



Universidad de
SanAndrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Ciencias Sociales

Licenciatura en Comunicación

LOS PAISAJES INTERIORES

**Representaciones de la Vida Íntima en la Fotografía
Artística Contemporánea**

Autor: Nicolás Pasquali

Legajo: 26151

Mentor: Diego Fernando Guerra

Co-mentor: Santiago Porter

Buenos Aires, Diciembre de 2018

INTRODUCCIÓN

The synchronization of the psychological, emotional and sociological plots that bind a family together has always been my primary purpose.

Tina Barney

The diary is my form of control over my life. It allows me to obsessively record every detail. It enables me to remember.

Nan Goldin

La vida íntima, tal y como la entiende esta investigación, aparece insistentemente tematizada y representada en la fotografía artística contemporánea durante los últimos cuarenta años. A través de diversos artistas que ‘se vuelcan temáticamente sobre sí mismos y los territorios próximos’ (Gorodischer 2018: 13) la intimidad ingresa legítimamente a la cultura visual. Si bien en muchos casos la artísticidad de sus obras fue puesta en tela de juicio, la aprobación no tardó en llegar: la frecuencia emocional de las imágenes producidas generó afiliaciones instantáneas en las audiencias más jóvenes.

Hubo que esperar a los años ochenta (Dubois 2015: 14) para que en la Academia suceda la emergencia, la exploración y la afirmación de un pensamiento teórico sobre la fotografía que le daría al fin el estatuto de arte a estas obras. Los artistas experimentaban artísticamente con la fotografía hacía ya muchos años (pensemos en los Pictorialistas o los Surrealistas por dar un ejemplo), pero es recién en esta década que comienzan con seriedad los debates sobre la especificidad del medio.

La fotografía se transforma en el medio predilecto de representación de lo íntimo, ya que les proporciona a sus usuarios un tipo de registro y una posibilidad de representación que ningún otro medio había permitido hasta su invención. Un aspecto remarcable es su naturaleza indicial que fascina a los artistas: cada imagen fotográfica tiene un rastro, una huella espectral de lo que fue retratado por la

cámara. Las fotografías son entonces, como afirma Sontag (2012: 25), a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia.

Por otro lado, la tematización en fotografía atravesó, como en el resto de las artes miméticas, un devenir que puso de manifiesto los gustos y las relaciones de poder de cada época, con sus respectivas preferencias y silenciamientos. Se le impusieron géneros, estilos y demás categorías clasificatorias. Sin embargo, como opina Schaeffer (2004: 18), ‘debido a la falta de cristalización de tradiciones genéricas autorreguladoras, la cuestión de los géneros fotográficos no puede ser tratada mediante presupuestos tomados del ámbito de las bellas artes’. Aquí adheriremos, en esa misma línea, a la idea de la curadora inglesa Charlotte Cotton (2014: 8), que piensa en modos de categorizar más cercanos al concepto de temática que al de género, estilo o simple elección de *subject matter*.

En consecuencia, cuando un tema se legitima en el campo de la producción artística, los artistas tienen vía libre para motivarse con ellos y organizar a partir de allí sus prácticas. Una de las hipótesis que plantearemos en este trabajo será la de la existencia de una ‘constelación de lo íntimo’, a la suerte de un macro-tema que agrupa otros sub-temas muy cercanos entre sí atraídos por un ‘efecto de gravedad temático’. La interpretación de un discurso icónico como íntimo se produciría entonces a través de ciertos significantes elegidos especialmente por los creadores y que funcionarían como ‘elementos figurativos que instauran una función semántica’ (Zecchetto 2002: 187). Descubrir algunas de las formas y expresiones que han asumido los discursos sobre intimidad en la fotografía con estatuto de arte nos permitirá acercarnos a la cuestión central de este trabajo: la pregunta por la naturaleza de la ‘fotografía de vida íntima’.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

- Cómo aparece tematizada la intimidad en la fotografía artística contemporánea?

OBJETIVO

El objetivo principal del presente trabajo es contribuir al conocimiento de las relaciones entre intimidad y fotografía. Se pretenderá, asimismo, poner de relieve los mecanismos fundamentales mediante los cuales los creadores de imágenes artísticas elaboran significantes para expresar los temas vinculados al universo de lo íntimo, tema icónico que asumió variadas formas y expresiones en el campo de la fotografía artística durante los últimos cuarenta años. Se atenderá también con especial énfasis a las diversas representaciones del cuerpo que aparecen en las obras del corpus seleccionado considerando que, según nuestra perspectiva, la corporeidad es un motivo predilecto por los artistas que reconocen en ella los múltiples procesos de significación social que la atraviesan. Es esperable que el arte contemporáneo transgreda, cuestione el sentido común, nos haga reflexionar: los artistas generan en esta línea propuestas provocadoras que buscan desestabilizar los sentidos estandarizados respecto a la corporeidad; un análisis de esa cuestión resulta imprescindible para una comprensión más acabada de los fenómenos que estudiamos.

MARCO TEÓRICO

EL PROBLEMA DE LA IMAGEN ICONICA

La cosa nunca puede ser tocada. El nudo vital es un dedo que señala - y, lo que fue apuntado, despierta como un miligramo de radiación en la oscuridad tranquila.

Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*

La palabra imagen proviene del vocablo latino *'imago'*. Sus significados cubren un gran espectro de fenómenos: desde las imágenes gráficas (*'pictures'*, estatuas, diseños), las ópticas (espejos, proyecciones), las perceptibles (datos sensoriales), las mentales (sueños, ideas, memorias, *'fantasmata'*), y las verbales (metáforas, descripciones). En todos estos casos hay rasgos de semejanza, parecido o simili-

tud que vinculan la imagen con los referentes que re-presenta (Nöth 1990: 446). A los fines de esta investigación, será útil realizar la distinción entre imágenes directas y signos icónicos. Corinne Enaudeau (1999) nos ilumina sobre esta compleja relación, estudiada a lo largo de largo de la historia del pensamiento occidental: el problema de la representación.

La visión es directa, transitiva: el objeto que está allí se hace conocer, más allá de la distancia, en el simulacro que viene a buscar el ojo, aquí... La verdadera visión es contacto, sensación en el objeto mismo, segura de su realidad. La percepción es sin representación; la precede, pero no la incluye.

Quizá fue el filósofo americano y fundador de la semiótica C. S. Peirce (1839-1914) quien haya hecho uno de los aportes más significativos a los estudios sobre las imágenes. Peirce distinguió tres grupos de signos de acuerdo a sus relaciones con el objeto que designan: el índice, el símbolo y el icono.

- el índice: señala e indica en forma directa el objeto al cual se refiere.
- el símbolo: es y se establece por una convención social.
- el icono: es el signo que se relaciona con su objeto por razones de semejanza.

De estos tres conceptos, nos interesa subrayar ahora la noción de iconicidad. Noción que desde que empezó a pensarse insiste sobre un problema muy relevante: por qué una imagen es portadora de significados icónicos, o más directamente: qué vemos cuando miramos una imagen. Las derivas filosóficas sobre esta cuestión a lo largo de la historia del pensamiento no carecen de importancia, exceden sin embargo el alcance de esta investigación. (Zecchetto, 2002)

Desde los años setenta el conjunto de enfoques teóricos que componen la semiótica han sido utilizados ampliamente en las ciencias sociales y en las humanidades como una efectiva herramienta para la hermenéutica y deconstrucción de diversos textos, tendencia que se denominó en el mundo anglosajón como el giro lingüístico. Como explican Evans y Hall (1999: 2) se trató de *'a move within the Humanities to focus almost exclusively on literary texts to make sense of society, visual images, individual psychology and so on. All social practices, in other words, were understood as meaning-making practices or semiotic events'*.

Luego de un tiempo de relativa fama en el mundo académico, los cuestionamientos al enfoque semiótico no tardaron en llegar. Se le criticó a sus propulsores fundamentalmente el hecho de reducir las imágenes a la condición de textos: la imagen icónica no posee un código particular y específico, ni “unidades mínimas” como sucede con las lenguas, funciona necesariamente con componentes de carácter holístico, a menudo entremezclados y con caracteres convencionales dependientes de factores socioculturales.

En la imagen la correlación “lenguaje - código” es diferente del modo de producción lingüística. En consecuencia, la capacidad de la imagen de significar algo no hay que buscarla en el hecho mismo de la codificación, ya que el iconismo no es una realidad instituida mediante reglas. (Zecchetto, 2002)

Las imágenes eran vistas como ‘objetos difíciles’ que resistían la interpretación justamente porque resistían las palabras. La nueva lógica que empezaba a surgir, conocida como el giro pictórico, entendía ahora las imágenes como cosas en sí-mismas y, aunque no se relegó el aporte de la semiótica, sumaron una nueva capa de lectura a la discusión:

‘using this approach means accounting for cultural and personal acts of looking and interpreting, with all the subjective, emotional and even unconscious responses each of us brings to this work. Analyzing visual culture under this perspective is thus not simply an intellectual or abstract task, but one that involves the physical aspects of the material world, and the material being of the analyst: ‘seeing as being’. (Schirato & Webb, 2004: 66)

En nuestros días, décadas después de los dos giros mencionados, parece haberse llegado a una conclusión matizada, es decir una posición alejada de la postura extrema que le niega a las imágenes toda posibilidad de codificación. (Zecchetto, 2002). Recordemos aquí la definición que Eliseo Verón (1987) daba del término código en el contexto de la semiótica discursiva; para el semiólogo argentino cuando hablábamos de código nos referíamos a ese ‘conjunto de operaciones de producción de sentido en el interior de una materia significante dada’.

Se piensa hoy en imágenes que si bien por un lado no pueden ser pensadas con las reglas de la gramática con la que se piensan los textos, sí poseen por otro lado, cierto grado de codificación, de ‘construcción de artificios’ o, en otras palabras, de convenciones icónicas: modelos o medidas aceptadas socialmente. Penetrar y dilucidar el misterio del sentido que proponen las imágenes como signos icónicos que son siempre fruto de una producción social es, de alguna manera, la misión de la iconografía.

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

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 desilusión del tiempo.

Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

La imagen fotográfica es un tipo de imagen icónica que representa la realidad de manera mediatizada, es decir, en forma indirecta y signica. A pesar de ser un tipo de imagen que comparte muchas características en común con otras imágenes, a la semiótica de la fotografía le interesó particularmente determinar la especificidad del signo fotográfico. (Nöth, 1990: 460)

Schaeffer en su ya emblemático trabajo sobre la fotografía (1990) demostró el carácter diferenciado del signo fotográfico en relación a las otras artes miméticas. El signo pictórico por ejemplo, como la mayoría de los signos visuales no fotográficos, son iconos puros: se relacionan con sus objetos por semejanza. La naturaleza del signo fotográfico es, en cambio, icono-indicial. Como señala Schaeffer: “No sólo remite a existentes reales, como puede (eventualmente) hacerlo la pintura, graba su huella efectiva en el campo perceptivo, visual desde luego, pero situado en un momento del espacio-tiempo real”. La indicialidad en este caso esta basada en nuestro conocimiento acerca del dispositivo fotográfico: la cámara registra (sea en la película, sea en el sensor) las irradiaciones que proceden del objeto.

La fotografía como técnica ha tenido desde sus comienzos en la década del 30 del siglo XIX una problemática relación con la realidad, o en otras palabras, se ha pensado mucho sobre la supuesta función referencial de la fotografía. Como indica Nöth (1990), la discusión se divide entre ‘realistas’ y ‘relativistas’.

Los primeros consideran que existe una evidencia óptica de iconicidad y que, a pesar de que la imagen no es la realidad, es sin embargo su perfecto *analogon*. Uno de los máximos representantes de esta vertiente es el semiólogo estructuralista francés Roland Barthes quien en un texto clásico (2009) dice: “Claro que la imagen no es real, pero, al menos es el analogon perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código.”

Los últimos, por otro lado, remarcan el rol de la manipulación del fotógrafo en la representación de la realidad por un lado, y por otro la determinación ontogenética en la percepción de una fotografía. Dicen básicamente tres cosas: 1. la fotografía puede mentir; 2. el fotógrafo crea la realidad de la fotografía; 3. aprendemos culturalmente a leer las imágenes fotográficas.

Es a partir de los debates propuestos por los relativistas que se empezó a desnaturalizar la supuesta naturaleza no-codificada de la fotografía (engaño ontológico e histórico) y se dio lugar así a la pregunta por el mensaje connotado, mensaje que toda imagen fotográfica traía consigo, en mayor o menor medida, además de la obvia denotación. En resumidas cuentas, pensar las imágenes como texto y discurso tiene como implicancia central entenderlas dentro de un entramado de producción de sentidos donde éstas circularían no inocentemente, sino con fines y propósitos bien definidos.

IMAGENES DE ARTE

We have our highest dignity in our significance as works of art – for it is only as an aesthetic phenomenon that existence and the world are eternally justified.

Friedrich Nietzsche, *The Origin of Tragedy*

Un punto de partida posible cuando se indaga en torno al arte es el sujeto. Tanto si pensamos en la producción como en la recepción de obras de arte siempre hay, en cualquiera de los dos extremos del arco comunicativo, sujetos con capacidad simbólica que les permite crear e interpretar los hechos artísticos. Lo imaginario y lo simbólico se unen así como motores del proceso dinámico que implica la creación/recepción de imágenes de arte.

La habilidad creativa humana suele involucrar los pensamientos y las emociones del sujeto-artista quien, luego de elegir un medio y un soporte, trabaja en la aplicación de su técnica en pos de lograr una expresión de su mundo interior. Esa expresión puede de-construirse en las dimensiones de contenido y forma; dependerá del talento del artista consignar exitosamente en su obra significantes que expresen algún tema relevante para su época.

Los artefactos artísticos, como opina Panofsky, son objetos o prácticas que demandan ser experimentados estéticamente, es decir, están hechos para ser vistos. Desde el momento de su producción, las obras circulan libres por el flujo discursivo: son ahora mensajes portadores de sentido. Cómo los espectadores reciban y realicen sus actos de lectura y captación del sentido de las obras dependerá del régimen visual que impere en cada situación particular. Mark Poster (2002) se refiere a los regímenes de visualidad como '*economies of looking and seeing*' que, en otras palabras, no es otra cosa que los distintos modos de ver que cambian según el momento histórico y los diversos contextos de enunciación y reconocimiento.

Volviendo a la instancia de producción no podemos eludir la figura del artista con mayúsculas. Si bien todos poseemos cierto potencial creativo que podemos plasmar en obras o manifestaciones expresivas concretas, solo algunos individuos alcanzan la legitimación del campo artístico. Como dicen Schirato y Webb, son los 'gatekeepers' (los agentes y estructuras autorizadas) del mundo del arte quienes posibilitan el ingreso de nuevos integrantes. Es en ese campo social reglado donde, como enseñó Pierre Bourdieu, se signa el capital y el valor simbólico de los artistas y sus obras.

The field of art constitutes a special case within the whole study of visual culture because of its importance in generating symbolic and cultural capital, in organizing society and it in establishing criteria for taste. (Schirato y Webb, 2004: 129)

Las obras de arte tienen una naturaleza dual (Graw, 2013) son al mismo tiempo bienes culturales que producen juicios de gusto y mercancías intercambiables en el mercado. Exceden a este trabajo las derivas de las obras como mercancías en el sistema capitalista; podemos sin embargo consignar aquí los factores considerados en el campo artístico actual que le otorgan a las obras su carga elusiva o valor simbólico:

Es la expresión de una carga elusiva derivada de una variedad de factores: singularidad, veredicto histórico artístico, reputación del artista, promesa de originalidad, perspectiva de duración, pretensión de autonomía, perspicacia intelectual. (Graw, 2013)

El valor simbólico de una imagen artística puede variar ampliamente ya que como expresa Raymond Williams (1981: 130) *'the distinctions [between art and other human works] are not eternal verities, or supra-historical categories, but actual elements of a kind of social organization'*. De todas formas, no podemos dejar de señalar que cada vez que una obra se legitima como artística ingresa en un sistema de expectativas sociales que hacen difícil ponerle un precio.

Además, a las imágenes artísticas se les pide tradicionalmente responder, como afirma Schaeffer (1990), a dos exigencias mínimas:

- a) deben tener ciertas características (formales u otras) públicas, que sean identificables y describibles por los miembros de la comunidad de gusto en el marco institucional en el cual el juicio es formulado.
- b) Si el objeto es un artefacto, parte de esos rasgos descriptivos deben depender de elecciones realizadas por el individuo que ha creado la obra.

CUERPO: SIMBOLO Y METAFORA

El cuerpo aloja un secreto, esa nada, ese espíritu que no está alojado en él sino que está esparcido, expandido, extendido completamente a través suyo, de modo que el secreto no tiene ningún escondite, ningún repliegue íntimo donde un día sería posible ir a descubrirlo. El cuerpo no se guarda nada: se guarda como secreto. Por eso el cuerpo muere, y se lleva su secreto a la tumba. Apenas si nos quedan algunos indicios de su pasaje.

Jean-Luc Nancy, *58 Indicios sobre el cuerpo*

La relevancia que el cuerpo tiene como dimensión fundante de la existencia humana fue reconocida con diversos matices a lo largo de la historia del pensamiento. Es en los años 80 sin embargo, que la corporeidad asume una insistente contundencia en el mundo académico. Las causas que motivan esta nueva mirada sobre el cuerpo pueden encontrarse en los múltiples desarrollos históricos (Hobsbawm, 1998) surgidos como consecuencia de la revolución social y cultural que el mundo occidental experimentó desde la década del 60: los cuerpos y las sexualidades se visibilizan y se liberan. Las campañas feministas, los desarrollos técnicos en medicina, el auge de la cultura de consumo y el movimiento gay, entre otros factores, colaboraron en un proceso de emancipación que aún no ha concluido.

Qué es eso nuevo que el cuerpo tiene para contar. Pues bien, desde muchas ramas del conocimiento sobre todo las ciencias sociales y las humanidades se comienza una serie de indagaciones que tienen como objetivo la desnaturalización de las categorías asociadas al universo de lo corpóreo. Como sostiene Pultz (2003: 7): 'la teoría posmoderna argumenta contra definiciones esenciales que suponen que categorías como "varón", "mujer" o "cuerpo" significan lo mismo en todas las culturas y en todos los tiempos'. El paradigma constructivista se impone; sus propulsores afirman seguros: 'todo es moldeado culturalmente'. Así, en un proceso que desmantela los lugares comunes, esta mirada nos confronta con lo que de artificial hay en nuestras maneras de mirar y actuar en el mundo. Tanto Judith Butler como Beatriz Preciado, ambas exponentes en los estudios sobre género, plantean en sus libros la posibilidad de pensar el género como una performance, a la suerte de una actuación que todos

aprendemos a jugar desde el nacimiento, para identificarnos como hombres o mujeres en las interacciones sociales que emprendemos.

Los procesos de socialización entendidos con Giddens (2000: 72) como ‘esa serie de relaciones que conectan a las diferentes generaciones entre sí’ no son, en lo absoluto, evoluciones inocentes. Un arsenal de normas, reglas y rituales son transmitidos en los hogares de padres a hijos y en las otras instituciones donde la socialización tiene lugar, como escuelas o espacios religiosos. La polifonía de voces que nos circundan desde que nacemos y que, a través del lenguaje nos transmiten ideología, colaboran en la construcción del yo de cada uno. La cultura nos presiona y nos habilita al encuentro con el otro, aunque siempre en condiciones de interacción que son específicas de cada época, de cada régimen de poder.

Así como la subjetividad es necesariamente *embodied*, encarnada en un cuerpo; también es siempre *embedded*, embebida en una cultura intersubjetiva. Ciertas características biológicas trazan y delimitan el horizonte de posibilidades en la vida de cada individuo, pero es mucho lo que esas fuerzas dejan abierto e indeterminado. Y es innegable que nuestra experiencia también esta modulada por la interacción con los otros y con el mundo. (Sibilia, 2017: 20)

El cuerpo habla. El cuerpo es una superficie significativa. Esa es la conclusión a la que parecen llegar los estudiosos de los *Body Studies*, denominación del nuevo campo académico interdisciplinario que se ocupa de estas problemáticas. Heidt (1994), uno de los máximos exponentes en el tema, no duda en pensar el cuerpo como símbolo y metáfora; y, si bien admite la posibilidad de un abordaje individual del cuerpo de cada sujeto (sus aspectos biológicos y psicológicos), enfatiza la urgencia de una lectura sociológica, una evaluación que no desconozca y pase por alto esos aspectos de los que cada cuerpo es símbolo: ideas culturales, relaciones de poder (género, raza, clase), desarrollos tecnológicos, cambios históricos, etc. Así, como afirma Chris Shilling (2016: 22) los estudios sobre el cuerpo consiguen habitar un espacio de convergencia entre los intereses de los científicos sociales y los que se ocupan de las ciencias biológicas.

Un aspecto fundamental que los *Body Studies* ponen de manifiesto son las variadas ‘técnicas del cuerpo’ que cada sociedad instrumentaliza con el objetivo de disciplinar a sus miembros. Fue el antropólogo y sociólogo francés Marcel Mauss quien más aportó a la discusión sobre estas técnicas disciplinarias.

Integral to acquiring any and all such techniques for Mauss is a biological process involving the posture, musculature, and movements of the body, a psychological process involving receptivity, effort, and reflection on the part of the individual, and a social process of apprenticeship and imitation characteristic of efficient learning and teaching. Mauss's analysis enables us to see how it is that education provides a means whereby the various dimensions of human embodiment can be utilized to attach individuals to cultures. (Shilling, 2016: 45-46).

Las pedagogías del cuerpo se inscriben así como una dimensión más de lo que Michel Foucault entendía como biopoder. Se trata de un concepto profundo y esquivo que recorre la labor intelectual del filósofo francés; podríamos, sin embargo, atisbar un posible significado y definirlo como 'técnicas para alcanzar la subyugación de los cuerpos y el control de las poblaciones'. En su libro *El vocabulario de Michel Foucault* (2004), el filósofo argentino Edgardo Castro se refiere al biopoder como a 'la estativación de la vida biológicamente considerada, es decir, del hombre como ser viviente'. Foucault penetra en la microfísica del poder, de un poder que, a partir de la Era Moderna y paralelamente al desarrollo del capitalismo, comienza a 'adiestrar los cuerpos':

Concretamente, ese poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales; no son antitéticas, más bien constituyen dos polos de desarrollo enlazados por todo un haz intermedio de relaciones. Uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: su adiestramiento, el aumento de sus aptitudes, la extorsión de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las *disciplinas: anatomopolítica del cuerpo humano*. El segundo polo, formado algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII, se centró en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlo variar. (Foucault, 2014: 131)

Los medios de control social construyen a los cuerpos, parece indicar Foucault, y se une así al resto de los autores presentados en esta introducción sobre la dimensión corporal observada desde el paradigma constructivista. Nos ocuparemos ahora de otro gran problema que surge a partir de estas miradas que sospechan de 'lo natural' y 'lo dado': la representación fotográfica del cuerpo.

La fotografía nace en la primera mitad del siglo XIX, como afirma Damisch (2001), como un ‘procedimiento para registrar, una técnica para *inscribir*, en una emulsión de sales de plata, una imagen estable, generada por un rayo de luz’. Hoy, ya entrado el siglo XXI y a casi 180 años de su invención, pensamos en la fotografía como un medio artístico más, es decir, como un ‘conjunto de un soporte material y sus convenciones formalizadas de uso asociadas al soporte por una determinada tradición’ (Trodd, 2004). Podemos además decir que el cuerpo, como tema y objeto, ha acompañado la historia de este joven medio desde sus inicios, sea en su uso documental o artístico. Los cuerpos propios y ajenos sirven a los artistas para expresar sus visiones sobre la identidad, la realidad social y las problemáticas políticas.

CUERPOS DISTINGUIDOS

De los múltiples aspectos de los que el cuerpo puede servir como soporte de sentido, al sociólogo francés Pierre Bourdieu le interesó especialmente la cuestión de las relaciones de poder. Uno de sus grandes aportes fue pensar en la distinción como palabra clave que serviría para explicar las complejas dinámicas que acontecen en el espacio social. En español, distinguirse funciona como verbo pronominal. Según el Diccionario de la Real Academia Española en su primera acepción el término indicaría ‘ser diferente o distinto de otro’.

El trabajo de Bourdieu es particularmente útil porque ilumina, allí donde todo parece natural, desnaturalizando: presenta un modelo teórico que racionaliza nuestras diferencias dejando en evidencia las dimensiones sensibles de la desigualdad. Quiénes detentan el poder, cómo lo hacen y sobre quiénes. Quiénes son los distinguidos en la sociedad y quiénes no lo son. El pensamiento sociológico de Bourdieu nos interpela con sus binomios: nosotros y los otros, sujetos distinguidos y sujetos vulgares, ser y parecer. De todos los conceptos originales del autor francés el de *habitus* es sin duda uno de los más significativos para esta investigación:

El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las per-

cepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir. (Bourdieu, 1972: 178)

El *habitus* sirve para entender las prácticas de los sujetos. El *habitus* es aprehendido en el proceso de socialización primaria. Incluye categorías de percepción, esquemas clasificatorios que suponen jerarquías y diferencias, en definitiva, estructuras que nos permiten organizar el mundo percibido. Como bien expresa Martin Criado: ‘el *habitus* se aprende mediante el cuerpo -se *incorpora* -: mediante un proceso de familiarización práctica’.

En un ensayo sobre la nobleza Bourdieu (2007) demuestra algo esencial: la naturaleza relacional del capital simbólico. Para que alguien sea distinguido tiene que haber otros que miren y decodifiquen las marcas que connotan esa distinción, los principios de enclasmiento deben ser conocidos y reconocidos por todos los miembros de la sociedad.

Le charisme, c'est ce je ne sais quoi, cet ineffable qui surgit (...), dans le rapport entre certaines personnes, leurs actions, leur corps, leur vêtement, leur langage (...) et d'autres personnes qui ont un regard, des catégories de perception et de pensée tels qu'ils sont en mesure de voir dans ces comportements ou ces propriétés, des choses que d'autres personnes ne verraient pas (...). Pour qu'il y ait noblesse, il faut qu'il y ait des gens capables d'engendrer des manières si subtilement distinguées des manières vulgaires, que seuls les gens distingués peuvent les apercevoir. La vulgarité, pouvant consister à ne pas savoir produire des manières distinctives ou à ne pas être capable, (...), de les distinguer, ou les deux. (Bourdieu, 2007)

Los cuerpos de los distinguidos, manifestaciones sensibles de sus personas, deben atravesar un arduo camino pedagógico donde aprenden, mediante diversas técnicas, a adecuarse e interiorizar las obligaciones de pertenencia a su grupo de clase. Las morales y estéticas de clase impuestas, con el tiempo, son experimentadas como un acto de creencia, como un acto de fe. Los ocupantes de las posiciones más altas del espacio social (que suelen determinar los criterios de gusto) disfrutarían, según Bourdieu, de una mayor seguridad social, conscientes de haber alcanzado el ideal dominante en materia de excelencia corporal: sus cuerpos ya son aptos y dignos de la identidad colectiva a la que pertenecen.

Tanto los poseedores distinguidos como los pretendientes pretensiosos o quienes creen no participar de 'los juegos de la distinción', todos formamos parte de un escenario en donde los distintos capitales buscan reproducirse y donde quienes detentan el poder buscan afirmarse en su dominación. Nos interesa, en la línea propuesta por Bourdieu (2014), investigar los modos en que se naturaliza lo arbitrario social o, en otras palabras, las formas que asume la circulación y el intercambio del capital simbólico en nuestro mundo.

CUERPOS SEXUADOS

La naturaleza no tiene contorno, la Imaginación sí.

William Blake, *Cuaderno*

La palabra sexo, sea que se utilice en referencia a la actividad sexual, a los órganos reproductores involucrados o, a las dos categorías que son utilizadas para dividir a los humanos de acuerdo a sus funciones reproductoras, es un término problemático. Su puesta en discurso ha producido múltiples y efervescentes reacciones a lo largo de la historia: al sexo se lo encierra, se lo confisca, se lo silencia, se lo premia o se lo castiga, se lo considera normal o anormal. En uno de los tomos de la *Historia de la Sexualidad* (2008), Michel Foucault propone la idea de una 'hipótesis represiva': a través de un triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo, el así llamado 'puritanismo moderno' habría condenado al sexo durante todo el siglo XIX. La normalización de los comportamientos privados mediante el control de las mujeres, los niños y la sexualidad no reproductiva estaban en la mira del orden burgués dominante.

Es a partir del siglo XX que el cuerpo sexuado comienza a exhibirse como nunca antes, y se vuelve omnipresente en el espacio visual, con un papel creciente en la iconografía, tanto científica como periodística. Las imágenes del cuerpo circulan intensiva y extensivamente y, con ellas, los discursos asociados que buscan transgredir la moral conyugal tradicional, la desaparición de los tabúes y la instauración del placer como derecho fundamental (Sohn 2005). El siglo XX logra romper, en términos generales, el 'conjuro' represivo con el que se había controlado a los cuerpos: la palabra y los gestos se

liberan. Así, se instauran nuevas técnicas corporales (que habilitan nuevos gestos portadores de valores) adaptadas a los procesos socio-históricos correspondientes.

La revolución cultural y social de la década del 60 con su atmósfera claramente contestataria sacó del confinamiento a diversas prácticas y fenómenos asociados a la sexualidad. Sin embargo, ese movimiento 'de los márgenes hacia el centro' fue el resultado de lentos procesos históricos. Por ejemplo, la erosión progresiva del pudor, que como explica Sohn, comienza en la Belle Epoque, se acelera en el período de entreguerra y finalmente se desarrolla entre 1940 y 1970.

Otro ejemplo relevante en la marcha por la emancipación del sexo es, sin lugar a dudas, el desarrollo de la sexología como ciencia. Entre sus contribuidores más notables podría mencionarse a Havelock Ellis, quien en la Inglaterra victoriana de 1897 publica su trabajo *Sexual Inversion* considerado el primer estudio objetivo sobre la homosexualidad masculina. O, paralelamente, el médico alemán Magnus Hirschfeld, pionero en la investigación de temas como la transexualidad y el autoerotismo. Después de la Segunda Guerra, ya en los Estados Unidos, Alfred Kinsey y William Masters encabezan la vanguardia. Kinsey, entre 1948 y 1953, presenta sus subversivos y célebres informes que naturalizan la masturbación y las prácticas homosexuales al mismo tiempo que desactivan las normas que sostienen la castidad y la moral conyugal heterosexual. Masters junto con la doctora Johnson proponen un renovador planteo en torno a la terapia sexual que busca tratar las disfunciones sexuales.

Se llega así a la culminación de un proceso que logra en 1974 la fundación de la Sociedad Francesa de Sexología Clínica y en 1978 la creación de la World Association of Sexology. (Sohn 2005: 108-113). La inclusión del sexo, con sus funciones y disfunciones, en el campo científico no hace más que quitarle el halo de vergüenza y marginación que se le había impuesto. Con el tiempo, les llega su turno a temas tan variados como el adulterio, la frigidez, los embarazos no deseados y la anti-concepción, los tratamientos contra la esterilidad, las operaciones de cambio de sexo y la identidad de género, las enfermedades venéreas, el aborto y finalmente el sida, entre tantos otros temas vinculados por supuesto a la dimensión sexual del cuerpo humano.

LA CONSTELACIÓN DE LA INTIMIDAD

Esta investigación concibe la cuestión de la vida íntima como un constructo social, en otras palabras, no habría nada de natural en los fenómenos que comúnmente asociamos a ella. La intimidad, tal y como la conocemos, es un producto discursivo de la cultura occidental que lleva varios siglos edificándose: es un efecto de un proceso complejo vinculado a la producción de subjetividades.

El lenguaje construye representaciones del mundo, y nosotros estamos, como sujetos sociales, indudablemente influenciados por él. Los alcances de esta influencia pueden adquirir matices más o menos deterministas en las múltiples indagaciones filosóficas que al respecto se han hecho. Sin embargo, lo que aquí interesa rescatar es la manera en la que la cultura determina nuestros mundos perceptuales: percibimos e interpretamos el mundo o la realidad de acuerdo a patrones culturales que heredamos de la cultura en la que nos socializamos (Hall, 1990: 181).

La antropología y la sociología, ambas ciencias nacidas en el siglo diecinueve, han demostrado a través de interesantes estudios comparativos, las enormes diferencias que hay entre las diferentes culturas: un miembro de una cultura no europea, pensemos en una tribu de Africa por ejemplo, no posee las herramientas interpretativas para decodificar cuestiones que para un europeo resultarían naturales, parte de su sentido común. Los estudios etnográficos (Guber, 2011) han hecho un gran trabajo al respecto porque han develado la diversidad cultural que habita en el planeta y, de alguna forma, han colaborado en la desactivación de enraizados mecanismos silenciadores que son los que, en definitiva, sostienen los discursos racistas y xenófobos.

La intimidad no escapa de este planteo: debe ser desnaturalizada y puesta en contexto. Como dice la antropóloga Paula Sibilía (2017: 108) “sabemos que las subjetividades son modos de ser y estar en el mundo, formas flexibles y abiertas, cuyo horizonte de posibilidades transmuta en las diversas tradiciones culturales.” Entonces, deberemos reflexionar sobre los conceptos y nociones que definiremos a continuación como productos nacidos en regímenes y formaciones históricas y geográficas específicas para preguntarnos junto con Pera (2006: 27): Cómo se definen los límites de la intimidad del cuerpo? Cuáles son sus relaciones con esos ámbitos que cada persona define como pertenecientes a “lo privado”, como territorios de su “privacidad”, sea corporal, territorial, de la comunicación o de la información que ese cuerpo genera?

LO ÍNTIMO

Lo “intimo” califica actos y objetos que se relacionan inmediatamente con la velada superficie del cuerpo, así como con los espacios privados en los que se procura la ocultación de lo que se considera concerniente a la intimidad.

Cristóbal Pera, *Pensar desde el cuerpo*

La intimidad refiere según una perspectiva etimológica (*intimus*) a lo más interior o interno. Si consideramos al cuerpo como su principal significante a lo largo de la historia sorprende detectar que allí lo íntimo es paradójicamente lo más externo, lo más epidérmico: ‘es en esta superficie, con sus entrantes y salientes, y con los orificios que conducen a sus profundidades, donde radica la intimidad del cuerpo’ (Pera 2006: 28). La definición de los límites de la intimidad del cuerpo es un asunto profundamente social, es un acuerdo tácito: se va definiendo a medida pasa el tiempo y cambian los regímenes históricos.

Paula Sabilia (2017) plantea que tanto la separación de lo público y lo privado, la idea de intimidad o la noción de vida interior son todas entequeias, convenciones, invenciones históricas que encontraron su apogeo en la sociedad disciplinaria del siglo XIX. La Era Burguesa defendió con énfasis la escisión de ámbitos y creó así un nuevo tipo de subjetividad que la autora denomina ‘intodirigidás’. Si bien otros autores se refieren a lo mismo con títulos como ‘*homo privatus*’ o ‘*homo psychologicus*’, todos parecen concluir en que hacia finales del Siglo de la Luces un nuevo sujeto específicamente moderno estaba siendo creado.

Los estímulos que alimentaron la génesis del sujeto intodirigido pueden vincularse a fenómenos como: la institución de la familia nuclear burguesa, la separación entre el espacio-tiempo de trabajo y el de la vida cotidiana y los nuevos niveles de domesticidad, confort e intimidad que surgieron tras la industrialización y la urbanización. El Regimen de la Máscara que tenía como protagonista al hombre público típico del siglo XVIII le da lugar al Regimen de la Autenticidad; la gravedad que las convenciones histriónicas y la teatralidad tenían como bases del vínculo del sujeto del siglo XVIII con sus pares, cambia de eje hacia una nueva concepción: la vida interior.

La vida interior o vida íntima comenzó a visualizarse en el horizonte de deseo del hombre decimonómico, era concebida como una especie de 'preciosa esencia personal que debe protegerse', y qué mejor espacio para hacerlo que la privacidad del hogar. El hogar burgués así inaugura la vida doméstica tal y como la conocemos, nutriéndose del valor que se deriva justamente de esta necesidad de un espacio donde explorar y llevar a cabo las cuestiones de lo íntimo.

Una intimidad concreta se construye mediante un progresivo desvelamiento interactivo cumplido, a través de los sentidos, con otro cuerpo "sintiente", porque la intimidad es, al menos, asunto de dos, ambos sujeto y objeto: a) por la mirada que se despliega sobre la geografía corporal; b) por el tacto que se desliza sobre la superficie del cuerpo; c) por el olfato que detecta, discrimina y rememora sus olores; d) por el gusto que capta sus sabores, y e) por el oído que escucha el susurro de las palabras más íntimas, e incluso los ruidos que ocasionalmente rompen el silencio de los órganos. (Pera 2006: 28)

La cultura introdirigida del siglo XIX infla el campo privado y lo opone a un mundo público cada vez con más exigencias y peligros. A los sujetos enclaustrados se los dispone en cuerpo y espíritu en la privacidad de su hogar y se les impone la introspección como modelo cultural hegemónico de construcción de sí.

LO PRIVADO

En su significación antigua, lo privado se emparejaba conceptualmente con lo público. No podía volverse público más que a través de transgresiones escandalosas o de arreglos jurídicos pensados y negociados. Cuando lo privado se piensa bajo la categoría de lo íntimo, ya no hay más fronteras. Es todo o nada: o se esconde o se exhibe, y, cuando se exhibe, su aparición no es más que otro espectáculo, ese espectáculo al que nos conducen unos medios de visión omnipresentes y omnipotentes.

Yves Michaud, *El cuerpo y las artes visuales*

Cualquier idea sobre lo privado surge en nuestra imaginación en contraposición al otro lado del binomio en el que suele aparecer: lo público. La privacidad indica un estado o una condición en la que un sujeto se ve libre de ser observado o perturbado por otras personas, es decir, un individuo que se

ve libre de la atención pública. La vida privada supone entonces una situación de la cual correrse, el escenario de la vida pública y un espacio en el que uno podría recogerse, refugiarse.

La idea de refugio esta tan fuertemente vinculada a lo privado como la noción de soledad. Un estar solo vinculado al despliegue de la mano y la palabra, el trabajo en silencio, la reflexión sosegada, la artesana actividad manual, la lectura y la escritura (Pera, 2006: 29). El derecho mismo reconoce esto como un valor y, a finales del siglo XIX, es definida como *'the right to be left alone'* por Samuel Warren y Louis D. Brandeis de la Harvard Law School.

En este apartado nos enfocaremos en la noción de 'lugar privado'. Un espacio se transforma en un lugar cuando adquiere 'definición, valor y sentido' (Tuan, 2001). Antes de ser cargado de sentido y transformado en lugar, un espacio es simplemente un area o expansión indiferenciada, libre, disponible, sin ocupar. El ámbito privado se organiza culturalmente para que en él acontezcan 'rituales que van desde la relación familiar y la amistad íntima a la relación amorosa y al penetrante encuentro sexual' (Pera, 2006: 29). También lo privado incluye experiencias como "la satisfacción de las necesidades fisiológicas más básicas", como orinar o defecar; además, se espera que allí se den prácticas como la masturbación y situaciones como el control de la menstruación o la aplicación de un test de embarazo, por dar ejemplos corrientes.

Lo privado supone un estatuto de exclusión/prohibición: ordenamientos y reglas codifican los límites de acceso a la zona de privacidad corporal y de privacidad territorial; romper dichos acuerdos tácitos es percibido en determinadas culturas como una invasión.

LO DOMÉSTICO

La palabra doméstico proviene del latín (*domesticus, domus*) y refiere directamente a todo lo asociado a la administración de una casa y por añadidura a las relaciones generalmente familiares que se dan en ella. Lo doméstico es, para los fines de esta investigación, un subtema válido asociado al macrotema de la vida íntima: privatización, intimidad y vida familiar son temas históricamente vinculados. La representación del hogar como sitio de amparo de la vida interior del sujeto y como esce-

nario privilegiado de los dramas humanos no solamente interesó a la fotografía sino también a otras artes como el teatro o el cine.

Como planteábamos antes con las nociones de espacio y lugar, es posible establecer aquí también un contraste entre casa y hogar. Una casa es, en sentido restringido ya que puede pensarse en casas para animales, una construcción diseñada para ser habitada por seres humanos. Un hogar, por otro lado, es un espacio que fue cargado simbólicamente por la intimidad de las relaciones que allí se dan o se dieron, de esa intimidad adquiere todo su valor.

Home is an intimate place. We think of the house as home and place, but enchanted images of the past are evoked not so much by the entire building, which can only be seen, as by its components and furnishings, which can be touched and smelled as well: the attic and the cellar, the fireplace and the bay window, the hidden corners, a stool, a gilded mirror, a chipped shell. "In smaller, more familiar things," says Freya Stark, "memory weaves her strongest enchantments, holding us at her mercy with some trifle, some echo, a tone of voice, a scent of tar and seaweed on the quay... This surely is the meaning of home -a place where every day is multiplied by all the days before it. (Tuan, 2001: 144)

El universo hogareño es pletórico de indicadores de la interioridad de los sujetos que lo habitan, es el refugio no solo de los cuerpos sino también de una serie de artefactos que, frecuentemente sin ser considerados obras de arte sino simplemente objetos ordinarios, sirven de todas formas como actualizadores de la memoria colectiva de sus poseedores. Como afirma Tuan (2001) "*They are almost part of ourselves, too close to be seen.*"

Ahora bien, si el hogar se transforma en el símbolo máximo de la vida privada cualquier representación fotográfica que se haga de este con intenciones documentales coloca inmediatamente al espectador en una posición de 'voyeur'. Cualquier fotógrafo artista que nos invite a participar del mundo doméstico de una persona o familia nos coloca en la perspectiva de insiders, es decir plantea la ya mencionada escisión entre lo público y lo privado.

'*Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*' fue una muestra organizada en 1991 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y curada por Galassi que buscó mostrar el remarcable interés que, desde 1980, tuvieron los artistas norteamericanos por la escena doméstica como tema de sus trabajos artís-

ticos. Galassi (1991: 11) plantea la idea de ‘aura of intimacy’, como una especie de halo que cubriría de peso emocional a objetos aparentemente mundanos, ordinarios y, como dice el autor; ‘even (or especially) those that are improbable candidates for the family album’. En línea con lo que decíamos antes, cualquier objeto que sea fotografiado en un contexto doméstico sugiere inmediatamente una idea de pertenencia y uso y, sobre todo, una especie de ‘presencia’.

LO COTIDIANO

Y siempre la vida cotidiana con su inagotable provision de rarezas, si se tiene ojo para verlas.

Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

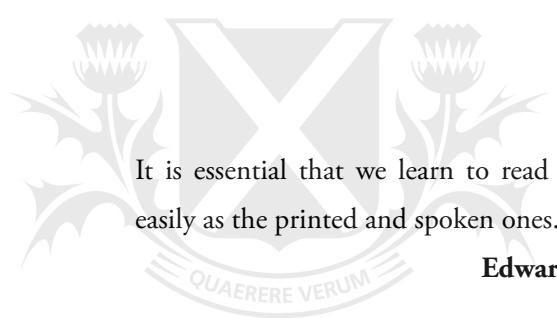
Lo cotidiano puede ser definido como ese conjunto de actividades, relaciones, comportamientos, prácticas, emociones que ocurren con una frecuencia diaria, es decir que son esperables y no son extraordinarias. Desde un punto de vista sociológico, fueron Henry Lefebvre en su *Critique de la Vie Quotidienne* (1947) y Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* (1980) quienes más se interesaron por la cuestión. En sus trabajos se ocuparon de demostrar la intrincada vinculación entre vida cotidiana y modernidad.

De Certeau pensaba en la vivienda, las mudanzas, el dialogo, la lectura, las compras y la cocina como tácticas que colocaban a los consumidores modernos más allá del alcance de los métodos de vigilancia de la sociedad moderna. Lefebvre concebía los dos fenómenos en interacción: “Dos fenómenos conectados, correlativos, que no son ni absolutos ni entidades. Vida cotidiana y modernidad: una coronando y disimulando, la otra desvelando y ocultando.” (Mirzoeff, 2003: 52)

La fotografía ingresa a la cultura visual moderna con la promesa de poder captar, sin incurrir en grandes costos, escenas de lo cotidiano. Así, fue generándose con el tiempo el ritual de fotografiar los ‘momentos importantes’ en la vida familiar, generando imágenes que permitían conservar en el tiempo los logros sociales y y los vínculos afectivos que conformaban la historia de cada sujeto. Bodas, cumpleaños, nacimientos, graduaciones: todos los ritos de pasaje que atravesaba el sujeto moderno eran dignos de ser immortalizados en una fotografía.

La vida cotidiana entonces, logró su representación como nunca antes, comenzando por lo celebratorio como tema e incluyendo, hacia finales del siglo XX, también lo patológico. Dice Sontag (2012: 42) 'La cámara tiene el poder de sorprender a la gente presuntamente normal de modo que la hace parecer anormal. El fotógrafo selecciona la rareza, la persigue, la encuadra, la procesa, la titula.' Los entornos cercanos donde se despliegan las rutinas cotidianas empiezan a ser desnaturalizados. Los artistas comienzan a entusiasmarse en la representación de lo cotidiano porque creen encontrar allí por un lado, el origen y las manifestaciones más auténticas de la vida emocional de los sujetos (Cotton, 2014: 138) y por otro indicios sobre la construcción del sentido social del objeto de uso diario (Gorodischer, 2018: 13)

LO PRÓXIMO



It is essential that we learn to read the silent communications as easily as the printed and spoken ones.

Edward Hall, *The Hidden Dimension*

La noción de lo próximo propone pensar en términos espaciales: algo se nos figura como cercano o lejano, es decir, la variable aquí es la distancia entre mi cuerpo y otros cuerpos. El antropólogo Edward Hall fue uno de los mayores estudiosos de este tema al que denominó proxémica: *'proxemics is the term I have coined for the interrelated observations and theories of man's use of space as a specialized elaboration of culture'* (Hall 1990: 1). Para Hall la forma en que nos vinculamos espacialmente con los demás esta absolutamente atravesada por convenciones culturales: *'we learn tacit dos and don'ts by observation of others rather through systematic instruction'* (Griffin et Al. 2014: 60).

Determinados por normas culturales que ni siquiera pueden verbalizarse, para el antropólogo norteamericano, era necesario que comprendiéramos esto en pos de una mejor convivencia con los cuerpos de otros que provenían de otras culturas con normas de comportamiento diferentes. Lo afirmaba teniendo en especial consideración el caso de su país, los Estados Unidos y su población multirracial. Como afirma Le Breton (1999: 90): 'El espacio del encuentro es una estructura de sig-

nificación que, según las sociedades o los grupos, se declina alrededor de las diferencias de estatus, sexo, edad, etc.”

Uno de los planteos más influyentes de Hall fue su clasificación de las distancias en zonas. Basado en estudios previos sobre distancia y territorialidad en animales desarrolló la distinción de éstas en seres humanos. Las llamó íntima, personal, social y pública, y pensó en variaciones que ocurrirían de acuerdo al ‘mundo sensorial’ en que haya sido socializado cada sujeto. Así se inserta en el paradigma constructivista y explica las diferencias en las reacciones disímiles que había observado en individuos de distintas culturas. A los propósitos de esta investigación nos enfocaremos solo en las zonas íntima y personal (Hall, 1990: 116-120) ya que éstas denotan lo que llamaremos el territorio inmediatamente ‘próximo’ de cada individuo representado fotográficamente.

La zona íntima va desde los 0cm hasta los 45cm, dentro de esta distancia se dan prácticas como las relaciones sexuales, el *wrestling* y las vinculadas a proteger y cuidar (*nurturing*) a un otro. En las fases de máximo contacto (*close phase*) los músculos y la piel se comunican. La pelvis, los muslos y la cabeza pueden ser puestos en juego, los brazos pueden abrazar. La visión que permite el foco es borrosa y las vocalizaciones que ocurren son en gran medida involuntarias. En las fases de menor contacto (*far phase*) la visión permite un mejor foco y se ven con mayor claridad las partes del cuerpo del otro, la voz se utiliza en general en forma de susurros y el calor corporal del otro puede ser detectado. Hall aclara (1990: 118): “*The use of intimate distance in public is not considered proper by adult, middle-class Americans even though their young may be observed intimately involved with each other in automobiles and on beaches*”.

La zona personal que va desde los 45cm hasta los 120cm puede ser pensada como ‘una pequeña esfera protectora o una burbuja que un organismo mantiene entre sí y los otros’. A esta distancia solo el tacto ritualizado es permitido (dar la mano, saludar con un beso), la vista comienza a enfocarse, la otra persona todavía está a distancia de un brazo, es decir que puede ser agarrado, sostenido o empujado. Si una persona se posiciona en el marco de esta zona está connotando generalmente la cercanía en su relación con el otro, es la zona típica de la amistad.

El ‘límite de la dominación’ se cruza al pasar de la zona personal a la zona social. En ese otro lado, el uso de la voz es normal, no se esperan tactos de ningún tipo: estamos ya en el campo de las transacciones impersonales.

DISEÑO METODOLÓGICO

Para realizar esta investigación utilizamos un enfoque cualitativo. Partimos de la premisa de que el mundo social es “relativo” y sólo puede ser entendido desde el punto de vista de los actores estudiados. Buscamos ‘describir, comprender e interpretar los fenómenos’ aplicando una lógica y un proceso inductivos: de lo particular a lo general.

La estrategia de investigación surge luego de definir el alcance de nuestro estudio. Se trata de una investigación exploratoria. Éstas típicamente “sirven para preparar el terreno y por lo común anteceden a investigaciones con alcances descriptivos, correlacionales o explicativos” (H. Sampieri et al., 2010: 120). Las problemáticas que trabajamos han sido poco estudiadas. Asimismo, se propone en este trabajo una lectura de la imagen como texto y discurso a través de un análisis histórico-cultural buscando arrojar luz sobre las relaciones entre la fotografía como medio y la intimidad como tema icónico.

Las imágenes fotográficas que componen el corpus de obra utilizado para este trabajo no han sido aleatoriamente seleccionadas, se trata en cambio de un corpus intencional atravesado por cuatro criterios de selección: el primero, geográfico: todas las imágenes fueron producidas por artistas estadounidenses; el segundo, temporal: la producción de las fotografías comienza en la década del 70 y se extiende hasta la primera década de los 2000; el tercero, de género: todos los autores de las obras en cuestión son mujeres; el cuarto temático: la intimidad aparece allí a grandes rasgos tematizada. No podemos dejar de reconocer el importante número de artistas que han quedado afuera: artistas hombres, de otras latitudes geográficas y muchos estrictamente contemporáneos, es decir que han presentado su obra en sociedad en la última década. Hemos confiado sin embargo, en la contundencia que cada una de las expresiones artísticas elegidas tiene para informar al lector sobre las cuestiones conceptuales que corresponden al objetivo de esta investigación. Tanto ‘*The Ballad of Sexual Dependency*’ (1986) de Nan Goldin, como ‘*Theatre of Manners*’ (1997) de Tina Barney poseen una importancia especial: se trata de las series que hicieron famosas a sus creadoras y les posibilitaron un lugar en el mundo del arte. Los tres trabajos nos servirán como material de análisis sobre el que efectuaremos exploraciones en búsqueda de lo que llamaremos ‘*indicadores de intimidad*’, suerte de ‘*marcas semánticas*’ tendientes a manifestar, con mayor o menor unidad y coherencia, el tema en cuestión.

Es importante señalar que esta investigación reconoce el valor intrínseco y particular de cada obra al mismo tiempo que se ocupa de las relaciones con sus contextos de producción ya que, como dice Zecchetto (2002): 'la exégesis de los signos, de los textos y discursos no se realiza sólo de forma segmentada, sino que se enfoca en relación con el conjunto contextual, es decir, desde la perspectiva de los elementos externos al mensaje y dentro del proceso que se lleva a cabo en la comunicación'. Hemos trabajado en esa dirección con fuentes en diacronía, es decir, considerando cada imagen fotográfica en diálogo con otras pertenecientes a la misma serie de cada artista; y con indagaciones en sincronía, o en relación con otras fuentes simultáneas que están hablando de cosas que son comunes temáticamente.

Por último, quisiéramos remarcar que en esta investigación se ponderó la inclusión de las emociones, los sentimientos y la percepción como parte integral de las estrategias metodológicas. Estamos convencidos de que, como opina la antropóloga argentina Victoria Gessaghi (2016: 38-40) 'la subjetividad del investigador no es un obstáculo en el proceso de conocimiento si se analiza con el mismo rigor intelectual que se aplica a otro tipo de datos construidos en el terreno'. El análisis de las imágenes que realizamos da cuenta de esos otros modos de conocer que reconocen y le dan espacio a la subjetividad del investigador.



Universidad de
San Andrés

NAN GOLDIN: RETRATISTA DE ALMAS

Maybe more than other photographers I don't believe in the single portrait. I believe only in the accumulation of portraits as a representation of a person. Because I think people are really complex.

Nan Goldin

El retrato es un género complejo. Por definición, pensamos en un retrato como una obra de arte que representa a un sujeto único. Esa representación cuya historia en el arte empieza con el dibujo y culmina con la perfección del retrato pictórico, alcanza un punto de inflexión con la invención de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX. La fotografía no solo 'aisla, preserva y presenta un momento tomado de un continuo' (Berger, 2006: 12) sino que también, cuando se trata de la retórica normal del retrato fotográfico, tomar la cámara 'significa solemnidad, sinceridad, la revelación de la esencia del sujeto' (Sontag, 2012: 45). La fotografía fue una invención que se enfrentó al resto de las artes miméticas alardeando de su supuesta mayor fidelidad para representar; así 'la fotografía sustituyó a la pintura, al tiempo que elevaba los estándares respecto a la cantidad de información que debería incluir el retrato' (Berger, 2006: 22).

Un retrato como forma de representación, sin importar el medio artístico que se use para realizarlo, es atravesado por tres cuestiones importantes. La primera es la condición de parecido, un retrato debe establecer una relación de semejanza con el modelo, 'showing specific and distinctive aspects of the sitter as well as the more generic qualities valued in the sitter's social milieu' (West, 2004: 21). La segunda condición está vinculada al contenido: todos los retratos representan algo acerca del cuerpo o el rostro por un lado y algo del carácter o la personalidad del sujeto por el otro. Por último, como explica West (2004: 21) 'all portraits involve a series of negotiations -often between the artist and the sitter, but sometimes there is also a patron who is not included in the portrait itself'. El retrato fotográfico no tiene el problema del parecido que sí tiene la pintura o el dibujo, sin embargo, en la historia de este joven medio, las cuestiones del retrato como reflejo de las estéticas de una época o la cuestión sobre las posibilidades de transmitir el 'alma' o la interioridad de los sujetos representados fueron ampliamente debatidas.

‘El espectro temático admitido abarca las nuevas y viejas prácticas del amor, el deseo y el consumo’ dice Gorodischer (2018: 15) sobre los cronistas de lo íntimo. Siguiendo al autor, sería válido plantear una asociación entre el retrato como género y estos intereses temáticos: si en un sentido restringido del término no habría retrato sin cuerpo, en la misma línea, no habría tampoco vida íntima sin cuerpos que la manifiesten. El retrato (en sus múltiples variaciones) se transforma en consecuencia en la forma predilecta de expresión de los artistas que tematizan la intimidad. La cámara fotográfica es una herramienta inigualable para registrar y documentar la propia vida, los territorios próximos: permite la construcción de una autobiografía en imágenes. Nan Goldin fue una de las pioneras en sucumbir ante la pulsión del registro de lo vivido y en hacer de eso un cuerpo de obra contundente y reconocido.

When I started taking pictures, I realized that it was a way to make a real record... of what I had actually seen and done. It came from a very deep place, this need to record. It was all about keeping myself alive, keeping myself sane, and grounded. About being able to trust my own experience.

El retrato íntimo formaría parte, en términos de Paula Sibilía (2017: 41), de ‘la estructuración de la propia vida como un relato, ya sea escrito, audiovisual o multimedia’. Goldin es en este sentido una cronista íntima, una artista que nos narra los sucesos que definen su vida al tiempo que se construye a sí misma como ‘sujeto de saber y de deseo’ (Gorodischer, 2018: 16). Pero también es, en sentido poético, una retratista de almas como dice el escritor y crítico Luc Sante (1997: 103), ‘*she looks through the eyes of her subjects, in both directions, and her purview additionally takes in friends, lovers, artifacts, clothing, rooms: the soul’s context.*’

Cookie Mueller es sin ninguna duda uno de los personajes más entrañables del círculo íntimo de Goldin. Según relata la autora en una carta que da inicio al catálogo ‘*The Cookie Portfolio*’ ambas desarrollaron un vínculo gracias a la fotografía: ‘*Part of how we grew close was through me photographing her - the photos were intimate and then we were. I was outside of her and taking her picture let me in.*’ Al observar las imágenes pareciera como si Goldin hubiese acompañado todo el trayecto vital de Cookie. En ‘*Cookie at Tin Pan Alley*’ (1983) por ejemplo la vemos sentada sola y absorta en sus pensamientos, hay reminiscencia a los personajes de Hopper. Sus defensas están bajas, la vulnerabilidad es máxima, la soledad palpable. En ‘*Cookie with me after I was punched*’ (1986) en cambio se nota la fortaleza del personaje. Abrazada junto a la artista sostienen la mirada a la cámara que les dispara con el

flash: la ubicación de los sujetos no es la más convencional, el decorado no es el más elegante, sin embargo se trata de un autorretrato que esconde su potencia detrás de la inminente crudeza de lo que estas dos mujeres representan: ambas no tienen vergüenza de mostrarse tal cual son, en la transparencia reside toda la fuerza. *'Sharon with Cookie on the bed'* (1989) resume el periplo de la heroína, el pathos se hace presente y sigue latiendo en un cuerpo ahora débil, igualmente vulnerable pero enfermo. Cookie reposa en su cama víctima de los estragos del HIV, Nan acompaña el proceso de su amiga y confidente registrando con la misma insistencia de siempre. Como expresa Danto (2003: 277) en un ensayo sobre el mundo de Goldin:

La cama del hospital y el ataúd se reúnen con la bañera y la cama en el mobiliario íntimo de la extensa familia de Goldin. Las imágenes de muerte y agonía retienen la intimidad de las instantáneas. La muerte es universal pero la muerte de esos individuos es como el sexo de los demás.

Nan no distingue ni juzga los variados actos de la comedia humana. Se limita a registrar y, haciéndolo, procesa: la fotografía es para ella un medio de sobrevivencia.

LA INSTANTÁNEA COMO ESTÉTICA

I think photography is like drawing. The mark indicates the person... It's a very intimate thing. It's something about one's signature... one's eye -and the way one looks at life, that one can't even describe in words.

Nan Goldin

La noción de instantánea está fuertemente asociada en el mundo occidental al registro en color de la memoria familiar, ese tipo especial de imágenes creadas para la contemplación privada y limitada al círculo familiar y personal y, como dice Frizot 'todo eso que cabe en el término norteamericano *snapshot*, que evoca de manera simultánea la espontaneidad, el amateurismo como postura mental, el desenfado, la prisa, la improvisación... y el chasquido de los dedos (*to snap*)' (2009: 285).

Su surgimiento es explicado por dos nuevas posibilidades técnicas: por un lado, cámaras más pequeñas que permiten tomas directas más veloces. Por otro, métodos de impresión mucho menos costosos. Así, cuando la cámara fotográfica ingresa al universo doméstico hace posible la documentación de los momentos más simbólicos de la vida familiar: rituales de pasaje y logros sociales como casamientos, bautismos o graduaciones; eventos celebratorios como cumpleaños y reuniones de amigos; y también los vínculos y las relaciones más cercanas como una madre con su recién nacido, una pareja de jóvenes enamorados o de ancianos en su aniversario de bodas. La vida social y cotidiana comienza a ser representada compulsivamente gracias a este avance técnico.

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa qué actividades se fotografían siempre que las fotos se hagan y aprecien. La fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar.

(Sontag, 2012 :19)

La instantánea, en el sentido propuesto por Sontag, se transforma en la estética que predomina en el album familiar, artefacto cultural de uso privado que sirve como soporte físico para el mantenimiento de la memoria de un colectivo familiar; sin embargo, hasta Goldin, no hay rastros en el campo del arte de esta frecuencia. Hay que esperar a los años setenta para ver cómo este lenguaje típico de la fotografía doméstica y los family snaps es tomado prestado y redirigido para la exposición pública (Cotton, 2014: 137). Cuando hablamos del lenguaje de la instantánea nos referimos a una serie de eventualidades que surgen para el fotógrafo amateur fruto de su falta de pericia técnica (luces caóticas, desenfoces, cortes irracionales, encuadres espontáneos, uso desprolijo) pero que utilizados a consciencia por un artista se transforman en recursos expresivos. Aplicados correctamente estos efectos estilísticos pueden cargar a cualquier imagen con el 'aura de intimidad' típico de una fotografía familiar: la obra entera de Nan Goldin es el ejercicio, la puesta en práctica de esto.

Ahora, qué es lo que hace que una fotografía 'aparentemente' instantánea se transforme en una obra o en un cuerpo de obra como sucedió con la célebre instalación de Goldin titulada *The Ballad of Sex-*

ual Dependency. Parte de la respuesta está en la elección de este estilo para contar la historia de una vida, estilo que con el tiempo fue copiado y reinterpretado por numerosos artistas.

My work does come from the snapshot. It's the form of photography that is most defined by love. People take them out of love, and they take them to remember -people, places, and times. They're about creating a history by recording a history. And that's exactly what my work is about. The reason I've maintained that "snapshot aesthetic" is because I think the snapshot is one of the highest forms of photography. (Goldin, 1996)

Si la estética snapshot tiene que ver con la forma casual de presentar los elementos visuales, con esa suerte de informalidad, lo que resta por definir es la cuestión del contenido: qué es lo que fotografía Nan Goldin. Seguramente, los escenarios de la vida de la artista en el downtown neoyorkino de los 80s no tengan nada que ver con los del americano medio de la misma época. Elisabeth Sussman (1996: 25) define con precisión el recorte temático de la artista cuando afirma: '*Nan Goldin is the impassioned historian of love in the age of fluid sexuality, glamour, beauty, violence, death, intoxication, and masquerade.*' Como podemos apreciar, ningunas de esas palabras tienen vinculación con los temas frecuentes de la fotografía doméstica antes mencionados. Lo novedoso de los artistas que desde Goldin se interesan por la intimidad es la motivación por ocuparse de 'la vida emocional' de los sujetos. La fotografía de vida íntima se transforma en un '*exercise in pathology*', como afirma Cotton (2014: 138), justamente porque se vuelca sobre los aspectos más profundos de la condición humana.

La fuerza intempestiva de la instantánea se muestra evidente en obras como '*The Hug*' (1980) y en '*Risé and Monty kissing*' (1988). Ambas imágenes representan a parejas vinculándose íntimamente: la distancia entre los cuerpos es mínima. Nan no hace alarde de su acceso privilegiado al universo privado de estas personas, simplemente está ahí, forma parte de ese escenario. Los sorprende con su flash y toma estas fotografías casi cinematográficas que, aunque parecen cuidadosamente compuestas, los actos mismos lo desmienten: la artista capta con maestría la fugacidad de esos encuentros.

PATHOS & EROS: LOS CUERPOS GOLDINIANOS

Her camera freezes the coming and goings of the social experience of desire: love and hate in intimate relationships; moments of isolation, self-revelation, and adoration; the presentation of the sexual self freed from the constraints of biological destiny.

Elisabeth Sussman

No es exagerado pensar en la obra de Nan Goldin como un '*cri de coeur*' universal. Los personajes que ella presenta se nos antojan, usando una frase de Nietzsche, 'humanos, demasiado humanos'. Sus cuerpos aparecen indefensos, uno detrás del otro, construyendo una narrativa del placer y del exceso. Son cuerpos disponibles, arriesgados, sometidos al maltrato y puestos al límite. El cuerpo es, en la época y en la comunidad que Goldin retrató, un territorio de ensayo, de exploración creativa.

Las imágenes de la particular 'familia extendida' de Goldin son el producto de un momento climax en la historia del deseo occidental. Un grupo de jóvenes habitantes de una ciudad que desde la década del 50 se había transformado en la capital internacional del arte ensayaban formas renovadas de vivir y escapar del tedio que les producían los mandatos provenientes de la generación de sus padres y abuelos. El Bowery de Manhattan se transformó en los 80s, como contextualiza Danto (2003: 172) en 'un paraíso para las legiones de jóvenes que convergieron ahí y que desarrollaron una utopía compuesta de drogas, experimentación social y creatividad artística posibilitada por los alquileres baratos, la indiferencia ante las comodidades y la ausencia de las personas mayores y sus críticas.'

Los cuerpos goldinianos son cuerpos en búsqueda, con rutinas que parecen desordenadas; cuerpos que pareciera se mueven siguiendo solamente la ley y el ritmo de su deseo sin importar que tan imposibles sean sus objetos. En general, se los ve en un arrojito permanente sin importar lo que sea que estén haciendo: risas, lagrimas, copulaciones, consumo de narcóticos, incluso en el lecho de muerte, Goldin carga a sus sujetos con una dignidad inaplacable.

En '*Heart-shaped bruise*' (1980) vemos a una mujer mostrando una marca sobre su muslo: no vemos su cara y reparamos inmediatamente en la figura que se forma en su moretón, un corazón símbolo

ubicuo del eros y del pathos en Occidente. Es un corazón vacío por dentro, lo que lo hace aún más llamativo. La estética snapshot está siempre presente: cualquier amateur podría haber tomado esa imagen. Otro aspecto interesante es el contraste entre el vestido juvenil de noche del sujeto con las sábanas floreadas en donde reposa, si esa fuera su propia casa y pensáramos en la simbología de las decoraciones hogareñas como extensiones materiales de la ideología del individuo, claramente veríamos aquí una contradicción estética.

'David in bed' (1992) por otro lado también muestra otro personaje en estado de reposo, reconocemos aquí a otro de los grandes personajes del universo Goldin, su gran amigo David Armstrong con quien la artista compartió estudios artísticos en Boston. Esta fotografía tomada en Alemania nos muestra al sujeto desenfocado en un improvisado ambiente doméstico, las camas están armadas en el piso; son dos, una esta vacía y pareciera que alguien ha dormido allí, probablemente la misma Goldin o alguno de los amantes de Armstrong. La cámara captura al sujeto en un momento de relax matutino, la luz entra por la ventana mientras él disfruta de su cigarrillo semidesnudo.

Nan Goldin se dedica al retrato de la comunidad transexual desde los inicios de su carrera en la década del 70. En *'Misty and Jimmy Paulette in a taxi'* (1991) muestra a dos transexuales (o drag-queens) en la parte trasera de un automóvil. El paisaje de una Manhattan de madrugada se adivina a través de los cristales. Nuevamente en esta imagen se nota el alto nivel de participación de Goldin en la vida de los personajes que retrata, ella esta en el mismo taxi que ellos observándolos. La mirada que recibe de vuelta, además de cansancio o tedio, sugiere reconocimiento. La paleta de colores es fría, metalizada. El plano medio y la cercanía obligada de los cuerpos que posan para ello hablan de cierta camaradería; el relleno del corpiño de una y la mirada lagrimosa de la otra colaboran en la construcción de ese momento privado que Goldin retrata.

'Trixie on the cot' (1979), tanto como *'David in bed'* (1992), es una imagen que coloca al espectador en el *impasse* del personaje que representa. Trixie esta sentada bebiendo y fumando, la precariedad del espacio entra en tensión con el vestido, el maquillaje y los zapatos, la indumentaria del sujeto: Trixie es evidentemente joven y su maquillaje connota una actividad teatral o performática. Como ella los cuerpos goldinianos nunca superan los 35 años ni bajan de los 20, la artista en esta época solo retrata su círculo social, su comunidad, en la que todos eran jóvenes y buscaban experimentar.

Finalmente, *'Gotscho kissing Gilles'* (1993) es un ejemplo de otra de las dimensiones que aparece con insistencia en el trabajo de la artista: la culminación de la curva del deseo, la expresión negativa del pathos. La epidemia de sida diezmó a la comunidad artística de Manhattan, muchos de ellos amigos de Goldin y miembros de esa comunidad abstracta que habían creado los jóvenes del downtown. A pesar de la obvia crudeza y intimidad de esta imagen, debe aclararse que forma parte de una serie; en reiteradas oportunidades la artista quiso dejar en claro que ella nunca pensó en los enfermos de HIV como un tema para su obra, en cambio, para ella las imágenes tenían que mostrar la vida de sus amigos sea lo que fuera que sucediera.

In large part, my work is about AIDS. In my 1996 retrospective at the Whitney, there was a room about AIDS. And the catalog that went with it, *I'll Be Your Mirror*, has sections on my photo dealer in Paris who died of AIDS. I photographed him and I was witness to his death. Gilles had shown the Cookie portfolio. He and his lover, Gotscho, understood that it was important that I make the same kind of record of Gilles's life so that he wouldn't be lost. It was about trying to hold onto people, making sure they didn't disappear without a trace. And my latest work, in the manner of Renaissance altarpieces, is a grid called *'Positive.'* Most of my friends are positive. It shows people who are positive, living positive lives. (Goldin, 2001)

'Gotscho kissing Gilles' nos introduce en una atmósfera desoladora, un hombre demostrando su afecto por su compañero, la inminencia de la muerte se percibe en ambos rostros. Asistimos aquí como espectadores a una imagen creada en la privacidad más profunda de la vida de un hombre, su lecho de muerte. Funciona como registro del fin de la vida de un individuo que alguna vez estuvo sano y que, desafió como quien lo observa, el status quo esencialista con sus elecciones disruptivas de vida.

El hecho de exhibir ese mundo hedonista y bohemio al que Goldin pertenecía le valió ser criticada por la opinión pública, acusados de glamorizar los 'malos comportamientos' asociados a esos cuerpos libres, la obra de Goldin y la de Larry Clark son seguramente dos precursoras de lo que luego sería llamado por los medios masivos la estética *'heroin chic'*. Quizás esto se deba a que es fácil pensar la obra de la artista como retratística social, sin embargo no se trata de esto, por lo menos en su dimensión más profunda. Cuando Nan Goldin se fotografía a si misma, a su círculo afectivo más próximo o a aquellos con los que solo estaba unida para una relación de fascinación, siempre lo hace con el propósito de documentar su propia experiencia. Nan Goldin tiene el acceso y la perspectiva privilegiadas del *insider*, del observador-participante, pero no es una antropóloga, sus propósitos expresivos

nada tienen que ver con la ciencia. Hasta podría afirmarse que, en un principio, tampoco tenían mucho que ver con las expectativas tradicionalmente asociadas al arte, a pesar de su formación artística en la ciudad de Boston. Su obra es pulsional y no premeditada, hay una valoración del contenido por encima de la forma y, en eso, se parece al diario íntimo, escritura confesional por excelencia. Las críticas a la obra de Goldin demuestran que todo lo vinculado al campo del pathos y el eros es todavía muy susceptible de caer en el centro gravitacional de lo escandaloso.

El escándalo es una violación de las reglas y los límites. Una transgresión ética llevada a cabo por una personalidad eminente o pública. Pero el escándalo siempre tiene su origen en el círculo de lo privado, más concretamente hay que decir que se genera a partir de todo lo relacionado con el sexo y su representación y también con aquellas esferas de la apariencia de lo moral y de lo éticamente conceptualizado como positivo por la sociedad. (Olivares, 2004: 269)

Cualquier cosa que los cuerpos hagan nunca puede ser un escándalo en sí mismo, su existencia depende siempre de la mirada de los otros. Son esos juicios exteriores los que detentan quienes participan de las nociones de aceptación y transgresión, normalidad y anormalidad. Nan Goldin es muy consciente de su anormalidad, ella misma se escapó de su hogar siendo muy joven en búsqueda de horizontes más propicios para sus búsquedas expresivas. Todo lo que vino después no ha sido otra cosa que un poner el cuerpo propio como ‘lienzo u ofrenda’ como ‘instrumento dramático’ (Gorodischer, 2018: 17) al servicio del desarrollo de una crónica confesional que acabó alcanzando el estatuto de arte por varios factores contextuales.

Es un individuo disfuncional el que suele encarnarse en estos cronistas-personajes: son una versión más o menos reciente del monstruo: son “los anormales” -en el sentido foucaultiano del término-; son descendientes de aquellos “incorregibles” que han aparecido en los márgenes de las técnicas modernas de encauzamiento. La “anormalidad” se manifiesta en muchas de estas crónicas, como ausencia de buenos sentimientos: no amar, desear en la vejez, lastimar, autoflagelarse, tener una enfermedad mental o un desorden descrito por la psiquiatría aquí se deshacen de la connotación de “trastorno” y alientan significaciones positivas a partir del deslumbramiento, la atracción, la empatía y la identificación con modelos extraños del ser. (Gorodischer, 2018: 16)

Sea que Goldin lo haga en su América natal o en sus viajes por Berlín o Asia el componente erótico y patológico siempre se ve consignado en sus imágenes, se trata en última instancia de una manera de

procesar la experiencia vivida, de una mirada detenida enfáticamente en la potencia cruda de lo real. La cámara de 35mm de Goldin pareciera funcionar como una extensión no solo de sus ojos sino de su propia memoria: sus fotografías en color parecen querer darle contención a todo el pathos de las situaciones que nombran, al mismo tiempo que luego sirven como material de estudio para el sujeto, en una vida que corre tan rápida e intensamente, las imágenes del diario íntimo visual sirven para darle forma al desarrollo de un yo en plena transformación.

Dice Pultz (2003: 146) 'Goldin aparece con frecuencia en sus propias fotografías, que funcionan como una especie de diario de vida en tiempos angustiosos. Sin embargo, como cualquier otro caso del género diario, nunca está claro cuánto se acercan las imágenes a la "verdad". Estas fotografías parecen un registro de los sentimientos de Goldin sobre sí misma durante sus relaciones.' La verdad objetiva de las imágenes es puesta en jaque, en cambio, la relevancia radica en el acto de 'dejar constancia' a la suerte de memorias ortopédicas en cada fotografía tomada. Goldin pareciera unirse a Daniel Link cuando afirma en *La imaginación intimista*: 'Confieso que confieso. Y cuando lo hago, la mayoría de las veces sólo estoy tratando de recuperar una sensación. Cuando confieso mi intimidad, invento, imagino.' En otras palabras, lo que revelan Link y Pultz no es otra cosa que la naturaleza narrativa de la subjetividad, de ese yo que se construye a sí mismo en el lenguaje narrando historias sobre sus vivencias. Vivencias que bien pueden ser ficticias, casi siempre lo son, pero son importantes en tanto que la experiencia que actualizan es auténtica.

El hecho de que las imágenes fotográficas sirvan de prueba o evidencia de lo vivido, no implica inmunidad sobre la melancolía del sujeto que reconoce la inminente transformación de todo lo que existe. Nan Goldin suele decir en entrevistas que 'las imágenes le muestran lo mucho que ha perdido', de alguna forma admitiendo el exceso de confianza que ella y muchos de su generación habían depositado en la fotografía. Textualmente: 'Siempre creí que si fotografiaba a alguien o algo, nunca perdería a la persona, nunca perdería el recuerdo, nunca perdería el lugar. Pero las imágenes me muestran lo mucho que he perdido.' Es en este acto de fe en la fotografía moderna donde radicaría, según Mirzoeff (2003: 130) el gran gesto postfotográfico de la autora.

LO ÍNTIMO VS. LO ÉXTIMO

Es curioso el escaso sentimiento de vivir que tengo cuando mi diario no recoge el sedimento.

Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*

El New York Times publicó en 2016, a propósito de una retrospectiva de Goldin en el MoMA de Nueva York, un artículo con un título sugerente: '*Nan Goldin Wants You to Know She Didn't Invent Instagram*'. Instagram es hoy, sin lugar a dudas, la red social más exitosa para subir fotos y videos a la Web. Lanzada en Octubre de 2010 y creada por Kevin Systrom y Mike Krieger, la aplicación permite a los usuarios de telefonía móvil producir imágenes (fijas y dinámicas) y aplicarles numerosos efectos fotográficos para, posteriormente, compartirlas en la red. Pareciera evidente adjudicarle al impacto de la obra de Goldin en la cultura popular la creciente proliferación de imágenes aparentemente intimistas en el marco de la Web 2.0. Esto es sin embargo una afirmación apresurada sobre la que deben plantearse algunas consideraciones.

Práctica contemporánea por excelencia, la selfie o autofoto se transformó en un hábito fotográfico asociado al universo de las redes sociales. Especie de autorretrato posmoderno, se trata de imágenes donde siempre aparece uno mismo (pueden también ser grupales) realizadas con la cámara del teléfono móvil para ser publicado en las plataformas sociales donde se busca captar la mirada de los otros. Traemos el fenómeno de la cultura selfie a colación ya que éste plantea la necesidad de una distinción con la obra de Goldin. Dice Joan Fontcuberta (2016: 87): 'Es en el ámbito de lo epistemológico donde el selfie introduce un cambio más sustancial, ya que trastoca el manido norma de la fotografía: "esto-ha-sido", por un "yo-estaba-allí". El selfie tiene más que ver con el estado que con la esencia.'

Es difícil negar el factor autobiográfico en la génesis de estas imágenes autorreferenciales; sin embargo, éste suele estar desprovisto de la potencia aurática que posee un cuerpo de obra como el de Nan Goldin. La razón podría buscarse en la posibilidad de que ambos grupos de imágenes en cuestión pertenezcan a distintas concepciones de subjetividad. La obra de Nan Goldin se inscribiría en un régimen de subjetividad introducida, régimen que alcanza su apogeo en el siglo XIX, donde sujetos ubican el desarrollo de la interioridad en sus horizontes de deseo. El mundo íntimo, como invención

decimonómica, proponía la seguridad y la comodidad del hogar para su correcto desarrollo y, las prácticas de la escritura y la lectura silenciosa y solitaria como sus mejores aliadas. La obra de Goldin puede interpretarse en este sentido como un gesto que, utilizando las posibilidades técnicas de su época, no deja de ser decimonómico en esencia en cuanto es planteado como la expresión de un ‘monólogo interior’ o, como dice la propia Goldin: *‘the diary I let people read’*.

Muy distintas son las imágenes que abundan en redes como Instagram; allí, la interioridad entendida como el sitio profundo de anclaje del sujeto entra en declive para dar lugar a una nueva construcción: el yo visible. Como opina Sibia (2017: 62) ‘a pesar de las sugestivas semejanzas, hay una inmensa distancia entre los espectáculos del yo que burbujan en las pantallas contemporáneas y aquellas antiguas sesiones de autoconocimiento solitario plasmadas en los diarios íntimos tradicionales’ en las que, como dijimos, podría inscribirse la obra de Goldin. La extimidad, término que define el nuevo paradigma alterdirigido de construcción de la subjetividad, podría pensarse como ‘una tendencia que apunta al autodiseño de sí como un personaje real al mismo tiempo que ficcionalizado, según el lenguaje altamente codificado de los medios, administrando las estrategias audiovisuales para manejar la propia exposición ante las miradas ajenas’ (Sibia 2017: 62).

En el mencionado artículo del NY Times la artista entrevistada se pregunta: *‘the predominant culture photographs everything they do, where is the line between life and photographing life?’* Es una pregunta que ciertamente toca el nervio de esta investigación.

San Andrés

TINA BARNEY: TEATRO DE COSTUMBRES

La fotografía disloca, además, el presente de la percepción y su sentido: ante cada imagen reconocemos algo, vemos algo que ya conocíamos o lo descubrimos y lo nombramos ahora; ante cada imagen algunas partículas de sentido advienen y se sedimentan, otras se nos pierden, se dispersan y se fugan, otras se anticipan incluso a la toma y a lo que posó para la cámara del fotógrafo.

Paola Cortés Rocca

Resulta particularmente llamativo que la artista norteamericana Tina Barney titule su obra prima *Theatre of Manners*; se trata de un título que remite directamente a un subgénero dramático tradicional propio de la literatura occidental, la comedia de costumbres. El *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1999: 158-159) lo define de la siguiente manera: ‘*This genre has for its main subjects and themes the behavior and deportment of men and women living under specific social codes. It tends to be preoccupied with the codes of the middle and upper classes and is often marked by elegance, wit and sophistication.*’ La comedia de costumbres funcionaría entonces, desde la terminología utilizada en este trabajo, en el campo gravitacional temático de lo doméstico y lo cotidiano, ámbitos que, como vimos, suelen estar asociados por razones históricas al ámbito de lo privado y lo íntimo. Se trata de un subgénero que busca presentar los códigos de conducta de una clase de una manera crítica, irónica, tanto en el plano individual (el individuo con su familia o en su entorno doméstico) como en el social (el individuo en su vida política, pública o institucional). La comedia de costumbres fue un género de moda particularmente durante el siglo XIX y con variados exponentes literarios. La intertextualidad que proponen los retratos de Barney es evidente. Es en el género retrato donde Barney se siente más cómoda y donde parece enfocar su deseo a la hora de elegir un medio de expresión conceptual. Su obra, que carece de la espontaneidad de su contemporánea Nan Goldin, gira en torno a la reflexión conceptual: un trabajo absolutamente premeditado.

Un retrato, siguiendo el modelo de Peirce (West, 2004: 41) podría decirse que posee una dimensión icónica (traza una relación de semejanza con su referente), una dimensión indicial (refiere al acontecimiento mismo de sentarse y posar) y una dimensión simbólica (contiene gestos y expresiones que pueden ser interpretados a partir de ciertos conocimientos sociales y culturales). La retratística de

Barney, como testimonia Bernstein (2007), es rica en subtexto. La artista pareciera componer sus fotografías con una intención en mente, mostrarnos las peculiaridades de su mundo próximo, un espacio cerrado para la mayoría de los espectadores, el que habita el estrato social más alto de la sociedad norteamericana.

Si en términos tradicionales se necesita la presencia de uno o varios cuerpos como condición *sine qua non* para la existencia de un retrato y, si además, reconocemos en esos cuerpos la posibilidad de albergar y proyectar lo más variados discursos sociales en forma de símbolos o metáforas, es inexorable pensar en la serie ‘*Theatre of Manners*’ como un retrato de clase. Suele ser esa, a pesar de la resistencia de la autora a las clasificaciones sobre su obra, la primera asociación que un espectador occidental suele hacer de los sujetos mostrados en sus fotografías: son cuerpos canónicos, vestidos en un aura de *white-bred normalcy*; cuerpos desprovistos de eros pero que se saben enclasados; cuerpos que se proyectan conscientes ante la mirada del otro.

As I rummage through the piles of interviews, reviews, essays, and graduate theses on my work, I realize that much emphasis has been placed on the curiosity surrounding my descriptions of the upper class. This obsession has often overshadowed my interest in the making of a visually complex and studied composition. That puzzle (along with the synchronization of the psychological, emotional and sociological plots that bind a family together) has always been my primary purpose. There is undoubtedly extreme imbalance between classes, but I like to think that deep down, the primal rituals that collectively are the force behind the continuation of any family aren't so very different in the long run. (Tina Barney, 2017)

Es evidente que los sentidos que propone un cuerpo no se agotan en el terreno de las relaciones de poder, el prestigio social o la clase, y hablan, como dice Barney, sobre cuestiones más antropológicas vinculadas por ejemplo a las relaciones de parentesco con sus rituales asociados. Sin embargo, algo en esta serie de imágenes insiste en correrse de la general interpretación antropológica, para ubicarse en un lugar más específico: el de una artista mujer que psicológicamente se ejercita, a través de la fotografía, en el control de un ambiente excesivamente dirigido por normas y mandatos. La doble cara del privilegio queda expuesta así por el lente de Barney que mira a su propia familia primero y a desconocidos después sin condescendencia pero con extrañeza.

Barney afirma: “*I find myself standing in the same place I photographed thirty-five years ago, and the same chair is in the same corner it was in then. People look the same, dress the same, act the same.*” Su

mirada, como la de Nan Goldin y la del resto de los fotógrafos que siguieron la tendencia temática iniciada por ellas, suele asemejarse por la prensa y la crítica al abordaje típico de la etnografía. La antropóloga argentina Rosana Guber (2011: 18-19) define la etnografía (citando a Jacobson) como una interpretación problematizada del autor acerca de algún aspecto de “la realidad de la acción humana”. Para Guber, el investigador debe luego de plantear una ignorancia metodológica y aproximarse a la realidad que le interesa, aprehender las estructuras conceptuales con que la gente actúa y hacer inteligible su conducta y la de los demás. Se trata de un abordaje científico que busca, en otras palabras, interpretar-describir una cultura para hacerla comprensible para quienes no pertenecen a ella. La propuesta de Barney se posiciona en su enunciación en otro campo discursivo, el del arte, pero se contamina de los supuestos de la práctica etnográfica incluso sin ser consciente de ello. En el momento que un artista vuelca su atención en el grupo al que pertenece y en las prácticas y rituales que los mantienen cohesionados la vida se vuelve una suerte de ‘trabajo de campo’. El Arte se nutre de ello y redirecciona (hace circular) los discursos ciertamente hacia lugares distintos a los de la ciencia. Ambos campos disciplinares, sin embargo, tienen en el fondo un objetivo común: una sustitución progresiva de determinados conceptos por otros más adecuados, abarcativos y universales. (Peirano, 1995: 18)

El teatro de costumbres que Barney nos muestra surge nada menos que de su propia vida. El escenario por excelencia es Watch Hill, un lugar ubicado en el estado de Rhode Island en los Estados Unidos. Reducto afluyente con vistas marítimas y de menos de 200 habitantes, es el lugar donde la artista y su familia poseen su casa de veraneo. Tina Barney participa en grupo de ese estilo de vida privilegiado; cuando empieza a observar, sistemática y controladamente, su mirada artística se posa en lo que tiene más a mano. Ese mundo próximo, de jardines con piscinas, salas enormes con ventanales luminosos, recámaras ordenadas y sumamente ornamentadas, se transforma en la escenografía que aloja el repertorio de cuerpos distinguidos que rodean a Barney y dan forma y sustancia a la serie. Charlotte Cotton (2014: 159) afirma: *‘Akin to an anthropological survey her photographs define the rituals, gestures and environments that act as clues to the cultural constructions of personal relationships and social positioning.’* Solamente alguien que se socializó de niño en determinado ambiente cultural y ya adulto toma distancia de manera consciente y observa su encrucijada vital-cultural, puede generar el tipo de texto visual que pone en juego Tina Barney; como en Goldin, es apresurado e incorrecto pensar el abordaje como antropológico, incluso en este caso donde el acto artístico es premeditado. Lo que Barney muestra, utilizando la fotografía como medio, es la privacidad de los ambientes de su

casa. Es justamente ahí, donde el investigador no puede integrarse a la comunidad hasta el punto de ser uno más, donde Barney y Goldin lo logran y establecen la relevancia de su gesto artístico.

EL FORMATO GRANDE Y LA FOTOGRAFIA DIRECTORIAL

No soy un historiador, yo creo la historia. Estas imágenes son un momento anti-decisivo. Es posible crear cualquier imagen que a uno se le ocurra; esta posibilidad, por supuesto, depende de ser capaz de pensar y de crear. La mayor fuente potencial de la imagería fotográfica es la mente.

Lee Krimms, 1969

A diferencia de Nan Goldin que realiza su práctica fotográfica siempre con una cámara de 35mm, Tina Barney se inclina rápidamente por el formato grande. Sea con una Toyo 4x5 o con una Phillips 8x10 la artista aprovecha para sus fines expresivos el notable incremento en la calidad de la imagen que resulta de la utilización de este formato. Las implicancias incluyen una mayor presencia física del fotógrafo quien, ya no pudiendo transportar con facilidad una pequeña cámara consigo, debe tomarse el tiempo de instalar el pesado dispositivo. Además, la cámara de formato grande posee una presencia física que predispone a los sujetos fotografiados de una manera distinta que si fueran interpelados por una pequeña cámara instantánea; si el formato grande, podemos decir, ‘invita tradicionalmente a la pose’, la cámara de 35mm permite al autor inmiscuirse en escenas de lo cotidiano sin ser visto posibilitando la candidez característica de muchas imágenes tomadas con este formato.

Por razones técnicas la utilización del formato grande está asociada a un modo de trabajo que llamaremos modo directorial. Se trata de un modo de practicar la fotografía que busca la intervención premeditada sobre la realidad para, como dice Coleman (2004), provocar algo que no habría sucedido sin la intervención del fotógrafo: ciertamente, un abordaje que pone en tela de juicio cuestiones sobre la credibilidad de la fotografía.

Si desde un inicio el medio fotográfico fue asociado a un exigente ideal de representación mimética (la transcripción exacta de la realidad), la interferencia en el suceso ‘verdadero’, como propone Cole-

man sería en contraste, un gesto agnóstico, un acto que descrea en la fe de la primera generación de fotógrafos que comulgaban felizmente en el ‘imperativo del realismo’.

Aquí la “autenticidad” del suceso original no es un problema, como tampoco lo es la fidelidad del fotógrafo hacia el suceso. Se espera que el espectador formule esas preguntas solo irónicamente. Esas imágenes utilizan la evidente veracidad de la fotografía en contra del espectador, explotando ese supuesto inicial de credibilidad, al evocarla para sucesos o relaciones generadas a partir de la estructuración deliberada del fotógrafo de lo que tiene lugar frente a su lente, así como en la imagen resultante. Hay una ambigüedad inherente a esas imágenes, porque si bien lo que aparentan describir como “pedazos de vida” no habría ocurrido sin la instigación del fotógrafo, esos sucesos, sin embargo, o una razonable copia de ellos, sí tuvieron lugar en realidad como lo demuestran las fotografías. Esos “documentos” falsificados pueden, a primera vista, evocar el mismo acto de fe que aquellos en el extremo opuesto de la escala, pero no requieren su permanente confirmación, todo lo que piden es la suspensión de la incredulidad. (Coleman, 2004)

El gesto posmoderno que logra Barney en *Theatre of Manners* se manifiesta en la conjunción de la afirmación de su artificio y su rol participante del clan fotografiado. Las relaciones humanas aparecen, se desenvuelven frente a su lente y no terminamos de aceptar la manipulación. Pensemos por ejemplo en ‘*Sunday New York Times, 1982*’. Vemos en esa imagen los interiores de una gran casa, en una estética colorida y recargada típica del interiorismo de los años 80 en Estados Unidos.

I used a 4 by 5 and was kind of learning on my own. It is a very complicated camera and I was really frustrated with the stiffness I was getting. I am very interested in Italian Renaissance and Dutch painting. I was bringing the family together and using those devices to explain and say something. I wanted to bring the viewer’s eye in to create space. I learned that your vantage point, where you stand, is the most important of all. It reflects your attitude on the situation. Granted, this is chaos [referring to Sunday New York Times]—the phones ringing; people are yelling, screaming. But I told Michael to sit at the head of the table because I wanted the father to sit at the head of the table. When I am talking about all this directing that I am doing, we are talking about seconds. Not an hour, because I know that they are going to leave and go somewhere else. (Tina Barney)

La escena es tan reconociblemente doméstica, cotidiana y familiar que en primera instancia no pareciera ser una escena dirigida. Probablemente sea relevante pensar en un espectro del modo directorial para pensar la obra de Barney, sobre todo cuando se trata de esta serie en la que el foco recae en su familia y amigos; el modo directorial aquí no es total como suele serlo en la fotografía erótica, de moda o publicitaria (donde además se contratan modelos pagos). Seguramente los sujetos fotografiados hayan reconocido la presencia de la cámara en la sala donde efectuaban sus prácticas y rituales cotidianos, pero debido a la confianza y relación de parentesco con la artista, es probable que la cámara se haya invisibilizado, posibilitando a Barney un disparo en el momento menos pensado para ellos. Como Cartier Bresson en las calles del mundo, Barney sale a buscar el momento decisivo en su propia casa, pero primero prepara el terreno.

En *'Beverly, Jill and Polly, 1982'* vemos de inmediato una composición cuidada. El decorado del cuarto dialoga en sintonía cromática con la indumentaria de los personajes. La rigidez de los cuerpos sugiere artificialidad en la construcción de la escena. Por el contrario y también del mismo año, *'In the Garden, 1982'* reboza de espontaneidad. El punto de vista parece oculto, como si Barney observara como voyeur desde un lugar oculto. La fotografía es la representación de un espacio a la vez abierto y hermético y decididamente privado. Ambas imágenes sugieren escenas de un intimismo femenino aunque en registros diferentes.

LA DANZA DE LA DISTINCIÓN

It is true, too, that a certain identity is manifest in all the portraits taken by one photographer. The photographer is searching for the identity of his sitter, and also trying to fulfill an expression of himself.

Henri Cartier-Bresson

Barney logra volverse una observadora pura en la mayoría de los retratos que realiza. Escenifica, pero no le cuesta tanto porque su mundo ya se rige por normas teatrales, códigos que dirigen el comportamiento de los cuerpos. En *'The Suits, 1977'* visualizamos una típica escena social, un cocktail de verano en un jardín. Los sujetos son adultos y no vemos sus rostros. En cambio, vemos una imagen

de clase: vestidos de traje, con postura erguida y cuerpos relajados, los personajes de esta escena connotan seguridad social y se muestran lo suficientemente cerca para sugerir amistad o pertenencia al mismo círculo. *'The Reception, 1985'* también muestra a personajes cumpliendo morales y estéticas de clase en un ambiente acorde. Jill, hermana de Barney y personaje recurrente, se encuentra en tensión envuelta en un vestido de alta costura, otros dos personajes cercanos a ella se muestran también involucrados en el dinamismo de la escena. En el fondo, un cuadro de Pablo Picasso y otra pequeña obra impresionista iluminada decoran la sala con paredes en boiserie: la identidad social es clara, este espacio ha sido construido para connotar valores simbólicos como el honor, la reputación o la visibilidad de una familia o un individuo.

Los principios de enclasmiento aparecen a lo largo de toda la obra de Tina Barney, los cuerpos representados no esconden las marcas de su distinción. Son siempre poseedores distinguidos que se paran y posan para la cámara con la tranquilidad que les proporcionan sus ambientes privados y domésticos y, cuando aparecen en grupo, lo hacen en una apacible cercanía porque Barney no fotografía nunca *outsiders*: los que aparecen son siempre conocidos entre sí, pertenecientes a un mismo esquema social de relaciones de poder. La forma en que se burocratiza y circula el capital simbólico que genera posiciones de 'nobleza' (Bourdieu, 2007) en una sociedad es una cuestión que excede el objetivo de este trabajo pero de la que el trabajo artístico de Barney se nutre y retoma constantemente.

'Jill and Polly in the Bathroom, 1987' es otro ejemplo de como los marcadores de intimidad se unen a los de clase para generar este tipo particular de retrato del que hablamos. Barney nos muestra en esta fotografía un interior especial de los espacios que componen una casa; quizás el espacio más privado de todos en la concepción hogareña occidental el baño es escenario aquí donde aparecen dos cuerpos vestidos, cuerpos canónicos cubiertos con batas rosadas, piezas de indumentaria íntima. La complicidad de las figuras es evidente a partir de su lenguaje corporal y confirmada al repasar la obra de la artista, se trata de una madre con su hija. La pulcritud del ambiente y la selección de objetos denotan nuevamente aquí el estrato social de pertenencia. En el punto de fuga de la imagen vemos el césped perfectamente cortado y la casa del perro, connotadores máximos de la idea de suburbia. No es de madrugada, estos personajes no se levantan temprano para trabajar como los sujetos de las clases más bajas. Los rostros de estas mujeres ya están arreglados pero parecen seguir preparándose, la imagen congela un momento de preparación de sí cotidiano previo seguramente a otro de una exposición

regulada menos íntima, como el momento del almuerzo o el desayuno en el comedor o sala de estar. No hay atisbos de vulnerabilidad en Jill y Polly, hasta su escena de 'entre casa' esta *staged*.

La distinción se proyecta sobre los cuerpos y desde ellos. La clase busca reproducirse en el tiempo a través de la transmisión de sus connotadores típicos a las nuevas generaciones. En '*The Boys, 1990*' vemos un grupo de tres niños parados en un jardín ornamental. Iluminados por la luz natural del espacio abierto notamos que en ellos ya ha comenzado el proceso de pedagogía del cuerpo distinguido: sus peinados y cortes de pelo 'ordenados', la indumentaria a la manera de los adultos, la moderación en la postura sugieren una socialización específica en la dirección mencionada. '*The Children's Party, 1986*' revela un rito celebratorio típico del mundo domestico occidental: una fiesta de cumpleaños de niños. Normalmente éstas son organizadas por sus padres que permanecen presentes durante todo el evento. Niños y padres se mueven en esta escena con el objetivo de celebrar al festejado. Lo particular de este retrato sin embargo es que se evidencia, aquí también, que se trata de un grupo específico: las mujeres adultas están bronceadas y, como los niños, se mueven con ropa limpia en una especie de cadencia moderada. El espacio donde los dueños de casa reciben a los niños de sus amigos es amplio, esta decorado ostensiblemente para la ocasión y rodeado por un frondoso jardín que se adivina por la ventana.

CONCLUSIÓN

Cada nuevo paso en la construcción de la imagen que se va acumulando con los siglos se sacrifica ante el accidentado flujo de los acontecimientos a medida que van revelándose.

Jeff Wall, *Marks of Indifference* (1995)

Hemos visto hasta aquí los elementos más representativos que presentan las obras de Nan Goldin y Tina Barney. Aunque aparentemente antagónicas, éstas dos mujeres realizan el relevante acto de participar en la fundación de una tendencia temática en el arte. Sus obras están anudadas en cuanto ambas dan cuenta de sus grupos de pertenencia de una manera personalísima: a partir de sus miradas descubrimos un mundo que de otra manera nos sería absolutamente ajeno; desde adentro, silenciando sus presencias, ambas nos hacen partícipes de sus vidas emocionales, sus vínculos y la forma en la

que éstos manifiestan sus subjetividades. Las distintas vestimentas, las maneras de disfrutar del ocio, el lujo y el sexo, de tener servidumbre y cuadros costosos, de despertarse una mañana golpeada por una pareja, de aburrirse y de divertirse, o de volver una noche de fiesta en un taxi con dos transexuales. La diversidad intempestiva del mundo se desenvuelve en estos dos corpus de obra.

Las maneras de traducir esos escenarios que consignan la constelación de lo íntimo en el arte pueden lograrse de diversas maneras, desde dispositivos y actitudes distintas. Goldin, con su espontaneidad característica y sus colores radiantes, posibilitada por su cámara 35mm y sus rollos a color. Barney, con su modo directorial, plantando su cámara de formato grande sobre un trípode y esperando el momento oportuno. Las circunstancias de la toma son evidentemente distintas en estas dos artistas, como lo son sus grupos de pertenencia. Cada uno con su forma de llevar el cuerpo, ocupar un espacio y moverse en el mundo.

La representación de la intimidad ha asumido diversas formas desde que Nan Goldin y Tina Barney comenzaron con sus indagaciones fotográficas en los Estados Unidos de la década del 70. En la década del 90 cuando sus obras alcanzaron el reconocimiento público muchos otros artistas se vieron inspirados por el gesto de estas artistas que retrataban sus mundos privados. Desde Wolfgang Tillmans a Juergen Teller, Alessandra Sanguinetti, o Elinor Carucci y Ryan McGinley, muchos jóvenes de la generación siguiente a la de Barney y Goldin se sintieron habilitados, tanto a mostrar sus territorios próximos en la forma de diarios íntimos visuales, como a crear imágenes de moda en la frecuencia estética de lo íntimo.

La constelación de lo íntimo se afirmó en el mundo del arte como tema legítimo, y no solo en fotografía, sino también en otras expresiones como el cine documental, el periodismo y la literatura. Los discursos confesionales, las escrituras del yo, el desvelamiento de lo privado avanzaron en la cultura occidental moderna hasta lograr su completa asimilación. Sin embargo, la nueva subjetividad extradirigida surgida de la revolución digital y las nuevas prácticas vinculadas a Internet están cambiando el panorama: es probable que en unos pocos años esa invención decimonómica que conocíamos como intimidad se transforme en otra cosa, un fenómeno nuevo con otras reglas y funciones sociales.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, J. (2007). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Barney, T. et Gallasi, P. (2017). *Tina Barney*. New York: Rizzoli.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Berger, J. (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bernstein, F. (23 de octubre de 2017). Tina Barney's Large-Format Portraits Are Rich with Subtext. *Introspective Magazine*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2018 de <https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/tina-barney/?fbclid=IwAR0Rp8DQnhK4YO60PeaueDgHZJAdi7Mzn-FgNXy3Ulw9ao7v8r4VheUWZG0>

Bourdieu, P. (2007). La noblesse: capital social et capital symbolique. En M. de Saint Martin y D. Lancien (Dirs.), *Anciennes et nouvelles aristocraties, de 1880 à nos jours*, (pp. 385 - 397). París: Éditions de la MSH.

Bourdieu, P. (2014). Lógica de la distinción. En Croci, P. (Ed.), *Los cuerpos dóciles: hacia un tratado sobre la moda (pp.)*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Carlón, M. (1994). *Imagen de Arte / Imagen de Información*. Buenos Aires: Atuel.

Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por los temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.

Coleman, A. D. (1976). El modo directorial: notas hacia una definición. En Basualdo, C. (Ed.), *Los usos de la imagen (2004)*, (pp. 35 - 42). Buenos Aires: Una co-producción de Malba-Jumex en asociación con Espacio Fundación Telefónica.

Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London: Penguin Books.

Cotton, C. (2014). *The photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson Ltd.

Damisch, H. (2001). Cinco apuntes para una fenomenología de la imagen fotográfica. En Basualdo, C. (Ed.), *Los usos de la imagen* (2004), (pp. 25 - 26). Buenos Aires: Una co-producción de Malba-Jumex en asociación con Espacio Fundación Telefónica.

Danto, A. (2003). *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Distinguir. (2014). En *Diccionario de la lengua española*. (23a edición). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=DyjFUNR>

Donoghue, K. (29 de octubre de 2015). In The Mag: Talking with Tina Barney. *Whitewall Magazine*. Recuperado el 6 de Octubre de 2018 de <https://www.whitewall.art/art/in-the-mag-talking-with-tina-barney>

Dubois, P. (2015). *El acto fotografico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Edwards, S. (2006). *Photography: A Very Short Introduction (Very Short Introductions)*. Oxford: OUP.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Foucault, M. (2014). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve.

Galassi, P. (1991). *Pleasures and terrors of domestic comfort*. New York: The Museum of Modern Art.

Gessaghi, V. (2016). *La educación de la clase alta argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Giddens, A. (2000). *Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.

Goldin, N. et Al. (1996). On acceptance: A Conversation. En Goldin, N., Armstrong, D. et Al. (Eds.) *I'll be your mirror*, (pp. 447-454). New York: Whitney Museum of American Art.

Goldin, N. (2001). Nan Goldin on Cookie Mueller. *The Digital Journalist*. Recuperado el 18 de Diciembre de 2018 de <https://www.americansuburbx.com/2012/04/theory-nan-goldin-on-cookie-mueller.html>

Gorodischer, J. (2018). *Los atrevidos*. Buenos Aires: Marea Editorial.

- Graw, I. (2013). *Cuánto vale el arte. Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- Griffin, E. y Ledbetter, A. y Sparks, G. (2014). *A First Look at Communication Theory*. New York: McGraw-Hill Education.
- Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hall, E. (1990). *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books Editions.
- Heidt, E. (1994). Cuerpo y cultura. La construcción social del cuerpo humano. En David Pérez (Ed.), *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004), (pp. 46 - 63). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Crítica.
- H. Sampieri, R. y F. Collado, C. y B. Lucio, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. Mexico DF: McGraw Hill Educación.
- Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Martín Criado, E. (2009). Habitus. En Román Reyes (Dir), *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social, Tomo 1/2/3/4*. Madrid-México: Editorial Plaza y Valdez. Recuperado el 28 de noviembre de 2018 de <https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>
- McDermon, D. (15 de agosto de 2016). Nan Goldin Wants You to Know She Didn't Invent Instagram. *The New York Times*. Recuperado el 29 de Octubre de 2018 de <https://www.nytimes.com/2016/08/16/arts/design/nan-goldin-wants-you-to-know-she-didnt-invent-instagram.html>
- Michaud, Y. (2005). Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales. En Courtine, J. (Ed.), *Historia del Cuerpo. 3. Las mutaciones de la mirada. El Siglo XX*. (pp. 401 - 419). Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Nöth, W. (1990). *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press.

Olivares, R. (1996). Faltas públicas. Obsesiones privadas. En David Pérez (Ed.), *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004), (pp. 260 - 279). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

Pera, C. (2006). *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid. Editorial Triacastela.

Poster, M. (2002). 'Visual Studies as Media Studies', *Journal of Visual Culture*, Vol. 1, No. 1, pp. 67-70.

Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal.

Raich Muñoz, L. *Corpografía: El cuerpo en la fotografía contemporánea*. Madrid, España: Editorial Casimiro.

Rim, C. (1930). On the Snapshot. En Campany, D. (Ed.), *The Cinematic* (2007), (pp. 124-133). Cambridge: Co-publicado por Whitechapel & The MIT Press.

Sante, L. (1996). All Yesterday's Parties. En Goldin, N., Armstrong, D. et Al. (Eds.) *I'll be your mirror*, (pp. 97-103). New York: Whitney Museum of American Art.

Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Schaeffer, J. M. (2004). La fotografía entre visión e imagen. En Picaudé, V. (Ed.), *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Schirato, T. et Webb, J. (2004). *Reading The Visual*. Australia: Allen & Unwin.

Shilling, C. (2016). *The Body: A very Short Introduction*. (Very Short Introductions). Oxford: OUP.

Sibilia, P. (2017) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Sohn, A. (2005). El cuerpo sexuado. En Courtine, J. (Ed.), *Historia del Cuerpo. 3. Las mutaciones de la mirada. El Siglo XX*. (pp. 101 - 133). Madrid: Santillana Ediciones Generales.

Sontag, S. (2012). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo.

Steimberg, O. (2013). *Semióticas. las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Strand, M. (2000). *The weather of words. Poetic invention*. New York: Alfred A. Knopf.

Sussman, E. (1996). In/Of Her Time: Nan Goldin's Photographs. En Goldin, N., Armstrong, D. et Al. (Eds.) *I'll be your mirror*, (pp. 25-44). New York: Whitney Museum of American Art.

Trodd, T. (2004). El film al final del siglo XX: la obsolescencia y el medio en la obra de Tacita Dean. En Basualdo, C. (Ed.), *Los usos de la imagen*, (pp. 111 - 120). Buenos Aires: Una co-producción de Malba-Jumex en asociación con Espacio Fundación Telefónica.

Tuan, Y. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press.

Van Scoy, S. (2010). *Exteriors, Interiors, and Positionality: The Photography of Tina Barney*. (Tesis doctoral, Stony Brook University). Recuperada de https://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/handle/1951/55656/VanScoy_grad.sunysb_0771E_10055.pdf?sequence=1

Veron, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa Editorial.

West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: OUP.

Williams, G. (2014). *How to write about contemporary art*. London: Thames & Hudson.

Williams, R. (1981). *Culture*. Glasgow: Fontana.

Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Recuperado el 25 de noviembre de 2018 de https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ar/&httpsredir=1&article=1003&context=abya_yala

CORPUS DE OBRA

NAN GOLDIN

Cookie at Tin Pan Alley, NYC, 1983. Cibachrome print, 16 x 20 (40.6 x 50.8)

Cookie with me after I was punched, Baltimore, Md., 1986. 16 x 20 (40.6 x 50.8)

Sharon with Cookie on the bed, Provincetown, September 1989. Cibachrome print, 16 x 20 (40.6 x 50.8)

The Hug, 1980. Cibachrome print, 40 x 30 (101.6 x 76.2). From *The Ballad of Sexual Dependency* (Aperture, 1986)

Risé and Monty kissing, NYC, 1988. Cibachrome print, 30 x 40 (76.2 x 101.6)

Heart-shaped bruise, NYC, 1980, Cibachrome, 20 x 24 (50.8 x 61) From *The Ballad of Sexual Dependency* (Aperture, 1986)

David in bed, Leipzig, Germany, 1992. 30 x 40 (76.2 x 101.6)

Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC, 1991. Cibachrome print, 30 x 40 (76.2 x 101.6)

Trixie on the cot, NYC, 1979. 30 x 40 (76.2 x 101.6). From *The Ballad of Sexual Dependency* (Aperture, 1986)

Gotscho kissing Gilles, Paris, 1993. 30 x 40 (76.2 x 101.6)

TINA BARNEY

From Theatre of Manners

1982 - Sunday New York Times

1982 - Beverly, Jill and Polly

1982 - In the Garden

1977 - The Suits

1985 - The Reception

1987 - Jill & Polly in the Bathroom

1990 - The Boys

1986 - The Children's Party













QUAERERE VERUM



Un... de
San Andrés





QUAERERE VERUM





Universidad de
San Andrés



