

MÁSTER UNIVERSITARIO EN HISTORIA DEL ARTE Y CULTURA VISUAL

Curso académico 2012-2013

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

La mirada como espejo: diálogos entre Diane Arbus y Nan Goldin

María Eugenia Rojo Mas

Dirección: Prof. Dra. Xesqui Castañer López

2 de septiembre de 2013



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta o trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*.

Roland Barthes, *La cámara lúcida*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
OBJETIVOS	17
Objetivos generales.....	17
Objetivos específicos	17
METODOLOGÍA.....	18
TRATAMIENTO DE FUENTES	21
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	22
1. La gestación de dos artistas.....	22
1. I. De familia y amigos	25
1. II. Hacia la profesionalización.....	27
2. Destreza instantánea	35
2. I. La exploración técnica.....	35
2. II. Estética <i>snapshot</i>	41
3. Arte y documento	48
3. I. El paisaje social.....	48
3. II. La serie fotográfica: del positivismo a la narrativa.....	51

4. La poética del solipsismo	57
4. I. El diario visual	58
4. II. La <i>performance</i> fotográfica.....	64
5. Sobre la imagen del <i>otro</i>	68
5. I. La fealdad como medio de combate	68
5. II. La visibilidad de la diferencia.....	74
CONCLUSIONES	84
FUENTES	87
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
Bibliografía general	89
Bibliografía específica	93
Webgrafía	98
APÉNDICE	100
Glosarios	100
Ilustraciones	104

INTRODUCCIÓN

Hace ocho años tuve la oportunidad de asistir a la exposición monográfica de Diane Arbus (Nueva York, 1923-1971), organizada en Londres, en el Victoria & Albert Museum. Como lego en Historia del Arte, la fuerza expresiva y los protagonistas de aquellos retratos me resultaron cautivadores y, al mismo tiempo, sumamente desconcertantes. Durante el segundo curso de la carrera, se presentó la ocasión de realizar un breve trabajo, para el cual escogí a esta peculiar fotógrafa. Durante la elaboración del mismo, la literatura artística me condujo, ya con otros ojos, a la obra de Nan Goldin (Washington, 1953). Desde entonces, no he dejado de cuestionarme acerca de la naturaleza que une a las poéticas de estas dos artistas y sobre las implicaciones éticas que se derivan de su temática, particularmente en nuestro contexto. Estas producciones dan cabida a una serie de interrogantes de difícil solución, que me han empujado a realizar esta labor de investigación.

Por su impacto estético y contenido controvertido, las instantáneas de Diane Arbus y Nan Goldin no han dejado indiferente a ninguna generación desde sus primeros pasos en la disciplina. Su mención en antologías o historias generales de la fotografía constituye actualmente un compromiso ineludible como hitos de un género fronterizo entre lo artístico y lo documental. Sus figuras y su producción han sido objeto de monografías, estudios críticos, biografías, documentales, filmes y exposiciones en todo el mundo. Hasta el momento, la literatura artística ha conectado sistemáticamente la obra de ambas, sin embargo, no se ha llevado a cabo un análisis íntegro de sus analogías y diferencias.

El presente Trabajo Final de Máster ofrece un estudio relacional que permite esclarecer y valorar los parangones establecidos por la literatura crítica y la historiografía entre la producción de Diane Arbus y Nan Goldin, así como trazar vínculos a partir de la exploración de las fuentes. La investigación postula una propuesta de un discurso expositivo cuya estructura se ajusta a un criterio de inmersión paulatina del receptor en el conocimiento de la obra, desde la información más concreta y datos objetivos hasta la reflexión del significado profundo que se deriva de la interpretación. Se discurre, igualmente, acerca de las características formales, técnicas y estéticas que unen ambas obras, y sobre las que conciernen a la fotografía como arte y documento. Se abordan los paralelismos que presenta el contenido de sus poéticas, partiendo desde la individualidad hacia el marco contextual. Se aduce hasta qué punto puede afiliarse su temática y se determina el alcance de los discursos artísticos desde el ángulo de la Estética

y la Ética, con el apoyo de disciplinas auxiliares, a saber, los estudios sociales, la Filosofía, la Historia Cultural, la Psicología y la Sociología. Esta labor relacional supone barajar nuevas propuestas interpretativas, además de destacar el valor expresivo de las creaciones, las contribuciones a la transformación de la ontología de la disciplina fotográfica y el potencial de las obras para estimular la conciencia social.

El título, *La mirada como espejo: diálogos entre Diane Arbus y Nan Goldin*, hace referencia tanto a la visión de las dos fotógrafas, como a la del receptor, dado que se produce entre artista y público un encuentro de intersubjetividades. El efecto especular de las obras alude a las autoras, así como al objeto o sujeto retratado, a la sociedad en la que se insertan las producciones y, finalmente, a quien reinterpreta estas poéticas desde la perspectiva de su tiempo. El diálogo se establece mediante el estudio relacional y a través de la dialéctica entre las dos producciones, cuya confrontación acentúa sus valores expresivos.

Este escrito se conforma a partir del conocimiento adquirido durante la Licenciatura en Historia del Arte, y particularmente, en el Máster de Historia del Arte y Cultura Visual. Por afinidad temática, han resultado de gran utilidad las asignaturas de Arte-Naturaleza, Avatares y mecanismos de difusión y elaboración de la imagen contemporánea, El soporte inmaterial y digital como medios expresivos de las narrativas de género en el arte contemporáneo, y Tecnología y estrategias de representación en el cine Fantástico. Igualmente, Aplicaciones profesionales de la investigación histórico-artística, Taller de escritura académica, Tendencias actuales de la Historiografía artística y TICs aplicadas a la investigación, han sido de enorme provecho como respaldo metodológico y técnico.

A continuación, agradezco la inestimable ayuda de la directora de este trabajo, la Prof. Dra. Xesqui Castañer López, por sus constantes consejos y orientaciones, así como su dedicación personal y su inquebrantable paciencia ante mis inquietudes. Mi gratitud va igualmente dirigida a aquellos que, de manera totalmente desinteresada, tuvieron la bondad de colaborar con su erudición: la Prof. Dra. Ester Alba Pagán, el Prof. Dr. Anacleto Ferrer Mas, el Prof. Dr. Enrique Herreras Maldonado, la Lic. María Mas Barceló, el Prof. Dr. Vicente Pla Vivas y el Lic. Carlos Settier Palanca. No quisiera olvidar la amable atención de Da. Eloisa García, Da. Antonieta Grijalbo y D. Félix Salas, de la Biblioteca del IVAM, quienes me han facilitado gran parte del material de investigación y han perdonado algún olvido; ni tampoco la asistencia de profesionales del otro lado del Atlántico, como Alexandra Bell de *Village Voice* y Julie Simpson de *Photographer's Review*.

Deseo transmitir todo el afecto a mi familia, amigos, compañeros y profesores, cuyas recomendaciones, cariño y apoyo me han recordado las razones por las no he de cejar en el empeño, hasta convertir mi gran pasión en un modo de vida.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la hora de emprender de forma individual el análisis de las fotografías de Diane Arbus y Nan Goldin, existen abundantes fuentes, historiografía artística y literatura crítica. Monografías, catálogos, artículos, ensayos, obras especializadas y de divulgación sobre fotografía, y hasta documentales televisivos atestiguan una persistencia en la asociación de sus producciones. No obstante, hasta la fecha no se ha acometido en el ámbito académico un estudio relacional de forma exclusiva, en el que se aborden ambos corpus artísticos, ni un reconocimiento profundo de las características que enlazan sus creaciones.

La presentación de las diapositivas de Nan Goldin, *Ballad of Sexual Dependency* (1982-1985), en la Whitney Biennial¹ de 1985, en MATRIX,² en octubre de ese año y la publicación de esta serie fotográfica en 1986,³ suponen su lanzamiento a nivel institucional y el surgimiento de las primeras críticas.⁴ De todas ellas despuntan la de James L. Hoberman,⁵ que encuentra inevitable la comparación de aquella serie con la de Diane Arbus; la de Andy Grundberg,⁶ que halla parangones con las fotografías de Robert Frank (1924); y finalmente, la de James Kaufmann,⁷ quien se aventura a plantear si Arbus, de haber estado viva, hubiera llevado a cabo un trabajo similar. Estos escritos preconizan las primeras conexiones entre ambas poéticas y se asientan definitivamente en la historiografía y la crítica.

¹ La exposición de las diapositivas con acompañamiento musical se celebra en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, del 21-III-1985 al 2-VI-1985.

² Se trata de un programa de exposiciones de arte contemporáneo. La obra de Goldin se exhibe el 3 de octubre de 1985 en el Berkeley Art Museum y en el Pacific Film Archive.

³ GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture, 1986.

⁴ Liebmann dedica a la proyección de Goldin palabras poco halagadoras, *vid.*: LIEBMANN, Lisa. "At the Whitney Biennial. Almost Home." *Artforum*, 1985, vol. 23, nº 10, p. 61.

⁵ HOBERMAN, James L. "Film: I spy". *Village Voice*, 1985, nº 30, p. 50. *Village Voice* es un periódico semanal gratuito de la ciudad de Nueva York, que difunde artículos de investigación, críticas y reseñas sobre arte y cultura. Hoberman, un prestigioso crítico de cine, ha publicado en ella durante años.

⁶ GRUNDBERG, Andy. "Photography View; Nan Goldin's Bleak Diary of the Urban Subculture". *New York Times*, 21-XII-1986. En: <<http://www.nytimes.com/1986/12/21/arts/photography-view-nan-goldin-s-bleak-diary-of-the-urban-subculture.html>> (13-VI-2013).

⁷ KAUFMANN, James. "Sexual Dependency". *Photographer's Forum*, 1987, vol. 9, nº 2, p. 6. *Photographer's Forum* se funda en 1977 y se caracteriza por las reproducciones de alta calidad y por la detección de fotógrafos emergentes y de vanguardia. El artículo de Kaufmann encara la serie de Goldin sin tapujos, con un lenguaje irreverente, muy en consonancia con el tono de la obra.

Martha Chahroudi⁸ organiza en 1987 *Twelve Photographers Look at Us*, en el Philadelphia Museum of Art, una exposición en la que agrupa a doce fotógrafos, entre los que se encuentra Goldin. El hilo conductor se fundamenta en el retrato de la sociedad americana del momento. El artículo de Chahroudi en la revista de la institución erige el primer vínculo entre estos representantes de la fotografía de la década de los ochenta, con aquellos de la exposición *New Documents*, comisariada por John Szarkowski (1925-2007) en 1967, que reúne a Diane Arbus, Garry Winogrand (1928-1984) y Lee Friedlander (1934).⁹ La investigación de Chahroudi desarrolla el concepto de *paisaje social*, acuñado por Friedlander, que se arraiga en la noción de la disciplina como arte y documento al servicio de las causas sociales. La herencia acogida por la nueva generación de artistas es la que analiza Chahroudi, a partir de las fotografías de Larry Fink (1941), Thomas Arndt (1944), Jack Carnell (1952) y Nan Goldin, entre otros.

Ese mismo año, paralelamente a esta última exposición, Belinda Rathbone y Danielle Tilkin emprenden el proyecto expositivo *American Dreams*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.¹⁰ El catálogo recoge la tradición fotográfica de la representación de la experiencia americana y el reflejo de la realidad social desde la autoexpresión artística y la subjetividad. Entre los representantes de los años sesenta figura Diane Arbus y, como exponente del auge de la fotografía en color, a partir de la década de los setenta, Nan Goldin. Los trabajos de investigación de Chahroudi, Rathbone y Tilkin elevan el puente relacional que se fijará en la historiografía artística y la literatura crítica relativo a la fotografía documental americana, cuyo acervo puede observarse en las producciones de Arbus y Goldin.

Amy Bedik¹¹ en su reseña de *Ballad of Sexual Dependency* halla en Goldin la nueva Arbus, puesto que explota la subcultura como objeto de arte, si bien, de forma más íntima y explícita. En la publicación de la fotógrafa de Boston, Max Kozloff¹² detecta el influjo de Robert Frank y de Lisette Model (1901-1983), de quien Arbus fue discípula. En su ensayo, Patrick Roegiers¹³ se hace eco del trabajo de

⁸ CHAHROUDI, Martha. "Twelve Photographers Look at Us". *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 1987, vol. 83, nº 354-355, p. 3-7.

⁹ La exposición fue organizada en el MoMA de Nueva York, del 28 de febrero al 7 de mayo de 1967, y supone un verdadero jalón en la fotografía documental. Para hallar la propuesta de Szarkowski acerca de la muestra, *vid.*: CUR, Exh. # [821]. MoMA Archives, NY.

¹⁰ RATHBONE, Belinda; TILKIN, Danielle (coms.). *American Dreams*. (Exposición celebrada en Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, del 30-IV-1987 al- 6 IX-1987). Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, D.L., 1987.

¹¹ BEDIK, Amy. "Books in Brief". *Popular Photography*, 1988, nº 1, p. 74. Bedik es fotógrafa y estudia en la misma escuela de arte que Goldin, el School of the Museum of Fine Arts de Boston. *Vid.*: BEDIK, Amy. "About Amy Bedik". En: <<http://www.amybedik.com/>> (10-V-2013).

¹² KOZLOFF, Max. "The Family of Nan". *Art in America*, 1987, vol. 75, nº 11, p. 38-43. El título de Kozloff hace referencia a *The Family of Man*, comisariada por Edward Steichen en el MoMA Nueva York, del 24-I-1966 al 8-V-1955. Junto a *New Documents*, esta muestra supone otro hito en las exposiciones sobre fotografía documental. *Vid.*: MOMA. "Archives Highlights. *The Family of Man*". En: <http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_06_1955>.

¹³ ROEGIERS, Patrick. "Représentation publique de l'image privée dans l'autportrait mis en scène". *Art Press Spécial: La photographie, l'intime et le public*, 1990, nº 11, p. 133-138.

Goldin a raíz de su exhibición en los Encuentros de Arlés de 1987. Considera a Arbus precursora de las manifestaciones públicas de la imagen privada en forma de autorretratos. Asimismo, establece de modo sucinto un lazo evolutivo entre una y otra. En las críticas de arte contemporáneo y fotografía referidas la labor de Goldin, especialmente tras las citadas exposiciones de Filadelfia y Madrid, y a raíz de la entrevista que esta concede a Stephen Westfall¹⁴ en 1991, se extenderá la figura de Arbus como un claro antecedente.¹⁵

En términos generales, a excepción de los estudios de Chahroudi, Rathbone y Tilkin, las analogías establecidas hasta el momento se presentan de un modo somero. Con motivo de la exposición *Nobuyoshi Araki, Diane Arbus, Nan Goldin*, en 1997 se edita un catálogo, a cargo de Ingvild Goetz y Christiane Meyer-Stoll, en el que se indaga de forma extensa sobre la dialéctica entre ambas creadoras. En él, Elisabeth Bronfen¹⁶ explora algunos aspectos temáticos y estilísticos en común e incorpora la representación de la vulnerabilidad humana como lugar de encuentro. Se centra en la teoría de la recepción, en el enfoque de género —aplica la noción de mascarada y desprende de su poética equidistancias basadas en el mito de Isis— ofrece una perspectiva freudiana y desarrolla la teoría de la heterotopía de Michel Foucault (1926-1984). Se trata del estudio relacional más amplio acerca de las dos artistas, que sugiere otras tantas vías de investigación: las posibilidades narrativas de sus fotografías, la estética de lo fantástico o la relación entre sujeto retratado y receptor.

Allan D. Coleman¹⁷ lleva a cabo un análisis de las producciones de Friedlander, Winogrand y Arbus. Estima aquel estilo documental y estética perturbadora como estrategias equiparables a las producciones de Joel-Peter Witkin (1939), de Larry Clark (1943) o de la propia Nan Goldin. Christoph Ribbat¹⁸ reflexiona sobre la homosexualidad y el travestismo en la historia de la fotografía americana desde la teoría *queer*. Compara las instantáneas de Weegee (1899-1968), Lisette Model y Diane Arbus relativas a estos temas como paradigmas del ojo heterosexual, frente a Nan Goldin y Mark Morrisroe

¹⁴ WESTFALL, Stephen. "Nan Goldin". *Bomb*, 1991, n° 37, p. 30. En la entrevista Goldin menciona la influencia de Arbus en su obra.

¹⁵ Hay varios ejemplos hasta 1996, entre los que despuntan: BRACEWELL, Michael. "Making Up Is Hard to Do". *Frieze*, 1993, n° 12. En: <http://www.frieze.com/issue/article/making_up_is_hard_to_do/> (11-VI-2013) y la reseña de Liz Kotz acerca de *The Other Side* de Goldin: KOTZ, Liz. "The Other Side by Nan Goldin". *World Art*, 1994, vol.1, n° 1, p. 98.

¹⁶ BRONFEN, Elisabeth. "Wounds of Wonder". En: GOETZ, Ingvild; MEYER-STOLL, Christiane (eds.). *Nobuyoshi Araki, Diane Arbus, Nan Goldin*. (Exposición celebrada en Múnich, Sammlung Goetz, del 24-III-1997 al 26-IX-1997). Múnich: Ingvild Goetz, 1997, p. 30-44. En la investigación se emplean principalmente fuentes directas para el análisis de las obras. El catálogo incluye además un artículo sobre Diane Arbus, redactado por la propia Goldin (p. 95-101) y una entrevista de Ingvild Goetz a la artista de Boston (p. 116-126).

¹⁷ COLEMAN, Allan Douglass. "Diane Arbus, Lee Friedlander, and Garry Winogrand at Century's End". En: BUTLER, Cornelia H. (com.). *The Social Scene: the Ralph M. Parsons Foundation Photography Collection at the Museum of Contemporary Art*. (Exposición celebrada en Los Ángeles, Museum of Contemporary Art, del 4-VI-2000 al 20-VIII-2000, y en Lake Worth, Palm Beach Institute of Contemporary Art, del 7-X-2000 al 30-XII-2000). Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 2000, p. 30-37.

¹⁸ RIBBAT, Christoph. "Queer and Straight Photography". *American Studies*, 2001, col. 46, n° 1, p. 27-39.

(1959-1989), que ofrecen una visión respetuosa de lo *queer*. La primera monografía de Nan Goldin, relatada por Guido Costa,¹⁹ pondrá de relieve, al contrario que la tradición crítica, las diferencias con respecto a las creaciones de Arbus.

A partir de la publicación de George Gilbert²⁰ *The Illustrated Worldwide Who's Who of Jews in Photography* en 1996, en el que detalla vida y obra de los fotógrafos de origen judío más prominentes a nivel mundial, brotarán algunas consideraciones acerca de la identidad cultural de este colectivo en relación con la disciplina. Entre ellas destacan las de Sara Blair,²¹ que encuentra en estos artistas una tendencia, de estilo parejo, al retrato de América y centrado en la marginalidad social, hecho que entronca con la historia de la comunidad. Se detiene en la producción de Arbus y la afilia a la de Goldin como expresión estridente de la disidencia frente al conservadurismo de dicha colectividad. En un estudio acerca de la identidad judía en Estados Unidos en la era posmoderna, Deborah Dash Moore y Macdonald Moore²² examinan, desde la concepción de una patente tradición fotográfica judeoamericana, los trabajos de Lisette Model, Lou Stouman (1917-1991) y Diane Arbus como representantes de la Escuela de Nueva York, y sus lazos con las producciones más recientes de Larry Sultan (1946-2009), Nan Goldin y Lauren Greenfield (1966).

Louis Kaplan²³ dedica un capítulo a la observación de *Ballad of Sexual Dependency* desde los postulados de Jean-Luc Nancy²⁴ en su ensayo *La communauté désœuvrée*, 1986. En él destina algunas de sus reflexiones que conciernen a la exposición del individuo y del colectivo en forma de diario personal, así como al significado de sus fotografías instantáneas. Establece analogías estilísticas entre el trabajo de Arbus y Goldin, y detecta coincidencias en la predilección por la representación de la subcultura, del transgénero, y por las implicaciones éticas de sus objetos de arte.

La BBC llevará a cabo una serie televisiva que consta de seis episodios en los que realiza un recorrido por la historia de la fotografía, a través de las personalidades más influyentes de la disciplina.

¹⁹ COSTA, Guido. *Nan Goldin*. 3ª ed. Londres: Phaidon, 2005 [1ª ed., 2001]. Costa es amigo cercano de la fotógrafa y ha colaborado con ella durante años.

²⁰ GILBERT, George. *The Illustrated Worldwide Who's Who of Jews in Photography*. Riverdale, Nueva York: George Gilbert, 1996.

²¹ BLAIR, Sara. "Jewish America through the Lens". *Michigan Quarterly Review*, 2003, vol. 42, nº 1. En: <<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0042.115>> (12-VI-2013). Esta revista sobre arte y cultura depende de la Universidad de Michigan y tiene un enfoque interdisciplinar que combina poesía, ficción y no ficción creativa, con ensayos críticos sobre asuntos literarios, culturales, sociales y políticos.

²² DASH MOORE, Deborah; MOORE, MacDonald. "Painting and Photography". En: BROOK, Vincent (ed.). *You Should See Yourself: Jewish Identity in Postmodern American Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006, p. 155-204.

²³ KAPLAN, Louis. "Photograph and the Exposure of Community. Reciting Nan Goldin's Ballad". En: *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 81-103.

²⁴ NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. 1ª ed. París: Christian Bourgois, 1986. En este escrito, el filósofo francés examina los problemas de la comunidad a partir de la herencia teórica de Georges Bataille (1897-1962) y Jacques Derrida (1930-2004).

El quinto episodio, *Testigos de vidas privadas*, está dedicado a los creadores que traducen en sus instantáneas los asuntos de la privacidad ajena, como es el caso de Diane Arbus, así como a aquellos que desvelan detalles de su propia intimidad, al igual que Nan Goldin.²⁵ En el medio impreso, la peculiar historia de la fotografía de Gerry Badger²⁶ recalca la mirada desde el exterior en los retratos de Arbus y el giro intimista en los de Goldin.

En 2008 se celebra *De lo humano: fotografía internacional 1950-2000*, una exposición en la que el discurso de Ute Eskildsen²⁷ se fundamenta en el protagonismo del ser humano en la exploración de nuevos lenguajes en el medio fotográfico, con la intención de expresar la realidad y representarla artísticamente. Los retratos de Arbus y Goldin se equiparan por su capacidad de reconstruir la experiencia de la subjetividad propia y ajena.²⁸ La denominada Escuela de Boston, de la que Goldin está considerada miembro, junto a otros fotógrafos como Philip-Lorca diCorcia (1951), David Armstrong (1954), Mark Morrisroe (1959-1989) y Jack Pierson (1960), es el foco de análisis de la exposición organizada en 2009 en Santiago de Compostela.²⁹ Además de estos artistas, la muestra está encabezada por Diane Arbus y Larry Clark, como iniciadores del retrato de la diferencia y de la manifestación de la identidad.

Numerosos historiadores y críticos afrontan la producción fotográfica de Arbus y Goldin, junto a la de otros creadores, teniendo en cuenta su legado desde el enfoque de género. Cabe destacar la historia de mujeres fotógrafas de Naomi Rosenblum³⁰, la de Martha Kreisel,³¹ centrada en las americanas; y la recopilación de escritos sobre la disciplina a cargo de pensadoras y artistas, bajo la

²⁵ LEE, Deborah; RODLEY, Chris (dirs.). *The Genius of Photography* [DVD]. Londres: 2 Entertain Video, 2006. En: <http://www.dailymotion.com/video/xu3mta_los-genios-de-la-fotografia-capitulo-5-de-6-testigos-de-vidas-privadas_tech#.Uca9ZKubumF> (2-VIII-2013). Goldin expone su visión de las motivaciones psicológicas de la obra de Arbus y apreciaciones sobre su propia producción.

²⁶ BADGER, Gerry. *La genialidad de la fotografía: cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona: Blume, 2009 [ed. orig. en inglés, 2007]. El volumen contiene consideraciones acerca de los vínculos entre fotografía, arte y ciencia, así como de la evolución de la disciplina en el contexto social.

²⁷ ESKILDSEN, Ute (com.). *De lo humano: fotografía internacional 1950-2000*. (Exposición celebrada en Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, del 5-VI-2008 al 14-IX-2008). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.

²⁸ Desde la óptica de la exploración de las vivencias del individuo, Dorit Barchana-Lorand y Efrat Galnoor interpretan las creaciones de Arbus y Goldin en su estudio sobre Filosofía de la educación. Se trata de un artículo relativo a la formación estética para educadores desde la Cultura Visual. Vid.: BARCHANA-LORAND, Dorit; GALNOOR, Efrat. "Philosophy of Art Education in the Visual Culture: Aesthetics for Art Teachers". *Journal of Philosophy of Education*, 2009, vol. 43, nº 1, p. 133-148.

²⁹ SEGADE, Manuel (com.). *Familiar Feelings: sobre el grupo de Boston*. 1ª ed. (Exposición celebrada en Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, del 24-IX-2009 al 3-I-2010). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009. El catálogo expone aspectos significativos de la poética de Goldin: sus temas más recurrentes, el marco cultural e histórico y el desarrollo de un diario personal visual.

³⁰ ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. Nueva York: Abbeville Press, 1994.

³¹ KREISEL, Martha. *American Women Photographers: a Selected and Annotated Bibliography*. 1ª ed. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1999.

dirección de Liz Heron y Val Williams.³² Entre otros proyectos expositivos afines, se halla *Femmes Femmes: Regards de femmes, femmes regardées*, comisariada por Michel Bépoix³³ en Aix-en-Provence, 2002, que hace ostensible la visión femenina de la figura de la mujer. *Mujeres en plural*, organizada por Lola Garrido Armendáriz,³⁴ se plantea el estudio diacrónico de la diversidad de la imagen de la mujer, a través de los objetivos de los grandes maestros de la fotografía. De los enfoques de género más amplios que incluyen a las dos fotógrafas se ha de mencionar la interesante labor de Frank Wagner³⁵ para la muestra *Das achte Feld: Geschlechter, Leben und begehren in der Kunst seit 1960*. En el catálogo se examina el retrato de la subcultura por parte de Arbus y Goldin, sus formas idiosincráticas de plasmar al *desviado sexual* y de ligar esta figura a los conceptos de marginalidad y enfermedad.

Existen, desde la perspectiva de género, estudios que afrontan individualmente las instantáneas de Arbus y Goldin. De todos ellos descollan el de Judith Butler³⁶ y el de Mirja D. Dauphin,³⁷ ambos acerca de Arbus. Ina Loewenberg³⁸ examina desde este enfoque los autorretratos de Nan Goldin y Cindy Sherman (1954), como forma de control de las mujeres sobre su propia representación. Jay Prosser³⁹ y Thomas Skodbo⁴⁰ infieren de las creaciones de Goldin los mecanismos de representación de los roles de género.

Tal y como se ha indicado al inicio de este estado de la cuestión, numerosas publicaciones acerca de las dos fotógrafas investigan de forma individual su producción. En lo que respecta a la primera,

³² HERON, Liz; WILLIAMS, Val. (eds.). *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. Londres: Tauris, 1996. Esta edición contiene un extracto de la serie *The Other Side* de Nan Goldin (p. 291-294) y un artículo de Catherine Lord sobre el repertorio de Diane Arbus desde la perspectiva de género, de los primeros en este sentido, *vid.*: LORD, Catherine. "What Becomes a Legend Most: The Short, Sad Career of Diane Arbus", p. 237-250 [ed. orig. en: *Exposures*, 1985, vol. 25, nº 3].

³³ BÉPOIX, Michel (com.). *Femmes Femmes: Regards de femmes, femmes regardées*. (Exposición celebrada en Aix-en-Provence, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, del 5-VII-2002 al 29-IX-2002). Arlés: Actes Sud, 2002. Dicha muestra itenera a Bilbao, bajo las directrices de Martine Soria. *Vid.*: SORIA, Martine (com.). *Miradas de mujer, Mujeres miradas*. (Exposición celebrada en Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, del 9-VII-2003 al 2-VIII-2003). Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003.

³⁴ GARRIDO ARMENDÁRIZ, Lola (com.). *Mujeres en plural: la mujer a través del objetivo de los grandes fotógrafos del siglo XX y anónimos mínimos*. (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Canal, del 22-XI-2008 al 4-I-2009). Madrid: Fundación Canal, 2008.

³⁵ WAGNER, Frank (com.). *Das achte Feld: Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960*. (Exposición celebrada en Colonia, Museum Ludwig Köln, del 19-VIII-2006 al 12-XI-2006). Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

³⁶ BUTLER, Judith. "Diane Arbus: Surface Tensions". *Artforum International*, 2004, vol. 42, nº 6. En: <<http://www.americansuburbx.com/2010/11/theory-surface-tensions-judith-butler.html>> (12-VI-2013). Butler analiza la imagen de la mujer, el homoerotismo, la relación de Arbus con el retratado y los aspectos éticos que se derivan de su arte.

³⁷ DAUPHIN, Mirja D. *The Presentation of Gender in Diane Arbus's Work in the Context of the Cold War Era*. Múnich: GRIN Verlag, 2009. La autora se aproxima al asunto desde un punto de vista contextual sociológico e histórico.

³⁸ LOEWENBERG, Ina. "Reflections on Self-Portraiture in Photography (Art Essay)". *Feminist Studies*, 1999, vol. 25, nº 2, p. 399-408.

³⁹ PROSSER, Jay. "Testimonies in Light: Nan Goldin: Devil's Playground". *Women: A Cultural Review*, 2002, vol. 13, nº 3, p. 339-355.

⁴⁰ SKODBO, Thomas. *Nan Goldin: The Other Side. Photography and Gender Identity*. Oslo: Universidad de Oslo, 2007 [tesis doctoral]. En: <<https://www.duo.uio.no/handle/10852/24679?show=full>> (9-VI-2013).

hay una biografía, no autorizada, a cargo de Patricia Bosworth.⁴¹ Entre los estudios de carácter monográfico cabe señalar el número especial que le dedica *History of Photography*,⁴² el catálogo de la exposición retrospectiva en San Francisco, *Diane Arbus, Revelations*,⁴³ la edición del cuaderno especial de Diane Arbus de la revista *Shangri-la*⁴⁴ y la última monografía de la fotógrafa, cuya autoría corresponde a Frederick Gross.⁴⁵ Con un espíritu similar al de *Familiar Feelings: sobre el grupo de Boston*,⁴⁶ Jane Livingston⁴⁷ reúne a la Escuela de Nueva York en un extenso volumen acerca de la tradición fotográfica del grupo al que pertenecen Arbus, Friedlander, Weegee, Frank y Model, entre otros. Incluye una biografía de cada uno de ellos y una amplia selección bibliográfica. Finalmente, Philip Charrier⁴⁸ escoge un enfoque revisionista para someter nuevamente a examen el corpus artístico de Arbus.

Relativos a Goldin destacan varios catálogos de exposición: *I'll Be Your Mirror*,⁴⁹ de 1996 y *Nan Goldin: Love Streams*,⁵⁰ de 1997 y *Fantastic Tales: The Photography of Nan Goldin*,⁵¹ de 2005. La revista *Parkett* destina varios artículos a la fotógrafa en su segundo volumen de 1999, entre ellos, uno a cargo

⁴¹ BOSWORTH, Patricia. *Diane Arbus*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 2006 [ed. orig. en inglés, 1984].

⁴² EMERY HULICK, Diana (ed.). "Diane Arbus". *History of Photography*, 1995, vol. 19, nº 2. El número incorpora un artículo de Heather McPherson en el que realiza una lectura de su obra desde la Estética. M. Darsie Alexander y Ariella Budick indagan acerca de las cuestiones de género, identidad y política.

⁴³ ARBUS, Diane; et. al. *Diane Arbus, Revelations*. 1ª ed. (Exposición celebrada en San Francisco, SFMoMA, del 25-X-2003 al 8-II-2004). Nueva York: Random House, 2003. La publicación recopila escritos, proyectos de exposiciones, fotografías familiares, páginas del diario personal, cartas, así como una cronología de la vida y obra de la fotógrafa (autorizada por su familia) y dos artículos de Sandra S. Phillips y Neil Selkirk.

⁴⁴ SHANGRI-LA. "Carpeta Diane Arbus". En: <http://shangrilatextosaparte.blogspot.com.es/2007/07/carpeta-diane-arbus_18.html> (19-VI-2013). Cuenta con fotografías y escritos de Arbus, artículos de diversos autores, entre los que se encuentra Pilar Pedraza, a propósito del filme *Fur* (Steven Shainberg, 2006), inspirado en su biografía.

⁴⁵ GROSS, Frederick. *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. Gross, profesor de arte contemporáneo y moderno, especializado en crítica y teoría de la fotografía, brinda una sugerente exégesis del corpus artístico de Arbus, en el que estudia el contexto social, las transformaciones del retrato positivista, la influencia de los medios de comunicación de masas en su obra y su interés por el cuerpo humano. Dedicar un capítulo a su última serie, *Untitled*. Apenas hace referencia a Nan Goldin, aunque establece someramente la influencia de Arbus en el concepto de diario personal y en el retrato de transformistas.

⁴⁶ SEGADE, Manuel (com.), 2009 (nota 29).

⁴⁷ LIVINGSTON, Jane. *The New York School: Photographs 1936-1963*. Nueva York: Stewart, Tabori & Chang, 1992. En esta línea, Coleman publica otro artículo sobre del trío de la exposición *New Documents*, vid.: COLEMAN, Allan Douglass. "Two Jacks and a Jill: Diane Arbus, Lee Friedlander and Garry Winogrand". *Photoresearch*, 2005, vol. 9, nº 9, p. 19-22. El mismo autor critica la salida al mercado de *Untitled*, vid.: COLEMAN, Allan Douglass. "Why I'm Saying No to this New Arbus Book". *New York Observer*, 1995, vol. 9, nº 37, p. 1; 25.

⁴⁸ CHARRIER, Philip. "On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis". *History of Photography*, 2012, vol. 36, nº 4, p. 422-438. En el escrito se desarrolla el concepto de fotoperiodismo, la estética *snapshot*, asuntos de género y ética.

⁴⁹ ARMSTRONG, David; SUSSMAN, Elisabeth (coms.). *I'll Be Your Mirror*. 1ª ed. (Exposición celebrada en Whitney Museum of American Art, del 3-X-1996 al 5-I-1997). Nueva York: Whitney Museum of American Art; Zurich: Scalo, 1996.

⁵⁰ MÉZIL, Eric (ed.). *Nan Goldin: Love Streams*. (Exposición celebrada en París, Galerie Yvon Lambert, del 13-IX-1997 al 31-X-1997). París: Lambert, 1997.

⁵¹ WEINBERG, Jonathan, ROBINSON, Joyce Henri (eds.). *Fantastic Tales: The Photography of Nan Goldin*. 1ª ed. (Exposición celebrada en Harrisburg, Palmer Museum of Art, del 30-VIII-2005 al 4-XII-2005). Londres: Tate Publishing, 2005. Formado por ensayos de diversos autores, el catálogo aborda el homoerotismo, asuntos de género, así como cuestiones de construcción narrativa. Remite a dos publicaciones de alto interés: el número de *Parkett* dedicado en gran parte a Goldin, vid.: CURIGER, Bice (ed.). "Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Hirschhorn". *Parkett*, 1999, nº 57; y una de las primeras críticas de *Ballad of Sexual Dependency*, vid.: LIEBMANN, Lisa, 1985 (nota 4).

de Arthur Danto,⁵² que describe las características narrativas y la producción más reciente. En ese mismo número, Elisabeth Lebovici⁵³ y Lisa Liebmann⁵⁴ aportarán nuevas correspondencias entre las fotografías de la creadora y otras disciplinas artísticas.

Uno de los rasgos más notables de las dos creadoras se encuentra en sus aportaciones técnicas. Dos artículos se hacen eco de este asunto en las fotografías de Arbus: Judith Goldman⁵⁵ y de forma más minuciosa, Diana Emery Hulick.⁵⁶ Referente a Goldin destacan Darsie M. Alexander⁵⁷ sobre el formato diaporama y Laura Matwchuk acerca del Cibachrome y la serie monográfica.⁵⁸ Otros escritos se concentran en las cuestiones de la estética de la instantánea o *snapshot*, así como en el valor documental y artístico de este formato. En relación con Arbus se ha de mencionar a Richard Schikel,⁵⁹ Jean Kempf,⁶⁰ Anna Tellgren,⁶¹ Julian Stallabrass,⁶² y David Davies.⁶³ Igualmente reseñables son las aportaciones de Kerry Brougher⁶⁴ y Lisa Liebmann⁶⁵ acerca de las conexiones con otras disciplinas artísticas, en particular, cine y pintura, en Arbus y Goldin, respectivamente. Por su lado, Gabrielle Marioni⁶⁶ expone la recepción de la obra de Goldin a partir de la estética de la obscenidad.

La Psicología como ciencia auxiliar ha servido como método de análisis de las creaciones de Arbus. Expertos en la materia han examinado su vida y obra, como en la reciente psicobiografía de

⁵² DANTO, Arthur C. "Between Worlds. Nan Goldin Recent Photographs". *Parkett*, 1999, nº 57, p. 74-76.

⁵³ LEOVICI, Elisabeth. "On the Edges of the Image". *Parkett*, 1999, nº 57, p. 68-72.

⁵⁴ LIEBMANN, Lisa. "Christine Floating in the Sea, 1999". *Parkett*, 1999, nº 57, p. 85-87.

⁵⁵ GOLDMAN, Judith. "The Gap between Intention and Effect". *Art Journal*, 1974, vol. 34, nº 1, p. 30- 35.

⁵⁶ EMERY HULICK, Diana. "Diane Arbus's Expressive Methods". *History of Photography*, 1995 (nota 42), p. 107-115.

⁵⁷ ALEXANDER, Darsie M. (com.). *Slideshow. Projected Images in Contemporary Art*. 1ª ed. (Exposición celebrada en Baltimore, The Baltimore Museum of Art, del 24-II-2005 al 15-V-2005). University Park: Pennsylvania State University Press, 2005.

⁵⁸ MATWICHUK, Laura. *Slide Show, Monograph, Cibachrome: Nan Goldin's Colour Photographs in Three Forms*.

Vancouver: University of British Columbia, 2003 [tesina de máster]. En:

<https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/13710/ubc_2009_fall_matwchuk_laura.pdf?sequence=1> (16-VI-2013). Este trabajo proporciona referencias bibliográficas significativas.

⁵⁹ SCHIKEL, Richard. "The Art of Diane Arbus". *Commentary*, 1973, vol. 55, nº 3, p. 73-75. *Commentary* es una revista mensual americana sobre política, sociedad y cultura fundada por el Comité Judío Estadounidense.

⁶⁰ KEMPF, Jean. *The Other Side of Paradise. The Worlds of Robert Frank and Diane Arbus*. Grenoble: Université de Grenoble, 1979 [tesis doctoral].

⁶¹ TELLGREN, Anna (com.). *Diane Arbus, Lisette Model, Christer Strömholm*. (Exposición celebrada en Estocolmo, Moderna Museet, del 1-X-2005 al 15-I-2006). Estocolmo: Moderna Museet; Gotinga: Steidl, 2005. Tellgren considera el corpus fotográfico de Arbus un presagio de la producción de Nan Goldin, Philip-Lorca diCorcia y Cindy Sherman, entre otros.

⁶² STALLABRASS, Julian. "What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography". *October*, 2007, vol. 122, nº 9, p. 71-90. El historiador del arte y fotógrafo compara la labor de Arbus con la de Rineke Dijkstra (1959).

⁶³ DAVIES, David. "Scruton on the Inscrutability of Photographs". *The British Journal of Aesthetics*, 2009, vol. 49, nº 4, p.

341-355. Davies, doctor en Filosofía, delibera acerca de la ontología de la fotografía documental en el caso de Arbus.

⁶⁴ BROUGHER, Kerry (com.). *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*. (Exposición celebrada en Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, del 17-III-1996 al 28-VII-1996). Los Ángeles: MOCA, 1996.

⁶⁵ LIEBMANN, Lisa. "Goldin's Years". *Artforum*, 2002, vol. 41, nº 2, p. 118-123.

⁶⁶ MARIONI, Gabrielle. "Ballad au coeur de l'obscène. Nan Goldin ou l'obscénité du regard". *La Voix du Regard*, 2002, nº 15, p. 125-129.

William T. Schultz,⁶⁷ o el artículo de Susan Adler Kavalier.⁶⁸ Julie Espinosa⁶⁹ encara desde esta perspectiva las fotografías de Diane Arbus y Rineke Dijkstra (1959), así como los autorretratos de Nan Goldin y Jo Spence (1932), y explica el hecho fotográfico como un proceso de imitación performativa del *yo*. La noción de *performance* en el acto fotográfico será expuesta en el capítulo de la ya citada monografía de Frederick Gross⁷⁰ sobre Diane Arbus. Larry Qualls⁷¹ analiza los vínculos de lo performativo en la fotografía en Cindy Sherman (1954) y Nan Goldin.

Emma Wilson⁷² estudia el esquema narrativo de Goldin y se ocupa igualmente de las implicaciones éticas y del principio de alteridad en su obra. Esta discusión se origina, a propósito de las fotografías de Arbus, a partir de la controversia que suscitan sus retratos de personas marginadas. Susan Sontag⁷³ propina duras críticas al trabajo de esta última e inicia un debate que retoma Tessa DeCarlo.⁷⁴ Por último, Eamonn Carrabine,⁷⁵ desde la óptica criminológica, establece la conexión entre la fotografía documental, la identidad y la diferencia.

⁶⁷ SCHULTZ, William Todd. *An Emergency in Slow Motion: the Inner Life of Diane Arbus*. Nueva York: Bloomsbury, 2011.

⁶⁸ ADLER KAVALER, Susan. "Diane Arbus and the Demon Lover". *American Journal of Psychoanalysis*, 1988, vol. 48, nº 4, p. 366-370.

⁶⁹ ESPINOSA, Julie. "The Advent of Myself as Other: Photography, Memory and Identity Creation". *Gnovis*, 2010, vol. 10, nº 2. En: <<http://gnovisjournal.org/2010/04/27/advent-myself-other-photography-memory-and-identity-creation/>> (21-VII-2013).

⁷⁰ GROSS, Frederick, 2012 (nota 45).

⁷¹ QUALLS, Larry. "Performance/Photography. Photographers Cindy Sherman and Nan Goldin". *Performing Arts Journal*, 1995, vol. 17, nº 49, p. 26-34.

⁷² WILSON, Emma. "Nan Goldin, Self-fiction and 'the Necessary Other'". *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, 2012, nº 4, p. 26-37.

⁷³ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006 [ed. orig. inglés 1973].

⁷⁴ DECARLO, Tessa. "A Fresh Look at Diane Arbus". *Smithsonian*, 2004, vol. 35, nº 2. En: <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/arbust.html>> (12-VIII-2013).

⁷⁵ CARRABINE, Eamonn. "Just Images. Aesthetics, Ethics and Visual Criminology". *British Journal of Criminology*, 2012, nº 52, p. 463-489.

OBJETIVOS

Objetivos generales

Con la finalidad de alcanzar los objetivos específicos de la presente investigación, se pretende, por un lado, establecer las aportaciones de Diane Arbus y Nan Goldin en el marco de la fotografía artístico-documental. Por otro, contemplar los postulados formales y estéticos en el contexto artístico, social y cultural. Asimismo, aspira a proponer reflexiones acerca de los aspectos ontológicos de la fotografía artístico-documental.

Objetivos específicos

Este Trabajo Final de Máster persigue, por una parte, analizar de forma crítica las relaciones que se han establecido entre las producciones de Diane Arbus y Nan Goldin, en el ámbito académico e institucional. Por otra, acometer un estudio que, a partir de las fuentes primarias, pueda establecer ángulos periféricos y multidisciplinares desde los que asociar y destacar las características de ambas obras. El último propósito consiste en ofrecer un discurso para un proyecto expositivo, adecuado a las artistas y al medio, que incite a la reflexión sobre la función ética del arte respecto de los valores de la diversidad e igualdad humanas.

METODOLOGÍA

Esta investigación se presenta como un estudio relacional de dos corpus fotográficos y, al mismo tiempo, como una propuesta de discurso para un proyecto expositivo. Las instantáneas de Diane Arbus y Nan Goldin ofrecen enormes posibilidades de estudio y su confrontación facilita poner de relieve sus rasgos de estilo y temas comunes. Sus producciones constituyen un contrapunto apropiado para extraer los recursos poéticos y para sugerir ricas interpretaciones que admitan una lectura estética y ética, dentro de los contextos histórico, cultural y sociológico. Cabe precisar que las fotografías no se conciben como documentos, sino como productos de la individualidad creadora, cuyos significados adquieren su sentido pleno al contemplarlos tanto desde su singularidad, como desde los diversos marcos contextuales específicos.

Los cinco apartados del desarrollo de la investigación se ajustan a una propuesta para articular las secciones de una hipotética exposición, cuyo itinerario se corresponde con el orden de los mismos. La estructura del trabajo ostenta, dentro de los parámetros académicos, una lógica discursiva orientada a una introducción progresiva de los receptores al significado hondo de las obras. Asimismo, la organización se corresponde con una estrategia analítica que, a la vez, se dirige hacia a una finalidad didáctica. Se exponen y elaboran, en primer lugar, los datos de carácter objetivo, a saber, biográficos, técnicos, formales y estilísticos; luego se abordan las cuestiones genéricas; para finalmente conducir la lectura gradualmente hacia el contenido interpretativo.

Para acometer esta labor y con el objetivo de llevar a cabo una revisión y un análisis crítico de la literatura artística, durante la fase heurística se efectúa la recopilación de información, en particular, de aquella más significativa en lo relativo al estudio comparativo entre las dos producciones. Por otro lado, a partir de la observación y valoración de las fuentes icónicas, escritas y audiovisuales, se construyen vías relacionales para adjuntarlas y confrontarlas a las ya existentes. En este sentido, resulta clave la ordenación de la información por bloques temáticos, según los apartados que conforman este escrito. Debido a que la investigación se centra en una exposición de los aspectos más relevantes que comparten las dos fotografías, se hace necesario la aplicación de una óptica multidisciplinar. Asimismo, cada sección demanda la valoración y empleo de diversos enfoques que se puntualizan a continuación.

El punto de arranque se halla en los datos biográficos, que se alternan con los de las primeras

producciones e incursiones profesionales. La intención estriba en localizar las obras y observar la evolución que parte de la fotografía *amateur* y se dirige a la profesionalización e inserción en el mundo artístico. Otra finalidad de este apartado es la de presentar a las fotógrafas, reparar en sus transformaciones estéticas y temáticas, así como exponer los referentes artísticos y culturales que se plasmarán en sus poéticas. Además, esta información opera como base para el desarrollo de la cuarta sección, en la que se analizan algunos ejemplos en conexión con las motivaciones personales de las creadoras. Se emplea con cautela la información proporcionada por la biografía de Diane Arbus a cargo de Patricia Bosworth, puesto que parte de la historiografía ha puesto en duda algunos de los datos. Se aprovechan aquellos que provienen de testimonios que han colaborado en publicaciones oficiales y se cotejan con otras fuentes. En el caso de Nan Goldin, además de la historiografía, la propia artista proporciona en entrevistas, documentales y series publicadas, los detalles de su vida personal y artística.

Seguidamente se lleva a cabo una aproximación y comparación de los aspectos técnicos, a partir de ejemplos. Para la delimitación de las características de la estética de la instantánea, se manejan las teorías proporcionadas por la literatura específica de la disciplina, en concreto, las circunscritas a la fotografía artístico-documental. La localización y las cuestiones formales y técnicas se erigen, en primer lugar, como los principios básicos que permiten el posterior estudio e inferencia del significado profundo y de las estrategias estéticas, algunas de ellas incluidas en un subapartado de esta sección. En segundo lugar, posibilitan la identificación de las aportaciones de las artistas en el contexto de la historia de la fotografía.

En el tercer punto se localiza el contexto cultural, histórico y artístico. Se estudian y critican igualmente las proposiciones que integran a las fotógrafas dentro de una escuela y una tradición concreta, con el principal propósito de recrear el marco artístico en el que se gestan estas poéticas. Con el respaldo de la bibliografía relativa a la especialidad de historia de la fotografía, se examinan las diversas posibilidades de definir el género en el que se inscriben las producciones, para deducir más adelante en el discurso, la intencionalidad y motivaciones, así como el verdadero alcance de las obras como documentos de la historia social.

Para abordar la poética del solipsismo se recurre a los conocimientos que proceden de la Filosofía, de la teoría literaria y fotográfica. En el análisis de las imágenes y en la elaboración de esta sección se tienen en cuenta igualmente otros enfoques, como el de los estudios de género, y otras disciplinas, como la Psicología, la Estética, y la Filosofía.

La Estética constituye una de las plataformas esenciales para la fase final de análisis del significado hondo de las creaciones y series fotográficas. Se efectúa con el apoyo de otras disciplinas auxiliares, como la Filosofía, la Sociología, la Historia Cultural y los estudios sociales. Los estudios

poscoloniales proporcionan la base teórica para inferir las implicaciones éticas y efectuar una aproximación al concepto de otredad en los dos corpus fotográficos. Se exponen de forma muy breve las posturas más significativas relativas a la recepción y a la fortuna crítica de las obras.

A lo largo del trabajo, se procura mantener la voz de las artistas a partir de las fuentes disponibles, para compulsarlas con la literatura crítica y la historiografía. La semiótica, en algunos casos, ofrece herramientas precisas para la traducción del nivel descriptivo y para la interpretación del enunciado poético. Del mismo modo, se ha de señalar que la fotografía se concibe como un lenguaje cuyas dimensiones estéticas y expresivas son susceptibles de ser equiparadas a un discurso escrito. Por otra parte, se incluyen algunos postulados de los estudios visuales. La gradual disolución de las nociones de alta y baja cultura, y de los conflictos acerca de la jerarquización del arte —en los que la propia fotografía ha sido objeto de escrutinio— hace de esta perspectiva un instrumento en consonancia con el objeto de investigación. Existen en ambas producciones interesantes nexos con otras disciplinas, especialmente con el cine, el teatro y la ilustración en prensa. Dicho enfoque permite también trazar algunas bases teóricas para la labor hermenéutica, si bien, en ningún caso supone una prioridad en el presente trabajo.

El alcance de la investigación queda acotado a la relación entre ambas narrativas. Existen diversas vías y enfoques que no se han abordado por la necesidad de circunscribir el estudio a los objetivos planteados. Por otra parte, la exégesis se sustenta en la observación de ejemplos concretos, seleccionados según criterios de representatividad, así como en el cotejo de la historiografía artística y de la crítica, para llegar a hipótesis interpretativas. Se hace uso de manuales y ensayos, incluidos en la bibliografía, que sirven a modo de material de documentación o guía para la confección del discurso expositivo y hermenéutico. Entre ellos, los de Juan Carlos Rico, Mijaíl Bajtín, Tatiana Bubnova, Julia Kristeva, Rosalind Morris, Mary Nash y Gemma Torres, Gayatri Chakravorty Spivak. De igual modo, se hace necesaria la consulta a expertos en Estética y Filosofía (Prof. Dr. Anacleto Ferrer Mas), fotografía (Lic. Carlos Settler Palanca) y Psicología (Lic. María Mas Barceló).

Debido a que gran parte de la bibliografía se encuentra en inglés, las citas textuales que carecen de versiones en castellano se traducen por la autora de este escrito. El texto original se incluye en todos los casos en las notas al pie. Además de las imágenes, en el apéndice se adjunta un glosario de términos técnicos de fotografía y de psicología, que en el cuerpo del texto se señalan con un asterisco. Las obras de David Bate, John Hedgecoe, Luis de Madariaga y Douglas Spencer sirven de base para los términos de fotografía; y para los de Psicología, los diccionarios de Eduardo Cosacov y Natalia Consuegra Anaya, todos ellos detallados al final de la bibliografía. Por último, se entrega en formato CD una presentación de las fotografías en calidad superior a la versión impresa.

TRATAMIENTO DE FUENTES

El tratamiento de publicaciones escritas y audiovisuales como fuentes atiende exclusivamente a su uso. Los documentales y algunos textos de exposiciones cuentan con testimonios, escritos, imágenes y material audiovisual de las fotógrafas, que resultan fundamentales para la interpretación de las obras. No obstante, algunos de ellos, considerados fuentes en el presente trabajo, incluyen igualmente breves apartados con declaraciones de críticos e historiadores del arte, de personalidades del mundo del arte y de la fotografía, así como exégesis de sus obras y resúmenes biográficos. Estas publicaciones se sitúan en el apartado de fuentes, debido a que la cantidad de información que mayoritariamente contienen procede directamente de las artistas. Por tanto, en estos casos, cuando la información que se extrae proviene de otros testimonios (retratados, maestros, familiares, etc.), de la literatura crítica o historiográfica, se especifica el capítulo en las notas al pie, con el objetivo de diferenciarlos.

En lo que concierne a Diane Arbus, todas sus series monográficas vieron la luz tras su fallecimiento. Por consiguiente, se tiene este factor en cuenta al abordar asuntos como la narrativa o el proceso de selección de imágenes. Asimismo, se valoran los intereses personales de las artistas a la hora de tomar en consideración sus declaraciones y se incluyen especificaciones en los casos en los que se presentan contradicciones de las propias fotografías.

Por último, cabe esclarecer que las imágenes incluidas han sido todas visualizadas previamente a partir de reproducciones de calidad en publicaciones oficiales o *in situ*: *Diane Arbus: Revelations*' (exposición celebrada en Londres, Victoria & Albert Museum, del 13-X-2005 al 15-I-2006); *Nan Goldin: Fire Leap* (Londres, Spovieri Gallery, del 24-VI-2011 al 24-IX-2011); *América, América* (Valencia, IVAM del 12-XII-2012 al 17-II-2012); e *Identidad femenina en la colección del IVAM* (Valencia, IVAM, del 14-V-2013 al 01-IX-2013).

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

1. La gestación de dos artistas

Los estudios culturales han abordado el efecto de la inmigración judía en Estados Unidos. Deborah Dash Moore y MacDonald Moore observan que históricamente dicha comunidad se aferra al concepto de familia. El colectivo parece encontrar en esta institución un medio de salvaguardar la identidad, a la par que una fórmula respetable de insertarse en la sociedad de acogida y encajar con sus valores tradicionales. La adopción de un estilo de vida a la americana se presenta como un requisito indispensable para la adquisición de un estatus social y una buena reputación.⁷⁶ En el seno de dos hogares inmersos en este entorno, crecen Diane Arbus y Nan Goldin, si bien tardarán poco en convertirse en las ovejas negras de su linaje.

El 14 de marzo de 1923 vio por primera vez la luz el segundo vástago de Gertrude Russek y David Némerov, a quien dieron el nombre de Diane. Un año después, el padre de Gertrude, Frank Russek, trasladó a la Quinta Avenida su peletería que, con el tiempo, pasaría a ser la tienda de moda de referencia de la alta burguesía neoyorkina.⁷⁷ La implicación profesional de los Némerov en el negocio familiar les obligaba a realizar frecuentes viajes a Europa junto a sus hijos, hecho que amplió su bagaje cultural y su conocimiento de las artes visuales. David apreciaba especialmente la pintura impresionista y estimulaba los impulsos artísticos de sus hijos.⁷⁸ Diane recibió una excelente instrucción en la institución progresista Fieldstone Ethical Culture School. El colegio, situado en el barrio del Bronx, promovía una educación moral, el desarrollo psicológico y la integración de la enseñanza artística en la formación teórica.⁷⁹ Tras su graduación en 1940, Dorothy Thompson, colaboradora en los grandes almacenes Russek's como ilustradora de moda, impartió a Diane clases particulares de pintura.⁸⁰

Los Némerov ostentaban símbolos materiales de su prosperidad: un apartamento en Park Avenue y, tras la depresión, en Central Park West; varios empleados a su servicio, vestimenta y

⁷⁶ DASH MOORE, Deborah; MOORE, MacDonald, 2006 (nota 22), p. 190-191.

⁷⁷ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 122.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁹ Felix Adler, fundador de la Sociedad de Cultura Ética de Nueva York, abrió las puertas del colegio en 1878 con el nombre de Workingman's School, *vid.*: ETHICAL CULTURE FIELDSTONE SCHOOL. "History". En: <http://www.ecfs.org/about/missionhistory/history.aspx> (4-VII-2013).

⁸⁰ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 128.

automóviles de lujo.⁸¹ En su entrevista con Studs Terkel, bajo el pseudónimo de Daisy Singer, Diane Arbus describía su origen como el de la típica familia judía de clase media alta y señalaba: «Mi padre se hizo a sí mismo. Era algo falso. Siempre aparentaba más dinero del que tenía».⁸² Howard Némerov, poeta y hermano de Diane, recuerda una infancia protegida y privilegiada en la que la constante vigilancia los transformó en personas temerosas.⁸³ La propia Diane admitía sobre su niñez:

Una de las cosas que sufrí de pequeña es que nunca sentí la adversidad. Adquirí un firme sentido de irrealidad que solo podía percibir como irreal. Y la sensación de ser inmune, tan absurda como pueda parecer, resultaba dolorosa.⁸⁴

En su adolescencia solía pasear frecuentemente junto a su hermano Howard por el Central Park, donde a veces se escapaba a leer poesía o novelas góticas. Se perdía en el Metropolitan Museum de Nueva York, del que la atraían especialmente los cuadros de El Greco (1541-1614). Asimismo, en el colegio destacaba su inagotable creatividad en la clase de arte, en la que realizaba bocetos, *collages* y composiciones de *objet trouvé*, pintaba al óleo y esculpía.⁸⁵ Sin embargo, ante los constantes elogios de sus profesores, la muchacha sentía un profundo recelo.⁸⁶ La propia artista revelaba: «Pintaba pero lo odiaba y lo dejé justo al acabar el instituto porque constantemente me decían lo magnífica que era. [...] Me hacía sentir débil».⁸⁷

Diane se enamoró, cuando contaba con tan solo catorce años, de Allan Arbus (1918-2013), un trabajador del departamento de arte y publicidad de Russek's. Al poco tiempo, la joven informó a sus padres de su intención de casarse con aquel chico que siempre portaba una cámara consigo. Los Némerov se negaron a dicha relación por la posición social y económica de Allan.⁸⁸ Diane estaba

⁸¹ SICHERMAN, Barbara; HURD GREEN, Carol (eds.). "Diane Arbus". En: *Notable American Women: The Modern Period: a Biographical Dictionary*. 1ª ed. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1980, p. 28.

⁸² *My father was sort of self-made. He was something of a phony. He could always appear to be richer than he was.* [Todos los textos en inglés, excepto cuando se indique, son traducción de la autora de este texto]. TERKEL, Studs. "God Bless the Child". En: *Hard Times. An Illustrated Oral History of the Great Depression*. 3ª ed. Nueva York: The New Press, 2012 [1ª ed., 1970], p. 83.

⁸³ BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 25.

⁸⁴ *One of the things I felt I suffered from as a kid was I never felt adversity. I was confirmed in a sense of unreality, which I could only feel as unreality. And the sense of being immune was, ludicrous as it seems, a painful one.* MUSILLI, John (dir.). *Going Where I've Never Been: The Photography of Diane Arbus* [VHS]. Nueva York: Camera Three Productions, 1989. En: <http://www.youtube.com/watch?v=Q_0sQI90kYI> (12-VII-2013), min. 13:33-13:51. La clase magistral de Arbus fue grabada por un alumno en 1971. Debido a la mala calidad del sonido, Doon Arbus, hija de Diane, la transcribió y se volvió a grabar. El documental de John Musilli recoge estas palabras y las acompaña de fotografías de la artista. Lisette Model, Marvin Israel (1924-1984), John Szarkowski y Doon Arbus hacen igualmente una breve intervención.

⁸⁵ Bosworth entrevista a varios profesores, a su hermano, a su madre, a Allan Arbus, y examina algunas redacciones que la artista realiza en el colegio. Vid.: BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 38-48.

⁸⁶ SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 86-87.

⁸⁷ *I did paint but I hated painting and I quit right after high school because I was continually told how terrific I was. [...] It made me feel shaky.* MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 14:11-14:32.

⁸⁸ Así lo indica Gertrude Némerov. Vid.: BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 46-69. Allan Arbus admite que se veían a

convencida de que la unión conyugal le proporcionaría la deseada independencia y de que la alejaría de su triste y opresivo hogar.⁸⁹ A pesar de la oposición de sus progenitores, ocho meses después de graduarse en el instituto, en 1941, la pareja anunciaba su enlace en el *New York Times* y contraía matrimonio en una pequeña ceremonia.⁹⁰

A diferencia de la extensa literatura sobre los primeros años de vida de Diane Arbus, de todas las publicaciones acerca de Nan Goldin, pocas se hacen eco de sus orígenes y apenas dan a conocer algunos datos de carácter básico.⁹¹ Nancy nació en Boston, el 12 de septiembre de 1953. Su niñez transcurrió en los tranquilos barrios periféricos de Washington DC. Los Goldin conformaban la típica familia de intelectuales judíos de clase media acomodada, que padecía la presión del conservadurismo que les rodeaba.⁹² Con cuatro niños, el padre mantenía a la familia con su empleo como economista para la Comisión Federal de Comunicaciones y, más tarde, fue nombrado profesor en la Universidad de Boston.⁹³ La madre, de ideología liberal, solía ir acompañada de sus hijos a las manifestaciones por la defensa de los derechos civiles.⁹⁴

La relación de Nancy con su familia biológica se torció en 1965, cuando su hermana, Barbara, a la edad de dieciocho años, se quitó la vida de forma violenta. Sus padres negaban el suceso y lo atribuían a un terrible accidente.⁹⁵ Según la artista, su hermana mayor vivió en rebeldía con el ideario de los barrios residenciales y solo supo superar su creciente aflicción y cólera acabando con su propia existencia.⁹⁶ En su primera monografía, Nan declara: «Vi el papel que jugó la represión de su sexualidad. Porque en aquella época, a principio de los sesenta, las mujeres enfadadas y sexualmente liberales suscitaban miedo, su comportamiento se consideraba inaceptable y fuera de control».⁹⁷

De las afueras de Washington, los Goldin se trasladaron a los suburbios del norte de Boston. El

escondidas. *Vid.*: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 126.

⁸⁹ SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 73.

⁹⁰ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 129.

⁹¹ Deborah Solomon achaca este hecho a que Goldin pretende ocultar su cuna burguesa, la misma de la que procede Diane Arbus, quien nunca la negó. La crítica de arte no tiene en buena consideración la personalidad de la fotógrafa y juzga una hipocresía su pose rebelde. *Vid.*: SOLOMON, Deborah. "Nan Goldin: Scenes from the Edge". *The Wall Street Journal*, 9-X-1996. En: <<http://online.wsj.com/article/SB844810967532358500.html#>> (5-VII-2013). No obstante, Goldin reconoce ser hija de los suburbios, el núcleo de la clase media. *Vid.*: COULTHARD, Edmund; GOLDIN, Nan (dirs.). *I'll Be your Mirror* [VHS]. Londres: Blast Films para BBC-TV, 1995, min. 1:35-1:44.

⁹² COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 4.

⁹³ SUSSMAN, Elisabeth. "In/Of Her Time: Nan Goldin's Photographs". En: ARMSTRONG, David; SUSSMAN, Elisabeth (coms.), 1996 (nota 49), p. 44.

⁹⁴ COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 4.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁶ COULTHARD, Edmund; GOLDIN, Nan (dirs.), 1995 (nota 91), min. 2:33-2:44.

⁹⁷ *I saw the role that her sexuality and its repression played in her destruction. Because of the times, the early sixties, women who were angry and sexual were frightening, outside the range of acceptable behavior, beyond control.* GOLDIN, Nan, 1986 (nota 3), p. 8.

carácter tradicional del colegio y la represión familiar, en particular, el empeño de sus padres por ocultar la realidad de la tragedia de la hija mayor, le resultaba intolerable a la Nancy adolescente.⁹⁸ Según la fotógrafa: «Aquí [en Silver Spring, Maryland], era sagrado que los vecinos no se enteraran de nada».⁹⁹ Sobre el vínculo con sus padres añade: «Estuvimos distanciados durante mucho tiempo, [...] tuvieron dos niños y dos niñas, y esperaban mucho de nosotros».¹⁰⁰

Con catorce años, abandonó su hogar y erró por varias comunas y familias de acogida. Finalmente, se matriculó en un colegio experimental, el Satya Community School, situado en el área de Boston, Massachusetts, cuya doctrina se basaba en los textos de *Summerhill*, de Alexander Sutherland Neill.¹⁰¹ Goldin relata sus recuerdos de instituto: «No había clase, la mayoría de los estudiantes habían sido expulsados de colegios normales, correteábamos desnudos, teníamos relaciones sexuales y aprendíamos habilidades sociales».¹⁰²

1. I. De familia y amigos

Diane recibe de Allan una cámara Graflex 6 x 8 cm y conocimientos técnicos básicos de la fotógrafa Berenice Abbot (1898-1991), que transmitirá a su marido.¹⁰³ Al poco tiempo, tras ver unas pruebas, David Némerov encarga a la pareja la conceptualización y la imagen publicitaria de sus grandes almacenes.¹⁰⁴ De este modo, Allan comienza a probar suerte como fotógrafo de moda, aunque dicha actividad le resulta poco lucrativa, mientras que Diane se dedica a asistirle.¹⁰⁵

Ambos se entusiasman con la disciplina y sueñan con emplearse en ello a fondo. No obstante,

⁹⁸ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 27.

⁹⁹ *The gospel here was don't let the neighbors know*. COULTHARD, Edmund; GOLDIN, Nan (dirs.), 1995 (nota 91), min. 1:44-1:47.

¹⁰⁰ *We were alienated for a long time, [...] they had two girls and two boys, and they expected lot of us*. *Ibid.*, min. 1:59-2:14.

¹⁰¹ GOLDIN, Nan; et. al. "Biografía y bibliografía seleccionada". En: *El patio del diablo*. Londres: Phaidon, 2003 [ed. orig. en inglés 2003], p. 501. Neill relata su experiencia en una escuela de Suffolk, Inglaterra. En la obra propugna la idea de la felicidad como objetivo principal de la educación, así como la participación de los alumnos. La asistencia a clase no era obligatoria y los estudiantes disponían de una sala de arte, taller de metal y carpintería. *Vid.*: NEILL, Alexander Sutherland. *Summerhill. Un punto de vista radical sobre la educación de los niños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005 [ed. orig. en inglés, 1960].

¹⁰² *There were no classes, most of the students were thrown out of the normal schools, we run around naked, we had sex and we learned social skills*. KRIEF, Jean-Pierre; et. al. (dirs.). *Contacts Vol. 2: Le renouveau de la photographie contemporaine* [DVD]. París: La Sept Arte, KS Visions, Centre National de la Photographie, 2000, min. 0:11-0:22. Se trata de un documental en el que Nan Goldin relata y describe toda su obra.

¹⁰³ ARBUS, Diane; et. al., 2003 (nota 43), p. 129. Abbot, conocida por su obra documental dedicada a la era de la Gran Depresión, recuperó gran parte del material del estudio de Eugène Atget (1857-1927) y publicó dos series y una monografía del francés. *Vid.*: BADGER, Gerry, 2009 (nota 26), p. 245.

¹⁰⁴ SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 73.

¹⁰⁵ BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 72.

la Segunda Guerra Mundial dilata hasta 1946 la inauguración oficial del estudio fotográfico Diane & Allan Arbus —con la ayuda financiera de David Némerov— puesto que Allan se alista en las fuerzas armadas.¹⁰⁶ Comienza su adiestramiento y más tarde es enviado a la escuela de fotografía, para luego formar parte del Centro de Publicaciones del ejército. Allí practica lo aprendido con su esposa en el improvisado cuarto oscuro del baño.¹⁰⁷

Diane había iniciado sus ensayos fotográficos pocos meses después de su boda. La primera instantánea publicada corresponde a un retrato de Allan durante la luna de miel [fig. 1]. La de su madre, realizada hacia 1945 [fig. 2], muestra un rostro poco favorecedor. En este sentido, cabe valorar lo que señala William T. Schultz: Gertrude Némerov era una mujer obsesionada por su aspecto y por las apariencias.¹⁰⁸ En su semblante se aprecia un aire melancólico.¹⁰⁹ Esta imagen de matriarca afligida se repetirá unos años más tarde, en un retrato de su abuela [fig. 3]. Peggy y Howard, su cuñada y hermano [fig. 4], se exponen ante su objetivo de forma distendida y lúdica, en una escena doméstica muy íntima. En todos los ejemplos se aprecia una cuidada composición y se preludia una capacidad expresiva que la acompañará durante el resto de su carrera. Igualmente, se distinguen atisbos de su estilo posterior y de su habilidad para hacer emerger aquello que, por pudor, suele mantenerse oculto.

Además de amigos y familiares, Arbus recoge, con la Graflex y la Deardorff 13 x 18 cm, proporcionada por su padre, todas aquellas imágenes que captan su atención, como un perro callejero, unas bombillas de luz que colgaban del techo de su habitación [fig. 5], o una ballena varada en la costa de Nueva Jersey. También recorta fotografías de revistas de moda que envía a Allan, junto con pruebas y cartas, preparándole para el negocio que pronto iban a emprender juntos.¹¹⁰ Durante la ausencia de su esposo, dará a luz a su primogénita, Doon.

Las primeras incursiones de Nan Goldin en la fotografía se producen de un modo muy distinto al de su predecesora. Comenzaron con dieciséis años, en el Satya Community School. La hija del psiquiatra existencialista Rollo May enseñaba allí y se había graduado en el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), a través del cual consiguió una beca de la empresa Polaroid. Esta proveyó a los alumnos con varias cámaras, una de las cuales cayó en manos de Goldin. Se convirtió, de este modo,

¹⁰⁶ LUBOW, Arthur. "Arbus Reconsidered". *New York Times*, 14-IX-2003. En: <<http://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbush-reconsidered.html>> (29-VII-2013).

¹⁰⁷ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 129.

¹⁰⁸ SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 45-46.

¹⁰⁹ La señora Némerov cayó en una profunda depresión en 1938, de la que ya no logró reponerse, *vid.: Ibid.*, p. 45 y entrevista con Gertrude Némerov en: BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 51-52.

¹¹⁰ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 130.

en la fotografía del instituto.¹¹¹

El diario íntimo que escribía desde pequeña se transforma en un compendio de instantáneas que conforman una memoria visual. Sus objetivos eran, principalmente, sus compañeros, ella misma y uno de los amigos que ha conservado desde entonces, David Armstrong.¹¹² En esta etapa, la artista no había recibido ningún tipo de educación técnica.¹¹³ Las primeras imágenes (entre 1969 y 1972), realizadas en blanco y negro, de pequeño formato* y con Polaroid*, se expusieron de forma desordenada, conjunta, sin título, ni fecha, en la exposición *I'll Be Your Mirror*, de 1996 [fig. 6]. Del montón destacan, además de la de Armstrong, otra de una amiga cercana, Suzanne Fletcher, en la parte superior izquierda, sentada y debajo, con el pecho desnudo. En todas ellas se refleja la transición hacia la adultez, así como los anhelos de unos jóvenes que se enfrentan a un futuro con ilusión.¹¹⁴

Como suele ser usual en los aprendices, indica David Armstrong, Goldin «desde el principio estaba obsesionada con hacer fotografías».¹¹⁵ Elizabeth Sussman recalca que en esa compulsión por hacer acopio de imágenes reside una intención de autodefinirse en un espacio construido.¹¹⁶ Goldin se sirve de la fotografía para compartir afecto y sentido del humor. Al mismo tiempo, se transforma en un atributo personal y una vía de seducción. Lo particular de estos retratos es que requieren la complicidad con el sujeto y un intercambio de dones que surge de un momento en común íntimo y permitido, en el que el protagonista desea formar parte y ser testimonio.¹¹⁷

1. II. Hacia la profesionalización.

Tras la guerra, la carrera comercial de los Arbus despegó y, en poco tiempo, consiguen contratos con las revistas de moda femenina más prestigiosas. El primer encargo se publica en mayo de 1947, en la revista *Glamour*. A este le siguen otros muchos para *Seventeen* y *Vogue*, para las agencias de publicidad Young & Rubicam y Walter Thompson, así como para empresas de la talla de Greyhound y cafés Maxwell House, cuyos anuncios se publicaban a toda página en *Life*. Allan toma prácticamente

¹¹¹ WESTFALL, Stephen, 1991 (nota 14), p. 29. En Boston se inventa el *flash* electrónico estróbo y la fotografía instantánea Polaroid. Minor White, una personalidad local, tuvo el cargo de editor de la prestigiosa *Aperture*, desde los años cincuenta hasta mediados de los setenta. *Vid.*: SEGADE, Manuel (com.), 2009 (nota 29), p. 14-17.

¹¹² KRIEF, Jean-Pierre; *et. al.* (dirs.), 2000 (nota 102), min. 2:18-2:39.

¹¹³ WESTFALL, Stephen, 1991 (nota 14), p. 29.

¹¹⁴ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 27.

¹¹⁵ WEINBERG, Jonathan, ROBINSON, Joyce Henri (eds.), 2005 (nota 51), p. 6.

¹¹⁶ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 27.

¹¹⁷ LAMPERT, Catherine. "Familia del género propio". En: GOLDIN, Nan, *El patio del diablo*. Londres: Phaidon, 2003 [ed. orig. en inglés 2003], p. 58.

todas las fotos con una gran cámara de 20 x 25 cm. Diane participa en las decisiones artísticas, asume la labor de estilismo, ambientación, maquillaje, vestuario, y atrezzo, a la vez que, en un segundo plano, capta el proceso de las sesiones con su cámara Leica.¹¹⁸ Según confiesa Allan Arbus a Bosworth, la mayoría de las ideas para las fotografías provenían de su esposa.¹¹⁹

Algunas de las estrategias creativas de Diane preconizan otras posteriores. En la portada para *Glamour's Beauty Book*, publicada en 1960 [fig. 7], la modelo aún no ha terminado su sesión de peinado. La fotografía, de un modo innovador e idiosincrásico, plasma el proceso de embellecimiento.¹²⁰ Se trata de un momento privado, de trastienda, en que la mujer se prepara para exponerse en sociedad. Más adelante, la creadora explorará las posibilidades temáticas que surgen entre bastidores y los instantes íntimos de sus retratados.

En 1941 conocen en la galería American Place a Alfred Stieglitz (1864-1946), con quien Diane comenzó a cartearse. Allan apunta que, por aquella época, su compañera se interesa también por las producciones de Eugène Atget (1857-1927), Paul Strand (1890-1976) y Bill Brandt (1904-1983). Asimismo, el matrimonio comparte el gusto por la fotografía de moda de John Rawlings (1912-1970), Irving Penn (1917-2009) y Richard Avedon (1923-2004).¹²¹

En 1951 los dos deciden emprender un viaje a Italia, Francia y España con su hija Doon, de seis años. En una carta, Diane describe a Alex Eliot, un antiguo amor, su fascinación por El Greco, en su visita al museo de Toledo, y por los dibujos de Francisco de Goya (1746-1828).¹²² De esta estancia se han publicado algunas fotografías de paisajes y vistas de ciudad tomadas por ella. Los temas de sus primeros ejercicios, a inicios de la década de los 40, se consideraban por entonces objetos apropiados para la disciplina. Sin embargo, en Italia captó imágenes que ya exhiben caracteres que luego determinarán su singularidad: unas monjas con pupilas, varios niños prostituidos, pillos callejeros [fig. 8] y a su hija Doon desnudándose [fig. 9]. Puede igualmente detectarse el influjo de Atget, cuya obra descubriría muy probablemente a través de Berenice Abbott.¹²³ El francés captó el París de su imaginación, despojándolo del cliché.¹²⁴ A juzgar por las instantáneas que produce en Europa, la creadora absorbe la tradición de los grandes del documental, a la caza de rostros de la urbe,

¹¹⁸ BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 123-128.

¹¹⁹ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 129.

¹²⁰ LEE, Anthony W.; PULTZ, John (coms.). *Diane Arbus: Family Albums*. (Exposición celebrada en Lawrence, Kansas, Spencer Museum of Art, del 16-X-2003 al 16-I-2004). New Haven: Yale University Press, 2003, p. 24.

¹²¹ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 129-135.

¹²² *Ibid.*, p. 135.

¹²³ Gross recopila los títulos de todos los libros de fotografía contenidos en la biblioteca de los Arbus, entre los que se encontraban tres monografías de Eugène Atget. *Vid.*: GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 218.

¹²⁴ BADGER, Gerry, 2009 (nota 26), p. 55.

particularmente, August Sander (1876-1964).¹²⁵

Los éxitos profesionales parecían sucederse y la labor del estudio Allan & Diane Arbus adquirió la reputación de elegante y meticulosa. En 1947 Allan sustituyó a Walker Evans (1903-1975) como editor de *Time*.¹²⁶ Una fotografía de su estudio fue incluida en la afamada exposición de Stieglitz en el MoMA, *The Family of Man*, 1955. No obstante, ambos comenzaron a sentir la frustración y las limitaciones del universo de la moda. Él soñaba con convertirse en actor y ella deseaba desempeñar su actividad artística, y no ejercer simplemente de estilista. Al igual que su madre, Diane comenzó a sufrir episodios depresivos que la acompañaron hasta que, el 26 de julio de 1971, se suicidó en su apartamento de la Westbeth Artists Community de Nueva York.¹²⁷

En 1956 Diane decide cesar su labor con Allan y emprender su propia carrera profesional. Durante quince años, sus negativos llegaron a sumar más de siete mil quinientos rollos de película y más de mil copias.¹²⁸ Un año antes había recibido clases de Alexey Brodovitch (1898-1971), director artístico de *Harper's Bazaar*.¹²⁹ Sin embargo, la auténtica mentora de Arbus fue Lisette Model, con quien cursó fotografía, entre 1957 y 1958, en el New School de Nueva York. En 1959 recibe su primera asignación en *Esquire* para el artículo *The Vertical Journey: Six Movements of a Moment within the Heart of the City*, publicado en julio de 1960.¹³⁰

Gross considera de vital importancia la fotografía comercial en el trabajo personal de Arbus.¹³¹ Esta publicó más de doscientas cincuenta imágenes para cerca de setenta artículos de revistas. Dicha labor, no solo le proporcionaba un sustento y una reputación profesional, sino que le permitía acceder a eventos y lugares vetados a otros. La naturaleza de los encargos la forzaba a adaptar nuevas técnicas para cumplir con las tareas asignadas. Además, los reportajes contribuyeron al desarrollo e investigación de su estilo, y la impulsaron a reflexionar acerca del carácter plástico y poético de la fotografía.¹³² Lo más remarcable estriba en que, a lo largo de su carrera, en la gran mayoría de los casos, consiguió

¹²⁵ Numerosos historiadores del arte y críticos relacionan la obra de Sander con la de Arbus. *Vid.*: BADGER, Gerry, 2009 (nota 26), p. 183; WOLLEN, Peter. "Photography and Aesthetics". *Screen*, 2009, vol. 19, nº 4, p. 22; GOLDMAN, Judith, 1974 (nota 55), p. 33.

¹²⁶ BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 88-92.

¹²⁷ DECARLO, Tessa, 2004 (nota 74) (12-VIII-2013). Se sabe con certeza que no fue un accidente. El informe forense señala que, además de ingerir una gran cantidad de barbitúricos, se había seccionado las venas. *Vid.*: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 224-225.

¹²⁸ ARBUS, Diane; *et. al.* *Diane Arbus: Magazine Work*. 1ª ed. Nueva York: Aperture, 1984, p. 5.

¹²⁹ La revista publicaba material de retratistas de la talla de Brassai (1899-1984) y Lisette Model.

¹³⁰ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 139-144.

¹³¹ GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 6. En muchas monografías este aspecto queda relegado a un segundo plano.

¹³² Los resultados estéticos de aquellos encargos que no encajaban con su personalidad artística, solían dejar insatisfecha tanto a la fotógrafa, como a los editores. *Vid.*: SOUTHWALL, Thomas W. "The Magazine Years, 1960-1971". En: ARBUS, Diane; *et. al.*, 1984 (nota 128), p. 152-158.

compatibilizar sus intereses artísticos con los de sus producciones comerciales. Según la propia Nan Goldin, quien admite haber soñado siempre con exponer su obra junto a la de Arbus:

Su trabajo comercial trascendió el fotoperiodismo. Estaba claro que no hacía ninguna distinción entre su labor artística y comercial, puesto que la mayoría de sus imágenes más célebres se inspiraron en encargos o en publicaciones de revistas.¹³³

En la década de los cincuenta se produce un giro sustancial, desde el punto de vista cultural y estético en el medio impreso. Para muchas de las revistas en las que colabora la fotógrafa —*Esquire*, *Harper's Bazaar*, *Nova* y *The Sunday Times Magazine*— las únicas herramientas para luchar contra el creciente dominio de la televisión, ante el bajo presupuesto, era el especial cuidado del diseño y la enorme creatividad volcada en el contenido y en las imágenes.¹³⁴ Frente a la tradición de *Life*, las citadas publicaciones se presentan como alternativas más desenfadadas y excitantes, de prosa franca y subjetiva, confeccionan un híbrido entre las técnicas novelísticas y los temas tradicionales del periodismo y, principalmente, fomentan la implicación personal de los autores en las materias tratadas.¹³⁵

En la primera asignación para *Esquire* debía ilustrar el estilo de vida extremo y dramático de seis personalidades muy diferentes que habitaban la ciudad de Nueva York.¹³⁶ Como en otros encargos posteriores, la línea editorial pretendía enfatizar los contrastes sociales a través de la contraposición de sujetos pertenecientes a las clases alta y baja.¹³⁷ Gross destaca que Arbus, desde el inicio, se mostró muy selectiva a la hora de determinar los sujetos de sus instantáneas. Desechó los prototipos contemporáneos de la cultura visual popular, en favor de individuos invisibles para la corriente dominante del medio.¹³⁸ En el caso del retrato de celebridades o de la alta sociedad, perseguía de forma explícita captar la extravagancia.

Las fotografías no presentan el distintivo enfoque abrupto generalmente asociado a las creaciones de Arbus. Entre la década de los cincuenta e inicios de los sesenta, empleaba cámaras de 35 mm* y luz natural. Su trabajo muestra en esta etapa una clara influencia de Lisette Model, Robert

¹³³ *Her commercial work transcended photojournalism. It was clear that she made no distinction between her artwork and her commercial work, as many of her most famous images were inspired by assignments or published magazines.* GOLDIN, Nan. "Diane Arbus". En: GOETZ, Ingvild; MEYER-STOLL, Christiane (eds.). *Nobuyoshi Araki, Diane Arbus, Nan Goldin*. (Exposición celebrada en Múnich, Sammlung Goetz, del 24-III-1997 al 26-IX-1997). Múnich: Ingvild Goetz, 1997, p. 96. Esta opinión es igualmente compartida por Charrier, *vid.*: CHARRIER, Philip, 2012 (nota 48), p. 427.

¹³⁴ LEGUILLON, Pierre (com.). *Diane Arbus: A Printed Retrospective, 1960-1971*. (Exposición celebrada en París, Kadist Art Foundation, del 6-XII-2008 al 8-II-2009). París: Kadist Foundation, 2008, p. 4-5.

¹³⁵ SOUTHALL, Thomas W., 1984 (nota 132), p. 155.

¹³⁶ LEGUILLON, Pierre (com.), 2008 (nota 134), p. 4.

¹³⁷ SOUTHALL, Thomas W., 1984 (nota 132), p. 155.

¹³⁸ GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 6-7.

Frank y otros fotógrafos urbanos. Como ellos, favorece las superficies borrosas y la textura de grano* grueso, una estética muy distanciada de las producciones comerciales al uso de la época [fig. 10].¹³⁹ Estos retratos funcionan autónomamente, si bien presentados en forma de serie, tal y como pretende la revista, hacen palmarias las disparidades que anida la Gran Manzana. Igualmente, representan el nacimiento de la revista moderna, en el que texto e imagen se cohesionan de manera armónica [figs. 11 y 12].¹⁴⁰

A partir de la entrega de varios proyectos, algunos editores se percatan del talento de Arbus para la escritura y le permiten introducir sus propias palabras. En otras ocasiones se combina prosa o poesía ajena. No obstante, su visión llegó a resultar demasiado libre, dura y peculiar. Muchas ideas y fotografías fueron rechazadas, por lo que pasaron a sus series personales.¹⁴¹

Nan Goldin considera que su carrera fotográfica toma un cariz serio cuando cumple los dieciocho años.¹⁴² Sus primeros pasos al encuentro de una personalidad artística, justo al contrario que en el caso de Arbus, parten de la admiración y del acercamiento al universo de la moda:

En aquel momento no tenía una formación fotográfica. Me habían conmovido mucho las películas de Warhol y Fellini. [...] En Boston el panorama cinematográfico era muy dinámico por entonces. Vi las películas de Jack Smith, vi cosas sencillamente increíbles. La *Vogue* francesa e italiana eran mis influencias. Estaba muy influida por Guy Bourdin y Helmut Newton. Quería ser una fotógrafa de moda. Vivía con aquellas *drag queens* y quería colocarlas en las portadas de *Vogue*. Esa era mi mayor aspiración.¹⁴³

Su gran amigo David Armstrong es el primero al que retrata. Este pone en contacto a la artista con la comunidad de *drag queens*.¹⁴⁴ En *David at Grove Street, 1972* [fig. 13], la fotógrafa obtiene una imagen seductora y femenina de aquel chico que se traviste aunque, como bien indica Goldin, «parece una mujer en cualquier caso».¹⁴⁵ Incorpora además algunos elementos que revelan una atmósfera

¹³⁹ DECARLO, Tessa, 2004 (nota 74) (12-VIII-2013).

¹⁴⁰ LANDAU, Emily. "The Pick: Mercer Union's Diane Arbus Retrospective, a Glimpse at the Birth of the Modern Magazine". *Toronto Life*, 18-VI-2012. En: <<http://www.torontolife.com/informer/toronto-events/2012/01/18/the-pick-diane-arbus/>> (8-VII-2013).

¹⁴¹ SOUTHALL, Thomas W., 1984 (nota 132), p. 156-157.

¹⁴² WESTFALL, Stephen, 1991 (nota 14), p. 29.

¹⁴³ *At that point I had no photography education. I was very affected by early Warhol films and by Fellini. [...] In Boston, the film scene was really vital then. I saw Jack Smith's films, I saw just incredible stuff. French and Italian Vogue were my influences. I was very influenced by Guy Bourdin and Helmut Newton. I wanted to be a fashion photographer. I was living with these queens and I wanted to put them on the cover of Vogue. That was my big aspiration.* WESTFALL, Stephen, 1991 (nota 14), p. 29. Guy Bourdin (1928-1991) y Helmut Newton (1920-2004) son dos reputados fotógrafos de moda.

¹⁴⁴ KRIEF, Jean-Pierre; *et. al.* (dirs.), 2000 (nota 102), min. 0:30-0:47.

¹⁴⁵ *He looks like a woman anyway.* *Ibid.*, min. 0:41-0:43.

doméstica.¹⁴⁶ El cabello algo revuelto, el interior de un apartamento con algunos muebles diluidos al fondo, desenfocados aunque distinguibles, se combinan con la imitación de la típica pose de las modelos de revistas, con los brazos en jarra y ademán seductor. Un autorretrato de la artista presenta rasgos muy similares, inspirados en las fotografías icónicas de las estrellas del cine negro [fig. 14].

Para Sussman, en esta primera fase, Goldin mimetiza el *glamour* y el erotismo gélido de la fotografía de moda de sus contemporáneos. Esta subcultura mediática deviene paradigmática en la sociedad del espectáculo y será inmortalizada por Michelangelo Antonioni (1912-2007) en *Blow Up*, 1966. Las sesiones del protagonista en su estudio reproducen aquellos frívolos actos fotográficos que evocan cierta violencia sexual, con la intención de conseguir de su modelo gestos orgásmicos para vender prendas de vestir.¹⁴⁷

Goldin continúa con el registro fotográfico de sus experiencias en aquella comunidad de homosexuales y travestidos de la ciudad de Boston, con la que forma su nueva familia.¹⁴⁸ Revela sus producciones en una tienda, por lo que las copias en papel de aficionado, en blanco y negro, presentan un brillo nacarado muy característico.¹⁴⁹ *Christmas on The Other Side*, 1972 [fig. 15], tiene lugar en un pequeño club de Boston, en el que Goldin trabajaba, sus compañeros de piso socializaban y llevaban a cabo sus actuaciones. Reanna L. Quinlivan señala que, desde el punto de vista estético, se trata de un ejemplo de los más complejos de aquella primera etapa de Goldin. En él se produce una interacción entre el cartel que cuelga de la pared y el personaje de Ivy. Quilivan identifica la figura masculina con la de Cary Grant, Clark Gable o Gary Cooper.¹⁵⁰ No obstante, el peinado del caballero de la pared, las cejas depiladas y el ligero maquillaje en los ojos, pómulos y labios, sugieren más bien el estilismo de Rodolfo Valentino. Por otro lado, Ivy porta un turbante, todo un clásico de la moda de los años veinte, acompañado con un collar de perlas.¹⁵¹

La imagen, en todo caso, alude a la cultura popular del mismo modo que *Valentino Look-alike at an Audition*, de Diane Arbus, 1963 [fig. 16], tomada en un concurso de imitadores. Confluyen nuevamente la cultura visual cinematográfica, el cartel y el espectáculo popular de variedades. Asimismo, como en *Christmas on The Other Side*, la cámara recoge el momento de la interpretación y realza el juego

¹⁴⁶ Como describe Sussman en otras fotografías de esta etapa. Vid.: SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 28.

¹⁴⁷ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 28.

¹⁴⁸ GOLDIN, Nan, 1986 (nota 3), p. 6.

¹⁴⁹ LAMPERT, Catherine, 2003 (nota 117), p. 57.

¹⁵⁰ QUINLIVAN, Raena Lynn. *Corporeality and the Rhetoric of Feminist Body Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2008 [tesis doctoral], p. 44-47.

¹⁵¹ El turbante fue introducido por el modisto Paul Poiret (1879-1944), inspirado en la indumentaria oriental. Entre 1920 y 1930 se popularizó como un accesorio que denotaba clase y un alto nivel cultural. Vid.: ELKINS, James. *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline*. Nueva York: Routledge, 2013, p. 237.

mimético con la presencia del cartel.

Sussman, en referencia a las dos fotografías, afirma que estas pretenden burlar la fachada construida por la burguesía.¹⁵² Este aspecto se ve traducido en *Christmas on The Other Side* [fig. 15]. De igual modo, la sátira se hace patente en *Congo the Jungle Creep*, 1960 [fig. 10], en la que, por medio de un cuidado diseño, aquel personaje que se autodenomina trepador de la selva, dirige su mirada de espanto a la elegante dama de *Mrs Dagmar Patino at the Grand Opera Ball*, 1960 [fig. 10].

Durante los primeros años, Arbus llevará a cabo una serie de fotografías en el interior de salas de cine. En estas obras, se centra en la experiencia del visionado. En *Audience with Projection Booth*, 1958 [fig. 17], pone de manifiesto la extraña relación espacial entre la pantalla y el espectador. Desvela además las características físicas del evento filmico, al incluir la luz del proyector, y desmantela el carácter ilusorio del visionado. En otra instantánea, *Kiss from Baby Doll*, 1956 [fig. 18], capta un fotograma del estreno del filme de Elia Kazan (1909-2003) y funde ficción con la realidad.¹⁵³ Curiosamente, aunque realizadas en momentos distintos, las dos fotografías se corresponden con el eje de miradas entre público y pantalla. En *Valentino Look-alike at an Audition* [fig. 16] recoge, como ocurre en la primera etapa de Goldin, el *glamour* de las estrellas de cine, en una puesta en escena dramática, lograda con el contraste de luces y sombras. Arbus conserva en esta imagen, aunque no será lo habitual en su estética, el atractivo que reflejaba su trabajo con Allan para las revistas de moda [fig. 7].

La primera formación en la disciplina de Goldin será con Henry Horenstein (1947) en Image Work, un centro de fotografía de Cambridge, Massachusetts, a mediados de los años setenta. Declara la fotógrafa: «Fue un largo proceso de aprendizaje acerca de la historia de la fotografía. Él [Horenstein] me dio a conocer la obra de August Sander, Weegee y Diane Arbus».¹⁵⁴ En lo que respecta a Arbus, Goldin revela: «Estuve muy influida por ella —no en el sentido de imitarla de forma directa— pero enormemente inspirada por su visión como mujer fotógrafa y por su genialidad».¹⁵⁵

Al mismo tiempo, descubre un gran estudio documental de Larry Clark, *Tulsa*, publicado en 1971 [fig. 19], acerca de la rebeldía de juventud y de la drogadicción. Quedó completamente asombrada con la forma en que Clark se sumergía en el lado oscuro de su propia vida y recuperaba imágenes de gran

¹⁵² SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 30.

¹⁵³ BROUGHER, Kerry (com.), 1996 (nota 64), p. 41.

¹⁵⁴ *It was a long process of learning about the history of photography. He introduced me to August Sander, Weegee and Diane Arbus.* MAZUR, Adam; SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, Paulina. "Nan Goldin Interviewed". *Fototapeta*, 2003. En: <<http://www.fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>> (2-VIII-2013).

¹⁵⁵ *I was influenced by her —not directly as in emulating her— but enormously inspired by her vision as a woman photographer and her genius.* GOLDIN, Nan, 1997 (nota 133), p. 95.

dureza que, a la vez, le resultaron de una belleza única.¹⁵⁶

Horenstein también la puso en contacto con la producción de Lisette Model, a quien conoció en 1974. De esta admiraba especialmente su lado cínico, y el clima expresivo y emocional de sus instantáneas, que portaban la carga de la Europa de entreguerras hasta el corazón de Nueva York. A partir de su ingreso en el School of the Museum of Fine Arts de Boston, tomará contacto, junto a David Armstrong, con un grupo de fotógrafos que formarán la denominada Escuela de Boston: Philip-Lorca diCorcia y Mark Morrisroe. Será entonces cuando comience a emplear una cámara Pentax y se pase a la fotografía en color.¹⁵⁷

¹⁵⁶ COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 4.

¹⁵⁷ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 30.

2. Destreza instantánea

2. 1. La exploración técnica

La auténtica preocupación de Diane Arbus por la técnica comienza hacia 1956, con la numeración de negativos y sus correspondencias con las hojas de contacto*, un sistema de trabajo que mantendrá a lo largo de toda su carrera. Para sus proyectos personales, tras probar varios modelos, se inclinó por una Nikon.¹⁵⁸ El formato de 35 mm es conocido por su capacidad para producir textura, es decir, grano visible, y menos profundidad espacial. La elección se debe a un esfuerzo por ofrecer una mirada original. Con una cámara de 35 mm es posible capturar actitudes fugaces e imágenes casuales. Se trata de un formato popular entre algunos de los contemporáneos de Arbus, como Henri Cartier-Bresson (1908-2004), William Klein (1928) y Robert Frank (1924).¹⁵⁹ Con esta técnica, el proceso de localización y selección en la hoja de contacto supone la labor más importante.¹⁶⁰ Las instantáneas tomadas con este sistema se sirven de la luz natural o artificial existente en el lugar.¹⁶¹ Nan Goldin describe el trabajo de Arbus con 35 mm como «granulado y crudo: menos controlado, más ambiguo y menos beligerante, precursor de su trabajo posterior».¹⁶²

Los rasgos descritos se observan en *Female Impersonators' Dressing Room*, 1958 [fig. 20]. Arbus descubre al espectador el espacio recóndito y oscuro del camerino, en el que unos transformistas se preparan para la actuación. Aunque en apariencia el artista con peluca parece posar, posiblemente haya sido sorprendido en acción por la fotógrafa. La cámara de 35 mm le permite robar ese instante y desentenderse rápidamente del objetivo para centrar su atención en otro. La imagen plana queda compensada por la luz de las bombillas y de la lámpara que procede de la derecha, una más cercana, otras dos más alejadas en el plano y una cuarta en el fondo, adjunta a la pared. Asimismo, la profundidad está marcada por la composición: la sucesión de objetos en el tocador, la situación de una figura humana detrás de otra, así como la presencia del marco y del cortinaje en el extremo del cuarto. Del mismo modo, las líneas del techo señalan la dirección del punto de fuga. Se distingue igualmente la textura, producida por el granulado*. En aquellos años de aprendizaje en el New School con Lisette Model, Arbus se interesó especialmente por dicho efecto:

¹⁵⁸ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 139.

¹⁵⁹ EMERY HULICK, Diana, 1995 (nota 56), p. 107.

¹⁶⁰ PHILLIPS, Sandra S. "The Question of Belief". En: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 59.

¹⁶¹ DECARLO, Tessa, 2004 (nota 74) (12-VIII-2013).

¹⁶² *Grainy and raw: less controlled, more ambiguous, and less confrontational, a precursor to her later work.* GOLDIN, Nan, 1997 (nota 133), p. 95.

Al comienzo, me fascinaba lo que hacía el granulado, esa especie de tapiz que se formaba con todos aquellos puntitos; ese punteado afectaba a todo. La piel era igual que el agua, igual que el cielo, y entonces con lo que más trabajaba era con la oscuridad y la luz, y no tanto con la carne y la sangre humanas.¹⁶³

Model en sus clases se refería a la relación entre fotógrafo y sujeto. Comentaba que podía tratarse de un enfrentamiento, de una conversación o de un evento cargado de emoción. No obstante, siempre era crucial que se produjera un intercambio de tipo visceral para que la instantánea resultara aceptable.¹⁶⁴ La aprendiz parecía en esta etapa más centrada en la técnica que en los sujetos de sus obras. Su transformación tiene lugar con la influencia de la austríaca:

Cuando comencé a fotografiar, pensaba: «Hay una barbaridad de gente en el mundo y va a ser tremendamente difícil fotografiarlos a todos. Así que, si fotografio algún prototipo universal del género humano, todo el mundo lo reconocerá». [...] Fue mi maestra, Lisette Model, quien finalmente me dejó claro que cuanto más específico sea uno, más universalidad consigue.¹⁶⁵

Esto explica la transformación estética hacia 1961. Arbus cambia gradualmente al formato 6 x 6 cm¹⁶⁶ y utiliza una Rolleiflex de doble objetivo*.¹⁶⁷ Entendió que con cámaras de 35 mm no alcanzaría la especificidad a la que se refería Model. Se pierde en agilidad, pues la Rolleiflex es una máquina relativamente voluminosa y el fotógrafo debe mantenerla firme. Por consiguiente, captar la imagen se convierte en un proceso reflexivo, que además requiere de la cooperación y de la participación del sujeto retratado.¹⁶⁸ Cansada de las texturas granuladas, Arbus deseaba «ver la diferencia entre carne y materia, las densidades de los diferentes objetos: aire, agua y brillo».¹⁶⁹ La peculiar colocación del visor de la Rolleiflex, a la altura de la cintura, permite al fotógrafo contactar visualmente con su retratado, lo que aporta intimidad a ese acto violento.¹⁷⁰

En *Girl and Boy*, 1965 [fig. 21], puede apreciarse la nitidez que obtiene con una cámara de formato 6 x 6 cm. Igualmente, se ha de tener en consideración que con el uso del bromuro de plata* se

¹⁶³ BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 149-150.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁶⁵ *When I first began to photograph I thought: 'there are an awful lot of people in the world and it's going to be terribly hard to photograph all of them. So if I photograph some kind of generalized human being, everybody'll recognize it'. [...] It was my teacher, Lisette Model, who finally made it clear to me that the more specific you are, the more general it'll be.* MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 7:44-8:14.

¹⁶⁶ Cuatro veces mayor que las cámaras de 35 mm.

¹⁶⁷ EMERY HULICK, Diana, 1995 (nota 56), p. 107.

¹⁶⁸ PHILLIPS, Sandra S., 2003 (nota 160), p. 59.

¹⁶⁹ [...] *To see the difference between flesh and material, the densities of different kinds of things: air, water and shiny.* DECARLO, Tessa, 2004 (nota 74) (12-VIII-2013).

¹⁷⁰ EMERY HULICK, Diana, 1995 (nota 56), p. 107.

consiguen emulsiones muy sensibles. El gran angular* tiende a aislar al personaje en el centro del encuadre y exagera la perspectiva —incluso deforma los rasgos— para enfatizar los aspectos psicológicos del sujeto.¹⁷¹ Esta nueva estrategia técnica proporciona a la pareja del parque un aspecto grotesco, a partir de una escena trivial, al igual que en *Jewish Couple Dancing*, 1963 [fig. 22]. Las faces de los bailarines se geometrizan, adquieren forma ovoide y el brazo los envuelve para conformar un pentágono y un movimiento circular.

La obra de Arbus se ha popularizado por el formato cuadrado. La simplificación del fondo se logra con el empleo del *flash*, como en *Girl and Boy* [fig. 21], a plena luz del día. Esta táctica constituye una de las aportaciones más notables de Arbus a la disciplina y una marca distintiva de su estética. Con el *flash* domina las relaciones tonales en la copia y crea un contexto oscuro que resalta aún más al sujeto, como ocurre en el caso que observa Emery, *Girl in a Shiny Dress*, 1967 [fig. 23].¹⁷²

Más tarde, indica Allan Arbus, eliminará el gran angular y pasará a utilizar una Mamiyaflex de formato 6 x 6 cm.¹⁷³ Hacia 1970 obtiene una Pentax de formato 6 x 7 cm, con visor a la altura de la cintura, prácticamente con la misma facilidad de manejo que una cámara de 35 mm. Para conseguir un cuadrado, copiaba a partir de negativos de 6 x 7 cm y recortaba el extremo inferior, como en *Tattooed Man at a Carnival*, 1970 [fig. 24]. Esto indica que aún estaba aprendiendo a manejar la técnica con este modelo antes de su fallecimiento en 1971.¹⁷⁴

Para Judith Goldman, la repetición en el patrón de composición reporta el mismo efecto. Los retratados se presentan con gran frecuencia totalmente centrados, sobre un fondo ligeramente desenfocado o confinados en un espacio cerrado. El fondo funciona literal y figurativamente como marco del modelo, lo confronta al espectador que, de este modo, queda involucrado en el proceso de observación. Generalmente, la atención se concentra en los ojos, como en el ejemplo anteriormente citado.¹⁷⁵ De este modo, Arbus capturó miradas auténticas y sinceras: expresiones de angustia, de alienación y de ansiedad que lograba usurpar de aquellos rostros desconocidos.

Cabe recordar que Nan Goldin comienza su andadura con la fotografía en blanco y negro. Asimismo, hace uso de la Polaroid, un sistema de gratificación instantánea en el que la imagen queda atrapada físicamente en dos dimensiones, a los pocos segundos de ser tomada. Roland Barthes reconoce el hecho de que la Polaroid —aunque con resultados decepcionantes, excepto en manos de

¹⁷¹ PHILLIPS, Sandra S., 2003 (nota 160), p. 59.

¹⁷² EMERY HULICK, Diana, 1995 (nota 56), p. 107.

¹⁷³ PHILLIPS, Sandra S., 2003 (nota 160), p. 59.

¹⁷⁴ EMERY HULICK, Diana, 1995 (nota 56), p. 107.

¹⁷⁵ GOLDMAN, Judith, 1974 (nota 55), p. 31-32.

profesionales— otorga la posibilidad de comprobar inmediatamente aquello que se ha producido con una máquina. El semiólogo distingue tres prácticas en la fotografía: la del *Operator*, que corresponde al fotógrafo; la del *Spectator* o el que impulsa la imagen y, finalmente, la del *Spectrum*, el blanco o referente. El *Spectrum* hace las veces de simulacro o *eidôlon* de lo fotografiado, «porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía, el retorno de lo muerto».¹⁷⁶ Goldin desarrolla una reflexión que conecta con este concepto en la introducción a *Ballad of Sexual Dependency*:

Durante años, he creído estar obsesionada con registrar mi vida cotidiana. Pero últimamente me he dado cuenta de que mi motivación tiene raíces más profundas: realmente no recuerdo a mi hermana. [...] No recuerdo la percepción tangible que tenía de ella, ni su presencia. [...] No quiero volver a perder la memoria real de alguien nunca más.¹⁷⁷

Una de las claves estéticas de la fotografía de Goldin se halla en el manejo del color, cuyo empleo en el ámbito profesional y artístico había constituido materia de discusión. Edward Weston (1886-1958) describe las particularidades de la fotografía monocroma:

Así, la imagen que es registrada rápidamente posee ciertos atributos que de inmediato la distinguen como fotográfica. Primero, la increíble precisión en la definición, especialmente en el registro de los pequeños detalles; y segundo, existe una secuencia ininterrumpida de las imperceptibles e infinitas gradaciones del blanco al negro.¹⁷⁸

Weston aceptó una oferta de Kodak para retratar sus lugares favoritos a través del poder de la fotografía en color. Su preocupación con respecto a la película en color, que estimaba radicalmente distinta a la monocromo, se basaba en lo que, a su modo de ver, resulta en una semejanza con el mundo de la experiencia que abarca mucho más que el blanco y negro. Walker Evans se mostraba reacio a esta técnica, que calificaba de vulgar.¹⁷⁹ El fotógrafo urbano Henri Cartier-Bresson consideraba la fotografía

¹⁷⁶ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1990 [ed. orig. en francés, 1980], p. 38-39.

¹⁷⁷ *For years, I thought I was obsessed with the recording of my day-to-day life. But recently, I've realized my motivation has deeper roots: I don't really remember my sister. [...] I don't remember the tangible sense of who she was, her presence. [...] I don't ever want to lose the real memory of anyone again.* GOLDIN, Nan, 1986 (nota 3), p. 9.

¹⁷⁸ *The image that is thus swiftly recorded possesses certain qualities that at once distinguish it as photographic. First there is the amazing precision of definition, especially in the recording of fine detail; and second, there is the unbroken sequence of infinitely subtle gradations from black to white.* WESTON, Edward. "Seeing Photographically". En: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. 1ª ed. New Haven: Leet's Island Books, 1980, p. 172 [ed. orig. en: *Encyclopedia of Photography*, Vol. XVIII. Nueva York: Greystone Press, 1965].

¹⁷⁹ WARNER MARIEN, Mary. *Photography: A Cultural History*. 2ª ed. Londres: Laurence King Publishing, 2006 [1ª ed., 2002], p. 357.

en color demasiado sencilla, superficial y cosmética.¹⁸⁰

La concepción de que la realidad ha de representarse en monocromo predominará hasta finales de los años setenta. Gradualmente, durante la década de los ochenta, el empleo del color comienza a ser aceptado en la fotografía artística y documental.¹⁸¹ En 1976, John Szarkowski organiza por primera vez una controvertida exposición monográfica en el MoMA de Nueva York, dedicada a un fotógrafo especialista en color, William Eggleston (1939). La exposición desencadenó opiniones encontradas acerca de la necesidad del color y los más críticos advirtieron un vacío de contenido e insignificancia en los objetos de las obras, ocultados por el atractivo de la belleza cromática.¹⁸²

A pesar de la polémica, la muestra logra ratificar el color en la fotografía artística. Asimismo, será en esta década cuando la disciplina se afiance en el mundo académico y museístico. Los cuestionamientos por parte de la crítica no frenarán su introducción en las casas de subastas, ni la apertura de galerías, que comenzarán a vender fotografías como obras de arte.¹⁸³ Otros juicios que se derivan de la fotografía artística en color describen, por un lado, una tendencia hacia el desarrollo de un esteticismo refinado o, de forma alternativa, cierto grado de populismo, inspirado en la espontaneidad ingenua e incluso en el mal gusto inconsciente de la fotografía *amateur*.¹⁸⁴ Esto se debe a que, además de la publicidad y la moda, el color entre los aficionados se generaliza a partir de la década de los sesenta.¹⁸⁵

El proceso de impresión Cibachrome* se crea en 1958 y permite el positivado directo, en color, así como la ampliación sobre transparencias. Las mejoras de tipo de material se producen durante la década de los setenta.¹⁸⁶ Los tintes del papel Cibachrome van incluidos en la emulsión, en lugar de formarse químicamente, lo que dota a la imagen de una luminosidad excepcional.¹⁸⁷

Las primeras fotografías de Nan Goldin en Cibachrome datan de 1973. La fusión de color y luz artificial constituyen los elementos cruciales de su estética. Adopta el fasto que genera la explosión y la variedad de tonos en la obra comercial de Guy Bourdin. A pesar del recelo de la crítica y la Academia, Goldin se compromete e imita el acto de entrega de Bourdin a los valores artísticos que se derivan del

¹⁸⁰ BATE, David. *Photography: The Key Concepts*. 1ª ed. Oxford; Nueva York: Berg, 2009. p. 63.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸² LEMAGNY, Jean Claude. "Photography Unsure of Itself (1950-80)". En: LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987 [ed. orig. francés 1986], p. 220.

¹⁸³ BADGER, Gerry, 2009 (nota 26), p. 248.

¹⁸⁴ LEMAGNY, Jean Claude, 1987 (nota 182), p. 220.

¹⁸⁵ BATE, David, 2009 (nota 180), p. 63.

¹⁸⁶ BOVIS, Marcel. "Technical Processes". En: LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André, 1987 (nota 182), p. 274.

¹⁸⁷ HEDGECOE, John; et. al. *Manual de técnica fotográfica*. Madrid: Hermann Blume, 1995 [ed. orig. en inglés, 1977], p. 73.

cromatismo.¹⁸⁸ Badger, en su breve escrito acerca de la fotógrafa, incluye una reproducción de *Vivienne in the Green Dress*, 1980 [fig. 25].¹⁸⁹ Se trata de un ejemplo muy oportuno, debido a que presenta rasgos propios, así como algunos equiparables a la estética Diane Arbus. Como indica Sussman, Goldin frecuentemente emplea el *flash* en interiores.¹⁹⁰ Dicha luz recae sobre los ángulos del rostro y cuerpo de Vivienne, así como en su vestido, al igual que ocurre en *Girl in a Shiny Dress* [fig. 23] de Arbus. No obstante, a diferencia de esta última, el fondo no solo es apreciable, sino que ejerce de contraste cromático y modifica toda la composición. El azul turquesa se evidencia por medio de un foco de luz que procede de la izquierda.

La artista arguye que siempre ha perseguido colores saturados, ricos e intensos, al igual que algunos cineastas, especialmente aquellos que juegan con las posibilidades del rojo. Indica que se trata de imitar el proceso pictórico en el que los colores simbolizan emociones. No trabaja con tonos neutros, ya que su visión tampoco lo es. Aclara, igualmente, que concede gran relevancia al proceso de copiado.¹⁹¹ Las copias en Cibachrome sobre papel presentan una textura lustrosa, la superficie apropiada para reflejar el *glamour* desesperado que, según Tom Holert, caracteriza sus instantáneas. Este efecto se hace patente en *David by the Pool at the Back Room*, 1976 [fig. 26], y en *Cookie and Millie in the Girls' Room at the Mudd Club*, 1979 [fig. 27], ampliadas en papel brillante con capa de resina.¹⁹² En espacios y actitudes corrientes, Goldin persigue destacar el encanto sensual que percibe en sus allegados.

En *Vivienne in the Green Dress*, 1980 [fig. 25], puede observarse cierta frontalidad que recuerda al estilo de Arbus. Dicha postura se reconoce previamente en la obra documental de August Sander [fig. 28].¹⁹³ Como bien señala Julie Espinosa, Barthes encuentra en el posado y la inmovilidad un efecto de realidad.¹⁹⁴ Este es precisamente el objetivo de Sander en sus retratos en los que compendia los rostros de la sociedad alemana antes y después de las dos guerras. La frontalidad en Arbus indica más bien el escrutinio de la mirada, el resultado de la curiosidad, al que se le añade un componente provocador. Con todo, como Goldin, también atiende a un deseo de franqueza. En su entrevista con Holert, Goldin expresa

¹⁸⁸ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 31.

¹⁸⁹ BADGER, Gerry, 2009 (nota 26), p. 198.

¹⁹⁰ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 31.

¹⁹¹ GOETZ, Ingvild. "I Feel Like I'm Touching Somebody". En: GOETZ, Ingvild; MEYER-STOLL, Christiane (eds.). *Nobuyoshi Araki, Diane Arbus, Nan Goldin*. (Exposición celebrada en Múnich, Sammlung Goetz, del 24-III-1997 al 26-IX-1997). Múnich: Ingvild Goetz, 1997, p. 125-126.

¹⁹² A este respecto, Goldin añade que no buscaba tanto el *glamour* como la belleza, y que la juventud y los trajes puede que causen dicha impresión. *Vid.*: HOLERT, Tom. "Nan Goldin Talks with Tom Holert". *Artforum*, 2003, vol. 41, n° 7. En: <<http://artforum.com/inprint/id=4292>> (12-VII-2013).

¹⁹³ LEE, Anthony W.; PULTZ, John (coms.), 2003 (nota 120), p. 4. Goldin menciona la influencia de Sander en una entrevista, *vid.*: GOETZ, Ingvild, 1997 (nota 191), p. 116.

¹⁹⁴ ESPINOSA, Julie, 2010 (nota 69) (21-VII-2013). El filósofo se refiere al efecto del posado en: BARTHES, Roland, 1990 (nota 176), p. 138-140.

esta intención:

David [Armstrong] siempre dice que yo simplemente fotografío las cosas como son. Sencillamente acepto la vida tal y como es; intento desesperadamente sobrevivir. Las fotos surgieron de una profunda necesidad y conexión emocional.¹⁹⁵

La luz artificial le sirve a Goldin en ocasiones para aportar una dimensión poética a sus instantáneas. La intensidad lumínica aporta cierto aire de nostalgia y melancolía, lo que explica que incluso cuando emplea luz natural, mimetice el efecto de la artificial. En *Greer and Robert on the Bed*, 1982 [fig. 29], la imagen resulta borrosa, por el propio movimiento de la cámara en el disparo. Los colores ácidos indican el empleo de luz artificial, lo que sugiere que la fotografía fue tomada en interiores. Robert dirige la mirada fuera del encuadre. Greer, con el cuerpo en posición supina, se extiende a través del centro. La mirada perdida señala un desencuentro con lo que acontece a su alrededor. Dos máscaras de plástico llamativamente pintadas, justo por encima de cada miembro de la pareja, y una tercera entre ellos, compensan la composición con notas de color y, a la vez, incrementan la sensación de separación entre ambos.¹⁹⁶

Eric Mézil observa que la composición en Goldin se organiza en función de los rostros. Afirma que la tendencia a enmarcar las obras designa el propósito de atesorar, a modo de *souvenir*.¹⁹⁷ Asimismo, la idea de contraste se advierte en su producción en la dialéctica entre luz y oscuridad, sólido y líquido, estabilidad y cambio constante, y se ha interpretado como una manifestación de la incertidumbre en su búsqueda personal.¹⁹⁸

2. II. Estética *snapshot*

Lisette Model supuso un hito en el estilo y poética de Arbus. Como se ha mencionado, también servirá de inspiración a Nan Goldin. Con diecinueve años realizó un curso con ella durante una semana. Considera la obra de la austríaca «visceral, subjetiva y física», así como propia de una de las grandes

¹⁹⁵ David always said I just photograph things as they are. I just accept life exactly as it is; I'm desperately trying to survive. *The pictures came from deep emotional need and connection*. HOLERT, Tom, 2003 (nota 192) (12-VII-2013).

¹⁹⁶ MANCHESTER, Elizabeth. "Greer and Robert on the Bed, NYC, 1982". En: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-greer-and-robert-on-the-bed-nyc-p78044/text-summary>> (10-VII-2013).

¹⁹⁷ MÉZIL, Eric (ed.), 1997 (nota 50), p. 6.

¹⁹⁸ FRIIS-HANSEN, Dana. "The Party's Over". *Parkett*, 1999, nº 57, p. 95.

fotógrafas de su tiempo.¹⁹⁹ En referencia a Arbus, Model pone de relieve un aspecto clave que concierne a la estética y a la técnica:

Una vez me dijo [Diane Arbus] que quería conseguir estatismo en sus fotografías. Detenía a las personas, ya sea en la calle o en su casa, y las hacía mirar directamente, bien a ella o a la cámara. Al hacerlo, uno hubiera creído que la imagen iba a quedar congelada, pero era justo al contrario. Su influencia sobre aquellas personas y sus reacciones hacia ella aportaban a la fotografías espontaneidad, como si no hubieran sido posadas. Esta fue su gran contribución.²⁰⁰

La espontaneidad a la que hace mención Model tiene una correspondencia con lo que Arbus denomina la *brecha entre intención y efecto*:

Nuestra apariencia es como una señal al exterior para que se nos considere de una cierta manera. Pero existe una diferencia entre lo que uno quiere que la gente sepa y lo que no se puede evitar que sepan de uno. Y esto está relacionado con lo que yo siempre he denominado la *brecha entre intención y efecto*. Me refiero a que uno escudriña la realidad y si, de algún modo, consigue profundizar de verdad en ella, se vuelve fantástica. Resulta totalmente fantástico que tengamos este aspecto y esto a veces puede observarse claramente en una fotografía. Hay algo irónico en el mundo y tiene que ver con el hecho de que lo que uno pretende, nunca sale como lo había planeado.²⁰¹

En suma, a lo que se refiere Arbus es a la falacia deliberada que, tanto en literatura como en fotografía, designa y defiende que un artista puede perseguir un fin y alcanzar otro. Se trata de uno de los logros de Eugène Atget, del que posiblemente no se percatará en su momento.²⁰² Su obra parte de la noción de la fotografía como huella del recuerdo y se desarrolla a partir de todas las asociaciones que las imágenes pueden generar [fig. 30].²⁰³

Diane Arbus va más allá de estas consideraciones y su obra se adscribe a lo que se ha descrito como la estética de la instantánea o *snapshot*. Como indica Philip Charrier, Arbus adopta una postura

¹⁹⁹ [...] *Visceral, subjective and physical*. GOLDIN, Nan, 1997 (nota 133), p. 96.

²⁰⁰ *She said once to me she wanted to have stillness in her photographs. She paused everybody, either in the streets, or in their homes, and let them look directly at her or into the camera. By doing so, one would have believed that would freeze the picture, but it was just the opposite. Her influence upon this people and their reaction to her made the pictures spontaneous, as if they were not posed. That was a great contribution.* MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 12:48-13:28.

²⁰¹ *Our whole guise is like giving a sign to the world to think of us in a certain way. But there's a point between what you want people to know about you and what you can't help people knowing about you. And that has to do with what I've always called the gap between intention and effect. I mean if you scrutinize reality closely enough and if, in some way, you really, really get to it, it becomes fantastic. You know it really is totally fantastic that we look like this and you sometimes see that very clearly in a photograph. Something is ironic in the world and it has to do with the fact that what you intend never comes out like you intend.* *Ibid.*, min. 6:43-7:31.

²⁰² André Breton y Man Ray declararon que Atget se refirió a sus fotografías en diversas ocasiones como simples documentos. *Vid.*: GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea, 2005, p. 12.

²⁰³ BADGER, Gerry, 2009 (nota 26), p. 55.

anti-formalista.²⁰⁴ En el discurso de su clase magistral de 1971, parece indicar que la técnica no siempre es determinante:

En cierto modo, se trata de suerte, incluso de mala suerte. Hay gente que odia cierto tipo de complejidad. Otros solo quieren complejidad. Pero nada de esto es realmente intencionado. Me refiero a que proviene de vuestra naturaleza, de vuestra identidad.²⁰⁵

Jonathan Green deduce en la estética *snapshot* una carencia de simulación o ambición. La inocencia constituye la quintaesencia del *snapshot*.²⁰⁶ Durante los años sesenta y setenta, la aproximación ingenua de las instantáneas de origen *amateur* ejerce una tremenda influencia en la fotografía artística. Esta estética recoge los rasgos clásicos de la imagen del aficionado, es decir, retratos o paisajes al nivel de los ojos, el sujeto centrado, a distancia media, con luz natural y hasta la presencia de algún objeto o persona que, por accidente o descuido, se cuelga en el encuadre. Su origen puede situarse en la recopilación *Les Américains* [fig. 31], de Robert Frank, publicada en Francia 1958 y se relaciona con la generación *beat* y con una mirada idealizada y, a la vez, mordaz de la escena de las pequeñas poblaciones americanas.²⁰⁷

La estética de la instantánea se alinea con el surgimiento del arte Pop, que se desarrolla de modo paralelo. Procura tomar como punto de partida la realidad tal cual es, en lugar de como debería ser. Esta forma de expresión también puede asociarse a los corpus fotográficos de Garry Winogrand y Lee Friedlander, que reproducen los ritos, obsesiones y flaquezas de la sociedad americana, hasta ahora inexplorados por los fotógrafos. El aspecto casual de las composiciones pretende incorporar el flujo y los cambios del estilo de vida contemporáneo, con un acento irónico o humorístico [figs. 32 y 33].²⁰⁸

Richard Schikel atribuye a Arbus una purificación radical de la imagen fotográfica. En primer lugar, se despoja de toda referencia al pictorialismo. Al mismo tiempo, abandona cualquier esfuerzo por

²⁰⁴ Charrier apunta que Arbus se describe como ingenua más que como una diestra de la técnica y que posiblemente pretenda ocultar el gran esfuerzo que le suponía conseguir un aspecto natural o accidental en sus retratos. *Vid.*: CHARRIER, Philip, 2012 (nota 48), p. 429.

²⁰⁵ *It's luck in a sense, or even ill luck. Some people hate a certain kind of complexity. Others only want that complexity. But none of that is really intentional. I mean it comes from your nature, your identity.* MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 18:58-13:28.

²⁰⁶ GREEN, Jonathan. *The Snapshot*. Nueva York: Aperture, 1974, p. 6. Citado por: HEIFERMAN, Marvin (ed.). *Now Is Then: Snapshots from the Maresca Collection*. Nueva York: New York Princeton Architectural Press, 2008, p. 41.

²⁰⁷ ATKINS, Robert. "The Snapshot Aesthetics". *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*. 1ª ed. Nueva York: Abbeville, 1990, p. 147-149. *Les Américains* de Robert Frank obedecía a intenciones sociológicas, reforzadas por citas de escritores como John Dos Passos (1886-1970) o William Faulkner (1887-1962). El grano aparente, el estilo oscuro y la presentación abrupta de los personajes se percibió como un ataque a la fotografía artística y a la cultura americana. *Vid.*: GUNTHER, André; POIVERT, Michel (eds.). *El arte de la fotografía: desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Lunewerg, 2009 [ed. orig. en francés, 2007], p. 520.

²⁰⁸ ATKINS, Robert, 1990 (nota 207), p. 149.

capturar el *momento decisivo* de Cartier-Bresson, en el que la acción o la emoción se hallan en el instante álgido.²⁰⁹ Sus retratados se muestran en reposo y colaboran consciente y activamente con ella. Se trata de una renuncia a la noción establecida de lo que se consideraba la estética apropiada para un fotógrafo serio. Por consiguiente, se recrea en la tradición más antigua y simple: la fotografía documental. Por otro lado, en términos compositivos, su obra evoca directamente la estética *amateur*. Supone un acto consciente de presentar una imagen a la cámara, en la que aquellos extraños, si hubieran sido sorprendidos, no hubieran revelado tanto como con el posado.²¹⁰

En la estética de Arbus se produce una paradoja. Si bien se adhiere al principio de que las buenas fotografías se llevan a cabo de forma deliberada, brega por alcanzar un resultado espontáneo, el efecto *snapshot*. Callejeaba por Nueva York a la búsqueda de espacios públicos y sujetos de su interés, como un fotógrafo urbano, y en la ejecución, se desenvolvía como un retratista.²¹¹ En *Two Boys Smoking in Central Park*, 1962 [fig. 34], se aprecia el disparo controlado, por medio del cual, se manifiestan las normas técnicas y compositivas. Corresponde, según la crítica, a su fase de madurez, a partir de 1962-63.²¹²

Arbus representa una transición, como describe Charrier, entre su tendencia inicial a aprehender la fugacidad de la situación y de los gestos, y la interrupción del flujo del tiempo mediante la composición. Dicha estrategia convierte a la imagen en un ejercicio de observación.²¹³ *Two Boys Smoking in Central Park* se organiza en tres planos. En el primero, se sitúan los muchachos, dispuestos simétricamente y, en el segundo, los troncos los enmarcan. En el tercer plano, dos árboles en la lejanía vuelven a encuadrar a los retratados y un tercero separa las figuras por el centro, mientras que quedan unidas con la mano y la botella. Asimismo, se reproducen los dos pasos consecutivos de la acción de fumar: un joven inhala y el otro espira el humo de un cigarro. No obstante, las muecas fortuitas, incluso la posición de los cuerpos, que parecen haber virado casualmente, así como las personas tumbadas y el coche infiltrado, proveen a la escena de una apariencia de aleatoriedad.

En su última serie, *Untitled*, 1970-71, se distingue la preocupación de Arbus por la manifestación del tiempo. Abandona el *flash* con la finalidad de servirse exclusivamente de la luz exterior. Ya no pretende destacar la expresividad de todo el cuerpo humano, sino que aprovecha el movimiento para

²⁰⁹ La estética pictorialista propugna una utilización artística de la fotografía, no supeditada a reproducir de manera exacta la realidad. Entre sus características se hallan: la imagen borrosa, la acentuación de la luz y el sacrificio de los detalles. Uno de sus máximos representantes fue Edward Steichen (1879-1973). *Vid.*: GUNTHER, André; POIVERT, Michel, 2009 (nota 207), p. 604.

²¹⁰ SCHIKEL, Richard, 1973 (nota 59), p. 74-75.

²¹¹ CHARRIER, Philip, 2012 (nota 48), p. 429.

²¹² EMERY HULICK, Diana, 1995 (nota 56), p. 108.

²¹³ CHARRIER, Philip, 2012 (nota 48), p. 429.

representar el cambio.²¹⁴ En *Untitled (7)* [fig. 35] presenta a un grupo de personas con incapacidad de desarrollo. Ajenos a la presencia de la cámara, prácticamente todos señalan hacia una dirección, por medio de gestos y miradas. El grupo, junto a la línea de la arboleda y de las nubes, destila dinamismo y fluidez de izquierda a derecha. El hecho de que las figuras estén recortadas en los márgenes, indica una despreocupación por la composición y, a la vez, evidencian el interés por introducir el flujo, el movimiento y la espontaneidad, un viraje sustancial que la distancia de la rigidez de su labor inicial.

En esta fase final, según Charrier, prioriza con mayor intensidad la incorporación de la estética de la instantánea, a juzgar por el contenido del corcho de la artista, en el que recopilaba todo tipo de recortes e imágenes de diversos medios. En aquel *collage* personal se revelaba una atracción por lo impulsivo, por la crudeza y, esencialmente, evidenciaba el hecho fotográfico como artefacto.²¹⁵

Julian Stallabrass halla un linaje en la representación de lo marginal y de la bohemia en su hábitat natural, que se remonta a Ed van der Elksen (1925-1990), incluso Brassai (1899-1984) y que heredan fotógrafos contemporáneos como Richard Billingham (1970), Larry Clark y Nan Goldin. En sus producciones, los sujetos parecen haber olvidado la presencia de la cámara. La composición casual supone, según el fotógrafo e historiador, una seña de conexión auténtica con grupos cuyas actitudes ante el objetivo fijan una firme identidad asociada a la alienación.²¹⁶

En una conversación publicada entre Nan Goldin y David Armstrong, este último identifica en su colega el desarrollo estilístico a partir de una serie de aspectos formales. Además reconoce un instinto para captar la esencia de los objetos y las personas. Alude a una estructura informal, a un anticlasicismo en la composición y a un juego de variaciones en torno a este asunto.²¹⁷ Goldin declara:

He intentado mantener la ingenuidad durante todos estos años, de modo que no me vuelva demasiado consciente de los elementos que funcionan, y así no perder la conexión emocional. Se trata de un equilibrio difícil de sustentar. ¿Cómo puede uno conservar, al mismo tiempo, la inocencia y la experiencia?²¹⁸

²¹⁴ EMERY HULICK, Diana, 1995 (nota 56), p. 114.

²¹⁵ CHARRIER, Philip, 2012 (nota 48), p. 429. Artefacto se refiere a la fisicidad de la fotografía: la forma física de la imagen, la tecnología empleada, el objeto fotografiado, los medios de difusión, etc. Para un conocimiento más profundo de esta noción, *vid.*: SANDWEISS, Martha A. "Image and Artifact: The Photograph as Evidence in the Digital Age". *Journal of American History*, 2007, n° 94, p. 193-202. En: <<http://www.journalofamericanhistory.org/projects/americanfaces/msandweiss.html>> (13-VII-2013).

²¹⁶ STALLABRASS, Julian, 2007 (nota 62), p. 73.

²¹⁷ GOLDIN, Nan; ARMSTRONG, David. "On Acceptance: a Conversation. Nan Goldin Talking with David Armstrong and Walter Keller". En: ARMSTRONG, David; SUSSMAN, Elisabeth (coms.), 1996 (nota 49), p. 242-243.

²¹⁸ *I've tried to maintain a naïveté all these years, so that I don't become too conscious of the elements that work, so that I don't lose the emotional connection. That's a hard balance. How do you remain naïve and knowledgeable at the same time. Ibid.*, p. 243.

La estética de la instantánea en Goldin funciona como un método para transmitir autenticidad y una vía de descarga emotiva. El estilo de vida propio y de sus más allegados queda expuesto de manera explícita, ya sea a través de escenas cotidianas, como de sucesos violentos, sexuales o relativos al abuso de drogas. La referencia a la inocencia en Goldin debe asociarse a lo impulsivo o fortuito. La apariencia de fotografía propia del principiante persigue captar a las personas y los acontecimientos con franqueza.²¹⁹ En su producción, se refleja una transición continua entre la experiencia vital y el arte.²²⁰ Según indica Goldin, la gente a la que retrata es perfectamente consciente de su presencia.²²¹

La fotógrafa se apropia de la estética *snapshot* con la intención de apresar la memoria de una ocasión, a modo de *souvenir*. No obstante, se trata de registros muy significativos. El poder visual de estos reside en su implacable verosimilitud, que transporta al espectador al mismo lugar en que la fotografía fue originalmente tomada. Por otra parte, la participación del mundo exterior se produce de forma indirecta. Las peripecias vitales de la artista se muestran ante el observador como aquello que nunca se atreverá a realizar, pero que goza desde su lugar de normalidad. En suma, el corpus fotográfico de Goldin conforma un archivo documental de aventuras personales.²²²

En sus instantáneas, Goldin pone de relieve el movimiento y, al igual que Arbus, el paso del tiempo, no tanto por la captura del gesto en plena acción, sino por los acontecimientos previos y posteriores al hecho fotografiado, como ocurre en *Two Boys Smoking in Central Park* [fig. 34] en relación con el acto de fumar. *The Hug*, 1980 [fig. 36], constituye una de las imágenes más emblemáticas de su primer trabajo en *Ballad of Sexual Dependency*, 1986.²²³ Efectuada con cámara ligera de 35 mm, presenta el estilo y composición característicos de la estética *snapshot*: recoge sin mediación aquello que ocurre justo delante de los ojos, tal y como lo hubiera hecho un aficionado. La figura se encuentra de espaldas y abraza a una segunda, de la cual solo se aprecia el brazo. El objetivo se sitúa detrás del hecho, como testigo de un acto íntimo. El impacto de la potente luz del *flash* sobre cuerpos y el fondo, así como la ausencia de rostros, dan una apariencia de descontrol. La fuerza de la imagen reside en que, como en el visionado de un álbum familiar, el espectador recompone el suceso, aquello que ha ocasionado la celebración de un abrazo. No obstante, la colocación de las sombras en el ángulo y la saturación del color que reporta la película de diapositiva, revelan que, tras el aspecto casual, se esconde

²¹⁹ WEINBERG, Jonathan, ROBINSON, Joyce Henri (eds.), 2005 (nota 51), p. 12.

²²⁰ RESPINI, Eva. "Live Through this: Nan Goldin in *Pictures by Women: A History of Modern Photography*". *Inside/Out*, 9-VI-2010. En: <http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/09/live-through-this-nan-goldin-in-pictures-by-women-a-history-of-modern-photography/> (13-VII-2013).

²²¹ GOETZ, Ingvild, 1997 (nota 191), p. 119.

²²² BRONFEN, Elisabeth, 1997 (nota 16), p. 38.

²²³ COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 4.

una composición cuidada y consciente.

Una constante en la producción de Goldin consiste en que la distinción entre imagen fija y dinámica queda diluida. Emplea el desenfoque y el efecto borroso que se produce con las figuras en movimiento de forma muy expresiva, para sugerir tanto espontaneidad, como detención paulatina de la actividad en el espacio.²²⁴ *Joana's Back in the Doorway at the Chateauneuf-de-Gadagne*, 2000 [fig. 37], describe una interacción entre personajes en dos localizaciones y acciones distintas. Contrasta el ligero desplazamiento de Joana con el del hombre despojado de ropa, sobre la cama, esbozado a la derecha del marco de la puerta.

Eric Mézil detecta que a partir de la serie *Love Streams*, 1997, Goldin recurre con menos frecuencia a la violencia visual. Aprecia en la artista una actitud de calma y pausa a la hora de tomar las imágenes, de modo que resultan de una mayor reflexión, por tanto, también más dedicación al trabajo compositivo.²²⁵ En *Joana's Back in the Doorway at the Chateauneuf-de-Gadagne*, la postura de la figura femenina remite a la tradición pictórica del desnudo académico, y la composición parece extraída del fotograma de un film, como parte de una narrativa más compleja. Guido Costa, que establece un parangón de las instantáneas de Goldin con las de Weegee, señala además que cada fotografía funciona de forma individual, si bien, al mismo tiempo, se circunscriben a un relato —en términos fílmicos o literarios— a un nivel superior que se conforma a partir de la serie fotográfica completa.²²⁶

²²⁴ WEINBERG, Jonathan, ROBINSON, Joyce Henri (eds.), 2005 (nota 51), p. 9.

²²⁵ MÉZIL, Eric (ed.), 1997 (nota 50), p. 6.

²²⁶ COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 8.

3. Arte y documento

3. I. El paisaje social

Desde un enfoque que procura superar lo doctrinal, Jane Livingston define la New York School (Escuela de Nueva York) como el grupo de fotógrafos que habitan y trabajan en dicha ciudad desde los años treinta hasta los cincuenta y que comparten un número importante de influencias, supuestos estéticos, temas y rasgos estilísticos. Incluye en este colectivo, entre otros a: Alexey Brodovitch (1898-1971), Weegee (1899-1968), Lisette Model (1901-1983), Sid Grossman (1913-1955), Helen Levitt (1913-2009), Louis Faurer (1916-2001), Diane Arbus (1923-1971), Richard Avedon (1923-2004), Robert Frank (1924), William Klein (1928). Brodovitch, Model, Grossman y Levitt, en opinión de la conservadora e historiadora del arte, establecen las condiciones para esta escuela, tanto en la práctica como en la enseñanza.²²⁷

En cuanto a estilo, estos fotógrafos renuncian a atender a las convenciones clásicas del medio. Observan contradicciones que van desde una fuerte convicción de los valores humanísticos a una actitud activa contra todo sistema de pensamiento. Están plenamente familiarizados con el lenguaje del diseño gráfico y emplean métodos del periodismo documental: cámaras pequeñas, la luz disponible y una estética cándida que explora la fugacidad. A la vez, rechazan la descripción anecdótica de la mayoría de los fotoperiodistas. Su poética se ha ligado a la autoproclamación explícita del movimiento Action Painting y a la expresión formal del cine negro. Parten del espíritu de Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Albert Camus (1913-1960), del existencialismo que contempla la idea de continua autocreación y de exploración de la propia identidad y realidad. Muchos de ellos emprendieron sus carreras como pintores y, más tarde, las abandonaron. Tres figuras ajenas a la escuela suponen una influencia esencial: Lewis Hine (1874-1940), Walker Evans (1903-1975) y Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Finalmente, Livingston apunta que muchos de ellos ejercieron como fotoperiodistas, aunque ampliaron los límites del medio en sus proyectos personales como fotógrafos urbanos.²²⁸

En 1995 el Institute of Contemporary Art (ICA) de Boston organiza una exposición titulada *Boston School* (Escuela de Boston), que reúne la obra de una serie de artistas, la mayoría fotógrafos, formados en dicha ciudad entre mediados de los setenta y principios de los ochenta. En la muestra de la Hamburger Kunsthalle de 1998, *Emotions & Relations*, se retomaba la denominación del ICA, aunque

²²⁷ LIVINGSTON, Jane, 1992 (nota 47), p. 259. Lo más significativo de la investigación se halla en las características comunes que atribuye a todos estos artistas.

²²⁸ *Ibid.*, p. 260-263.

de modo más restrictivo, para introducir la expresión 'The Boston Five' (Los 5 de Boston), que congregaba a Philip-Lorca diCorcia (1951), Nan Goldin (1953), David Armstrong (1954), Mark Morrisroe (1959-1989) y Jack Pierson (1960).²²⁹ Así y todo, algunos teóricos no suscriben la consideración de escuela, teniendo en cuenta que los atribuidos como integrantes de la misma desarrollan su labor artística individualmente. Si bien es cierto que su producción comparte, en mayor o menor medida, la estética de la instantánea, y que expresa abiertamente asuntos de carácter biográfico, estos creadores no defienden los postulados de ningún manifiesto, ni desarrollan ningún proyecto en común.²³⁰

La red de filiaciones puede trazarse a partir del hecho de que estos creadores coincidieron durante un breve periodo de tiempo en el contexto de Boston y de Nueva York, si bien otros muchos, que compartieron el mismo escenario, no han formado parte activa de este discurso clasificador generado por la Historia del Arte y la Museología.²³¹ La muestra de 2009, *Familiar Feelings*, redefine las premisas que asocian a los integrantes del grupo y pone de relieve sus afinidades, desde la consideración particular de cada artista.²³² En el catálogo se plantea, como rasgo común a todos los corpus artísticos, el contexto histórico que los envuelve. Este se sitúa entre la Guerra Fría, la retirada de las tropas de Vietnam y las políticas conservadoras del gobierno de Ronald Reagan (1980-1989) y George Bush (1989-1993). En este marco tendrán su germen las llamadas *cultural wars* (guerras culturales), que favorecieron el desarrollo de las subculturas norteamericanas como un medio de protección y resistencia al sistema opresor. En lo que se refiere al lenguaje y a la formación del gusto, cabe reseñar que durante los años setenta se populariza el movimiento *punk*, cuyo repertorio icónico, basado en el apropiacionismo, aspiraba a sorprender por medio de las referencias sexuales, la ciencia ficción, la serie Z y la nostalgia del pasado dorado de Hollywood.²³³

Los fotógrafos de la llamada Escuela de Boston comparten los mismos problemas generacionales. En primer lugar, el estigma social que en sus inicios supuso el VIH para la comunidad homosexual y para los drogodependientes. En segundo lugar, las consecuencias mortales de estas dos epidemias. Finalmente, un capitalismo salvaje que desprotegía al gueto, un sistema al que, a su vez, se

²²⁹ SEGADE, Manuel (com.), 2009 (nota 29), p. 11. Costa coincide con Sagade en lo poco apropiada que resulta la etiqueta de escuela en este caso concreto, *vid.*: COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 6.

²³⁰ MCCLURE, Michael Jay. "Prima Facie: The Photograph & the Boston School". En: *Art Lesson: The Boston School Considered*. Wisconsin: Edgewood College Gallery, 2013. En: <<http://ecgallery.edgewood.edu/primafacie.pdf?v=0W08eDLXU0E>> (15-VII-2013).

²³¹ Algunos de ellos son: la marchante de arte, Pat Hearn (1955); el dibujante de cómics, Tony Millionaire (1956); la *performer*, Kathe Izzo (1959); y los artistas conceptuales y fotógrafos, Doug y Mark Starn (1961). SEGADE, Manuel (com.), 2009 (nota 29), p. 11.

²³² Las obras expuestas corresponden a diversos creadores, de los cuales son fotógrafos: los llamados cinco de Boston, Jane Hudson (1940), Shellburne Thurber (1949), Gail Thacker (1957) y los gemelos Starn (1961). Asimismo, se incluyeron como referentes las instantáneas de Diane Arbus y Larry Clark. *Ibid.*

²³³ *Ibid.* p. 11-14.

oponía este grupúsculo considerado marginal. Dichas circunstancias favorecen que, como sujetos de una comunidad y como individuos, traduzcan visualmente las preocupaciones que se originan en su entorno. Esto explica el despliegue de una poética común vinculada a la intimidad personal o ajena y a la insistencia en la subjetividad. En última instancia, la materialización de estas inquietudes se sitúa a disposición de la memoria y puede calificarse de documental, no tanto por la metodología, sino como consecuencia del foco de interés que fijan en sus retratos.²³⁴

El nexo entre las dos tendencias, en las que se insertan Diane Arbus y Nan Goldin, lo establece la conservadora Martha Chahroudi, a partir de la noción de 'paisaje social' (*social landscape*). Este término fue acuñado en 1963 por Lee Friedlander para describir aquellas instantáneas producto de una fusión entre la tradición documental y paisajística del medio en Estados Unidos.²³⁵ Durante los años sesenta se organizaron tres exposiciones alrededor de esta idea: *Towards a Social Landscape* (Hacia un paisaje social), a cargo de Nathan Lyons en la George Eastman House, Rochester, Nueva York, en diciembre de 1966; *Twelve Photographers of the American Social Landscape* (Doce fotógrafos del paisaje social americano), de Thomas H. Garver en el Rose Art Museum, Waltham, Massachusetts, en enero y febrero de 1967; y por último, *New Documents* (Nuevos documentos), comisariada por John Szarkowski en el MoMA de Nueva York, en la primavera de 1967.²³⁶

Para Nathan Lyons esta nueva categoría se corresponde con la ampliación del concepto de paisaje en función de la experiencia artística y vital. Se trata de revisar la referencia al ambiente natural para incluir la interacción entre los seres humanos y lo que realmente constituye el entorno de las personas en el mundo contemporáneo.²³⁷ Espacios privados, zonas rurales, interiores y exteriores de lugares públicos y, especialmente, la calle, conformarán el territorio de estos nuevos documentalistas.²³⁸ En este sentido, Szarkowski introduce las inquietudes que unen a tres delegados de esta tendencia, Friedlander, Winogrand y Arbus:

En la pasada década esta nueva generación de fotógrafos ha reorientado la técnica y la estética de la fotografía documental hacia fines de carácter más personal. Su objetivo no ha sido reformar la vida, sino conocerla, no persuadir, sino entender.²³⁹

²³⁴ MCCLURE, Michael Jay, 2013 (nota 230) (15-VII-2013).

²³⁵ El término de Friedlander fue aplicado por la historiografía de la época, específicamente a los siguientes fotógrafos: Diane Arbus, Garry Winogrand, Duane Michals (1932), Bruce Davidson (1933) y Danny Lyon (1942), entre otros. *Vid.*: CHAHROUDI, Martha, 1987 (nota 8), p. 3.

²³⁶ *Ibid.*, p. 3.

²³⁷ LYONS, Nathan (com.). *Towards a Social Landscape*. (Exposición celebrada en Nueva York, George Rochester, en diciembre de 1966). Nueva York: Horizon Press, 1966.

²³⁸ COLEMAN, Allan Douglass, 2000 (nota 17), p. 34.

²³⁹ *In the past decade this new generation of photographers has redirected the technique and aesthetic of documentary*

Según indica Chahroudi, los representantes del paisaje social abren una nueva línea de investigación sobre el significado de la fotografía y su forma específica como medio. En la década de los veinte, Alfred Stieglitz ya afirmaba que, como en otras disciplinas artísticas, la fotografía, para aquel que la realiza, equivale a la experiencia emocional que suscita la realidad. El padre de la fotografía moderna trataba de dar validez a la disciplina como forma de arte. Esto desencadena la sucesiva ruptura de las barreras de los géneros y la apertura a su estudio a nivel institucional. Como resultado, entre otras propuestas, surge la nueva oleada de documentalistas de la bohemia del Greenwich Village que, como Diane Arbus, innovan en las posibilidades formales y también temáticas, dentro de la denominada estética del documento.²⁴⁰ A finales de los setenta, será cada vez mayor la inclinación hacia la expresión personal y el sello de autor, además de atribuírsele al fotógrafo la función de la manifestación cultural y social, desde un punto de vista individual. En el antedicho escenario se origina el corpus artístico de Nan Goldin y de sus homólogos como exponentes de la fotografía americana *underground*.²⁴¹

3. II. La serie fotográfica: del positivismo a la narrativa

La noción de fotografía como documento ha acompañado la historia de este medio desde su nacimiento en el siglo XIX. Sin embargo, numerosos historiadores han puesto en duda la propia definición de género documental.²⁴² Al mismo tiempo, muchos fotógrafos han desarrollado sus proyectos desde una perspectiva más amplia, interiorizando el concepto y transformándolo en un relato de carácter personal. Desde el punto de vista historiográfico, la definición ha intentado asociarse tradicionalmente a la pretensión de objetividad.²⁴³

Frederick Gross cuestiona la literatura crítica que sitúa la producción de Arbus en la tradición de la denominada *galería social*. Esta se refiere a aquellos trabajos de corte positivista que, a partir de una idea preconcebida y un método específico organizaban las imágenes de un gran número de individuos

photography to more personal ends. Their aim has been not to reform life but to know it, not to persuade but to understand. CUR, Exh. # [821]. MoMA Archives, NY (nota 9). Szarkowski distingue a estos tres fotógrafos de aquellos que en los años treinta y cuarenta mantenían el propósito de emplear las imágenes como herramientas para la reforma social.

²⁴⁰ Se trata de una propuesta de Olivier Lugon en sustitución de la categoría de género documental. LUGON, Olivier. "La estética del documento". En: GUNTHER, André; POIVERT, Michel, 2009 (nota 207), p. 358-458.

²⁴¹ CHAHROUDI, Martha, 1987 (nota 8), p. 3-7.

²⁴² Entre escritos al respecto cabe señalar: LEMAGNY, Jean Claude, 1987 (nota 182); p. 187-230; FRIDAY, Jonathan. "Demonic Curiosity and the Aesthetics of Documentary Photography". *British Journal of Aesthetics*, 2000, vol. 40, nº 3, p. 356-375; MITROPOULOS, Maria. "Demonic Curiosity and Documentary Photography". *Aletheia*, 2002, vol. 5, nº 1, p. 65-71; y LUGON, Olivier, 2009 (nota 240), p. 358-458.

²⁴³ LUGON, Olivier, 2009 (nota 240), p. 358-361.

según la clase social, como *Antlitz der Zeit* (El rostro de la época), 1929, de August Sander [fig. 28].²⁴⁴ En su lugar, observa que la labor de Arbus debe entenderse en términos de *anti-galería*, puesto que no presenta desde su gestación un enfoque positivista. En la librería de la fotógrafa se archivaban trabajos de Mathew Brady (1823-1896), August Sander y Erich Salomon (1886-1944). Ella fue testigo de las transformaciones del género desde una perspectiva antropológica con *The Americans* (1958-1959), de Robert Frank y con *The Family of Man* (1955), de Edward Steichen. No obstante, su visión está dirigida hacia la subversión de la imagen y de los iconos de la alegre y virtuosa Norteamérica blanca.²⁴⁵

La objetividad del corpus fotográfico de Arbus queda anulada desde el momento en que los subtítulos para sus encargos comerciales orientan al receptor sobre cómo ha de leer la imagen. Asimismo, puede percibirse una insistente referencia a la alienación en sus retratos.²⁴⁶ Más que documentos, sus instantáneas pueden considerarse parábolas o metáforas con un consistente lirismo, organizado a partir de una conceptualización temática desarrollada en sus libros de notas, diarios y cartas.²⁴⁷ Sus métodos de inspiración revelan que conviene abordar su obra como un compendio de series fotográficas a partir de proyectos elaborados alrededor de una concepción previa:

También trabajo a partir de la lectura. Ocurre de forma muy indirecta. No me refiero a que leo algo y salgo corriendo a hacer una fotografía sobre el tema. Y odio tener que ilustrar poemas. Pero hay un ejemplo de algo que nunca he fotografiado y que para mí es como una fotografía. Hay un relato de Kafka, *Investigaciones de un perro*, que leí hace mucho, mucho tiempo y lo he releído varias veces desde entonces.²⁴⁸

Arbus recibe la influencia de narraciones breves o extractos publicados en revistas de la época de autores como William Blake (1757-1827), James Baldwin (1924-1987) o Lewis Carroll (1832-1898). Queda fascinada con la prosa descriptiva y cargada de humor negro de Joseph Mitchell (1908-1996), quien escribe varios relatos sobre personajes excéntricos de Nueva York. Recoge el estilo pseudo-biográfico de Jorge Luis Borges (1899-1986) y explota su repertorio de individuos estrafalarios.²⁴⁹

²⁴⁴ Este hecho se explica porque desde aproximadamente 1850 hasta 1960 la recepción de la fotografía tuvo lugar en un contexto sociocultural en el que era muy común la aplicación de la pseudociencia basada en la fisionomía, de pretensiones universalistas, para la comprensión de la condición humana. *Vid.*: GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 31-32.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 31-39.

²⁴⁶ GOLDMAN, Judith, 1974 (nota 55), p. 35.

²⁴⁷ CHARRIER, Philip, 2012 (nota 48), p. 426.

²⁴⁸ *Another thing I've worked from is reading. It happens very obliquely. I don't mean I read something and rush out and make a picture of it. And I hate that business of illustrating poems. But here's an example of something I've never photographed that's like a photograph to me. There's a Kafka story called Investigations of a Dog which I read a long, long time ago and I've read it since a number of times.* ARBUS, Diane; et. al. *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. 1ª ed. Nueva York: Aperture, 1972, p. 8.

²⁴⁹ GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 17; 91; 175.

Sus series pueden contemplarse como ensayos que se hacen eco de los problemas de la construcción de identidad y de la autorrepresentación, así como de las tensiones entre los individuos solitarios y los patrones e inquietudes sociales.²⁵⁰ Sus retratos, por los que se ganará la fama de fotógrafa de *freaks*, eran protagonizados por personas marginadas por razones de etnia, género, clase o credo, por sus condiciones físicas distintas o anómalas, como enanos, gigantes, gemelos, o personas con problemas de salud mental.²⁵¹ Las aventuras fotográficas de Arbus, aparentemente casuales, estaban dirigidas a unos propósitos previamente meditados, como puede deducirse de su proyecto para la beca Guggenheim que recibió en 1963, *American Rites, Manners and Customs* (Ritos, modales y costumbres):

Quiero fotografiar las ceremonias importantes de nuestro tiempo porque, mientras vivimos el aquí y el ahora, tendemos a percibir solo su lado fortuito, estéril e informe. [...] Estos son los síntomas de nuestro presente. Yo simplemente quiero rescatarlos, puesto que lo que es ceremonioso y corriente, será legendario.²⁵²

Arbus acude a la tradición del retrato de familias, trabajadores, patriotas, niños y matriarcas, cubre eventos y festividades, para aplicar la táctica de invocar y, posteriormente, subvertir las normas a través de la parodia y la desproporción.²⁵³ Asimismo, se centra en el fenómeno de la transformación, ya sea por mutación natural o por medio del disfraz: capta su realidad exterior y, de este modo, estimula la reconsideración de los patrones que la sociedad de su tiempo juzga normales.²⁵⁴

Según Elisabeth Bronfen, en el diseño de la producción de Arbus puede advertirse el registro de la imagen de quienes tenían el coraje de mostrar al mundo todo tipo de actitudes y formas de vida alternativas.²⁵⁵ Este enfoque está ligado a la visión de Nan Goldin, que declara su admiración por «la gente que se reconstruye a sí misma y que manifiesta sus fantasías públicamente».²⁵⁶ Bronfen establece una correlación entre este dictamen de Goldin y la documentación del exotismo de grupos marginales que también practicaban William Klein, Robert Frank, Diane Arbus y Larry Clark.²⁵⁷

²⁵⁰ CHARRIER, Philip, 2012 (nota 48), p. 426.

²⁵¹ GOLDMAN, Judith, 1974 (nota 55), p. 30.

²⁵² *I want to photograph the considerable ceremonies of our present because we tend while living here and now to perceive only what is random and barren and formless about it. [...] These are the symptoms and our moments. I want simply to save them, for what is ceremonious and commonplace will be legendary.* ARBUS, Diane; et. al., 2003 (nota 43), p. 41.

²⁵³ JEFFREY, Ian. "Diane Arbus and the Past. When She Was Good". *History of Photography*, 1995 (nota 44), p. 96.

²⁵⁴ ALEXANDER, Darsie M. "A Theater of Ambiguity". *History of Photography*, 1995 (nota 44), p. 120.

²⁵⁵ BRONFEN, Elisabeth, 1997 (nota 16), p. 33.

²⁵⁶ *I really admire people who recreate themselves and who manifest their fantasies publicly.* WESTFALL, Stephen, 1991 (nota 14), p. 29.

²⁵⁷ BRONFEN, Elisabeth, 1997 (nota 16), p. 75. Guido Costa admite algún paralelismo de carácter superficial entre las instantáneas de Diane Arbus y Nan Goldin. No obstante, en lo que concierne al contenido, no observa ningún elemento de la fotografía documental, propósito ideológico, ni misión neorrealista en la obra de Goldin. Afirma que existe una determinación clara y simple de capturar el momento. *Vid.*: COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 5. Sin embargo, en algunas

Nan Goldin presenta sus instantáneas de modo que establece secuencias narrativas y sub-narrativas. Expone el relato de su propia experiencia vital, entramada con la de sus amigos. Se trata de una historia poderosa y emotiva, casi novelística, con episodios de amor fatal, experimentación sexual, drogas, enfermedad y muerte. Las fotografías resultan completamente ajenas al espectador. Este ha de sonsacar del contenido visual el hilo conductor, sin referencias a los sucesos previos, con la ayuda de los títulos descriptivos, en los que constan los nombres de los protagonistas, así como el lugar y el momento en que la acción se produce.²⁵⁸ Asimismo, las publicaciones de sus series fotográficas van acompañadas de letras de canciones, poemas, citas de otros artistas, así como crónicas redactadas por la propia creadora.

Goldin reproduce el sentido del tiempo y del espacio específico y, para ello, se sirve de un vehículo poco usual, la proyección de diapositivas.²⁵⁹ De este modo difundió *Ballad of Sexual Dependency* en la Whitney Biennial de 1985 y muchas de sus series posteriores, como complemento al medio impreso. Las proyecciones, inicialmente organizadas en entornos privados, pasaron a las esferas institucionales, sin acabar de perder, por el carácter del medio, la connotación de intimidad, inmediatez e identificación.²⁶⁰

El cine constituye uno de los principales referentes de Goldin. Entre los que ejercen mayor influencia sobre la artista se encuentran los directores del filme independiente y *underground* como Shirley Clarke (1919-1997), Andy Warhol (1928-1987), John Cassavetes (1929-1989), Jack Smith (1932-1989) y Rainer W. Fassbinder (1945-1982).²⁶¹ Los conceptos de *imagen-tiempo* e *imagen-movimiento* de Gilles Deleuze se funden en la producción de Goldin en un claro despliegue de técnicas cinematográficas, a partir de los diaporamas*.²⁶² Estos actos, acompañados de música, aluden a la noción de cine como una sucesión de fragmentos, llevada hasta el límite por Chris Marker (1921-2012) en *La Jetée*, 1962. El cineasta francés ofrecía una composición de fotos fijas, cuyo estatismo pretendía

de las declaraciones, la artista manifiesta su intencionalidad respecto de algunas de sus series y muestra un claro sesgo ideológico. En todo caso, Bronfen se refiere aquí a que las producciones de Goldin, como ocurre con toda obra de arte, constituye un testimonio de su tiempo.

²⁵⁸ DANTO, Arthur C., 1999 (nota 52), p. 77.

²⁵⁹ ROBINSON, Joyce Henri. "Curatorial Foreword & Acknowledgments". En: WEINBERG, Jonathan, ROBINSON, Joyce Henri (eds.), 2005 (nota 51), p. 7.

²⁶⁰ MÉZIL, Eric (ed.), 1997 (nota 50), p. 7.

²⁶¹ GOLDIN, Nan; et. al. *Nan Goldin: in My Life* [DVD]. Nueva York: Inner-Tube Video, 1997, min. 5:02-5:07; LEE, Deborah; RODLEY, Chris (dirs.), 2006 (nota 25), min. 23:00-23:10.

²⁶² MÉZIL, Eric (ed.), 1997 (nota 50), p. 7. Para Deleuze, *imagen-movimiento* reproduce el mundo de la conexión sensorio-motriz y recoge como hecho fundamental el movimiento, como en el cine de acción y en general, el cine clásico. La *imagen-tiempo* describe la realidad a partir de la representación directa del tiempo, como en el cine moderno. Esta teoría queda desarrollada por el filósofo en: DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1984 [ed. orig. en francés, 1983]; DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1987 [ed. orig. en francés, 1985].

romper con la narración clásica. En las proyecciones de Goldin, el espectador se ve forzado a componer la acción y el relato a partir de una lógica temporal que se le presenta dislocada. La fotógrafa señala que «las proyecciones constituyen el medio más importante para mí, son como películas que pueden ser constantemente editadas».²⁶³

Sus series se estructuran a partir de áreas temáticas definidas, que se elaboran en la fase de edición, a partir de las instantáneas que va realizando a lo largo de toda su vida. *Ballad of Sexual Dependency*, 1986, además de una versión impresa, toma la forma de diaporama de cuarenta y cinco minutos. Se compone de unas novecientas fotografías al son de cuarenta canciones. La creación, explica la propia artista, pone de manifiesto la violencia machista, el papel de la mujer, así como las dificultades que tienen los hombres y las mujeres para relacionarse y comprenderse a causa de la incompatibilidad de los sexos.²⁶⁴ En la serie *Cookie Mueller*, 1991, Goldin restaura la memoria de una de las personas más cercanas a ella, víctima del sida. Aborda la cuestión de género a partir de los retratos de las *drag queens* con las que convive desde la adolescencia en *The Other Side*, 1993. *A Double Life*, 1994, consiste en un relato acerca de las porciones vitales que comparte Nan Goldin con su compañero y colega, David Armstrong. Se atreve, en colaboración con Nobuyoshi Araki, a insertarse en una comunidad ajena y elaborar una crónica visual acerca de la sexualidad de la juventud japonesa en *Tokyo Love*, 1995.²⁶⁵

En 2003 se publica *The Devil's Playground (El patio del diablo)*, compuesta por diversos bloques temáticos como el de la maternidad, el amor ingenuo, el yugo de la drogodependencia, la pérdida de los seres queridos, así como una recopilación de fotografías de habitaciones vacías y paisajes.²⁶⁶ Dirigió además dos documentales, uno autobiográfico, *I'll Be Your Mirror*, 1995 y el otro, *Ballad at the Morgue*, 2001-2002, pendiente de publicación, acerca de una pareja en la que uno de ellos está infectado por el VIH.²⁶⁷

En suma, en lo concerniente a la producción de Arbus, sirva la observación de Olivier Lugon acerca del género documental: el principio de serie que, para el receptor, supone una garantía de objetividad, funciona en la fotógrafa como resultado de «un dominio conceptual y de una libertad creadora mayores, que le permiten manipular las imágenes como un escritor compone un texto».²⁶⁸ Las series de

²⁶³ *Slideshows are my most important medium; they are like films that can constantly be edited.* PHILLIPS, Sarah. "Photographer Nan Goldin's Best Shots". *The Guardian*, 24-VII-2011. En: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jul/24/photograph-nan-goldin-best-shots>> (30-VII-2013).

²⁶⁴ LEE, Deborah; RODLEY, Chris (dirs.), 2006 (nota 25), min. 23:56-24:05.

²⁶⁵ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 39-42.

²⁶⁶ LAMPERT, Catherine, 2003 (nota 117), p. 57.

²⁶⁷ MAZUR, Adam; SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, Paulina, 2003 (nota 154) (2-VIII-2013).

²⁶⁸ LUGON, Olivier, 2009 (nota 240), p. 379.

Goldin presentan una narrativa explícita que se apropia de la esencia del lenguaje cinematográfico. Su lógica se construye, al contrario que Arbus, *a posteriori*, en la fase de edición. Al mismo tiempo, el relato vital de la artista y de sus cercanos representa para la historiografía un documento gráfico. Supone un testimonio de primera mano de las vicisitudes acaecidas durante veinticinco años a un grupo social, cuya juventud transcurre al margen del sistema de la era Reagan.

4. La poética del solipsismo

La filosofía idealista de George Berkeley (1685-1753), Edmund G. A. Husserl (1859-1938), Bertrand Russell (1872-1970) y Ludwig Wittgenstein (1889-1951), entre otros, se ha ocupado de analizar e incluso defender la lógica del solipsismo.²⁶⁹ En metafísica, según George Berkeley, el solipsismo consiste en la afirmación de que la única cosa que existe, o al menos, que el ser puede saber que existe, es la propia mente y su contenido.²⁷⁰ Por su lado, Wittgenstein traduce la lógica de esta teoría a través de la idea de que el mundo solo es para cada uno. Según el filósofo, esto se demuestra en el hecho de que los límites del lenguaje personal (que solo cada individuo entiende) se corresponden con los del mundo. En su opinión, el solipsismo, aplicado *stricto sensu*, coincide con el puro realismo, puesto que «el yo del solipsismo se contrae hasta convertirse en un punto inextenso, y queda la realidad con él coordinada».²⁷¹

Francis H. Bradley (1845-1925) fijará con gran precisión esta teoría en su tratado de metafísica *Appearance and Reality* (Apariencia y realidad, 1893): «Yo no puedo liberarme de la experiencia; mejor aún, la experiencia no puede ser más que mi experiencia. De esto se deduce que nada existe fuera de *mi yo*, ya que lo que es experiencia, no es sino un estado de *mi yo*».²⁷² Este pensamiento tendrá su traslación al ámbito artístico. De hecho, el término queda recogido en manuales y enciclopedias de literatura y artes audiovisuales. Juan Eduardo Cirlot, en su diccionario de tendencias artísticas, define solipsismo como una «forma radical del subjetivismo, según la cual todo se contrae a la única realidad de la conciencia propia».²⁷³

Harold Kaplan analiza la traslación del fenómeno del solipsismo a literatura contemporánea. Deduce que se han producido en la disciplina dos transformaciones significativas: la distinción entre realidad e ilusión se ha ido diluyendo gradualmente y la tendencia al solipsismo, acusando. Entre los ejemplos paradigmáticos cita los dramas metafísicos de Fiódor Dostoievski (1821-1881) y Herman Melville (1819-1891) y, como representantes del siglo XX, James Joyce (1882-1941), Franz Kafka (1883-1924) y William Faulkner (1897-1962).²⁷⁴ De igual modo, en la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986)

²⁶⁹ Para un conocimiento más profundo acerca de este tema, *vid.*: VIRTANEN, Reino. "The Spectre of Solipsism in Western Literature". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 1986, vol. 19, nº 1, p. 59-76.

²⁷⁰ JONES, Nick; BERKELEY, George. *Starting with Berkeley*. Londres; Nueva York: Continuum, 2009, p. 105.

²⁷¹ WITTGENSTEIN, Ludwig. "Proposición 5.64". En: *Tractatus logico-philosophicus*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1992 [ed. orig. alemán, 1921], p. 145. Como reseña José Ferrater Mora, más tarde Wittgenstein reconocerá las dificultades de su posicionamiento teórico. *Vid.*: FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía (Q-Z)*. 1ª ed. Vols. IV. Barcelona: Ariel, 1994, Vol. IV, p. 3343.

²⁷² BRADLEY, Francis. H. *Appearance and Reality: a Metaphysical Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1966, p. 306 [ed. orig. en inglés, 1893]. Citado y traducido por: SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Diccionario de la literatura: términos, conceptos, «ismos» literarios*. 4ª ed. Vols. II. Madrid: Aguilar, 1982 [1ª ed., 1954], Vol. II, p. 1114.

²⁷³ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de los ismos*. 4ª ed. Madrid: Siruela, 2006 [1ª ed., 1949], p. 622

²⁷⁴ KAPLAN, Harold. *The Solipsism of Modern Fiction: Comedy, Tragedy, and Heroism*. New Brunswick: Transaction

se vuelcan muchos de los postulados del sistema filosófico de Berkeley, entre los cuales se encuentra el subjetivismo radical, que toma la forma del solipsismo.²⁷⁵

Allan Sekula describe las consecuencias del reconocimiento de la fotografía y del género documental como arte: se produce un viraje del positivismo y del tecnologismo a la metafísica subjetiva y al culto a la autoría. La atención del público se centra en la sensibilidad, la gestualidad, la expresión física y emocional de los artistas. El documental adquiere la consideración de arte al superar la referencia de la realidad y devenir un acto de expresión personal por parte del creador. Según el fotógrafo y crítico americano, Diane Arbus constituye un caso ilustrativo de esta manifestación.²⁷⁶

4. I. El diario visual

El corpus fotográfico de Arbus se fue configurando como un álbum que aglutinaba una tipología muy definida de individuos. Esto sugiere que contemplaba su producción como algo más que un compendio de recuerdos de personalidades singulares que había conocido en su vagar por la ciudad.²⁷⁷ Sentía fascinación por aquellos que, de forma visible, creaban su propia identidad o se hallaban atrapados en un uniforme que ya no les proporcionaba seguridad.²⁷⁸

Por las circunstancias de su muerte y la idiosincrasia de sus creaciones, Arbus ha sido objeto de análisis de psicólogos y psiquiatras. Adler Kavalier lleva a cabo un diagnóstico de su personalidad y advierte una carencia afectiva que parte de unos padres narcisistas*, lo que impide su tolerancia a la internalización*. Por consiguiente, la imagen negativa de sus progenitores revierte en la propia artista. Deduce, por tanto, que esta hubiera podido buscar en sus personajes el reflejo de su propia aflicción oculta —incluso, aunque solo a modo de conjetura, la psicoterapeuta sugiere que ansiaba definir su verdadera personalidad. En todo caso, afirma que se trataba de un ser alienado, que huía de su propio dolor.²⁷⁹

Publishers, 2011 [ed. orig., 1966], p. 12-22.

²⁷⁵ KAZIMIERCZAK, Marcin. "El concepto del solipsismo en la escritura postmoderna de Borges". *Itinerarios*, 2007, nº 5, p. 101-112.

²⁷⁶ SEKULA, Allan. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". *The Massachusetts Review*, 1978, vol. 19, nº 4, p. 864-865.

²⁷⁷ CHARRIER, Philip, 2012 (nota 48), p. 425.

²⁷⁸ LUBOW, Arthur, 2003 (nota 106) (29-VII-2013).

²⁷⁹ ADLER KAVALER, Susan, 1988 (nota 68), p. 368.

Diane Arbus rara vez realizó autorretratos y cuando casualmente lo hizo, no los consideró parte de sus series.²⁸⁰ En *Self-portrait with Mirror*, 1945 [fig. 38], se fotografía embarazada, en casa de sus padres, para enviar la imagen a su marido destinado en Birmania.²⁸¹ William T. Schultz indica que, por la ausencia de Allan Arbus, tanto la gestación, como el nacimiento de Doon, supusieron una experiencia privada, uno de sus momentos secretos.²⁸² El autor de la psicobiografía* de la creadora hace referencia a una de sus frases más célebres: «Una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Cuanto más te dice, menos sabes».²⁸³

Otro autorretrato, *Inadvertent Double Exposure of a Self-portrait and Images from Times Square* [fig. 39], será el resultado de una doble exposición* y se combina con dos instantáneas tomadas en Time Square. Data de 1957, cuando comenzó a ejercer su profesión de forma independiente. La superposición de las imágenes se deriva de un suceso accidental. No obstante, representa lo que la crítica, la historiografía y los expertos en psicología entienden como una forma de autorrepresentación.²⁸⁴ Sekula advierte que la retratística de Arbus puede leerse como vehículo metonímico de la verdad psicológica o social de los sujetos. Añade que la fotógrafa extraía un significado específico de la efigie de sus personajes y no se limitaba a la observación. Sus instantáneas actuaban como proyecciones metafóricas que expresaban su visión trágica del mundo y, en suma, como una contribución a la configuración de un autorretrato.²⁸⁵

En el estudio de la evolución psicológica de la artista, Schultz determina que su atracción por los gemelos [fig. 40], los imitadores [fig. 20], las personalidades múltiples y el juego entre autoexpresión verdadera y falsa, tiene relación con su conflicto de identidad. En su producción materializa su proceso de identificación proyectiva* y escisión*.²⁸⁶ De igual modo, Ian Jeffrey infiere de las creaciones de Arbus una terapia autoimpuesta.²⁸⁷ Nan Goldin se pronuncia de forma similar:

²⁸⁰ ROEGIERS, Patrick, 1990 (nota 13), p. 133.

²⁸¹ BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 74.

²⁸² SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 73.

²⁸³ *A photograph is a secret about a secret. The more it tells you the less you know.* ARBUS, Diane. "Five Photographs by Diane Arbus". *Artforum*, 1971, vol. 9, nº 9, p. 64. La declaración fue publicada junto a cinco instantáneas y otros aforismos de la americana, dos meses antes de su muerte, en la revista *Artforum*. Susan Sontag introduce esta cita en su ensayo sobre la disciplina, para destacar la transparencia y, a la vez, el misterio que implica el mensaje fotográfico. *Vid.*: SONTAG, Susan, 2006 (nota 73), p. 160.

²⁸⁴ Esta hipótesis tiene sus detractores. Sandra Phillips declaró, en la inauguración de la exposición *Revelations* en el SFMoMA, que atribuir a Arbus una identificación con sus retratados conlleva la trivialización de sus logros. *Vid.*: DECARLO, Tessa, 2004 (nota 74) (12-VIII-2013). Por su lado, Sontag estima que Arbus compila imágenes cuyo dolor es más bien buscado que sentido. *Vid.*: SONTAG, Susan, 2006 (nota 73), p. 64-65.

²⁸⁵ SEKULA, Allan, 1978 (nota 276), p. 865. Charrier coincide con Sekula, como se ha mencionado previamente, *vid.*: CHARRIER, Philip, 2012 (nota 48), p. 426.

²⁸⁶ SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 7; 59.

²⁸⁷ JEFFREY, Ian, 1995 (nota 253), p. 99.

Estaba obsesionada con aquellas personas en las que se manifestaba el trauma, posiblemente a causa de la interiorización de su propia crisis. [...] En último término, toda la labor de Arbus es un autorretrato, como el de la mayoría de los buenos fotógrafos. Pero creo que en su caso va incluso más allá, pues percibo que la fuerza que motiva todo el trabajo supone una misión para hallar una manera de vivir dentro de su propio pellejo.²⁸⁸

Backwards Man in his Hotel Room, 1961 [fig. 41], corresponde a la serie *Eccentrics*, un proyecto para un artículo de *Harper's Bazaar* que finalmente no se publicó. El subtítulo propuesto era el siguiente: «Joe Allen es una metáfora del destino humano —camina ciego hacia el futuro con un ojo en el pasado».²⁸⁹ La imagen presenta a un contorsionista del Hubert's Museum.²⁹⁰ En su libro de notas, Arbus apuntó: «*The Backwards Man*: el hombre que puede ver dónde estuvo... nostalgia...».²⁹¹ Para Daniel Morris, esta instantánea plasma la extraña conexión de la artista con su memoria traumática. Supone un documento que testimonia su sufrimiento físico, su desorientación psicológica y su estado de desesperación metafísica.²⁹²

Asimismo, Morris analiza *A Jewish Giant at Home with His Parents in the Bronx*, 1970 [fig. 42]. Arbus alude en diversas ocasiones a su procedencia judía. Llega a afirmar que de pequeña no era consciente de su origen, ni del infortunio que ello implicaba.²⁹³ En otra ocasión declara que de niña creía pertenecer a una familia de aristócratas judíos, enunciado que Bosworth traduce como la atribución de un coraje existencial a este colectivo.²⁹⁴ No obstante, Morris entiende que en realidad hace referencia a la alienación de dicha comunidad en el seno de la cultura americana. Pone de relieve el hecho de que en su infancia, por razones de sobreprotección, no se la informara adecuadamente acerca de sus raíces y de las connotaciones que se desprendían de ello en su contexto social.²⁹⁵

²⁸⁸ *She was obsessed with people in whom trauma was manifested, perhaps because her own crisis was so internalized. [...] In the end, all of Arbus's work is a self-portrait, like that of most good photographers. But I feel hers goes even further, in that I see the motivating force of all the work as a quest to find a way to live in her own skin.* GOLDIN, Nan, 1997 (nota 133), p. 95.

²⁸⁹ *Joe Allen is a metaphor for human destiny —walking blind into the future with an eye on the past.* ARBUS, Diane; et. al., 2003 (nota 43), p. 154.

²⁹⁰ El Hubert's Museum era un gabinete de curiosidades que permaneció abierto desde 1920 hasta 1965.

²⁹¹ *The Backwards Man: the man who can see where he was... nostalgia...* “Diario de notas de Diane Arbus (nº 5), 1961”. En: ARBUS, Diane; et. al., 2003 (nota 43), p. 154. Citado por: MORRIS, Daniel. “The Backwards Man and the Jewish Giant. Mirrors of Traumatic Memory in the Late Photographs of Diane Arbus”. En: JACOBS, Steven L. (ed.). *Maven in Blue Jeans: A Festschrift in Honor of Zev Garber*. 1ª ed. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008, p. 126.

²⁹² MORRIS, Daniel, 2008 (nota 291), p. 126.

²⁹³ BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 34.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁹⁵ MORRIS, Daniel, 2008 (nota 291), p. 126. Los judeoamericanos de segunda o tercera generación sufrían múltiples presiones por parte de las culturas en las que estaban inmersos. Muchos de ellos fomentaron nuevas políticas identitarias y fueron partícipes de la gestación de un clima social, encabezado por el movimiento de derechos civiles. *Vid.*: LEE, Anthony W.; PULTZ, John (coms.), 2003 (nota 120), p. 31.

Susan Sontag recalca que los padres del joven de *A Jewish Giant* se perciben como enanos, con la misma desproporción que el hijo, encorvado en el salón de su casa.²⁹⁶ Heather McPherson destaca el efecto cómico y, al mismo tiempo, grotesco, además de acentuar la alienación del personaje central, a través de la rigidez postural.²⁹⁷ Schultz detecta nuevamente un mecanismo de proyección por parte de la fotógrafa, en la que se identifica con la condición enajenada de Eddie Carmel.²⁹⁸ El psicólogo se basa en una carta a Peter Crookston, editor de *Sunday Times Magazine* de Londres, hacia junio de 1968. En ella, Arbus destaca la condición de judíos ortodoxos de los progenitores y los critica por no apoyar la carrera de Carmel como gigante de feria.²⁹⁹

Las familias protagonizaron numerosas instantáneas de Arbus. Entre las más representativas, se encuentra *A Young Brooklyn Family Going for a Sunday Outing*, 1966 [fig. 43].³⁰⁰ En la citada carta a Crookston, la artista confiesa que «todas [las familias] son espeluznantes, en cierto modo».³⁰¹ Hacía alusión a *A Family on Their Lawn One Sunday in Westchester*, 1968 [fig. 44], que, contrapuesta a la anterior, se publica en el artículo *Two American Families*, de la citada revista.³⁰²

Self-portrait with Mirror [fig. 38] es una muestra de la estrecha frontera que separa la esfera privada del mercadeo de la intimidad que florece en este medio desde hace unas décadas.³⁰³ Desnudarse ante la cámara constituye una de las principales razones de ser del autorretrato. No obstante, se ha de distinguir el que adquiere carácter estrictamente privado, de aquel en que, por el contrario, el fotógrafo se sirve de la autorrepresentación para desvelar públicamente la imagen de sí mismo.³⁰⁴

La versión impresa de *Ballad of Sexual Dependency*, 1986, comienza con las siguientes palabras de Nan Goldin:

Ballad of Sexual Dependency es el diario que dejo leer a la gente. Mis diarios escritos son privados; forman un documento cerrado de mi mundo y me permiten tomar distancia para analizarlo. Mi diario visual es público; parte de una base subjetiva y se extiende con la contribución de otras

²⁹⁶ SONTAG, Susan, 2006 (nota 73), p. 58, citado por MCPHERSON, Heather. "Diane Arbus's Grotesque 'Human Comedy'". *History of Photography*, 1995 (nota 42), p. 118.

²⁹⁷ MCPHERSON, Heather, 1995 (nota 296), p. 118.

²⁹⁸ SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 95.

²⁹⁹ PHILLIPS, Sandra S., 2003 (nota 160), p. 66. Eddie Carmel falleció dos años después de que fuera tomada la fotografía a causa de una patología denominada cifoescoliosis. Vid.: SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 94.

³⁰⁰ El catálogo *Diane Arbus: Family Albums* se centra en una lectura del vestigio sociológico y psicológico que se infiere de las fotografías de familias en la poética de Arbus. Vid.: LEE, Anthony W.; PULTZ, John (coms.), 2003 (nota 120).

³⁰¹ *They are all creepy in a way*. PHILLIPS, Sandra S., 2003 (nota 160), p. 67.

³⁰² *Ibid.*, p. 330.

³⁰³ Uno de sus retratos privados fue subastado por Sotheby's en 1986 por cerca de veintiún mil dólares. Vid.: ROEGIERS, Patrick, 1990 (nota 13), p. 133.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 133.

personas.³⁰⁵

La autora plasma su vida privada y la de su entorno inmediato en lo que denomina *diario visual*. Recrea su experiencia manteniendo la vinculación afectiva con el contenido narrativo y con las personas que representa.³⁰⁶ Uno de los símbolos recurrentes en su fotografía son los espejos. La naturaleza de su significado, al igual que la de los retratos contemporáneos, depende de la posición desde la que se observe. El reflejo simboliza para Goldin el propósito principal de mantener en el recuerdo un momento determinado del presente, sin distorsión.³⁰⁷ Esta concepción encaja con la creencia que describe Susan Sontag, de que «una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado» y «parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos».³⁰⁸

Uno de los autorretratos más representativos de la artista, *Nan One Month after Being Battered*, 1984 [fig. 45], registra el rostro del maltrato, resultado de una relación tormentosa y patológica. Esta imagen, radicalmente opuesta a *Femme Fatale* [fig. 14], aclara Guido Costa, ejerce una función terapéutica de advertencia: debe de prevenirle de la trampa que tiende el efecto ilusivo de la nostalgia. Al mismo tiempo, significa el final de una etapa y el comienzo de una transformación.³⁰⁹ Se puede deducir, en consecuencia, que la mirada fija en el objetivo se dirige, en realidad, a sí misma.

Nan One Month after Being Battered forma parte de *Ballad of Sexual Dependency*, y también figura en la serie de diapositivas *All by Myself*, 1995-6, titulada como la canción y el documental autobiográfico de Eartha Kitt (Christian Blackwood, 1982). El diaporama *All by Myself*, reproducido al son del tema de Kitt, se compone exclusivamente de autorretratos tomados durante su reclusión en una clínica de desintoxicación. Estas imágenes fueron igualmente incluidas en su instalación *Sisters, Saints and Sibyls*, 2004, en la Matthew Marks Gallery de Nueva York [fig. 46].

Roland Barthes afirmaba que el retrato fotográfico consiste en «el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad».³¹⁰ Lo más notable de los autorretratos de Goldin es el modo despiadado en que se lleva a cabo el proceso introspectivo. Se presenta a sí misma con dolor y desesperación.³¹¹ Una instantánea de su brazo autolesionado con un cigarrillo [fig. 46] (de

³⁰⁵ *Ballad of Sexual Dependency is the diary I let people read. My written diaries are private; they form closed document of my world and allow me the distance to analyze it. My visual diary is public; it expands from its subjective basis with the input of other people.* GOLDIN, Nan, 1986 (nota 3), p. 6.

³⁰⁶ INSÚA, Lila. "Biografías". En: ESKILDSEN, Ute (com.), 2008 (nota 27), p. 273.

³⁰⁷ WEINBERG, Jonathan, ROBINSON, Joyce Henri (eds.), 2005 (nota 51), p. 6-9.

³⁰⁸ SONTAG, Susan, 2006 (nota 73), p. 19.

³⁰⁹ COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 16.

³¹⁰ BARTHES, Roland, 1990 (nota 176), p. 44.

³¹¹ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 37.

las series *Sisters, Saints and Sibyls* y en *All by Myself*), expresa el estado anímico por medio del recurso de la metáfora.

Self-portrait in Hotel Room, 1998 [fig. 47], muestra a una mujer de mediana edad que ha elegido revelarse como un ser de intensa introspección. La seriedad de su expresión contrasta con el aspecto frívolo de un espejo que se asemeja al de un camerino. El espectador solo puede conjeturar acerca de lo que la ha llevado a autorretratarse.³¹² Lo mismo ocurre en *Self-portrait with Eyes Turned Inward*, 1989 [fig. 48], en la que el observador desconoce que la intensidad de la luz que se proyecta desde la ventana, simboliza su nueva visión del mundo diurno, liberada de los efectos tóxicos de la droga.³¹³

«Mi deseo es preservar el sentido de la vida de la gente, de dotarles de la fuerza y la belleza que veo en ellos».³¹⁴ De este modo se manifiesta Goldin respecto de los retratos de sus amistades. Tradicionalmente, la retratística ha pretendido consolidar el yo interior, o bien, la imagen que el protagonista deseaba proyectar. Con la llegada del siglo XX, se inicia un combate del género por desprenderse de la representación estereotipada del individuo.³¹⁵ En Nan Goldin, el sujeto fotografiado se convierte en receptáculo de su mirada emocional, el mismo mecanismo que opera en la obra de Diane Arbus, con motivaciones distintas. En *Picnic on the Esplanade*, Boston, 1973 [fig. 49], por ejemplo, reproduce la nueva familia que ha formado. Sus heroínas celebran los placeres de la vida comunal en un ritual social, un tema recurrente en la artista.³¹⁶ Apunta Beate Söntgen que las instantáneas de *drag queens* representan la necesidad de Goldin de crear un lugar de pertenencia. La artista muestra la forma en que estas se posicionan en el mundo a través de la transformación de su apariencia física.³¹⁷

Desde la actividad de Arbus en los años sesenta, hasta los inicios de la de Goldin, se intensifican las tendencias de la cultura contemporánea, especialmente en fotografía, que reafirman la autorrepresentación. Se manifiesta en la proclividad por la autobiografía en literatura, el interés por la narrativa en las artes visuales y en el exhibicionismo generalizado en los medios de comunicación de masas. El público parece reclamar lo personal por encima de lo simplemente objetivo, pues se duda de la posibilidad de lo segundo.³¹⁸

³¹² DANTO, Arthur C., 1999 (nota 52), p. 77.

³¹³ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 31.

³¹⁴ *My desire is to preserve the sense of people's lives, to endow them with the strength and beauty I see in them.* GOLDIN, Nan, 1986 (nota 3), p. 6. Citado por: INSÚA, Lila, 2008 (nota 306), p. 273.

³¹⁵ VAN ALPHEN, Ernst. "La dispersión del retrato: los conceptos de representación y subjetividad en el retrato contemporáneo". En: ESKILDSEN, Ute (com.), 2008 (nota 27), p. 143-145.

³¹⁶ COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 11.

³¹⁷ SÖNTGEN, Beate. "Interiors". *Tate Etc.*, 2007, nº 10. En: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/inner-visions>> (20-VII-2013).

³¹⁸ LOEWENBERG, Ina, 1999 (nota 38), p. 400.

4. II. La *performance* fotográfica

Según expone Barthes: «No es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro».³¹⁹ La concomitancia entre *performance* y fotografía existe en cuanto a que la segunda desempeña el papel de registro de la primera. Gross apunta que Diane Arbus, a través de la instantánea, documenta su propia *performance*. Ahonda en el aspecto físico del sujeto para establecer sus significantes culturales. El elemento performativo se da en el interés por el cuerpo y en su proceso de transformación.³²⁰

Hacia 1963, la artista inicia una serie que traslada al papel en sus *Notas sobre el campo nudista*. Más tarde intentará, en vano, publicar el proyecto en *Esquire*, con la siguiente descripción: «Algunas damas llevan sombreros playeros, gafas de sol, zapatos de cuña, pendientes, o carteras. En la cafetería, la camarera adolescente porta semidelantales de organdí».³²¹ Detalla igualmente los accesorios de los caballeros. Esta atención a los complementos expresa una preocupación por los atributos que determinan la identidad. En resumidas cuentas, Arbus exploraba lo que entiende Gross en su poética por la *brecha entre intención y efecto*: el *locus* en el que la excentricidad individual colisiona con los condicionamientos culturales.³²²

En *A Waitress at the Nudist Camp*, 1963 [fig. 50], la modelo presenta todos los signos de una fotografía posada: la mirada fija y cierta rigidez. Estos rasgos delinean dicha *brecha*, que se halla entre lo que la persona desea transmitir de sí misma y lo que no puede evitar que se desvele. En su obra, se manifiesta el acto performático de la creación, que se produce en el momento preciso de la pose.³²³

La débil frontera entre fotografía y *performance* en la práctica de Diane Arbus, se define en su propia concepción ontológica del medio, al que hace referencia el artista y amigo, Marvin Israel:

Cada fotografía para Diane era un evento. Se podría decir, aunque es discutible, que para Diane lo más valioso no era la fotografía en sí, el objeto artístico, sino el evento, la experiencia. [...] El ir, el estar ahí, el diálogo, [...] era algo increíblemente personal. Una vez que te vuelves aventurero, vas a la búsqueda de más aventura, te diriges a ella y tu vida se basa en ella. [...] La fotografía era como su trofeo.³²⁴

³¹⁹ BARTHES, Roland, 1990 (nota 176), p. 71.

³²⁰ GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 105.

³²¹ *Some ladies wear beach hats or sunglasses or wedges and curlers or earrings and pocketbooks. In the cafeteria, the teenage waitress wears organdy demi-aprons.* ARBUS, Diane; et. al., 2003 (nota 43), p. 147.

³²² GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 105.

³²³ ESPINOSA, Julie, 2010 (nota 69) (21-VII-2013).

³²⁴ *Each photograph for Diane was an event. It could be said, although it could be argued, that for Diane the most valuable*

Tomar la instantánea de un evento o acción de la que la artista forma parte y de la cual la imagen constituye un trofeo, supone un registro de lo efímero. Como bien indica Gross, tiene conexión con el *Happening*.³²⁵ Por otro lado, el nivel de participación de Arbus va más allá en lo que se refiere al vínculo con el retratado. Se combinaba la curiosidad de la fotógrafa, con su capacidad para conseguir que estos se abrieran a ella y le descubrieran sus secretos.³²⁶

Más que a una atracción por la excentricidad, Schultz vincula las instantáneas de parejas de intercambio, prostitutas, películas pornográficas, modelos y celebridades sobre la cama o en ropa interior, e incluso las de nudistas, con una necesidad de exploración sexual. No obstante, matiza que se trata de una mirada fóbica, a través de la cual Arbus rastrea la perversión que está fuera de escena.³²⁷ El psicólogo menciona la publicación en *Diane Arbus: Revelations* de la hoja de contacto nº 4457, ca. 1963 [fig. 51], que corresponde a una relación íntima entre una pareja interétnica. En la imagen central, la creadora se autorretrata con la figura masculina, en sustitución de su compañera, en una actitud que no manifiesta precisamente excitación sexual.³²⁸ En el propio catálogo citado, se indica que durante sus series sobre orgías, en las que participaba, tras la celebración, retrataba desnudos a sus amantes.³²⁹ Dicho gesto podría encajar en la noción de trofeo y de aventura, y tiene que ver lo obsceno o, en palabras de Schultz, «ver lo que otros no han visto».³³⁰

El objetivo de Arbus examina las cualidades teatrales de la fotografía a través del proceso de la metamorfosis. Lo performativo se confecciona, igualmente, a partir del énfasis en la mascarada. La máscara o el maquillaje, un tema prominente en la fotógrafa, se interpreta en la cultura occidental como la falsa fachada del individuo. Un ejemplo ilustrativo lo constituye *Lady at a Masked Ball with Two Roses on Her Dress*, 1967 [fig. 52]. Julie Espinosa señala que, en las instantáneas de Arbus, las máscaras pueden leerse como metáforas de su retratística: se incentiva un juego con la curiosidad del espectador

thing wasn't the photograph itself, the art object, it was the event, the experience. [...] It was the going there, the being there, the dialogue, [...] it was an incredibly personal thing. [...] Once you've become an adventurer, you're geared to adventure, you seek out further adventure, and your life is really based upon it. [...] The photograph was like her trophy. MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 15:53-17:07.

³²⁵ Desde mediados de los sesenta, Arbus asiste a todo tipo de acontecimientos, desde espectáculos de danza vanguardista, hasta *Happenings*. Vid.: GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 112-113. El *Happening* es una forma de espectáculo, con cierto grado de espontaneidad. En él, el artista realiza o dirige el evento, que combina con elementos del teatro y de las artes visuales. Vid.: CHILVERS, Ian; COLORADO CASTELLARY, Arturo (eds.). *Diccionario del arte del siglo XX*. 1ª ed. Madrid: Editorial Complutense, 2001 [ed. orig. en inglés, 1998], p. 359-360.

³²⁶ DECARLO, Tessa, 2004 (nota 74) (12-VIII-2013).

³²⁷ SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 113-114.

³²⁸ *Ibid.*, p. 22.

³²⁹ En esta etapa, Arbus inicia un proyecto sobre sexualidad para el cual se pone en contacto con el Dr. Albert Ellis, miembro del Instituto for Rational Living y autor de *Sexo sin culpa*, 1958. Vid.: ARBUS, Diane; et. al., 2003 (nota 43), p. 178.

³³⁰ SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 22. El psicobiógrafo bien podría referirse a la aseveración de Arbus que dicta: «Lo que más me gusta es ir donde nunca he estado». [*My favorite thing is to go where I've never been.*] Vid.: MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 4:24-4:27.

y se ocasiona un trastorno de las múltiples convenciones que el cuerpo expone.³³¹ Su obra se centra en la indagación de los diferentes roles, estados e identidades, así como de los límites de la imagen pública dramatizada y la real.³³² En *Topless Dancer in Her Dressing Room*, 1968 [fig. 53], testimonia el interludio en el que la artista de cabaret se sitúa en su lugar de transformación. Su personaje no está aún metamorfoseado, como tampoco lo están los de *Female Impersonators' Dressing Room*, 1958 [fig. 20].

La mascarada constituye un mecanismo que Nan Goldin comparte con Diane Arbus. Se hace patente especialmente en los retratos de transformistas y transexuales. De la serie *The Other Side*, cabe destacar *Misty Doing Her Make-up*, 1991 [fig. 54], *Jimmy Paulette and Tabboo! Undressing*, 1991 [fig. 55], y *Jimmy Paulette and Tabboo! in the Bathroom*, 1991 [fig. 56], siendo esta última de notable parangón con *Two Female Impersonators Backstage*, 1961 [fig. 57], de Arbus.

Como indica Sussman, la primera etapa de Goldin está especialmente ligada a la exploración sexual.³³³ En *Nan as a Dominatrix*, 1977 [fig. 58], emplea el recurso de la mascarada sobre su propia imagen. Como en la mayoría de sus autorretratos, se refiere a sí misma como Nan, el nombre que le asigna su compañero David Armstrong y que inaugura su nueva identidad, tras huir de los fantasmas del hogar de su familia biológica.³³⁴

Durante los años setenta y ochenta, el disfraz formaba parte de la vida social de la fotógrafa. Ella y su comunidad se centraron en la creación y proyección de nuevas y glamorosas identidades.³³⁵ Obsérvese, además, que la fotógrafa forma su personalidad artística en la Nueva York de principios de los ochenta, en la que el mundo del espectáculo y la hibridación de disciplinas artísticas tuvieron un lugar destacado. Proliferaron tanto la cultura club, así como los centros promovidos por artistas como The Kitchen, en el Soho, u OP Screening Room, donde Pat Hearn y Nan Goldin presentaron sus *performances* y sus diaporamas, respectivamente.³³⁶ El ambiente de la célebre calle Bowery, al sur de Manhattan, reflejaba el espíritu estético del dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956), cuya obra *La ópera de los tres centavos*, (*Die Dreigroschenoper*, 1928) servirá de inspiración a Goldin para su serie *Ballad of Sexual Dependency*. Muchos artistas como Goldin vieron en los mecanismos de Brecht una forma de exponer sus postulados ideológicos.³³⁷

³³¹ ESPINOSA, Julie, 2010 (nota 69) (21-VII-2013).

³³² ALEXANDER, Darsie M., 1995 (nota 254), p. 120-121.

³³³ SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 29.

³³⁴ Goldin afirma que fue Armstrong quien la ayudó a encontrar su identidad. *Vid.*: ARMSTRONG, David; GOLDIN, Nan. *A Double Life*. Nueva York: Scalo Publishers, 1994, p. 9.

³³⁵ MANCHESTER, Elizabeth. "Vivienne in the Green Dress". En: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-vivienne-in-the-green-dress-nyc-p78043/text-summary>> (20-VII-2013).

³³⁶ SEGADE, Manuel (com.), 2009 (nota 29), p.14.

³³⁷ GLAHN, Philip. *Estrangement and Politicization: Bertolt Brecht and American Art, 1967-1979*. Nueva York: City University

Nan Goldin declara, visual y explícitamente, un nexo indisoluble entre arte y experiencia vital.³³⁸ De *Nan One Month after Being Battered* [fig. 45] la fotografía desprende una reflexión acerca de la creación de los roles femeninos y de la violencia de género.³³⁹ Ahora bien, si se considera desde un ángulo estético, puede advertirse que el daño físico del rostro contrasta con una actitud desafiante ante la cámara y, fundamentalmente, con el hecho de que se ha maquillado, enojado y acicalado a conciencia.³⁴⁰ No solo ejerce de cronista de la escena en la que está implicada, sino como intérprete que desempeña un papel.³⁴¹ En *Nan and Brian in Bed*, 1983 [fig. 59], se sirve de sus recursos expresivos para dramatizar la relación irreconciliable entre hombres y mujeres.³⁴² La participación activa, según afirma Goldin en una entrevista, es una constante en todo su corpus artístico.³⁴³ Se trata de otro rasgo de lo performativo en su producción.

En síntesis, la fotografía adquiere características de la *performance* cuando se basa en la autorrepresentación y el reflejo de la propia imagen, como evidencia la producción de Arbus y Goldin. Al mismo tiempo, mediante este recurso, se recupera el control de la imagen e identidad personales.³⁴⁴ Por otra parte, la naturaleza de la fotografía artístico-documental genera una indeterminación hermenéutica, que se distribuye entre una nueva percepción de lo social y del solipsismo. Se trata de dos perspectivas que, si bien se contradicen, a su vez, se realzan mutuamente.³⁴⁵ Dichos proyectos se asientan en una crítica continuada y se orientan hacia un reconocimiento altamente subjetivo tanto de la identidad, como de la diferencia.³⁴⁶

of New York, 2007 [tesis doctoral], p. 102. Goldin tomará de Brecht la exposición en forma de crónica de la decadencia de la subcultura y la bohemia urbana, en torno a una trama sexual. Vid.: SUSSMAN, Elisabeth, 1996 (nota 93), p. 34.

³³⁸ MARIONI, Gabrielle, 2002 (nota 66), p. 125.

³³⁹ MAZUR, Adam; SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, Paulina, 2003 (nota 154) (2-VIII-2013).

³⁴⁰ MANCHESTER, Elizabeth. "Nan One Month after Being Battered". En: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045/text-summary>> (20-VII-2013).

³⁴¹ QUALLS, Larry, 1995 (nota 71), p. 31.

³⁴² WEINBERG, Jonathan, ROBINSON, Joyce Henri (eds.), 2005 (nota 51), p. 11.

³⁴³ GOLDIN, Nan; *et. al.*, 1997 (nota 261), min. 18:00-18:41.

³⁴⁴ ESPINOSA, Julie, 2010 (nota 69) (21-VII-2013).

³⁴⁵ SEKULA, Allan, 1978 (nota 276), p. 865.

³⁴⁶ CARRABINE, Eamonn, 2012 (nota 75), p. 464.

5. Sobre la imagen del otro

5. I. La fealdad como medio de combate

François M. A. Voltaire (1694-1778) precisaba que el mal gusto en las artes se daba cuando había una carencia de sensibilidad hacia la *bella naturaleza*.³⁴⁷ Esta será definida por Louis Jaucourt en la *Enciclopedia* como: «La naturaleza embellecida, perfeccionada por las bellas artes para su uso y disfrute». ³⁴⁸ Según el pensamiento ilustrado, las bellas artes no habían de imitar la naturaleza en sí, sino que esta debía ser «representada con todas sus perfecciones». ³⁴⁹ El artista interviene llevando a cabo un proceso de selección e idealización. ³⁵⁰ En el corpus fotográfico de Diane Arbus y en parte de la producción de Nan Goldin se invierte este concepto: la mediación del artífice redundante en los diversos y ricos matices de la fealdad como categoría estética.

En 1965 Diane Arbus preparaba un proyecto sobre bellezas étnicas para un artículo de *Esquire*, que finalmente quedó sin publicar. ³⁵¹ En una propuesta sobre el mismo tema para Peter Crookston exponía sus ideas:

Piensa en esto: la Belleza en sí es una aberración, una carga, un misterio, incluso para sí misma. Pero si tuviera que fotografiar Grandes Bellezas, no sabría bien qué aspecto tendrían pero creo que, como los Bebés, pueden soportar el escrutinio más despiadado. ³⁵²

Además de hacer una auténtica declaración de intenciones estéticas, la fotógrafa alude a unos de los temas más recurrentes de su poética: la infancia. En 1968, *Harper's Bazaar* le encarga un retrato de Anderson Hays Cooper, hijo de Gloria Vanderbilt [figs. 60 y 61]. ³⁵³ En la versión impresa, el bebé ofrece un aspecto pálido y abotargado. La imagen figura, junto a una serie de poemas de Sandra Hochman, en un artículo titulado *The New Life* (La nueva vida), y se halla en clara discordancia con el rostro macabro del neonato.

³⁴⁷ VOLTAIRE, François M. A. "Gusto". En: CALLE, Romà de la (dir.). *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. 1ª ed. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2005 [orig. en francés, 1757: *Encyclopédie*, Vol. VII], p. 83.

³⁴⁸ JAUCOURT, Louis. "La Belle Nature". En: CALLE, Romà de la (dir.). *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. 1ª ed. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2005 [orig. en francés, 1772: *Encyclopédie*, Vol. XI], p. 121.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 121.

³⁵⁰ CALLE, Romà de la. "Introducción". En: *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. 1ª ed. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2005, p. 19.

³⁵¹ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 174.

³⁵² *Think of this: that Beauty is itself an aberration, a burden, a mystery, even to itself. But if I were to photograph Great Beauties, I don't quite know how they'd look like but I think, like Babies, they can take the most remorseless scrutiny.*

SOUTHALL, Thomas W., 1984 (nota 132), p. 168.

³⁵³ BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 274.

En *A Child Crying*, 1967 [fig. 62], una criatura llora desconsoladamente en un primer plano hiperbólico. Ostenta los rasgos de lo que Bajtín describe como rostro grotesco, pues «supone de hecho una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese abismo corporal abierto y engullente».³⁵⁴ Otras veces, los niños arbusianos presentan una madurez precoz, su imagen se construye a modo de caricatura de un adulto, como en *Two Boys Smoking in Central Park*, 1962 [fig. 34], o en *Teenage Couple on Hudson Street*, 1963 [fig. 63]. En opinión de Frederick Gross, Arbus persigue la antítesis de la juventud y de la belleza mítica.³⁵⁵ Ian Jeffrey señala que exhibe en la infancia la cara del aislamiento, del abandono y transmite un mensaje de destino incierto.³⁵⁶

Child with Toy Hand Grenade in Central Park, 1962 [fig. 64], constituye un hito del retrato infantil, con un estilo tan directo y beligerante como *Gun 1*, 1954 [fig. 65], de William Klein.³⁵⁷ El muchacho exterioriza su afán destructivo a través del gesto y la contorsión grotesca del cuerpo, cuya delgadez, sumada a la corta edad, proporcionan comicidad a la escena.³⁵⁸ La hoja de contacto [fig. 66] revela que, en el proceso de selección, la creadora supo reconocer el potencial de un niño jugando a la guerra.³⁵⁹

Nan Goldin examina la primera edad del ser humano desde el sentimiento de carencia, pues admite: «No tengo hijos y, psicológicamente, mi atención hacia ellos tiene que ver con ese anhelo».³⁶⁰ Según revela la propia artista, su interés se focaliza en la melancolía y en el recogimiento. *lo at Camouflage*, 1994 [fig. 67], incluida en el diaporama *Fire Leap*, retrata a una chica que «eligió crecer como un niño».³⁶¹ En esta representación, retoma el recurso de la mascarada, al igual que Diane Arbus en *Kid in Black-face with Friend*, 1957 [fig. 68]. En el segundo caso, la belleza y el humor se entremezclan con la realidad de la segregación étnica.³⁶² En el primero, se afrontan los tabúes acerca de la identidad de género durante las primeras etapas del desarrollo.

³⁵⁴ BAJTÍN, Mijaíl M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. 1ª ed. "Ensayo". Madrid: Alianza, 2003 [ed. orig. en francés, 1965], p. 261.

³⁵⁵ GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 153.

³⁵⁶ JEFFREY, Ian, 1995 (nota 253), p. 96.

³⁵⁷ Gross sitúa la figura de William Klein junto a la de Robert Frank y Diane Arbus dentro de la fotografía urbana antiheroica y alejada del estilo documental y estereotipado que se gesta en la exposición *The Family of Man*. Vid.: GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 89. De esta imagen proviene la afamada declaración de Norman Mailer para el *New York Times*: «Darle una cámara a Diane Arbus es como darle una granada de mano a un bebé». Vid.: LUBOW, Arthur, 2003 (nota 106) (29-VII-2013).

³⁵⁸ MCPHERSON, Heather, 1995 (nota 296), p. 118.

³⁵⁹ La imagen se ha interpretado igualmente como un pregón de la violencia de la América de finales de los sesenta, marcada por los asesinatos de John F. Kennedy y de Martin Luther King, así como por la guerra de Vietnam. Vid.: ROSENHEIM, Jeff L. "Recent Acquisitions: A Selection, 2001–2002. Diane Arbus: *Child with Toy Hand Grenade in Central Park*". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 2002, vol. 60, nº 2, p. 43.

³⁶⁰ *I don't have a child and, psychologically, my focus on them is a lot about me wishing that I did*. PHILLIPS, Sarah, 2011 (nota 263) (30-VII-2013). El tema de la infancia en la artista no ha sido analizada en profundidad por la literatura crítica y la historiografía.

³⁶¹ *Ibid.* (30-VII-2013).

³⁶² WISE, Louis. "Still Powerful?". *Prospect*, 3-XI-2001. En: <<http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/still-powerful>>

En 2006 se edita un reportaje fotográfico de Goldin, *Fashion: New York Times*, para la revista *Kid's Wear*, cuyo número se titula *Fashion, Life and Culture* (Moda, vida y cultura).³⁶³ En el contexto de la moda infantil, al igual que en *Ballad of Sexual Dependency*, la creadora incide en la incomunicabilidad de los géneros [fig. 69]. La proyección de diapositivas *Fire Leap*, 2006-2007, será descrita por la artista como «*Ballad* pero con niños», aunque aclara, «sin la angustia, ni el dolor».³⁶⁴ En algunas instantáneas se representa la fantasía y el elemento que tradicionalmente se asocia a la infancia, como *Dewey as Superman*, 1991 [fig. 70]. Otras manifiestan la precocidad, la comicidad, e incluso el ingrediente aversivo que se desprende de la obra de Arbus, como *Mexican Kid at Carnival*, 1982 [fig. 71], o *Edda in the Mirror*, 1992 [fig. 72].

Diane Arbus llevará al extremo su interés por el cuerpo en proceso de degradación. En 1963, retrata a su padre moribundo [fig. 73] y posteriormente su cadáver. En una entrevista de radio relata dicha experiencia a Studs Terkel: «La extinción gradual es fantástica. [...] Y lo fotografié entonces, algo que en verdad fue tremendamente frío».³⁶⁵ En 1955 ya había retratado el rostro de su abuela muerta y, en 1960, incluyó en un reportaje los restos de un anónimo en la morgue de Nueva York [fig. 12].³⁶⁶ En su poética, revela un sentido del cuerpo humano reducido a fragmentos y materializa con vehemencia la vulnerabilidad humana.³⁶⁷ Desde la perspectiva estética, como observa Kristeva, «el cadáver —visto sin Dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida».³⁶⁸

Una parte de la narrativa de Nan Goldin se desarrolla en torno a las secuelas del sida. En *Cookie at Vittorio's Casket*, 16 de septiembre de 1989 [fig. 74], y *Cookie in Her Casket*, 15 de noviembre de 1989 [fig. 75], dramatiza el ritual del duelo y ahonda en la experiencia traumática de la supervivencia.³⁶⁹ La saturación del rojo, el crucifijo, las flores y las velas se despliegan en una escenografía barroca, tomada de la iconografía cristiana —que más tarde desarrollará ampliamente en su poética— y en la que Vittorio y Cookie están representados como mártires.³⁷⁰ Asimismo, la artista retorna a la tradición victoriana de

diane-arbus/#.UgyJgZL0EUg> (30-VII-2013).

³⁶³ GOLDIN, Nan. "Fashion: New York City". *Kid's Wear*, 2006, nº 23. En:

<http://www.meireundmeire.com/projects/project/kids_wear_vol23/> (30-VII-2013).

³⁶⁴ *Ballad but children, but without the angst and pain*. MCKNIGHT-ABRAMS, Amah-Rose Dade. "Nan Goldin's Fire Leap". *Dazed Digital*, 6-VIII-2011. En: <<http://www.dazeddigital.com/photography/article/10788/1/nan-goldins-fire-leap>> (30-VII-2013).

³⁶⁵ *The gradual diminishing is fantastic. [...] And I photographed him then which was really tremendously cold*. ARBUS, Diane; et. al., 2003 (nota 43), p. 166.

³⁶⁶ La fotografía de Rose Russek está ubicada en: *Ibid.*, p. 138.

³⁶⁷ Gross apunta que las fotografías que Richard Avedon realizó de su padre moribundo podrían estar influidas por esta acción de Arbus. GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 98; 156.

³⁶⁸ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. 1ª ed. Nueva York: Columbia University Press, 1982 [ed orig. en francés, 1980], p. 4.

³⁶⁹ MEY, Kirstin. *Art an Obscenity*. Nueva York: I. B. Tauris, 2007, p. 84-85.

³⁷⁰ En 2009 se subastó en Christie's el gabinete de curiosidades de Goldin. Abundaban en su colección iconos católicos, desde Madonnas hasta sagrados corazones. Vid.: WALDEN, Celia. "Nan Goldin Interview: Madonnas, Skulls and a Lamb

la fotografía *post-mortem*, al *eidôlon* barthiano.³⁷¹ Kirstin May localiza en estas obras una manifestación de la *crisis de muerte* de la sociedad contemporánea y lo vincula a la ontología del medio, sobre la cual Roland Barthes sostiene:

Por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por «sacar vivo» no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.³⁷²

Tras el fallecimiento de Cookie Mueller, Goldin dejará de entender la fotografía como una forma de preservar; esta devendrá una evidencia de lo perdido.³⁷³ La serie *Gilles and Gotscho*, 1992-1993, documenta la relación entre dos jóvenes parisinos y la enfermedad y muerte del primero.³⁷⁴ La fotógrafa dispone en *Gotscho Kissing Gilles*, París, 1993 [fig. 76], una gama de colores más fría y una nitidez que apaciguan la idealización y la pompa anteriormente descritas. La serie atestigua el proceso de degeneración causado por el sida y, a la vez, ofrece una visión más consciente del fin de la vida. Raenna L. Quinlivan estima que, si bien la exposición del difunto pareciera partir de una mirada clínica, consigue sortear la incitación al voyeurismo.³⁷⁵ Sin embargo, desde el ángulo del espectador, según mantiene Susan Sontag, este esfuerzo, si existe, resulta inútil:

La muerte misma se tiene no por algo natural e inevitable, sino por una calamidad cruel e inmerecida, crea una tremenda curiosidad sobre estos acontecimientos; y la fotografía satisface parcialmente esa curiosidad. La sensación de estar a salvo de la calamidad estimula el interés en la contemplación de imágenes dolorosas, y esa contemplación supone y fortalece la sensación de estar a salvo.³⁷⁶

Diane Arbus explota en su estética lo raro, lo extraño, lo excéntrico, y se inclina por la representación de quienes constituyen «la excepción de toda regla».³⁷⁷ *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932), dirigida por Tod Browning, se incluye dentro de los filmes que tuvieron mayor influencia

with Seven Legs". *The Telegraph*, 6-IV-2009, En: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/5099705/Nan-Goldin-interview-Madonnas-skulls-and-a-lamb-with-seven-legs.html>> (1-VIII-2013). Guido Costa también analiza esta faceta, *vid.*: COSTA, Guido, 2005 (nota 19), p. 10.

³⁷¹ Dicha costumbre, generalmente en bebés e infantes fallecidos, era más frecuente en Estados Unidos que en la propia Inglaterra. *Vid.*: HANNAVY, John. *Victorian Photographers at Work*. Buckinghamshire: Shire Publications, 1997, p. 9.

³⁷² BARTHES, Roland, 1990 (nota 176), p. 72. May se refiere a esta noción barthiana, *vid.*: MEY, Kirstin, 2007 (nota 368), p. 85.

³⁷³ GOETZ, Ingvild, 1997 (nota 191), p. 123.

³⁷⁴ GOLDIN, Nan; *et. al.*, 1997 (nota 261), min. 24:50-24:59.

³⁷⁵ QUINLIVAN, Raena Lynn, 2008 (nota 150), p. 87. Foucault desarrolla su teoría sobre la mirada clínica y las consecuencias socio-culturales de la óptica científica, *vid.*: FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1966 [ed. orig. en francés, 1963].

³⁷⁶ SONTAG, Susan, 2006 (nota 73), p. 235.

³⁷⁷ ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43), p. 174.

en la fotógrafa.³⁷⁸ Parte de la crítica conviene en que la película desafiaba el vínculo cultural entre mal y discapacidad/fealdad aunque, al mismo tiempo, se veía reforzado. Además, no se trataba de actores caracterizados, sino de personas reales, algo que perturbó de forma notable a la audiencia.³⁷⁹

Elisabeth Bronfen destaca que en Arbus colisionan dos visiones que, al converger, configuran un cuerpo extraño y misterioso: la del yo fantasmático* y la corporalidad real con sus imperfecciones.³⁸⁰ Desde la perspectiva de la artista, los *freaks* adquieren connotaciones fantásticas:

Los *freaks* es de las cosas que más he fotografiado. [...] Ellos me han hecho sentir una mezcla entre vergüenza, temor y asombro. Existe una especie de leyenda acerca de los *freaks*. Como esa persona que en un cuento de hadas te detiene y te exige que resuelvas un acertijo.³⁸¹

Su proyecto de *Eccentrics*, 1960, en *Esquire*, no saldrá a imprenta, pero su espíritu se mantendrá en toda su trayectoria artística. Sintetiza el objetivo de su corpus fotográfico: confeccionar «un Cuento de Hadas para Mayores»,³⁸² una fábula moral, como la denomina Gross.³⁸³ *Jack Dracula, the Marked Man*, 1961 [fig. 77], o *Bishop by the Sea*, 1964 [fig. 78], narran la historia de unos individuos que convierten su sueño en realidad y muestran al espectador que esto es posible. Bronfen apunta que los modelos arbusianos se distinguen por su compromiso con sus peculiaridades y transgresiones.³⁸⁴ Por su parte, Gross señala que no deben percibirse en el sentido negativo del monstruo victoriano, sino desde la aceptabilidad social.³⁸⁵

Para Alexander, el concepto de normalidad en Arbus se desvanece en lo que él califica como *teatro de ambigüedad*.³⁸⁶ Dicha indeterminación se hace ostensible, según la propia artista, en la incomodidad desde la que parte su trabajo.³⁸⁷ Esta se percibe de forma notoria en su última serie, *Untitled*, 1970-71, realizada en diversas instituciones psiquiátricas, y en la que los sujetos no tienen consciencia de lo que implica ser diana del objetivo de una cámara. *Untitled (3)* [fig. 79] y *Untitled (4)* [fig.

³⁷⁸ BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 180.

³⁷⁹ FRASQUET SOLAZ, Lucía. La parada de los monstruos: *Tod Browning (1932)*. Barcelona: Nau Llibres, 2004, p. 63.

³⁸⁰ BRONFEN, Elisabeth, 1997 (nota 16), p. 32.

³⁸¹ *Freaks was a thing I photographed a lot. [...] They made me feel a mixture of shame and awe. There's a quality of legend about freaks. Like a person in a fairy tale who stops you and demands that you riddle.* MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 9:04-9:29.

³⁸² *A Fairy Tale for Grown Ups*. La expresión proviene de una carta de la fotógrafa a Robert Benton y Harold Hays, director artístico y editor de *Esquire*, respectivamente. Vid.: ARBUS, Diane; et. al., 1984 (nota 128), p. 157.

³⁸³ GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 18.

³⁸⁴ BRONFEN, Elisabeth, 1997 (nota 16), p. 33.

³⁸⁵ GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 167.

³⁸⁶ ALEXANDER, Darsie M., 1995 (nota 254), p. 122.

³⁸⁷ MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 21:14-21:16.

80] poco tienen que ver con la ternura descrita por Goldin en su crítica, quizás más evidente en *Untitled (10)* [fig. 81].³⁸⁸

Según James Knoll, en términos generales, muchas de estas imágenes pueden resultar perturbadoras. La espeluznante iluminación y los disfraces de *Untitled (3)* y *Untitled (4)*, no se perciben del todo apropiados, ni tampoco las connotaciones terroríficas asociadas a la celebración popular de Halloween.³⁸⁹ David Hevey aporta una valoración desde la óptica de los estudios sobre discapacidad. Expone que la intención de Arbus se orienta a poner de manifiesto la vitalidad y la normalidad de las personas discapacitadas, como en *The Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street*, 1963 [fig. 82], o en *The Jewish Giant* [fig. 42]. No obstante, su proyección personal se superpone a la realidad de quien sufre una alteración de sus funciones intelectuales o físicas. De este modo, construye un arma de doble filo: de una parte, el que ilustra al individuo alienado y, de otra, el que denuncia la segregación. En este segundo postulado, Arbus no se inclina por un posicionamiento integrador, sino que, en todo caso, escoge el camino de la transgresión.³⁹⁰

En la estética de Nan Goldin se vislumbra una obscenidad que, más que a la sexualidad, ha de ligarse a la traslación de lo privado al ámbito público, a la exposición de lo que se encuentra fuera de escena. En palabras de Jean Baudrillard, «ya no es la obscenidad de lo oculto, reprimido, oscuro, sino la de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto».³⁹¹ El sociólogo francés no se refiere al arte, sino específicamente a los medios de comunicación de masas. Lo obsceno, para Baudrillard, se da cuando no existe representación. Con todo, si se parte de la consideración de arte como una forma de comunicación, la naturaleza de la obra de Goldin no escapa a la literalidad o, si se prefiere, literalidad ficcionada (como tampoco la de Arbus), puesto que se construye a partir de una referencia inmediata y precisa de personas y hechos reales.

La propuesta de la fotógrafa consiste en la alteración de los límites de la intimidad en el seno de la cultura anglosajona, especialmente sensible a esta cuestión. La obscenidad como estrategia de provocación ya había servido a Larry Clark (1943) y algo más tarde a Nabuyoshi Araki (1940), paralelamente a la obra de Goldin. La artista insiste en que su propósito estriba en presentar a sus allegados su belleza y en darles acceso a partes de sí mismos que no pueden apreciar.³⁹² Por otro lado,

³⁸⁸ GOLDIN, Nan. "Art of Darkness". *Artforum*, 1995, vol. 34, n° 3, p. 14.

³⁸⁹ KNOLL, James A. "Art for Art's Sake". En: BOGDAN, Robert, et. al. *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*. 1ª ed. Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press, 2012, p. 135.

³⁹⁰ HEVEY, David. "The Enfreakment of Photography". En: DAVIS, Lennard J. (ed.). *The Disability Studies Reader*. 4ª ed. New York: Routledge, 2013 [1ª ed., 1997], p. 436-437.

³⁹¹ BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 1988 [ed. orig. en francés, 1987], p. 18-19.

³⁹² GOLDIN, Nan; et. al., 1997 (nota 261), min. 11:15-11:26.

admite que su modelo de belleza no atiende a ningún molde convencional. Asimismo, niega que se proyecten como víctimas de un objetivo indiscreto, puesto que miran, conscientes, directamente al espectador.³⁹³

Sin embargo, en algunas instantáneas como *Kenny in His Room*, 1979 [fig. 83], *Joana and Aurèle Arguing in My Bed*, 2001 [fig. 84], o *Suzanne Crying*, 1985 [fig. 85], los sujetos se encuentran ajenos a la presencia de la cámara. El voyeurismo atañe tanto a la fotógrafa como al receptor, puesto que participan de la contemplación de una escena que corresponde al dominio privado del *otro*. El espectador percibe que se halla en una posición complicada en la que ha de enfrentarse a su propio pudor e invadir el del retratado.³⁹⁴ En consecuencia, la esencia del medio se hace palmaria como elemento invasivo y su mensaje, en términos de Susan Sontag, deviene un acto de agresión.³⁹⁵

En la producción de Diane Arbus y Nan Goldin, la fealdad se abre paso como un instrumento para el desafío y la transgresión. Se trata de una forma de protesta al orden establecido y a los valores que consideran opresivos. Theodor Adorno aborda en su *Teoría estética* la función de la fealdad en el arte:

En la inclinación del arte moderno a lo nauseabundo y físicamente repelente (a la que los apologistas de lo existente no tienen nada más fuerte que oponer que el hecho de que lo existente ya es bastante feo, por lo que el arte tiene que proponer una belleza vana) se manifiesta el motivo crítico y materialista, pues a través de sus figuras autónomas el arte denuncia la dominación, incluso la sublimada como principio espiritual, y habla en favor de lo que ella reprime y niega.³⁹⁶

5. II. La visibilidad de la diferencia

Más allá del poder desconcertante y, a la vez, cautivador que ostenta la producción de Diane Arbus y Nan Goldin, la naturaleza del retrato y de la fotografía artístico-documental eleva un debate acerca de la relación entre el creador y sus modelos. La controversia señala dos cuestionamientos a

³⁹³ GOLDIN, Nan; *et. al.*, 1997 (nota 261), min. 16:43-18:06.

³⁹⁴ PHILLIPS, Sandra (com.). *Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870*. (Exposición celebrada en Londres, Tate Modern Gallery, del 28-V-2010 al 3-X-2010). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New Haven: Yale University Press, 2010, p. 210.

³⁹⁵ SONTAG, Susan, 2006 (nota 73), p. 21.

³⁹⁶ ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Akal: Madrid, 2004, [ed. orig. en alemán, 1970], p. 96.

nivel ético: la manipulación del sujeto retratado por parte del artista y, consecuentemente, la explotación de su imagen y de su intimidad.

En lo que concierne a Arbus, la polémica será capitaneada por Susan Sontag, quien afirma que esta «fotografía gente en diversos grados de relación inconsciente o ignorante de su dolor, de su fealdad».³⁹⁷ A su juicio, «muestra gente patética, digna de lástima, y también repulsiva, pero no suscita ningún sentimiento compasivo».³⁹⁸ Incluso llega a resolver que cualquier persona bajo su objetivo, se convierte en un monstruo.³⁹⁹ Judith Goldman coincide con la ensayista en que la artista traiciona a sus retratados, aunque puntualiza que «no era intencional, era su visión obsesiva lo que aislaba a cada sujeto en la desesperación».⁴⁰⁰

El crítico Max Kozloff, tras la exposición de *New Documents* en 1967, ya había defendido la honorabilidad y las convicciones éticas de Arbus. Aseguraba que el desafío se trasladaba al espectador, puesto que lo sorprendente era que aquellos retratos se hubieran llevado a cabo con consentimiento.⁴⁰¹ Lisette Model abogará por su alumna en lo que puede considerarse una respuesta directa a las acusaciones de Sontag:

La mayoría de la gente mira hacia otro lado ante estos temas, mientras que Diane no lo hizo, y para eso hace falta coraje e independencia. Creo que es la primera vez, que yo sepa, en la historia de la fotografía, que alguien retrata este tipo de personas, que son objeto de discriminación. Tenemos miedo a miraras porque en lo profundo de nuestro interior sentimos que, de algún modo, también estamos lisiados, aunque no sea en nuestro exterior. Ella los fotografió con humanidad, seriedad y en una vida activa, lo que supone un logro extraordinario.⁴⁰²

La propia fotógrafa ya se había pronunciado acerca de su empatía por los protagonistas de sus instantáneas: «La mayoría de la gente vive temiendo pasar por una experiencia traumática. Los *freaks*

³⁹⁷ SONTAG, Susan, 2006 (nota 73), p. 59.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁰⁰ [...] *The betrayal was not intentional; it was an obsessive vision that isolated each subject in despair.* GOLDMAN, Judith, 1974 (nota 55), p. 35.

⁴⁰¹ KOZLOFF, Max. "Photography". *The Nation*, 1967, nº 204, p. 352. En: <<http://www.thenation.com/archive/detail/>> (4-VIII-2013).

⁴⁰² *Most people look away when they see this subject matter, whereas Diane did not look away, and that takes courage and independence. I think it is the first time, as far as I know, in history of photography, that somebody would photograph this kind of people, who are discriminated. We are afraid to look at them because deep down in ourselves we feel we are still cripple somewhere, even if it isn't outside. She photographed them humanly, seriously, and functioning in their lives, and that was an extraordinary kind of an achievement.* MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 12:06-12:47. Cabe puntualizar que existen numerosos precedentes en la fotografía documental que abordan la marginalidad, a saber, Jacob A. Riis (1849-1914), Lewis Hine (1874-1940), August Sander (1876-1964), Dorothea Lange (1895-1965), Brassai (1899-1984), Weeggee (1899-1968), Walker Evans (1903-1975), Robert Frank (1924), por citar algunos. *Vid.*: LUGON, Olivier, 2009 (nota 240), p. 358-458.

nacieron con sus traumas. Ellos ya han pasado su prueba. Son aristócratas».⁴⁰³ Igualmente, reconocía: «En cierto sentido, me identifico con ellos».⁴⁰⁴ No obstante, también admitía los obstáculos que ella encontraba en el medio, en lo que respecta a la interacción:

Somos más amables los unos con los otros de lo que parecerá con la intervención de la cámara. Resulta un poco frío, un poco duro. No quiero decir con esto que todas las fotografías deban ser crueles. A veces muestran algo más amable de lo que uno realmente sintió, o algo diferente de un modo extraño. Pero en parte, este escrutinio tiene que ver con no evadir los hechos, no evadir el aspecto real de las cosas.⁴⁰⁵

La literatura crítica y la historiografía convienen en que las fotografías de Arbus no son el resultado de una observación pasiva, sino el registro de un encuentro en el que se establece una proximidad. Entre la creadora y sus retratados se produce una negociación de significado.⁴⁰⁶ La duda reside en su honestidad y, sobre todo, en su grado de manipulación. Patricia Bosworth recoge algunos testimonios que señalan a la artista como una tirana.⁴⁰⁷ Desde la oficialidad, solo han visto la luz declaraciones relativamente benévolas y se ha acusado a algunos modelos de perjudicar la reputación de Arbus para alcanzar notoriedad.⁴⁰⁸ Algunos testigos se refieren a ella como alguien cordial pero, a la vez seductor y tenaz, que finalmente conseguía la imagen que buscaba.⁴⁰⁹

En 1967 se exhiben treinta y dos de sus obras en la exposición del MoMA, *New Documents*. A pesar de compartir espacio con dos fotógrafos consagrados, como Lee Friedlander y Garry Winogrand, los retratos de Arbus atrajeron gran parte de la atención. La crítica, según relata Tessa DeCarlo, estuvo

⁴⁰³ *Most people go through life dreading they'll have a traumatic experience. Freaks were born with their trauma. They've already passed their test in life. They're aristocrats.* MUSILLI, John (dir.), 1989 (nota 84), min. 9:38-9:51.

⁴⁰⁴ *There's some sense in which I always identify with them.* *Ibid.*, min. 6:19-6:21.

⁴⁰⁵ *We're nicer to each other than the intervention of the camera is going to make us. It's a little bit cold, a little bit harsh. Now, I don't mean to say that all photographs have to be mean. Sometimes they show something really nicer in fact than what you felt, or oddly different. But in a way this scrutiny has to do with not evading facts, not evading what it really looks like.* *Ibid.*, min. 8:35-9:02.

⁴⁰⁶ GROSS, Frederick, 2012 (nota 45), p. 119. Otros críticos e historiadores amparan esta idea, *vid.*: LUBOW, Arthur, 2003 (nota 106) (29-VII-2013); INSÚA, Lila, 2008 (nota 306), p. 261; DECARLO, Tessa, 2004 (nota 74) (12-VIII-2013). Incluso Goldman y Sontag reconocen que Arbus mantuvo el contacto con sus modelos durante años y se ganó su confianza. *Vid.*: GOLDMAN, Judith, 1974 (nota 55), p. 33; SONTAG, Susan, 2006 (nota 73), p. 62.

⁴⁰⁷ Bosworth incluye críticas hacia la conducta de la fotógrafa por parte de Irving Mansfield y Germaine Greer. *Vid.*: BOSWORTH, Patricia, 2006 (nota 41), p. 304; 337. Nan Goldin expone la experiencia de dos amigos cercanos suyos que posaron para Arbus. Estos manifestaron que era muy manipuladora y que intentaba obtener de ellos la imagen más extraña posible. *Vid.*: GOLDIN, Nan, 1997 (nota 133), p. 99.

⁴⁰⁸ En una entrevista a la familia Matthaei, los miembros describen una sesión de retratos. Indican que fueron dirigidos pero no se sintieron presionados. *Vid.*: LEE, Deborah; RODLEY, Chris (dirs.), 2006 (nota 25), min. 5:55-9:57. Catherine Lord critica duramente el trabajo de Bosworth. *Vid.*: LORD, Catherine, 1996 (nota 32), p. 237-250.

⁴⁰⁹ LUBOW, Arthur, 2003 (nota 106) (29-VII-2013). Por otra parte, Schultz cita a Colin Wood, el muchacho de la granada de juguete, quien asegura que, con la perspectiva del tiempo, entiende que se produjo una identificación mutua y una complicidad. Afirma que la fotógrafa pudo percibir en él una infancia difícil. *Vid.*: SCHULTZ, William Todd, 2011 (nota 67), p. 92-93.

dividida. Recalca que muchos de los visitantes se enfurecieron ante aquellas imágenes.⁴¹⁰ Un artículo de Jacob Deschin pone de relieve el hecho de que Arbus dispusiera de una sala exclusiva para ella. Describe una estética estrafalaria, un sentido del humor confuso y fundamentalmente, añade que las instantáneas «rozan el mal gusto».⁴¹¹ Desde el punto de vista de la recepción, Lubow explica que la conmoción que despierta la producción de la americana, como sostenía Max Kozloff, deriva de la revelación de la intimidad, ante la cual el espectador no puede interponer una distancia de protección.⁴¹²

El rechazo de un sector del público en las obras de Goldin, en ocasiones, deriva de las diferencias en cuanto a la concepción de la desnudez en relación con los preceptos morales. *Klara and Edda Belly Dancing*, 1998 [fig. 86], causó un gran revuelo mediático en 2007, en el Reino Unido. Fue retirada por la policía durante su exposición en el Baltic Centre of Contemporary Art, de Gateshead, y confiscada a su propietario, Elton John. La determinación se basaba en la Ley de Protección de la Infancia de 1978, que prohíbe la exposición de imágenes indecentes de menores. La fotografía se había expuesto anteriormente sin ningún obstáculo, tanto a nivel internacional, así como en Inglaterra, seis años antes. Finalmente, la causa se sobreseyó puesto que los tutores habían autorizado y presenciado las circunstancias en las que se captó la instantánea.⁴¹³ Aun así, Goldin vio la necesidad de defenderse ante las acusaciones:

La perversidad se encuentra en los ojos del observador. Los niños nacen sin miedo a la sexualidad, ni miedo a sus propios cuerpos. El miedo es algo que se les impone. Los niños son seres sensuales, que tocan y que les gusta ser tocados. El adulto es el que a veces se aprovecha de esa situación. [...] No se trata de lo que los niños estén haciendo en una imagen y no hay nada enfermizo en un niño desnudo. Resulta ridículo que tratemos esto como un problema de la sociedad.⁴¹⁴

⁴¹⁰ DeCarlo reproduce la buena recepción en parte de *New York Magazine* y *Newsweek*. Menciona igualmente la reacción negativa de Jacob Deschin. Vid.: DECARLO, Tessa, 2004 (nota 74) (12-VIII-2013).

⁴¹¹ DESCHIN, Jacob. "People Seen as Curiosity". *New York Times*, 5-III-1967, p. 129.

⁴¹² LUBOW, Arthur, 2003 (nota 106) (29-VII-2013).

⁴¹³ El incidente fue difundido en toda la prensa británica, vid.: BBC NEWS. "What's the Difference between Art and Porn?". *BBC News Magazine*, 28-IX-2007. En: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/7016651.stm> (30-VII-2013);

SIDDIQUE, Haroon. "Gallery Exhibit Not Child Porn, Says CPS". *The Guardian*, 26-X-2007. En: <<http://www.theguardian.com/uk/2007/oct/26/artnews.art>> (30-VII-2013). Para acceder a las reacciones del público y expertos, vid.:

CUMMING, Laura. "When Does Art Become Child Porn?". *The Guardian*, 1-XI-2009. En: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/nov/01/art-child-porn-old-masters?INTCMP=SRCH>> (30-VII-2013);

BOTERO, Julia. "Talk to Me: Art, Pornography and Censorship". *WNYC*, 1-IV-2011. En: <<http://www.wnyc.org/articles/talk-me/2011/apr/18/talk-me-censorship-arts/>> (30-VII-2013). Para Suzanne Ost, la interpretación de esta imagen como algo inmoral dimana de la deshumanización de la infancia bajo el concepto de inocencia y, en la consecuente idea de corrupción del símbolo de la infancia cuando se fotografía su desnudez. Vid.: OST, Suzanne. "Moral Panics and the Impact of the Construction of Childhood Innocence". En: *Child Pornography and Sexual Grooming: Legal and Societal Responses*. Nueva York: Cambridge University Press, 2009, p. 186-88.

⁴¹⁴ *Perversity is in the eye of the beholder. Children are born without a fear of sexuality or a fear of their own bodies. That*

La artista ha sido interpelada en varias ocasiones acerca de las similitudes entre sus creaciones y las de Arbus. Su respuesta, en la mayoría de los casos, tiene que ver con la relación entre el fotógrafo y el sujeto retratado:

Es muy diferente de mi implicación, en el hecho de que desde el inicio solo he fotografiado a mis mejores amigos, sin importar que fuéramos definidos por la sociedad como marginales. [...] A menudo, Arbus revelaba la distancia entre la forma en que la gente se veía a sí misma y la que nosotros vemos en ellos. Sus modelos colaboraban con ella, pero a veces siento que no mantenía el contrato. Su idea de profundo escrutinio no siempre descartaba la crueldad. A veces, su trabajo resulta doloroso, también para el espectador.⁴¹⁵

La fotógrafa desapruueba, como los miembros de su comunidad, los retratos de Arbus de *drag queens* y homosexuales.⁴¹⁶ Desde su punto de vista, su precursora los estaba poniendo al descubierto ante la sociedad. Por el contrario, Goldin pretendía mostrarlos con respeto y cariño, como un tercer género, como una elección o una alternativa del ser humano de construirse a sí mismo.⁴¹⁷ Gerry Badger entiende que, a diferencia de Goldin, la mirada de Arbus hacia el *otro* procede desde el exterior.⁴¹⁸ La primera mantiene una vinculación mucho más directa y afectiva con los acontecimientos y las personas en sus representaciones, además de pertenecer al mismo grupo social.⁴¹⁹

Por otra parte, en ocasiones, portar una cámara se convierte en un salvoconducto en el que se rebasan ciertos límites que afectan a la privacidad ajena. Se trata de lo que Sontag censura en Arbus, ya que alegaba que la fotografía le otorgaba una licencia para cumplir todos sus caprichos.⁴²⁰ Desde una perspectiva ética, la brutal sinceridad con que se acompañan las producciones de Nan Goldin se sitúan en un terreno igual de complejo que el de su predecesora. Sus retratados también han podido sentir que,

fear is imposed on them. Children are sensual beings, they touch and they like to be touched. It's the adult who sometimes takes advantage of this situation. [...] It's not about what the children in an image are doing and there's nothing sick about a nude child. It's so ridiculous we treat this as a problem in society. GOLDIN, Nan. "It's Ridiculous that We Treat Child Nudity as a Problem". *The Independent*, 8-VII-2008. En: <<http://www.independent.co.uk/voices/commentators/nan-goldin-its-ridiculous-that-we-treat-child-nudity-as-a-problem-862069.html>> (30-VII-2013).

⁴¹⁵ *This is very different from my own involvement, in that from the beginning I have only photographed the people who are my best friends, no matter how much we may be defined as outsiders by society. [...] Arbus often revealed the distance between the way people saw themselves and how we see them. Her subjects collaborated with her, but sometimes I feel she did not maintain the contract. Her idea of intense scrutiny did not always preclude cruelty. Her work is often painful, for the viewer as well.* GOLDIN, Nan, 1997 (nota 133), p. 99.

⁴¹⁶ MAZUR, Adam; SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, Paulina, 2003 (nota 154) (2-VIII-2013).

⁴¹⁷ WESTFALL, Stephen, 1991 (nota 14), p. 31. Lo que plantea Goldin será desarrollado por Judith Butler en sus postulados de teoría de género. Butler rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales y concibe la identidad como un conjunto de rasgos contruidos por las personas y por su entorno. Para un conocimiento más profundo en la materia, *vid.*: BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006 [ed. orig. en inglés, 2004].

⁴¹⁸ BADGER, Gerry, 2009 (nota 26), p. 183.

⁴¹⁹ INSÚA, Lila, 2008 (nota 306), p. 273.

⁴²⁰ SONTAG, Susan, 2006 (nota 73), p. 67.

en cierto modo, su presencia como artista legitimaba las imágenes. Su trabajo comunica la intimidad a un nivel intrusivo, que trasciende las convenciones sociales, lo que provoca un colapso de las fronteras de la privacidad y, por consiguiente, se asocia con el voyeurismo.⁴²¹

Su participación en el proceso no impide que la disposición dramática del conjunto de las fotografías o las proyecciones, junto con los títulos y las connotaciones de las letras de las canciones, amplifiquen el efecto acumulativo del detalle. El público ha de confrontarse a la dimensión ética que se deriva del visionado de las imágenes. Este efecto se produce precisamente por la familiaridad y la cercanía de Goldin a sus retratados, así como por la sensación de que sus modelos han internalizado la presencia de la cámara, incluso durante el desarrollo de sus actividades íntimas y momentos privados.⁴²²

En una entrevista, Goldin admite que, si bien los sujetos acceden a ser registrados por la cámara, a algunos de ellos la exhibición pública les resulta dura, pues se sienten vulnerables y expuestos. En muchos casos, retira las fotografías de circulación, aunque hay excepciones. Una compañera sentimental, algunos años después de que acabara la relación, le hizo saber que le producía incomodidad que sus retratos formaran parte de una de sus exposiciones. Goldin se negó a prescindir de algunos, pues aducía lo siguiente: «Era mi retrospectiva y ella fue una parte importante de mi vida y mi trabajo durante cinco años. Como artista, creo que otro artista debe respetar eso».⁴²³

En el seno de la controversia que suscitan los corpus fotográficos de las dos artistas, se han de diferenciar dos aspectos: uno atañe a los métodos para lograr unos determinados objetivos y, el otro, a la intencionalidad. La historia de la fotografía, especialmente aquella relativa al paisaje social, al documentalismo y al fotoperiodismo, almacena en su archivo interminables polémicas acerca de la honestidad, la manipulación y la invasión de la intimidad. Se trata de una perspectiva ética que subyace a la propia ontología del medio.

Joan Fontcuberta aborda esta cuestión en su obra *El beso de Judas*. El crítico y artista sostiene que en todo acto humano existe manipulación, por tanto, está exenta de valor moral. Lo susceptible de ser juzgado, para Fontcuberta, son los criterios y las intenciones que se asignan a dicha manipulación.⁴²⁴ En el caso estas dos fotógrafas, se ha originado un confuso ruido que proviene de la literatura crítica e historiográfica, e incluso de la prensa, así como de los intereses personales de las artistas, opiniones de

⁴²¹ Goldin niega que exista voyeurismo puesto que ella está implicada física y emocionalmente junto con las personas y las acciones que se presentan en sus obras. Vid.: GOLDIN, Nan; *et. al.*, 1997 (nota 261), min. 13:30-13:57; 18:00-18:41.

⁴²² PHILLIPS, Sandra (com.), 2010 (nota 393), p. 209-210.

⁴²³ [...] *It was my retrospective and she was an important part of my life and my work for five years. As an artist, I feel that other artists have to respect that.* GOETZ, Ingvild, 1997 (nota 191), p. 116-117.

⁴²⁴ FONTCUBERTA, Joan. "Verdades, ficciones y dudas razonables". En: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

allegados, testigos y público. Resulta casi imposible probar de forma concluyente hasta qué punto la voluntad, el derecho a la intimidad, incluso la dignidad de los modelos de Diane Arbus y Nan Goldin fueron traicionados. Existen dudas razonables que, sin condenar, obligan a un diálogo y a una concienciación. Se ha de abrir un debate que se vincule al establecimiento de unos límites en la práctica artística que se supedite a los derechos del *otro*. Como sostenía Bajtín, «es inútil justificar la irresponsabilidad por la “inspiración”». ⁴²⁵ La proyección pública del artista conlleva una responsabilidad y requiere, en este caso, nivelar de forma justa las oscilaciones entre la empatía y la explotación.

Amén de la autorrepresentación como vía para la indagación de la propia identidad, en la narrativa de Diane Arbus y Nan Goldin subyace otra intencionalidad: hacer visible la diferencia. Las obras se insertan en un marco contextual específico que se ha de tener en consideración para comprender los mecanismos de los que se sirven para dicho propósito. En el caso de Arbus, su producción tiene lugar durante la gestación de un signo de los nuevos tiempos, tras la Segunda Guerra Mundial, marcados por la presidencia de Kennedy y la generación *beat*. Fue esta última la que, con su estilo radical, instaló en América una filosofía opuesta al conservadurismo autocomplaciente de la década de los cincuenta. El credo materialista fue violentamente atacado y se trasladó el concepto de felicidad del grupo social al individuo. Se secundaba la introspección frente a la idea de crisol comunal, en la que la presión del grupo resultaba castrante. ⁴²⁶ Paralelamente, se desarrollan el Arte Pop, el cine *underground* y el nuevo esplendor de las revistas. Surgirá lo que Sontag denomina lo *modern camp*, que encaja con el estilo posmoderno del pastiche, el eclecticismo, la ironía, la teatralidad, el artificio y la fusión de los conceptos pasado-presente y trágico-cómico. ⁴²⁷

La producción de Goldin ha de enmarcarse, en su origen, en el círculo de Boston de finales de los setenta. Estos artistas centran su reflexión artística acerca de los diversos modos de representación de la intimidad personal o ajena. A la sombra de la era Reagan, se gesta un nuevo tipo de bohemia que se opone al panorama sociocultural de principios de los ochenta. Como comunidad, proponen una visión de la diferencia como condición artística, que quedará congregada, a modo de consigna generacional, en torno al consumo de drogas, a la exposición de los signos identitarios y al empleo del sexo como instrumento revolucionario. ⁴²⁸

⁴²⁵ BAJTÍN, Mijaíl M. “Arte y responsabilidad”. En: *Estética de la creación verbal*. 10ª ed. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1999 [ed. orig. en francés, 1979], p. 12.

⁴²⁶ MANCHESTER, William. *The Glory and the Dream. A Narrative History of America, 1932-1972*. Boston: Little, Brown & Co., 1973, p. 889-893.

⁴²⁷ SONTAG, Susan. “Notes on Camp”. En: *Against Interpretation and Other Essays*. 1ª ed. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, p. 274-292. Citado por: BROOK, Vincent. “Introduction. Seeing Isn’t Believing”. En: *You Should See Yourself: Jewish Identity in Postmodern American Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006, p. 7.

⁴²⁸ SEGADE, Manuel (com.), 2009 (nota 29), p. 15-16.

Jean-François Lyotard planteará una filosofía que apunta a la relevancia del sujeto concreto y a la importancia de subrayar la diferencia.⁴²⁹ Asimismo, destacará la necesidad de hallar una manera de llevar a cabo dicha consigna:

Hay que buscar mucho para encontrar las nuevas reglas de formación y de eslabonamiento de proposiciones capaces de expresar la diferencia revelada por el sentimiento, si no se quiere que esa diferencia quede inmediatamente ahogada en un litigio y que la voz de alerta dada por el sentimiento haya sido inútil. El objetivo de una literatura, de una filosofía y, tal vez, de una política sería señalar las diferencias y encontrarles idiomas.⁴³⁰

En su ensayo *Lo inhumano*, Lyotard introduce su definición de lo sublime como «ese sentimiento contradictorio, placer y pena, alegría y angustia, exaltación y depresión».⁴³¹ La estética de lo sublime supone un hito en la historia, puesto que, conceptualmente, a partir de esta se inicia la autonomía de la fealdad respecto de la belleza y, según Umberto Eco, la redención romántica de lo feo.⁴³² Para Lyotard, las artes deben ignorar la imitación de los modelos bellos. El dolor, el terror, el asombro y lo contradictorio fracturan los límites del sensorio común, y ponen en crisis la armonía estética de lo bello del arte clásico.⁴³³ Según este, «el arte no imita la naturaleza, crea un mundo paralelo, [...] donde lo monstruoso y lo informe tienen su derecho porque pueden ser sublimes».⁴³⁴

En Arbus, la visibilidad de la diferencia se crea de forma violenta, por medio de lo abyecto, lo grotesco y lo ambiguo. Establece un juego a tres bandas en el que el fotógrafo confronta la dignidad del retratado a la posición privilegiada del receptor. Se trata de una subversión de los valores de la otredad y de la idea de normalidad: en su discurso, lo que pasa a ser observado es la mirada del espectador. A través de su objetivo, lo cotidiano se convierte en algo extraordinario y se precisa de la subjetividad y de lo emocional para gestionar la exposición de la diferencia.⁴³⁵ Además, cede al público una función en la que el reto supone dejar de ignorar la otredad, no para concebirla como un conjunto, sino para apreciarla desde la singularidad.⁴³⁶

⁴²⁹ LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1987. [ed. orig. en francés, 1979], p. 30.

⁴³⁰ LYOTARD, Jean-François. *La diferencia*. 2ª ed. Barcelona: Gedisa, 1996 [ed. orig. en francés, 1983], p. 26.

⁴³¹ LYOTARD, Jean-François. “Lo sublime y la vanguardia”. En: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998 [ed. orig. en francés, 1988], p. 99. Fabián Giménez Gatto lleva a cabo un análisis de este escrito el que aborda la estética de Lyotard y la alteridad. Vid.: GIMÉNEZ GATTO, Fabián. “Lo sublime o la infancia imposible: experimentación y anamnesis en la estética de Jean-François Lyotard”. *Discurso Visual*, 2006, n° 6. En: <<http://discursovisual.net/antiores/dvwebne06/aportes/apofabian.htm>> (12-VIII-2013).

⁴³² ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 2007 [ed. orig. en italiano, 2007], p. 271-281.

⁴³³ LYOTARD, Jean-François, 1998 (nota 430), p. 95-110.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁴³⁵ SEGADE, Manuel (com.), 2009 (nota 29), p. 21.

⁴³⁶ DECARLO, Tessa, 2004 (nota 74) (12-VIII-2013).

Nan Goldin intercala estrategias de visibilidad y desocultación, así como una estética que va desde lo obscuro y lo abyecto, hasta lo bello anticlásico. Articula un discurso en el que lo puramente real deviene performativo, de modo que desestabiliza los límites de lo real y lo ficticio en el arte. Consigue poner en jaque las pautas que rigen la sociedad. El espectador no experimenta, aunque en su contemplación, se ve indefectiblemente implicado y ha de presenciar el modo en que la afectividad se impone sobre las normas de la intimidad.⁴³⁷ La fotografía indaga acerca de las fronteras del *yo* y del *otro*. Desvela la ternura, la vulnerabilidad, el dolor y el deseo propio y el de sus más cercanos. El desafío de su propuesta se encuentra en admitir otras formas de entender el arte y la vida, de reinventarse y de relacionarse con el *otro*.⁴³⁸

En última instancia, ambas narrativas pasan el testigo al espectador. Lo que se propone en este escrito es en entender el arte como un fenómeno dialógico. En este proceso de comunicación, como en un diálogo, hay lugar a la réplica. He aquí algunas sugerencias, a modo de interrogantes: ¿qué se entiende hoy por otredad? ¿Existe objetificación del individuo en la fotografía del paisaje social? ¿La exposición de los estados emocionales extremos supone una vía útil para poner en evidencia la tiranía de lo normal? O, por el contrario, ¿resulta más eficaz establecer un distanciamiento? ¿Qué medios son los más adecuados para concienciar sobre la realidad de la discapacidad? Manipular para destacar aquello que distingue al sujeto, ¿cumple el objetivo de visualizar la otredad? ¿Puede considerarse válido imponer un discurso afectivo por encima del derecho a la intimidad? ¿La estética de la fealdad solo puede desencadenar en un rechazo por parte del observador, o bien, permite celebrar la diferencia en la condición humana? ¿El arte se vuelve social si se contrapone a la sociedad, o si la complace? ¿Sigue ejerciendo el arte actual una función de denuncia social? Si es así, ¿de qué mecanismos se sirve?

Al mismo tiempo, los corpus fotográficos de Diane Arbus y Nan Goldin actúan como espejos que reflejan la forma en que miramos. Por consiguiente, suscitan cuestionamientos sobre lo que consideramos belleza, fealdad, rareza, perversión, obscenidad u otredad. La intimidad se ha convertido en una moneda de cambio, por lo que deberíamos examinar nuestras convicciones a este respecto y lo que las impulsa. Frecuentemente, en los medios de comunicación, la diferencia se visibiliza a partir del sensacionalismo, la deshonestidad, la explotación y la espectacularización. Por tanto, cabe reflexionar si el arte puede invertir esta tendencia y si ha de hacerlo con compasión o con crudeza.

Con todo, es posible aferrarse a algunas certezas. Las producciones de Arbus y Goldin advierten de que la otredad pertenece al mundo y que precisa de una voz. Contribuyen a su comprensión desde

⁴³⁷ SEGADE, Manuel (com.), 2009 (nota 29), p. 14.

⁴³⁸ WILSON, Emma, 2012 (nota 72), p. 27.

la individualidad artística, en forma de microrrelatos, que posibilitan, aunque solo en parte, la reconstrucción de la historia social y cultural. En todo caso, el auténtico valor reside en el hecho de que empujan a seguir haciéndose preguntas.

CONCLUSIONES

El origen de la poética de Diane Arbus ha de situarse en la fotografía comercial que se desarrolla en revistas de periodismo alternativo, de tradición literaria y elaborado diseño. Asimismo, puede considerarse una reacción contra las convenciones estéticas de la fotografía de moda. Precisamente al contrario, Nan Goldin bebe en sus inicios de este último género, aunque mantiene fundamentalmente, a lo largo de su carrera artística, los mecanismos del lenguaje cinematográfico.

Arbus despliega una gran maestría técnica y aporta a la historia de la fotografía el empleo del *flash* a la intemperie, así como el formato cuadrado y la frontalidad como recursos hiperbólicos. Goldin destaca entre los pioneros que extraen el máximo partido a la luz artificial y a las cualidades efectistas de la fotografía en color. La indagación formal de ambas artistas convergerá en la estética *snapshot*, heredera de la popularización del medio en el ámbito *amateur*. La asimilación de los rasgos visuales de la instantánea de aficionado se conecta, por un lado, con el principio de objetividad e ingenuidad, que en Arbus y en Goldin se transforma en una estrategia para transmitir inmediatez y carga emotiva. Por otro lado, facilita la incorporación de la cotidianeidad a la lírica fotográfica.

En lo que respecta al género, se ha discurrecido acerca de los inconvenientes de categorizar los corpus artísticos de Arbus y Goldin exclusivamente bajo la denominación de fotografía documental. Los términos de 'paisaje social' y 'fotografía artístico-documental', se proponen en esta investigación como categorías que definen de forma mucho más precisa la labor de estas creadoras, pues adoptan la consideración de lo documental como una estética, más que como un género. Al mismo tiempo, la incorporación del vocablo 'arte' para designar dichas creaciones posibilita asociarlas al concepto de corpus narrativo, en el que las fotografías, en forma de serie, operan como hilo conductor de una temática y una poética específica. En el caso de Arbus, su narrativa se nutre principalmente de la literatura y, en Goldin, del arte cinematográfico.

Con la asimilación de la dimensión artística en la fotografía documental, se aprecia el giro de esta disciplina como vía de expresión personal que ostenta la marca de autor. De una parte, tanto en Arbus como en Goldin, las instantáneas constituyen un repertorio de exploración sociológica de la imagen. Por otro lado, y con igual relevancia, se instaura el yo como objeto para el documento y, la fotografía, como medio de autorrepresentación e indagación de los roles y estados de la propia identidad. En ambos casos, el arte deviene una terapia que opera como instrumento que permite sublimar las

angustias psíquicas. En las fotografías de Diane Arbus y Nan Goldin se observa que la narrativa parte del interés por un grupo social muy definido y se radicaliza hasta el solipsismo, en el momento posterior a la *muerte del arte*, en que se pierden las referencias normalizadas por lo icónico-universal. Los símbolos, por tanto, se repliegan para denotar la individualidad.

Lo performativo ya no emerge en su asociación a la fotografía como registro, sino que condensa todo el acontecimiento fotográfico. En este se congregan: el origen conceptual de la serie, pasando por la participación en el momento del posado o captura de la imagen, hasta el igualmente relevante proceso de selección y postproducción. Al mismo tiempo, lo performativo en Arbus y Goldin se manifiesta por medio del recurso de la mascarada, del que se sirven para desestabilizar la concepción de los valores de identidad, con la exploración de los estados del cuerpo humano como referente. Arbus traduce la rigidez de los roles de género y pone en evidencia a una cultura que se tambalea entre el puritanismo y la tolerancia. Del mismo modo, Goldin apunta a las diversas alternativas de la construcción social de la sexualidad y del género. Las dos artistas hallan un equilibrio entre la expresión y la representación. Abordan la realidad de las personas y los hechos que conforman lo cotidiano y lo tamizan a través de la dramatización.

La noción de fotografía como *performance* sintetiza la hibridación de las artes como signo de la Posmodernidad. En sus producciones se diluyen las fronteras de los géneros fotográficos y se asimilan los mecanismos de otras disciplinas como la moda, la pintura, el cine, la literatura y el teatro. Por la propia naturaleza del medio fotográfico, su literalidad con frecuencia ha suscitado dudas acerca de la pérdida del poder de simbolización y de trascendencia. No obstante, en las obras analizadas se hace palmario que el genio creador puede servirse de recursos conceptuales y estéticos que enriquezcan la visión del espectador.

El estilo *amateur* en las producciones de estas fotógrafas se halla en conexión con la estética de la fealdad. De forma explícita, directa, y bajo el filtro de lo abyecto, lo grotesco, lo fantástico, lo terrorífico, lo ambiguo y lo obscuro, abordan temas tabúes como los conflictos de la infancia, la muerte, la sexualidad, la marginalidad y la enfermedad. Se trata de una propuesta que invita a examinar hasta qué punto se han transformado los valores estéticos en la actualidad. A la vez, lo feo interviene como instrumento de oposición a las convenciones sociales y subvierte el binomio clásico bello-bueno. De este modo, se somete a revisión la propia concepción de belleza, para proponer la peculiaridad y la afectividad como criterios de lo bello.

Más allá de analogías y diferencias, cabe subrayar los cuestionamientos estéticos y éticos que pueden derivarse del diálogo entre ambas producciones. En estas se hace efectivo el reconocimiento del carácter subjetivo y comunicativo del medio, sin pretensiones de ocultar la verdadera intención personal, bajo el falso reclamo de la objetividad. Diane Arbus y Nan Goldin retratan a personas que se sitúan en

los márgenes de la sociedad, no solo desde una dimensión meramente documental, sino con la misión de convertirlas en el centro de atención. Se establece igualmente una relación entre el fotógrafo, el sujeto retratado y el espectador, en la que el primero empatiza con el segundo, a partir de la introspección y de la propia experiencia vital. Al tiempo, se analizan los mecanismos de observación de la otredad, y como resultado, la perspectiva del espectador, en el seno de las normas sociales, se halla a su vez en el punto de mira.

Las dos poéticas proponen modos de representación y denuncia, más o menos acertadas y eficaces, del dolor, la violencia, la enfermedad y la discapacidad. La intención se funda en la reivindicación de las diversas formas de ser en el mundo. No obstante, existen razones para pensar que los métodos, en algunos casos, no han sido del todo aceptables. En todo caso, no se trata de juzgar a las artistas, sino de abordar la dimensión ética del arte y seguir insistiendo en la responsabilidad del retratista en lo que concierne a la explotación de la imagen y de la intimidad del modelo. Igualmente, existe una necesidad, que la Historia del Arte puede cubrir desde un enfoque interdisciplinar, de examinar las estrategias más beneficiosas y adecuadas para visibilizar la diferencia.

Uno de los frutos que se desprenden del presente trabajo es el haber podido comprobar que aún quedan varias e interesantes vías abiertas para la investigación, a saber: la fotografía de interiores; el tratamiento del espacio para integrar la psicología del retratado; la fortuna crítica o las conexiones con fotógrafos más recientes que se insertan en la tradición del paisaje social y toman las creaciones de Arbus y Goldin como fuente de inspiración. Asimismo, por la necesidad de acotar el tema, han quedado pendientes de estudio las relaciones de ambas producciones con la publicidad, la fotografía de moda y especialmente la pintura, el arte cinematográfico y la literatura. Por último, el mayor beneficio de ahondar en la labor de estas singulares fotografías estriba en su validez para impulsar a la reflexión sobre cuestiones de índole estética, cultural o ética, desde la consigna de que el gran relato no se corresponde con la historia de todos.

FUENTES

- ARBUS, Diane. "Five Photographs by Diane Arbus". *Artforum*, 1971, vol. 9, nº 9, p. 64-69.
- ARBUS, Diane; et. al. *Diane Arbus, Revelations*. 1ª ed. (Exposición celebrada en San Francisco, SFMoMA, del 25-X-2003 al 8-II-2004). Nueva York: Random House, 2003.
- ARBUS, Diane; et. al. *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. 1ª ed. Nueva York: Aperture, 1972.
- ARBUS, Diane; et. al. *Diane Arbus: Magazine Work*. 1ª ed. Nueva York: Aperture, 1984.
- ARBUS, Diane; et. al. *Untitled*. 1ª ed. Nueva York: Aperture, 1995.
- ARMSTRONG, David; GOLDIN, Nan. *A Double Life*. Nueva York: Scalo Publishers, 1994.
- COULTHARD, Edmund; GOLDIN, Nan (dirs.). *I'll Be Your Mirror* [VHS]. Londres: Blast Films para BBC-TV, 1995.
- DUPUY, Alain (com.). *Diane Arbus*. (Exposición celebrada en Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, del 25-IV-1986 al 1-VI-1986). Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986.
- GOLDIN, Nan. "Art of Darkness". *Artforum*, 1995, vol. 34, nº 3, p. 14.
- GOLDIN, Nan. "Body Is a 4-Letter Word". *Art Journal*, 1991, vol. 50, nº 4, p. 8-13.
- GOLDIN, Nan. "Doing Life: Nan Goldin Talks with Danny Lyon". *Artforum*, 1995, nº 34, p. 62-67.
- GOLDIN, Nan. "Fashion: New York City". *Kid's Wear*, 2006, nº 23. En: <http://www.meireundmeire.com/projects/project/kids_wear_vol23/> (30-VII-2013).
- GOLDIN, Nan. "It's Ridiculous that We Treat Child Nudity as a Problem". *The Independent*, 8-VII-2008. En: <<http://www.independent.co.uk/voices/commentators/nan-goldin-its-ridiculous-that-we-treat-child-nudity-as-a-problem-862069.html>> (30-VII-2013).
- GOLDIN, Nan. *Couples and Loneliness*. Kioto: Korinsha Press, 1999.
- GOLDIN, Nan. *Desire by Numbers*. San Francisco: Artspace Books, 1994.
- GOLDIN, Nan. *Soeurs, Saintes et Sibylles*. París: Regard, 2005.
- GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. 1ª ed. Nueva York: Aperture, 1986.
- GOLDIN, Nan. *The Other Side*. 1ª ed. Nueva York: Scalo Publishers, 1993.
- GOLDIN, Nan; et. al. *El patio del diablo*. Londres: Phaidon, 2003 [ed. orig. en inglés 2003].
- GOLDIN, Nan; et. al. *Nan Goldin: in My Life* [DVD]. Nueva York: Inner-Tube Video, 1997.
- HOLERT, Tom. "Nan Goldin Talks with Tom Holert". *Artforum*, 2003, vol. 41, nº 7. En: <<http://artforum.com/inprint/id=4292>> (12-VII-2013).
- KRIEF, Jean-Pierre; et. al. (dirs.). *Contacts Vol. 2: Le renouveau de la photographie contemporaine* [DVD]. París: La Sept Arte, KS Visions, Centre National de la Photographie, 2000.

- LEE, Deborah; RODLEY, Chris (dirs.). *The Genius of Photography* [DVD]. Londres: 2 Entertain Video, 2006. En: <http://www.dailymotion.com/video/xu3mta_los-genios-de-la-fotografia-capitulo-5-de-6-testigos-de-vidas-privadas_tech#.Uca9ZKubumF> (2-VIII-2013).
- MAZUR, Adam; SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, Paulina. "Nan Goldin Interviewed". *Fototapeta*, 2003. En: <<http://www.fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>> (2-VIII-2013).
- MCKNIGHT-ABRAMS, Amah-Rose Dade. "Nan Goldin's *Fire Leap*". *Dazed Digital*, 6-VIII-2011. En: <<http://www.dazeddigital.com/photography/article/10788/1/nan-goldins-fire-leap>> (30-VII-2013).
- MUSILLI, John (dir.). *Going Where I've Never Been: The Photography of Diane Arbus* [VHS]. Nueva York: Camera Three Productions, 1989. En: <http://www.youtube.com/watch?v=Q_0sQI90kYI> (13-VI-2013).
- PEREZ BERGLIAFFA, Mercedes. "Nan Goldin: 'Lo que sé lo prendí del cine'". *Clarín*, 25-V-2012. En: <http://www.revistaen.clarin.com/arte/fotografia/aprendi-cine_0_703129710.html> (10-VI-2013).
- PHILLIPS, Sarah. "Photographer Nan Goldin's Best Shots". *The Guardian*, 24-VII-2011. En: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jul/24/photograph-nan-goldin-best-shots>> (30-VII-2013).
- SCORZIN, Pamela C. "Nan Goldin". *Künstler*, 2008, vol. 16, n° 83. En: <<http://www.zeitkunstverlag.de/wp-content/uploads/wpsc/downloadables/kuenstler-2008-09-083-goldin-nan.pdf>> (12-VI-2013).
- TERKEL, Studs. "God Bless the Child". En: *Hard Times. An Illustrated Oral History of the Great Depression*. 3° ed. Nueva York: The New Press, 2012, p. 83-101 [1ª ed., 1970].
- WALDEN, Celia. "Nan Goldin Interview: Madonnas, Skulls and a Lamb with Seven Legs". *The Telegraph*, 6-IV-2009. En: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/5099705/Nan-Goldin-interview-Madonnas-skulls-and-a-lamb-with-seven-legs.html>> (1-VIII-2013).
- WESTFALL, Stephen. "Nan Goldin". *Bomb*, 1991, n° 37, p. 28-31.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía general

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Akal: Madrid, 2004 [ed. orig. en alemán, 1970].
- ATKINS, Robert. "The Snapshot Aesthetics". En: *Artspeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords, 1945 to the Present*. 1ª ed. Nueva York: Abbeville Press Publishers, 1990, p. 147-149.
- BAJTÍN, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. 10ª ed. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1999 [ed. orig. en francés, 1979].
- BAJTÍN, Mijaíl M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. 1ª ed. (Ensayo). Madrid: Alianza, 2003 [ed. orig. en francés, 1965].
- BAJTÍN, Mijaíl M.; BUBNOVA, Tatiana. *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. México D.F.: Taurus, 2000.
- BARCHANA-LORAND, Dorit; GALNOOR, Efrat. "Philosophy of Art Education in the Visual Culture: Aesthetics for Art Teachers". *Journal of Philosophy of Education*, 2009, vol. 43, nº 1, p. 133-148.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1990 [ed. orig. en francés, 1980].
- BATE, David. *Photography: The Key Concepts*. 1ª ed. Oxford; Nueva York: Berg, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 1988 [ed. orig. en francés, 1987].
- BRADLEY, Francis. H. *Appearance and Reality: a Metaphysical Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1966, p. 306 [ed. orig. en inglés, 1893].
- BUBNOVA, Tatiana. "El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín". *Escritos*, 1997, nº 15-16, p. 259-273.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006 [ed. orig. en inglés, 2004].
- CALLE, Romà de la (dir.). *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. 1ª ed. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2005.
- CHILVERS, Ian; COLORADO CASTELLARY, Arturo (eds.). *Diccionario del arte del siglo XX*. 1ª ed. Madrid: Editorial Complutense, 2001 [ed. orig. en inglés, 1998].
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de los ismos*. 4ª ed. Madrid: Siruela, 2006 [1ª ed., 1949].
- CONSUEGRA ANAYA, Natalia. *Diccionario de psicología*. Bogotá: Ecoe Ediciones, 2010.
- COSACOV, Eduardo. *Diccionario de términos técnicos de la Psicología*. 3ª ed. Córdoba: Brujas, 2007 [1ª ed., 2001].

- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1984 [ed. orig. en francés, 1983].
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1987 [ed. orig. en francés, 1985].
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 2007 [ed. orig. en italiano, 2007].
- ELKINS, James. *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline*. Nueva York: Routledge, 2013.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. 1ª ed. Vols. IV. Barcelona: Ariel, 1994.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1966 [ed. orig. en francés, 1963].
- FRASQUET SOLAZ, Lucía. *La parada de los monstruos: Tod Browning (1932)*. Barcelona: Nau Llibres, 2004.
- FRIDAY, Jonathan. "Demonic Curiosity and the Aesthetics of Documentary Photography". *British Journal of Aesthetics*, 2000, vol. 40, nº 3, p. 356-375.
- GIMÉNEZ GATTO, Fabián. "Lo sublime o la infancia imposible: experimentación y anamnesis en la estética de Jean-François Lyotard". *Discurso Visual*, 2006, nº 6. En: <<http://discursovisual.net/antiores/dvwebne06/aportes/apofabian.htm>> (12-VIII-2013).
- GLAHN, Philip. *Estrangement and Politicization: Bertolt Brecht and American Art, 1967-1979*. Nueva York: City University of New York, 2007 [tesis doctoral].
- GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea, 2005.
- GUNTHER, André; POIVERT, Michel (eds.). *El arte de la fotografía: desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Lunweg, 2009 [ed. orig. en francés, 2007].
- HANNAVY, John. *Victorian Photographers at Work*. Buckinghamshire: Shire Publications, 1997.
- HEDGECOE, John; et. al. *Manual de técnica fotográfica*. Madrid: Hermann Blume, 1995 [ed. orig. en inglés, 1977].
- JONES, Nick; BERKELEY, George. *Starting with Berkeley*. Londres; Nueva York: Continuum, 2009.
- KAPLAN, Harold. *The Solipsism of Modern Fiction: Comedy, Tragedy, and Heroism*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2011 [ed. orig. 1966].
- KAZIMIERCZAK, Marcin. "El concepto del solipsismo en la escritura postmoderna de Borges". *Itinerarios*, 2007, nº 5, p. 101-112.
- KNOLL, James A. "Art for Art's Sake". En: BOGDAN, Robert, et. al. *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*. 1ª ed. Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press, 2012, p. 129-143.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. 1ª ed. Nueva York: Columbia University Press, 1982 [ed. orig. en francés, 1980].
- KRISTEVA, Julia; et. al. *El trabajo de la metáfora: identificación-interpretación*. 1ª ed. Barcelona: Gedisa, 1985 [ed. orig. en francés, 1984].

- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987 [ed. orig. en francés, 1986].
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. 2ª ed. Buenos Aires: R.E.I., 1991 [ed. orig. en francés, 1979].
- LYOTARD, Jean-François. *La diferencia*. 2ª ed. Barcelona: Gedisa, 1996 [ed. orig. en francés, 1983].
- LYOTARD, Jean-François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998 [ed. orig. en francés, 1988].
- MADARIAGA, Luis de. *Diccionario técnico de fotografía y cine*. Barcelona: Royal Books, 1994.
- MANCHESTER, William. *The Glory and the Dream. A Narrative History of America, 1932-1972*. Boston: Little, Brown & Co., 1973.
- MORRIS, Rosalind C. (ed.). *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. 1ª ed. Nueva York: Columbia University Press, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. 1ª ed. París: Christian Bourgois, 1986.
- NASH, Mary; TORRES, Gemma (eds.). *Los límites de la diferencia: alteridad cultural, género y prácticas sociales*. Barcelona: Icaria, 2009.
- NEILL, Alexander Sutherland. *Summerhill. Un punto de vista radical sobre la educación de los niños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005 [ed. orig. en inglés, 1960].
- RICO, Juan Carlos (ed.). *La exposición de obras de arte: reflexiones de una historiadora, una artista y un arquitecto*. Madrid: Sílex, 2009.
- RICO, Juan Carlos. *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Sílex, 2006.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Diccionario de la literatura: términos, conceptos, «ismos» literarios*. 4ª ed., Vols. II. Madrid: Aguilar, 1982 [1ª ed., 1954].
- SANDWEISS, Martha A. "Image and Artifact: The Photograph as Evidence in the Digital Age". *Journal of American History*, 2007, nº 94, p. 193-202. En: <<http://www.journalofamericanhistory.org/projects/americanfaces/msandweiss.html>> (13-VII-2013).
- SONTAG, Susan. "Notes on Camp". En: *Against Interpretation and Other Essays*. 1ª ed. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, p. 274-292.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coor.). *Historia de la fotografía*. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 1996 [1ª ed., 1981].
- SOUGEZ, Marie-Loup; PÉREZ GALLARDO, Helena. *Diccionario de historia de la fotografía*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- SPENCER, Douglas A. *Diccionario focal de tecnología fotográfica*. Barcelona: Omega, 1979 [ed. orig. en inglés, 1973].
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty; GUHA, Ranajit. *Selected Subaltern Studies*. 1ª ed. Nueva York: Oxford University Press, 1988.
- TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. 1ª ed. New Haven: Leet's Island Books, 1980.
- VIRTANEN, Reino. "The Spectre of Solipsism in Western Literature". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 1986, vol. 19, nº 1, p. 59-76.

WARNER MARIEN, Mary. *Photography: A Cultural History*. 2ª ed. Londres: Laurence King Publishing, 2006 [1ª ed., 2002].

WITTGESTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1992 [ed. orig. alemán, 1921].

WOLLEN, Peter. "Photography and Aesthetics". *Screen*, 2009, vol. 19, nº 4, p. 9-28.

Bibliografía específica

1967, febrero 28 - mayo 7. Nueva York. *New Documents*.

The Museum of Modern Art Archives, de Nueva York (MoMA), Curatorial Exhibition Files, Exh. #821, 92-98.

ADLER KAVALER, Susan. "Diane Arbus and the Demon Lover". *American Journal of Psychoanalysis*, 1988, vol. 48, nº 4, p. 366-370.

ALEXANDER, Darsie M. (com.). *Slideshow. Projected Images in Contemporary Art*. 1ª ed. (Exposición celebrada en Baltimore, The Baltimore Museum of Art, del 24-II-2005 al 15-V-2005). University Park: Pennsylvania State University Press, 2005.

ARMSTRONG, David; SUSSMAN, Elisabeth (coms.). *I'll Be Your Mirror*. 1ª ed. (Exposición celebrada en Whitney Museum of American Art, del 3-X-1996 al 5-I-1997). Nueva York: Whitney Museum of American Art; Zurich: Scalo, 1996.

BADGER, Gerry. *La genialidad de la fotografía: cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona: Blume, 2009 [ed. orig. en inglés, 2007].

BBC NEWS. "What's the Difference between Art and Porn?". *BBC News Magazine*, 28-IX-2007. En: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/7016651.stm> (30-VII-2003).

BEDIK, Amy. "Books in Brief". *Popular Photography*, 1988, nº 1, p. 74.

BÉPOIX, Michel (com.). *Femmes Femmes: Regards de femmes, femmes regardées*. (Exposición celebrada en Aix-en-Provence, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, del 5-VII-2002 al 29-IX-2002). Arlés: Actes Sud, 2002.

BLAIR, Sara. "Jewish America through the Lens". *Michigan Quarterly Review*, 2003, vol. 42, nº 1. En: <<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0042.115>> (12-VI-2013).

BOSWORTH, Patricia. *Diane Arbus*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 2006 [ed. orig. en inglés, 1984].

BOTERO, Julia. "Talk to Me: Art, Pornography and Censorship". *WNYC*, 1-IV-2011. En: <<http://www.wnyc.org/articles/talk-me/2011/apr/18/talk-me-censorship-arts/>> (30-VII-2013).

BRACEWELL, Michael. "Making Up Is Hard to Do". *Frieze*, 1993, nº 12. En: <http://www.frieze.com/issue/article/making_up_is_hard_to_do/> (10-VI-2013).

BROOK, Vincent (ed.). *You Should See Yourself: Jewish Identity in Postmodern American Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.

BROUGHNER, Kerry (com.). *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*. (Exposición celebrada en Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, del 17-III-1996 al 28-VII-1996). Los Ángeles: MOCA, 1996.

BUTLER, Judith. "Diane Arbus: Surface Tensions". *Artforum International*, 2004, vol. 42, nº 6. En: <<http://www.americansuburbx.com/2010/11/theory-surface-tensions-judith-butler.html>> (12-VI-2013).

CARRABINE, Eamonn. "Just Images. Aesthetics, Ethics and Visual Criminology". *British Journal of Criminology*, 2012, nº 52, p. 463-489.

CHAHROUDI, Martha. "Twelve Photographers Look at Us". *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 1987, vol. 83, nº 354-355, p. 3-7.

CHARRIER, Philip. "On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis". *History of Photography*, 2012, vol. 36, nº 4, p. 422-438.

- COLEMAN, Allan Douglass. "Diane Arbus, Lee Friedlander, and Garry Winogrand at Century's End". En: BUTLER, Cornelia H. (com.). *The Social Scene: the Ralph M. Parsons Foundation Photography Collection at the Museum of Contemporary Art*. (Exposición celebrada en Los Ángeles, Museum of Contemporary Art, del 4-VI-2000 al 20-VIII-2000, y en Lake Worth, Palm Beach Institute of Contemporary Art, del 7-X-2000 al 30-XII-2000). Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 2000, p. 30-37.
- COLEMAN, Allan Douglass. "Two Jacks and a Jill: Diane Arbus, Lee Friedlander and Garry Winogrand". *PhotoResearch*, 2005, vol. 9, nº 9, p. 19-22.
- COLEMAN, Allan Douglass. "Why I'm Saying No to this New Arbus Book". *New York Observer*, 1995, vol. 9, nº 37, p. 1; 25.
- COSTA, Guido. *Nan Goldin*. 3ª ed. Londres: Phaidon, 2005 [1ª ed., 2001].
- CUMMING, Laura. "When Does Art Become Child Porn?". *The Guardian*, 1-XI-2009. En: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/nov/01/art-child-porn-old-masters?INTCMP=SRCH>> (30-VII-2013).
- CURIGER, Bice (ed.). "Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Hirschhorn". *Parkett*, 1999, nº 57.
- DAUPHIN, Mirja D. *The Presentation of Gender in Diane Arbus's Work in the Context of the Cold War Era*. Múnich: GRIN Verlag, 2009.
- DAVIES, David. "Scruton on the Inscrutability of Photographs". *The British Journal of Aesthetics*, 2009, vol. 49, nº 4, p. 341-355.
- DECARLO, Tessa. "A Fresh Look at Diane Arbus". *Smithsonian*, 2004, vol. 35, nº 2. En: <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/arbus.html>> (12-VIII-2013).
- DESCHIN, Jacob. "People Seen as Curiosity". *New York Times*, 5-III-1967, p. 129.
- EMERY HULICK, Diana (ed.). "Diane Arbus". *History of Photography*, 1995, vol. 19, nº 2.
- ESKILDSEN, Ute (com.). *De lo humano: fotografía internacional 1950-2000*. (Exposición celebrada en Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, del 5-VI-2008 al 14-IX-2008). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.
- ESPINOSA, Julie. "The Advent of Myself as Other: Photography, Memory and Identity Creation". *Gnovis*, 2010, vol. 10, nº 2. En: <<http://gnovisjournal.org/2010/04/27/advent-myself-other-photography-memory-and-identity-creation/>> (21-VII-2013).
- GARRIDO ARMENDÁRIZ, Lola (com.). *Mujeres en plural: la mujer a través del objetivo de los grandes fotógrafos del siglo XX y anónimos mínimos*. (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Canal, del 22-XI-2008 al 4-I-2009). Madrid: Fundación Canal, 2008.
- GILBERT, George. *The Illustrated Worldwide Who's Who of Jews in Photography*. Riverdale, Nueva York: George Gilbert, 1996.
- GOETZ, Ingvild; MEYER-STOLL, Christiane (eds.). *Nobuyoshi Araki, Diane Arbus, Nan Goldin*. (Exposición celebrada en Múnich, Sammlung Goetz, del 24-III-1997 al 26-IX-1997). Múnich: Ingvild Goetz, 1997.
- GOLDMAN, Judith. "The Gap between Intention and Effect". *Art Journal*, 1974, vol. 34, nº 1, p. 30- 35.
- GREEN, Jonathan. *The Snapshot*. Nueva York: Aperture, 1974.
- GROSS, Frederick. *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

- GRUNDBERG, Andy. "Photography View; Nan Goldin's Bleak Diary of the Urban Subculture". *New York Times*, 21-XII-1986. En: <<http://www.nytimes.com/1986/12/21/arts/photography-view-nan-goldin-s-bleak-diary-of-the-urban-subculture.html>> (13-VI-2013).
- HEIFERMAN, Marvin (ed.). *Now Is Then: Snapshots from the Maresca Collection*. Nueva York: New York Princeton Architectural Press, 2008.
- HEVEY, David. "The Enfreakment of Photography". En: DAVIS, Lennard J. (ed.). *The Disability Studies Reader*. 4ª ed. New York: Routledge, 2013 [1ª ed., 1997], p. 432-446.
- HOBBERMAN, James L. "Film: I spy". *Village Voice*, 1985, nº 30, p. 50.
- KAPLAN, Louis. "Photograph and the Exposure of Community. Reciting Nan Goldin's Ballad". En: *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 81-103.
- KAUFMANN, James. "Sexual Dependency". *Photographer's Forum*, 1987, vol. 9, nº 2, p. 6.
- KEMPF, Jean. *The Other Side of Paradise. The Worlds of Robert Frank and Diane Arbus*. Grenoble: Université de Grenoble, 1979 [tesis doctoral].
- KOTZ, Liz. "The Other Side by Nan Goldin". *World Art*, 1994, vol. 1, nº 1, p. 98-99.
- KOZLOFF, Max. "Photography". *The Nation*, 1967, nº 204, p. 351-353. En: <<http://www.thenation.com/archive/detail/>> (4-VIII-2013).
- KOZLOFF, Max. "The Family of Nan". *Art in America*, 1987, vol. 75, nº 11, p. 38-43.
- KREISEL, Martha. *American Women Photographers: a Selected and Annotated Bibliography*. 1ª ed. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1999.
- LANDAU, Emily. "The Pick: Mercer Union's Diane Arbus Retrospective, a Glimpse at the Birth of the Modern Magazine". *Toronto Life*, 18-VI-2012. En: <<http://www.torontolife.com/informer/toronto-events/2012/01/18/the-pick-diane-arbus/>> (8-VII-2013).
- LEE, Anthony W.; PULTZ, John (coms.). *Diane Arbus: Family Albums*. (Exposición celebrada en Lawrence, Kansas, Spencer Museum of Art, del 16-X-2003 al 16-I-2004). New Haven: Yale University Press, 2003.
- LEGUILLON, Pierre (com.). *Diane Arbus: A Printed Retrospective, 1960-1971*. (Exposición celebrada en París, Kadist Art Foundation, del 6-XII-2008 al 8-II-2009). París: Kadist Foundation, 2008.
- LIEBMANN, Lisa. "At the Whitney Biennial. Almost Home." *Artforum*, 1985, vol. 23, nº 10, p. 57-61.
- LIEBMANN, Lisa. "Goldin's Years". *Artforum*, 2002, vol. 41, nº 2, p. 118-123.
- LIVINGSTON, Jane. *The New York School: Photographs 1936-1963*. Nueva York: Stewart, Tabori & Chang, 1992.
- LOEWENBERG, Ina. "Reflections on Self-Portraiture in Photography (Art Essay)". *Feminist Studies*, 1999, vol. 25, nº 2, p. 399-408.
- LORD, Catherine. "What Becomes a Legend Most: The Short, Sad Career of Diane Arbus". En: HERON, Liz; WILLIAMS, Val. (eds.). *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. Londres: Tauris, 1996, p. 237-250 [ed. orig. en: *Exposures*, 1985, vol. 25, nº 3].
- LUBOW, Arthur. "Arbus Reconsidered". *New York Times*, 14-IX-2003. En: <<http://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbus-reconsidered.html>> (29-VII-2013).

- LYONS, Nathan (com.). *Towards a Social Landscape*. (Exposición celebrada en Nueva York, George Rochester, en diciembre de 1966). Nueva York: Horizon Press, 1966.
- MARIONI, Gabrielle. "Ballad au coeur de l'obscène. Nan Goldin ou l'obscénité du regard". *La Voix du Regard*, 2002, n° 15, p. 125-129.
- MATWICHUK, Laura. *Slide Show, Monograph, Cibachrome: Nan Goldin's Colour Photographs in Three Forms*. Vancouver: University of British Columbia, 2003 [tesina de máster]. En: <https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/13710/ubc_2009_fall_matwichuk_laura.pdf?sequence=1> (16-VI-2013).
- MCCLURE, Michael Jay. "Prima Facie: The Photograph & the Boston School". En: *Art Lesson: The Boston School Considered*. Wisconsin: Edgewood College Gallery, 2013. En: <<http://ecgallery.edgewood.edu/primafacie.pdf?v=0W08eDLXU0E>> (15-VII-2013).
- MEY, Kirstin. *Art an Obscenity*. Nueva York: I. B. Tauris, 2007.
- MÉZIL, Eric (ed.). *Nan Goldin: Love Streams*. (Exposición celebrada en París, Galerie Yvon Lambert, del 13-IX-1997 al 31-X-1997). París: Lambert, 1997.
- MITROPOULOS, Maria. "Demonic Curiosity and Documentary Photography". *Aletheia*, 2002, vol. 5, n° 1, p. 65-71.
- MORRIS, Daniel. "The Backwards Man and the Jewish Giant. Mirrors of Traumatic Memory in the Late Photographs of Diane Arbus". En: JACOBS, Steven L. (ed.). *Maven in Blue Jeans: A Festschrift in Honor of Zev Garber*. 1ª ed. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008, p. 125-134.
- OST, Suzanne. "Moral Panics and the Impact of the Construction of Childhood Innocence". En: *Child Pornography and Sexual Grooming: Legal and Societal Responses*. Nueva York: Cambridge University Press, 2009, p. 148-191.
- PHILLIPS, Sandra (com.). *Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870*. (Exposición celebrada en Londres, Tate Modern Gallery, del 28-V-2010 al 3-X-2010). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New Haven: Yale University Press, 2010.
- PROSSER, Jay. "Testimonies in Light: Nan Goldin: Devil's Playground". *Women: A Cultural Review*, 2002, vol. 13, n° 3, p. 339-355.
- QUALLS, Larry. "Performance/Photography. Photographers Cindy Sherman and Nan Goldin". *Performing Arts Journal*, 1995, vol. 17, n° 49, p. 26-34.
- QUINLIVAN, Raena Lynn. *Corporeality and the Rhetoric of Feminist Body Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2008 [tesis doctoral].
- RATHBONE, Belinda; TILKIN, Danielle (coms.). *American Dreams*. (Exposición celebrada en Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, del 30-IV-1987 al- 6 IX-1987). Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, D.L., 1987.
- RESPINI, Eva. "Live Through this: Nan Goldin in *Pictures by Women: A History of Modern Photography*". *Inside/Out*, 9-VI-2010. En: <http://www.moma.org/explore/inside_out> (13-VII-2013).
- RIBBAT, Christoph. "Queer and Straight Photography". *American Studies*, 2001, col. 46, n° 1, p. 27-39.
- ROEGERS, Patrick. "Représentation publique de l'image privée dans l'autoportrait mis en scène". *Art Press Spécial: La photographie, l'intime et le public*, 1990, n° 11, p. 133-138.
- ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. Nueva York: Abbeville Press, 1994.
- ROSENHEIM, Jeff L. "Recent Acquisitions: A Selection, 2001–2002. Diane Arbus: *Child with Toy Hand*

- Grenade in Central Park". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 2002, vol. 60, nº 2, p. 43.
- SCHIKEL, Richard. "The Art of Diane Arbus". *Commentary*, 1973, vol. 55, nº 3, p. 73-75.
- SCHULTZ, William Todd. *An Emergency in Slow Motion: the Inner Life of Diane Arbus*. Nueva York: Bloomsbury, 2011.
- SEGADE, Manuel (com.). *Familiar Feelings: sobre el grupo de Boston*. 1ª ed. (Exposición celebrada en Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, del 24-IX-2009 al 3-I-2010). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009.
- SEKULA, Allan. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". *The Massachusetts Review*, 1978, vol. 19, nº 4, p. 859-883.
- SICHERMAN, Barbara; HURD GREEN, Carol (eds.). "Diane Arbus". En: *Notable American Women: The Modern Period: a Biographical Dictionary*. 1ª ed. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1980, p. 28-29.
- SIDDIQUE, Haroon. "Gallery Exhibit Not Child Porn, Says CPS". *The Guardian*, 26-X-2007. En: <<http://www.theguardian.com/uk/2007/oct/26/artnews.art>> (30-VII-2013).
- SKODBO, Thomas. *Nan Goldin: The Other Side. Photography and Gender Identity*. Oslo: Universidad de Oslo, 2007 [tesis doctoral]. En: <<https://www.duo.uio.no/handle/10852/24679?show=full>> (9-VI-2013).
- SOLOMON, Deborah. "Nan Goldin: Scenes from the Edge". *The Wall Street Journal*, 9-X-1996. En: <<http://online.wsj.com/article/SB844810967532358500.html#>> (5-VII-2013).
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006 [ed. orig. inglés 1973].
- SÖNTGEN, Beate. "Interiors". *Tate Etc.*, 2007, nº 10. En: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/inner-visions>> (20-VII-2013).
- SORIA, Martine (com.). *Miradas de mujer, Mujeres miradas*. (Exposición celebrada en Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, del 9-VII-2003 al 2-VIII-2003). Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003.
- STALLABRASS, Julian. "What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography". *October*, 2007, vol. 122, nº 9, p. 71-90.
- TELLGREN, Anna (com.). *Diane Arbus, Lisette Model, Christer Strömholm*. (Exposición celebrada en Estocolmo, Moderna Museet, del 1-X-2005 al 15-I-2006). Estocolmo: Moderna Museet; Gotinga: Steidl, 2005.
- WAGNER, Frank (com.). *Das achte Feld: Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960*. (Exposición celebrada en Colonia, Museum Ludwig Köln, del 19-VIII-2006 al 12-XI-2006). Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
- WEINBERG, Jonathan, ROBINSON, Joyce Henri (eds.). *Fantastic Tales: The Photography of Nan Goldin*. 1ª ed. (Exposición celebrada en Harrisburg, Palmer Museum of Art, del 30-VIII-2005 al 4-XII-2005). Londres: Tate Publishing, 2005.
- WILSON, Emma. "Nan Goldin, Self-fiction and 'the Necessary Other'". *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, 2012, nº 4, p. 26-37.
- WISE, Louis. "Still Powerful?". *Prospect*, 3-XI-2001. En: <<http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/still-powerful-diane-arbus/#.UgyJgZL0EUg>> (30-VII-2013).

Webgrafía

- 1STDIBS ANTIQUES. "ARBUS, Diane. *Lady at a Masked Ball*". En: <<http://www.1stdibs.com/creators/diane-arbus-1923-1971-american/art/photography/black-white-photography/>> (25-VII-2013).
- ALLEN MEMORIAL ART MUSEUM. "Hopeful Monsters: Mixed-media Studies". En: <http://oberlin.edu/amam/Clark_UntitledfromTulsa40.html> (5-VII-2013).
- ARTNET AUCTION. "Diane Arbus" y "Nan Goldin". En: <<http://www.artnet.com/auctions>> (8-VII-2013).
- BEDIK, Amy. "About Amy Bedik". En: <<http://www.amybedik.com>> (10-V-2013).
- CHRISTIE'S. "Diane Arbus" y "Nan Goldin". En: <<http://www.christies.com>> (3-VIII-2013).
- DESIGN WEEK. "Robert Frank. *Elevator*". En: <<http://www.npr.org/2009/08/30/112389032/robert-franks-elevator-girl-sees-herself-years-later>> (16-VII-2013).
- ETHICAL CULTURE FIELDSTONE SCHOOL. "History". En: <<http://www.ecfs.org>> (4-VII-2013).
- FLICKR. "Galleries: Diane Arbus". En: <<http://www.flickr.com/photos/hanakodo/galleries/72157624380680174/>> (22-VII-2013).
- FOTOMUSEUM WINTERTHUR. "Collection". En: <<http://194.176.109.135/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=886&viewType=detailView&lang=en>> (5-VIII-2013).
- HARVARD UNIVERSITY ART MUSEUM. "Nan Goldin". En: <<http://www.harvardartmuseums.org/>> (8-VI-2013).
- KADIST ART FOUNDATION. "Diane Arbus". En: <<http://kadist.org>> (8-VII-2013).
- LACMA. "Collections". En: <<http://collections.lacma.org/node/194314>> (13-VII-2013).
- MANCHESTER, Elizabeth. "*Greer and Robert on the Bed, NYC, 1982*". En: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-greer-and-robert-on-the-bed-nyc-p78044/text-summary>> (10-VII-2013).
- MANCHESTER, Elizabeth. "*Nan One Month after Being Battered*". En: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045/text-summary>> (20-VII-2013).
- MANCHESTER, Elizabeth. "*Vivienne in the Green Dress*". En: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-vivienne-in-the-green-dress-nyc-p78043/text-summary>> (20-VII-2013).
- MASTERS OF PHOTOGRAPHY. "Diane Arbus. *Untitled 3*". En: <http://www.masters-of-photography.com/A/arbus/arbus_untitled3_full.html> (5-VIII-2013).
- MATTHEW MARKS GALLERY. "Nan Goldin". En: <<http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/nan-goldin/>> (4-VIII-2013).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART. "Diane Arbus"; "Garry Winogrand". En: <<http://www.metmuseum.org/>> (17-VII-2013).
- MOMA. "Archives Highlights. *The Family of Man*"; "Eugene Atget"; "Nan Goldin". En: <<http://www.moma.org>> (12-V-2013).

MOPA. "Picturing the Process: The American Cultural Landscape". En: <<http://www.mopa.org/content/gun-1-ny>> (29-VII-2013).

NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND. "Artist Room: Diane Arbus". En: <<http://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibitions/artist-rooms-diane-arbus/identity>> (22-VII-2013).

PHAIDON EDITORES. "Nan Goldin: *Joana's Back in the Doorway at the Chateauf-neuf-de-Gadagne*, Avignon, 2000". En: <<http://es.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/september/20/moving-images-by-nan-goldin/>> (22-VII-2013).

PHILLIPS AUCTIONS. "Diane Arbus". En: <<http://www.phillips.com/search/1/?search=Diane%20arbus>> (6-VIII-2013).

SAMMLUNG GOETZ. "Diane Arbus, Nabuyoshu Araki, Nan Goldin". En: <http://www.germangalleries.com/Sammlung_Goetz/Arbus.Araki.Goldin.html> (9-VII-2013).

SFMOMA. "Diane Arbus"; "Lee Friedlander"; "Nan Goldin". En: <<http://www.sfmoma.org/>> (3-VIII-2013).

SHANGRI-LA. "Carpeta Diane Arbus". En: <<http://shangrilatextosaparte>> (19-VI-2013).

SPENCER MUSEUM OF ART. "Diane Arbus". En: <<http://www.spencerart.ku.edu/>> (20-VII-2013).

TATE MODERN GALLERY. "August Sander"; "Nan Goldin". En: <<http://www.tate.org.uk>> (10-VII-2013).

TV5 MONDE. "Body Language, voix multiples". En: <<http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/info/Les-dossiers-de-la-redaction/Culture/p-23089-Body-Language-voix-multiples.htm>> (26-VII-2013).

APÉNDICE

Glosarios

Términos técnicos de fotografía

35 mm. Se trata del formato más extendido en la fotografía analógica. Las dimensiones son 24 mm (alto) x 36 mm (ancho) x 43,26 mm (diagonal). Se denomina '35 mm' por ser la distancia de la altura completa, incluidos los dientes de arrastre de la película o negativo químico. La presentación de la película es en carrete. Entre las cámaras de este formato se encuentran la Nikon, la Canon, la Pentax y la Leica.

bromuro de plata. Se refiere al papel fotográfico que contiene una emulsión de bromuro de plata. Da un tono completamente neutro. Es el más frecuente para hacer copias en blanco y negro.

Cibachrome. Originalmente, procedimiento de obtención de copias de color sobre papel a partir de transparencias en color. El nombre se emplea hoy en día para varios procedimientos, todos ellos fundados en el mismo principio de blanqueo de colorantes (transparencias en color, sistemas de control de artes gráficas, etc.).

diaporama. Técnica audiovisual que consiste en la proyección simultánea de diapositivas sobre una o varias pantallas, mediante proyectores combinados, para mezclas, fundidos y sincronización con el sonido.

diapositiva. Fotografía positiva en soporte de vidrio para ser examinada por luz transmitida (transparencia). Varias diapositivas, montadas de una forma adecuada, se emplean para una proyección.

doble exposición. Registro de dos imágenes idénticas y fuera de registro o totalmente distintas sobre un mismo negativo.

doble objetivo. También denominada cámara binocular, debido a que llevan incorporados dos objetivos gemelos. La función del objetivo superior es para el enfoque y el objetivo inferior se emplea para la toma y control del estado del diafragma, junto con el obturador central. El sistema de visión ofrece una imagen de una calidad superior. Tienen un peso excesivo. El formato del negativo es cuadrado.

formato medio. La presentación es en rollo frente al carrete en carcasa del 35 mm. Se pueden obtener diversos tamaños sobre película: 6 x 4,5 cm, 6 x 6 cm, 6 x 7 cm, 6 x 8 cm, 6 x 9 cm, 6 x 12 cm y 6 x 17

cm. La calidad de la imagen es superior a la de 35 mm, debido a que el negativo es mayor, por lo que el grado de ampliación necesario para el mismo tamaño final de impresión es menor, lo que conlleva un grano más fino y una mejor tonalidad general.

formato. Dimensiones de la película. *Vid.:* 35 mm; pequeño formato; formato medio; gran formato.

gelatinobromuro. Procedimiento mediante el cual se preparan con anticipación los cristales sensibilizados. Estos vidrios tienen mayor sensibilidad que los preparados con colodión y no exigen preparación inmediata como los últimos.

gran angular. Objetivo cuya longitud focal es inferior a la normal para un formato determinado y que, por tanto, cubre un ángulo grande, de 60° o superior. Abarca un campo superior al del objetivo normal, por ser mayor su ángulo. Cuando más corta sea la longitud focal, tanto mayor será el ángulo de vista.

gran formato. La presentación es en hojas individuales cortadas al tamaño deseado. Se emplean fundamentalmente a nivel profesional. Cargar la película y manejarla con la cámara exige mucho cuidado. Existen varios tamaños: 6,5 x 9 cm, 9 x 12 cm, 10 x 15 cm. La calidad de imagen es aún superior que la del formato medio, debido a que el negativo es mayor, por lo que el grado de ampliación necesario para el mismo tamaño final de impresión es menor, lo que conlleva un grano más fino y una mejor tonalidad general.

grano. Elemento en la unidad sensible, cuyo tamaño depende de la temperatura de deposición. En mayor o menor medida, aparece en todos los materiales fotográficos. En blanco y negro los granos son minúsculas partículas de plata negra, de forma irregular, producidas por la transformación de cristales de haluro de plata, expuestos en plata metálica durante el revelado de una emulsión fotográfica. Cuanto más rápida sea una película, tanto mayor será el grano que produzca. Cuando se trata de conseguir la nitidez y el detalle máximos, el grano es un estorbo.

granulado. Textura de la fotografía con mayor cantidad de grano.

hoja de contacto. Combinación de negativos obtenidos por el procedimiento de copia por contacto, en el que se obtienen copias al mismo tamaño de la película sobre el papel. Permite seleccionar y valorar los negativos fotográficos, debido a que pueden observarse con mayor facilidad.

pequeño formato. Su presentación es en películas de 35 mm y su sensibilidad se ajusta manualmente. Solo tienen un único objetivo. El enfoque de estas cámaras se realiza controlando la imagen a través del visor, volteando el anillo situado en su objetivo.

Polaroid. Cámara provista de revelador automático inventada por Dr. Edwin Land en 1947. Proporciona una imagen en color o en blanco y negro segundos después de haber realizado la toma fotográfica.

Términos de Psicología

escisión. Mecanismo de defensa que consiste en la separación inconsciente de los sentimientos negativos y positivos. Se trata de un modo de proteger los objetos amados acerca de los cuales tenemos sentimientos ambivalentes. Cuanto más ira, resentimiento, frustración y odio, más escisión.

fantasmático. Aquello que representa la realización de un deseo inconsciente. Fantasma hace referencia a escenas infantiles que se grabaron en la memoria y que se componen de elementos que acontecieron realmente y otros que solo se imaginaron, o bien se distorsionaron a partir de hechos realmente sucedidos.

identificación proyectiva. Mecanismo de defensa en el que el individuo atribuye incorrectamente a los demás sentimientos, impulsos o pensamientos propios que le resultan inaceptables.

internalización. Proceso mediante el cual un individuo incorpora en su personalidad los patrones de conducta prevalecientes en la sociedad.

narcisismo. (trastorno narcisista de la personalidad). Trastorno caracterizado por un patrón general de grandiosidad (en la imaginación o en el comportamiento), una necesidad de admiración y una falta de empatía.

psicobiografía. (Según William Todd Schultz). Análisis de las vidas de personalidades de relevancia histórica por medio del uso de la teoría y la investigación psicológica. Su objetivo es entender a las personas y descubrir las intenciones privadas tras los actos de carácter público.

Ilustraciones

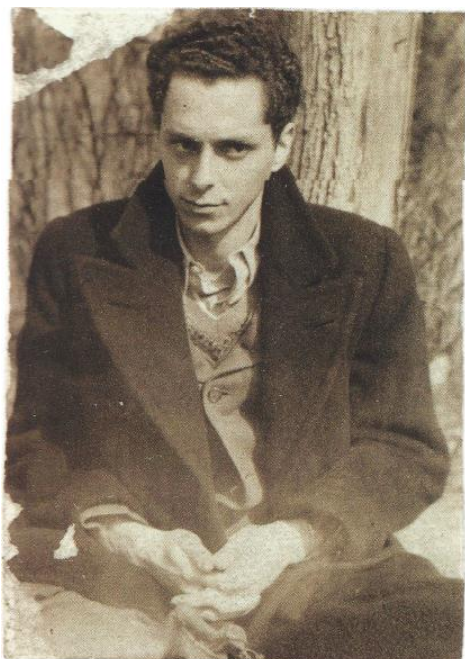


Fig. 1. ARBUS, Diane. *Allan Arbus on Honeymoon*, Montauk, 1941.
Gelatinobromuro* de plata, 17,8 x 12,7 cm.
Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).



Fig. 2. ARBUS, Diane. *Portrait of Getrude Némerov*, Nueva York, ca. 1945.
Gelatinobromuro de plata, 17,8 x 12,7 cm.
Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).

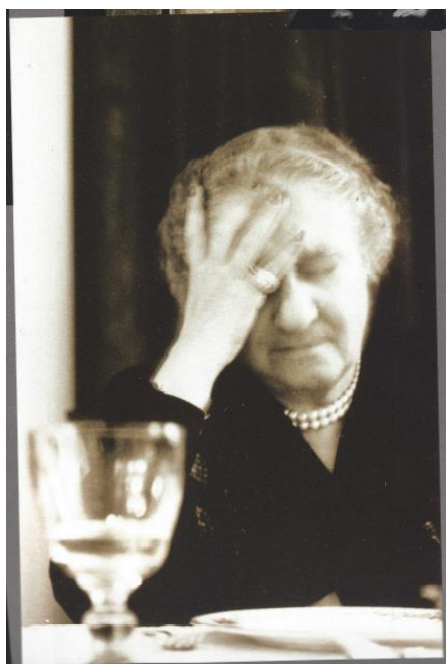


Fig. 3. ARBUS, Diane. *Portrait of Rose Russek at Dining Room Table*, Nueva York, ca. 1950.
Gelatinobromuro de plata, 17,8 x 12,7 cm.
Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).

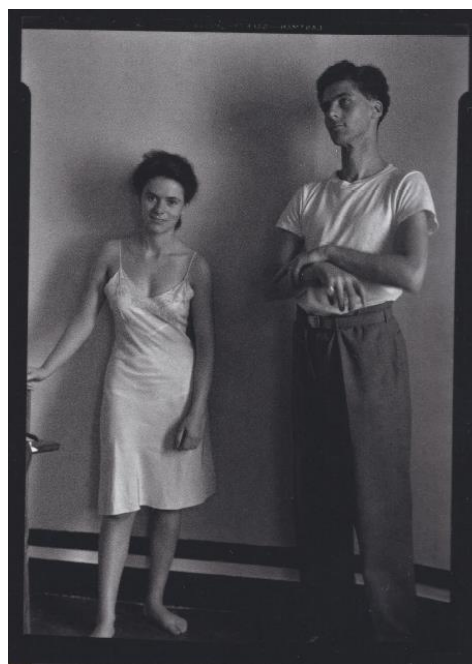


Fig. 4. ARBUS, Diane. *Portrait of Peggy and Howard Némerov*, Nueva York, ca. 1948.
Gelatinobromuro de plata, 17,8 x 12,7 cm.
Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).



Fig. 5. ARBUS, Diane. *Room with Lamp and Light Fixture*, Nueva York, ca.1944. Gelatinobromuro de plata 17,8 x 12,7 cm.
Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).



Fig. 6. GOLDIN, Nan. *Satya School Years*, Boston, 1969-1972. Polaroid y Gelatinobromuro de plata. Extraída de: ARMSTRONG, David; SUSSMAN, Elisabeth (coms.), 1996 (nota 49).

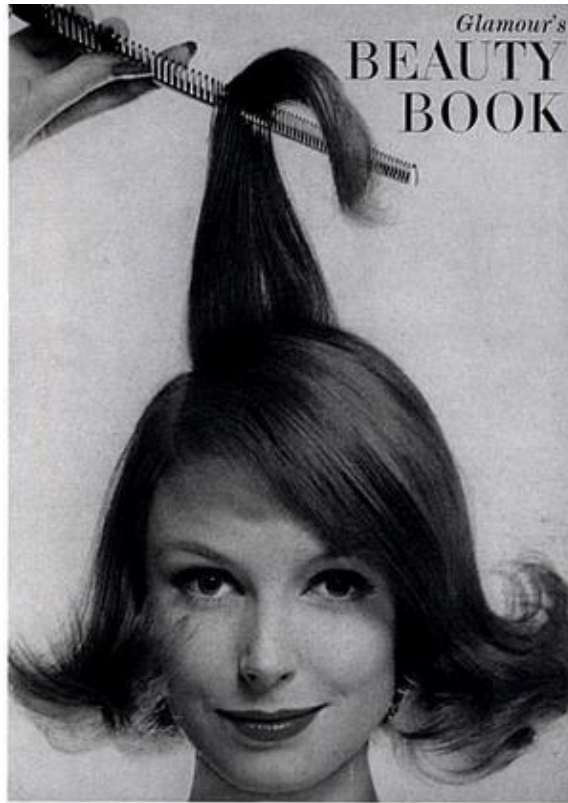


Fig. 7. ARBUS, Allan. Portada de *Glamour's Beauty Book*, 1960. (Dirección artística y estilismo de Diane Arbus).
 Extraída de: LEE, Anthony W; PULTZ, John, 2003 (nota 120).



Fig. 8. ARBUS, Diane. *Untitled*, Europa, 1951-52.
 Gelatinobromuro de plata, 12,7 x 14,5 cm.
 Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).



Fig. 9. ARBUS, Diane. *Doon Getting out of Her Dress*, Europa, 1952. Gelatinobromuro de plata, 12,7 x 14,5 cm (impreso de hoja de contacto).
 Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).



Fig. 10. ARBUS, Diane. *Congo the Jungle Creep* y *Mrs Dagmar Patino at the Grand Opera*. En: "The Vertical Journey: Six Movements of a Moment within the Heart of the City", *Esquire* (julio 1960), pp. 102–103. Gelatinobromuro de plata, 24 x 15,3 cm. Extraída de: Kadist Art Foundation.



Fig. 11. ARBUS, Diane. *Flora Knapp Dickinson, Honorary Regent of the Washington Heights Chapter of the Daughters of the American Revolution, Nueva York*, y *Andrew Ratoucheff, actor, 56, in his Manhattan rooming house following a late show performance of his specialty: imitations of Marilyn Monroe and Maurice Chevalier singing Valentina*. En: "The Vertical Journey: Six Movements of a Moment within the Heart of the City", *Esquire* (julio 1960), pp. 104–105. Gelatinobromuro de plata, 24 x 15,3 cm. Extraída de: Spencer Museum of Art.

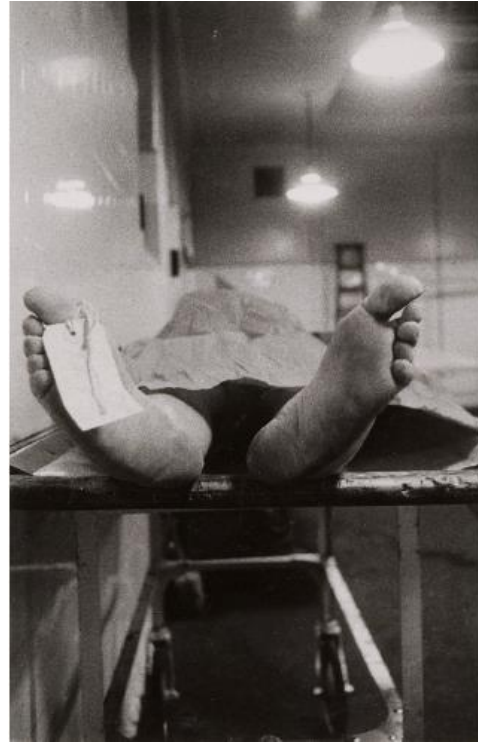


Fig. 12. ARBUS, Diane. *Walter L. Gregory, also known as The Mad Man from Massachusetts, photographed in the city room of the Bowery News, y Person Unknown, City Morgue, Hospital Bellevue*. En: "The Vertical Journey: Six Movements of a Moment within the Heart of the City", *Esquire* (julio 1960), pp. 104–105. Gelatinobromuro de plata, 24 x 15,3 cm. Extraída de: Spencer Museum of Art.



Fig. 13. GOLDIN, Nan. *David at Grove Street, Boston, 1972*. Gelatinobromuro de plata, 47,5 x 32,5 cm. Extraída de: Harvard University Art Museum.



Fig. 14. GOLDIN, Nan. *Femme Fatale (autorretrato), ca. 1972*. Gelatinobromuro de plata, 22,8 x 16,5 cm. Extraída de: Harvard University Art Museum.



Fig. 15. GOLDIN, Nan. *Christmas at the Other Side*, Boston, 1972.
Gelatinobromuro de plata, 40,6 x 50,8 cm. Extraída de: Harvard University Art Museum.



Fig. 16. ARBUS, Diane. *Valentino Look-alike at an Audition*, 1963, Nueva York, 1963.
Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,6 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 17. ARBUS, Diane. *Audience with Projection Booth*, Nueva York, 1958.
Gelatinobromuro de plata, 28 x 35,6 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 18. ARBUS, Diane. *Kiss from Baby Doll*, Nueva York, 1956.
Gelatinobromuro de plata, 28 x 35,6 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 19. CLARK, Larry. *Untitled 40*,
Tulsa, 1971.
Gelatinobromuro de plata, 30,6 x 20,5 cm.
Extraída de: Allen Memorial Art Museum.

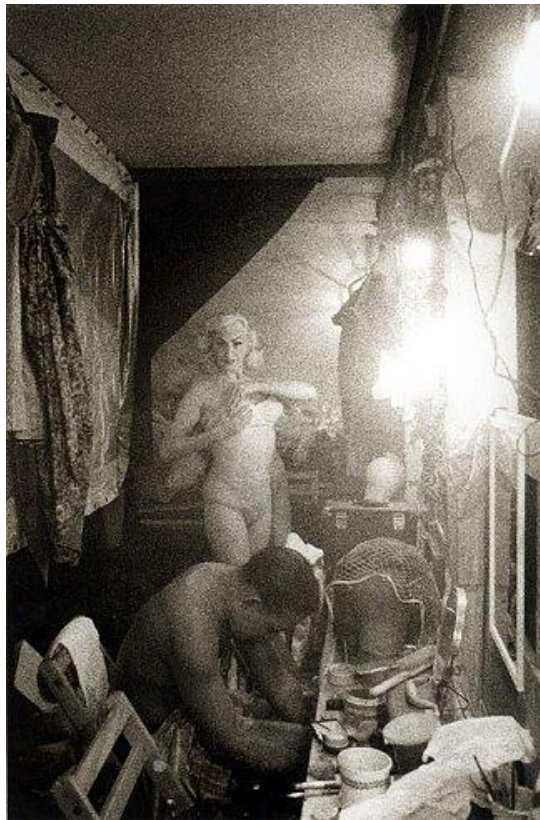


Fig. 20. ARBUS, Diane. *Female Impersonators'*
Dressing Room, Nueva York, 1958.
Gelatinobromuro de plata, 35,6 x 28 cm.
Extraída de: Christie's.



Fig. 21. ARBUS, Diane. *Girl and Boy*, Washington Square Park, Nueva York, 1965. Gelatinobromuro de plata, 35,6 x 27,9 cm. Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).



Fig. 22. ARBUS, Diane. *Jewish Couple Dancing*, New York, 1963. Gelatinobromuro de plata, 34 x 36,5 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 23. ARBUS, Diane. *Girl in a Shiny Dress*, Nueva York, 1967.
Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,6 cm. Extraída de: Artnet Auctions.

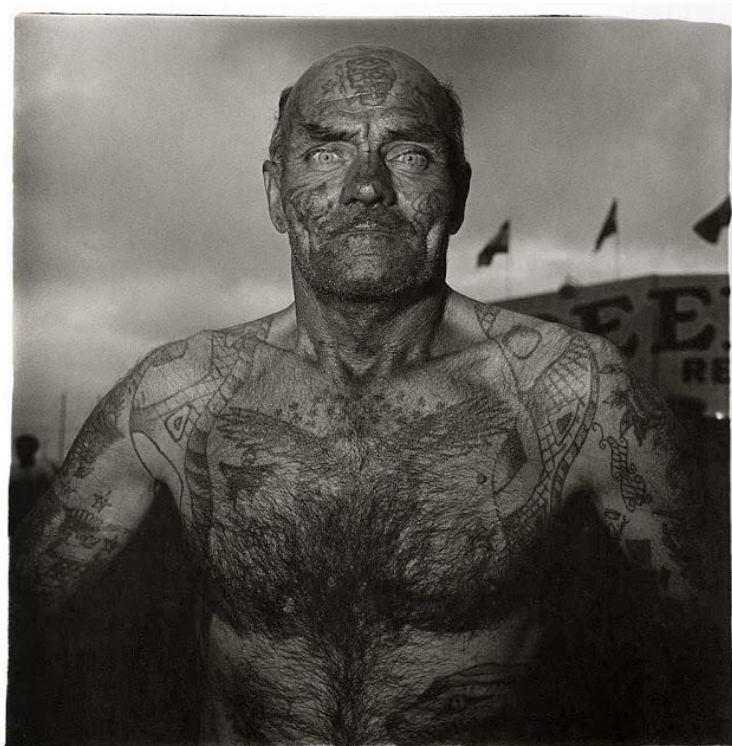


Fig. 24. ARBUS, Diane. *Tattooed Man at a Carnival*, Maryland, 1970.
Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,6 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 25. GOLDIN, Nan. *Vivienne in the Green Dress*, Nueva York, 1980. Copia Cibachrome en papel sobre tabla, 101,5 x 69,5 cm. Extraída de: Tate Modern Gallery.

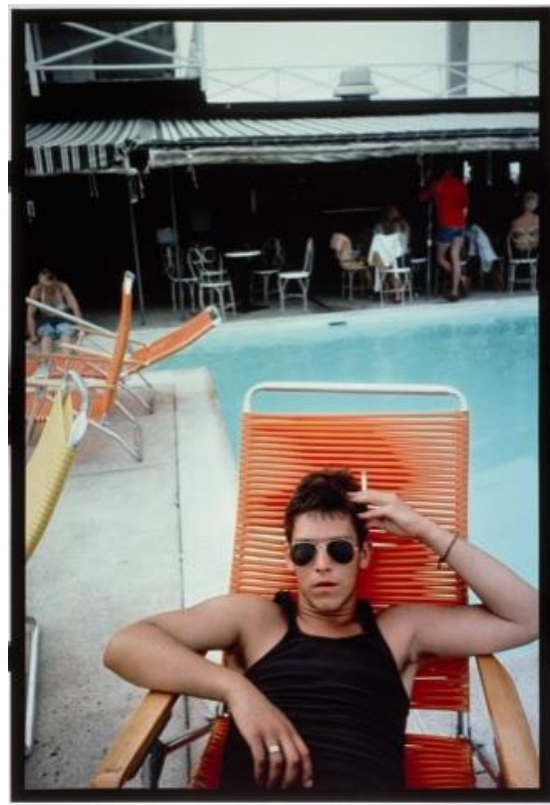


Fig. 26. GOLDIN, Nan. *David by the Pool at the Back Room*, Provincetown, 1976. Copia Cibachrome en papel sobre tabla, 61 x 50,8 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 27. GOLDIN, Nan. *Cookie and Millie in the Girls' Room at the Mudd Club*, Nueva York, 1979. Copia Cibachrome en papel sobre tabla, 69,9 x 101,6 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 28. SANDER, August. *Polizeibeamter. Der Herr Wachtmeister*, 1925.
Gelatinobromuro de plata, 26,1 x 17,8 cm.
Extraída de: Tate Modern Gallery.



Fig. 29. GOLDIN, Nan. *Greer and Robert on the Bed*, Nueva York, 1982.
Copia Cibachrome en papel sobre tabla, 69,9 x 101,6 cm. Extraída de: Tate Modern Gallery.



Fig. 30. ATGET, Eugène. *Commisionnaire*, Paris, ca. 1899.
Gelatinobromuro de plata, 21,6 x 16,5 cm.
Extraída de: MoMA.



Fig. 31. FRANK, Robert. *Elevator*, Miami Beach, 1955.
Gelatinobromuro de plata, 31,4 x 47,8 cm. Extraída de: Design Week.



Fig. 32. WINOGRAND, Garry. *World's Fair*, Nueva York, 1964.
Gelatinobromuro de plata, 21,6 x 32,4 cm. Extraída de: Metropolitan Museum of Art.



Fig. 33. FRIEDLANDER, Lee. *Baltimore*, 1964.
Gelatinobromuro de plata, 15,3 x 23,2 cm. Extraída de: SFMoMA.

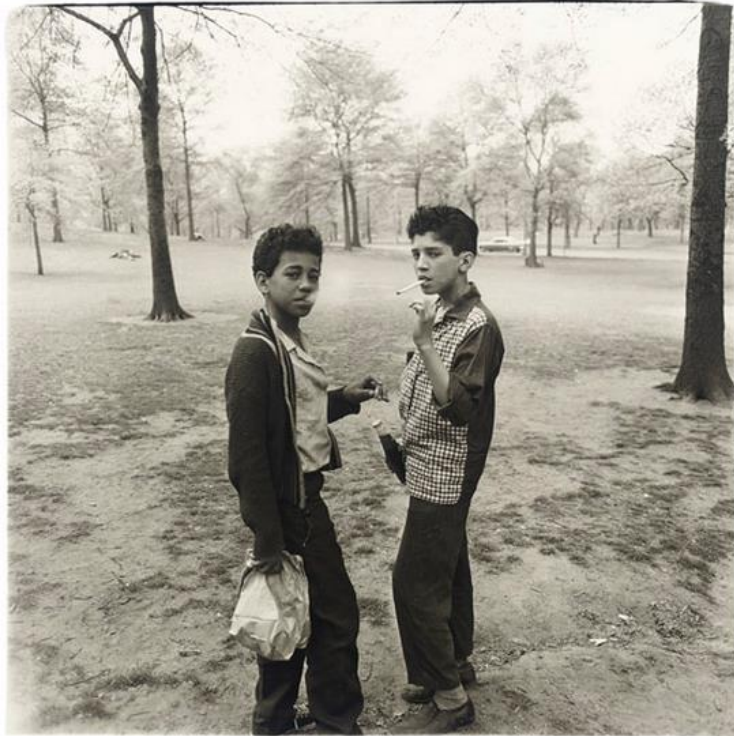


Fig. 34. ARBUS, Diane. *Two Boys Smoking in Central Park*, Nueva York, 1962. Gelatinobromuro de plata, 35 x 27,9 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 35. ARBUS, Diane. *Untitled (7)*, 1970. Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,5 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 36. GOLDIN, Nan. *The Hug*, Nueva York, 1980.
Copia Cibachrome, 58,7 x 39,4 cm (impresa en 2008).
Extraída de: MoMA.



Fig. 37. GOLDIN, Nan. *Joana's Back in the Doorway at the Chateauf-neuf-de-Gadagne, Avignon*, 2000.
Copia Cibachrome, 183 x 122 cm.
Extraída de: Phaidon Editores.



Fig. 38. ARBUS, Diane. *Self-portrait with Mirror*, Nueva York, 1945. Gelatinobromuro de plata, 16,51 x 11,75 cm.
Extraída de: LACMA.



Fig. 39. ARBUS, Diane. *Inadvertent Double Exposure of a Self-portrait and Images from Times Square*, Nueva York, 1957. (Impresa por Marvin Israel).
Extraída de: Flickr.



Fig. 40. ARBUS, Diane. *Identical Twins*, Roselle, Nueva Jersey, 1967. Gelatinobromuro de plata, 35,6 x 27,9 cm. Extraída de: National Galleries of Scotland.



Fig. 41. ARBUS, Diane. *Backwards Man in His Hotel Room*, Nueva York, 1961. Gelatinobromuro de plata, 21,5 x 14,3 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 42. ARBUS, Diane. *A Jewish Giant at Home with His Parents in the Bronx*, Nueva York, 1970. Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,6 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 43. ARBUS, Diane. *A Young Brooklyn Family Going for a Sunday Outing*, Nueva York, 1966. Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,6 cm.
Extraída de: Christie's.



Fig. 44. ARBUS, Diane. *A Family on Their Lawn One Sunday in Westchester*, Nueva York, 1968. Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,6 cm.
Extraída de: Christie's.



Fig. 45. GOLDIN, Nan. *Nan One Month after Being Battered*, Nueva York, 1984. Copia Cibachrome en papel sobre tabla, 69,9 x 101,6 cm. Extraída de: Tate Modern Gallery.



Fig. 46. STENDER, Oriane. *Sisters, Saints and Sibyls*, 2004. Visionado del diaporama de Nan Goldin en la Matthew Marks Gallery de Nueva York. Extraída de: Artnet Auctions.



Fig. 47. GOLDIN, Nan. *Self-portrait in Hotel Room*, Baur au Lac, Zurich, 1998.
Copia Cibachrome, 69,9 x 97,5 cm. Extraída de: Artnet Auctions.



Fig. 48. GOLDIN, Nan. *Self-portrait with Eyes Turned Inward*, 1989.
Copia Cibachrome, 38,4 cm x 59,69 cm. Extraída de: SFMoMA.



Fig. 49. GOLDIN, Nan. *Picnic on the Esplanade*, Boston, 1973.
Copia Cibachrome, 40,6 cm x 50,8 cm. Extraída de: Artnet Auctions.



Fig. 50. ARBUS, Diane. *A Waitress at the Nudist Camp*, Nueva Jersey, 1963. Gelatinobromuro de plata, 35,6 x 36,1 cm. Extraída de: Artnet Auctions.



Fig. 51. ARBUS, Diane. Hoja de contacto nº 4457, ca. 1963. (Arbus se retrata en la imagen central). Gelatinobromuro de plata. Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).



Fig. 52. ARBUS, Diane. *Lady at a Masked Ball with Two Roses on Her Dress*, Nueva York, 1967. Gelatinobromuro de plata, 35,6 x 36,1 cm. Extraída de: 1stDibs Antiques.



Fig. 53. ARBUS, Diane. *Topless Dancer in her Dressing Room*, San Francisco, 1968. Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,6 cm. Extraída de: Artnet Auctions.

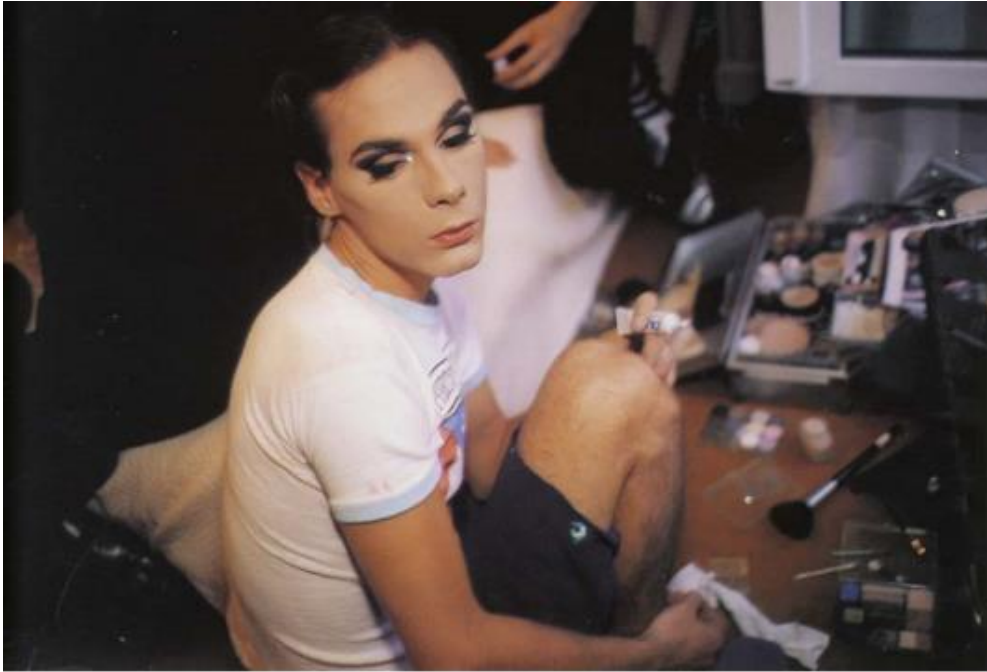


Fig. 54. GOLDIN, Nan. *Misty Doing Her Make-up*, Paris, 1991. Copia Cibachrome, 69,5 x 101,5 cm. Extraída de: Artnet Auctions.

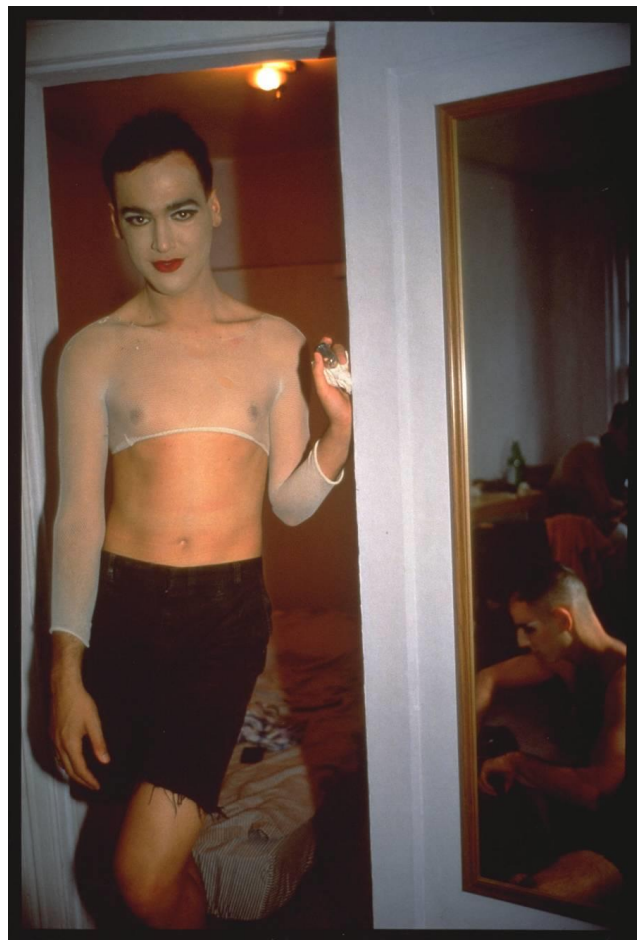


Fig. 55. GOLDIN, Nan. *Jimmy Paulette and Tabboo! Undressing*, Nueva York, 1991. Copia Cibachrome en papel sobre tabla, 101,5 x 69,5 cm. Extraída de: Tate Modern Gallery.



Fig. 56. GOLDIN, Nan. *Jimmy Paulette and Taboo! in the Bathroom*, Nueva York, 1991. Copia Cibachrome, 69,5 x 101,5. Extraída de: Artnet Auctions.

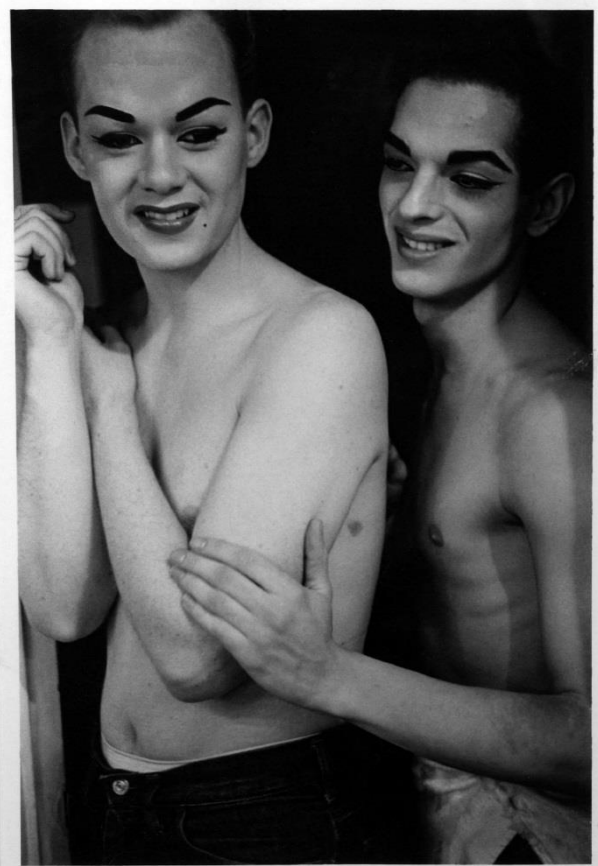


Fig. 57. ARBUS, Diane. *Two Female Impersonators Backstage*, Nueva York, 1961. Gelatinobromuro de plata, 22 x 14,5 cm. Extraída de: Artnet Auctions.



Fig. 58. GOLDIN, Nan. *Nan as a Domintatrix*, Cambridge, Massachusetts, 1977. Copia Cibachrome en papel sobre tabla, 101,5 x 69,5 cm. Extraída de: TV5 Monde.



Fig. 59. GOLDIN, Nan. *Nan and Brian in Bed*, Nueva York, 1983 (impresa en 2006). Copia Cibachrome, 39,4 x 58,9 cm. Extraída de: MoMA.

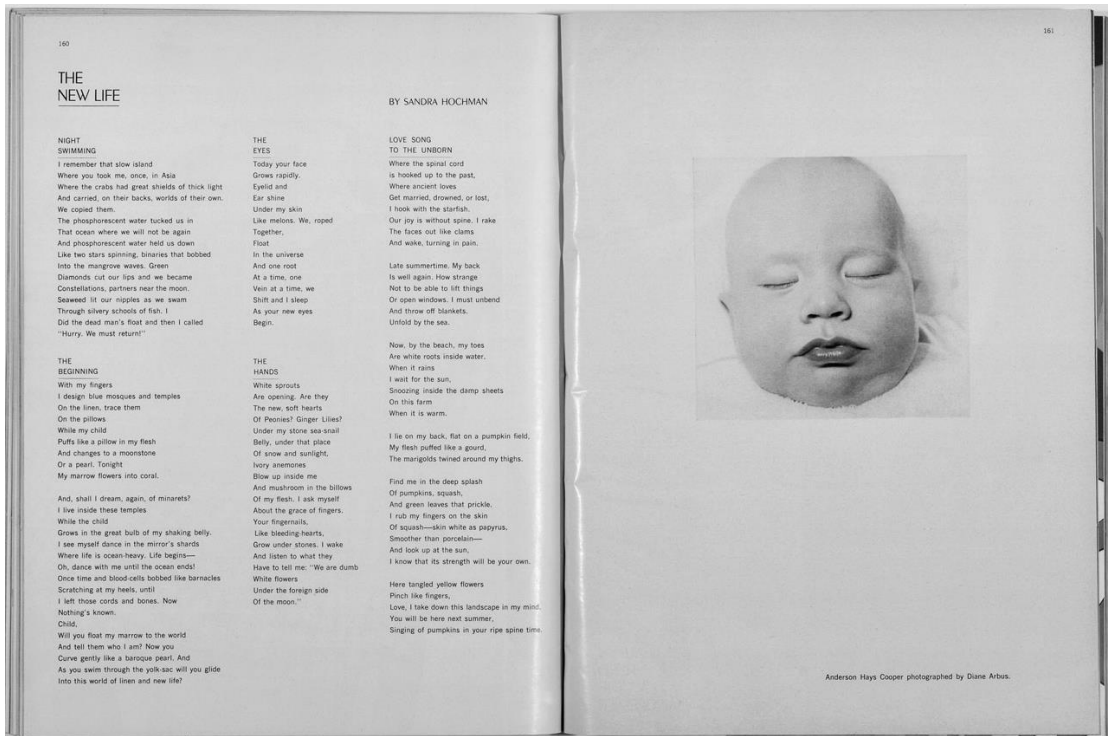


Fig. 60. HOCHMAN, Sandra. "The New Life". *Harper's Bazaar*, febrero de 1968 y retrato de Anderson Hay Cooper. Extraída de: Kadist Art Foundation.



Fig. 61. ARBUS, Diane. *A Very Young Baby*, Nueva York, 1967. Gelatinobromuro de plata, 36,7 x 37 cm. Extraída de: Christie's.

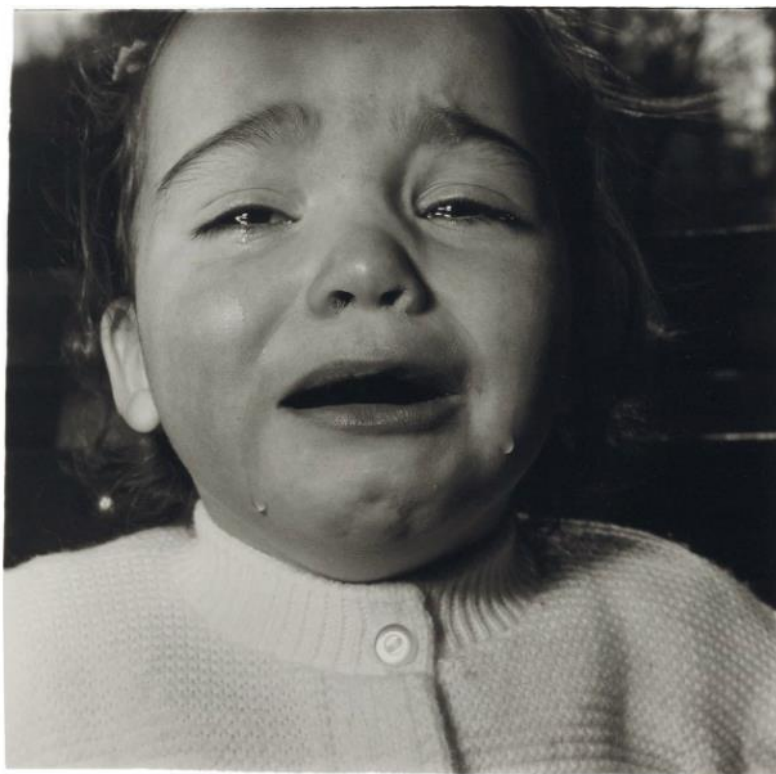


Fig. 62. ARBUS, Diane. *A Child Crying*, Nueva Jersey, 1967.
Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,6 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 63. ARBUS, Diane. *Teenage Couple on Hudson Street*, Nueva York, 1963.
Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,6 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 64. ARBUS, Diane. *Child with Toy Hand Grenade in Central Park*, Nueva York, 1962. Gelatinobromuro de plata, 39,4 x 38,3 cm. Extraída de: Metropolitan Museum of Art.

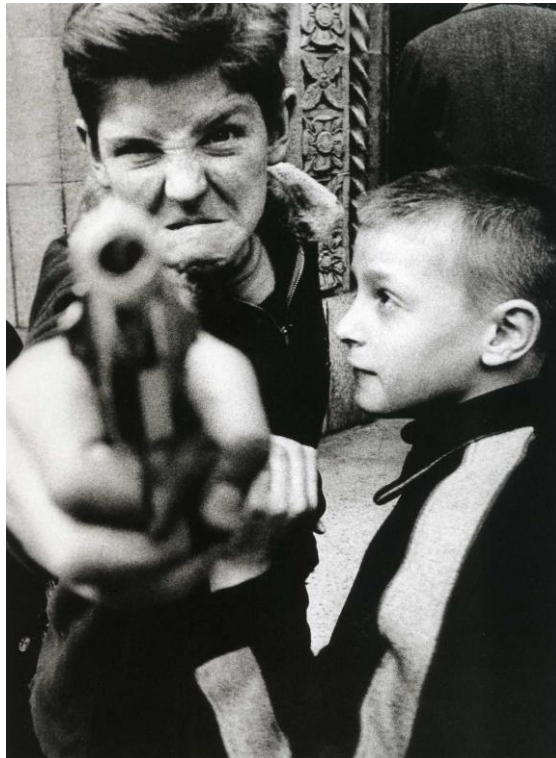


Fig. 65. KLEIN, William. *Gun 1*, Nueva York, 1954. Gelatinobromuro de plata, 45,4 x 33,3 cm. Extraída de: MoPA.



Fig. 66. ARBUS, Diane. Hoja de contacto de *Child with Toy Hand Grenade in Central Park*, 1962.
Extraída de: SFMoMA.



Fig. 67. GOLDIN, Nan. *Io at Camouflage*, Nueva York, 1994.
Copia Cibachrome, 68,5 cm x 100,5 cm. Extraída de: *The Guardian*.



Fig. 68. ARBUS, Diane. *Kid in Black-face with Friend*, Nueva York, 1957. Gelatinobromuro de plata, 35,8 x 27,9 cm.
Extraída de: Christie's.



Fig. 69. GOLDIN, Nan. *Fashion New York Times*. En: *Kid's Wear*, n° 23, 2006. Extraída de: *Kid's Wear*.



Fig. 70. GOLDIN, Nan. *Dewey as Superman*, Providence, Road Island, 1991.
Copia Cibachrome, 76 x 102 cm. Extraída de: Matthew Marks Gallery.



Fig. 71. GOLDIN, Nan, *Mexican Kid at Carnival*, Mérida, México, 1982. Copia Cibachrome, 62,2 x 42,5 cm.
Extraída de: Sammlung Goetz.



Fig. 72. GOLDIN, Nan, *Edda in the Mirror*, Berlin, 1992.
Copia Cibachrome, 61 x 51 cm.
Extraída de: Matthew Marks Gallery.



Fig. 73. ARBUS, Diane. *David Némerov in His Hospital Bed*, Nueva York, 1963. Gelatinobromuro de plata, 35,6 x 36,1 cm. Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).



Fig. 74. GOLDIN, Nan. *Cookie at Vittorio's Casket*, Nueva York, 16 de septiembre de 1989.
Copia Cibachrome, 40,6 x 50,8 cm. Extraída de: Fotomuseum Winterthur.



Fig. 75. GOLDIN, Nan. *Cookie in Her Casket*, Nueva York, 15 de noviembre de 1989.
Copia Cibachrome, 40,6 x 50,8 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 76. GOLDIN, Nan. *Gotscho Kissing Gilles*, Paris, 1993.
Copia Cibachrome, 76,2 x 101,6 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 77. ARBUS, Diane. *Jack Dracula, the Marked Man*, Nueva York, 1961.
Gelatinobromuro de plata, 22,8 x 15,1 cm. Extraída de: Spencer Museum of Art.



Fig. 78. ARBUS, Diane. *Bishop by the Sea*, Santa Bárbara, California, 1964.
Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,8 cm. Extraída de: Christie's.



Fig. 79. ARBUS, Diane. *Untitled (3)*, 1970-71. Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,8 cm. Extraída de: Masters of Photography.



Fig. 80. ARBUS, Diane. *Untitled (4)*, 1970-71. Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,8 cm. Extraída de: Phillips Auctions.



Fig. 81. ARBUS, Diane. *Untitled (10)*, 1970-71. Gelatinobromuro de plata, 50,8 x 40,8 cm. Extraída de: ARBUS, Diane; *et. al.*, 2003 (nota 43).



Fig. 82. ARBUS, Diane. *Russian Midget Friends in a Living Room on 100th Street, Nueva York*, 1963. Gelatinobromuro de plata, 39 x 37,5 cm. Extraída de: MoMA.



Fig. 83. GOLDIN, Nan. *Kenny in His Room*, Nueva York, 1979. Copia Cibachrome, 50,8 x 61 cm.
Extraída de: ARMSTRONG, David; SUSSMAN, Elisabeth (coms.), 1996 (nota 49).



Fig. 84. GOLDIN, Nan. *Joana and Aurèle Arguing in My Bed*, Nueva York, 2001.
Copia Cibachrome, 40,6 x 59,7 cm.
Extraída de: ARMSTRONG, David; SUSSMAN, Elisabeth (coms.), 1996 (nota 49).



Fig. 85. GOLDIN, Nan. *Suzanne Crying*, Nueva York, 1985. Copia Cibachrome, 50,8 x 61 cm.
Extraída de: ARMSTRONG, David; SUSSMAN, Elisabeth (coms.), 1996 (nota 49).



Fig. 86. GOLDIN, Nan, *Klara and Edda Belly Dancing*, Berlín, 1998.
Copia Cibachrome, 101 x 76 cm. Extraída de: Artnet Auctions.