

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Estéticas

Especialización en Historia del Arte

Nan Goldin, *Vida Propia*

Alumna: Sonia Patricia Vargas Martínez

Directora: Dra. Deborah Dorotinsky

Asesores: Dra. Rebeca Monroy

Dra. Laura González

Mtra. Nuria Balcells

Mtra. Eugenia Macías



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.

<b>Índice</b>	
<b>Selección de imágenes</b>	<b>6</b>
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo I</b>	<b>10</b>
<b>1. La imagen, la imagen técnica y la foto</b>	<b>12</b>
1.2. Puntos de convergencia entre Barthes y Flusser	17
<b>Capítulo II</b>	<b>19</b>
<b>2. Nan Goldin, <i>Vida Propia</i></b>	<b>20</b>
La fotografía, más que un soporte: un proyecto de vida	
<b>Capítulo III</b>	<b>27</b>
<b>3. Fotografíar</b>	
3.1. <i>The Ballad of Sexual Dependency</i>	29
3.2. Álbum familiar o diario	30
<b>Capítulo IV</b>	<b>34</b>
<b>4. Noción de “Real”</b>	
4.1. La foto como objeto	37
4.2. Del sujeto mirado y sujeto que mira	40
<b>Capítulo V</b>	<b>42</b>
<b>5. El acto fotográfico</b>	

<b>Capítulo VI</b>	<b>49</b>
<b>6. La Cita Como característica Posmoderna:</b>	
Goldin y el diálogo de imágenes	
<b>6.1. Una fotografía posmoderna</b>	<b>62</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>66</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>68</b>

## **Introducción**

Este proyecto nace de un interés particular por la fotografía, tanto del acto fotográfico como ejercicio reflexivo que habla acerca del rol que juega quien obtura la cámara fuera o dentro de la imagen, su ideología y discursividad (su actitud, sus valores e intenciones), como, por el objeto o sujeto fotografiado (la carga subjetiva que se establece con el fotógrafo) y el espectador que mira la foto (cómo entiende o imagina la situación capturada). Pero además me interesa la fotografía porque cumple una función documental muy importante, por el alto mimetismo que logra superar la noción de subjetividad, porque además establece vínculos sociales, personales, emocionales, pasionales, entre otros, y por su cualidad “existencial” de inmortalizarnos en un tiempo, de transformarnos en objeto y devolvernó en imagen ya sea para la contemplación, el recuerdo o el rescate.

Lo que pretendo en esta tesina es hacer una reflexión sobre lo fotográfico contemporáneo a partir del caso de Nan Goldin y las visiones de algunos autores que especifico en el capítulo primero

Nan Goldin es una fotógrafa que realiza imágenes de su vida, la cuál se desarrolla en medio de una comunidad *underground* (marginal), impulsada por la liberación sexual y la dependencia de las drogas. Lo que hace Goldin es 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 desapacible y hostil.

Con el caso de Nan Goldin, establezco un punto de partida para los distintos frentes de análisis de sus fotografías como: a) La utilización y/o conversión del álbum

familiar, b) la apropiación cotidiana y masiva de la fotografía, c) la fotografía como herramienta de expresión artística, pero sobre todo como reflexión de vida, d) el traslado de lo narrativo y la discursividad de un diario de vida a una modalidad visual y, finalmente, e) las reminiscencias pictóricas impresionistas, o dialogo de imágenes.

Lo que me inquieta entre otras cosas, es conocer cuál es el interés que mueve a artistas y fotógrafos contemporáneos a mostrar su propia intimidad (característica esencial de la vida privada), a la luz pública a través de creaciones visuales. El caso de Nan Goldin es el más claro ejemplo de esta forma de expresión, porque en sus imágenes nos muestra su cotidianidad, su entorno, en el que además involucra la intimidad del otro, sus relaciones, sus afectos, consecuentemente.

Algunos interrogantes a resolver en este trabajo son: ¿Cuál es la relevancia de este tipo de trabajos fotográficos? En el caso de Goldin ¿por qué exalta, resalta y rescata situaciones cotidianas, íntimas, pero además grotescas, personajes decadentes, lo moral o inmoral? ¿qué pretende Goldin con sus imágenes? ¿por qué y para qué fotografía? y ¿cómo elige el momento a fotografiar?

Para tratar de dar respuesta a dichas interrogantes es necesario: a) la visualización de algunos ejemplos de las fotografías que realizó Nan Goldin desde la década de los 70, en la que inicia su producción fotográfica, hasta la actualidad, b) identificar características y relaciones entre las imágenes, en cuanto a contenido, tema y tratamiento, c) Seleccionar un grupo de fotografías para canalizar la investigación (es necesario aclarar que no todas las fotografías seleccionadas se incorporan de igual manera en el trabajo, puesto que algunas imágenes servirán para introducirnos al “mundo goldiniano” para ilustrar situaciones, otras se relacionarán con propuestas teóricas, para identificar elementos en la imagen y otras para hablar de temas específicos).

Algunas de la hipótesis que planteo para este proyecto son: a) El trabajo fotográfico que realiza Nan Goldin va más allá de capturar imágenes que acontecen a su alrededor, porque todo lo que fotografía lo conforma como su archivo de vida, b) Nan Goldin construye una identidad mediante la acción constante de fotografiar, por lo cual, c) sus imágenes son su proyecto de vida, no un trabajo concluido, d) es la secuencialidad de las fotos lo que permite que coexistan dichas imágenes a través de los años, y además le otorga un carácter narrativo y autobiográfico.

El trabajo que Nan Goldin realiza es una constante; del registro diario, de la necesidad de perdurar y de reconstruir su vida mediante la acumulación de fotos, en las que además presta una cuidadosa atención a sus personas; su familia, una atención dirigida al cuerpo y una fascinación por las situaciones; dificultades, traumas, amores, entre otros. Las imágenes de la fotógrafa nos impactan al mostrarnos su cotidianidad, su privacidad y su bohemia, nos estremecen al ser francas y abiertas; con las cuales podemos hacernos una idea de sus vivencias.

## Capítulo I

Este primer capítulo tiene como objetivo acercarnos a la fotografía con el fin de reconocer en ella sus cualidades de mediadora entre el hombre y el tiempo y sus funciones como herramienta para mostrar la realidad, pero intentando también encontrar categorías diferentes de las que habitualmente se propone trabajar el medio, como las categorías filosóficas, semiológicas y hasta subjetivas.

Se pretende entonces hablar de lo que “es” la fotografía y para ello fue necesario la selección de dos textos que precisan el tema; *La cámara Lúcida* y *Hacia una filosofía de la fotografía*,<sup>1</sup> en los cuales sus autores, Roland Barthes y Vilém Flusser respectivamente, dedican un estudio a la fotografía, desde una perspectiva ontológica, crítica y reflexiva.

Barthes, por medio de una postura crítica, de la que advierte está cargada de su subjetividad, se cuestiona qué es una foto “en sí”, encontrando un nexo entre ella y quién la mira. En el caso de Flusser, desde su enfoque filosófico, se centra principalmente en los cambios de la relación del hombre y el mundo acarreados por las nuevas formas de interactuar con él y mostrarlo, a partir de la fotografía y posteriormente a través de los medios digitales.

Con estas dos posturas de los autores nos enfocaremos en hablar, desde la imagen, la imagen técnica y la fotografía, considerando que son las bases de este trabajo, en el que no se pretende hacer un estudio ni de las técnicas ni de los usos fotográficos.

Es importante conocer definiciones de términos como *registrar*, *significar*, *mirar* entre otros, utilizados por los autores, las relaciones de espacio y tiempo, además

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990, y Vilém Flusser, *Hacia una Filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990.

de los elementos de la imagen y los factores que se encuentran a su alrededor, sin profundizar demasiado en los temas, pues el objetivo es mostrar en un breve panorama los aportes que cada pensador hace para entender desde ese punto de vista la fotografía. A partir de esos aportes teóricos podemos entonces acercarnos a la obra de Nan Goldin, con una visión general de lo que es su trabajo para después centrar nuestra atención en fotos específicas creando relaciones con su tiempo y con el arte mismo, para cuestionarlas o para llegar a nuevas reflexiones.

### **1.1 La imagen, la imagen técnica y la foto**

En una imagen las cuatro dimensiones de espacio y tiempo son abstraídas a sólo dos dimensiones de un plano, éstas, son *superficies significativas* para Flusser y lo *significativo* es lo que ella misma muestra, que se encuentra en su superficie y que nosotros vemos. Cuando miramos una imagen podemos conferirle mayor o menor grado de significación y posibilitamos la reconstrucción de las dimensiones de espacio y tiempo abstraídas en ella. Si miramos una imagen detalladamente sobre su superficie, lo que hacemos es lo que el autor llama *registrar*, es un barrido minucioso que hacen nuestros ojos por caminos o rutas que fijamos en la imagen y están determinados por la estructura que ésta posea, además del grado de interés que tengamos al observarla.

Entonces tenemos que la significación de una imagen se encuentra en su superficie, pero también en el observador, quién puede interpretarla puesto que la imagen puede ser interpretada libremente.

Cuando registramos la superficie de una imagen tomamos elementos de ella, si nuestra mirada vuelve varias veces sobre un mismo elemento, éste se establece como el

*centro de significado de la imagen*. Flusser llama elementos a las partes que residen en una imagen y el total de estas partes conforman el significado, el *centro de significación de la imagen* es entonces aquella parte específica en la que nuestra mirada ha encontrado un mayor interés, que para Barthes es el *punctum*, un objeto parcial, un detalle que llama nuestra atención.

Entre los elementos de la imagen hay una relación temporal que se da cuando los miramos una y otra vez, esta relación transforma el “antes” en un “después”, (entendiendo el “antes” como la primera vez que vemos un elemento de la imagen y el “después” como la segunda, tercera, y subsiguientes miradas), esto se debe a la posibilidad de permitir que nuestra mirada retorne infinitas veces sobre cada elemento de la imagen.

Flusser llama *magia* a la relación entre espacio y tiempo que se reconstruye a partir de las imágenes, en donde todo está cargado de significado y donde es posible el retorno de nuestra mirada, repetir, a diferencia del mundo que tenemos por “real” en el que no se puede volver al pasado ni repetir nada. Este carácter *mágico* de las imágenes nos permite visitar el pasado, entrar y salir de él cuantas veces queramos, por lo cual Flusser dice que es un error descifrar las imágenes como *eventos congelados*, por el contrario ellas *sustituyen con escenas los hechos*,<sup>2</sup> teniendo en cuenta que en este caso los *hechos* son acontecimientos pertenecientes al pasado, lo que la imagen muestra es una traducción de un hecho (pasado) a una situación que se hará presente cuantas veces la miremos.

Precisamente esta vuelta al pasado es una de las funciones de la imagen, Flusser centra su función en la de mediar entre el hombre y el mundo, pues las imágenes

---

<sup>2</sup> Vilém Flusser, *Op. Cit.*, pág. 11.

permiten un acceso inmediato, de tiempo y espacio, a aquello que no conocemos, como lugares, personas y cosas que no están presentes.

Una imagen fotográfica se produce por medio de un aparato, para Flusser ésta es una imagen técnica que se realiza por medio de procesos ópticos, químicos y mecánicos, sobre superficies sensibles a la luz solar, lo que permite su parecido con el nivel de realidad de su significado. La imagen fotográfica es una abstracción del mundo “exterior”, nuestra realidad; una abstracción del espacio y del tiempo. En la superficie aquello que se muestra no es necesario que sea descifrado, pues lo que significa está impreso sobre la superficie como una huella, para que esa huella sea, es necesario la existencia de un cuerpo que la propicie. El significado es causa y la imagen es el efecto; lo que vemos en una imagen fotográfica son indicios del mundo al que significan y podemos percibir este significado a través de ellas, aunque sea indirectamente.

Barthes habla de la fotografía vinculada al *referente*, el referente es algo o alguien necesario para que exista la foto, es eso que está “ahí afuera” y es presentado en la imagen. Este autor dice que la foto corresponde a su *referente*, y que jamás se distingue de él, que lo lleva consigo adherido. El *referente* es entonces “atrapado” en una imagen fotográfica, y una vez convertido en signo, en una imagen, puede ser indicial, icónico o simbólico.

Es aquí, en la presencia del *referente* donde Barthes encuentra la esencia de la fotografía, dice que es invariable, que lo que aparece representado en ella, siempre será eso. ¿Por qué para Barthes las fotos son *signos* que “no cuajan”?, una foto puede mostrarnos un paisaje, un objeto o una situación, y así ésta misma este hecha de diferentes maneras, no es a ella a quién vemos, son *signos* que “no cuajan” porque es *invisible*, vemos directamente al referente o en el caso de Flusser vemos la abstracción del mundo “exterior”, lo que significan, de donde proviene una imagen.

Las imágenes fotográficas no son necesariamente *simbólicas* a diferencia por ejemplo de la pintura, caso para el cual el pintor concibe los símbolos de una imagen en su mente y luego los pasa, los codifica sobre un lienzo por medio de pinceles, colores y demás. Cuando miramos una pintura miramos símbolos y nosotros como receptores, como observadores, debemos pasar por un proceso de decodificación de dicha imagen pintada. En la fotografía no ocurre esto, pues ella no es “aparentemente” simbólica, según Flusser esto es lo que hace que el observador las mire como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana al mundo, porque vemos en ella a personas, objetos, lugares y espacios que identificamos y que pertenecen a nuestro mundo.

Para Flusser una fotografía en tanto imagen técnica no es una ventana del mundo, por más similitud que tengan, pues en la fotografía lo que vemos es un mundo que corresponde a la realidad, lo que emana de ella es esa *magia* que produce al observador y por lo tanto el observador piensa que dichas situaciones vistas en las imágenes han sido impresas automáticamente, y que provienen del mundo “exterior” como llama Flusser al mundo “real”, por lo menos aquel que está fuera de la imagen fotográfica.

Para concluir con estos breves planteamientos, es necesario insistir en que lo que la fotografía directamente nos presenta, el referente, no es simbólico en el sentido que no es necesario decodificarla en su superficie, este proceso se da por medio de la cámara fotográfica, la foto nos muestra lo que pertenece al mundo, y lo vemos gracias a ese carácter *invisible* al que se refiere Barthes, quien dice que no es a la foto a quien vemos, es el referente, los objetos o sujetos lo que miramos, y *mágico* de Flusser. Pero, debemos tener en cuenta que entre la foto y el referente, la imagen técnica y su significado o la superficie bidimensional y nuestra realidad, hay un mediador, que es el

instrumento mecánico y alguien que lo utiliza. Flusser lo llama un *factor*, que corresponde a la cámara y a quien toma la foto sin que interfieran ambos entre la imagen y su significado, por el contrario, es el significado el que parece introducirse hacia el interior del factor de la *caja negra* y salir por otro lado, en forma de imagen. El proceso codificador de una imagen, a diferencia del ejemplo del pintor, quién codifica en la mente, ocurre dentro de la caja negra: la cámara. Entonces se explica que Flusser insista que el aparato, con su programa participa del proceso de codificación de la imagen, y el operador, es decir, el fotógrafo, puede ejercer su libertad de decisión en la medida en la que trata de “operar” contra el programa.

Por su parte Barthes establece dos procedimientos en la fotografía, el primero es de orden químico, por la acción de la luz sobre ciertas sustancias, y el segundo es de orden físico, que es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico.

Para Barthes aquello que hay entre la foto y el referente es el *Operator*, (lo que Flusser llama *factor* y que corresponde a la cámara y al hombre que la utiliza) y tiene un igual significado, es a fin de cuentas quién toma la fotografía, el fotógrafo. El *Operator* pertenece al procedimiento de orden físico, pues es él quién tiene contacto con el visor de la cámara, su visión se recorta porque limita y encuadra lo que quiere mostrar. Pero también es su visión (personal o propia) la que elige un motivo, un detalle, un encuadre y no otros. Además, para Barthes el campo de sentido de una imagen, no es la imagen en sí, sino todo lo que lo conforma y a su vez está relacionado con emociones o intenciones de la práctica fotográfica, desde el mismo *Operator*, quién hace la foto, como el *Spectator* que somos nosotros, quienes vemos las fotos, experimentamos la imagen, y cómo nos afecta el *Spectrum* es decir aquello que es fotografiado, el blanco, el referente, lo que es mirado.

## 1.2. Puntos de convergencia entre Barthes y Flusser.

En el anterior capítulo se ha planteado un marco referencial de la semiótica y la filosofía de la fotografía planteada por Roland Barthes y Vilém Flusser. La intención de éste pequeño apartado es dejar claras las conexiones existentes entre estos dos autores con el fin de entender con mayor claridad los conceptos y nociones que ellos plantean: la foto, la imagen, la mirada, la *magia*, *lo invisible*, *registrar*, *Studium*, *Punctum*, entre otros, ya que serán mencionados con frecuencia a lo largo de éste trabajo.

1. Comencemos con la imagen Fotográfica, que es para Barthes la modificación del referente; no puede existir la foto sin referente y, dicho referente es modificado en tanto que lo que vemos es sólo un aspecto. Para Flusser la foto es una superficie de dos dimensiones en la que vemos una abstracción de mundo en tiempo y espacio.

2. Barthes llama *Studium* a la mirada que ejercemos y todo lo que podemos decir sobre la imagen y que tiene que ver con un acto de interpretación de las intenciones del fotógrafo, la relación con otras imágenes, la historia, etc. Para Flusser *Registrar* es una inspección ocular que se hace de la superficie de la imagen, una mirada rápida en la que no nos detenemos mucho tiempo.

3. Al elemento de la foto que llama nuestra atención, que nos interesa, que nos punza y sobre el cuál volcamos nuestra mirada varias veces Barthes lo denomina *Punctum*, y Flusser *centro de significación de la imagen*.

4. La *esencia* de una foto para Barthes, está es mostrar lo que *ha sido*, pero además lo *que fue*; el referente, el objeto en convivencia con la situación. Flusser habla de la *magia* de la foto, que es la posibilidad de ver una y otra vez la imagen, a diferencia del tiempo lineal que transcurre sin que podamos volver al pasado, la foto nos permite ver sobre un “mismo tiempo” detenido.

5. Para finalizar este apartado, Barthes propone que en fotografía interviene tres sujetos: a) *Operador*, el fotógrafo que decide libremente que fotografiar, b) *Spectrum*, quien es fotografiado y c) *Spectator*, quien mira la foto. Por su parte Flusser dice de una forma similar que en el acto Fotográfico intervienen tres sujetos: a) El fotógrafo, a quien compara un cazador por ir detrás de una presa, pero además dice que el fotógrafo no se encuentra tan libre puesto que está restringido por el programa de la cámara, b) el sujeto u objeto quien es la presa, c) el Observador que finalmente ve una situación impresa, y eso que ve se convierte en lo “real” y corresponde o proviene del mundo “exterior”.

## Capítulo II

Nan Goldin,  
por David Amrstrong, 2000



Artista estadounidense, nacida en Washington, 1953. Vive y trabaja actualmente en Nueva York.

## 2. Nan Goldin, *Vida Propia*

### **La fotografía, más que un soporte: un proyecto de vida**

Para Nan Goldin la fotografía es un aliado que le permite experimentar mucho más allá de su esencialidad material; lo físico, químico y óptico. En su caso, utiliza el soporte fotográfico como concepto de su propio proyecto de vida que consiste en registrar cada momento para grabarlo en la memoria. Goldin vincula la fotografía a un sentimiento creando una conciencia afectiva con la foto.

La intención de crear imágenes subjetivas pero además sugestivas es la de reflexionar sobre diferentes circunstancias de la vida; desde la convivencia humana hasta el abandono, nos muestra personas y no modelos, nos muestra circunstancias y no puestas en escena. Sus fotografías actúan como huellas de un mundo aparentemente oculto, algunas muestran un mundo violento, opresivo, de consecuencias fatales, en el que intenta indagar en la memoria personal y colectiva, otras imágenes muestran la simpleza de un acto, otras son “sólo retratos”, en los que además se sintetizan las características de un tiempo.

Nan Goldin giró hacia la fotografía después del suicidio de su hermana Bárbara Holly Goldin en 1965, como un modo de preservar y retener el recuerdo de un tiempo precioso, para no olvidar nunca nada. A partir de este evento se produjo un quiebre familiar, lo que produjo que Nan encontrara refugio en sus amigos y creara así una “familia alternativa” con la que se mudó siendo aun muy joven, hacia los años 70, en los que además inició su formación artística en el *Boston College of Art*. En esta época trabajó con una cámara réflex (Nikon de 35 mm) y paralelamente realizó algunas

Polaroids. Como resultado de este primer proceso está *The other side*,<sup>3</sup> un esclarecedor registro de transexuales, en blanco y en formato pequeño, como vemos en la foto (1) y (2). El título de este primer trabajo corresponde al nombre de un bar de travestis en Boston que Goldin frecuentaba en compañía de sus amigos.



1. *Ivy wearing a fall*. Boston, 1973. Gelatina de palta (10 x 7)



2. *Naomi under the palm tree*, Boston, 1973. Gelatina de palta (10 x 7)

Al ser fotos en blanco y negro poseen un cierto aire de intimidad, recogimiento y proximidad por la cercanía de la lente a los personajes que retrata. Estas personas se convirtieron para Goldin en su mundo, los fotografió para rendirles un homenaje y para mostrarles lo guapos que ellos eran. Lo que pretende Goldin es destacar el enorme respeto que siente por estas personas, pues tienen mucho valor al recrearse de acuerdo a sus fantasías

---

<sup>3</sup> Nan Goldin, *The other side*, Scalo, Zurich, 2000.

En esta misma década de los 70, Goldin se interesa en las manifestaciones realistas del cine, medio que la acercó al mundo de las imágenes y mucho más a la fotografía. Un interés que devino de un gusto personal, porque el cine da 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 imágenes. 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 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 ilustración del glamour de la moda francesa e italiana impresa en las portadas de las revistas de modas.

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 del hombre 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 ni siquiera utópicamente fotografiaríamos o permitiríamos fotografiar por pudor y por cierta carga de inmoralidad que podrían serles implícitas. Goldin tiene 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, aún cuando fotografía a personas que están en los márgenes de la sociedad o cuando por sorpresa captura momentos privados. Goldin está

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 muestra además de una preferencia por el retrato, una insistente atracción por la intimidad, las “situaciones personales” son la característica principal de sus imágenes, en las que además podemos reflexionar y cuestionarnos en torno de lo “real” y la “realidad” (lo “real” que vemos en una foto y la “realidad” como experimentación de la vida cotidiana). Este es el lenguaje propio de Goldin que le posibilita, no sólo simbolizar la vida con imágenes<sup>4</sup>, sino hacer una alusión directa a lo cotidiano y lo local pero siempre reafirmando desde la exclusividad de su propia experiencia.

Las fotografías de Goldin se relacionan intrínsecamente en tanto que hay siempre una continuidad de personas, de espacios, de eventos, etc., bajo la mirada crítica que apunta directamente a la sociedad, esa sociedad norteamericana marginada, discriminada, *underground*.

Más que el resultado de un proceso de observación, las fotos de Goldin son un trabajo vivencial, que se engendra alrededor del contexto urbano de los ochenta, en los que encuentra afinidad con la escena *punk* neoyorquina del momento. Más que libertad, acontece una explosión sexual, personajes con aspectos híbridos, andróginos, prostitutas, gays, y por supuesto problemas sociales; enfermedades de transmisión sexual como el sida, adicciones, drogas, etc. En estos años abandona la fotografía en blanco y negro y se sumerge en la experimentación del color, en particular de espacios urbanos, escenarios nocturnos cargados de luces artificiales, brillos y reflejos para los que utiliza flash, pero también bajo este contexto realiza películas cortas en súper 8, queriendo romper no sólo con la estructura de las películas tradicionales, haciéndolas

---

<sup>4</sup> Para Flusser la fotografía no es necesariamente simbólica, pero en las fotos de Goldin es factible simbolizar, puesto que nosotros como observadores pasamos por un proceso en el que decodificamos las situaciones y las relaciones entre las personas fotografiadas.

mas 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.



3. *Nan as a dominatrix*, Boston, 1978.  
Cibacrome, (24 x 20)



4. *Getting high*, NYC, 1979. Cibacrome, (30 x 40)

Goldin propuso desde entonces una “nueva forma de representar” que además amenazaba el entendimiento colectivo, ¿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 cotidiana. Hacer un espacio en las imágenes para una realidad alterna implicó un cambio rotundo para la práctica fotográfica en general como medio preferido por los artistas de los ochenta, para Goldin una realidad vivencial y cotidiana de la que captura elementos importantes de la humanidad. El trabajo de Goldin es laborioso en tanto que se construye en series, en relatos visuales, pertinente por que muestra momentos, subjetivos y dolorosos.

Necesario o aventurado, lo que se pretende de aquí en adelante es adentrarnos en primera instancia en la exploración de lo “real” como verdad visual en la fotografía. Como lo entendía el fotógrafo Alfred Stieglitz “la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético, sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo”.<sup>5</sup> Se trata entonces de una realidad visible y entendible, en la que Goldin remarca no tanto una búsqueda de identidad, sino la divulgación de su experiencia personal dentro de ese submundo marginado bajo el “maquillaje” urbano con el que se cubre la sociedad.

En una segunda instancia hablaremos sobre el acto fotográfico. Como se mencionó anteriormente, lo que vemos en las fotografías de Nan Goldin son relaciones interpersonales, en las que además encontramos otro tipo de relación y es la que se establece con la intervención de la cámara fotográfica en diversas situaciones.

Como tercera instancia, sabemos de Goldin que es partícipe de situaciones y además creadora de imágenes en las que muestra posibilidades expresivas, que pueden bien ser cotidianas, retratos o presentaciones inusuales, pero en las que además notamos una intencionalidad hacia el color, la pose, etc. Enmarcados en un contexto posmoderno (que se aborda en el apartado final) y que permite encontrar relaciones y, o características con otras formas expresivas a partir de la cita pictórica. Las fotografías de Goldin tienen vida propia, aun así, para algunas imágenes nos referiremos a la cita, particularmente a la pintura, con la que bien puede no tener relaciones estrechas o directas, pero en las que son evidentes un diálogo, que se explicará más adelante.

---

<sup>5</sup> Alfred Stieglitz, citado por Joan Fontcuberta en *El beso de Judas, Fotografía y Verdad*, G. Gili, Barcelona, 1997, pág 12.

## Capítulo III

### 3. Fotografíar

*[...] fotografiamos para reforzar la felicidad de estos momentos, para afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte, fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal.*  
Joan Fontcuberta.<sup>6</sup>

Cotidianas, dramáticas y decadentes son las fotografías de Nan Goldin, quien nos permite saber un poco de su visión del mundo al compartírnos su vida, “la videncia del fotógrafo, no consiste en “ver”, sino en encontrarse allí.”<sup>7</sup> Goldin es partícipe de las situaciones de sus fotografías y en ese acto de presencia hay un interés dirigido hacia la misma imagen, hacia el color, la iluminación, capturar un gesto, una pose, pero principalmente hacia las relaciones interpersonales, todo reflejado a través de su época y su cultura, desde los años 70 hasta la actualidad, iniciando en Boston con la experiencia de convivir con amigos travestis, seguidamente en los ochenta, teniendo como escenario la gran ciudad de Nueva York, en donde realizó fotografías impulsada por la liberación sexual y la dependencia de las drogas. Nos enfocaremos en ésta década, ya que fue un periodo en el que Goldin realizó su mayor producción de imágenes, caracterizadas por sus fuertes y dramáticas relaciones emocionales y por ser testimonio de la muerte de sus seres queridos. Consecuentemente Goldin se desplazó a otros lugares como Tokio,

---

<sup>6</sup> Joan Fontcuberta, *Op. Cit.* pág. 59.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Op. Cit* pág. 86.

Londres y México entre otros, en los que continuó realizando imágenes con características similares. En la actualidad en los trabajos más recientes e incluso inéditos de Goldin, destacan imágenes de espacios con escasa presencia humana o directamente vacíos.

El trabajo fotográfico que realiza Nan Goldin va más allá de capturar imágenes que acontecen a su alrededor, ella protagoniza y hace protagonista a todo lo que conforma su vida. En sus fotos captura y al mismo tiempo construye su propia vida, no una imagen de ella, en momentos memorables, difíciles, íntimos y cotidianos, con la finalidad de remarcarlos en su recuerdo, como algo conmemorativo, para no olvidar a quienes ya no están, como epitafio para aquellos que murieron, para embalsamar su apariencia, para romper la continuidad del tiempo y para compartir con el espectador.

Sus fotos no son sólo un referente a su vida, son su realidad que ha inmortalizado con la cámara fotográfica para después compartirla y contarla en diarios visuales que constan de imágenes fotográficas, con no más que una introducción textual. ¿Cómo elige el momento a fotografiar? ¿cómo escoge las personas y los elementos que conviven en las imágenes? son algunos de los interrogantes que nos inquietan. También es necesario remarcar la intencionalidad de Goldin de tomar fotos en conjunto o en series (que luego conforma en un álbum familiar particular) y por último la relación que se establece con la pintura, que aclaro, no es una relación directa e intencionada, más que una citación o alusión a la pintura, es un diálogo con los encuadres y las composiciones pictóricas francesas decimonónicas.

### ***3.1. The Ballad of Sexual Dependency***

Antes de aventurarnos en las instancias mencionadas anteriormente (Noción de “real”, el acto fotográfico y la cita pictórica como característica de la posmodernidad) es

necesario aclarar que aquí no se pretende hacer un análisis formal de cada una de las imágenes de Goldin. Se ha seleccionado un pequeño grupo de sus obras con el cual se pretende esclarecer visualmente y apoyar las opiniones que se plantearon. Es necesario además informar acerca de la procedencia de las imágenes seleccionadas, fechadas en diferentes épocas y que corresponden a un compendio de imágenes titulado *The Ballad of Sexual Dependency*.<sup>8</sup>

*The Ballad of Sexual Dependency* es un diario de imágenes, que contiene un sumario de las personas importantes en la vida de Nan Goldin, las que ha amado, que han desaparecido o han sido consumidas en un ambiente tóxico y depresivo. Un libro visceral, sensible, que cuenta con la narrativa de los álbumes tradicionales pero con un contenido inusual en tanto que puede ser un poco repulsivo y nunca antes visto.

Este libro es un compendio de fotografías que Goldin realizó aproximadamente por un periodo de diez años (básicamente la década de los ochenta). Es un libro-objeto de pequeño formato (23 x 26 cm.) en formato horizontal que suscita a la asociación con libros convencionales y, a su vez conserva la íntima naturaleza de la relación entre el observador y la foto particular, está dedicado a la memoria de Holly Goldin, hermana de la fotógrafa.

### **3.2. Álbum familiar o diario**

*The Ballad of Sexual Dependency* es un curioso trabajo fotográfico, que comenzó con la práctica fotográfica y con un interés particular de adquirir imágenes, de coleccionarlas y recopilarlas a manera de archivos de fotos, que la fotógrafa después seleccionó y ordenó.

---

<sup>8</sup> Nan Goldin, *The ballad of sexual dependency*, Aperture, New York, 1986.

Estamos de acuerdo con Flusser<sup>9</sup> cuando afirma que ninguna fotografía individual puede mostrar las intenciones del fotógrafo, sino que estas intenciones son evidentes mediante series, de las que el fotógrafo después escogerá y seleccionará. Las imágenes de Goldin ya en secuencias, ya en series, reflejan aspectos de las relaciones entre las personas, la misma fotógrafa afirma que una única foto no puede reflejar la complejidad y riqueza de las relaciones personales<sup>10</sup>. Una vez recopiladas, las imágenes funcionan a manera de álbum, como aquellos que tenemos en las casas, para memoria familiar, en los que se condensa parte de nuestra historia personal.

Nos referimos al álbum familiar por ser la práctica más habitual en cuanto almacenamiento o archivo de fotografía se refiere. Además de esta cualidad personal, el álbum familiar también expresa lo esencial de la memoria social, según Pierre Bourdieu, en el que cada miembro nuevo de la familia se inscribe, por medio de la fotografía, al ritual de integración.<sup>11</sup>

Encontramos entonces las imágenes en conjunto, para las cuales Goldin no establece ordenes secuenciales ni formas cronológicas estrictas, se vuelven narrativas (en este caso la narratividad de las imágenes aparece yuxtapuesta ya que Goldin desarma la secuencialidad para presentarnos otra narración, más que en una sucesión u orden de cómo fueron tomadas las imágenes) logrando crear un contexto de lo vivido a pesar de los cortes de tiempo y espacio que se crean entre una imagen y la siguiente.

La importancia de esta forma de presentar las imágenes radica en la noción de un pasado, tanto personal como global, en donde podemos encontrar una confirmación de nuestro presente y una identificación con la vida misma.

---

<sup>9</sup> Vilém Flusser, *Op. Cit.* pág. 36.

<sup>10</sup> Nan Goldin, *I'll be your mirror*, Whitney Museum of American Art, Scalo, New York, 1998. p. 45.

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu, *Un arte medio, ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*, G, Gili, Barcelona, 2003. Pág., 69.

La intención de Goldin al recopilar y presentar sus fotos a manera de álbum familiar va más allá de identificar aspectos agradables de la vida. Como lo afirma Susan Sontag, usualmente utilizamos el medio fotográfico para retratarnos en celebraciones, viajes, y en general aquellos momentos que conllevan felicidad, pero las imágenes de Goldin transgreden nuestra noción de álbum familiar al “ampliar el protocolo de lo fotografiable”<sup>12</sup> llevando al límite sus presentaciones, al capturar escenas escatológicas, de drogadicción, golpes, u otros eventos decadentes que procura, no escapen del alcance de la cámara.

Es el álbum familiar y testimonial en el que nos presenta a sus amigos y compañeros, pero además un diario goldiniano en el que registra constantemente y que deja de ser íntimo y secreto por estar dispuesto a la luz pública y revelar lo transcurrido en un contexto dado, siendo entonces un resumen que ofrece un panorama de vivencias. Cuenta con un carácter autobiográfico pero siempre a disposición del espectador: “Es el diario que permito que la gente lea, ...es mi forma de control sobre mi vida, éste me deja recordar obsesivamente cada detalle. Me permite recordar”<sup>13</sup> es un acto de presencia que le permite traer de vuelta acontecimientos del pasado y hablar de la permanencia.



5. *Suzanne on the bidet*, Nueva Jersey, 1983. Cibacrome (24 x 30).



6. *Patrick and Teri on their wedding night*. NYC. 1987. Cibacrome. (40 x 30).

<sup>12</sup> Joan Fontcuberta, *Op. Cit.* pág. 59.

<sup>13</sup> Nan Goldin, *The Ballad of sexual dependency*, *Op. Cit.* pág. 6.

Goldin fotografía para reforzar la memoria, y su presentación como álbum familiar o diario es “para crear un puente entre la discontinuidad existente entre el momento registrado y el momento presente en el que miramos”.<sup>14</sup> Además de ser un testimonio de vida es un discurso en torno a la memoria y el olvido, una reflexión de lo *personal* y lo privado, arriesgado en sus alcances pues no termina y por el contrario está en constante crecimiento, “si cada imagen es una historia, entonces la acumulación de estas imágenes se unen íntimamente con la experiencia de mi memoria, una historia sin fin...”<sup>15</sup>



7. *Twisting at my birthday party*, NYC, 1980. Cibacrome (30 x 45)

Cuando vemos *The Ballad of Sexual Dependency*, podemos pensar en un “archivo de la historia particular del mundo”, en una memoria visual que por años capturó y almacenó Goldin para finalmente compartirla, en donde lo vedado de la intimidad ya no tiene ni lugar ni restricción. Íntimo y público, pero además *propio*,

---

<sup>14</sup> John Berger y Jean Mohr, *Otra Manera de Contar*, Mestizo, España, 1997, Pág. 88. Berger se refiere a que ninguna información que nos ofrecen las fotografías está en presente, que ese momento en el que fue tomada es irreversible y las compara con las imágenes que guardamos en la memoria.

<sup>15</sup> Nan Goldin, *Op. cit.* pág. 7.

porque las imágenes que muestra son reconocibles. Goldin le imprime a sus fotos principalmente un carácter de *propiedad*, esta peculiaridad de pertenencia y dominio, en las que vemos la autenticación de un sector de la población que vive al margen de lo “socialmente” aceptable o “correcto”, pero que están presentes detrás de cada uno de nosotros. No es posible ni permisible olvidarlos y Goldin precisamente actúa en este rescate al fotografiarlos.

## Capítulo IV

### 4. Noción de “real”

En la fotografía se establece una relación entre lo “real” y lo viviente. Si una persona ya no está más, la foto nos hace creer que sí, por que encontramos en ella eternamente el referente. La foto permite guardar la imagen del cuerpo, certifica la existencia, y hasta nos crea nostalgia.

En una foto hay una “realidad alterna”, estática, pero también la foto es un objeto en el que de cierta forma morimos para vivir indefinidamente como imagen. En esta foto (8) Goldin certifica la existencia de esas personas, que no le son extrañas, pues son sus amigos, que además se mueren a causa del sida, esta foto es la documentación de una pérdida segura, de la que Goldin no es inocente, por el contrario es partícipe. Su presencia en esta situación de intimidad no es evasiva, por lo cuál logra crear primeros planos y un particular encuadre de la postura corporal, y asciende en la noción “barthiana” de *Operador*, pues considero que aquí no se presenta una relación de poder, en tanto que Goldin no es sólo la fotógrafa encargada de producir una imagen, sino que también actúa como *Spectator*, no por ver el resultado final, ver la foto, sino por ver directamente la situación y compartirla (no sabemos hasta que punto), de la cual nos permite ver este segmento.



8. *Skinhead having sex*,  
London, 1978.  
Cibacrome (30 x 40).

Para Susan Sontag<sup>16</sup> la fotografía cumple con la función de brindar datos más adecuados sobre la realidad (aunque ya es posible manipular dicha realidad gracias a los medios tecnológicos digitales). Pero más que mostrar o presentar la realidad, en una foto se establece otra realidad. Cuando ya no hay contacto entre Goldin y las personas retratadas (incluso en cualquier caso), cuando esas presencias están ausentes, se da paso a “otra realidad”, que corresponde a la imagen de aquellos que desaparecieron o murieron. Esa imagen actúa entonces como una aparición efímera y espectral, una imagen inaprensible, que no se esfuma nunca de la foto, pero sí de la conciencia de “realidad externa” “flusseriana” en la que nos movemos, de nuestras condiciones de tiempo y espacio.

Esa “otra realidad”, la que vemos en las imágenes es para Flusser<sup>17</sup> lo “real”, puesto que *realismo* e *idealismo* son términos que en el ámbito fotográfico cambian su significado tradicional. El autor plantea una *conversión de lo “real”* en donde el mundo exterior, éste, en el que nos movemos, no es “real”, y lo que pasa a ser “real” es la

---

<sup>16</sup> Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, Edhasa, España, 1981, p. 156

<sup>17</sup> Vilém Flusser, op. cit., pág. 36, passim.

imagen, lo significativo, el símbolo. El mundo, la cámara con sus características programáticas y los diferentes medios materiales, sólo permiten la realización de la imagen.



9. *French Chris on the convertible*, NYC, 1980.  
Cibacrome (30 x 40)

En las fotos vemos además, que la cámara permite fotografiar desde diferentes ángulos y tiene la posibilidad de múltiples encuadres que a su vez generan puntos de vistas diversos. El punto de vista de Goldin se encuentra más allá del encuadre de la cámara, que está fijado en sus fotos, su intención, vemos en la foto (9) está en formar con estas imágenes un discurso de la vida misma, de la memoria, para “recuperar el valor de los recuerdos sin valor”<sup>18</sup> no sabemos de lo “real” de esas situaciones, sabemos de ellas lo que vemos; en este caso, un joven probablemente en un estado de embriaguez o bajo la influencia de las drogas, que se desparramó sobre el cofre de un auto, en la noche. Este tipo de imágenes fueron el catalizador para poner muy de moda

---

<sup>18</sup> Mencionado por María Angélica Melendi en “Rosângela Rennó” *Bibliotheca*, G. Gili, Barcelona, 2003. Pág. 8.

una oleada de fotografía comercial en base a la heroína, una conexión de la que Goldin intenta a duras penas distanciarse.<sup>19</sup>

Goldin captura instantes en los que precisamente podemos ver la estructura de un juego de espacio y tiempo, que nos informa sobre ésta generación de personas; un sector de la cultura norteamericana, decadente, en espacios urbanos. Pero además lo hace para advertir que la sociedad puede ser igual en todos lados, sin exclusión. Por eso son imágenes “reales”, que testifican su entorno y clarifica de cierta forma el nuestro. El re-copilarlas es precisamente para devolver la visibilidad perdida de estas imágenes, para que vuelvan a tener sentido.

#### **4.1. Las fotos de Goldin como objeto**

En cuanto a *objeto*, en el sentido de “cosificación”, las fotos son hojas, como tantas otras; para muchas personas las fotos son sólo papel, eso sí, un papel especial en el que aparecemos como por arte de magia, ¿tienen algún valor? ¿Se podría pensar en el *valor* de estas fotografías?, más allá de un *valor* de uso, como las publicitarias o del *valor* documental que ofrecen las que pertenecen al reportaje. ¿Cuál es el valor de estas fotografías de Goldin?, mi propuesta es que el *valor* se encuentra en la información que estas mismas poseen, en esa posibilidad de “real”, pero también, está referido en proveer de sentido eso “real” que vemos en ellas, en el espectador, en cómo entiende la imagen y cómo interpreta la situación.

Las fotos informan, en ellas se produce un diálogo en el que la información está sintetizada, pero además: “La fotografía es la realidad y el objeto real a menudo se

---

<sup>19</sup> Reven Golden, *Fotografía del siglo XX*, España, Lisma, 2003, pág. 93.

considera inferior”<sup>20</sup> La importancia de estas fotos está en el concepto de Goldin, quien no sólo está creando una conciencia de lo personal y lo social, sino que “renueva” la foto como objeto, al recopilarlas y al moverlas en otro circuito, al mismo tiempo que nos da la posibilidad de ver en ellas lo que no hemos vivido y reforzar en nuestra memoria aquello que si vivenciamos.

La fotografía nos permite vernos de otro modo, uno muy diferente a cuando nos vemos en un espejo. Barthes dice que “la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro”<sup>21</sup> puesto que de quien soy, vendrá, gracias al proceso fotográfico, ese otro yo que es mi imagen. Tenemos una conciencia de identidad, en la que ocurre un trastorno de *propiedad*, ¿qué ocurre cuando nos vemos en una foto, cuando vemos ese otro yo? y ¿qué ocurre cuando vemos a estas personas desconocidas? Cuando somos fotografiados ocurre una “micro-experiencia de muerte”, en la que nos convertimos ya no en *Spectrum*, (aquello que es fotografiado, para Barthes) sino en *Spectro*, fantasma, - ese otro, el de la foto, es un fantasma-, ¿entonces, esos personajes que vemos son los fantasmas de nuestra historia?



10. *Goshko kissing Gilles*, París, 1993. Cibacrome (30 x 40).

---

<sup>20</sup> Susan Sontag, *Op. Cit.* 157.

<sup>21</sup> Roland Barthes, *op. cit.* pág. 48.

Barthes agrega a este trastorno de *propiedad* el de *pertenencia*, ¿ese yo me pertenece? o ¿a quién pertenece la foto? ¿al sujeto fotografiado o al fotógrafo o a quien se apropia de la foto? ahora, ese otro (el de la foto) se convirtió en objeto, porque la fotografía transforma al sujeto en objeto y como añade el propio autor, hasta en un objeto de museo, que circula, que se reproduce y se difunde como lo hace Goldin, quién se apropia de las imágenes de todas esas personas y quien a mi parecer está inmersa en un “existencialismo fotográfico” por su constancia en la captura de imágenes, en el cual sus amigos son sujetos-objetos, recuerdos, testimonio y memoria, por la convicción del registro de su vida y por que de esa forma la reconstruye.

Pero en este sentido la apropiación y el carácter de pertenencia de lo subterráneo lo vuelve colectivo, puesto que lo que hace la fotógrafa es compartirnos, traernos de vuelta esas imágenes y devolvernos parte de la historia, y a partir de pequeñas historias crea la suya.

Goldin es una narradora visual del otro, el otro que a su vez es efímero por la calidad de “no sujeto” histórico, por su carácter decadente, fuera de lo convencional. Los que no merecen ser fotografiados (más que como objetos de estudio social), se vuelven sujetos-objetos fotografiables y además protagonistas de su proyecto de vida.

#### **4.2. Del sujeto mirado y el sujeto que mira**

Estas son fotografías que pertenecieron a vidas particulares, en donde lo vedado de una intimidad dejó de ser privado y ahora al estar a nuestro alcance se vuelve imagen pública, “vida privada no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto, es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender”.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> *Idem*

Estas personas que Goldin retrata, pasan gracias al proceso fotográfico a “ser y estar en la foto”, pero además a ser objetos y una vez objetos, corren el riesgo de que la privacidad que les corresponde, termine, acabe y ya no exista, pues están ahora a nuestra disposición. ¿Cómo defender la cualidad de privacidad que se tiene siendo sujeto? o ¿cómo hacer que perdure aún cuando somos objeto en una foto que es objeto a su vez?.

Se nos ocurre que esta cualidad de sujeto puede pervivir en una imagen cuando en ella vemos vida, un alma, y no me refiero a lo aurático planteado por Benjamín<sup>23</sup>. El alemán entendía al *aura*, como presencia, aquello que tiene que ver con la originalidad, con la autenticidad de una obra, en donde la presencia del artista debe detectarse. Esta *aura* se marchita con la reproducción mecánica que a su vez da origen a la masificación inevitable de imágenes y su súper-circulación, algo muy evidente en el caso de la fotografía.

Me refiero más bien a cierta relación con ese *aire* al que se refiere Barthes, que es el alma bajo el cuerpo, es un suplemento de la identidad, es la *verdad* que además corresponde a algo moral, que refleja el valor de la vida misma y que Goldin rescata mediante su acto de apropiación. De alguna manera lo que busca Goldin con ese rescate es “salvar” a los sujetos fotografiados de sus destinos abyectos, redimirlos, humanizarlos registrando su intimidad exhibida.

Cuando la autora fotografía y recopila está prolongando su propia existencia, al mismo tiempo que provee de un *aire* a las imágenes, un *aire* que nace con dicha apropiación, cuando son cuidadas, renovadas, y nosotros espectadores notamos ese rescate, esa “necesidad” de presentar aquello que fue, el *esto-ha-sido* de Barthes, y

---

<sup>23</sup> Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 2001.

precisamente *el deseo*, del que habla Douglas Crimp<sup>24</sup>, *deseo* que jamás se satisface, que provoca en nosotros espectadores, ganas de escudriñar lo que vemos, el referente mismo, y aún así, dicho *deseo* no acaba cuando vemos el referente en nuestras dimensiones de tiempo y espacio. Goldin captura imágenes sencillamente por que están en el mundo y lo que hace para hablar de la pérdida y para unificar la memoria.

---

<sup>24</sup> Douglas Crimp, “La actividad fotográfica posmoderna”, en Jorge Ribalta (ed.), *efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*. G. Gili, Barcelona, 2004, p.p. 151-161

## Capítulo V

### 5. El Acto Fotográfico

El acto fotográfico “es un momento de claridad y conexión emocional, más que un instante en el que se fotografía”.<sup>25</sup>

El fotógrafo, su cámara y el sujeto fotografiado están involucrados en la práctica fotográfica, a cada uno corresponde un proceso particular y todos están inmersos en relaciones de espacio y de tiempo. Aquí mencionaremos esos procesos particulares para acercarnos, no de forma directa a las imágenes de Goldin, sino a la ejecución que da como resultado la foto, la práctica y la operación *pre* fotográfica.

“Lo fotográfico” es aquello que concierne a una manera de visualizar y que está relacionado con las características de la fotografía; el encuadre, la profundidad de campo, la composición, entre otros. El acto fotográfico es un proceso que en el caso de Nan Goldin podríamos denominar como un “actuar fotográfico” por que va más allá de la acción de obturar la cámara.

Para Goldin, el acto fotográfico no comienza con obturar el botón, hay un proceso previo a la manipulación que ejerce sobre la cámara (como es el caso en general para fotógrafos “profesionales” o artistas), puesto que debe concebir primero la idea o magnitud de lo que quiere mostrar.

¿A qué se refiere un “actuar fotográfico”? es un actuar hacia lo fotográfico, por lo fotográfico, para lo fotográfico, en el que el fin es siempre la foto. Goldin potencializa

---

<sup>25</sup> Nan Godin, *Op. Cit.* pág. 6.

este proceso al capturar ininterrumpidamente imágenes, coleccionarlas y guardarlas por largo tiempo. Para después elegir bajo criterios personales, entre las imágenes ya codificadas lo que quiere mostrar, aquello que nos puede interesar o intimidar y lo hace, no por medio de la visión fragmentada del visor de la cámara, sino con una visión directa y totalmente ampliada sobre el total de las imágenes, después, este proceso se re-conceptualiza cuando las imágenes seleccionadas se transforman en sus diarios, como libros.

Las imágenes de Goldin son más que un trabajo fotográfico, si partimos de la idea de que una foto puede ser objeto de tres prácticas, desde las emociones o intenciones: *hacer, experimentar y mirar*.<sup>26</sup> Goldin, trasciende la fotografía, al cuestionar la misma práctica fotográfica, los usos de las imágenes (al coleccionarlas y recopilarlas) al dirigir su atención de una experiencia personal a una mirada particular y una mirada social.



11. *Nan and Brian in bed, NYC, 1983. Cibacrome (30 x 40)*

---

<sup>26</sup> Roland Barthes, *Op. Cit.* Pág, 35

Lo que Goldin nos muestra en sus imágenes es la transformación de sus conceptos en imágenes: el entorno en el que se desenvuelve su vida, son sus intervenciones en la elección de un espacio, de una situación, de una escena determinada, que ha *cortado* del mundo, para crear a la vez una lectura, pues cortar y leer están relacionados, porque permiten quitar lo que no nos gusta.<sup>27</sup> o bien resaltarlo, para delimitar y puntualizar en aquellos detalles que no queremos olvidar.

En esta foto (11) por ejemplo si hacemos un *scanning* en términos “fluserianos” un barrido rápido por la imagen, vemos la situación de estas dos personas; una pareja en una alcoba, pero con un *Studium* “bartiano”, una mirada más detallada, pero general, nos damos cuenta que es Goldin quien aparece en la foto con su pareja, (tenemos certeza de esto al ver otras secuencias de fotos que son mucho más explícitas), entonces aquí Goldin pasa de ser *Operator* a ser *Spectrum*, o es los dos al mismo tiempo, pues es tanto quien manipula la cámara (que consta de un temporizador que permite que la cámara se obture por si sola en un corto periodo de tiempo) y a su vez se incorpora frente al visor para retratarse a sí misma.

Otra cosa interesante de ésta imagen (11) es la foto dentro de la foto, ese es el rasgo que punza, que llama nuestra atención, sería, de nuevo citando a Barthes, el *Punctum*, el sujeto que está retratado en la foto, mirándonos de frente, sin camisa, con un cigarrillo en la boca, es el mismo hombre que se encuentra sentado de lado, de nuevo sin camisa y con un cigarrillo en la boca, hasta podríamos decir que se encuentran en la misma habitación.

---

<sup>27</sup> Mencionado por María Angélica Melendi en “Rosângela Rennó” *Bibliotheca*, G. Gili, Barcelona, 2003. Pág. 8.

Lo que vemos en las fotografías de Goldin es también aquello que el visor le permite ver, es el encuadre que hizo. Es la elección lo que aparece en una foto. Una imagen que a su vez es la suma de conceptos. Vemos precisamente un juego de combinaciones entre espacio y tiempo, pero además la estructura de la condición afectiva de Goldin, ¿por qué reproducir de nuevo una similar situación? ¿por qué esta segunda vez se integra ella misma dentro del encuadre? Podemos pensar que lo que nos muestra son en cierta forma resultados de la manera en el que el mundo la afecta; sus conflictos interpersonales, sus necesidad de perdurar la situación en una imagen y el juego de reprotagonizarse así misma en sus fotos.

Goldin elige lo que decide mostrar y lo hace a través del encuadre, pero hay que tener en cuenta que esa libertad para elegir lo que capturará con la cámara está a su vez restringida por el programa de la cámara, es una libertad entonces *programada*.<sup>28</sup> o por lo menos restringida por el programa, como lo señala Flusser.

Decide qué fotografiar y cómo utilizar la cámara, ¿pero depende para esto del programa de la cámara? (El programa de la cámara es lo físico y técnico en cuanto que es mecánico y se encuentra incluido en la cámara, cuenta con características que permiten capturar imágenes y además experimentar), depende también de su funcionamiento interno que produce automáticamente las imágenes como su parte exterior que le permite jugar y manipularla.

Debemos tener en cuenta que el fotógrafo elige lo que quiere fotografiar, pero debe elegir además que ese algo y ese espacio sean aptos para ser correctamente registrados por el programa de la cámara.

---

<sup>28</sup> Vilém Flusser, *Op. Cit.* pág. 30.



12. *Trixie on the cot*, NYC, 1979. Cibacrome (30 x 40)

Goldin puede fotografiar sus escenas nocturnas, foto (12), sirviéndose de la iluminación artificial, de focos, lámparas, y demás fuentes, además de la luz extra del flash, que resulta estimulante para la fotógrafa, pues considera que el flash es un efecto irremplazable, incluso en las condiciones diurnas, bajo la luz natural lo utiliza, en este caso porque le permite centrar y capturar una imagen aún en la oscuridad.

Flusser insiste que un fotógrafo afirma su libertad cuando actúa y trabaja contra el programa del aparato, en ese sentido los efectos de extrañamiento, fuera de centro, a veces fuera de foco, y sobre todo de una cierta incomodidad respecto a la composición hacen de la obra de Goldin un buen ejemplo de como obrar en contra de los aparatos.

Por ello podemos entonces afirmar que lo que Goldin hace al realizar estas fotografías en condiciones que no son las “óptimas” para el programa del aparato, lo que hace es ejercer su libertad no sólo con respecto a los programas del aparato fotográfico como cámara, sino del aparato fotográfico como conjunto de convenciones que exigen ciertas características como zonas no tan calientes o brillantes como la de la bombilla en

la imagen de arriba. Goldin rompe entonces con la convención fotográfica usando a contra pelo los programas de la cámara fotográfica.

¿Cómo elige Goldin las escenas? La fotógrafa afirma que no tiene una planeación previa, que fotografía desde su vida, es un registro que va creando constantemente a partir de las situaciones que la rodean sin descartar o tener preferencia por algo específico. Entonces Goldin rescata en su práctica aquello que Flusser propone al afirmar que sólo las situaciones son “aptas” para ser fotografiadas. Por tanto, todo aquello que decida el fotógrafo capturar, así sea un objeto, se convierte en una situación. Pero además, Goldin parece elegir el encuadre de sus imágenes afectada por sus propias distorsiones emocionales, con las que pretende evidenciar los lazos, las dependencias, las obsesiones, las satisfacciones, las adoraciones, entre otras, con el fin de entender de qué forma se relacionan hombres y mujeres, solos o unidos.

Para Barthes la fotografía se hace “sorprendente” a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada, pero para Goldin son dos los eventos que la impulsan elegir fotografiar, primero la exploración y segundo la comprensión, la exploración que registra desde su particularidad emotiva para poder ver, porque “ver es una forma de comprender”.<sup>29</sup>

En tanto a la manipulación del aparato, Goldin afirma que la cámara es más que una herramienta con la cual consigue fotografiar aquello que le interesa, “Es como si mi mano fuera una cámara, si esto fuera posible, no habría un mecanismo entre mi y el momento a fotografiar. La cámara es más que una parte de mi vida diaria, como hablar o

---

<sup>29</sup> Nan Goldin. *Op. Cit.* pág. 5.

comer o tener sexo”.<sup>30</sup> Entonces Goldin va más allá de la noción “flusseriana” de que la cámara es sólo un aparato, una máquina que simula el ojo, por que para la fotógrafa su cámara y ella se vuelven una sola,

La cámara no está limitada a las intenciones del fotógrafo, es Goldin quien debe descubrir hasta dónde puede posibilitar la cámara a sus intenciones y hasta dónde puede llegar ella, gracias a las virtudes que la cámara contiene.

Goldin busca nuevas posibilidades para explorar en el programa de la cámara, pero principalmente está en una constante búsqueda, de nuevas imágenes, nuevos enfoques, nuevas situaciones, que no han tenido existencia, que le generen conexiones emotivas, momentos peculiares y lucidez.

El acto fotográfico, comienza con la decisión de capturar una imagen y culmina con el “clic” del obturador. Esto quiere decir que la primera decisión que toma Goldin (o un fotógrafo) no es obturar el botón, sino que por el contrario es la última de una serie de “pequeñas” decisiones, que le permite, primero, mostrar las imágenes como modelos de las experiencias y del conocimiento, de las acciones y los valores y, segundo, preservar esos modelos lo que más y mejor se pueda. El acto fotográfico, la fotografía y las imágenes permiten a Goldin la construcción de una identidad, la construcción de una forma de vida, de su vida *propia*.

---

<sup>30</sup> Nan Goldin, *Op. Cit.* pág. 6.

## Capítulo VI

### 6. La cita como característica posmoderna

#### Goldin y el diálogo de imágenes

La fotografía de tintes artísticos de los años ochenta en Estados Unidos se caracterizó por generar un gran interés teórico, multidisciplinario que la respaldaba, cuestionaba y debatía constantemente. Formalmente se caracterizó por ser muy diversa ya que borraba las diferencias y los límites entre diversas disciplinas artísticas con el fin de estrechar más sus vínculos y provocar una hibridación, un flujo y reflujo producido por la creatividad, y, porque además, se conformaron dos formas fotográficas; la fotografía neopictorialista y la denominada fotografía posmoderna.<sup>31</sup> Por un lado la propuesta neopictorialista buscaba un retorno al pictorialismo decimonónico, a las técnicas como monotipos, daguerrotipos, para las que se utilizó herramientas como pinceles, brochas, rascadores, papel, telas, entre otros, con el fin de intervenir las imágenes y volverlas más “plásticas”.

Los fotógrafos neopictorialistas (Paolo Gioli, Giordano Bonora, Patrick Bailly, Maître-Grand, entre otros) propusieron un alejamiento de la reproducción serial para volver a la “obra única” y con ello rescatar el “aura” propuesta por Benjamín, con el fin de llevar a la fotografía al campo de las artes plásticas, de “pensar la obra como un mestizaje de prácticas y de materias, como articulación de lo objetivo y lo subjetivo, conjunción feliz de la materia y de la forma, reconciliación de la técnica y del arte”.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Dominique Baqué, “Apropiaciones, mestizajes, hibridaciones”, *La fotografía plástica*, Barcelona, G. Gili, 2003, pág 147.

<sup>32</sup> *Ibid*, pág. 148.

Por otro lado los fotógrafos posmodernistas retornaron a la pintura, a la narratividad, a través de mezclas e hibridaciones. Se utilizaron términos como *kitsch* y *pastiche* (que básicamente crean un vínculo entre la cultura de masas; entre la cultura popular y las formas artísticas o expresiones visuales de élite, entre el museo y la calle, etc.), para algunas de estas producciones que lo que hicieron fue jugar con imágenes ya existentes, de las que se apropiaron con el fin de causar alguna modificación, de desviar el sentido, travistiéndola, reconstruyendo un espacio, alterando y manipulando la imagen, para las que utilizaron iconografía antigua, a la que además incorporan rasgos cómicos, exagerados, alegorías, etc.<sup>33</sup>

Encontramos en las imágenes fotográficas de autor de esa década desde la incursión de textos en las imágenes (un ejemplo son las imágenes de Bárbara Kruguer), las aproximaciones o referencias al cine (Cindy Sherman) las puestas en escena, ambientaciones espaciales (Laurie Simons), además de características documentales, familiares (Sally Mann), los juegos de realidades, los contextos públicos y privados, las series o secuencias (Nan Goldin), entre otros.

Para hablar de la cita pictórica en la obra de Nan Goldin podemos comenzar con el hecho de que sus imágenes re-visitan constantemente géneros de la pintura como son; el retrato y la naturaleza muerta pero visualizados con “una nueva mirada fotográfica” desenfadada, irreverente y obtusa. Hay que señalar que la intención de Goldin no es la crear una alusión directa a la pintura.

Se trata de una relación más compleja de lo fotográfico con lo pictórico. Este trabajo sólo es un punto de partida para desarrollar una investigación más detallada en la que se llevaría a cabo desde un análisis formal de las pinturas citadas y las fotos, una revisión histórica precisa de los motivos iconográficos y resignificaciones en las piezas

---

<sup>33</sup> *Ibid*, pág. 147.

fotográficas de Goldin. Aquí sólo se pretende hablar de la cita pictórica como una evocación, una herramienta recurrente en la práctica de la posmodernidad o como una necesidad contemporánea, pues vivimos en un mundo en permanente transformación y la finalidad de la cita pictórica es precisamente traer la presencia y/o evocar el reflejo del pasado en el presente.

La fotografía posmoderna es ecléctica en tanto que mezcla e incorpora diferentes elementos, propone la asunción del *kitsch*, se apropia de imágenes, recicla y al mismo tiempo integra. Esta integración es también de tipo social y político, pues ocurrió una reivindicación feminista (referida al papel de la mujer, que se había encontrado suprimida en la sociedad, desde relaciones del lenguaje, hasta su posición como creadora, en un mundo netamente masculino<sup>34</sup>), se cuestionaron también las nociones de “libertad” de la sociedad y las transformaciones de la cultura de masas y sus consecuencias, la más preocupante del momento fue el súbito incremento de personas contagiadas de SIDA y portadoras del virus VIH.<sup>35</sup> Hecho que afectaría a Goldin, ya que muchos de sus amigos fallecieron tras esa devastadora ola de muertes propagada por esa enfermedad.

Rosa Olivares dice que “prácticamente todas las pinturas posmodernas son una cita consciente a los géneros de la pintura decimonónica” porque muestran retratos, desnudos, paisajes y naturalezas muertas.<sup>36</sup> En el caso de la fotografía de Goldin sería aventurado decir que se trata de una cita directa de la pintura, su caso es diferente ya

---

<sup>34</sup> La teoría feminista europea (países anglosajones, destacando a Francia de los años ochenta estuvo encabezada por las autoras Leslie Fiedlere e Inab Hassan,

<sup>35</sup> Según las estadísticas del *American center of diagnosis and health*, para 1982 un 6% de la población norteamericana residente en Nueva York, eran portadores del sida. En el resto de Estados Unidos el porcentaje fue incrementado a un 15% anualmente.

<sup>36</sup> Rosa Olivares, *Los géneros de la pintura, una visión actual*, catálogo de la exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno, Ministerio de Cultura, Las Palmas, España. 1994.

que más que citar, que reciclar imágenes ya existentes, lo que hace la fotógrafa es crear un diálogo entre los referentes canónicos, sirviéndose del carácter documental y reproductivo de la foto, dialoga con otras imágenes que, de innumerables formas, circulan. No hay que descartar el hecho de que Goldin tuvo una formación artística formal, que cuenta con un extenso bagaje figurativo y una cultura visual que pudieron influenciarla.

Encontramos en las imágenes de Goldin una reminiscencia a la pintura francesa de finales del siglo XIX, en particular del impresionismo, que se basaba tanto en lo representado como en la misma técnica. Manet, Monet y Degas, quienes con cierta angustia, ironía, escepticismo o franqueza plasmaron su visión del mundo y testificaron los cambios de su tiempo y las transformaciones de su cultura son re-visitados por Goldin en algunos de sus motivos fotográficos como el interior del bar y en los paseos campestres, entre otros.



13. *Edwige behind the bar at Evelyne's, New York, 1985.*  
Cibacrome (40.5 x 50.5)

En esta foto (13) vemos a una persona en primer plano que nos confunde con la particularidad de su gesto, se inclina hacia delante, con las manos en la cintura y con una extraña actitud, ¿es acaso “rara” esta persona de quien a primera vista dudamos de su género biológico?. Es evidente también que se encuentra detrás de un mostrador y con botellas de licor a su espalda por lo que nos recuerda a la pintura de Edouard Manet, *El Bar de Folies-Bergère*, imagen (14) en la que presenta a una mujer detrás de la barra de un bar en una composición muy semejante. Goldin se remite directamente al encuadre y la perspectiva de esta pintura, nos muestra a esta persona en lo que podría ser un intercambio de roles, pues nos presenta a este sujeto un cuanto híbrido en su aspecto, jugando el papel femenino para el caso de la pintura.

Encontramos además el espejo en el que se refleja el interior del bar y las luces, pero lo que sigue impactando en la foto de Goldin es el gesto de la persona y junto a ella la palabra *WARNING*, que parece una advertencia. ¿”Cuidado” de qué? o ¿de quién?, ¿de esa misma persona quizá? Estos espacios que nos muestra Goldin son espacios cotidianos no escenificados, en tanto que son reconocibles, referidos a un mundo nocturno, en donde la oscuridad no sólo corresponde a la noche sino a los personajes mismos.



14. Edouard Manet, *El Bar de Folies-Bergère*, Óleo sobre tela (96 x 130)

La pintura da la ilusión de profundidad y con la fotografía la realidad parece detenida, pero finalmente cada una, pintura y fotografía crean una “noción de realidad”. Aunque hay que tener en cuenta que “la pintura puede fingir la realidad sin haberla visto”.<sup>37</sup> Pues en el caso de la pintura el *referente* puede no ser facultativamente “real”, sino que más bien remite a una imagen o un signo, mientras que para la fotografía el *referente* tiene que ser necesariamente “real”, sin él no hay fotografía. Aunque hay que tener en cuenta que con la tecnología digital, la fotografía también puede fingir una realidad que no ha visto, puede crear figuras digitales inexistentes en la realidad.

Lo que pretende la pintura figurativa es crear ilusiones de un mundo y la foto por su parte muestra lo documental del mundo y hacerlo verosímil. Esta mirada hacia el “realismo” es una característica del pensamiento occidental y nace como consecuencia del mundo renacentista y su noción de ver el mundo, lo “real” a través de la perspectiva matemática o lineal. Pero la mimesis, también es parte de la teoría del arte que surge en el mundo griego, que se recupera durante el renacimiento. Lo que hace Goldin es capturar imágenes de su mundo, de las que podemos suponer una alusión no a los estilos de los pintores mencionados, sino al acto de encuadrar las imágenes, en la composición y al retomar ciertas temáticas consideradas propiamente “modernas”.

---

<sup>37</sup> Roland Barthes, *Op. Cit.* 46.



15. *Cookie at Tin Pan Alley*, New York, 1983. Cibacrome (40.6 x 50.8)

Vemos en la foto (15) una mujer, *Cookie Muller* en primer plano, quién fue amiga de Goldin y en este caso, como en tantos otros, protagoniza la situación fotografiada “una mujer tomándose un trago en un bar”. Lo que interesa particularmente en esta foto es la “simplicidad” de la acción enmarcada, transformada en imagen, que refleja la vida contemporánea de su tiempo al igual que lo hizo el mismo Edgar Degas, quien de una forma similar nos muestra a una mujer con una presencia pensativa y meditativa, imagen (16).

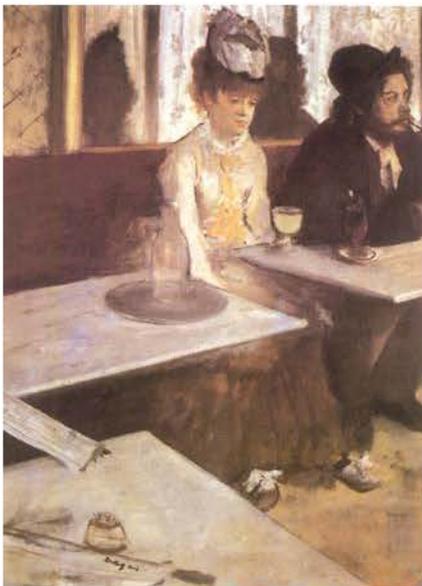
Aquello que encuentro de atrayente en ésta pintura de Degas y la foto de Goldin ese algo que las caracteriza, eso que impacta de cada una, ese *Punctum*, “barthiano” es la mujer sola con una vaso de licor, además de elementos particulares como el contexto sombrío del lugar, la elección de una modelo, su pose, su mirada, la mesa y la silla, el cigarrillo, la iluminación, etc.

En ésta foto de Goldin el retrato toma otras dimensiones, yo me atrevería a llamarlo “retrato de actitud”, en el que el modelo, no solo se para en frente de la cámara esperando a ser inmortalizado, o prepara una pose atractiva o modesta, sino que este es un retrato capturado en el transcurrir de la vida y las acciones.

No importa si el movimiento es mínimo, éste una vez fijado en la imagen se convierte en pose, para Barthes la naturaleza de la fotografía se fundamenta en la pose, en la cuál hay una “intención” de inscripción/lectura y nos hace pensar en ese alguien o algo que tubo movimiento y pasó por delante del visor de la cámara que provocó una detención, que codificó ese movimiento en una pose.

En la fotografía se crea una relación entre lo *real* y lo *viviente*, una relación que confunde puesto que lo que es *real*, una vez fotografiado, una vez detenido en el tiempo de la foto, pasa a ser para nosotros eterno, por estar allí visible creemos que es en todo tiempo *viviente* y aunque aquello *real*, persona u objeto ya no esté, la foto nos hace creer que si, por que encontramos eternamente en ella a ese referente puesto que la foto permite guardar la imagen del cuerpo. En pintura puede ocurrir algo similar, similar por que un retrato pintado nos habla la existencia de alguien, más no nos certifica que ese sea el referente directo, o que en realidad esa persona existió.

Otro elemento que lama la atención en la foto (15) es el color. Las imágenes de Goldin son de mucho color –diapositivas, cibacrome- que poseen la sensualidad de la pintura y la vida cotidiana, están hechas cámara en mano, en movimiento, con *flashes* que envuelven y penetran sensualmente los cuerpos y las situaciones.



16. Edgar Degas: *El ajenjo*. 1876. 92 x 68 cm. Oleo sobre lienzo. Musée d'Orsay, París

“Cuando vemos fotografía estamos en suspensión del artificio”<sup>38</sup>. En cuanto a la noción de tiempo, podemos decir que mientras en la pintura el tiempo es en profundidad, en tanto que se pinta por capas en las que hay transiciones de tiempo por el secado que requiere la pintura, en la foto el tiempo está contenido. André Bazin dice que la foto, a diferencia de la pintura, hace completa la ilusión de “realidad” y lo hace mediante la reproducción mecánica, que posibilita múltiples copias a partir de una sola imagen matriz, reproduciendo la “realidad”, duplicándola,<sup>39</sup> más allá de su aura “benjaminiana”.

Para Roland Barthes, la cámara reproduce mecánicamente lo que no se podrá revivir o repetir vivencialmente, y para Goldin ésta es su mayor ventaja, hacer parte de una cultura en la que la tecnología impacta apresuradamente, de otra manera, su persistencia en la sucesión de registros sería muy difícilmente lo que es hoy.



17. *Picnic on the Splanade*, Boston, 1973, Cibacrome (40.6 x 50.8).

---

<sup>38</sup> Rudolf Arnheim, Véase, “On the Nature of Photography”, *Critical Inquiry*, Vol 1, 1974, p.p. 149-161

<sup>39</sup> André Bazin, “Painting and the Cinema”, en *What is Cinema*, Berkeley, 1967.

Hacia 1973, Goldin realiza su primera fotografía a color, imagen (17), en este, su inicio en la exploración tonal, nos muestra la convivencia de un grupo de amigos transexuales interactuando con la naturaleza, que remite a las escenas pastorales como Calude Monet (*Almuerzo sobre la hierba*) imagen (18), que a grandes rasgos logra crear un puente entre pasado y presente, y en la que es evidente la tradición iconográfica. En el caso de Goldin vemos variaciones contemporáneas, como las relaciones grupales de género, es una presentación panorámica en la que se evidencia otra mirada, no la de un mundo “preconcebido” y “ordenado” sino la del *otro lado*, la del mundo que es otra realidad, una realidad negada, alterna, en la que además se condensan tiempo, espacio y humanidad, todos en un sólo parpadeo.

Lo que es evidente es que el encuentro y las vivencias experimentadas junto a los travestis han sido muy importantes para Goldin. El trato con ellos/as le ha permitido ver más allá de los géneros marcados socialmente, como ella misma dice: “fue liberador encontrar gente que había cruzado las barreras del género”.<sup>40</sup> Vivimos en una sociedad en la que estamos clasificados por raza, condición social, pero sobre todo por género.

A mi parecer en este tipo de fotos se desprenden visiones complacientes, los travestis que nos muestra Goldin tienen una concepción profundamente heterosexual del papel social que debe jugar la mujer. Así se adaptan y transmiten una noción del género, unos modelos de vestir y unos comportamientos bastantes miméticos de los cánones establecidos en la actual sociedad, heterosexista y misógina. Goldin transgrede la concepción de géneros en sus fotografías y propone una superación de los roles establecidos.

---

<sup>40</sup> Reven Golden, *Op. Cit.* pág. 93



18. Claude Monet, *Almuerzo sobre la hierba*, 1865-1866, O/T, Colección privada.

“Hay una tendencia cierta hacia los temas modernos. Pero qué raros son los pintores que comprenden lo que hacen, que van a la realidad por amor ferviente a la realidad... Sus obras están vivas, porque las han tomado de la vida y las han pintado con todo el amor que sienten por los temas modernos” *Émile Zola*<sup>41</sup>

Las fotografías de Goldin son hoy una manera de “pintar la vida moderna” del tipo naturalista que solicitaba Baudelaire<sup>42</sup>, pero es una vida diferente, pues son imágenes que tienen un gran poder de significación y relevancia, las imágenes que nos presenta no son puestas en escena, no son cine, ni pintura, pero hay algo de asociación con esto, por que el mismo medio fotográfico tiene estas posibilidades (iluminación, escala, composición, colorido), son parte del mundo moderno, del nuestro, con la moda, la publicidad, el espectáculo, también con lo ineludible, lo violento y pasional, pero siempre mostrando los estados anímicos de las personas, cómo se sienten en la sociedad que les corresponde y cómo manifiestan este estado en su espacio íntimo o público.

---

<sup>41</sup> Émile Zola, en *El Impresionismo, La Visión Original, Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, “Les actualistes, L’Événement illustré”, 24 mayo de 1886, Edición Siruela, España, 1997

<sup>42</sup> Charles Baudelaire, *The painter of modern life and other essays*. Translated and Edited by Jonathan Mayne, London, Phaidon, 1995.

¿Qué es lo que vemos? el acto de ver consiste en las “miradas”. La mirada es un acto inestable en nuestro tiempo mediatizado y saturado de innumerables imágenes. ¿Podría ocurrir para la fotografía una *Duplicación de la actividad* de mirar? como en el caso de la pintura en la cual vemos tanto su parte formal; su pincelada, su textura, color, etc. mientras que al mismo tiempo miramos también lo representado dentro del marco y el mismo marco. La fotografía superó la noción de subjetividad por su alto mimetismo y por su función documental tan dominante.

Lo que ocurre con las imágenes de Goldin además de una cierta documentación, es una sucesión, una narratividad que nos permite ver las situaciones y conectarlas de alguna forma y en donde el mirar, apela al *voyeurista* que llevamos dentro, pues miramos la vida ajena directamente, sin mediaciones, en escenas un tanto chocantes que nos provocan laceraciones, que nos impactan por que no evoca la realidad de una forma abierta y franca.

### **6.1. Una fotógrafa Posmoderna**

El trabajo de Nan Goldin destaca por ser un proceso que ofrece otra posibilidad de abordar el medio fotográfico tan importante para el arte en las últimas décadas. Para Ribalta “la fotografía fue el medio artístico central para la actividad artística posmoderna.”<sup>43</sup>

En la década de los sesenta el *arte de actitud*, como llamó Dominique Baqué al *happening* neoyorquino, al *accionismo* vienés, el *performance* californiano y el *land art*, caracterizados por la gestualidad de movimientos corporales, tomaron a la

---

<sup>43</sup> Jorge Rivalta, *efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*, G. Gili, Barcelona, 2004. pág.15.

fotografía como registro de la acción y documento para el espectador. Para los cuales la fotografía permitió dar constancia y al mismo tiempo ganar protagonismo dentro del área museística.<sup>44</sup> Este tipo de documentación que permitía la fotografía para dichas acciones, no fue siempre de máxima calidad técnica, para Baqué su funcionamiento sería el de reliquia, en el mismo sentido religioso, que permite atesorar *algo* que además es frágil y en el que podemos ver la huella de aquello que tuvo presencia, en este caso la foto muestra eso que *ha sido*, y se convierte en un objeto precioso que se conserva.

En los años setenta los denominados “artistas conceptuales”, realizaron obras que se oponían a ser productos terminados, puesto que la obra podía ser la concepción misma de una idea. El arte conceptual nace como una imagen mental, que se concreta a través de un proceso intelectual, para finalmente desembocar en algo tangible, en el que se introdujo la fotografía como medio de información y documento.

La fotografía de los años ochenta deriva en gran parte de este periodo. Artistas como Bruce Neuman y Richard Long realizaron imágenes consideradas icónicas, nacidas de imágenes mentales o que fueron concebidas antes de una acción performática, o el caso de Joseph Kosuth que confrontaba las imágenes con los objetos reales, o Dennis Oppenheim, Hans Haacke, Jan Dibbets, Dan Graham entre otros, quienes reubican la fotografía entre el concepto, que es esa imagen mental y ese proceso intelectual y la experiencia con los objetos o materiales.

A partir de la década de los años ochenta muchos artistas volcaron su interés hacia la fotografía, ya no precisamente como medio de documento o registro, sino como obra autónoma y plástica. En esta década, principalmente, se consagró la hegemonía de la fotografía, se comenzó a teorizar y a debatir temas como la reproductibilidad o multiplicidad de copias, el carácter de originalidad, la “muerte del autor”, la pérdida del

---

<sup>44</sup> Dominique Baqué, *Op. Cit.* pág. 14

“alma creadora” o lo *auratico* propuesto por Benjamin,<sup>45</sup> así como la crítica de la obra de arte.

En los estudios que nacieron de la necesidad de definir la fotografía de esa década, se empezó a escribir para justificar el rompimiento de los cánones tradicionales de representación, para disminuir de cierta forma la tensión que causa en el espectador, aunque se encuentre en una sociedad plagada de imágenes fotográficas, desde las publicitarias hasta las de uso particular como el mismo álbum familiar.

Esta nueva visión hacia la fotografía nace del interés y de los esfuerzos tanto de críticos como artistas, quienes asumieron una actitud crítica que cuestionaba la *unicidad* de la obra de arte, la originalidad del artista y por cierto la incursión de esta técnica industrial y reproductiva en el campo artístico, además de la autoría y conservación. Pero nace además gracias a la tradición del pensamiento político de izquierda que cuestiona a la industria cultural; en el pensamiento Marxista con autores como Fredric Jamenson, Nicos Hadjiniciulau, Andreas Huyssen y David Harvey; desde la escuela de Frankfurt iniciando con 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 de las siguientes décadas.

En los años ochenta es representada por 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

---

<sup>45</sup> Walter Benjamin, *Op. Cit.* pág. 58.

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 práctica fotográfica de los ochenta fue más una “actitud fotográfica” ya que la cultura artística se encontraba en medio de disputas políticas entre neoconservadores y neoliberales. Los 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 mas evidente sería el “retorno a la pintura” y la cita pictórica, más evidente el caso de la obra tanto de Cindy Sherman, como de Laurie Simons, 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.

Esas nuevas presentaciones por parte de artistas y fotógrafos de visitar el pasado, plantean, ya no la culminación de una obra sino la posibilidad de exploración no sólo del arte, sino de la vida misma, tal es el caso de Goldin, y son importantes por sus aportes al medio, por registrar las transformaciones sociales, culturales.

La entrada de la fotografía en el mercado del arte y las posibilidades de las nuevas tecnologías (de reproducción, cada vez más acelerada), y la edición de libros sobre fotografía permiten que obras e imágenes, entre ellas las fotos de Goldin tengan mayor difusión y recepción, y a mayor difusión y facilidad de acceder a dichas obras,

mayor experimentación emotiva por parte de del espectador, mayor alcance a temas que han sido poco convencionales o restringidos.

Las imágenes de Nan Goldin o Dianne Arbus, por ejemplo, han sido muy importantes por hablar de la realidad de una manera más cruda, mas fuerte y por oscilar entre lo público y lo privado de la vida, por presentar una cotidianidad aceptada por muchos, pero llevada al otro extremo, a las últimas consecuencias de lo decadente y abyecto de personas y situaciones, que también son parte de la sociedad.

## Conclusiones

El trabajo de Nan Goldin es de gran importancia para la fotografía contemporánea, por haber hecho de la fotografía una experiencia de vida, por la gran influencia que ha ejercido en la evolución estética de la fotografía impresa en las últimas décadas, por abrir nuevas vías al medio fotográfico y, por acercarlo a las nuevas tendencias artísticas.

Fotografiar la vida sobre la vida, es rescribir la historia desde la imagen, por eso al re-pensar los problemas sociales está re-cuestionándolos y expandiéndolos al mismo tiempo, a partir de esto y con la fotografía es que ella trata de re-construir una memoria y una identidad fragmentada.

La fuerza de Goldin está también en poder trabajar temas universales como las relaciones interpersonales a partir de cuestionamientos particulares, de un forma quizá extrema, en la que también estetiza líricamente situaciones dramáticas.

Lo revolucionario quizá no sea la mirada documental (en la que hay de cierta forma una distancia, que vuelve al amigo, travesti o amante, en un sujeto de observación), pues entre Goldin y sus sujetos fotografiados no hay distancias afectivas, por el contrario la intimidad del otro se entrega a la cámara, sino la mirada *propia* auténtica y personal que le permite hacer más que fotos una vida alterna y le posibilita arrastarla del pasado constantemente hacia su presente.

Sus imágenes son el reflejo de más de 30 años de vida, pero además su propia *construcción cultural*, resultado de la lectura que hace de todo cuanto acontece a su alrededor, que finalmente nos atrapa y tienen la cualidad de implicarnos emotivamente.

Percibir la historia desde la imagen de sus vivencias es una visita al pasado que nos permite dilucidar sobre lo que ha acontecido con la misma práctica fotográfica. Su

gran aporte al remarcar un gran interés por las relaciones interpersonales y convertirlas en imágenes de grandes formatos, la convierten en una de las fotografías más representativas de nuestros días, es una de las primeras fotografías que dirigieron su mirada hacia temas que la misma sociedad trata de ignorar, como: las identidades de género, la marginalidad, la homosexualidad, la drogadicción, el sida, el amor, un amor doliente, la fatalidad y las consecuencias, que cuestionan y aportan otras miradas hacia el cuerpo.

Por tanto, la obra de obra de Goldin, con toda convicción continúa siendo vigente, y trascenderá por mucho tiempo, por sus aportes estéticos a la fotografía de las últimas décadas, por las nuevas vías que ofrece no solo al medio fotográfico, sino en general de construcción visual, y por ser partícipe de toda una tendencia artística que hasta el momento tiene grandes resonancias.

## Bibliografía

- Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Bazin, André, Painting and the Cinema, en *What is Cinema*, Berkeley, 1967.
- Barthes, Roland, *La cámara lucida, Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Baque, Dominique, *la fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Baudelaire, Charles, *The painter of modern life and other essays*. Translated and Edited by Jonathan Mayne, London, Phaidon, 1995.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio, ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Costa, Guido, *Nan Goldin*, London, Phaidon, 2001.
- Flusser, Vilém, *Hacia una Filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- Fontcuberta, Joan y John Berger, *Otra manera de contar*, Murcia, Meztizo, 1997.
- Goldin, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, New York, 1986.
- Goldin, Nan, *I'll your mirror*, Curated by Elizabeth Sussman and David Armstrong, edited by Nan Goldin, Whitney Museum of American Art, Scalo, Zurich, Berlin, New York, 1998.
- Goldin, Nan, *The other side*, edited by David Armstrong and Walter Keller, Scalo, Zurich, 2000.
- Golden, Reven, *Fotografía del siglo XX*, España, Lisma, 2003.
- González, Flores, Laura, *Fotografía y Pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Iovino, María, *Óscar Muñoz, Volverse Aire*, Ediciones Eco, Bogotá 2003.

-Melendi, María Angélica, “Rosângela Rennó” *Bibliotheca*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

-Rennó, Rosângela, *Bibliotheca*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

-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, *Sobre la Fotografía*, Edhasa, Espana, 1981

-Solano, Guillermo, *El Impresionismo, La Visión Original*, Antología de la crítica de arte (1867-1895), Edición Siruela, España, 1997

### **Hemerografía**

Arnheim, Rudolf, Véase, *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