

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

NAN GOLDIN, *LA INTIMIDAD EN REVUELTA, LA INTIMIDAD DEVUELTA*

Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte

Presenta

SONIA PATRICIA VARGAS MARTÍNEZ

Directora de tesis: DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN

Asesoras: DRA. REBECA MONROY

MTRA. RUTH ESTÉVEZ GÓMEZ

Lectores: DR. JOSÉ LUÍS BARRIOS

MTRA. LAURA LEVINSON

México D.F., enero de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mi papá y a mi mamá, de todo corazón gracias por impulsarme en mi aventura académica de cuatro años en México, por su perseverancia y su presencia pese a la distancia. A mi hermana por sus constantes palabras de ánimo, a mi sobrina por recordarme que puede haber algo de alegría en el vivir, a toda mi familia, a mis amigos por su apoyo virtual, y a Manuelita S.A. por su respaldo todos estos años.

A mi maestra y tutora Deborah Dorotinsky por los grandes aportes intelectuales a mi vida y por lo sensible compartido. A todas mis tutoras y tutores por sus lecturas detenidas y oportunos comentarios, a la Universidad Nacional Autónoma de México, sus dependencias y todo el personal que brindaron colaboración permanente.

A Alejandro Gamboa por acompañarme.

ÍNDICE

Selección de imágenes

Introducción

La intimidad revuelta, la intimidad devuelta

I. Nan Goldin: vida propia y auto representación

II. Superficies reflectantes y apariencias

...Algo se refleja y no es tu sombra...

III. La exaltación de lo ominoso, un cruce con la abyección

A manera de conclusión: *Espejo de príncipes... ¿O anti princesas?*

Fuentes

SELECCIÓN DE IMÁGENES

Pintura

Anónimo, *Marcia pintando su autorretrato*, ca. 1402

Detalle de un manuscrito iluminado. Biblioteca Nacional de París.

Fotografías de Nan Goldin

Self-portrait in my blue bathroom, Berlín, 1991.

Self-portrait in blue bathroom, Londres, 1980.

Nan one month after being battered, Nueva York, EUA, 1984.

Self-portrait battered in hotel, Berlín, 1984.

Cicatriz debido a un embarazo ectópico, Nueva York, EUA, 1980.

Otras fotografías

Francesca Woodman, *Providence, Rhode Island*, EUA, 1975, 1978.

Cindy Sherman, *Untitled Film Stills # 21*, EUA, 1978.

Cindy Sherman, *Untitled # 132*, EUA, 1984.

INTRODUCCIÓN

...Tengo una cara pero mi cara no soy yo. Tras ella hay una mente que tú no ves pero que te observa. Esta cara que tú ves, es un medio del que me dispongo para expresar algo de lo que soy. O al menos eso parece hasta que me vuelvo hacia el espejo entonces puede parecer que mi cara me pertenece, que se enfrenta a mí como una apariencia a la que estoy ligado...

Julián Bell



ANÓNIMO
Marcia pintando su autorretrato, ca. 1402
 Detalle de un manuscrito iluminado
 Biblioteca Nacional, París

Hace un par de años me topé con éste texto de Julián Bell que acompaña a la imagen pictórica medieval aquí presente. Esta pequeña lámina muestra a una mujer pintando su propia imagen tomada de un espejo en el que se refleja.

Tanto la imagen como el texto llamaron mi atención ya que los temas ahí tratados se acercaban mucho a mis intereses personales sobre auto representación artística y sus posibles efectos e implicaciones tanto en el autor como en el espectador, pero sobre todo por el misterio que suscita la imagen en el espejo. En su texto, Bell nos permite distinguir tres aspectos precisos y propios del

ejercicio auto representativo en relación con el espejo: primero, la apariencia física del cuerpo, sobre todo del rostro, segundo, los efectos emotivos que se evidencian o no ante un espejo y que a su vez nos permiten percibirnos como *otro*, y tercero, la situación de confrontación consigo mismo, además de los propósitos estéticos de la imagen.

Cabe señalar que existe una relación análoga entre la imagen corporal que se refleja en el espejo y la “imagen mediática” que proporciona una foto, porque ambas se presentan como equivalentes de la apariencia “real”, y porque en muchas instancias parecen diáfanos, transparentes y simulan que hablan de nosotros, puesto que el rostro comunica, no lo hace cabalmente, ni tampoco advierte la intensidad de los procesos intelectuales que se producen en el interior de la cabeza, en él se evidencian algunos procesos emotivos o estados de ánimo. A su vez el rostro evoca una especie de “máscara a la que parecemos estar ligados” y ante el espejo tenemos nuestro reflejo como desafío; análogo por ser una mimesis de nuestra apariencia, un *otro*, que nos confronta, pero siempre en convivencia con nosotros mismos.

Una imagen tan sugestiva como la de esta mujer medieval pintando su autorretrato me ha cautivado tanto como la fotografía de Nan Goldin, -abajo expuesta-, que pareciera formular una actualización de dicha representación introspectiva, y que, aunque muy separadas en el tiempo, comparten algunos motivos, entre ellos: la apropiación de la fisonomía (imagen del rostro sobre una superficie reflectante) y los “juegos internos de miradas” que le otorgan ciertos tintes reflexivos.



Self-portrait in my blue bathroom,
Londres, 1991

Ambas obras enmarcan un espectro espacio-temporal particular. Por su parte la imagen anónima nos presenta a *Marcia* hacia el centro de la composición, sentada de perfil, con un largo vestido que no oculta su corporeidad, rodeada además por una mesa con implementos para pintar y un mueble de la época, en lo que parece ser un estudio. En la mano derecha sujeta un pincel que desliza sobre su autorretrato, en el que aparece la representación de su rostro caviloso y sereno a la vez, con la mano izquierda sostiene un espejo con bordes dorados en el que es borroso su reflejo.

Por su parte, la imagen de Goldin sugiere la magia y fascinación que produce el fragmento dentro de la imagen fotográfica; un recorte que no corresponde sólo a los bordes de la foto sino al “encuadre cerrado” que otorgan las márgenes del espejo. ¿Qué hay fuera del encuadre? ¿Qué tan importante es “lo demás” para la construcción de la imagen? ¿Por qué señala casi que exclusivamente su rostro? Se infiere que para sus fotos, Goldin está a menudo de pie y conservando distancias espaciales ante el espejo, pero casi siempre es evidente su intención de concentrarse en sí misma localizándose hacia el centro

de la toma; como *punctum bartheano*, a manera compositiva o como concentración. Así mismo vemos en la imagen algunas baldosas azules, correspondientes a un cuarto de baño, salpicadas con brillos de luz natural, una toalla para el secado de las manos y un espejo con dos secciones, en una de las cuales vemos el rostro de Goldin mirando intensamente un punto fuera de la imagen del espejo.

Es la mirada, distinta en estas dos presentaciones, lo que llama nuestra atención. En el anónimo del siglo XV la identificamos en la construcción generada; *Marcia* crea y vela, por medio de la pintura, la apariencia que ve en su reflejo. En la foto de Goldin, su mirada es capturada gracias a su cámara reflex; aunque no sabemos con certeza quién hizo la toma. A diferencia de la imagen de *Marcia* en la foto nos quedamos tan sólo con el reflejo (y el resultado del mismo en la fotografía objeto) pero el cuerpo en sí de la autora, está fuera de cuadro.

Pensaríamos que ambas imágenes difieren en la medida que tienen que ver con las intenciones del autor y con lo que pretende mostrar. En el caso de *Marcia* al ser anónimo, no permite saber con exactitud las intenciones del autor/a, pero se observa la intención de mostrar a una mujer realizando su propia imagen, una forma de “saberse” mediante la mirada, similar a lo que se pondera en la foto de Goldin, en la que se reafirma y construye mediante su apariencia, sobre todo con una mirada intensa y el rostro bien enfocado en el espejo, reforzado incluso por un ligero fuera de foco en el primer plano.

Cada imagen a su manera refiere directamente a prácticas relacionadas con la mirada –como forma de conciencia- que implica a un sujeto representado (en los dos casos son mujeres solas; *Marcia* y Goldin en espacios de intimidad y/o

privados, ocupadas en el ejercicio de observarse minuciosamente) el reflejo sobre el espejo y la disposición de observar del espectador, quien cumple directa y activamente el papel de *voyeur*, tal vez no tanto en el caso *Marcia*, pero sí con la puerta entreabierta del baño de Goldin. Un *voyeur* que además de mirar para satisfacer su deseo, descubre que a su vez él es atrapado por la mirada de alguien más (el autor/a) que lo ha convertido en objeto de su campo visual.

Reunir estas imágenes en un mismo plano es sólo una excusa para abordar el motivo recurrente de la auto representación artística contemporánea, específicamente en el caso Nan Goldin, pero también es un acercamiento que permite ver a través de los tamices de otros tiempos, como en el caso de *Marcia*, formas “tradicionales” de representación, que parecen no perder vigencia y por el contrario tienen la cualidad de ser actuales al producirnos una sensación de cercanía y/o familiaridad, porque mirarse al espejo ha sido y continúa siendo una práctica cotidiana recurrente.

Señalar así sea de manera tangencial éste anónimo o cualquier otra referencia, permite la asociación de elementos diversos que enriquecen la lectura y las reflexiones de las fotos de Goldin. De ésta manera, con las anteriores imágenes podríamos enfrentarnos a cuestionamientos acerca de ¿Cómo se han visto las mujeres a sí mismas en diferentes épocas? ¿Cómo ha sido históricamente esa mirada? ¿Cómo aceleradamente la modernidad ha cambiado esa mirada? ¿Cómo se miran hoy las mujeres?

La intimidación revuelta, la intimidación devuelta

¿Cuál es, hoy, la revuelta? Fue la pregunta formulada por Julia Kristeva al inicio de un curso dirigido a estudiantes y oyentes en la UFR¹, con la que pretendía poner en cuestión a la cultura contemporánea en crisis, al mismo tiempo que examinaba, en nuestra actualidad, la manera en que los cambios, las vicisitudes y los avances del hombre moderno, han tenido lugar a través de las paradojas del *perdón*, del *tiempo*, de lo *íntimo* y de la *imagen*. La autora afirma que con la noción de “hombre moderno” (caracterizado por su cultura mediatizada y mediatizante) se rompe con la idea de sujeto, y propone en su lugar un “esquema de persona patrimonial” (patrimonio financiero, genético y fisiológico) que alude al endurecimiento del individuo actual; esquematizado, homogeneizado, casi que serializado.

Sobre esta síntesis de “hombre moderno” y su “cultura en riesgo”, Kristeva resalta la importancia de la *revuelta* para superar, o por lo menos eclipsar, a la “cultura *performance*” o la “cultura *show*”, como la ha llamado, que ha envuelto y devorado al individuo. Una revuelta entendida tanto en sus significaciones actuales netamente políticas², como en las nociones de retorno, inversión, desplazamiento, cambio, rehabilitación de la cultura, cuya vitalidad parece

¹ Universidad París 7-Denis Diderot, “Sciences des textes et Documents” (enero-mayo de 1996). El curso trató sobre los *Poderes y límites del psicoanálisis*, a partir de una selección de textos de tres autores capitales: Aragon, Sartre y Barthes, quienes tuvieron una activa participación en la revuelta de este siglo. Posteriormente dicho discurso fue reproducido en texto: Julia Kristeva, *La revuelta íntima*, Literatura y psicoanálisis, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, Primera Edición en castellano, Julio de 2001.

² En los dos últimos siglos se ha hablado de *revuelta* o revolución especialmente en el marco de movimientos sociales y políticos y en las ideologías que las sustentaron; especialmente el marxismo, el independentismo y otras derivaciones.

sumamente amenazada en nuestros días. Al uso tradicional de *revuelta*, la autora pretende dar un rescate, una renovación a fin de retornar a “las pequeñas cosas”; una *re- vuelta* infinitesimal para preservar la vida del espíritu y la especie.

Lo que propone Kristeva es precisamente la rehabilitación de la cultura mediante la *revuelta* como interrogación y percepción de nosotros mismos y de lo *otro*. Pero también nos advierte cómo en la Edad moderna (que para la autora inicia a partir de la Revolución Francesa) se pone en relieve la parte negativa de ese “retorno retrospectivo” que es la *revuelta*, en donde la experiencia colectiva o personal pasa a ser una experiencia del conflicto, de la contradicción, ya que las condiciones de la vida moderna (en la que priman la tecnología, la imagen, la velocidad, etc.) tienden a reducir el espacio personal de auto observación crítica (de nuestro pasado y presente) e íntima como espacio físico y sensorial. En este sentido la autora cuestiona la memoria y el pasado prefijado y plantea el abrirse a la autocrítica como manera de ganancia y victoria personal.

Es desde este proyecto de Kristeva que rescatamos y sobre todo resaltamos el trabajo realizado por la fotógrafa estadounidense Nan Goldin, quien bajo el “silencio de la imagen” nos muestra su experiencia personal, su *revuelta íntima*, en la que propone una rehabilitación de lo sensible (de si misma, del espectador y de la misma imagen) mostrándonos su conflicto interior, su confrontación consigo misma al retratar su apariencia en el espejo.

Parece ser que con su *revuelta*, Goldin busca alcanzar una estabilidad personal que habla también de la reivindicación del sujeto, proponiendo una mirada distinta a la anatomía de la mujer, a partir de su propio cuerpo, de la forma de retratarse así misma, de la fragmentación de su imagen y la dureza de su

mirada, al mismo tiempo que retorna a lo íntimo³, al espacio personal y sensorial, que en este caso serían la sala de baño y la habitación (a diferencia de otra clase de fotografías con las que se pretenden la enajenación del retrato, homogenizando y estandarizando a la persona retratada y al lugar en el que se encuentra).

¿Qué se pregunta Goldin con esta “actividad sensible” de retratarse? Las imágenes revelan que su *revuelta* es dar la evidencia de la dificultad de ser mujer, retratarse así misma es una forma de mostrar no “el universo de la mujer” sino la “posición de la mujer actual”, como alternativa para abordar la sociedad contemporánea, ya que como lo afirmó Kristeva en ese mismo discurso, refiriéndose al proyecto feminista de las últimas décadas: “el arribo de las mujeres al primer plano de la escena social y moral dará por resultado una revaloración de la *experiencia sensible*”, revaloración de la experiencia sensible no sólo en términos de la imagen, de una foto o de una obra plástica, sino que corre a la par con la responsabilidad (por parte de las mujeres) tanto de la supervivencia de la especie, como de preservar la libertad del cuerpo, la intimidad y mejorar sus condiciones de vida.

En su caso, Goldin nos muestra su intimidad *revuelta*, cuando en la imagen se mira, se aleja, se acerca, se fragmenta, cuando se retrata golpeada o herida, con la intención de reivindicarse o regañarse a sí misma y sacudir al espectador, y su intimidad es *devuelta* en la metáfora del espejo, en la duplicidad de su imagen, pero sobre todo en el reflejo de su mirada.

³ Nos referimos a lo íntimo en relación a la parte interior de una persona, como índice de una subjetividad; lo más profundo y lo más singular de la experiencia humana, la misma interioridad a la que los griegos desde Platón y con mayor claridad en Aristóteles, llamaron “alma” y que se define por sus proximidades con el cuerpo orgánico.

1. NAN GOLDIN: VIDA PROPIA Y AUTO REPRESENTACIÓN

Nan Goldin es una fotógrafa que, desde la década de los setenta ha realizado imágenes de su vida, la cuál se ha desarrollado en medio de una comunidad “alternativa” o *underground* (marginal), impulsada por la liberación sexual y la dependencia de las drogas. Goldin hace un registro, una recopilación a manera de álbum familiar, de sus amigos pero de una manera muy particular, porque revela a aquellas personas que no encajan del todo en una sociedad establecida, que se encuentran “perdidos” pero sobre todo solos, en un ambiente urbano desahogado y hostil.

El caso de Nan Goldin es una particular forma de expresión por mostrarnos un macro museo de su memoria y de su intimidad (como característica esencial de la vida privada) a la luz pública a través de creaciones visuales. En sus imágenes nos muestra su cotidianidad, su entorno, en el que involucra la intimidad del otro, sus relaciones, sus afectos, consecuentemente. Las numerosas series fotográficas de Goldin han sido dedicadas a sus amigos y a acontecimientos cotidianos, a través de los que la fotógrafa pareciera tener la intención de retratarse ella misma.¹

¹ En un estudio anterior se analizaron algunas series fotográficas de Goldin en donde destacó el uso del álbum familiar, la cita pictórica decimonónica y la construcción de una “vida propia” mediante la representación de sus amigos más cercanos, *Cfr. Sonia Vargas Martínez, Nan Goldin, Vida Propia*, Tesina para obtener el título de Especialista en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2007.

A este tipo de fotografías de Goldin podríamos llamarlas “imágenes ensayo”² por su cualidad auto biográfica y por su forma de presentar diferentes situaciones, con las que consigue problematizar la imagen. También por sus intereses en las manifestaciones realistas del cine. Un interés que devino de su gusto personal por la imagen movimiento, ya que el cine brinda la posibilidad de búsqueda de “verdad” y “realidad” como imagen; que revelan lo que acontece en un tiempo y en un espacio y porque la formalidad del cine contiene diferentes elementos compositivos y técnicos para la formación de imágenes³.

Goldin suele presentar sus imágenes en películas que muestran las fotografías, acompañadas de música, sucesivamente para enfatizar en el efecto narrativo (la más famosa es *La Balada de la Dependencia Sexual*, en la que muestra el efecto devastador del SIDA en los ochenta⁴). Las películas cortas que ha realizado en súper 8, tienen la intención de romper con la estructura de las películas tradicionales, haciéndolas más baratas y accesibles a ese público, a esa subcultura punk, a la bohemia urbana, basada por supuesto en las vidas y las experiencias de los excesos.

² Aplicando el concepto de “cine ensayo” de André Basin, que consiste en un *collage* caleidoscópico de imágenes con múltiples referencias que van hilando una historia, algo que vemos en las series de Nan Goldin.

³ En especial se fija en los *films* de Fellini, en la presentación del glamour, la elegancia, el erotismo del cine hollywoodense de los años treinta y cuarenta, que comienzan a crear a las “súper estrellas” y también en el concepto de *diva* como mujer fatal, hermosa, refinada y elegante, con mujeres como Greta Garbo y Marlene Dietrich (que Goldin ve reflejado de cierta manera en los *drag queens*, travestis que fotografía). Otras fuentes en las que Goldin pudo encontrar influencias son los expresionismos figurativos y las tendencias publicitarias que se basan en la utilización de la imagen, como la revista *Vogue* y su manejo del glamour de la moda vista en las portadas de las revistas de modas.

⁴ *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, Nueva York, 1986.

La obra de Goldin se funda en primera instancia en el retrato, en los que muestra su “grupo familiar” tan particular, con los que además transgrede al referirse directamente a acciones de hombres y mujeres como las adicciones a sustancias, la degeneración del cuerpo, la degradación y la desaparición, además de actos sexuales, desnudos y en general aquellas situaciones que la rodean, haciendo una alusión directa a lo cotidiano y lo local pero siempre reafirmando desde la exclusividad de su propia experiencia. Con un acceso ilimitado a las personas que fotografía, sus amigos y sus amantes que voluntariamente tomaron parte en la construcción de sus imágenes, sin la sensación de evasión ni explotación, en una constante búsqueda de imágenes vistas, pero no registradas que le permiten explorar la manera como la fotografía refuerza, distorsiona, crea o diluye la memoria.

Goldin propuso desde entonces una “nueva forma de representar” que además amenazaba el entendimiento colectivo de la década de los ochenta, ¿Cómo se entendían imágenes de ese tipo, en un entorno en el que primaban una diversidad cultural y una hibridación en el arte? hibridación como mezcla entre el arte y las nuevas tecnologías, entre lo tradicional y lo “nuevo”, entre el artista y la experiencia cotidiana⁵. Hacer un espacio en las imágenes para una realidad alterna implicó un cambio rotundo para la práctica fotográfica en general como

⁵ En la década de los ochenta en los Estados Unidos de Norteamérica, la práctica fotográfica fue más una “actitud fotográfica” ya que la cultura artística se encontraba en medio de disputas políticas entre neoconservadores y neoliberales. Muchos artistas tomaron una postura asumida como resistencia, en contra de la institucionalización del arte que estaba afectando directamente a la cultura, pues lo que se pretendía era potencializar el comercio del arte y privatizarlo, el caso más evidente sería el “retorno a la pintura” y la cita pictórica, más evidente el caso de la obra tanto de Laurie Simons como de Cindy Sherman, quienes volcaron una mirada al pasado, para extraerle algo en particular y traerlo de vuelta al presente. Esto se debe tal vez a que su interés es el de *revalorar* diferentes temas de representación.

medio preferido por los artistas de los ochenta⁶, para Goldin una realidad vivencial y cotidiana de la que captura elementos importantes de la humanidad, sobre todo los dolorosos.

En ésta misma década encontramos una vertiente que corresponde a autorretratos sugestivos que incitan al auto análisis: examen que también se activa con nuestra mirada. ¿Cómo se representa Goldin, cómo se constituye como sujeto y qué producen éstas imágenes en el espectador? Estas son algunas inquietudes que abordaremos a partir de cinco imágenes realizadas entre 1980 y 1995 en las que se evidencia una atención dirigida al cuerpo y una fascinación por lo que se expresa en su rostro: atención, dolor, enojo, etc.

En sus autorretratos fotográficos Goldin intenta enfrentarse a su propio rostro, estudiando de qué manera define su naturaleza a la vez que estudia la formulación de “ser sí misma”. Esta forma introspectiva de auto representación continúa siendo misteriosa al producir un juego de miradas entre el que ve y el que es visto. Tomados en conjunto, en los autorretratos Goldin nos presenta miradas intensas, perplejas, conscientes o sorprendidas de sí misma, teniendo en común

⁶ En los años ochenta, esta nueva visión hacia la fotografía fue consecuencia de planteamientos teóricos anteriores como: la Escuela de Frankfurt iniciada por Walter Benjamin, Teodoro Adorno, Bloch, Brecht y Lúkacs, y el post-estructuralismo francés con Roland Barthes, Michel Foucault, Jaques Derridá, Giles Deleuze, François Lyotard, Jean Baudrillard, que son en suma una fuente valiosa de pensamientos políticos y teóricos para la fotografía en las siguientes décadas. Así como Jürgen Habermans, discípulo de Adorno, pero también por la incursión de otras disciplinas, como el psicoanálisis y el feminismo puesto que es engendrada en un contexto, que fue además el contexto del inicio de la mayor y mas importante producción fotográfica de Nan Goldin, y que se caracterizó por la diversidad cultural, en una sociedad en la que paralelamente se ponían en evidencia crisis sociales, principalmente temas como el sida y la identidad sexual en un momento de liberación de excesos del cuerpo y consumo de drogas. Paralelamente los estudios elaborados a partir de una teoría sobre la fotografía eran muy pocos, entre los que se destacaban los realizados por, Pierre Bourdieu, Gisèle Freud y Roland Barthes. Dos importantes escritoras que contribuyeron a la crítica fotográfica posmoderna son Rosalind Krauss y Susan Sontag y fotógrafos como Martha Rosler, Jeff Wall y Allan Sekula, entre otros, quienes además adquirieron un compromiso de tipo social, para rescatar el vínculo entre arte y sociedad.

la individualidad de su ser y la forma como se construye como sujeto femenino dentro de la sociedad.

Estos autorretratos de Goldin no son sólo el resultado de mirarse al espejo y examinarse. El autorretrato *goldiniano* es una declaración, un examen de sí misma, una puesta estética y un registro que pone en evidencia una vida propia y a la vez una vida mirada, en donde persisten la memoria y el diálogo interno en busca de un espectador.

Además del *collage* de acontecimientos que ha venido presentando Goldin⁷, con sus autorretratos parece afirmar que no hay límites para la promoción de sí misma. La intención de Goldin es introducir un testimonio único, de memorias y de recuerdos. Como recurso para hacernos conscientes de sus historias compartidas, pero sobre todo, como ejercicio subjetivo de confrontación, de careo y cotejo entre si misma y su imagen



Self-portrait in blue bathroom,
Londres, 1980.

⁷ Podemos verlo ejemplificado en algunos de sus libros como; *I'll be your mirror*, Whitney Museum of American Art, Scalo, Zurich, Berlin, Nueva York, 1998, así como en otros títulos más recientes.

Esta pequeña imagen de formato horizontal nos transmite una sensación de intimidad y nos remite tanto a los retratos pictóricos de bañistas, como por ejemplo los de Pierre Bonnard en los que muestra a su esposa en el interior del cuarto de baño⁸, pero sobre todo nos remite a la idea de cuerpo ausente y solitario. En este caso Goldin fragmenta su imagen de manera consciente, imponiendo límites que configuran el “espacio estético” de la foto en un “cuadro espejo” en el que reconocemos su aspecto. El “cuadro espejo”, que percibimos lejano en el costado izquierdo del ángulo que forma la pared, es un elemento más de la foto, en el que descubrimos a Goldin con hombros descubiertos y expresión desdibujada bañada por una luz natural que la hace ver casi como iluminada y espectral. Pero lo que llama nuestra atención también es el espacio que se crea hacia el centro de la foto, que parece flotar, un amplio lugar liso de paredes azulosas y claras del cuarto de baño, en el que además vemos un fragmento de la bañera y productos de aseo personal.

Esta *diégesis* del cuerpo alude a la idea de Mallarmé de “Eva futura”; una mujer sola, contemplativa, no como objeto de deseo, ni como pulsión, sino una “mujer memoria” que utiliza un espejo como herramienta y como metáfora en donde ejerce su libertad, espejo como nostalgia, pero también como espejo de la realidad.⁹ El espejo es el motivo central de la composición, en el que la fotógrafa

⁸ En imágenes como: “*Nude in bathroom*, 1932, o *Portrait in to the bath*, 1933”, en John Rewal, *Pierre Bonnard*, The Museum of modern Art, Nueva York, 1948. Otros ejemplos en: *Lost Paradise, Symbolist Europe*, the Modern Museum of Fine Arts, 1995.

⁹ Cfr. Mallarmé, Stéphane. *Correspondance de Stéphane Mallarmé*, vol. 1, Gallimard, Paris, 1959.

muestra y oculta su presencia, su pequeña imagen parece esfumarse, irse, casi escaparse de nuestros ojos.

Podemos interpretar el espejo como un constructo en el cual se ejerce un juego de reflejos y de miradas; un desplazamiento de la mirada que inicia con el señalamiento de sí misma ante la superficie reflectante y termina fuera de la imagen con la mirada del espectador al cual se dirige. También como una “puesta en abismo”¹⁰ y concepción del tiempo, un viaje al pasado o a nuestro interior a través del espejo.

Lo que nos inquieta en esta foto de Goldin es su propia imagen, porque parece que vemos su cuerpo casi ausente como una metáfora de la huída o retirada de su propio reflejo. Verse como *otra*, anuncia un rompimiento, una duplicación. Recordemos a Artur Rimbaud al señalar *j'est un autre*¹¹, yo soy un otro, que implica que reflejarse deviene como confrontación con la imagen o como una resurrección del pasado, de lo que ha sido, pero también como anuncio de la muerte. Hemos visto a Goldin reflejada en el *otro* en sus series fotográficas, reflejada frente al espejo como *otra*, como reflejo de su propia imagen, o incluso en los paisajes desolados, solitarios y cargados de color, todo, como en una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida.

Encontramos la importancia de estas auto representaciones de Goldin en el análisis en solitario que hace de su historia personal, actualizando la inmanencia

¹⁰ Puesta en abismo, “mise en abyme” o “mise en abîme” sugiere la intención de introducir un remarcamiento de la imagen; una fotografía dentro de otra, o en el caso de Goldin el uso de espejos que la reflejan dentro de una fotografía. En teoría literaria se llama relato especular. Cfr. Leopoldo Sánchez Torres, *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Departamento de Filosofía Española, Universidad de Oviedo, 1993, p. 29.

¹¹ Cfr. Artur Rimbaud, “Je est un autre”, carta escrita a George Izambard, 13 de mayo de 1871, en *Iluminaciones*, Traducción de Nicolás Suescún, El áncora, Bogotá, 1997.

de la memoria, en el mismo término planteado por Kristeva como un advenimiento auto-crítico que nos sacuda, en este caso percibimos a Goldin con un tono mucho más íntimo que en sus series anteriores.

Esta imagen muestra una necesidad auto reflexiva y testimonial en la que parece situarse en un círculo visual mayor al de su propio reflejo, referido en la continua transformación o purga de sus males espirituales y afectivos causados en mayor parte por los duelos y ausencias de personas queridas. También por ser una pulsión visual hacia su propio rostro; el de un sujeto en proceso y el de la imagen como fabricada, sin dejar de ser imagen del no-olvido, dedicada al ausente y con una carga de muerte implícita.

2. SUPERFICIES REFLECTANTES Y APARIENCIAS

La fascinación por la duplicidad de la imagen o nacimiento del *otro*, en foto o en reflejo, la percibimos como recurso para defendernos del aniquilamiento. Podemos rastrear estos intereses remontados a las culturas del antiguo Egipto, con la presencia de la *imago*, imagen o efigie. La *imago* era un objeto material, una figura de cera o molde que se sacaba de un cadáver, para así obtener un *doble* de su cuerpo físico. Laura González Flores cuenta que estas culturas antiguas, primero Grecia y luego Roma, realizaban dos funerales de una misma persona; uno para el cuerpo físico y otro para la *imago* o cuerpo de cera que se consagraba como la representación de la persona muerta en el espacio de los vivos.

La *imago* era tratada como cuerpo y en las familias Patricias el uso de la *imagine* o máscara mortuoria, hecha también con cera y además pintada, estaba relacionada con el poder político. Ambas presencias; *imago* e *imagine*, figuras o moldes del cuerpo y rostro adquirirían connotaciones de la persona muerta que, desplazada a objeto podría conservarse con propósitos sacros; un paso de lo profano o real a lo divino y espiritual.¹

Nos remitimos a la *imago* por ser construcción alterna de la realidad física, no como representación del cuerpo sino como semejanza o metáfora, una

¹ Cfr. Laura González Flores, "la fotografía como imagen", en *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p.p. 130-132.

presencia de carácter metonímico, una huella de lo que existió y una forma de presencia en la ausencia. En este sentido la *imago* deviene hoy fotografía por preservar la presencia física, por ser “vestigio, un rasgo directo de lo real como una huella o una máscara mortuoria”.²

Por su parte la foto por sí sola se emparenta con la acción reflectante que proporciona un espejo. Esto se debe a que ambos son “emisores de una realidad”; la foto nos muestra casi siempre un poco de certeza de aquello que aconteció en un tiempo y un espacio. El espejo, por su parte, nos devuelve una imagen –que parece pertenecernos-. Además, por su cualidad inminente de movimiento paralela al tiempo “real”, la superficie reflectante del espejo parece ser más bien una mímica que copia incesantemente las apariencias que se proyectan en frente suyo.

El espejo nos devuelve el objeto, el cuerpo, el rostro. Al respecto Joan Fontcuberta dice que pareciera “...como si entre la imagen y el rostro existieran unos lazos de correspondencia infinitesimal, o como si el reflejo hubiera duplicado físicamente al objeto”.³ Esta minúscula correlación de la que habla Fontcuberta entre espejo y rostro podría considerarse como el nacimiento del *otro*: mirar el propio reflejo como ajeno, como si éste fuera una existencia paralela a la nuestra con la que se estable una filiación.

El espejo parece no perder su carácter mágico al producir un lenguaje dado por la aparente transparencia y por el hecho de que éste parece hablar, (aprendemos este potencial a partir de cuentos infantiles con espejos parlantes

² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Edhasa, España, 1981. p. 164.

³ Joan Fontcuberta, “Elogio del vampiro”, en *El beso de Judas fotografía y verdad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p,p. 35-51.

como en “Blancanieves”, donde alguien para saber la respuesta de algo sólo pregunta: *espejito, espejito, dime...*, y éste luego responde). También el espejo proporciona cierta vacilación e incertidumbre. Lo que dice y muestra puede tener una profundidad que está dada en términos simbólicos, imaginarios,⁴ metafóricos, satíricos, místicos, etc., y bien, podríamos aventurarnos como *Alicia* a traspasar esa aparente superficie, por medio de la fotografía, para descubrir otros mundos, para inventar la realidad, y sobre todo, como diría Fontcuberta, para “extraer lo invisible del espejo y revelarlo”.

En cuanto a la duplicidad de la imagen reflejada en el espejo, además de la “experiencia de realidad”, también puede derivarse una práctica imaginaria que corresponde a la sensación de que el reflejo hace parte de nosotros. En términos psicoanalíticos lo imaginario se hace ver como si el reflejo fuese un referente integrante del *yo* de un sujeto. En el esquema *lacaniano* del estadio del espejo,⁵ un sujeto identifica su imagen con la de otro, y lo hace por una suerte de suposición o fantasía: el *yo* se confunde con el reflejo y de tal manera sólo se forma “la imagen” mediante un proceso de alienación. El anuncio de la imagen de *otro* y la imagen del *yo* son fundamentos de la interpretación, al parecer es a partir

⁴ Utilizamos los términos de Lo *simbólico* y lo *imaginario lacanianos* en el sentido en que los expresa José Luís Barrios: “El primero (lo simbólico) es la construcción del inconsciente a través del lenguaje o la ley del padre (el deber ser), es decir la construcción del sujeto en términos de la ley. En cambio lo imaginario es la construcción del yo en términos de su propia fantasía como reflejo de sí en otro, donde el otro supone la transferencia del goce hacia un objeto-reflejo donde el sujeto se mira a sí mismo como reflejo (estadio del espejo); esto sucede, según Lacan, como imagen y no como discurso y en su mecanismo opera tanto el desplazamiento del goce a la imagen de sí mismo en otro. En suma lo imaginario es el ideal del yo, si este ideal es imagen como deseo y no tanto como ideal a perseguir. Lo simbólico en cambio tiene que ver con el modo en que el lenguaje define al yo como sujeto de enunciación, que se enuncia así mismo porque el uso del lenguaje lo enuncia: la Ley del Padre o el Gran Otro. Comunicación electrónica con Luís Barrios, Agosto 20 de 2008.

⁵ Jacques Lacan, *Escritos: el estadio del espejo como formador de la función del Yo tal y como la conocemos en la experiencia analítica*, Barcelona, 1981. p. 14.

del momento en que los niños perciben su reflejo en los espejos como empiezan a afirmar su identidad a partir de que lo perciben como propio y/o ajeno.

Laura Mulvey explica de la siguiente manera cómo opera lo *imaginario* en el estadio del espejo lacaniano:

La fase del espejo ocurre en un momento en que las ambiciones físicas del niño sobrepasan su capacidad motora, con el resultado de que el reconocimiento de sí mismo es gozoso en tanto imagina a su imagen del espejo más completa, más perfecta de lo que experimenta en su propio cuerpo. El reconocimiento entonces se superpone al desconocimiento: la imagen reconocida es concebida como el cuerpo reflejado del yo pero su desconocimiento como superior proyecta a este cuerpo fuera de sí mismo como un ego ideal, el sujeto alienado que, reintroyectando como un ego ideal, prepara el camino para la identificación con los otros en el futuro.⁶

Hay que considerar que con la fotografía, la duplicidad de la apariencia física, nacimiento del *otro* o *visión del doble* para Barthes, puede ser intervenida o modificada mediante la pose, como señala el autor, ante el objetivo de la cámara se posibilitan por lo menos cuatro imaginarios: “Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”.⁷

Con la imagen fotográfica y mucho más con la cinematográfica acontece una satisfacción en el deseo de ver. Laura Mulvey habla de la curiosidad y el afán de ver, que proporciona el cine convencional⁸, el cual enfoca su atención en la forma humana, y donde la fascinación es dada por el parecido y el reconocimiento del cuerpo, el rostro, la presencia de la persona, muy semejante a lo que podemos

⁶ Laura Mulvey, “El placer visual y el cine narrativo”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, compiladoras, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007, p.p. 81-93.

⁷ Roland Barthes, *La cámara...*, *Op. Cit*, p.p. 41-42.

⁸ Laura Mulvey, *Op, cit*, p. 84.

apreciar en las imágenes de Goldin: su presencia en el mundo en relación con el recuerdo y con su imagen reflejada en la que identificamos su apariencia, pero más allá de ésta también la seducción y el encanto que percibimos en su reflejo vaporoso, casi imaginario.

Se observa en las fotos que Goldin encuentra en el acto de autorretratarse ante el espejo una forma de completar su ser, donde lo imaginario es el reflejo en el espejo y es dado en la medida en que desea completar, en la pulsión de plenitud en su reflejo y en la permanencia de la imagen fotográfica. El espejo actúa aquí como el imaginario, ese fondo en el que Goldin se proyecta, en el que aparece su reflejo, su fantasma, su posibilidad.

El encuadre y “puesta en marco” de su cuerpo en el espejo es el remarcamiento de sí misma para reforzarse, para alentar el sentimiento de no olvidar, en esa revuelta íntima que sugiere Kristeva. Es la presencia ligera y sutil lo que habla de sí misma; el reflejo de una parte de su cuerpo es también el reflejo de su afectividad, su alejamiento en la imagen, su presencia que se siente ausente en el espacio y su rostro casi desdibujado, reservan el momento emotivo que posteriormente conserva y atesora.

En este sentido, podemos apreciar el rostro de Goldin anteriormente expuesto, como un reflejo suspendido en el que su aspecto (sobre la superficie del espejo) pasa a ser *otra* imagen, una tan impresa –como la misma foto-. Lo que nos hace pensar y percibir al referente *del referente* (Goldin y la mediatización de su reflejo) cada vez mas lejano...Aunque la apariencia nos diga lo contrario.

...Algo se refleja y no es tu sombra...⁹

¿Cuál es la apariencia que refleja un espejo? Fontcuberta indica que lo que refleja el espejo es “la sinceridad, el contenido del corazón y la conciencia...la revelación y la sabiduría”¹⁰. También dice que todo lo que se ponga frente al espejo se revelará como *verdad* pura, pero el teórico no se da cuenta o no cuestiona lo que sucede con una puesta en escena o una imagen construida, (cuando la imagen está programada y se altera con juegos de luz, montajes, disfraces, etc.). Algunos casos específicos de este tipo de juego de reflejos o *imaginarios* los encontramos en algunas fotos presentadas en EUA por Francesca Woodman y Cindy Sherman, en la década del setenta y ochenta respectivamente.

Francesca Woodman, por ejemplo, juega con el espacio y con las proyecciones. En una de sus imágenes presenta a una mujer de pie y de frente, con una de sus manos sostiene un espejo a la altura de la cara dejando la superficie reflectante a nuestra vista, en la cual se refleja el rostro de otra mujer - hay que añadir que el reflejo del rostro aparece invertido porque, al parecer, esta *otra* mujer se encuentra acostada en el suelo para lograr el efecto-. La intención formal de Francesca, de contraponer el reflejo del rostro de una mujer al cuerpo de otra, es quizá para hablar del carácter mimético y análogo que proporciona la superficie reflectante, y el sentido invertido de la imagen en el espejo es para evidenciar el artificio.

⁹ Illya Kuryaki & The Valderramas, “No es tu sombra”, letra de Dante Spinetta Zalazar, en *Chaco*, Gigoló Productions, Argentina enero-junio, 1995.

¹⁰ Fontcuberta, *Op. cit.*, p. 38.

Con una trayectoria, por cierto, muy breve de nueve años cortados por un suicidio a los veintidós, Francesca Woodman muestra el propósito central de sus fotografías: al retratar y autorretratarse busca una manera alterna de mostrar el cuerpo y aludir a la identidad de las mujeres. Como podemos ver en esta imagen, se trata de la relación de la mujer con su cuerpo, muchas veces en interacción con otras mujeres, haciendo énfasis en las miradas *femeninas*



Providence, Rhode Island, EUA,
1975,1978.

(que van frecuentemente dirigidas hacia otras mujeres), interviene además en la consolidación de poses mucho mas sueltas que rompen con los estereotipos convencionales de “la pose y la mirada de mujer”. Francesca, casi siempre protagonista de sus fotos, aportó un campo visual distinto a su generación (finales de los setenta inicios de los ochenta), trascendió su propio escenario estadounidense, que paralelamente correspondía al creciente capitalismo y transformación social en el que la mujer tuvo un papel significativo. Lo más importante de sus fotografías es aún, quizá, la afirmación silenciosa de la identidad *femenina* mediante la hilaridad de su cuerpo, el reflejo y la interacción con *otros*¹¹.

¹¹ Ver en *Francesca Woodman, Actrs Sud*; París: Fondation Cartier pour l’art contemporain, Scalo, 1998.

Cindy Sherman apuntó directamente a una posición estética y moral. Con sus “falsos autorretratos” cita la apariencia de las fotos fijas cinematográficas y también imágenes pictóricas para las que construye escenografías. Recurre al disfraz



Untitled Film Stills # 21, EUA, 1978

para incorporarse a la imagen y para construirse a sí misma en *otra*, indiferentemente si es hombre, mujer o niño, en algunos casos posando frente al espejo¹².

Sherman aborda la identidad femenina con la puesta en escena y el artificio del disfraz, aludiendo a los desplazamientos de valores, la pérdida de identidad en mundo saturado por estereotipos y medios. La fotógrafa afirma que “La mujer no es más que un montón de clichés, generados por los telefilmes y la publicidad”¹³.

A estas despersonalizaciones e integraciones de identidad femenina construidas por Sherman cabe citar a Simone de Beauvoir cuando propone que: “la mujer es a un tiempo, Eva y la virgen María, es un ídolo, una criada, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charloteo y mentiras...”¹⁴



Untitled # 132, EUA, 1984

Con sus imágenes Sherman cuestionó lo fotografiable, su

¹² Podemos ver este tipo de imágenes de Sherman en: Cindy Sherman, *Retrospective*, Thames & Hudson, Singapur, 2003.

¹³ Fontcuberta, *Op. Cit.*, p. 42.

¹⁴ Simone de Beauvoir, *El segundo Sexo. La experiencia vivida*, 6ta edición, Tomo II, Valencia, Instituto de la mujer, Cátedra, 2002.

presencia estuvo escondida tras disfraces y poses que cuestionaron una vez más a “la realidad” como resultado de construcciones ideológicas.

De manera irónica Sherman cuestiona la “identidad femenina” que suele mostrar a las mujeres bajo los mismos paradigmas. Podemos considerar que sus construcciones proponen, a partir de una experiencia de los imaginarios colectivos sobre la mujer, de la cita pictórica o puesta en escena, más que una representación de clichés, una re-construcción de hechos.

Por su parte los autorretratos de Goldin proponen una representación distinta de la mujer al ponerse así misma como “realidad”; no como una construcción de situaciones y juegos de reflejos bajo la amalgama poética del uso del blanco y negro como lo hace Francesca, o bajo la falacia del estereotipo femenino que propone Sherman. Goldin se manifiesta mirándose y preguntándose ¿Cuál es la apariencia que de mi refleja el espejo? a la vez que rompe con esa “sombra” que impide la lectura clara de su condición como sujeto y como mujer, lanzando directamente al espectador una mirada férrea, algunas veces desde la distancia, otras en un primer plano.

Goldin encuentra una manera estética de configurar su mundo, documentando con matices inasibles (por lo menos a primera vista) en su acción de ensimismamiento o, como veremos más adelante, en la gravedad moral específica de los moretones en su rostro y cuerpo. Este tipo de imágenes agudas, no dejan de afectar de alguna forma nuestra experiencia humana de percepción y memoria, nos cuestionan acerca de que tan hiriente o tajante es el impacto inicial o qué tanto se pierde la particularidad o esencia general de lo pasado.

En este sentido ver las fotografías (que podrían parecernos visualmente familiares), nos punza porque activan nuestros recuerdos y pueden hacer aflorar algo doloroso, puede ocurrir que una experiencia inconsciente se active. Las imágenes de Goldin lanzan un deseo más allá de lo que ella misma muestra, y a su vez, una “mirada latente” nos recuerda que los rasgos que sutilmente están en la imagen pueden ser aportados por nuestra imaginación. Entonces, ¿actuamos afectivamente ante las imágenes de Goldin? ¿Qué activan en nosotros? Más que generar algún tipo de conciencia lo que logran sus imágenes es activar la memoria, nos tocan de cerca con imaginarios que tienen que ver con las experiencias personales, culturales, sociales, en especial los relacionados con la mujer y por supuesto con los “traumas” y “dramas” experimentados por un sujeto.

Con los anteriores ejemplos vemos tanto a Francesca romper algunos cánones tradicionales de postura y pose, enunciando otras posibilidades, como a Sherman cambiando de rol mediante el disfraz, y a Goldin transmutando sus sentimientos a través de su presencia sutil o violentada ante el espejo, con la intención de testificar o ratificar su identidad mediante la presencia del “trauma”, los cuales experimenta, articula y expresa a través del medio.

3. LA EXALTACIÓN DE LO OMINOSO, UN CRUCE CON LA ABYECCIÓN



*Nan one month alter being
battered,*
Nueva York, EUA, 1984

En esta fotografía Goldin se muestra un mes después del rompimiento con su pareja, Brian, quien la golpeó. Para la fotógrafa los moretones en su cara son “los colores de la nostalgia”, una frase algo simbolista que marca el fin de un sueño hermoso convertido en pesadilla y el comienzo de un periodo de completa transformación. Para el espectador es una imagen impactante de una mujer golpeada en la que lo más terrible no son los moretones sino su mirada entre triste y dura, un tránsito de sentimientos no del todo opuestos.

Esta imagen, que también habla de la situación anímica de Goldin, nos parece dicotómica porque en ella podríamos hacer dos lecturas diferentes. Si cruzáramos una línea vertical justo en el centro del rostro de Goldin que nos permitiera ver por separado el lado derecho de su rostro del izquierdo, podríamos

obtener lecturas distintas de su mirada. Observemos sólo la mitad izquierda, vemos una Goldin que mira directa, desafiante, retadora y enfadada, pero si vemos el lado derecho de su rostro, encontramos una Goldin triste, sometida y dolida.

A partir de imágenes como esta nos preguntamos ¿De donde provienen éste tipo de imágenes dolientes y violentas? Sabemos que a lo largo del siglo XX la fotografía ha permitido mostrar de forma más concreta y cruda la cara violenta y grotesca de la sociedad, y que partir de la culminación de La Primera Guerra Mundial aparecieron con mayor difusión imágenes de ignominia que presentaban cuerpos desnudos, hambrientos, mutilados, dolientes y muertos, con una mayor carga documental. Este tipo de imágenes de guerra, según Susan Sontag, se volvieron un lugar común en donde lo siniestro de las representaciones es tan frecuente y habitual que puede inducirnos diferentes malestares o conducirnos a la indiferencia.¹ La autora cuestiona de qué forma nos afectan este tipo de imágenes, cómo las entendemos, cómo las asumimos o nos enajenamos.

Las imágenes de guerra pretendían y pretenden hablar del “valor de la guerra”: las luchas, los héroes, el nacionalismo y las víctimas, mientras que otro tipo de imágenes con intenciones hacia lo artístico-plástico y con este mismo tono violento y grotesco, se han convertido también en una forma de representación de la cultura de occidente hasta el presente siglo. Estas imágenes fotográficas se han vuelto estéticas en ocasiones, generalmente al surgir intencionalmente de la mirada atenta y precisa de algunos fotógrafos.

¹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Barcelona, 2004.

Esta transformación hacia “lo artístico” es una consecuencia de los ejercicios de poder que permiten ver la manera como el dolor forma parte de una sociedad o, como lo advierte José Luís Barrios, este tipo de imágenes abrieron la posibilidad “...que la violencia, el dolor, el sufrimiento fueran objeto de manejos simbólicos diversos...”² y explica este proceso a partir de tres puntos. Primero: porque muestran crudamente, esta es una posibilidad de representación y de socialización; una forma de comunicación con la sociedad nunca antes vista al ser de manera masiva y pública. Segundo: porque son producto de la fotografía y el cine, (de la fotografía por su carácter de verosimilitud y testimonio, y con el cine por la magnitud, monumentalidad y trascendencia que convierte la imagen en un símbolo poderoso), y tercero: por lo que significan en una sociedad secularizada y nihilista, ya que las guerras en general conllevan al dolor y al sufrimiento. Estas imágenes del dolor y el sufrimiento son aterradoras, dramáticas y al mismo tiempo tienen como consecuencia una especie de letargo y anestesia ante la magnitud de los hechos.

El dolor y la muerte inscritos en el arte, sobre todo el pictórico desde el renacimiento, con la fotografía tomaron una forma representativa particular: a partir de los campos de exterminio el cuerpo tomó otro sentido, al presentarse doliente o deshabitado, ya no sólo cuerpo como materia, sino cuerpo como metáfora del anonimato y la ausencia, a los que paralelamente, como ya mencionamos, se crearon imaginarios de poder, de violencia y de muerte que

²José Luís Barrios, “El horizonte artístico-estético de lo grotesco”, en *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el Arte Contemporáneo*, tesis para obtener el Grado de Doctor en Historia del Arte, Posgrado de Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2005. p. 45.

tanto la fotografía como el cine se encargaron de potencializar, mostrar y masificar; no sólo como imágenes sino como metáforas expresivas de la fatídica sociedad contemporánea.

Consecuentemente las diferentes formas de aplicación de violencia y sufrimiento individual, fueron exteriorizadas, denunciadas y hasta publicitadas, como es el caso de los feminicidios en Ciudad Juárez, Chihuahua, o de la violencia contra las mujeres. Hacia la década de los setenta las feministas estadounidenses analizaron el alcance de la violencia contra las mujeres considerada como un fenómeno exclusivamente masculino (aunque no puede afirmarse que toda la violencia sea cometida por hombres, sí ocurre así en la mayoría de los casos), creando centros de acogida y de ayuda para las mujeres maltratadas y para sus hijos, colocando a EUA como unos de los países con mayor número de denuncias y de registros iniciados en los setenta y con una mayor alza en los ochenta.³ Es probable que haya una mayor predisposición a denunciar estos hechos al existir una mayor independencia femenina, más oportunidades de trabajo fuera del hogar, más posibilidades de anticoncepción y mayor conciencia feminista debido a que en la década de los ochenta hubo grandes influencias como los tratados internacionales, la investigación feminista, la

³ La tecnología de la información actual ayuda a recopilar datos, pero en cambio resulta difícil conocer los procesos y los antecedentes de las situaciones. A lo cual muchas autoras y activistas feministas de los ochenta, como las *feministas de la igualdad* vindicaron la igualdad de las mujeres dentro de la diferencia, pidiendo leyes iguales frente a la diferencia, las *feministas de la diferencia* buscaron la valoración de lo femenino mediante la aceptación de la diferencia "real" entre hombres y mujeres y las *feministas posmodernas* cuestionaron la noción de identidad, buscando el origen de los conflictos subyacentes a la violencia contra las mujeres en las rutinas del hogar adaptadas a una fuerza de trabajo exclusivamente masculina, que ha dejado de monopolizar los ingresos económicos de la familia con la incorporación de la mujer al trabajo, la pobreza y la escasa movilidad social.

perspectiva de género entre otros. Pero, aunque la motivación para la violencia es menor al existir una mayor libertad de las mujeres (de elección de compañeros, menos matrimonios forzados y una mayor emancipación de las mujeres en cuanto a propiedad, estudios y divorcio) no significa que estén exentas de toda subordinación y maltrato en cualquier relación conyugal o de pareja como lo evidencia Goldin en sus imágenes en las que muestra la presencia endémica de sexismo y violencia masculina, una patología que parece no tener fin. El valioso aporte de Goldin cuenta también porque demuestra que la resistencia en el arte va hacia la autoridad de los estereotipos degradantes hacia la mujer y el modo como se las induce a pensar en sí mismas y a la violencia continuada, que tendrán, si no un alto, sí una llamada de atención.

Esta imagen de Goldin es evidencia del dolor, de la desdicha propia y también es una purga y un punto de encuentro, pero sobre todo es un activador de conciencia que nos está indicando cuál es la situación de algunas mujeres, de algunas relaciones de pareja, de algunos sectores de la sociedad, en su actualidad y que se perpetúan aún en la nuestra.

Reconociéndose y difundiendo su aspecto puede resistirse a la agresión o puede regodearse en ella, en un intento de devolverse el dominio de sí misma como autoridad y decisión. Se reconoce como sujeto de esa experiencia, al mismo tiempo que su imagen se torna "identidad consumible" ya que, como lo advirtió Sontag, "la mirada moderna es como un *vouyerismo* crónico, ilimitado y el espectador está casi siempre dispuesto a ver"⁴.

⁴ Sontag, *Op, Cit*, p. 34.

Como parte de esta cultura visual conformada para la segunda mitad del siglo XX, recibimos la “herencia iconográfica” de “lo violento, lo grotesco y lo abyecto”, como prácticas transgresoras artísticas, cuya finalidad es cruzar límites y manejar prohibiciones para señalar, denunciar y desnaturalizar actos violentos, así como cualquier situación de intimidación. En este caso Goldin evidencia un interés incluso estético de mostrar el dolor inscrito en el cuerpo, en combinaciones de fortaleza y debilidad dadas por la violencia interpersonal. Pero sobre todo, con estas imágenes Goldin provoca en el espectador sentimientos punzantes que nos sobresaltan o nos evocan alarma o en términos de Sigmund Freud el sentimiento de “lo ominoso”.

Al respecto es necesario retomar el texto “lo ominoso” de Freud, que se deja leer en la raíz etimológica del término en alemán *unheimlich*, que antepone un prefijo de separación con la noción de lo *heimlich*, traducible al español como familiar y que implicaría la traslación de lo familiar a algo así como lo in-familiar.⁵ Lo ominoso pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita, angustia y horroriza y se manifiesta en una sensación que ocurre cuando una situación análoga nos hace recordar situaciones traumáticas.

El texto de Freud influye en las teorías artísticas contemporáneas, como lo deja ver el autor Jaime Cerón quien infiere que el planteamiento central de “lo ominoso” está referido en la experiencia de “lo familiar”:

La experiencia de un hecho ominoso implica que una vivencia familiar o próxima llegue a ser reprimida por una circunstancia traumática que otro tipo de situación análoga hace retomar. Cuando examinamos fotografías que nos parecen familiares, siempre pueden

⁵ Sigmund Freud, “lo ominoso”, en *Obras completas*, Octava impresión, tomo XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 220.

quedar resquicios para que algo reprimido retorne a través de ellas, punzando nuestra experiencia inconsciente desde una mirada latente.⁶

Ante las fotos pareciera ineludible el hecho de meternos dentro de este sentimiento de lo ominoso, a despertar su posibilidad de recuerdo. Nos inquieta la manera cómo opera en nosotros lo ominoso mediante las imágenes de Goldin.

Deducimos que llegamos a establecer puentes inconscientes con estas imágenes tan fuertes en la medida que pueden conectarse con nuestras experiencias personales, nuestros traumas, o aquello que nos produce terror o angustia y, como anteriormente señalamos, nos punza porque activan nuestros recuerdos o sentimientos inconscientes, ocurriendo de ésta manera la experiencia ominosa. Cabe señalar que en las personas se muestran diversos grados de sensibilidad ante esta cualidad del sentimiento de lo ominoso, lo que significa que para cada quien la experiencia es diferente. Pero lo que esta imagen puede significar para las mujeres quizá sea mucho más fuerte porque tiene que ver con la injuria, los maltratos y la violencia masculina por tantos años encubierta, por la condición de ser mujer, por la posición de subordinación, por el dolor físico y por el dolor emocional.

Ante los ejercicios de poderes (político o económico), en este caso interpersonal que presenta la sociedad actual, mediatizada y enajenada, Goldin acude a su propia imagen confundida, traumatizada, como baluarte, y como imagen de lo ominoso que escarba en el espectador diferentes sentimientos; por un lado el trauma que nos punza y nos atrae un recuerdo ominoso y por otro lado

⁶ Jaime Cerón, "Retratos in-familiares, imágenes que desbordan la información, en *Bogotá vista a través del álbum familiar*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Museo de Bogotá, Bogotá, 2006, p. 34.

el aspecto de su rostro que no deja de parecernos abyecto en tanto que humillado y curtido nos transgrede.

Entrando un poco al campo de la abyección recordemos que en su obra *Los poderes del Horror* Julia Kristeva dirige su visión hacia el campo de la abyección como todo aquello que es ajeno a las convenciones sociales, que perturba la identidad, el sistema y el orden, aquello que no respeta las fronteras, las posiciones, los roles, y que además toca la fragilidad de nuestros límites, la fragilidad de la distinción espacial entre lo que está adentro y lo que está afuera de nosotros⁷. En este caso de Goldin nos muestra cómo la experiencia del trauma se aliena con lo abyecto, no de forma premeditada como en el caso de Sherman sino apuntando directamente a su situación social, cuando por ejemplo, en sus imágenes seriadas nos habla del SIDA, de la muerte, del amor, de los excesos, de las drogas y de la sexualidad como dependencias y conflictos de su vida.

José Luíz Barrios también señala que lo monstruoso, lo grotesco y abyecto resulta ser hoy una estrategia estética que intenta desmontar la lógica misma del sujeto moderno y que dicho desmontaje tiene que ver con las relaciones entre arte y trasgresión, opuesta a la idea de las relaciones entre arte y contemplación. Por su parte, Kristeva afirma además que en la abyección existe una oscura y violenta revuelta del individuo contra lo que le amenaza, que puede ser interior o exterior.⁸

⁷ Vid, Julia Kristeva, "An essay on abjection", in *Powers of Horror* Columbia University Press, New York, 1982.

⁸ Kristeva distingue tres categorías que, según las circunstancias socio-culturales, se consideran abyectas; oral (comida, residuos), anal (desechos corporales) y genital (signos de la diferencia sexual). También distingue entre la operación de "abyectar" y la condición de ser abyecto. La primera consiste en expulsar, proyectar, separar, que es fundamental para conservar a la sociedad y al sujeto por igual. Por otro lado, ser abyecto es ser repulsivo, ser sólo sujeto lo suficientemente como para sentir esta subjetividad en peligro y por lo tanto corrosivo del sujeto y de su sociedad.

Para Goldin la revuelta está dada por la condición de su subjetividad herida y su cuerpo golpeado, pero continuamos interrogándonos acerca del por qué quiere ser vista. ¿Por qué se muestra así como buscando la mirada del otro? ¿Lo hace para no olvidar, para regodearse, mostrarse o curarse?

Nos cuestionamos acerca de las necesidades o motivaciones de la fotógrafa de retratarse en situaciones adversas, por ello es considerable el hecho de recurrir a otros enfoques que nos ayuden a pensar por qué Goldin se muestra repetidas veces en esos estados de víctima de abuso. Para entender mejor qué ocurre con el sujeto "autora", - en este caso nos parece relevante porque se trata del sujeto "en la imagen"-, decidimos consultar con una experta, la psicóloga Yésica Vargas quien trabaja en el área de salud en contra de la violencia interpersonal y nos brinda una pequeña disquisición de lo que puede suceder con Goldin. Esta información puede ser parcial porque para llegar a un diagnóstico clínico o una interpretación más concisa, sería necesario información más detallada sobre los procesos y situaciones personales de la infancia de Goldin y el desarrollo integral de su vida. Sin embargo esta apreciación por parte de Yésica Vargas nos deja ver que nuestras digresiones no son tan equivocadas.

Aunque podría resultar muy complicado un diagnóstico a partir de ver imágenes, para Yésica es válido que el reconocimiento de ciertos elementos compositivos en la imagen permiten identificar rasgos del sujeto, sobre lo cual señala:

Puedo percibir a partir de éstas imágenes que Goldin está buscándose así misma, sin embargo por la colocación que tiene en los espejos me da la impresión de que está desposeída de un sentido, que no es un sujeto sino un simple reflejo que no existe. El retratarse pareciera la necesidad de constatar su existencia. ...Al parecer lo que hace

sentir a Nan Goldin viva es el dolor, de ahí que sea lo que refleja. Pero ese mismo dolor al mismo tiempo constata su inexistencia ya que es lo que la ha hecho desaparecer del mundo⁹.

Goldin se refugia en el dolor porque es dolor lo que siente y muestra, dolor por la pérdida de sus amigos muertos, de sus relaciones tormentosas, de las situaciones violentas, etc., pero al mismo tiempo se constituye en esos ambientes hostiles y de permanente abandono enfocando aquí, literalmente, su atención y su lente, haciendo un llamado a la desatención de la sociedad y al olvido propio. Por eso parece que en donde se ha refugiado ha sido en lo subterráneo, donde lo “otro”, lo sin sentido en nuestra sociedad, tiene su existencia, en ese espacio donde se conecta más crudamente con la muerte (los suicidios, la muerte por VIH, etc.) y se “acepta” desde una hermandad de la exclusión y del dolor que parece naturalizar al compartirnos sus imágenes.

Sentimos la actitud de Goldin tan provocadora como lo son sus imágenes, en las que se evidencia establece relaciones con personas que trastocan el orden normativo heterosexual. Poniéndolos a la “luz”, visibilizándolos sabiendo lo que violentará, y a la vez como invocando a su propia sexualidad trastocada, como incitando a ese que la ha violentado como mujer.

Goldin golpeada parece cuestionar al mostrar los efectos de la intimidación, la agresión física y emocional de la mujer y el sujeto contemporáneo. La fuerza de lo ominoso y su paso a lo abyecto en estas imágenes proyectan además una concepción del ser humano que puede mirar de frente el horror de la violencia y encararla como circunstancia frecuente en la vida. El acto de fotografiarse así es un intento por no sucumbir al anonimato común de estas situaciones, tocando

⁹ Entrevista a Yésica Vargas realizada el día 20 de septiembre de 2008.

fibras sensibles en el espectador y cuestionando además algunas partes abrumadoras de la sociedad norteamericana de los ochenta, decadente e inestable.



*Self-portrait battered in hotel,
Berlin, 1984*

Goldin parece tomarse así misma como presencia metafórica de su memoria en un intento por redescubrir un “yo” aislado, parece que sostiene la cámara con el propósito de que el lente también la observe, al mismo tiempo que retrata. Suponemos que esta foto fue tomada ante un tocador con espejos a modo de tríptico, ya que la apariencia de Goldin es doblemente reflejada: una de manera frontal y la otra en la parte derecha con un ángulo e iluminación diferente, en la que percibimos un rostro sombrío y lúgubre más próximo a la cámara. El estilo del espejo dividido en tres, quizás con un centro fijo y dos laterales movibles, nos recuerda el formato de los altares, como si ahora hubiera un nuevo culto, uno a sí

misma, no parece fortuito que buscara la presencia del ala izquierda del espejo, sino que lo toma como elemento de su composición y su discurso.

Vemos a Goldin como creadora de la imagen, como protagonista, como reflejo de un alma solitaria y como un fantasma que se ha desdoblado dejando sus emociones a nuestro propio juicio. Su presencia algo distorsionada se percibe como una pregunta hacia sí misma sobre los efectos del dolor, de las marcas de la violencia que se sienten en el peso del reconstruirse, en el representarse.

La presentación de esta imagen deviene en reivindicación femenina; mirarse al espejo y tomarse fotos a si misma es el descubrir lo que para ella significa su feminidad, con la intención de reafirmar la individualidad moderna mediante el acercamiento al mundo del “yo”: una zona aislada de la consciencia, intensa e infatigable, ligada no del todo a objetos visibles sino a las agrupaciones y rasgos que se manifiestan en el rostro y en la actitud.

En este sentido esta imagen tiene la intención dramática de ser un retrato de su psicología que permite detectar rasgos, gestos, expresiones y leer de cierta forma las afecciones, ya que en el rostro hay más de lo que se puede ver y en este caso Goldin evidencia una crisis, un signo de violencia y reflejo que le permite estas creaciones crudas de su dolor. Sus ojos portan una carga de indignación, su boca lo confirma y el espejo y la cámara a los que se enfrenta son al mismo tiempo el espectador. Vemos también la preocupación de Goldin por que esa cara golpeada se vea en la imagen, por ello toma la foto con la cámara en el pecho y no cubriéndose la cara, pues tratándose de una reflex común habría que poner el ojo para enfocar, lo cual evidentemente hizo antes de bajarla a la altura en que aparece en la foto, la mano “simula” el enfoque, pero de hecho lo que nos indica

es que ya había una “puesta en cuadro” desde unos minutos antes. Aquí el encuadre es muy revelador porque nos hace manifiesta la intención compositiva de la fotografía con el centro punzante de sus ojos morados.

Lo que sentimos con estos desplazamientos de su imagen y el juego de miradas es una promoción mutua de su individualidad. Con su cámara encuentra un equivalente visual a la consciencia interior. La cámara, más que un artefacto, entra en afinidad con las apariencias de las cosas, es decir, como vehículo de sus estados anímicos, como un instrumento de análisis y crítica con la que escruta atentamente su propia mirada y a la vez parece preguntarse a sí misma y al espectador ¿cómo ves lo que yo soy? Toma la cámara en sus manos como haciéndola posar en una doble confrontación, ya que la cámara, ahora protagonista también de la imagen con su ojo-lente oscuro y abismal, pasa de ser observadora a ser observada, y a su vez Goldin es descubierta por este artilugio: su “otro ojo”, el del lente que la mira, que nos mira, que nos apunta.

Mostrar y no mostrar, nos dice Goldin, como juego de presentación de la realidad y como artificio, en este caso con la cámara fotográfica formando parte de la imagen, en la que se construye como sujeto y lo hace mediante la observación constante de sí misma, de su cuerpo y al mismo tiempo apela y hace resistencia al tipo de representaciones tradicionales de “lo femenino”, sin dejar de construir una mirada individual y social.

Goldin nos ofrece esta exploración auto reflexiva de mirarse y capturarse violentada y herida ante el espejo como una nueva dirección del autorretrato fotográfico tardomoderno, nombrado para la década de los ochenta como posmoderno, que nos habla de las personalidades y las subjetividades

contemporáneas desplazadas a nuevas concepciones. Goldin está haciendo un llamado a nuestro ominoso inconsciente al confrontarnos con vivencias traumáticas y próximas y rozando el dictamen de lo abyecto apuntado por Kristeva, que permite en el arte desplazamientos entre la norma estética regida por “lo bello” y la norma estética regida por “lo monstruoso”, donde lo abyecto se presenta también como deseado. Con estas fotografías Goldin pone en entredicho dichas normas mostrando que su apariencia hace parte de su realidad, y la nuestra, evidenciándolo con la marca del dolor del cuerpo y del alma, y con la huella que es la fotografía.

A modo de conclusión

4. ESPEJO DE PRINCIPES... ¿O ANTI PRINCESAS?

En 1405 Cristine de Pizán escribió su polémico texto *La Ciudad de las Damas*¹. En él la escritora reivindica la experiencia que de su propio cuerpo tienen las mujeres para contrastar el discurso misógino que sostenía la autoridad masculina en ese entonces. Un texto escrito desde una perspectiva de género y bajo un cambio de rol masculino *avant la letre*², con la finalidad de evidenciar las limitaciones a la que estaban sujetas las mujeres de aquella época, pero sobre todo, para subrayar la masculinización de las mujeres como mutación que les permitía llevar el papel tradicional del hombre a escenarios de mujeres (para *contar* desde el ejercicio óptico de la mujer). Cristine de Pizán revierte en su libro algunos dictámenes masculinos al retomar rasgos propios de lo que solía llamarse *Espejo de Príncipes*³ pasándolo bajo el contraste de su posición femenina e impregnándolo de sus propias apreciaciones, proponiendo así un nuevo espejo: “Un espejo en el que se viesen hombres y mujeres, que en su reflejo se pudieran ver por igual pero

¹ Cristina de Pizán, *La Ciudad de las Damas*, traducción Marie-José Lemarchand, Biblioteca Medieval, Siruela, Madrid, 2000.

² La autora cuenta en uno de los apartados del libro (*La Mutación de Fortuna*) cómo Fortuna -diosa y figura emblemática de la Edad Media y el Renacimiento- fue convertida en hombre para que de esta forma pudiera escribir y dedicarse de lleno a la literatura, ejercicio casi exclusivo de doctos varones.

³ Se llamó “Espejo de Príncipes” a algunos escritos medievales de carácter reflexivo, didáctico y moralizante que mostraba las cualidades necesarias para el “ejercicio de poder”; que pretendían dar una visión ejemplar de la Historia; como espejo en el que se pudieran reflejar las buenas y adecuadas conductas de los hombres, que debían ser seguidas por las mujeres.

conservando su singularidad". Una propuesta novedosa y controversial para la época, en la que resaltamos el valioso aporte de la autora por crear vías alternas a las tradicionales formas de representación de las mujeres de su tiempo. Podemos ver este tipo de intenciones de forma actualizada e intencionalmente tergiversada en los casos anteriormente expuestos de Nan Goldin, bajo figuras pulsionales⁴, que se evidencian en la necesidad personal de retratarse ante el espejo y conseguir un reflejo que nos muestra algo que va más allá de la apariencia de su cuerpo y rostro. Su espejo es un "espejo de anti princesas", un artefacto de la posmodernidad y un objeto que permite un reflejo que habla de su (y nuestra) situación como mujer, de su actualidad, de su sociedad, por supuesto de su intención plástica con la imagen.

Este espejo *goldiniano* es a la vez un juego engañoso, pues este espejo anti princesas de Goldin no refleja las buenas y adecuadas conductas que deberían ser seguidas por las mujeres, por el contrario es un reflejo aleccionador que muestra lo que está en los límites y las consecuencias si se sale de ellos.

Quisiera concluir estas reflexiones con esta imagen de Goldin en la que continúa trabajando la representación de lo femenino por la vía de lo abyecto a la vez que recuerdo ominoso. Pero también lo abyecto como una manera de volver a edificar el género. La forma de hacerlo es evidenciando desde su propio cuerpo las cualidades simbólicas que éste tiene en la sociedad; en su caso, al representar lo marginado, los límites del cuerpo, la trasgresión, intimidación, advertencia y alarma que se demuestran en su imagen y se evocan en su mirada.

⁴ En términos psicoanalíticos, lo pulsional se manifiesta como esa energía psíquica profunda que orienta el comportamiento y se descarga al conseguirlo.



Cicatriz debida a un embarazo ectópico.
New York, USA, 1980.

En esta imagen, Goldin parece poner en “clave femenina” la mirada de sí para pensar también la condición biológica de la mujer y apunta, aunque tímidamente, aspectos tan desequilibrantes como la pasión, el deseo y el erotismo, que a su vez se camuflan con la evidencia de su cuerpo herido tras un embarazo ectópico⁵.

Lo que nos atrapa en esta imagen es la parte genital y la roja línea horizontal con pequeños puntos a la vertical sobre la piel, que nos habla de la experiencia del cuerpo. Al encuadrar su cuerpo y retratar el corte sobre la piel parece querer aludir a la idea de huella, marca, o vestigio doloroso al acercarse tanto como es posible al receptor, para que respondamos emocionalmente ante la imagen. El corte y su vulva centralizan la composición de la imagen, creando de esta forma un espacio para la valoración de su cuerpo que cuestione qué tan

⁵ Aunque la mayoría de los embarazos transcurre con normalidad, pueden surgir ciertas complicaciones. Una de ellas, que supone peligro de muerte, es el embarazo ectópico o extrauterino, en el que el óvulo fecundado se implanta fuera del útero, ya sea en el abdomen o en una trompa de Falopio. Entre los síntomas están los dolores súbitos e intensos en la parte baja del abdomen y sangrado hacia la séptima u octava semana de embarazo. Si no se trata quirúrgicamente con rapidez, el embarazo ectópico puede derivar en grandes hemorragias internas y posiblemente en la muerte. Esta información fue obtenida en: Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation. Consultado el 20 de julio de 2008.

íntimo es y cómo operan lo abyecto en él, y lo ominoso en el espectador y como despiertan asombro y fascinación de verlo en diferentes términos.

En esta imagen Goldin pareciera comentar la definición freudiana del cuerpo femenino como herido, la vulva como evidencia de una ausencia de pene, y al ver juntas la cicatriz y la vulva parecen que reafirman esta perspectiva de lo femenino como “carente” herido. El *complejo de castración* planteado por Freud (en *Sobre las teorías sexuales infantiles*, 1906) es un conjunto de consecuencias subjetivas principalmente inconscientes, que concierne tanto a la mujer como al hombre -determinadas por la amenaza de castración en el hombre y por la ausencia de pene en la mujer-, un proceso complejo que inicia en la niñez, el autor articula que el clítoris de la niña se comporta al principio enteramente como un pene, pero en ella la vista del órgano del otro sexo desencadena inmediatamente el complejo. A partir de que ha percibido el órgano masculino, se tiene por víctima de una castración.⁶

Más allá de preguntarnos si ésta imagen del cuerpo de Goldin, de su vulva, es también autorretrato, pensamos en el alcance que, junto con sus otras imágenes, nos cuestionan acerca de qué queda de la mujer como representación, cómo se ve sin artificios, sin estereotipos, sin idealizaciones⁷. Estas imágenes de

⁶ Freud pone también el acento de consecuencias patológicas del proceso de castración en la mujer y su resistencia al análisis en el hombre. La forma de expresión que toma en la mujer este complejo es la envidia del pene que deriva en factores como los celos y depresión. Ver en Roland Chemama, *Diccionario del psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y temas del psicoanálisis*, Traducido por Teodoro Pablo Lecman, Amorrortu, Buenos Aires, 1980, p.p. 50-52.

⁷ Con este acercamiento literal a la realidad femenina, Goldin deja de lado las representaciones alegóricas, míticas, místicas de la mujer y la vagina (la vagina dentada, el monstruo, la herida, entre otras) y las subvierte de una forma un tanto tímida pero que nos cuestiona nuestra relación con el mundo y con el cuerpo.

Goldin operan como una amenaza contra la noción dominante de lo “femenino” en un mundo saturado y gastado de imágenes. La fotógrafa logra desestabilizar este universo de cánones de feminidad con su proyecto de revuelta interna, al formularse qué tipo de representación es posible hacer de la mujer, desde la mujer y propone una propia desde el estar herida y golpeada.

Vemos en esta selección de fotografías de Goldin diferentes tipos de autorretratos en los que notamos su preferencia por espacios cerrados, la particularidad de los enfoques y el acercamiento y lejanía de sus *imágenes especulares*.⁸ Los diferentes reflejos y encuadres de Goldin nos parecen por momentos autorretratos ambiente, que nos da una textura distinta, donde son más próximas las baldosas azules del baño que el reflejo su rostro (p.4), en otras nos parece más ser un elemento de la fotografía, con el que reconfigura el espacio en lugar fantasmal, el espejo-cuadro es el *punctum* pero también llama nuestra atención la sensación de “vacío” o espacio iluminado hacia el centro de la imagen (p.14), también nos parecen una intención orquestada al mostrarse golpeada exhibiendo sus moretones (p.28,38) o una acción fetiche-genital al fragmentar su cuerpo en la imagen, exhibiéndose con una carga de sexualidad-genitalidad en la que hay un doble discurso de lo genital femenino como ausencia (p. 44). En todas estas imágenes Goldin insiste en una particular forma de representación al crear una conciencia afectiva con la foto, sus construcciones visuales son hoy aportes

⁸ Lacan habla de la *Imagen Especular* refiriéndose al reflejo del propio cuerpo en el espejo, a la imagen de uno mismo que es simultáneamente uno mismo y *otro*, el *estadio del espejo*, en Dylan Evans, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, traducción de Jorge Piatigorsky, Paidós, Buenos Aires, 1997, p.p. 108-109.

estéticos valiosos a la fotografía de las últimas décadas, pero sobre todo son testimonio de su propia vida.

Concluimos asegurando que las imágenes de Goldin apuntan a una conciencia sobre el ser mujer, con el ejercicio subjetivo que implica la comprensión y aprehensión de su cuerpo en la soledad desdoblada ante el espejo: la de su propia compañía. La propuesta de Goldin parece ser “ahora se trata de *ser a medida que estoy conmigo misma*”, una situación de co-existencia. La duplicidad de la imagen propia es la necesidad de establecer en sí un diálogo que, además de su uso cotidiano, promueva y provoque un “conocimiento de lo asombroso”; al reconocer en ella el trauma y el dolor. De esta forma nos recuerda que sus situaciones no son sólo vicisitudes del individuo, sino que se convierten en imágenes que hacen parte de la vida social contemporánea. Goldin nos muestra que fuera de los estrechos límites del espejo no olvidamos que las cosas son caóticas, pero afirma que existe un pequeño mundo que se reduce al fragmento del vidrio, como marco y contención, en el que resplandece siempre la imagen, por muy dolorosa que sea.

FUENTES

Entrevista con la psicóloga Yésica Vargas realizada el día 20 de septiembre de 2008.

Comunicación electrónica con el Dr. José Luís Barrios, Agosto 20 de 2008.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V., *Lost Paradise, Symbolist Europe*, the Modern Museum of Fine Arts, 1995.

A.A.V.V., *Bogotá vista a través del álbum familiar*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Museo de Bogotá, Bogotá, 2006, p. 34.

Barrios, José Luís, *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el Arte Contemporáneo*, tesis para obtener el Grado de Doctor en Historia del Arte, Posgrado de Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2005.

Bazin, André, "Painting and the Cinema", en *What is Cinema*, Berkeley, 1967.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990.

Bussard Katherine A, *So the story goes*, The Art Institute of Chicago, Yale, 2006.

Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Ina, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, México, D.F., 2007.

Costa, Guido, *Nan Goldin*, Phaidon, Londres, 2001.

Chemama, Roland, *Diccionario del psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*, Traducido por Teodoro Pablo Lecman, Amorrortu, Buenos Aires, 1980.

De Beauvoir, Simone, *El segundo Sexo. El inicio, los mitos*, Volumen I, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, Valencia, sexta edición, 1998.

- _____ *El segundo Sexo. La experiencia vivida*, Volumen II, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, Valencia, sexta edición, 1998.
- De Pizan, Cristina, *La ciudad de las Damas*, traducción Maríe-José Lemarchand, Biblioteca Medieval, Siruela, Madrid, 2000.
- Evans, Dylan, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, traducción de Jorge Piatigorsky, Paidós, Buenos Aires, 1997.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, Tomo XVII, Amorrortu, Buenos Aires, octava impresión, 2006.
- Golden, Reven, *Fotografía del siglo XX*, Lisma, España, 2003.
- Goldin, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, Nueva York, 1986.
- _____ *I'll be your mirror*, curated by Elizabeth Sussman and David Armstrong, edited by Nan Goldin, Whitney Museum of American Art, Scalo, Zurich, Berlin, Nueva York, 1998.
- _____ *The other side*, edited by David Armstrong and Walter Keller, Scalo, Zurich, 2000.
- González, Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Kristeva, Julia, *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, primera edición en castellano, Julio de 2001.
- _____ *Powers of Horror*, Columbia University Press, Nueva York, 1982.
- Lacan, Jacques, *Escritos*, Paidós, Barcelona, 1981.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance de Stéphane Mallarmé*, vol. 1, Gallimard, Paris, 1959.
- Rimbaud, Artur, *Iluminaciones*, Traducción de Nicolás Suescún, El Áncora, Bogotá, 1997.
- Sánchez Torres, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Departamento de Filosofía Española, Universidad de Oviedo, 1993.

Sherman, Cindy, *Retrospective*, Thames & Hudson, Singapur, 2003.

Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Barcelona, 2004.

_____ *Sobre la Fotografía*, Edhasa, España, 1981.

Rewal, John, *Pierre Bonnard*, The Museum of modern Art, Nueva York, 1948.

Vargas Martínez, Sonia, *Nan Goldin, Vida Propia*, Tesina para obtener el título de Especialista en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2007.

Woodman, Francesca, *Francesca Woodman*, Actrs Sud; París: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Scalo, 1998.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Aumont, Jacques, *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, España, 1996.

_____ *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona, 2004.

Baqué, Dominique, *La fotografía plástica*, Gustavo Gili, Barcelona 2003.

Berger, John y Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1997.

Bourdieu, Pierre, *Un arte medio, ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Cortés, José Miguel, *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Anagrama, Barcelona, 1997.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento: Estudio sobre cine*, Paidos, España, 1984.

_____ *El anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, Paidós, España, 1973.

Flusser, Vilém, *Hacia una Filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990.

Gaitán, Tobar, Andrés, *El botox o la globalización de lo bello*, Colección de ensayos sobre el campo del arte, Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2005.

Iovino, María, Óscar Muñóz, *Volverse Aire*, Ediciones Eco, Bogotá, 2003.

Melendi, María Angélica, "Rosângela Rennó" en *Bibliotheca*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Rabinow, Paul, y Hubert L. Dreyfus, *Michael Foucault. Más allá del estructuralismo y la hermeneútica*, Edición en castellano Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.

Rennó, Rosângela, *O arquivo universal e outros arquivos*, Cosac & Naify, Sao Paulo, 2003.

Rivalta, Jorge, *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Sontag, Susan, *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, Barcelona, 2007.

HEMEROGRAFÍA

Arnheim, Rudolf, *Critical Inquiry*, vol. 1, 1974.

Pérez, Luís Francisco, "El narcisismo sin rostro", Madrid: *Revista Lápiz*, no. 111, 1995.

Roca, José, "Columna de Arena", *Reflexiones críticas desde Colombia*, no. 55, 1 Septiembre 2006.