

RETRATO E AUTO-RETRATO EM NIKKI S. LEE
PORTRAIT AND SELF-PORTRAIT IN NIKKI S. LEE

Raphael Fonseca¹

RESUMO: Através dos conceitos de retrato e auto-retrato, este artigo faz uma breve análise da série fotográfica “projetos” da artista contemporânea Nikki S. Lee. Para tal tarefa faz-se necessária a criação de cruzamentos entre sua produção artística e a problemática relação dentro da história da arte entre imagem e alteridade cultural (etnografia) de um grupo cultural (pré)definido.

PALAVRAS-CHAVE: Nikki S. Lee, retrato, auto-retrato, fotografia, alteridade cultural

ABSTRACT: Using the concepts of portrait and self-portrait, this paper does a short analysis of the photographic series “projects” of the contemporary artist Nikki S. Lee. For that, it is necessary to make relations between her artistic production and the problematic relation inside the art history between image and cultural alterity (ethnography) of a cultural group (pre)defined.

KEYWORDS: Nikki S. Lee, portrait, self-portrait, photography, cultural alterity

Antes de pensarmos através do principal objeto da história da arte, ou seja, das obras em si, parece ser necessário fazer alguns breves apontamentos quanto aos dois conceitos sugeridos no título deste texto, “retrato” e “auto-retrato”. Seria criminoso tentar circular de forma estanque o que vem a ser um retrato. Por outro lado, algumas características de sua produção parecem comuns, dando pistas para futuras definições e possibilitando que relações artísticas sejam estabelecidas no decorrer desta argumentação.

Como muito bem coloca a historiadora inglesa Shearer West, todo retrato está inserido numa tensão entre quatro pontos: retratista, retratado, comendatário e sua finalidade expositiva (WEST, 2004). Mesmo quando deparamo-nos com utilizações anteriormente tidas como estranhas, mas já contemporaneamente digeridas, como os ditos *photologs* permeados por suas *self-pictures*, em que os quatro pontos podem estar focados no mesmo indivíduo, estes não se dissipam. Além disso, todo retrato é permeado pela vontade de memória – seja um Tiziano, seja uma fotografia digital, rapidamente apagada dos registros efêmeros de um computador. Partindo desse princípio, costumo afirmar que todo retrato é um monumento. Fazendo das palavras de Jacques Le Goff as minhas, “O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (LE GOFF, 1996, p. 535).

Se a idéia por trás de sua execução é a perpetuação da memória de alguém através de imagens, é possível afirmar também que a retratística está, intrinsecamente, fadada ao fracasso.

¹ Graduado em história da arte pela UERJ. Mestrando em história da arte pela UNICAMP. Contato: raphaelfonseca@gmail.com

Ao pensar que todo retrato precisa ser exteriorizado, devido à necessidade de sua celebração por parte de um ou mais indivíduos, temos em mente sua materialidade. Permeado, portanto, por uma fisicalidade, todo objeto da retratística está destinado a um fim, rápido ou não, mas seguro. A vontade de eternidade, em algum momento, será impedida.

Desses pareceres, chegamos ao conceito de auto-retrato, aparentemente mais simples de circular, devido à sua especificidade dentro do campo do retrato. Trata-se de imagens em que seu próprio realizador inclui-se dentro da mesma. Para existir, um auto-retrato não precisa ser a finalidade única dessa imagem. Podemos ter, por exemplo, uma pintura histórica, dedicada à narração da vida de algum santo, que tem suas margens preenchidas com um auto-retrato e retratos dos comanditários. Um retrato não precisa existir por si, com sua comumente celebrada laicização; ele pode ser acoplado a uma narração supranatural. Pode estar dentro de uma ficção e, por si só, todo retrato é também uma ficção, mas geralmente com alguma vontade documental.



Imagem 1: “Projeto latina” (1998), de Nikki S. Lee.

Após estas considerações, refletamos sobre uma imagem (1). Primeiramente, constatamos tratar-se de uma fotografia, seja por sua extrema verossimilhança, seja pela presença de uma datação digital ao canto direito da mesma. Quais pessoas estão entregues à nossa contemplação? Um grupo de mulheres sorri para a lente. Não se trata de uma fotografia que enfoca apenas a figura humana, mas sim que atribui valor também a uma paisagem urbana dessas – vemos grandes prédios ao fundo, para além de um significativo grupo de pessoas ao redor. Algumas destas mulheres, porém, seguram um objeto que salta aos olhos: uma bandeira de Porto Rico. Seria algum tipo de celebração pública relativa a Porto Rico? Estariam elas em Porto Rico?



Imagem 2: “Projeto latina” (1998), de Nikki S. Lee.

Numa segunda imagem (2), encontramos uma configuração menos organizada do que na primeira. As pessoas não posam para o fotógrafo, sendo capturadas em momentos de diálogo e lazer. Comum entre as duas fotografias é a presença desta mulher com traços orientais, quase que ao centro de ambas as composições.



Imagem 3: “Projeto latina” (1998), de Nikki S. Lee.

Em uma terceira imagem (3), aí sim poderíamos pensar quanto à tentativa de construção quase monumental da figura humana, pela proximidade com que a mesma mulher ressaltada anteriormente, se encontra perante a câmera. De qualquer forma, não podemos deixar escapar à visão a presença de uma calçada à direita, local no qual ela está sentada. Comuns às três imagens também é o vestuário curto e com cores fortes. Curto ao ponto de fazer com que percebamos as marcas de sol na pele desta mulher. Este “sentar na calçada” seria indício de que estas fotografias foram produzidas em algum subúrbio? Ao observar outra fotografia (imagem 4), as leituras ficam, simultaneamente, claras e complexas.



Imagem 4: “Projeto hip hop” (2001), de Nikki S. Lee.

Trata-se da mesma mulher representada nas três fotografias anteriores, posando como em nosso primeiro exemplo. O que terá acontecido ao tom de sua pele e ao seu cabelo? Até mesmo sua expressão anterior, talvez calma e contemplativa, foi substituída por um olhar tenso, com mãos na cintura, que encara-nos. Somado a isso, temos dois homens ao seu redor, ambos negros, portando cordões e pulseiras prateados, como que acompanhando esta personagem, que agora pode ser chamada de principal. A paisagem urbana novamente marca presença, mostrando-nos um carro preto e um branco, que contrastam ao preto e branco das roupas destes dois homens. Talvez uma irônica e boa chave de leitura para estas fotos, além deste “preto e branco”, seja o desenho que a mulher porta em sua camisa: uma águia, acompanhada pela bandeira dos Estados Unidos, que acaba por também fitar os espectadores.

Estamos lidando com o ambiente norte-americano, precisamente com a cidade de Nova Iorque. As quatro imagens apresentadas lá foram produzidas, o que leva-nos a concluir que o grupo sócio-cultural das três primeiras é relativo à imigração porto-riquenha. Esta imagem da águia, somada às duas escolhas de ambientação fotográfica, a dos latinos e a dos afro-americanos, sublinha a fala de Carol Kino: “... seu trabalho reforça a noção de que a América é um derradeiro caldeirão cultural” (KINO, 2006). Estamos a lidar com a poética da artista sul-coreana Nikki S. Lee.

Presente nos Estados Unidos desde 1994, a artista desenvolveu uma série de trabalhos intitulada “Projetos”, a partir de 1997. *Grosso modo*, ela observa o comportamento de um grupo de pessoas culturalmente estereotipadas. Em seguida, modifica seu próprio visual, a fim de tornar-se mais um elemento no conjunto: adquire roupas nas mesmas lojas, modifica seu cabelo, ganha ou perde peso. Por fim, interage com eles, em todos os sentidos do termo, por cerca de três meses. Estes retratos fotográficos são os produtos destas vivências de Nikki. Como ela mesma diz, “Você vai a um bar com seus amigos e tira uma fotografia. Você ainda posa, mas são você e seus amigos. Eu tenho uma câmera realmente pequena. As pessoas estão familiarizadas com ela” (FERGUSON & VACARIO, 2001). Necessário frisar que ela mesma não executa as fotografias. Durante estes momentos de interação, ela convida a alguém do grupo com quem trava diálogos ou a algum estranho, externo ao grupo, que os fotografe. Podemos pensar, portanto, que o trabalho de Nikki S. Lee encontra-se em uma tensão entre o retrato e o auto-retrato.

A categoria primeira, obviamente, encontra-se circunscrita pela própria opção pela fotografia. Porém, se o conceito de retrato parece estar articulado à vontade de perpetuação imagética de figuras reconhecíveis, como chamar estes resultados de interação cultural e, por que

não, etnográficas, de retratos? Quem são essas pessoas que circundam Nikki? Seria realmente essencial para nossa leitura conhecermos a identidade destes indivíduos?

Ao termos em mente alguns trabalhos de outros artistas que giram em torno da representação de grupos sócio-culturais, que possuem a alteridade cultural como primeiro problema, poderemos, talvez, atribuir valores à obra de Nikki.



Imagem 5: Desenho de “Álbum de desenhos das antigualhas” (1538-1540), por Francisco de Holanda.

Em um momento inicial da pesquisa artística inter-cultural, Francisco de Holanda, por exemplo, artista português, é enviado à Itália entre 1538 e 1540, e realiza dentro de seu “Álbum de desenhos das antigualhas” um breve inventariado das mulheres de alguns lugares pelos quais passou (Imagem 5). Diversos vestidos, chapéus e penteados vêm à tona. Estas figuras, provavelmente, não são retratos, mas *tipos culturais*: aquela mulher é francesa por usar aquele objeto em sua cabeça. Percebam que nenhuma das mulheres fita o espectador; elas vivem em um ambiente outro, independente de nossa existência, onde inexistente a tentativa de construção de um espaço cênico único.

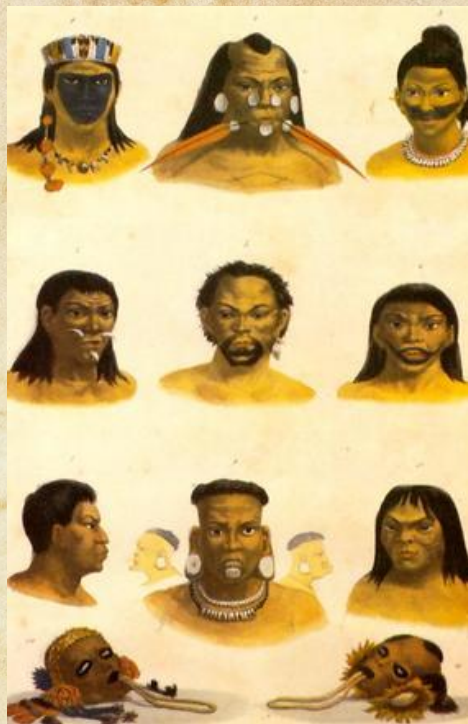


Imagem 6: Aquarela de “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil” (1834), de Jean-Baptiste Debret.

Essa representação faz lembrar de outro artista, mais próximo a nossos dias, e cada vez mais problematizado no que diz respeito à relação entre arte e diário de viagem. Jean-Baptiste Debret, francês enviado ao Brasil junto à Missão Artística Francesa, em 1816, e autor do célebre álbum “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”, dá pistas em suas obras sobre a utilização de modelos específicos na construção plástica dos seus tipos. Isso se dá na representação do casamento entre negros ou, principalmente, no caso dos índios apresentados com suas decorações faciais (Imagem 6). Porém, ele leva-nos a perguntar até que ponto poderíamos considerar suas obras retratos. Não seriam estas, assim como as de Francisco de Holanda, também levantamentos de *tipos*? Diferentemente de Holanda, Debret dará destaque a questões da narrativa, ou seja, suas aquarelas em geral possuem uma história por trás (como diz o próprio título de seu álbum), tornado-as mais sutis do que o exemplo citado do artista português.



Imagem 7: “Bahia - Brasil” (1943-56), de Pierre Vérger.

No campo específico da fotografia, é possível dar como exemplo Pierre Verger, fotógrafo francês que viajou pelo mundo, a fim de registrar as mais diversas culturas, pousando no Brasil em 1946. Estando no centro da problemática relação entre produção artística e etnografia, Verger constrói suas imagens com um “cuidado pictórico”, poderíamos assim dizer (Imagem 7). Se tem em comum a relação de alteridade cultural presente também no trabalho de Nikki, por outro lado, o francês tem um cuidado excessivo com a luz e os contrastes de claro-escuro de suas figuras registradas, reforçados pela própria opção do negativo preto-e-branco.

De que forma o trabalho de Nikki S. Lee diferencia-se destes comentados? Creio que, primeiramente através da aparente banalidade destas fotografias e, principalmente, com a inclusão da imagem da própria artista, o que nos permite pensar na outra tensão aqui comentada, a do auto-retrato. Tendo em mente que um elemento externo a ela e ao grupo com que ela interage que decalca essas imagens e transforma-as em fotografias, poderíamos afirmar que inexistem auto-retratos nestas obras. Porém, ao pensarmos que a autoria destas é dada a Nikki S. Lee, devido, a como ela mesma afirma em algumas entrevistas (LEE, 2007), o caráter mais conceitual de sua poética, somado ao fato da própria artista aparecer em todas as suas imagens, poderíamos dizer que estas também devem ser lidas como auto-retratos.

Ao tocar na tensa relação entre produção artística e etnografia, é inevitável termos em mente o texto “O artista como etnógrafo?”, de autoria de Hal Foster. Neste, o historiador norte-americano realiza uma crítica aos artistas que, ao ter a alteridade cultural como centro de suas pesquisas, afirmam estar dando “voz às minorias”, se utilizando do espaço institucional para a realização de denúncias, construindo um caráter político a obras que, na visão de Foster, inexistem.

Nesta argumentação, o historiador acaba por focar na questão do discurso artístico, criticando os artistas que afirmam lidar com arte, cultura e política¹.

Quanto ao trabalho de Nikki S. Lee, pode-se dizer que não se encaixa precisamente nas críticas atribuídas por Foster. Primeiramente, não faz parte de seu discurso sequer a utilização da palavra “política”. Em uma fatídica entrevista de 2006, ela é questionada: “O seu trabalho é claramente sobre questões de identidade, tanto pessoal quanto cultural”. Prontamente, responde:

Eu não quero dizer que meu trabalho é sobre identidade ou que meu trabalho é sobre atuar ou sobre relacionamentos. Eu não gosto de usar apenas uma palavra. Eu acho que ele pode ser sobre várias coisas. As pessoas dizem que é sobre identidade, mas eu acho que é muito simples e fácil dizer que meu trabalho é sobre isto. É muito limitador. (PEREZ, 2006)

Isso não elimina, obviamente, uma dimensão de etnografia presente em sua poética. Por outro lado, ao não utilizar-se dessa argumentação *cliché* e, repetindo, ao inserir-se em suas obras, colocando-se imageticamente no lugar do outro, parece-me que ela se diferencia dos artistas panfletários apontados por Foster.

Nikki S. Lee não é norte-americana. Seu nome original é Lee Seung-Hee. Ela nunca deixará de ser o outro dentro da cultura em que se encontra atualmente inserida.

A vida, por si mesma, é uma performance. O que eu quero dizer com isso é que apenas o falar inglês, para mim, é uma performance porque é um sistema diferente. Meus gestos e minha expressão facial são um pouco diferentes do que quando eu falo coreano. Quando eu falo coreano existem menos camadas, mas quando eu falo inglês existe um filtro o qual eu devo atravessar. Este filtro faz-me pensar que estou fazendo uma performance. Performance não quer dizer atuar. Apenas diz que não está vindo naturalmente da minha personalidade. O inglês, para mim, é um processo artificial. (PEREZ, 2006)



Imagem 8: “Auto-retrato como oriental” (1634), por Rembrandt van Rijn.

Nessa vertente de auto-retrato como o outro, nada mais justo do que pensarmos em Rembrandt van Rijn (Imagem 8). O pintor holandês é célebre por suas quase cem imagens de si mesmo, nos mais diversos suportes, uma produção ímpar para o seu tempo e mesmo contemporaneamente. É sabido, por exemplo, através de seu inventário, que o artista era possuidor de trajes orientais, além de guardar também vestuários relativos ao Renascimento na Itália. A partir dessas fontes *in loco* e, claro, também a da movimentação de retratos famosos pintados por Rafael e Tiziano, Rembrandt conseguia transformar-se em outros, através da inclusão de sua efígie.

Ao constatarmos que Nikki S. Lee aparece nos mais diversos ambientes culturais de Nova Iorque, passamos a dar mais atenção às figuras que a circundam, como se estivéssemos também em busca dos indivíduos por trás daqueles tipos culturais demonstrados. Temos uma repetição de sua imagem, ao confrontarmos fotografias de diferentes projetos. Isso nos leva a também começarmos a olhar as pessoas que a circundam nestas imagens, fazendo com que perguntemos quem são eles. Esses grupos perdem, consideravelmente, seu lado meramente exótico e ganham a potência de retratos, o estatuto de humanos pinçáveis – por mais que suas personalidades nunca serão acessadas por nós. Fitando essas pessoas, questiono se eles também não são flutuantes culturais como Nikki. A nossa “cultura originária” nunca será varrida, porém, em uma sociedade dita “pós-moderna”, os choques e máscaras culturais são inevitáveis.



Imagem 9: “Projeto jovens japonesas no East Village” (1997), por Nikki S. Lee.

Imagem 10: “Projeto meninas estudantes” (2000), por Nikki S. Lee.

De sua série de “Projetos”, três chamam a minha atenção. Os dois primeiros são intitulados “Projeto jovens japonesas no East Village” e “Projeto meninas estudantes” (Imagens 9 e 10). A artista resolveu camuflar-se em dois ambientes permeados também por orientais. Um deles dentro de Manhattan, ou seja, o familiar dentro do estranho, e o outro realizado dentro da Coreia do Sul, certo retorno às origens culturais. Logo, enquanto nos seus outros projetos rapidamente a identificamos como a “outra” da imagem, nesse ficamos perdidos, pois nós que somos os outros. Qual dessas meninas é Nikki S. Lee? A própria linguagem corporal dessas jovens estudantes coreanas é tensa – elas não parecem tão à vontade perante esta tentativa de réplica de sua imagem.

Mesmo que eu estivesse falando minha própria língua e fosse minha própria cultura, tive que explicar mais porque as pessoas coreanas não se expõem à câmera muito rapidamente. Não como aqui, sabe, em que as pessoas são do tipo ‘Okay, todo mundo, foto!’. E mesmo comigo tendo explicado que eu era uma artista, as pessoas perguntavam ‘Por quê?’. Ou elas não entendiam o que era ser uma ‘artista’. Se eu explico o que estou fazendo aqui [nos Estados Unidos], as pessoas agem interessadas. Eles não me perguntam o que alguém de trinta e um anos está fazendo vestida de estudante! (FERGUSON & VACARIO, 2001)



Imagem 11: “Projeto turistas” (1997), por Nikki S. Lee.

Outra série que chama bastante a atenção é o “Projeto turista” (Imagem 11). Costumo ler estas imagens quase que como um pastiche de Nikki S. Lee a si mesma. Uma mulher vaga sozinha por Nova Iorque e é registrada pedindo informações e posando para uma lente, ao lado de outras lentes, as de um binóculo. É uma série de fotografias em que o que está em tona é mesmo o ato fotográfico, só que o do turista. E, sendo a artista nascida na Coreia do Sul, não seria ela mesma também vista com frequência como uma turista? Estas reflexões remetem, diretamente, ao clássico texto de Susan Sontag:

Assim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras. Assim, a fotografia desenvolve-se na esteira de uma das atividades modernas mais típicas: o turismo. Pela primeira vez na história, pessoas viajam regularmente, em grande número, para fora do seu ambiente habitual, durante breves períodos. Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera. (SONTAG, 2004, p. 19)

A poética da artista parece circular pelo conceito de mundo-imagem, também apontado por Sontag. Segundo esta, estaríamos em um momento da história da fotografia, em que a mera comparação entre imagem e real não mais daria conta da problematização do fenômeno. Isso se deve, principalmente, ao caráter pedagógico das imagens para nós mesmos. Em alguns instantes, inclusive, as imagens parecem ser mais importantes do que a realidade dos fatos, dos objetos e mesmo das pessoas. A tecnicidade das relações humanas pode mesmo ter superado a interpessoalidade das mesmas.

Após dissertar sobre as implicações propostas pelas clássicas categorias de retrato e autorretrato, além de analisar de forma crítica e fundamentada na história da arte estas imagens criadas por Nikki S. Lee, julgo realizar uma última pergunta: qual a relação da artista para com esses

indivíduos com quem ela interage? Estaria ela enxergando seu trabalho como alguma espécie de luto devido à distância de sua origem cultural?

Eu estava mais interessada em mim do que em culturas, como a minha identidade e meus dilemas sobre as minhas personalidades. Então eu não tive nenhum propósito em mudar culturas, fazer culturas ou introduzir culturas. Eu lido com identidades e como as pessoas escolhem a sua própria ou como você muda a si mesmo, como você consegue lidar com isso, com suas várias identidades. (FERGUSON & VACARIO, 2001)

Ao falar em identidade, Nikki costuma deixar claro em suas entrevistas que não se trata de um conceito “ocidental”, ou seja, baseado em um possível egocentrismo. Para ela, seu trabalho é de certa forma, bastante “oriental”, no que diz respeito a uma busca por si mesmo na relação para com o outro. Trata-se dum fluxo entre “oriente” e “ocidente”, uma busca por uma personalidade “global” (FERGUSON & VACARIO, 2001). A utilização da fotografia, enquanto mídia facilmente relacionada à relação “ocidental” sujeito-objeto, permeada por uma conceituação “oriental” – não se trata de número, mas de fenômeno. Como diz o Sandôkai,

Um e todos, o sujeito e o objeto estão relacionados e, ao mesmo tempo, são independentes. Estão relacionados, mas funcionam diferentemente, apesar de cada um manter o seu próprio lugar. A forma faz com que o caráter e a aparência sejam diferentes; os sons distinguem o conforto e o desconforto.ⁱⁱ

É como em um momento captado em “Um beijo roubado” (“My blueberry nights”, 2008), filme de um dos diretores de cinema favoritos de Nikki, Wong Kar-Wai. Elizabeth, a personagem interpretada por Norah Jones, ao se despedir de Leslie, personagem de Natalie Portman reflete: “Às vezes dependemos de outras pessoas para definir-nos e dizer-nos quem somos. E cada reflexo faz com que eu seja um pouco mais eu. Elizabeth”ⁱⁱⁱ. A cada clique, a cada pequeno monumento, a cada retrato e/ou auto-retrato, Nikki S. Lee reforça sua identidade, eternamente em contraste para com os outros. Até a morte.

ⁱ “... I am skeptical about the effects of the pseudoethnographic role set up for the artist or assumed by him or her. For this setup can promote a presumption of ethnographic authority as much as a questioning of it, an evasion of institutional critique as often as an elaboration of it”. FOSTER, Hal. “The artist as ethnographer?” in *The traffic in culture – refiguring art and anthropology*. University of California Press, 1995, p. 306.

ⁱⁱ <http://www.dharmanet.com.br/zen/sandokai.htm> (acessado em 05 de junho de 2008)

ⁱⁱⁱ “Sometimes we depend on other people as a mirror to define us and tell us who we are. And each reflection makes me like myself, a little more. Elizabeth”. Tradução livre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERGUSON, Russell & VACARIO, Gilberto. *Nikki S. Lee: Projects*. Ostfildern: Hatje Cantz Publishers, 2001.
- FOSTER, Hal. "The artist as ethnographer?" in *The traffic in culture – refiguring art and anthropology*. University of California Press, 1995.
- KINO, Carol. "The multitudes of Nikki S. Lee" in *New York Times*, 1 de outubro de 2006.
- LE GOFF, Jacques. "Documento/monumento" in: *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1996.
- LEE, Nikki S. "The girl stays in the picture" in *KoreAm Journal*, março de 2007.
- PEREZ, Magdalene. Entrevista com Nikki S. Lee. In: *Artinfo.com*, 5 de junho de 2006.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Companhia das Letras: São Paulo, 2004.
- WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.