

SOBRE LA INTIMIDAD: NAM GOLDIN

Yayo Aznar

Nos cuenta Paul Strand¹, en un texto de 1923, una curiosa anécdota relacionada con la pintura y la fotografía: el pintor David Octavious Hill, miembro de la Real Academia Escocesa, recibió, hacia 1843 aproximadamente, el encargo de pintar un gran cuadro en el que debían reconocerse los retratos de un centenar o más de personajes conocidos de la época. Hill estaba al corriente del invento de la fotografía y pensó que le sería de gran ayuda para llevar a cabo un encargo de esa magnitud sacando retratos fotográficos de los personajes antes de llevarlos al lienzo **(D)**. Por eso, empezó a experimentar con una cámara rudimentaria, con negativos de papel y exposiciones al sol de cinco o seis minutos, pero le fascinó tanto el procedimiento que acabó descuidando la pintura. Así trabajó durante tres años y finalmente, cuando su mujer y sus amigos le dijeron que era un artista que estaba malgastando su tiempo, le crearon tal complejo de culpabilidad que dejó la fotografía para siempre. Desde entonces, muchos fotógrafos han trabajado con la propia esencialidad de su medio, aunque también hay que reconocer que pocos de ellos han perdido de vista a la pintura. Y es lógico.

¹.- STRAND, Paul, *La motivación artística en fotografía*, publicado originariamente en *The British Journal of Photography*, vol. 70, pp. 612-615, 1923. Reproducido en FONTCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica. Selección de textos*, Barcelona, Blume, 1984.

Como ha señalado Tisseron², la fotografía ha sido puesta durante muchos años con toda naturalidad al servicio de la sencilla ilusión de creer que vemos el mundo tal como es, cuando, de entrada, es evidente que entre nuestras percepciones y las imágenes que de ellas fabricamos intervienen numerosos filtros, porque nuestras expectativas y nuestros deseos modifican constantemente la percepción de lo que nos rodea. Es más, la decisión de entender la fotografía como un “puro reflejo” de la realidad contribuía generosamente a reforzar la creencia de que nuestra percepción era en realidad un espejo del mundo.

En 1983, Jean Arrouye³ escribió que era urgente *renunciar a creer en la fotografía como mimética para pensar en ella como simbólica*. En este sentido, una relectura de Barthes será de gran ayuda. Cuando Barthes se pregunta en *Lo obvio y lo obtuso*⁴ por el contenido del mensaje fotográfico (*¿qué es lo que transmite la fotografía?*), su respuesta es clara. Para él, la imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y, en principio, no contiene ninguna partícula discontinua, aislable, que pueda ser considerada como signo. Dice, literalmente: *En la medida en que la fotografía se presenta como un análogo mecánico de lo real, su primer mensaje colma plenamente su sustancia, en cierto modo, y no hay lugar para el desarrollo de un segundo mensaje*. Y añade: *el sentimiento de plenitud analógica es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible, pues describir consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que, a poco*

².- TISSERON, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, p. 18 y ss.

³.- Cita tomada de TISSERON, S., Op. Cit., p. 19.

⁴.- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Piados, 1992, p. 13.

*cuidado que uno se tome en ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía*⁵.

Sin embargo, añade Barthes, esta condición puramente “denotativa” de la fotografía⁶, su “objetividad”, es algo que corre el riesgo de llegar a ser mítico, porque existe una elevada posibilidad de que el mensaje fotográfico esté también connotado. Una connotación que no sería ni fácil, ni captable de inmediato en el nivel del propio mensaje; una connotación invisible a la vez que activa y clara a la vez que implícita; una connotación, en fin, que sólo se puede elaborar en el nivel de la producción y de la recepción del mensaje. La fotografía es un objeto trabajado, compuesto y elaborado que no sólo se percibe, se recibe, sino que también se lee. En la fotografía existen elementos retóricos (la composición, el estilo...), susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario. En otras palabras: es el estilo lo que hace que la fotografía sea un lenguaje. Y la elección, podríamos añadir, porque antes de la imagen que existe como signo, está la imagen que existe como recorte de la materia continua del mundo. De hecho, la actividad mental que consiste en aislar un fragmento del tejido continuo del mundo y explorarlo mediante la mirada, constituye la primera fase de la operación simbólica.

Elección y composición **(D)** son dos factores fundamentales que acercan muy sutilmente las fotografías de Nam Goldin, y la de tantos otros fotógrafos, a la pintura. De hecho, su fotografía se puede reconocer como una forma de producción simbólica equiparable a la pintura y muchas veces interesadamente

⁵.- BARTHES, R., Op. Cit., p. 14.

⁶.- BARTHES, R., Op. Cit., p. 15.

relacionada con ella. Desde los arquetipos simbólicos heredados de la pintura, fundamentalmente el retrato **(D)**, ella pone en cuestión prejuicios, decodifica imágenes y, finalmente, plantea nuevas posibilidades de comportamiento. Quizás por eso, entre otras cosas, su obra se distingue radicalmente de la de otros profesionales masculinos por esos mismos años. Y veremos por qué.

En mitad de un interesado y nervioso intento por recuperar la pintura para el mercado, Nam Goldin trabaja en sentido contrario y en Estados Unidos dentro de unas posiciones abiertamente activistas. En los años ochenta, en Norteamérica, el activismo resurgió con una fuerza renovada probablemente como respuesta a los gobiernos fuertemente conservadores de Reagan y Bush. Por eso se luchaba en muchos frentes. Uno de ellos, hay que decir que el más combativo en ese momento, estaba empeñado en desmitificar el malentendido que desde 1982 clasificaba el Sida con las famosas Cuatro Haches: heroinómanos, hemofílicos, homosexuales y haitianos, estableciendo así el falso concepto de grupos de riesgo frente al más correcto de prácticas de riesgo. No voy a decir que los homosexuales fueran los más afectados porque no tengo datos concretos para afirmar que es cierto, pero sí es indiscutible que el Sida cayó sobre la comunidad gay justo en el momento en que se empezaba a consolidar su identidad social y, en consecuencia, abatió a la primera generación que comenzaba a disfrutar las conquistas de una lucha que ya había sido demasiado larga. La noticia en los medios de comunicación de un cáncer gay, con el trasfondo ideológico de la comprensión de una Naturaleza que no perdona a los que se desvían de su camino, iba dirigida directamente a ellos y desde el primer momento tomaron

posiciones combativas. No olvidemos que desde el principio se habló de víctimas inocentes, lo que implicaba que las había culpables.

Las fotografías de Nam Goldin sólo se pueden leer en este contexto. En ellas se registraban las luces, y sobre todo las sombras **(D)**, del problema, porque documentaban, una tras otra, formas de vida alejadas de la hipócrita moral norteamericana. En 1989 Nam Goldin comisarió una exposición sobre el Sida que se titulaba *Testigos: contra nuestra desaparición* en la galería Artist's Space de Nueva York. Participaron veinte artistas, pero fue el texto de David Wojnarowicz en el catálogo lo que levantó una árida polémica por la censura que le inflingieron cuando John Fronmayer (recientemente elegido cabeza visible de la Agencia Nacional para las Artes) consiguió retirar los fondos que dicho organismo proporcionaba a la galería. Estamos hablando del mismo John Fronmayer que precisamente ese año de 1989 había recibido una carta del senador ultraconservador Jesse Helms previniéndole contra la incursión de los homosexuales en el mundo del arte y entendiendo la homosexualidad como la mayor amenaza posible para los Estados Unidos.

Las fotografías de Nam Goldin **(D)** son siempre retratos, retratos de sus amigos, a los que ella llamará su "familia escogida", y su trabajo, en principio al menos, se convirtió a finales de los ochenta y principios de los noventa en el modelo de un nuevo estilo fotográfico interesado en reflejar la realidad cotidiana y diferentes aspectos de la intimidad, de una forma directa, sin la mediación de la puesta en escena (aunque ahora veremos que esto es discutible), y sin trabas ni tabúes a la hora de mostrar cualquier aspecto de la privacidad **(D)** de los personajes que aparecen en sus fotos, casi siempre amigos o amantes. En este

sentido, su trabajo estaría en la línea del de David Armstrong, Mark Morrisroe o Jack Pierson, fotógrafos que integraron lo que se llamó *La Escuela de Boston* y que transformaron de alguna manera la idea de la fotografía documental pasando ésta de ser un mero estudio o una observación voyeurística a convertirse en una especie de diario personal en el que los autores se implican y viven de forma directa las experiencias que están plasmando en sus fotografías.

Del mundo marginal en el que siempre se ha movido Nam Goldin, es del que salen los personajes que pueblan sus fotografías **(D)**, personajes que evidentemente pertenecen al contexto urbano de grandes ciudades cosmopolitas como Nueva York, Tokio o París; personajes que muchas veces tienen signos que los distinguen claramente como homosexuales (signos que cualquiera en la sociedad occidental de los ochenta reconocería) y a los que el formato tradicional del retrato da una autoridad formidable.

En el estudio sobre el retrato realizado por Galienne y Pierre Francastel⁷ se explica claramente cómo en la Antigüedad dos motivaciones impulsaban la realización del retrato: la idea de superación de la muerte (que ya veremos hasta qué punto va a ser fundamental para Goldin) y como ejercicio de función imperial. De alguna manera las dos ideas permanecen a lo largo de la historia, aunque lo harán con matices. A partir del siglo XVI se observa un aumento del número de retratos, así como una mayor consideración del oficio del retratista que continuará a lo largo del Barroco en el desarrollo de muchas fórmulas retratísticas que encontraron partidarios entre los grandes y pequeños maestros. Pero será en el siglo XIX cuando las fórmulas elaboradas en los dos siglos anteriores tengan una

⁷.- FRANCASTEL, Galienne y Pierre, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978.

mayor difusión entre las clases cada vez más amplias de la sociedad. La burguesía quiere poseer todo lo que antes era privilegio de la clase dominante y quiere también retratarse, pero retratarse definiendo en ese retrato el nuevo tipo humano al que representan. En mi opinión, durante la modernidad, el desarrollo del retrato corre paralelo a la constitución del individuo como centro del universo; es la representación pura, la visualización de lo que es el hombre que necesita verse como centro organizador de todo aquello que le rodea.

Los retratos de Ingres (**D**), por ejemplo, ofrecen toda una galería de la dominante sociedad burguesa contemporánea con un inmenso cuidado puesto en el equilibrio interno de los medios utilizados: la línea, el arabesco, la calidad de la piel, los tejidos, las actitudes, los paños, la relación de la figura y el fondo... , hasta el punto de que es capaz de insmiscuirse en el cuadro tanto como para alterarlo: las características faciales, por ejemplo, son imposibles y las manos parecen absolutamente invertebradas; además, la cabeza reflejada en el espejo no deriva exactamente del original dejando que el espectador se encuentre con dos imágenes del mismo personaje (ambas igualmente impositivas, espectaculares) que en absoluto se corresponden.

Haría falta, como ya ha señalado José Luis Pardo⁸, un arte capaz de dejar las cosas tal como son, en su radiante idiotez (y aquí os remito al *Tratado de la idiotez* de Clément Rosset⁹, que es en el que se basa Pardo para esta definición), un arte capaz de respetar la intimidad sin añadir nada, capaz de pintar la idiotez misma en que consiste “ser alguien”, totalmente exenta de bondad o maldad, de

⁸.- PARDO, José Luis, *La intimidación*, Valencia, PreTextos, 1996, pp. 188 y ss.

⁹.- ROSSET, Clement, *Lo real. Tratado sobre la idiotez*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

belleza o fealdad, perfectamente inocente y simple. Ortega sostenía que éste era el modo en que pintaba Velázquez **(D)**: *no toma el objeto, lo deja estar ahí –lejos- en ese terrible afuera que es la existencia fuera de nosotros...Le atrae sólo eso, que las cosas estén ahí, que surjan sorprendiéndonos, con aire espectral, en ese ámbito misterioso, indiferente al bien y al mal, a la belleza y a la fealdad, que es la existencia... Esta es la elegancia de Velázquez: su ausencia del cuadro. La elegancia de no estar y dejar ser a las cosas. Y, si en esto consistía el arte de Velázquez, no hay que extrañarse de que llegase a pintar mejor que nunca la idiotez cuando justamente retrataba a los tontos, a los locos, enanos, truhanes que vagabundean por los anchos ámbitos de Palacio, sabandijas de la corte, bufones, dominguillos...toda aquella fauna infrahumana...el feo revés del tapiz de la vida. Según Ortega, se trataba de seres tan pequeños, tan invisibles, que Velázquez los retrataba como ejercicio de estilo, ya que *la miseria del personaje le obligaba a atender a la pintura*. Y, al hacerlo, al pintar la existencia de los simples, de lo que Pardo llamaría “los incontables”, *retrataba con sumo cuidado la simple existencia, la inocente intimidad.**

En este sentido, *El Niño de Vallecas* **(D)** no es una más entre las pinturas de Velázquez, es justamente aquella en la que el arte de pintar la intimidad sin violarla alcanza su culminación. En palabras de Ramón Gaya¹⁰, “*El Niño de Vallecas*” es el escalón supremo de la obra de Velázquez desde donde poder saltar, pasar al otro lado de todo, más allá de todo... Ante “*El Niño de Vallecas*” Velázquez no actúa en absoluto, no se compadece, no se lamenta, no sufre ni se complace, no se burla ni se ensaña, ya que ha logrado, por fin, su más perfecta

¹⁰ .- GAYA, Ramón, *Velázquez, pájaro solitario*

pasividad creadores: a “El Niño de Vallecas” Velázquez lo deja intacto, vivir, venir a vivir, a estarse entero y verdadero en su gloria de ser vivo, dueño en redondo de su ser central...Ante esa extraña criatura de Dios, Velázquez permanecerá completamente inmóvil, tenso, sin decir nada, y dejará que hable la criatura misma o, mejor, su ser desnudo, su ser solo, su ser libre, liberado, salvado de sí.

Con no menos cuidado en las texturas, luces y composiciones, Nam Goldin **(D)** incluye a los transexuales en los retratos normalizados de la sociedad occidental, presentándonoslos no sólo como un marginal o como un prototipo más, sino como un prototipo autoafirmado y ya muy seguro de sí mismo, un prototipo en pleno activismo por encontrar un lugar que sabe que le pertenece en la galería de retratos de la sociedad contemporánea.

Su libro de fotografías titulado *The Other Side*, de 1993, al que pertenecen estas fotografías **(D)**, está enteramente dedicado a ese mundo de los transformistas y los transexuales. A principios de los setenta la fotógrafa solía visitar con sus amigos un bar de transexuales cuyo nombre da título a su libro, un libro en el que se recogen fotografías de, al menos, dos etapas diferentes. La primera abarca de 1971 a 1974 y muestra las fotografías, casi todas en blanco y negro, realizadas en Boston. La segunda recoge las fotografías de formato más grande y a color, como las que estamos viendo aquí, realizadas en Nueva York, París y Berlín entre 1990 y 1992. En todas ellas los ambientes son claustrofóbicos por el abigarramiento y el uso de luces artificiales, y también en todas ellas Goldin se muestra fascinada por ese mundo en el que las barreras de sexo y género no parecen tener demasiado sentido, donde el deseo transita de forma abierta y

fluida, y donde el ser humano parece capaz de reinventarse cada día de acuerdo con sus fantasías.

Una capacidad que no puede dejar de tener luces y sombras. *The Balad of Sexual Dependency (D)*, de 1986, es un montaje de ochocientas diapositivas con banda sonora en el que la fotógrafa capta de forma impúdica los momentos más íntimos de sus amigos y de sí misma a lo largo de dieciséis años, desde cuando hacen el amor **(D)**, hasta cuando se maltratan **(D)** o caen en la desesperación **(D)**. En otro libro, *Cookie portfolio (D)*, recoge el proceso de declive vital de su amiga, la performer Cookie Mueller, hasta el momento de su muerte. En una de estas fotografías, *Cookie en el Tin Pan Alley (D)*, aparece Cookie desoladoramente sentada en una mesa del citado local con un vaso frente a ella. La cara de tristeza se ve resaltada por el uso del flash que da un brillo artificial al rostro y que contrasta con lo contenido del colorido del resto, aunque también porque la sitúa en un ángulo inferior al de la cámara, en una posición prácticamente de hundimiento. Tenemos que volver al *Tratado sobre la idiotez* de Rosset¹¹ y entender que lo idiota existe simplemente porque sí y carece de iguales, es solitario e insólito, no tiene reflejo ni doble. Idiotas son personas como éstas, personas que no viven en un laberinto (paradigma desde la Antigüedad del sentido encubierto) porque no buscan ningún sentido último, sino ante una multiplicidad de caminos que sencillamente les permiten seguir siendo como son: reales, insignificantes, únicos, idiotas. Con nombre y apellido. Son idiotas porque no tienen nada que decirnos que no sean ellos mismos, su propia realidad.

¹¹ .- ROSSET, Climent, Op. Cit, 2004.

Personas, al final, dignificadas, como aquéllas de Velázquez, en sus miserias, no normativas, no aceptados, pero reales, metidos de lleno en la galería de estereotipos ideales que la sociedad occidental se ha construido con sumo cuidado, algo que Keith Cottingham, en sus *Retratos Ficticios (D)*, deja claramente en evidencia. Con ellos persigue, desde otra posición, un propósito crítico cercano al de Goldin, pero con un resultado extremadamente sutil que hasta puede pasar inadvertido para un espectador no preparado. Como veis, Cottingham fotografía retratos de jóvenes que en principio personifican el ideal de perfección **(D)** de la buena sociedad de Estados Unidos. Sus cuerpos y sus poses denotan el aura del éxito que todo estadounidense sueña con tener **(D)**. Además, las imágenes están concebidas según cánones compositivos heredados de la tradición pictórica y por eso todas las claves nos resultan familiares: la expresión facial, la postura estática, la disposición algo manierista, etc... Sin embargo, hay algo extraño e inquietante en todos esos rostros, demasiado perfectos y excesivamente parecidos entre ellos. Y es que se trata de fotografías de personas que no existen, fantasmas rescatados del vacío. Un retrato es siempre, por definición, la imagen de una persona que vivió (o está viviendo) en algún lugar alguna vez, pero las fotografías de Cottingham no mantienen esta convención. De hecho, el fotógrafo ha producido identidades ficticias de adolescentes clónicos no por ingeniería genética, sino por una simple manipulación digital. Es decir, no interviniendo en la memoria biológica del organismo, sino en la información que configura la imagen **(D)**. El artista se ha hibridado con otros, ha creado rasgos fisonómicos a partir de modelos de arcilla, de dibujos anatómicos y de numerosas fotografías obtenidas de revistas ilustradas. Ha añadido luego textura de piel, de cabellos, de ojos y de otros

elementos del rostro, hasta obtener una recreación artificial, pero absolutamente realista, un montaje sin costuras, un collage más mental que físico. El resultado es todo lo contrario que el obtenido por Nam Goldin. Estas brillantes fotografías **(RD)** no nos dan ninguna referencia de lo que estos muchachos puedan ser o de dónde y cuándo viven o han vivido. Son, pues, retratos de “no personas” que parecen no tener absolutamente ninguna conexión con el mundo que los rodea, ni con ellos mismos, ni con el espectador. Encerrados en su propio mundo no son capaces de reflejar ninguna personalidad, ningún problema, ninguna intimidad, ninguna realidad. Son pura luz sin sombras: un ideal vacío.

Por supuesto, volviendo al libro de Francastel, el historiador entendía que en el retrato el individuo tiene derecho a presentarse “sin otro objetivo” (decía textualmente) que el de mostrarse. En otras palabras, la única función del retrato es estudiar y profundizar en un ser humano como ser individual e irrepetible.

Ya os habréis dado cuenta de que yo, sin embargo, creo, siguiendo a Althusser¹², que todas las imágenes son un sistema de significantes producto de un orden cultural-ideológico que articula, traduce y construye nuestra percepción de la realidad. Así nos distanciamos del modelo idealista de origen kantiano, que sustentaba la Historia del Arte como un conjunto de representaciones que se definían como universales y neutras. Cuestionamos, pues, ese disfraz de autonomía (que Francastel no se plantea y, al no hacerlo, protege) que encubre nuestro imaginario para descubrirlo jerarquizado, etnocéntrico, sexista y capitalista-burgués.

¹² .- ALTHUSSER, L., *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, en el libro *Posiciones*, Barcelona, Anagrama, 1977.

Y si estamos de acuerdo en que aprendemos lo socialmente conservado como realidad a través de sus manifestaciones, el campo simbólico que constituye el sistema representacional se convierte en una forma de dominio primordial y en un territorio político fundamental. La toma de conciencia y la generación de un corpus crítico que deconstruya las imágenes y trate de elaborar textos visuales y escritos alternativos deviene en práctica necesariamente implicada.

La ideología es fundamental para leer cualquier fotografía de Nam Goldin. Fijaros, sin ir más lejos, en lo diferentes que son las que realizó el fotógrafo Nicholas Nixon (Detroit, 1947) **(D)**, cuando en los años ochenta entró en diferentes hospitales en los que había enfermos de sida, que no eran sus amigos, con la única intención de realizar fotografías impactantes que mostraran lo más claramente posible su deterioro físico. En principio podría parecer una llamada de atención sobre la enfermedad, pero lo cierto es que el resultado es diametralmente distinto. Los enfermos, en primer lugar, aparecen en completa soledad, sin acompañantes o familiares, sin cariño ni amor. Lo que tenemos delante es un “otro” solo y extraño, un “monstruo”, **(D)** al fin, porque al asociar impunemente la enfermedad a la homosexualidad, el concepto que puede quedar es que la homosexualidad es en sí misma “monstruosa” y produce enfermedades. Típico punto de vista miedoso y masculino.

Diferentes también las fotografías de Goldin de las que presenta Philip-Lorca diCorcia cuando nos muestra a jóvenes prostitutas con el año y el precio escrito en el título. *Tim, 1999 (D)*, *Roy, 1990-1992, 50 dólares (D)*, *Gerard Hughes, 1990-1992, 50 dólares (D)*. Lo primero que nos llama la atención es la forzada estetización de todas las imágenes. La estética, antes de convertirse en esa parte

de la filosofía que se ocupa de la belleza, tamizada por el intelecto y condicionada una y otra vez por las genealogías históricas, se definía durante la época griega como la experiencia sensorial de la percepción, y en ella estaban involucrados todos los sentidos. Por ello su ámbito no era el del arte sino el de la realidad. Susan Buck -Morss¹³ se ha ocupado de la transformación de la estética en su texto *Estética y anestésica*. En él explica el proceso histórico por el cual el uso de nuestros sentidos poco a poco fue *entumecido* por el raciocinio encargado de no ser afectado por los constantes shocks de la vida moderna. Pero, *por supuesto, los ojos aún ven. Bombardeados con impresiones fragmentarias ven demasiado...y no registran nada. De este modo, la simultaneidad de “sobrestimulación” y entumecimiento es característica de la nueva organización sinestésica entendida como anestésica. La inversión dialéctica por la cual la estética cambia de un modo de ver cognitivo “en contacto” con la realidad a un modo de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, aún cuando lo que está en juego es la autopreservación*¹⁴.

¿Por qué levantar la voz si lo que se cuenta es interesante en sí mismo? La estatización otorga a estas imágenes, sin duda, un efecto de grandilocuencia no deseado y lo cierto es que siempre un pequeño o grande coeficiente de caricatura está unido a la grandilocuencia. Pero el asunto es todavía más perverso. Como se ha preocupado de señalar Clement Rosset¹⁵, *el paso del modelo a su reducción*

¹³ .- BUCK-MORSS, Susan, *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamín sobre la obra de arte*, en Madrid, *La Balsa de la Medusa*, 25, 1993.

¹⁴ .- BUCK-MORSS, S., Op. Cit., 1993, p. 72.

¹⁵ .- ROSSET, C., Op. Cit., 2003, pp. 126-127.

[en este caso una imagen con un nombre y un precio] *implica un hurto del modelo, que desaparece en beneficio de la representación (...)* Lo que es decisivo aquí es la relación entre la imagen propuesta y el modelo, o más exactamente, el hecho de saber si la imagen conserva o no alguna referencia a la realidad (...). Lo que es decisivo aquí es todo lo que no sabemos sobre Tim, Roy o Gerard, aparte de su pequeño secreto de prostitución, un secreto confesado a voces. *La grandilocuencia amortigua el rumor de lo real con el ruido de las palabras*¹⁶. Una vez más se ha elegido la representación en detrimento de lo representado y una vez más reaparece la mirada negligente.

Y la confesión. Porque aparte de la siempre sospechosa estetización y la grandilocuencia a la que somete a las personas que fotografía, hay en el título (y quizás en la misma foto) algo parecido a una confesión y el que se confiesa (en este caso, probablemente, al fotógrafo) no descubre (él mismo) su Sí mismo, porque, como ha señalado Pardo, se lo descubre a otro, se desprende de él ante otro y para otro. Es decir, la confesión no le permite a uno descubrir nada acerca de sí mismo porque quien se confiesa lo hace porque, a diferencia de Sartre, está convencido de que el infierno no es el otro sino él mismo, porque se abrasa a sí mismo, porque no puede soportarse por más tiempo a sí mismo, porque ya no puede o no quiere tener intimidad.

La intimidad que muestra Goldin abiertamente y, con ella, la dificultad de una definición simple **(D) y (D)**. No estoy defendiendo aquí que sólo la mirada femenina, esencialmente femenina, sea capaz de decodificar con sinceridad y sin prejuicios determinadas imágenes, ya sea desde la intimidad, como hace Goldin, o

¹⁶ .- ROSSET, C., Op. Cit, 2003, p. 130.

no. Lo que sí afirmo es que la mirada de las mujeres, muchas veces identificadas con “el otro”, gracias a una innovadora, sólida y enorme labor de muchas teóricas desde hace mucho tiempo, está meticulosamente preparada para hacerlo.

Nam Goldin no parece especialmente interesada en la teoría y la retórica feminista, pero su modo de abordar a sus amigos, esos “otros” con los que transcurre su intimidad (**D**), de los que nos está mostrando su intimidad, es clara heredera de un ya largo aprendizaje. Ya diferenciaba José Luis Pardo entre privacidad (lo que uno hace en su entorno privado) e intimidad, que no identidad. La intimidad es la verdad acerca de uno mismo y parecen ser los discursos artísticos y literarios los únicos capaces de transmitirla en este momento sin aniquilarla. Lo que un lector, y estoy siguiendo literalmente a Pardo, puede llegar a saber de Enma Bovary, de Julian Soreal, o de tantos otros, no son únicamente los contenidos de su privacidad (aquello que hacen en su casa cuando nadie los ve, puertas adentro, y que tienen derecho a mantener en secreto porque, si se mostrase públicamente sería tan obsceno como ridículo a los ojos de los otros), que siempre son objetivables; lo que un lector llega a conocer de ellos es su intimidad, es decir, el modo en que ellos se sienten a sí mismos. Y ese conocimiento no destruye la identidad de los personajes, no la viola ni la profana, no la ensucia ni la publica, sino que, misteriosamente, la comunica.

A la aparente intimidad, que no es más que obscena privacidad, que nos lanzan los diferentes medios de comunicación con personajes vacíos de intimidad que se empeñan en distintos programas en confesarnos que son gays, que son drogadictos o que odian a su madre (un lanzamiento, por otro lado, de mercado, justificado por unas supuestas peticiones de la audiencia), Nam Goldin opone las

fotografías sentidas de sus amigos, el modo en que sus amigos se tienen y se sienten a sí mismos. Y entonces nos damos cuenta, “saboreamos”, como diría Pardo, que ese “tenerse a sí mismos” no indica identidad, naturaleza, posesión ni propiedad, sino tensión, desequilibrio e inquietud. Lo que podría falsear su intimidad es que les obligara a aparentar una identidad firme y estable (como aquella de los retratos de Ingres, tan diferentes de los de los bufones de Velázquez), una conducta recta, un comportamiento inflexible; lo que podría falsear su intimidad es su identidad: que se mostraran idénticos a sí mismos, sin debilidades, sin fisuras, sin flaquezas, sin temores ni temblores.

Debilidades, flaquezas, temores, temblores, tristezas, miedos y depresiones aparecen constantemente en la obra de Goldin en personajes que mantienen y comunican intimidad porque notamos, dentro de nosotros, sin necesidad de que sea verbalizado, que ellos son aquéllos para los que nunca se agota el sentido de la pregunta: ¿Quién soy?.

Los rostros que presenta Goldin **(D)** son conflictivos, marginales, dolientes, heridos. En la *Cara de Brian* o en *Susan llorando (D)*, aparecen los primeros planos de las caras de sus amigos, él mirando a la cámara con una actitud casi desafiante, y ella, cabizbaja, sollozando. Absolutamente todas las fotografías de esta artista llevan como título el nombre de sus amigos. Aunque no supiéramos nada más de ellos, sabríamos que son sus amigos por la familiaridad con las que los denota. De esta manera el título añade una información inédita a la imagen en lugar de simplemente duplicarla. Toda imagen, como ha señalado Barthes¹⁷, es polisémica, porque toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una

¹⁷ .- BARTHES, R., Op. Cit., p. 35.

cadena flotante de significados de los que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. Pues bien, la polisemia provoca una interrogación sobre el sentido que aparece siempre con una disfunción. Nam Goldin fija esa cadena flotante de significados posibles en la certeza de uno solo, gracias al mensaje lingüístico, al pie de foto, al título.

Es casi imposible no notar que, además de decir algo explícitamente, las palabras, los nombres (como aquellos que buscaba el protagonista de Saramago en *Todos los nombres* y tras ellos encontró, de nuevo “saboreó”, la intimidad cómplice de unos hasta entonces completos extraños) quieren decir algo más, algo que pasan como de contrabando, que dicen (o intentan decir) sin decirlo explícitamente, pero albergándolo en su interior. Al nombrar a cada uno de sus amigos y combate el mito ingrato del homosexual aislado, marginal, enfermo y extraño. Desde el momento en que son nombrados uno a uno, en cada una de sus actividades, todos los demás posibles significados de la imagen desaparecen y sólo queda la amistad, la familiaridad y el reconocimiento. Por eso también todas sus fotografías conllevan una emoción que nunca llega a ser excesiva, pegajosa. Es una emoción que se limita a designar lo que ama, lo que desea defender del olvido. Todas las personas que fotografía son en esencia amables y podemos entrar en complicidad, en inteligencia, con ellas. En este sentido, el texto se constituye realmente como el derecho a la mirada del creador sobre la imagen: ejerce un control y detenta una responsabilidad sobre el uso de la imagen.

Porque esos rostros frágiles y sombríos “están ahí”, porque efectivamente lo están, pero sobre todo porque despiertan en nuestra conciencia la sensación de que “han estado realmente ahí” **(D)**, estén ahora muertos, vencidos por el Sida, o

no. En este último sentido, las fotografías de Goldin son también un modo de recuperación, una batalla de la memoria, pero esta vez de la memoria políticamente individual, de la memoria de “los otros”, en una representación que nos hace volver una y otra vez a lo real.