

# caiana

Cuitláhuac Moreno Romero

UNAM, México

Micropolíticas de la memoria en la obra de Nan  
Goldin

## Micropolíticas de la memoria en la obra de Nan Goldin<sup>1</sup>

Cuitláhuac Moreno Romero  
UNAM, México

### ***Wild Women Don't Get the Blues* – Ida Cox<sup>2</sup>**

*La “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.*

Roland Barthes

Han pasado más de tres décadas desde la aparición del libro *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) de la artista norteamericana Nan Goldin (Washington, 1953), su trabajo ha tenido numerosas exposiciones alrededor del mundo desde entonces,<sup>3</sup> y no viene a más decir que en este periodo de tiempo tampoco han faltado selecciones nuevas de sus fotografías en publicaciones en conjunto con otros artistas, principalmente con otros fotógrafos que pasaron por la School of the Museum of Fine Arts de Boston: su amigo David Armstrong, Philip-Lorca diCorcia y Mark Morrisroe, entre otros.<sup>4</sup> El trabajo fotográfico de Goldin ha resultado lo suficientemente denso en problemáticas para nutrir las discusiones sobre lo singular y propio del arte fotográfico tanto como los estilos de vida subversivos y emergentes en los márgenes de gobiernos conservadores durante los años ochenta del siglo xx. Su obra se nutre precisamente de las tensiones en este medio, y sus preocupaciones pueden considerarse engendradas en su modo de trabajar de manera inédita los nexos entre lo público y lo privado a partir de la fotografía.

Me parece necesario mostrar un par de antecedentes antes de entrar en materia. El tratamiento específico que Goldin ha realizado con los tópicos señalados (intimidad y memoria) ha posibilitado extender, en retrospectiva, una mirada más fina para volver a pensar problemas que se habían señalado –si bien, en otros términos– por mujeres artistas de su generación pero con exposiciones y discusiones abiertas con anterioridad a la del trabajo de Goldin. Pienso en concreto en Cindy Sherman (New Jersey, 1954) y en Sophie Calle (París, 1953); las traigo a colación por la manifiesta relevancia que ambas dispusieron al cimentar preguntas sobre lo íntimo en tensión con las dimensiones de lo público en un singular tono micropolítico –nos detendremos en el término líneas abajo–: en las obras de Sherman y Calle la articulación del discurso estético se emplazó a modo de mirada crítica frente a los modos de hacer pensable lo social aunque desde perspectivas inusitadas, en específico en contra de algunos significantes culturales atrincherados e incrustados a los ideales tradicionales de “lo que debe de ser, de hacer, de sentir, o de parecer una mujer”. De ahí que la propuesta de cada una resultara innovadora con relación a los medios elegidos, y que su impacto casi inmediato en ciertos espacios de la cultura dio relevancia a los formatos construidos para hacer del arte ya no una retórica de estilos, ni una expresión de las emociones al modo de teorías románticas sobre el arte, ni siquiera como un medio de composición de piezas sujetadas a cánones sobre lo bello, sino, principalmente, como constitución de un andamiaje de aparatos de diversa índole, teóricos y artefactuales, que harían de la creación artística un sistema de exposición de ideas mediatizadas por elementos que rebasan su mera disposición material; aunque podemos decir que su trabajo artístico es mediación también en el sentido de una toma de posturas políticas e intelectuales, y aún más de construcción de posiciones situadas, tanto emplazadas en ciudades y lugares concretos, como en términos de composición de una semiósfera discursiva;<sup>5</sup> todo esto con la intención de hacer visibles conflictos minimizados por los grandes sistemas de saberes y poderes en la cultura occidental.

Lo que vincula la obra de Goldin con Sherman y Calle son inquietudes sobre problemas de raigambre política pero no en su sentido clásico,

sino que cabe, más bien, reparar en una pluralidad de operaciones políticas justo asentadas en conflictos delimitados por la herencia de los movimientos de lucha de reconocimiento de los otros-sociales, con énfasis en una revisión minuciosa de cómo es que se constituye, asigna y controla dicha producción de alteridades: mujeres, minorías étnicas, minorías sexuales, obreros, esclavos, aborígenes, estudiantes, niños, enfermos, animales, otras especies de lo vivo, etc. En buena medida esto es lo que Deleuze y Guattari, siguiendo a Foucault, han conceptualizado como micropolítica:<sup>6</sup> en un resumen tosco, se trataría de todas esas relaciones de poder que dividen y segmentan al sujeto en diferentes niveles: a) binarios: hombres y mujeres, niños y adultos, ricos y pobres, occidentales y orientales, humanos y no-humanos, heterosexuales y diversos, etc.; b) circularmente: yo, mi casa, mi familia extensa, mi barrio, mi ciudad, mi país, mi continente, mi planeta, etc., una suerte de *zoom-out*, o una organización de preocupaciones dadas como una circularidad concéntrica; y, c) linealmente a partir de emplazamientos en series de relaciones: de la casa a la escuela, de la escuela al ejército, del ejército al trabajo, del trabajo al hospital (ocasionalmente), del hospital al asilo, etc., ya que aquí se mostraría que, en cada trayecto, o en cada espacio de encierros específico,<sup>7</sup> los poderes y su distribución someten a los sujetos con criterios diferentes en cada caso, de acuerdo a la locación y a las autoridades en turno, pero siempre de manera bastante concreta y con una operatividad jerárquica.

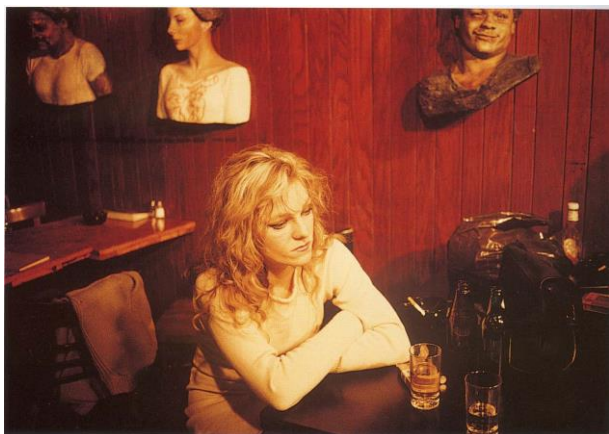


Fig. 1. Nan Goldin, *Cookie en Tin Pan Alley*, 1983, impresión en Cibachrome, 16 x 20 cm, Marian Goodman Gallery, Londres, de *The Ballad of Sexual Dependency* (©Aperture, 1986). Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.

Lo que estaría en juego en la micropolítica es entender que la disposición pública o privada de la subjetividad no se ordena a partir de identidades unitarias ni cerradas; ni en espacios o tiempos siempre homogéneos; tampoco en términos de una universalidad compartida por todos los sujetos tomados –o no– en cuenta como quisiera suponerse en registros jurídicos herederos de las consignas de la revolución francesa y la declaración universal de los derechos del hombre; lo que enfatiza la micropolítica con minuciosidad es que en cada sujeto está tejida una red de relaciones múltiples con los otros, relaciones siempre desiguales en sus potencias, y con base en un reparto de poderes siempre variable, de modo tal que en una política pensada así las relaciones de subordinación, sometimiento o incluso la mera capacidad de acción cambian y se rearticulan todo el tiempo.

Esto es sumamente relevante para lo que aquí me ocupa, porque coincido en que en la micropolítica se ha jugado constantemente la tematización de la regulación entre lo que es público en un momento de la historia y lo que es privado en otro momento distinto. Incluso las categorías de “público” y “privado” no pueden ser universales.<sup>8</sup> Pero no quisiera dejarlo de lado sin traer a cuenta la siguiente observación de Ana María Guash, que en buena medida sintetiza el marco del problema con relación a la popularización del tema en una serie de exposiciones artísticas donde la micropolítica fue justo lo que convocó a gestores, teóricos, artistas y público:

Llevadas a cabo en las salas del Espai d'Art Contemporani de Castellón (EAAC) se presentó entre el 31 de enero y el 21 de septiembre de 2003 la muestra *Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968*, un proyecto de Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, con una cronología inversa a la convencional centrada en fechas política y socialmente muy significativas del mundo actual: 2001, 1989, 1980 y 1968. El atentado del 11 de septiembre de 2001, la caída del muro de Berlín de 1989, la aparición del SIDA, pero también la publicación de *Mille plateaux* por Deleuze y Guattari en 1980, el Mayo francés y las revueltas estudiantiles y sociales de 1968 no solo en Francia sino también en Italia, Alemania, California y México son fechas-clave que matizan el

carácter genéricamente político de la muestra introduciendo importantes componentes de cotidianidad, de vida concreta y privada de aquellos que vivieron/vivimos entre el que se llamó «Año Uno» (1968) y el que pasará a la historia como «Año Cero» (2001).<sup>9</sup>

En este mismo proyecto de exposiciones aparece incorporada la obra de Nan Goldin. Y su vinculación específica con la cuestión principal es planteada por Guash de la siguiente forma:

[...] En este proyecto genealógico y fragmentario de rastrear los episodios anti-épicos, antimíticos y antisublimes que jalonan la primera etapa de la posmodernidad, *Micropolíticas II* (1989-1980) buscó recrear una década, la de los ochenta, alejada tanto de las euforias pictoricistas que llevaron a la gestación de los “nostálgicos” neoexpresionismos como de lo relacionado con la *commodity industry* y el *museum industry* y, sí en cambio, centrada en episodios de un “arte de resistencia” frente a las políticas retrógradas y moralistas de Ronald Reagan y Margaret Thacher.

En este sentido, la exposición se abrió con lo que los organizadores entendieron como una aportación emblemática de la época: la serie completa (en versión diapositivas acompañadas de banda sonora) de Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* (1981-1986) con más de 700 imágenes que a través de diversos protagonistas, travestis, drogadictos, prostitutas, homosexuales, alcohólicos, enfermos de SIDA, amigos de la artista, sacaban a la luz un territorio de intimidad relacionado con la violencia doméstica, las drogas, la enfermedad o la muerte.<sup>10</sup>

Tomando esto en cuenta, es crucial ver que esta forma de pensar las políticas de lo que se expone, cuestiona en sus fundamentos las categorías fuertes y mayores de la tradición política y moral que asume condiciones estáticas, propiedades permanentes, y una cierta identidad fija respecto de los sujetos así como en su relación con la organización de lo social: pienso en nociones como Estado, Nación, sociedad, ciudadano, etc., que son insuficientes para pensar los temas que Goldin nos obliga a ver aquí. Lo que aquí me interesa es traer a cuenta que una micropolítica expone lo que no se tematizaba con las categorías y teorías de

política clásica, por no considerarse en éstas algo crucial frente a problemas que anteriormente no se asumían como propiamente políticos o de alta relevancia. De ahí que las micropolíticas se tornen tan complejas al tematizar asuntos como la familia, las prácticas sexuales, el deseo, el género, identidades sexuales no binarias, el reparto de vulnerabilidades económicas, el consumo de fármacos legales o no, las adicciones, el consumo de ideologías y productos culturales, la economía psíquica y afectiva, y tantos otros aspectos que en buena medida se entretujan bajo lo que muestra una consigna fundamental de los feminismos, primero, y, después, retomada como punta de lanza también por la teoría de género y las prácticas *queer*: “lo personal es político”.



Fig. 2. Nan Goldin, *Cookie y Vittorio en su boda: el anillo*, 1986, impresión en Cibachrome, 40.6 x 50.8 cm, Marian Goodman Gallery, Londres. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.

### **You Don't Own Me – Lesley Gore**

*La intimidad no es una nueva prisión. Su necesidad de vínculos podría formar, más tarde, otra política.*

Julia Kristeva

Quiero aclarar que no pretendo sostener que Sherman, Calle o Goldin abarquen todos estos posicionamientos críticos, los traigo a cuenta porque me interesa el modo en que la intencionalidad y el despliegue de sus obras coinciden con los problemas planteados por una aproximación distinta a la conformación de lo público y la designación de sus límites respecto de las políticas de lo privado. Y encuentro también otra coincidencia significativa, en

ambos casos se trata de artistas que, al igual que Goldin, utilizaron la fotografía como el medio para intervenir la percepción precedente respecto del lugar que ocupan tanto la intimidad como la identidad, y el tema de las mujeres en las esferas de lo perceptible, pero ya a partir de prácticas artísticas. Sé bien que esto es un tema suficientemente discutido en bibliografía sobre historia del arte con enfoque feminista o de género,<sup>11</sup> pero creo que aún quedan aspectos por retomar para pensar específicamente lo que se despliega de aquí con relación a otros problemas estéticos, considerando que estamos a tres décadas tras la emergencia de la obra de Goldin a la cultura visual global.<sup>12</sup> Hay, además, un campo singular compartido por las tres artistas mencionadas arriba. Y esto mismo corresponde con una observación hecha por la psicoanalista, semióloga y filósofa Julia Kristeva, con relación a la revuelta de la intimidad posibilitada en las últimas tres décadas del siglo xx:

El universo de las mujeres me permite, además, sugerir una alternativa a la sociedad robotizadora y espectacular que arruina la cultura-revuelta: esta alternativa es, sencillamente, la intimidad sensible. Poseídos por su sensibilidad y sus pasiones, ciertos seres siguen, a pesar de todo, planteándose preguntas. Estoy convencida que después de todos los proyectos y eslóganes, más o menos prometedores lanzados por los movimientos feministas de los años setenta, de la llegada de las mujeres a la escena moral y social resultaría la revalorización de la *experiencia sensible* como antídoto frente al raciocinio técnico. La inmensa responsabilidad de las mujeres en lo que a la supervivencia de la especie se refiere —¿cómo preservar la libertad de nuestros cuerpos asegurando, al mismo tiempo, óptimas condiciones para la vida de nuestros hijos? —corre pareja con esta rehabilitación de lo sensible.<sup>13</sup>

La revuelta de lo sensible no puede darse, para Kristeva, sin el lugar que ahí toma el arte de las mujeres que se han dispuesto a pensar en su condición política, es decir, íntima. Las obras de Sherman y Calle despegan desde finales de los años setenta, y la de Goldin en el segundo lustro de los ochenta, pero hay que cuidar de ver que esto no sólo no las vuelve similares, sino que muestra, en gran medida, la yuxtaposición de sus intereses artísticos e intelectuales. Se trata

de una suerte de tensión, que no es exactamente una línea que vincula meros opuestos, ni es tampoco una línea de continuidad de herencia o transmisión perfecta en el sentido ya cuestionado del concepto de “influencias”.<sup>14</sup> Al respecto, Goldin ha reconocido igualmente sentirse inspirada por el trabajo de Andy Warhol (Pittsburg, 1928), Larry Clark (Oklahoma, 1943), Brassai (Brasov, 1899) y Diane Arbus (Nueva York, 1923); con los últimos dos, Goldin compartió la exposición *Real Worlds*, en el MOCA de Los Ángeles en 2018, pero lo que la aproxima a cada uno es algo en lo que difícilmente coinciden sus obras ya sea por formato o estilo inmediato, por ello creo que para pensar en este terreno de problemas es más útil la imagen de una red de hilos argumentativos o de preocupaciones donde hay nodos de coincidencias, aunque ninguno de ellos se dirige a los mismos objetivos ni parte de los mismos presupuestos. Digo esto considerando algo fundamental para contrastar y delimitar respecto de la obra de Goldin y las artistas de su generación: ni las fotografías de Sherman ni las de Calle exponen su vida *tal cual es* a pesar de tratarse de lo que podrían ser *autorretratos fotográficos*, lo digo pensando aquí en que las imágenes de sus rostros, de unas y otras, aparecen en su obra fotográfica, y son ellas, sus cuerpos, el medio, físico e iconográfico, en donde se juega el desarrollo artístico, el proceso experiencial y experimental, la formación discursiva, política, visual y afectiva (en los casos de Calle y Goldin) donde todo este asunto complejo toma su sentido concreto. Este proceso no sería posible sin aquello que vuelve asequible el acto de fotografiar en su concreta *inespecificidad*,<sup>15</sup> la cual pienso más que otra cosa, siguiendo a Rosalind Krauss,<sup>16</sup> como un espectro indecidible de operaciones, mecanismos, artefactos, dispositivos y estrategias de discurso y de construcción de una determinada visibilidad, mismos que no pueden ser reducidos a la fotografía revelada en su formato impreso, ni como mero objeto físico, en todo caso como espectro artefactual de composición de una cierta visibilidad, con usos discursivos emplazados y orientados a fines concretos o ambiguos en cada caso.

Este espacio de lo fotográfico, a mi parecer, en la obra de Goldin, alcanza de suyo otras esferas como la escritura diarística en su concepción extraliteraria, tanto como al arte multimedia

que suele desplegar en sus instalaciones de proyecciones del conjunto de imágenes fotográficas que conforman *The Ballad*. Ya que desde sus inicios se postuló como una suerte de actos en vivo que dispone la memoria como una vivencia a actualizar: las primeras presentaciones del material con el que finalmente se articuló *The Ballad of Sexual Dependency* se proyectaba a gran escala, con montaje de transparencias diapositivas en carretes y sobre pantallas o paredes, es decir, en gran formato, al interior de los clubes nocturnos en los que tanto Goldin como sus amigos se daban sitio para beber, consumir drogas, bailar, besarse.

Al respecto, hay detalles también por matizar. La artista e investigadora mexicana Isis Ortiz Reyes sostiene que la obra de Sophie Calle no consta de *autorretratos* a pesar de que se trate de piezas fotográficas propias, y esto se debe a que, aunque sus temas atraviesen con una frecuencia absoluta la cuestión de la identidad y la intimidad personal, no siempre aparece ella ni se presenta su vida “tal cual es”. Para Ortiz Reyes habría que distinguir modalidades, no se trata de los mismos conflictos convocados en un *autorretrato*, en una *autorrepresentación* o en una *autorreferencia*: “ya que aunque la protagonista de las historias es siempre Sophie Calle, su imagen no aparece en todas las fotografías”.<sup>17</sup>

Sobre la cuestión que involucra aquí el caso de Cindy Sherman, el teórico de la fotografía André Rouillé sostiene lo siguiente:

En sus autorrepresentaciones, la artista estadounidense Cindy Sherman asume los roles de directora, actriz, modelo y fotógrafa. Al vestirse y maquillarse, se transforma en una multitud de personajes: desde vedettes de cine en la serie *Fotogramas Sin Título*, hasta modelos de pinturas antiguas en la serie *Retratos de la historia*. Pero su rostro, que se pliega con sorprendente docilidad a todos estos travestismos, no quiere expresar nada de algún ser profundo. Aunque asume mil rostros, Cindy Sherman no posee ninguno. Y sus obras, al hacer referencia a algo distinto de ella misma, no tiene nada de *autorretrato*.<sup>18</sup>

Podemos ver que Goldin permite leer la obra de sus predecesoras-contemporáneas desde otras

ópticas, las enriquece sin pretenderlo, y dispone los términos del problema de lo íntimo en la fotografía en registros más amplios para las disertaciones que les seguirán. La cuestión es relevante para este texto por lo siguiente: distinguir que en cada caso se trata de micropolíticas diferentes viene a decantar en un desplazamiento de los posicionamientos planteados por las mujeres artistas que habían conseguido cuestionar el lugar asignado a la interioridad en su vínculo con la designación de la feminidad y lo personal en las prácticas culturales anteriores. De cualquier manera, todo converge para entender cómo esa segmentación hace imposible construir universales que pretendan decir qué esperar del arte, de la fotografía, de las mujeres artistas, del deseo, del cuerpo, de la autorrepresentación, de la autoficción, incluso del autorreconocimiento, etc. Algo que no tendría sitio sin su tematización ya sea por los feminismos en sus distintas olas, la teoría de género<sup>19</sup> –que por cierto se consolida epocalmente en paralelo a la obra de Sherman, Calle y Goldin–, e incluso en el arte, la teoría y las prácticas *queer*, que encontrarán en buena parte de artistas de esta generación precisamente a sus estandartes para dislocar ideas anquilosadas respecto a la constitución de las normativas que sostenían nociones previas sobre la identidad, así como sus narrativas textuales y visuales, o en su interacción. Todo esto es útil para pensar en que, si bien las tres artistas que hemos abordado aquí se sirvieron de los medios y formatos de la fotografía para cuestionar la relación entre la intimidad y la verdad de los sujetos que en ellas se muestran, no ocurre que se trate de la misma cuestión en cada uno de estos casos.



Fig. 3. Nan Goldin, *Cookie ante el ataúd de Vittorio*. Septiembre 16 de 1989, 1989, impresión en Cibachrome, 40.6 x 50.8 cm, Marian Goodman Gallery, Londres. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.

## **Memories Are Made of This – Dean Martin**

*Toda biografía organiza restos para hacer con ellos un cuadro: encuadra una ficción.*

Michel de Certeau

Podría sugerirse que, en buena medida, el sitio privilegiado que ocupa Goldin en la escena mundial del arte contemporáneo desde los años ochenta, se debe a su capacidad para hacer pensable, es decir, manifiesto, todo un ámbito que rebasaría la ya desde entonces caduca y cuestionada separación entre los espacios del arte y los propios del mundo de la vida. Y si su producción se emplaza con precisión en estos linderos, no se debe únicamente a que sea su vida personal y la de sus amigos lo que aparece en sus fotografías. Lo digo considerando que, a pesar de lo dicho por Goldin, no es seguro que haya necesariamente ahí una manifiesta realidad positiva e inaccesible del pasado, al menos no en términos de documentación memorística “real”.<sup>20</sup> Y será esto lo que discutiré desde un par de perspectivas a lo largo de este apartado. Para continuar vendría a cuenta saber qué es lo que Goldin ha sugerido sobre su relación con la memoria. En las palabras de apertura a la versión en libro de *The Ballad of Sexual Dependency* establece que es ella quien decide qué es lo que se puede ver de sí misma en la autoexposición que *The Ballad* representa:

*La Balada de la Dependencia Sexual* es el diario que dejo que la gente lea. Mis diarios escritos son privados, constituyen un documento cercano de mi mundo y me permiten la distancia para analizarlo. Mi diario visual es público: se expande desde su base subjetiva con las aportaciones de otras personas. Estas fotos pueden ser una invitación a mi mundo, pero fueron tomadas para que yo pudiera ver a la gente en ellas.<sup>21</sup>

Es raro encontrar en la bibliografía que discute o que procura presentar la obra fotográfica de Goldin las citas de los escritos con que acompaña las versiones impresas de sus obras fotográficas. Lo cual resulta desconsiderado tomando en cuenta que Goldin suele escribir una suerte de prólogos que no necesariamente presentan el orden de ideas o temas en sentido abstracto ni como discurso intelectual o académico, sino su propia relación con cada

serie fotográfica, a pesar de que la obra esté dispuesta en formato de libro y orientada hacia un escrutinio público bastante más amplio que sus exposiciones en museos o galerías. Me parece meritorio señalar que la escritura textual de Goldin goza de cierto paralelismo a su obra visual: hay una composición cuidada y estilizada, se trata generalmente de presentar a través de las palabras algún aspecto de sí misma con relación a las personas y temas que ahí se convocan, pero no es una revelación directa ni en bruto, no es la libre asociación de palabras en el flujo de conciencia –de pretendida autotransparencia–,<sup>22</sup> ni es tampoco el desorden asumido de antemano de las palabras que brotan en el discurso hablado, por ejemplo, cuando da entrevistas, en las cuales siempre puede aclarar, negar, reformular o acentuar algún aspecto. En sus escritos hay un cuidado de edición procesual, el tono de las frases dispone cierta declinación afectiva y emocional, si bien es un orden de ideas claras y muy precisas eso no significa que se confunda con un argumento teórico, incluso si ahí da cuenta de las decisiones tomadas, de las circunstancias de producción, o si habla sobre las concatenaciones de los tópicos y de lo que finalmente quiere decir en el terreno del discurso fotográfico, incluso ahí hay un enfoque que pretende dar matices que se empatan con el estilo etéreo, de colores vibrantes y tan delicados como hoscos de sus fotografías, y a estos tonos afectivos los dispone como enunciación textual.<sup>23</sup>

Dichos escritos no están dispuestos para *explicar* las imágenes –en el sentido de sustituir su significación–, pero no podemos descartar que hay entre ambos discursos líneas de vinculación, donde no hay una correspondencia exacta pero tampoco hay plena independencia entre un formato y otro.<sup>24</sup> Goldin separa desde un inicio los ámbitos de la exposición posible. Dispone de un diario escrito para uso íntimo, mientras que las fotografías publicadas constituyen un diario orientado hacia la mirada de una exterioridad sin rostro ni temporalidad precisa: la mirada del público y del revisor de su obra en formato de fotolibro, o como imágenes aparecidas en distintos medios, impresos, audiovisuales o digitales, y que no están ya completamente bajo el control de las aclaraciones o detalles que Goldin deba o pueda siquiera proporcionar respecto de lo que se trata en cada fotografía. Esto hace ver que, cuando menos, lo que hay en cada serie fotográfica

consta de una doble bifurcación: texto/fotografías; memoria personal/memoria pública. Podemos pensar que tiene en mente estas relaciones —tanto como sus posibles escisiones— ya desde el momento en que con la cámara en mano se orienta a componer encuadres, seleccionar o manipular iluminación natural o artificial, determinar balance de colores, construcción de puntos de enfoque, etc. Y lo hará nuevamente después, al momento de decidir cuáles negativos habrá de imprimir, cuáles habrá de convertir en transparencias para proyectar en el carrito de diapositivas ya sea en el museo o en el bar, y todas ellas son decisiones necesarias para definir cuál será el material que repartirá entre los espacios de “su mundo particular” y el que destinará para esa incierta mirada pública.



Fig. 4. Nan Goldin, *Sharon con Cookie en cama*, 1989, impresión en Cibachrome, 40.6 x 50.8 cm, Marian Goodman Gallery, Londres. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.

Goldin se exterioriza, es cierto, pero sin exhibirse por entero. Eso es algo que en muchas ocasiones ha pasado desapercibido para su recepción: el tono intimista no debe confundirse con una inmediatez: la obra de Goldin no es ni de lejos ni de cerca un “reality show”. Hay un juego a articular con la visibilidad de lo íntimo, lo sabemos, pero este juego es más una suerte de articulación-bisagra, algo próximo a una puerta giratoria con límites definidos que no permiten acceder a todo lo que intenta entrar a su experiencia de vida singular, y digo esto pensando en que casi nadie puede ver ampliamente hacia la apertura de lo expuesto en las fotografías de “lo íntimo” que Goldin nos muestra. Me atrevería a decir que hay un juego un tanto perverso y totalmente paradójico en

medio de todo esto, y que en la sutileza de la planeación de Goldin se juega el encanto, la fascinación tan cruel como delicada que sus piezas detentan: hay una invitación a ser observada, sí, pero no le preocupa particularmente lo que “cualquier” mirada ve. Y esto sin que le sea indiferente. Cabe decir que no es la mirada del espectador lo que la ha motivado, pero tampoco es que la desprecie de lleno. Siendo fieles a sus palabras, el móvil de la vocación fotográfica de Goldin serían más bien las personas que en ellas aparecen. El afán reside en reconectar la mirada con quienes están destinados a no devolvérsela, pero que están situados en ese despliegue imaginario propio de las fotografías.<sup>25</sup> En la teoría patológica, propia del régimen psiquiátrico del siglo XIX, se sugiere que la perversión propia del exhibicionista es saberse mirado por los otros. Goldin no cabe por entero aquí cuanto que lo que la lleva a exponer su archivo personal es reencontrarse con una mirada en las fotografías, lo reitera con variaciones en distintos textos y entrevistas, pero este afán de ser vista no se dirige a las personas exteriores a la autonomía de cada retrato (o autorretrato); cada fotografía se mantiene como universo cerrado sobre sí mismo, y la mirada que Goldin busca preservar es justo la de las personas que se convierten en imágenes:

Mi deseo es preservar el sentido de la vida de las personas, dotarlas de la fuerza y la belleza que veo en ellas. Quiero que la gente en mis fotos me devuelva la mirada. Quiero mostrar exactamente cómo es mi mundo, sin glamour, sin glorificación. No se trata de un mundo sombrío, sino de un mundo en el que existe una conciencia del dolor, una cualidad de introspección.

Todos contamos historias que son versiones de una Historia-memorizada, encapsulada, repetible y segura. La memoria real, la que estas imágenes detonan, es una invocación del color, el olor, el sonido y la presencia física, la densidad y el sabor de la vida. La memoria permite un flujo interminable de conexiones. *Las historias pueden ser reescritas, la memoria no.* Si cada imagen es una historia, entonces la acumulación de estas imágenes se acerca más a la experiencia de la memoria, una historia sin fin.<sup>26</sup>

Esta anotación podría parecer una obviedad de



no ser por lo siguiente: la obra de Goldin se extiende al modo de una producción enfocada en la memoria como proceso de creación y de composición afectiva; mismo proceso que –en sus propias palabras– derivaría en un estado intermedio entre formulaciones alrededor de la experiencia del paso del tiempo y la incidencia que las sensaciones y la interacción próxima de las personas, ya sean al interior de lo que se deja ver en las fotos, ya sea con los espectadores, o bien con la propia mirada de Goldin hacia sus propias obras o sus autorretratos.<sup>27</sup>

Sabemos de más que ahí se juega el núcleo visual y autobiográfico para Goldin, quien explica, en el Epílogo de la reedición de 1996 a *The Ballad*, que el registro y, principalmente, la publicación de su rostro golpeado en la famosa fotografía tomada transcurrido un mes del ataque por parte de Brian, su novio hasta 1985, estaban dispuestos como una suerte de recordatorio del abuso sufrido. Pero no se trata únicamente de una declaración o un testimonio, ni siquiera como acto de denuncia. La serie era ante todo un mensaje para sí misma, si bien no para ese mismo instante, es un registro archivístico, lo mismo que un álbum familiar:

Sigue siendo mi familia. Han pasado diez años desde que se publicó la *Balada* y ya no miro más el libro. Eso fue entonces. Esto es ahora. Sigo llevando mis diarios, tanto escritos como fotográficos. Ellos cuidan del pasado por mí y me permiten vivir totalmente en el presente. Tomé las fotos de este libro para que la nostalgia nunca pudiera colorear mi pasado. Me doy cuenta de que me tomé la foto golpeada para no volver con el hombre que me maltrató. Quería hacer un registro de mi vida que nadie pudiera modificar: no una versión segura y limpia, sino un registro de cómo se veían y se sentían realmente las cosas.<sup>28</sup>

Goldin había mencionado en el escrito introductorio a la primera edición que los celos de Brian se debían a que encontró y leyó en sus diarios su atracción y relaciones esporádicas o afectivas con otras mujeres, y desde allí justificó la golpiza:

Lo que emocionalmente reconoces y lo que anhelas sexualmente puede ser salvajemente contradictorio. A menudo siento que estoy mejor preparada para estar con una mujer; mis largas

amistades con mujeres son lazos que tienen la intensidad del matrimonio o la cercanía de las hermanas. Pero una parte de mí se ve desafiada por la opacidad del maquillaje emocional de los hombres y es estimulada por el conflicto inherente a las relaciones entre hombres y mujeres. [...] Durante varios años, estuve profundamente involucrada con un hombre. Estábamos bien adaptados emocionalmente y la relación se volvió muy codependiente. Los celos eran motivo para inspirar pasión. Su concepto de relación estaba enraizado en el idealismo romántico de James Dean y Roy Orbison. Y a mí me apetecía la dependencia, la adoración, la satisfacción, la seguridad, pero a veces me sentía claustrofóbica. Éramos adictos a la cantidad de amor que la relación nos proporcionaba. Éramos una pareja. Las cosas entre nosotros empezaron a venirse abajo, pero ninguno de los dos podía terminar. El deseo se reinspiraba constantemente al mismo tiempo que la insatisfacción se hacía innegable. Nuestra obsesión sexual seguía siendo uno de los ganchos. Una noche, me golpeó severamente, casi cegándome. Quemé varios de mis diarios. Más tarde me enteré de que los había leído. Confrontarse con mi normal ambivalencia traicionó su noción de romance absoluto.<sup>29</sup>



Fig. 5. Nan Goldin, *Cookie en su ataúd*. Noviembre 15, 1989, impresión en Cibachrome, 40.6 x 50.8 cm, Marian Goodman Gallery, Londres. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.

La dimensión micropolítica se deja ver ahí por entero. No están las instituciones tradicionales en juego: el Estado, la ciudadanía, la familia. Están presentes, en cambio, otros poderes: los de la visibilidad de la galería, el bar, el museo,

los de la fotografía como medio estético y político, el deseo sexual, la dependencia afectiva, la ambigüedad de los gustos de Goldin quien ni siquiera se identifica por entero como bisexual a pesar de haber tenido parejas hombres, mujeres y personas trans.

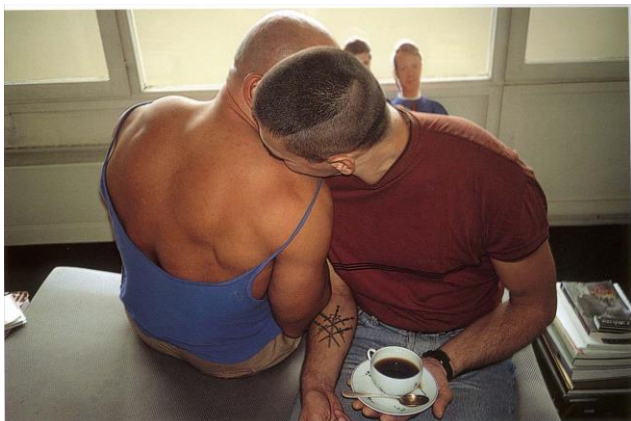


Fig. 6. Nan Goldin, *Gotscho besando a Gilles*, 1993, impresión en Cibachrome, 40.6 x 50.8 cm, Marian Goodman Gallery, Londres. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.

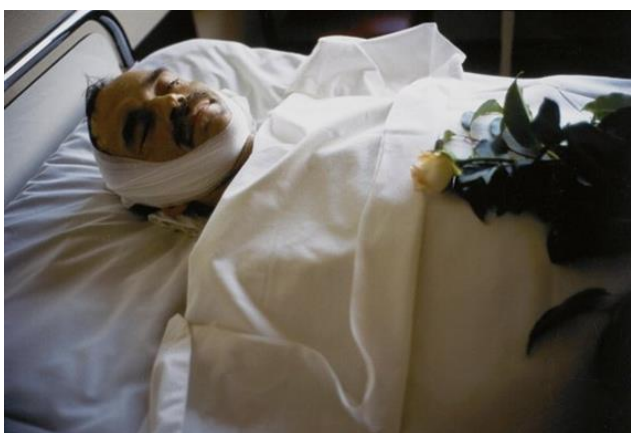


Fig. 7. Nan Goldin, *Alf Bold*, 1993, 40 x 50.01 cm, Marian Goodman Gallery, Londres. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.

Si bien para Goldin la cuestión se trataba de una simplicidad que habría que admirar: el fundamento del acto de fotografiar reside en el deseo por conservar, y ante todo de pensar en la capacidad técnica, la apertura tecnológica que cabe en la vida para construir un umbral, un bucle temporal que traiga a la presencia algún aspecto (algún espectro también) de un instante cuya significación rebasaría su realidad material positiva, su acontecimiento, y sería relanzado hacia la temporalidad abierta del por-venir. Ya que, la fotografía, como práctica, desde su mero formato, tensa el lugar equívocamente

articulado de una continuidad irreversible entre los éxtasis del tiempo cronológico: pasado, presente, futuro. La fotografía posibilita que la memoria rompa las condiciones progresistas de lo cronológico, aunque haga esto en una disposición fantasmática que es por sí misma indecible.

Lo que Goldin lleva a cabo es un proceso de producción escritural que juega en paralelo lo mostrado en la imagen y lo dicho en el texto, y ambos formatos coinciden en el acontecimiento que aquí podemos llamar fantológico para servirnos del término de Jacques Derrida, quien sugiere una fantología en lugar de una ontología, y que en francés resultan homófonos, si bien la principal preocupación de Derrida es dislocar la metafísica de la presencia con una categoría que muestre lo indecible de la presencia/ausencia que está latente en todo acontecimiento. *Hanter* en francés se presentaría en castellano como acecho, resguardo, frecuentar, atormentar. Rosaura Martínez Ruiz lo sintetiza de esta manera:

La misma idea de espectro remite a esta proyección expectante, en tanto su ominosidad, recae en que puede “aparecerse” –o no– en cualquier momento y circunstancia. [...] El fantasma no está ni presente ni ausente, o está presente y ausente al mismo tiempo. No podemos decir que un espectro se presente, pero su atípica aparición produce efectos que lo anuncian. La espectralidad es una economía de fuerzas que “hacen cosas”.<sup>30</sup>

### ***The Bed's Too Big Without You – Sheila Hylton***

*... ese elemento no está ni vivo ni muerto, ni presente ni ausente: espectraliza.*

Jacques Derrida

La formulación sobre la memoria de la propia Goldin es tanto más rotunda cuanto que es inocente respecto de una teorización más compleja sobre los procesos de escritura en lo que compete a lo memorístico, y no quiero simplemente señalarla, prefiero replantearla de esta manera: no es del todo desatinado pensar en que para Goldin lo que la fotografía puede preservar solo acontece a través de la

conformación de redes de evocaciones de una potencialidad insospechada, a través de una interconexión de los sentidos y que, más que otra cosa, se orientaría a través del deseo de superar la finitud: lo que amenaza con ser lo más inaprensible del instante. La motivación detrás del acto fotográfico se impone rebasar la unicidad de los eventos en su singularidad espacio-temporal. La fotografía, tanto como otros formatos artísticos pretende anteponer una resistencia al paso del tiempo, a la dimensión irreversible de la equívoca permanencia de la materia, lo irreversible que habita en la temporalidad más cotidiana. A pesar de que ocasionalmente haga precisamente lo contrario.



Fig. 8. Nan Goldin, *Camas vacías*, impresión en cibachrome, 1979, 53 x 63.5cm, Marian Goodman Gallery, Londres. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.



Fig. 9. Nan Goldin, *Velas de Fátima*, 1998, Cibachrome, 65 x 97.5 cm, Marian Goodman Gallery, Londres. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.

Susan Sontag es quien ha perfilado estas ideas no sólo con premura respecto de discusiones

que más tarde se desarrollaron en la teoría fotográfica, y lo ha hecho con particular atino y también mediando las ideas a través de una escritura tan estilizada como enternecedora:

Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios: mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo. El París melancólico e intrincado de Atget y Brassai ya casi no existe. Como los parientes y amigos muertos conservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y estériles, nos procuran una relación de bolsillo con el pasado. Una fotografía es una pseudopresencia y un signo de ausencia. [...] todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad.<sup>31</sup>

La anterior formulación puede pensarse como algo bien diferente si situamos el proyecto fotográfico de Goldin en un entramado más amplio de conceptos, en los que la memoria vendría a ser precisamente algo bien distinto de lo que había querido formular en *The Ballad*. Sería torpe decir que la fotografía no es una mediación artefactual de la memoria, sus relaciones con la conservación de imágenes en disposiciones mediadas por diferentes formatos, materiales y técnicas, es algo que de muchas maneras está en el corazón de su entramado conceptual y en las discusiones sobre su especificidad desde su aparición.<sup>32</sup> Es cierto que esta discusión ha salido a flote desde hace ya muchas décadas en las indagaciones sobre la relación entre fotografía y archivo, pero considero que hace falta traer a cuenta cómo adviene el concepto de memoria en la fotografía personal, principalmente para articular una

problemática que, para la teoría contemporánea de la fotografía, podría disponer el asunto en otros espacios de indagación. Pienso en un texto singularmente útil para la revisión historiográfica reciente respecto a la fotografía: *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, de André Rouillé, donde nos dice esto respecto de su función como documento:

Una de las funciones de la fotografía-documento fue levantar un nuevo inventario de lo real en forma de álbumes y luego de archivos: el álbum, como máquina de reunir y atesorar imágenes; la fotografía como máquina (óptica) de ver y máquina (química) de registrar y duplicar las apariencias. [...] A principios de los sesenta del XIX, la moda de la tarjeta de visita (*carte de visite*) dio lugar al álbum privado, cuyo éxito sería confirmado enseguida por el surgimiento del retrato de familia.

La alianza fotografía-álbum constituye así la primera gran máquina moderna para documentar el mundo y tesaurizar sus imágenes. [...] todos estos procedimientos de inventario, de archivo y, finalmente, de sumisión simbólica, obedecen a una verdadera compulsión de exhaustividad, a un capricho de registro absoluto de lo real.<sup>33</sup>



Fig. 10. Nan Goldin, *Reticula positiva*, 2010, nueve impresiones de cibachrome montadas, 109.2 x 159.4 cm, 3/4, Marian Goodman Gallery, Londres. Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery. Copyright: Nan Goldin.

Podemos pensar que aquí se emplaza de alguna manera la idea de series fotográficas con las que trabajarán los artistas, en una suerte de álbum familiar pero que rebasa los espacios de exposición de eso que aparece como familiar. En el caso de Goldin esto es significativo cuanto que

lo familiar no son necesariamente sus vínculos con sus padres, ni de manera permanente con relación a su hermana mayor, quien se suicidó a los 18 años, cuando Goldin tenía 11, lo sabemos ya; aquí no profundizaremos en ello, simplemente repetiremos lo que ella misma cuenta al respecto: fue el suicidio de su hermana lo que la llevó a sostener esta relación documental y archivística con lo fotográfico, en el sentido de una disposición memorística para alcanzar algún punto de lo real en su devenir efímero. Raich Muñoz se enfoca en la serie de Goldin trabajada a partir de fotografías de su amiga Cookie Mueller, quien fallece por complicaciones en el tratamiento del SIDA en 1989:

El SIDA es una enfermedad que se extiende a nivel global en plena posmodernidad, a principios de los años ochenta. Su repercusión influye en la filosofía, en el cambio de los hábitos sociales y en el Arte, para hablar de una temática común: la vulnerabilidad y los límites de la libertad del ser humano. Por otra parte, los medios de comunicación tratan de manera continuada cualquier aspecto vinculado con esa enfermedad. Desde el reporte fotográfico, numerosos trabajos muestran los procesos de deterioro físico y el drama humano de los seres afectados. Nan Goldin vive esa época con una gran turbación y, en su necesidad de hacer algo por divulgar y sensibilizar, decide partir de una propuesta acorde a esa forma ingenua y a la vez aguda de entender la fotografía. En la frase final del texto de presentación incluido en *The Cookie portfolio* nos dice: “Yo solía pensar que nunca podría perder a nadie si lo fotografiaba con asiduidad. Recopilé estas imágenes, realizadas en los 13 años que la conocí, con el fin de tenerla conmigo. De hecho, me muestran lo mucho que he perdido”. [...]

Existe una diferencia obvia cuando un tema de interés informativo como es el SIDA es tratado desde el fotoperiodismo o desde un diario personal. En la obra de Nan Goldin no se trata de ver las consecuencias de sufrimiento sino lo que nunca más se podrá seguir viviendo. En el diario íntimo, literario o visual, hay un narrador subjetivo que dialoga consigo mismo. Una sola voz, o un solo plano, donde alternar el “yo hago”, el “yo veo”, el “yo estoy”. En las imágenes del *portfolio* dedicado a su amiga, Nan Goldin propone el “yo viví”.

Al observar alguna de las circunstancias en las que se encuentra Cookie Mueller en la fotografía —desde su boda hasta la cotidianidad más simple—, se crea otro plano para el espectador, quien se dice a sí mismo: “yo también lo he vivido”. La muerte de un cuerpo enfermo evoca planos de lectura temporal en los que verse reflejado.<sup>34</sup>

Pero esto mismo nos hace ver que la cuestión es mucho más amplia cuanto que no es sólo Cookie (**Fig. 1**) quien forma parte de “la tribu” de Goldin, ni es la única en su círculo que muere en estas circunstancias. La presencia de amigos como Cookie Mueller en la obra de Goldin significa más que simplemente el registro de la vida compartida, implica todo lo que hemos señalado ya sobre intimidad, memoria y micropolítica pero incluso excede estas lecturas, estos acontecimientos son espectrales en el sentido derrideano en la medida en que son inagotables, pueden volver para embellecer lo mismo que para acechar: la boda de Cookie con su novio Vittorio (**Fig. 2**); la muerte de éste un par de meses antes de la de Cookie (**Fig. 3**) ambos por complicaciones tras padecer SIDA; el cuidado y asistencia dado a Cookie en sus últimos días por parte de Sharon, la otra novia de Cookie, tras la muerte de Vittorio y como antesala a su muerte (**Fig. 4**); el funeral de Cookie (**Fig. 5**); la serie sobre su amigo y también galerista, en París, Gilles Dusein y su novio Gotscho (**Fig. 6**) en 1992, un año antes de que Gilles muriera también por SIDA;<sup>35</sup> la visita de Goldin a su galerista y amigo en Berlín Alf Bold (**Fig. 7**), cuando Goldin va a su encuentro a finales de 1993, por llamado propio de éste, ya que piensa que está en sus últimos meses de su vida, y Goldin les dedica una serie conmovedora titulada *For Andrew Wood* en la retrospectiva *I’ll Be Your Mirror*, de 1996. Como antesala a todo esto, hay justo una fotografía de una cama vacía que aparece hacia el final de *The Ballad* (**Fig. 8**). Pero también hay una imagen que no incluye a ninguno de sus amigos, tomada por Goldin en 1997 en la Iglesia de Santa Fátima en Portugal, y que Guido Costa señala como un tributo preciso a estos (**Fig. 9**).<sup>36</sup> También los ha reunido en una pieza que tributa a toda su tribu en un álbum familiar: *Positive Grid* (**Fig. 10**). Por último, cabe decir que Andrew Wood es un personaje con quien no hay registro alguno de familiaridad con Nan Goldin, y es que se trata más bien de un poema de James Fenton recopilado en su libro *Children in exile: poems*

1968-1984. Pienso que el poema es lo suficientemente claro como para señalar eso que las fotografías de Goldin nos permiten pensar desde su amplio espectro de temas, con toda la fuerza de las personas de quienes Goldin busca la mirada.

### *For Andrew Wood*

What would the dead want from us  
Watching from their cave?  
Would they have us forever howling?  
Would they have us rave  
Or disfigure ourselves, or be strangled  
Like some ancient emperor’s slave?

None of my dead friends were emperors  
With such exorbitant tastes  
And none of them were so vengeful  
As to have all their friends waste  
Waste quiet away in sorrow  
Disfigured and defaced.

I think the dead would want us  
To weep for what they have lost.  
I think that our luck in continuing  
Is what would affect them most.  
But time would find them generous  
And less self-engrossed.

And time would find them generous  
As they used to be  
And what else would they want from us  
But an honored place in our memory,  
A favorite room, a hallowed chair,  
Privilege and celebrity?  
And so the dead might cease to grieve  
And we might make amends  
And there might be a pact between  
Dead friends and living friends.  
What our dead friends would want from us  
Would be such living friends.

<sup>1</sup> El presente artículo forma parte de los productos de la siguiente investigación: UNAM, Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Dr. Cuitláhuac Moreno Romero Becario del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Coordinación de Humanidades, asesorado por la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein.

<sup>2</sup> *The Ballad of Sexual Dependency* es más que una serie de fotografías para verse en los formatos que suele utilizar Goldin, la serie está impresa en cibachrome de 24 x 20, y de 30 x 40, pero es crucial decir que no se despliega cabalmente sin un acompañamiento musical del cual no sólo obtiene el título, sino también su formato como

proyección a pantalla o pared en gran formato. Hemos titulado los apartados de este texto con base en canciones tomadas de la lista de Goldin, tanto con la intención de construir redes de referencia, como para sugerir un acompañamiento a la lectura de este texto.

También cabe decir que para la versión inmersiva de *The Ballad*, Goldin escoge pistas musicales de épocas diversas que solía escuchar en las reuniones o salidas con sus amigos presentes en las imágenes de la obra, donde igualmente hay piezas operísticas. La que otorga el nombre al proyecto es una pieza teatral de baladas escritas por Bertolt Brecht y musicalizadas por Kurt Weill, *Die Dreigroschenoper (La ópera de los tres centavos)*, que es, a su vez, inspirada en una adaptación y traducción de la obra de John Gay, *The Beggar's Opera*, de 1728. El resto del listado incluye material de Georges Bizet, Maria Callas, The Velvet Underground & Nico, Ennio Morricone, Bronski Beat, Boris Vian, James Brown, y Rosalind Hunt, entre otros. Goldin solía cambiar las canciones, desde las primeras presentaciones de *The Ballad* en 1981 en el bar gay "The Other Side", hasta su presentación en 1985 en la bienal del Whitney Museum de Nueva York. Fue esta versión del montaje la que la obligó a seleccionar 126 piezas fotográficas que después conformarían el libro.

Por otro lado, puede encontrarse una lista pública de reproducción de las canciones que Goldin utiliza más frecuentemente para el montaje de *The Ballad of Sexual Dependency* en:

<https://open.spotify.com/user/genevagleason/playlist/7g8Dz5blkEzO736GXcd3EJ?si=YFWegjiqTHGKRWcoLbJXbw> (acceso 21 de mayo 2019).

<sup>3</sup> En el catálogo para su exposición retrospectiva intitulada *Nan Goldin: I'll be your Mirror*, llevada a cabo en el Whitney Museum of American Art en 1996 en Nueva York, viene una lista pormenorizada de sus exposiciones desde 1979 hasta 1996; destaco las siguientes debido a que a partir de ellas se editaron los fotolibros que han ayudado a consolidar su obra: en la Burden Gallery, en Nueva York en 1985, se presentó *The Ballad of Sexual Dependency*; posteriormente Goldin se basó en una selección de fotografías de su amiga Cookie Müller para armar la exposición *The Cookie Portfolio 1976-89*, que tuvo lugar en la Pace/MacGill Gallery, también en Nueva York en 1990; en Berlín, 1992, presenta *Fotoarbaiten 1972-1992* en DAAD Galerie, retrospectiva temática de la que saldrá el catálogo *The Other Side* con las series que en esta veintena de años ha realizado retratando a sus amigas *drag queens*; en 1993 presenta *A Double Life*, en colaboración con David Armstrong, en la Matthew Marks Gallery de Nueva York; en 1994 expone su colaboración con Naboyoshi Araki, *Tokyo Love* en Shiseido Artspace en Tokio. Los pormenores pueden consultarse en: *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, cat. exp., Nueva York, Whitney Museum of American Art, 3 de octubre de 1996 al 5 de enero de 1997.

Debido a que dicho catálogo se realizó hace más de 20 años, le faltarán precisamente la referencia a los siguientes trabajos que me limito a mencionar con los datos elementales de publicación: *Love Streams*, Paris, Yvon Lambert, 1997; *Nan Goldin* con Guido Costa, *Ten Years After*, Naples-Zurich, Scalo Editions, 1998; *Emotions and Relations*, Colonia: Taschen, 1998; *Couples and Loneliness*, Tokio: Korinsha, 1998; *Nan Goldin: Recent Photographs*, Houston, Contemporary Arts Museum,

1999; *Nan Goldin. 55*, Londres, Phaidon, 2001; *Devils Playground*, Londres, Phaidon, 2003; *Soeurs, Saintes et Sibylles*, Paris, Éditions du Regard, 2005; *The Beautiful Smile*, Göttingen, Steidl, 2007; *Variety: Photographs by Nan Goldin*, Nueva York, Skira Rizzoli, 2009; *Eden and After*, Londres, Phaidon, 2014.

<sup>4</sup> Elisabeth Sussman, "In/Of Her Time: Nan Goldin's Photographs", en *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, octubre, 1996-1997, p. 30 [Catálogo].

<sup>5</sup> Cf. Juri M. Lotman, *La semiósfera. La semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1996.

<sup>6</sup> Deleuze-Guattari, "Micropolítica y segmentaridad", en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 214.

<sup>7</sup> Pienso en la amplia gama de estudios y discusiones posibilitados por el análisis de Foucault sobre la época de los grandes encierros, principalmente expuesto en *Vigilar y castigar* de 1975.

<sup>8</sup> Al respecto puede verse con detenimiento lo siguiente: Antoine Prost, "La vida privada contra la institución familiar", en Philippe Ariès y George Duby (dir.), *Historia de la vida privada. Vol. 5. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, Barcelona, Taurus Ediciones, 1991.

<sup>9</sup> Ana María Guash, *El arte del siglo XX a través de sus exposiciones. 1945-2007*, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 415.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>11</sup> Cf. Nancy Duncan (ed.), *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996; Amelia Jones (ed.), *The Feminist and Visual Culture Reader*, Londres-Nueva York, Routledge, 2003; Griselda Pollock, *Generations and Geographies*, Londres, Routledge, 1996; G. Pollock, *Vision and Difference*, Nueva York, Routledge, 2003.

<sup>12</sup> Al respecto, vease: Nicholas Mirzoeff, *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*, México, Paidós, 2016.

<sup>13</sup> Julia Kristeva, *El porvenir de una revuelta*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2000, p. 16. Las cursivas son de Kristeva.

<sup>14</sup> Lo que me interesa recalcar aquí es lo que señala Michael Baxandall con relación a los límites descriptivos del término "influencia de", pues dicho uso aplasta los matices que hay en las relaciones entre artistas de diferentes generaciones, o con algún tipo de vínculos de diversa índole en la misma generación, lo retomo para recordar que al pensar de manera profunda la complejidad de las aproximaciones temáticas o los intereses artísticos, se pueden señalar muchos más aspectos a partir de otros vocabularios: "inspirarse en, acudir a, aprovecharse de, apropiarse de, recurrir a, adaptar, malentender, remitirse a, recoger, tomar, comprometerse con, reaccionar frente a, citar, diferenciarse de, asimilarse a, asimilar, alinearse con, copiar, dirigirse, parafrasear, absorber, hacer una variación sobre, revivir, continuar, remodelar, imitar, emular, travestir, parodiar, extraer de, distorsionar, prestar atención a, resistir, simplificar, reconstruir, elaborar sobre, desarrollar, enfrentarse con, dominar, subvertir, perpetuar,

reducir, promover, responder a, transformar, emprender.” Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 75.

<sup>15</sup> Este no es el sitio para reparar en la naturaleza de *lo fotográfico* tal y como se ha planteado el problema del *medio* y la *mediación*, y que transitan la historia del debate sobre la materialidad y especificidad de la técnica fotográfica al menos desde el modernismo y por influencia de la crítica de arte de Clement Grenberg. Aún así, me gustaría retomar una idea de Jacques Rancière que vendría a intentar situar más que conclusiones, una manera más contemporánea de articular la discusión respecto del medio fotográfico: “La fotografía no es únicamente la técnica que libera al arte de la *mimesis*, sino también la técnica que libera a la *mimesis* del arte; que permite a las cosas hacerse visibles liberadas de los códigos de la representación, de las relaciones codificadas entre formas visibles y producción de efectos de significación. J. Rancière, versión castellana de Blanca Gutiérrez Galindo, *Revista Interior Gráfico*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, No. 13, Abril, 2013. En:

<https://www.interiorgrafico.com/edicion/decima-tercera-edicion-abril-2013/lo-que-medium-puede-querer-decir-el-ejemplo-de-la-fotografia-un-texto-de-jacques-ranciere>, (acceso 21 de mayo 2019).

<sup>16</sup> Aquí es fundamental la idea de *lo fotográfico* utilizada por Rosalind Krauss: “¿Y la fotografía? ¿En qué espacio discursivo opera? El discurso estético, al desarrollarse en el siglo XIX, se organiza cada vez más en torno a lo que podríamos denominar el espacio de exposición. Ya fuera del museo, del salón oficial, de una feria internacional o de una exposición privada, este espacio está constituido por una parte de la superficie continua de la pared —una pared concebida cada vez más de forma exclusiva para exponer arte—. Pero, más allá de las paredes de la galería, el espacio de exposición podía presentarse bajo otros aspectos, por ejemplo, como crítica. Por un lado, la crítica es la reacción escrita a la presencia de las obras en ese contexto específico y, por otro lado, es el lugar de la elección implícita —inclusión-exclusión— donde todo aquello que se excluye del espacio de exposición se halla marginado en el plano del estatuto artístico”. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 41.

<sup>17</sup> Isis Ortiz Reyes, *La he visto. Estrategias subversivas de representación en la obra de Sophie Calle*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, p. 47.

<sup>18</sup> André Rouillé, *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, México, Herder, 2017, pp. 481-482.

<sup>19</sup> Al respecto se puede revisar Judith Butler, *El género en disputa* (originalmente de 1990), pero es más útil el prólogo para su reedición del año 2000. Ahí Butler apunta los estudios de Gayle Rubin, Esther Newton y Monique Wittig como los lugares cruciales para entender en qué medida los estudios de género se consolidaron como tales. Igualmente analiza de manera detenida cómo se pueden pensar los problemas de la teoría de género, inicialmente en el marco de las tradiciones teóricas francesas: su antecedente en el feminismo de Simone de Beauvoir, si bien indicando el tránsito de discusiones hacia una especificidad que ya no sólo apuntaría hacia el lugar de la

mujer en la cultura, sino hacia lo que la cuestión del género problematiza para campos teóricos más extensos, principalmente hacia el terreno de lo que monóticamente se ha llamado post-estructuralismo, pero también su deriva hacia un ámbito de hibridación que tendría que estar atento a sus marcos de emergencia específicos, ya sean ideológicos, geopolíticos, históricos, etc., para poder discutir y pensar qué se entiende por ello, y de cuyas cuestiones se articula propiamente la teoría *queer* de los años noventa. Butler, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 10-14.

<sup>20</sup> Hal Foster discute con detenimiento el modo en que en la segunda mitad del siglo XX diversas empresas artísticas procuran plantear una tematización de “lo real” en el arte, como respuesta al arte del simulacro del Pop-art de Warhol, del minimalismo y de las tendencias en los sesenta hacia lo conceptual. Discute a partir de Baudrillard, Kristeva, Freud y Lacan cuál es el lugar de este afán “traumático” por presentar la realidad tal cual es. Cf. Hal Foster, “El retorno de lo real”, en: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, pp. 130-173.

<sup>21</sup> Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, Nueva York, Aperture, 1986, p. 6. Todas las traducciones del inglés al castellano tomadas de los escritos introductorios de la propia Goldin citados para este artículo son mías.

<sup>22</sup> Cf., Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978.

<sup>23</sup> Sería útil analizar la “intencionalidad” de Goldin bajo el modelo de *Troc* sugerido por el historiador de arte británico Michael Baxandall, pero eso rebasaría lo que me interesa exponer aquí, me basta con señalar que la intencionalidad personal y propia de Goldin como artista no se puede deslindar de los conflictos propios del arte y de la epocalidad de la que surgen y en la que adquieren sentido. De ahí que en ocasiones haya que distinguir lo que ella quiere que se vea de sus piezas y lo que se ha visto en ellas en ámbitos más extensos.

<sup>24</sup> Rosalind Krauss ha expuesto con detenimiento las relaciones entre la imagen fotográfica y las leyendas que pueden acompañarlas: “Cuando fallan las palabras”, *op. cit.*, pp. 205.

<sup>25</sup> Para una revisión más detenida en la relación de Goldin con el *vouyerismo*, vease: Alison Dean, “Intimacy at Work: Nan Goldin and Rineke Dijkstra”, *Journal History of Photography*, vol. 39, 2015 - Tomo 2, Londres, 2015, pp. 177-193.

<sup>26</sup> Nan Goldin, *op. cit.*, p. 6. Las cursivas son de Goldin.

<sup>27</sup> Cf. Sonia Vargas, *Nan Goldin. La intimidad en revuelta. La intimidad devuelta*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

<sup>28</sup> Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, p. 145.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>30</sup> Rosaura Martínez Ruiz, *Freud y Derrida: Escritura y psique*, México, Siglo XXI, 2013, p. 98.

<sup>31</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, pp. 32-33.

<sup>32</sup> Al respecto me remito —sin ahondar en ello— a una serie de textos que resumen y entre sí mismos interrelacionan las problemáticas abiertas por la fotografía en sus distintos emplazamientos históricos; es decir, estos libros presentarían en su momento una revisión puntual y sintética respecto de lo que la fotografía problematiza para la historia del arte, tanto como a su exterioridad, y todos han sido piezas claves para comprender la relación entre los conceptos y las técnicas en las que se produce la obra fotográfica que les sigue, esto significaría que no han sido meros textos teóricos sino que han impactado en la producción efectiva de los fotógrafos que los han leído: Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía* de 1931; Roland Barthes, *La cámara lúcida* de 1980; y Rosalind Krauss, *Lo fotográfico* de 2002. No quiero decir que estos sean los únicos ni los mejores libros sobre teoría o historia de la fotografía, pero sí que cada uno de ellos ha reposicionado los problemas conceptuales y mediales con relación a lo que la fotografía significa para los momentos en que aparecen estos textos.

<sup>33</sup> André Rouille, *op. cit.*, pp. 129-131.

<sup>34</sup> Raich Muñoz, *Corpografías. El cuerpo en la fotografía contemporánea*, Madrid, Casimiro Libros, 2013, pp. 103-105.

<sup>35</sup> Para los detalles véase: Sophe Junge, “Nan Goldin’s Photographs of Gilles and Gotscho, 1991 to 1993”, en *Art about AIDS. Nan Goldin’s Exhibition Witnesses: Against our Vanishing*, Berlín, De Gruyter-Bloomsbury, 2016, pp. 103-109.

<sup>36</sup> Cf. Guido Costa, *Nan Goldin*, Barcelona, Phaidon Press Limited, 2010, pp. 98-99.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Moreno Romero, Cuitláhuac; “Micropolíticas de la memoria en la obra de Nan Goldin”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 15 | Segundo semestre 2019, pp. 28-42.

Recibido: 4 de junio de 2019  
Aceptado: 22 de noviembre de 2019