seu descontentamento com as identidades que a sua cultura lhe oferece e, por outro lado, a imitação desse repertório de imagens. Mas, perguntamos, não são também as bonecas que Sherman utiliza as mesmas dadas às crianças para que, ao brincarem com elas, aprendam os códigos da feminilidade?

>>

Ao forçar-nos a encontrar narrativas a partir das suas fotografias, Sherman exerce sobre nós um efeito perverso: como ela, somos assombrados pelas representações que nos lembram imagens familiares, mas nunca apaziguadoras, precisamente como Freud definiu o *Unheimlich*, tudo o que deveria permanecer secreto, escondido e se manifesta e que o processo de recalque transforma em algo "estranho".

Nan Goldin: o perverso como patologia

Ao contrário de Cindy Sherman, que utilizou frequentes vezes a sua figura para ser retratada, na obra de Nan Goldin as vidas retratadas são as dos seus amigos. E utilizamos o termos 'vidas' propositadamente, pois Nan Goldin retrata, sobretudo, histórias que acabam por ter um sentido narrativo, na acepção mais literária da palavra. Em *Cookie at Tim Alley* (1983), Goldin mostra a atriz e escritora Cookie Mueller sentada à mesa de um bar. À sua frente tem um copo meio cheio de cerveja e um cigarro aceso. Esta fotografia foi tirada por Goldin na produção de um filme, *Variety*, de Bette Gordon, sobre o voyeurismo sexual num teatro em Times Square. Goldin distancia-se do

tema do filme, mas acaba por ir ao encontro dos pressupostos políticos do mesmo: a indústria sexual produz mulheres que acabam por ser um veículo para a fantasia feminina.

A inspiração a partir de filmes e de revistas de moda mantém-se na obra de Goldin que, através delas, aprende a captar a manifestação visível do desejo e do sexo. Partindo do pressuposto de que a câmara pode revelar uma nova identidade, independentemente das convenções da sociedade, Goldin começa a tirar retratos, a partir da década de 70, inspirados nas fotografias de moda e de jogos de máscaras sexuais que deixam perpassar o *glamour* que pode estar associado ao corpo. Um dos seus primeiros retratos, em 1970, é o de David Armstrong, um dos amigos e modelos mais utilizados por Goldin, que a levam a associar o erotismo à fotografia de moda contemporânea. Paralelamente a estas fotos, onde, aos poucos, Nan Goldin começa a integrar *drag queens* em elegantes vestidos, Goldin desloca a fotografia de moda para uma narrativa transgressiva do *glamour* feminino num ambiente doméstico e íntimo. *Roomate with Teacup* mostra este ambiente doméstico, onde os homens vivem como mulheres. Aqui, a câmara está posicionada num plano acima do sujeito retratado, dando-nos, mais uma vez, um corpo encenado – a camisa deixa antever o peito, num exercício perverso de sedução. Apesar de o retratado não olhar para a câmara, é a câmara que espreita o seu corpo, definido pelas roupas e pelo cabelo como um corpo feminino.

Progressivamente, Nan Goldin fica cada vez mais interessada nas possibilidades da fotografia não-comercial. A partir dos anos 90, Goldin dá lugar nas suas fotos a outra presença feminina. Em *Suzanne with Mona Lisa* retrata-se uma mulher que se olha ao espelho. Esta duplicação da mulher pode, de certa forma, intensificar uma ficção visual de possessão, isto é, “a possessão do sujeito retratado pelo seu habitualmente criador masculino e espectador” (Sussman, 1996: 35).

De facto, nas fotografias de Goldin o sentido da possessão masculina, simbolicamente sugerida pelo espelho, que, ao dupli-

car a imagem, simboliza a confirmação da presença do sujeito, não só tem um efeito erótico, mas está também perversamente associado a fantasias femininas ou actividades lésbicas. Talvez o clímax emocional da sua obra se expresse através de uma das suas fotografias mais conhecidas: *Nan One Month after being Battered*, um auto-retrato onde se mostra o rosto desfigurado da artista após ter sido espancada pelo seu namorado. Neste auto-exame, Nan apresenta-se em dor e desespero e assume-se como parte da história que as suas imagens tentam contar.

Este clímax emocional é igualmente captado noutro sub-tema da sua obra que será a homossexualidade, expressa através de um erotismo contido. Justamente, em 1990, Nan Goldin lança uma nova série de fotos intituladas *A Double Life*, que mostram o seu trabalho com *drag queens* e fotografias de amigos que morreram de SIDA. O sofrimento passa, progressivamente, a estar associado a uma patologia onde se destaca a presença da ausência dos que partem e que vão, aos poucos, esvaziando a sua fotografia. Essa será, talvez, a grande obsessão diarística de Nan Goldin – compilar esses retratos para nos dar imagens irónicas da vida e da sua perda.

As obras de Diane Arbus, Cindy Sherman e Nan Goldin tocam-se, em nossa opinião, num ponto: o corpo é, nos três casos, o material incontornável pelas suas potencialidades em termos de representação. A sua imagem modifica-se de acordo com as várias necessidades e adquire um efeito perverso nesse seu permanente acto de transformação, ao acabar por funcionar como um mediador da reflexão do sujeito. Ao condensar alguns dos maiores dilemas existenciais – a pulsão sexual, erótica, mas também a doença, a dor, a possibilidade de destruição ou a exclusão de um ponto de vista social –, estas obras confrontam o espectador com a sua própria natureza perversa e mutante. A perversão pode assim existir, não apenas como patologia, na própria metamorfose do corpo que leva o espectador a fazer parte dessa experiência de intimidade. Através da fotografia, encena-se o corpo que é repensado em termos sexuais. De facto,

>>

como é visível na obra de Diane Arbus, Cindy Sherman e Nan Goldin, os corpos nunca são “apenas” corpos humanos. Eles são também corpos sociais e corpos sexuais, que alteram radicalmente a corporalidade do sujeito e a sua relação com o social. A sua perversidade reside justamente no efeito de ambiguidade que criam, levando o espectador a ficar na dúvida se tal é irônico ou não. Essa subversão, que obriga o espectador a pensar, é aquilo que é também permitido pela técnica fotográfica.

A perversidade que se joga nestas obras é não só este jogo entre o real e o imaginário, mas também a reivindicação da imagem fragmentada – pré-edipiana – do corpo contra a imagem global predominante na arte até ao século XX. A representação pode, assim, ser manipulada como estratégia de negação dos cânones de beleza tradicionais que proclamam a sedução e a integridade do Eu. Apesar de, em Diane Arbus, estarmos longe do género proposto por Cindy Sherman e até mesmo de Nan Goldin, na medida em que em Arbus não é a fotógrafa que se encena ou mostra, as três obras tocam-se num ponto: pesquisa-se aquilo que perturba a ordem do mundo, física, estética e moral. E se é certo que a técnica fotográfica permitiu desenvolver uma prática de representação, ela promove o fabrico de uma imagem do corpo, essencialmente perversa e mutante. Um corpo que *se joga* pela forma como se expõe compulsivamente e se põe em evidência. <<

BIBLIOGRAFIA ∨

Arbus, Diane (1972), *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, Millerton, New York, Aperture.

Bronfen, Elisabeth (1995), "The Other Side of Imagination: Cindy Sherman's Hysterical Performance", in Zdenek Felix and Martin Schwander (ed.), *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*, Munich, Schirmer Art Books: 13-26.

Budick, Ariella G. (1996), *Subject to Scrutiny: Diane Arbus' American Grotesque*, New York, New York University Institute of Fine Arts.

Emory, Diana (1992), "Diane Arbus' women and transvestites, separate selves", *History of Photography*, vol.16, nº1, Spring: 34-39. >>

Freud, Sigmund (1961), "The Three Essays on the Theory of Sexuality.", in James Strachey (ed.), *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, Vol.7: 135-243.

-- "On Narcissism: an Introduction", in James Strachey (ed.), *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, Vol.14: 73-102.

Grosz, Elisabeth (1995), *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, New York, Routledge.

Khan, Masud (1979), *Figures de la perversion*, Paris, Gallimard.

Medeiros, Margarida (2000), *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pultz, John / Anne de Mondenard (1995), *Le corps photographié*, Paris, Flammarion.

Sontag, Susan (1979), *On Photography*, London, Penguin Books.

Sussman, Elisabeth (1996), "In/Of Her Time: Nan Goldin's Photographs", in Nan Goldin, David Armstrong and Hans Holzwarth (ed.), *Nan Goldin. I'll be your Mirror*, New York, Whitney Museum of American Art: 25-44.