

# Artearen eta subjektuaren eraikuntza: Nan Goldin-en aukera, intimitate-kontakizunak askatze-errepresentazio gisa

Oihana Garro Larrañaga

Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, ikertzailea

Artikulu honetan artearen bidez subjektu garaikidea eraikitze auke-  
ren baldintza posibleak aztertzen dira. Lan artistikoa, askatze-errepresentazio  
bat izan ahal den neurrian, proposatzen da subjektu artista eraikitze tresna  
gisa, eta eraikitze modu hori bereizten da lotze-errepresentazioek eta insti-  
tuzioek soilik eraikitako subjektu garaikidearengandik. Auzi hori azaltzeko  
Nan Goldinen (Washington, 1953) egiteko modua aztertuko da. Artista horrek  
familia-argazkietatik abiatuz intimitatearen narrazioa egiten du, azken 40  
urteetako irudi-eguneroko baten bidez bizitza kontatuaz. Goldinen ibilbideaz  
gogoeta egitean, haren bizitzako bi une memoria eta argazkilaritza ulertzeko  
bi modurekin jarri ditugu harremanetan; gainera, bere familia-albumean  
intimitateari eta memoriaren izaerari ematen dien tratamendua aztertzen da.

GAKO-HITZAK: Subjektuaren eraikuntza · Familia-narrazioak ·  
Identitate narratiboa · Memoria · Argazkilaritza · Intimitatea.

## **Art and subject construction. Nan Goldin's option, creating intimacy as an exercise of freedom**

This article delves into the conditions that allow for the construction of the contemporary subject through art. I contend that artistic work is a tool that enables a twofold construction of the artist, based on institutions and representations of subjection, and also on representations of liberation. In order to analyze this process, I concentrate on the family narrative developed by contemporary artist Nan Goldin (Washington, 1953) over the last forty years. In her visual diary of intimacy, Goldin meditates upon the characteristics of identity construction through family photos. In analyzing Goldin's trajectory, the article puts into dialogue two moments in her personal life with different conceptions of photography and memory. In addition, my study analyses the treatment that Goldin gives to intimacy and memory in her diary, and shows that creating intimacy through art can be interpreted as an exercise of freedom.

KEY WORDS: Subject construction · Family narratives · Identity narrative ·  
Memory · Photography · Intimacy.

*Jasotze-data: 2013-03-16. Onartze-data: 2013-06-11.*

## 1. Sarrera<sup>1</sup>

Artikulu honetan arteak subjektuen identitatearen eraikuntzan eragin dezakeela erakusten da eta azaltzen dira artea-identitatea harreman dialogiko hori sortu ahal izateko kontuan har daitezkeen hainbat baldintza. Identitate-eraikuntzaren eta arte-eraikuntzaren arteko esteka aztertu nahi izan dugu, jarraian horrek gaur egun duen balioa eta beharrezana aldarrikatzeko. Bizitzaren eraikuntzan parte hartzeko ahalmena du arteak, eta, alderantziz, arteak bizitzatik edaten du etengabe; subjektu garaikidea testuinguruak eraikitako subjektua da, eta hala izanik, arte-errepresentazioak ahalbidetzen du subjektuaren eraikuntza horretan parte hartze zuzenagoa.

Ikuspuntu horren baitan, artea eta identitatea ez dira banatutako bi esparru kontsideratzen, sormena testuinguru konkretuen barruan agertzen da eta arteak eta bizitzak, bizitzak eta arteak, bi izanik ere, harremanetan jarrita bizirauten dute. Horrela, hona ekarritako artearen ikuspuntua ez da arte autonomo batena, hau da, bere testuinguruarekiko independente den estetikarena, hemen defendatzen den artea testuinguruak etengabe moldatzen du.

Subjektua testuinguruan eraikitzen dela esan dugu, hori dela-eta, abiapuntutik testuinguru hori ezagutzea garrantzitsua da. Horretarako, artikuluan lehenik eta behin identitatearen genealogia bat eginez hasiko gara eta aro modernoan eta postmodernitatean gertatutako subjektuaren eraikitze moduen inguruan pentsatuko dugu. Azpimarratu nahi dugu genealogia hori beste genealogia posible askoren arteko bat dela, letra xehez idatzia, genealogia bakar eta hegemonikoaren ideia saihesten baitugu. Genealogia horretan bereziki aztertuko da memoriaren kontzepzioan izan den aldaketa aro modernotik aro garaikidera, eta horren baitan azpimarratuko da memoriaren eraikuntzan argazkilaritzari esleituriko garrantzia. Konkretuki, familia-argazkilaritzaz ari gara. Hala, errepresentazio modu jakin bat aztertuko dugu, bizitza-kontakizuna, zehazki familiako argazki-albuma.

Testuinguru horretan garrantzitsua da esatea subjektua eraikia den heinean, nolabait eraikigarria ere badela, eta kateatze edo lotze-jardueraz aparte, askatze-jarduerak ere sor daitezkeela. Alegia, norbere izaera testuinguruaren gertakari bat izateaz gainera, sor daitekeen zerbait ere izan daiteke. Esan dugu horretarako garrantzitsua dela subjektua lotzen duten errepresentazioak ezagutzea, gero askatze-aukera posible batzuk proposatzeko; modu horretan, subjektua kanpotik eraikia egoteaz gainera bere identitatearen eraikitzaile ere izan dadin, hau da, Foucault-ek (2005) dioen moduan, norbanakoak nolabaiteko gobernamentua eduki ahal izateko. Eta jarduera konstruktiboaren jabetze horretan artea izan daiteke tresna baliagarria; arteak lagundu diezaioke pertsonari bere pertsona-izaera modelatzen, eta, hala, izan behar duena barik, izan gura duena izaten.

Gure kasuan, artean landutako bizitza-kontakizun garaikideetan jarriko dugu arreta. Artikulu honetan Nan Goldinek egiten duen familia-artxiboaren lanketaren azterketatik abiatuz ikusiko dugu nola arteak lagun dezakeen identitatea eraikitzen, hau da, nola izan daitekeen askatze-errepresentazio bat. Goldinek lanak

---

1. Artikulo hau Eusko Jaurlaritzaren doktoratu aurreko beka baten laguntzaz egin da, *Sobre la construcción del sujeto y el arte. Una reflexión con Nan Goldin* tesi-lanaren ondotik.

artearen eta bizitzaren arteko erlazio dialogikoa erakusten du; artistak ia 40 urteko jardun etengabea sortu du bere familia-albuma eta horrekiko ezin ukatuzko konpromisoa erakutsi du. Bereziki aberatsa da familia albumaren eraikuntzak Goldinen subjektibitatearen eraikuntzan duen eragina, uste ziburra baitugu Goldin ez litzatekeela gaur egun den Nan Goldin, ez balu album hori inoiz eraiki.

Nan Goldinek familia-album berezi bat sortu du; dekonstrukzioaren ideari jarraituz, albumaren barrutik lan egiten du, errepresentazio forma horrek dituen mugak muturreraino eraman eta familia-album klasikoaren testualitate eta gune hutsak azalerratu ditu. Haren artea askatze-errepresentazioa dela esateko, hainbat arrazoi daude (Garro, 2012); artikulu honetan horietako bitan sakondu da: batetik, albumak biltzen duen gaitegia eta intimitateaz egiten den gogoeta; eta bestetik, memoria-mekanismo gisa albumak izan ohi duen funtzioarekiko zalantza.

## **2. Subjektuaren eraikuntza aro modernoan eta postmodernitatean**

Subjektu garaikidearen eraikuntza sakondu ahal izateko, subjektu modernoaren eraikuntza-baldintzak aztertuko ditugu jarraian. Zentzu horretan garrantzitsua da, Bauman-en (1996) ildotik, proiektu modernoan oinarritzea den nozio bat aipatzea: ordena. Autoreak dio kontzientzia modernoa ordena-beharraren arabera dela. Modernitateak errealtate osoa jasoko duen erabateko ordena eraki nahi du. eta, eraikitze horretan, subjektuak berebiziko protagonismoa du. Subjektuak ordena eraikitzerakoan duen betebeharrak, hain zuzen ere, modernitatea baino lehenagoko ordena eta modernitateaz gerozkoa ezberdintzen ditu. Hala, modernitatean ordena ezartzea natura edo jainkoaren egiteko bat izatetik, subjektuaren egiteko bat izatera pasatzen da. Modernitatean ordenaren kontzepzioa kaosaren kontzepzioarekin erlazionatuta agertzen da, eta errealtatea hautemateko orduan, bi nozioak kontrajarri egiten dira. Ordena ardatza den bitartean, kaosa ordena horren aurkarizatik definitzen da, hau da, kaosa da ordena ez den hori guztia, zehaztugabea, logikarik ez duena, irrazionala, koherentzia gabea, aurreikus ezin daitekeena. Hala, kaosak etengabe gogoratzen du kontrolaren eta egituratzearen, azken batean ordenaren, beharra. Bi nozioek elkarren beharra dute, ez dago ordenarik kaosik gabe, eta ez dago kaosik ordenarik gabe.

Aro modernoan hainbat eragilek parte hartzen dute ordenatzeko eginkizun horretan. Taylor-ek (2006) nabarmentzen du zenbait errepresentaziok ordenatze horretan duten garrantzia, horien artean dio Metafisikak, XVII.-XVIII. mendeetan eragin handikoa zen arrazionaltasun unibertsalaren errelatoak, errotze handia izan duela modernitateko subjektuan. Pardo-k (2006: 29) dioen moduan, «Platonekin hasi eta Hegelekin bukatzen den filosofia honek (pentsalari presokratikoen eta Hegelen oinordekoen jarraipen-lanak kontuan hartuta, noski) eduki badu arrazoi-bide-bateratasuna, bateratasun hori betiere problematikoa izan arren. Pentsamenduak jasotako tarte historikoek inposatutako ezberdintasunen gainetik, Metafisika kode batzuk mantentzen dituen hizkuntza bat da. [...] Arrazionaltasunaren hizkuntza alegia».

Metafisikak, subjektuaren arrazionaltasunari emandako protagonismoagatik, garrantzi handia izan zuen subjektuari munduaren ordenaren ezarle-funtzioa atxikitzean. Subjektuarengandik kanpo zegoen ordena sortzeko ahalmena,

kosmosean, Platonek horrela jasotzen zuen oraindik; modernitatean, ostera, Kant da horren erreferente nagusia, ordena hori subjektuaren ekintzaren ondorioa da eta oposaketa-sistema baten barruan eraikitzen da: ona/txarra, burua/gorputza, esanahia/forma... Oposaketa horretan, gainera, hierarkia dago eta bikoteko lehenbizikoa gailentzen den bitartean, bigarrena haren ondorioa edota emaitza da.

Bestalde, aro modernoan bada beste alderdi garrantzitsu bat ere: irudiaren protagonismo geroz eta handiagoa. Irudiak egunerokotasuneko parte dira eta idatziak, metafisikak, neurri batean errealtatea definitzeko zuen indarra galdu egin du irudiaren mesedetan. Heidegger-ek (2001) zein Mirzoeff-ek (2003) aro modernoaren ostean mundua ulertzeko irudiak duen protagonismoa nabarmentzen dute. Ildo horretatik, argazkilaritzaren agerpenak eta zabalkundeak irudiaren bidez mundua errepresentatzeko eta harrapatzeko bidea orokortu zuten; eta Heideggerrek aurreikusi bezala, irudia demokratizatzearekin batera, irudi horren bidez errealtateaz jabetu ahal garelako pentsatzeko joera ere zabaldu egin da.

Postmodernitateak, ordea, aro modernoko ordena-behar horrekiko zalantzan du oinarria, hain zuzen ere. Subjektuak ezin du bere burua izaera binomialen pean definitu eta esan daiteke, Baumanen (2007) metafora erabiliz, errealtate likidoa bizi dugula, etengabeko aldaketek osatua. Dena dago denarekin lotua eta horrek antolaketa modernoa zalantzan jartzen du, ezer ez baitago betiko ordenatua. Postmodernitatearen istorioak elkarrekin lotzen eta harremanetan jartzen dira, eta kontakizun handiak krisian daude (Lyotard, 2004). Egia handi eta iraunkorrek, talde baten baitan subjektuaren identitatea errotzeak, adibidez, ez dute lekurik, ez behinik behin modu egonkorrean. Hala, subjektuak bere bakartasunean eraiki beharko du bere nortasuna, kolektiboaren biziraupena beti baitago zalantzan.

Rimbaud-ek 1871n garaiko subjektu esentziala, bateratua, denbora guztian bere baitan berdin mantentzen zena, modernoa, kolokan jarri zuen hurrengo esaldi honekin: «Ni bestea naiz». Hala, norbere subjektuaren eraikuntzan besteak duen garrantzia aldarrikatu zuen. Rimbaudek *zu zeu* antzemateko bestearenganako irekiera beharrezkoa dela aldarrikatu zuen, besteari edota ezberdintasunari zabalik egotea beharrezkoa dela. Eta, hain zuzen ere, XIX. mendearen bukaeran adierazitako irekiera-ezaugarri hori funtsezkoa da artikulu honetan dugun subjektua ulertu ahal izateko.

Lehen sendoa eta egonkorra zen identitatea, Postmodernitatean aldaketa etengabeak jasaten dituen identitate irekia bilakatu da. Nortasun garaikideak, askotarikoak, osatugabeak, apurtuak... dira eta subjektuan bat egiten dute tentsioek, aldaketek eta etengabeko kontraesanek. Prozesu horretatik eratortzen den nortasunari Ricoeur-ek (1996) nortasun narratiboa deritzo. Identitate narratiboak sortzen dituzten subjektuak euren esateko moduetatik sortuak dira, subjektuak bilatu beharko ditu eraikitze hori bideratuko duten kontakizunak eta hori egin behar du kontakizun horiek euren baitan duten eraikuntza-ahalmena aintzat hartuz. Robin-ek (1999) gogoratzen duen moduan, kontakizun horiek batzuetan gertaera errealekin zerikusia izango dute, beste batzuetan ez, baina, ondoren bakoitzaren benetako historia bihurtuko dira.

### 3. Bizitza-errepresentazioen garrantzia intimitatearen eraikitze-bidean

Aro modernoan errealitatea bakarrik ez, subjektua ere ordenatu eta sailkatu egiten da; hala, besteak beste, subjektuak bi izaera erakusten ditu: subjektu indibiduala eta subjektu kolektiboa. Espazioa ere, era berean, ondo bereizitako bi eremutan identifikatzen da: eremu pribatua eta eremu publikoa. Subjektuak, indibiduo edo kolektibo bilakatzen denean, eremu biak harremanetan jartzeko beharra du; hori, argi eta garbi ikus daiteke bizitza-errepresentazioen, biografien, kasuan. Subjektu indibidualak, eremu pribatuko protagonista denak, eremu publikoan bere indibidualtasuna jakitera emateko beharra du eta horrek eragiten du bizitza-errepresentazioen zabalkundea. Modernitatean subjektu indibidualak uste zuen idatzi biografikoetan bere nitasuna osotasunean irudika zezakeela. Lehendik ere baziren autobiografiak edota egunerokoak, baina nabarmendu behar da aro modernoan bizitza-errepresentazioek hazkunde handia izan zutela. Ezin dugu ahaztu, Arfuch-ek (2002) dioen moduan, biografia bat posible egiten duen *ni* oso baten agerpena berria dela, ez du bi mende baino gehiago, eta ezin bana daiteke ordena burgesaren eta kapitalismoaren ezarpenetik.

Errepresentazio horien artean daude, noski, banakoen eta familien erretratuak. Argazkilaritzaren zabalkundearekin historian lehenbizikoz norbanako askok euren burua betikotzeko aukera izan zuten. Gainera, norberaren irudia eduki ahal izateak norberaren izatea gordetzearen sentsazioa areagotu zuen. Banakoen erretratuen garapena, Benjamin-ek (2005) dioen ildotik, familia-erretratuen garapenarekin batera gertatu zen, modu horretan, familiako argazki-artxiboak edo albumak ugaritu eta bete egin ziren. Eta indibiduen ekintzen ospakizun horiek, familia baten pribatutasunaren parte diren neurrian, tarteko eremu bat sortu zuten, erdi pribatua, erdi publikoa. Argazkiak bisitariekin batera etxeko egongelan ikuskatzen ziren normalean, etxeko eremurik publikoenean.

Familia-albumak familia zoriontsu eta batua errepresentatu ohi zuen, hausturarik gabeko talde baten irudia. Horrek norbanakoari identifikatu ahal izateko lehen kolektibitate sendoa eskaintzen zion. Familia-itxura horiek modernitatearen terminotan gertarazteko familia-erretratuak denbora-ikuspegi jarraikor baten pean ordenatzen ziren, eta lehenaldia, orainaldia eta etorkizuna *continuum* progresibo baten logikan agertzen dira. Bestalde, familia-irudi horiek egiteko garaiko edertasun-ereduei jarraitzen zitzairen (goxaturiko aurpegierak, leundutako irudiak...) eta agertoki gainprestatuetan ateratzen ziren (paisaia ederrez margotutako oihalak, balaustrada ederrak, luxuzko gortinak...). Albumetako argazkien gaiari dagokionez, batez ere une «alaiak» jasotzen ziren: jaiotzak, bataioak, jaunartzeak, ezkontzak, urtebetetzeak... Subjektuak familiarekin batera erretratatu ziren, umeak aitona-amonekin, bikoteak, anai-arrebak. Argazki gehienak estudioetan edota espazio publikoetan ateratzen ziren, espazio pribatuetan (sukaldean, logelan, komunean) apenas ateratzen zen argazkirik. Baldintza horietan ateratako argazkiek subjektu oso kodifikatuak errepresentatzen dituzte; azken finean, norbanakoen eta familia-errepresentazio horiek ordena gustuko zuen gizartearen erakusgarri dira, eta ordena hori lortzeko argazkilaritza erabiltzen zen.

Postmodernitatean, ordea, biografietan aldaketa nabarmena gertatu da. Hala, indibiduoak *ni* esateko zailtasuna du; jadanik ez da beti berdina eta ezinezkoa da bizitza-errepresentazio batek nitasun osoa jasotzea. Hau da, indibiduo batek ezin du bere bizitza-esperientzia osoa errepresentazio bakar batean jaso, alde batetik, bere identitatea ez delako beti berekiko berdin mantentzen, eta, bestetik, ditugun argazki kopuru izugarriek ez dutelako halakorik ahalbidetzen. Hori dela-eta, norbanakoak bere burua errepresentatzeko bide berriak bilatu behar izan ditu eta albumaren forma zaharkitu bilakatu da. Esate baterako, Internetek bizitza-kontakizunak egin eta zabaltzea erraztu du, weblogs, fotologs edota videologen bidez hitz, bideo eta argazki-collageak egiten dira, eta horien bidez subjektuek euren bizitzen berri ematen dute. Halere, uste dugu familia-argazkilaritza garaiki-deak aurkezpen formak aldatu dituen arren, oraindik ere familia errepresentatzean haren irudi zoriontsu eta elkartua erakutsi ohi dela. Nahiz eta teknikoki inongo eragozpenik ez izan bestelako zenbait une —hileta, bikote-banaketa, eztabaida...— argazkietan jasotzeko, une horiek erretratatzeko lotsa edo ezinegon eragiten du. Beraz, esan daiteke, orain irudiek «naturalagoak» diruditela, norbanakoek jadanik ez dutela horrenbeste posatzen argazkia ateratzeko, argazki gehiago eta une desberdinetakoak ateratzen direla... baina Pardok (2002) dioenaren haritik, familia-instituzioa benetako krisi-egoera batean dagoela errepresentatzeari uko egiten zaio.

#### 4. Memoriaren aldaketak argazkilaritzaren eskutik

Esan dugu aro modernoan, bereziki argazkiaren erabilera pribatuari dagokionez, familiaren inguruko narrazio jakin bat eraikitzen zela. Ideia hori hobeto ulertzen da Berger-en *oroitzapen* noziotik abiatuz gero. Testuinguru hartan, argazkiak mundua eratzten zuten atalak ziren, edonork gorde zitzakeen errealtate zatiak, eta era berean, modernitateak eraikitako kontakizuna baieztatzeke balio zuten. Esan daiteke argazkilaritzaren agerpenaz geroztik mundua irudi zati desberdinen bilduma bilakatu zela. Eta ildo horretatik, Bergerrek (2001) dio argazkia pintura ordezkatzera baino gehiago memoria ordezkatzera etorri zela, argazkilariak denboraren iraganaren zantzuak gordetzen baititu, lehen memoriak bakarrik egin zezakeen eran. Oroimenarekin gertatu ohi zenez, argazkilaritza sortu zen jadanik iragana den errealtate bat harrapatzeke ilusioarekin. Argazkilaritza lehenaldiaz jarduteko bitarteko bat da, hau da, lehenaldia orainaldian harrapatzeke saiakera bat. Harrapatzearen ideia hori Heideggerrek (2001) proposatzen duen *munduaren irudia* ideiatik garatuko da, filosofoak dio errealtatearen objektibatze modernoa errepresentazioaren bitartez gertatzen dela eta horren amaierako helburua dela subjektuak errealtate oren ziurtasuna izatea.

Ildo horretatik, aro modernoan errealtateaz izan beharreko ziurtasuna irudi teknikoari egotzi zitzaion. Argazkia iraganeko errealtatearen isla kontsideratzen zen, denboraren igaroaren isla objektibo eta zuzena. Pertsona baten irudia pertsonarekin berarekin nahasten zen eta argazki-errepresentazioa natural bihurtzen; modu horretan teknologia (subjektuak berak sortua) errealtateari edota munduari gainjartzen zitzaion. Milioika irudiren batura egonda, horiek ez zuten errealtatea errepresentatzea bakarrik xede, baizik eta egia optikoaren sinbolo ziren neurrian, errealtate hori ordezkatu nahi zuten. Aipatu berri dugun errealtatearen ordezkatzeko

nahi hori, egiarekin nahasten zen, hala fikzioaren eta errealtatearen arteko mugak nahastu eta lausotu egiten ziren. Argazkiaren barrenean errealtatea irudikatu daitekeela uste duen memoria modu horrek lehenaldiko gertaerak narrazioaren giltzapean harri bihurtzen ditu, egia direlakoan.

Memoria-narrazio horri lotuta Benjaminen (2008) gogoeta bat dakargu hona. Autoreak historia moduko errepresentazioek egiten duten antolaketa kritikatzan du, haren esanetan errepresentazio modu hori arduratzen baita iragana forma interesatu batzuen arabera kodifikatu, bildu eta ordenatzeaz. Benjaminek historiari egiten dion kritika memoriarako baliatuz, autorearekin batera diogu, askotan uste izan denaren aurka, lehenaldia ezin dela ezagutu izan den moduan. Benjaminek dioen moduan iragana berrartzeko era bakarra dir-dir egiten duen irudia da, tximista bezain azkar datorren eta doan irudia; gogoratu behar da ahanztura memoriaren ezaugarri nagusietakoa dela. Horrek esan nahi du, Zizek-ek (2009) hala jasotzen du Benjamin gogoan, lehenaldiaren errepresentazio osoa egitea ezinezkoa dela eta gehienez ere iraganeko zatiak jaso daitezkeela, modu horretan eta ezintasun hori kontuan hartuta memoria berri bat eraikitzeko. Memoria berri horrek ezinbestean denborazkotasan jarraitua apurtu egingo du, denbora ezin baitezakegu jaso arrazoizko jario batean.

Postmodernitatean, ostera, besteak beste Benjaminek esandakoari ez entzuna eginez, memoria-errepresentazioen bitartez lehenaldia berreskuratu daitekeela uste du askok —Sarlo-k (2005) *Memoriaren Santutegia* deritzo— eta horregatik, iragana berreskuratzeak libratuko gaituelakoan, zabaldu dira horrenbeste gaur egun bizitza eta memoria jasotzea helburu duten errepresentazioak. Huyssen-ek (2002) dio memoriaren kulturen bizi garela eta orain etorkizuna irudikatu ordez, halaxe egiten zen modernitate-aroan, iragana berrikusteaz arduratzen garela etengabe. Horrela, lehenaldiarekiko nostalgiaren marketin orokortua dago eta hori argi ikusten da bizitza-errepresentazioen hedapenean. Baina, galdera da ea nolako memoria jasotzen den errepresentazio biografiko horietan. Gogoratu behar da nahiz eta bilduma eta artxibo-lan eskerga egin, ez dagoela iragana guztiz berreskuratzea ahalbidetuko duen errepresentaziorik eta, ondorioz, memoria hori ezinbestean eraiki behar dela berreskura ezina den galera baten parametroetan. Dena gogoratu ezin dela jakinda eta iragana bakarrik dir-dir egiten duen istant gisa jaso daitekeela kontziente izanda eraikiko da memoriaren errepresentazioa; hala, memoriaren eraikuntzak sortuko ditugu iragana berreskuratzeke baino oraina bizi ahal izateko.

Horren ildotik, gaur egun argazkilaritzarekin loturik joan den aldaketa bat azpimarratu behar da. Argazkilaritza digitalaren etorrerarekin batera irudiz beteriko errealtatea bizi dugu, ia guztiari ateratzen diogu argazkia, ia une oro ateratzen ditugu argazkiak; Heideggerrek aurreikusi moduan, *mundua irudi bat* da. Eta uste da argazkiaren ikaragarritzko zabalkunde eta hurbiltasun horrek argazkilaritzaren funtzioa aldatu eta zabaldu duela. Orain argazkiak ateratzeak lehenaldiko memento bat gordetzeaz gainera —gogora dezagun Barthes-ek (1989) edota Sontag-ek (2005) nola dioten argazkia hildako une baten zantzu bat kontsideratzen zela— beste funtzio bat ere badu, gaur egun askotan argazkiak oraina bizitzeko ere ateratzen baitira. Fontcuberta-ri (2011) kasu eginez esan daiteke badirudiela zenbat eta argazki gehiago atera, bizitza handiagokoa dela

argazkia ateratako unea, alegia, irudien fluxua badela bizi-energiaren adierazlea. Argazki bat ateratzen dugularik zein da helburua? une hori gogoratzea edota une hori intentsitate «handiagoz» bizi ahal izatea? Posible izango litzateke gaur egun argazkirik gabeko ezkontzarik, lagun arteko afaririk, bidaiarik? Esan daiteke gaur egun mementoa bizi eta fotografiatu baino gehiago, unea bizitzeko fotografiatu egiten dugula; beraz, jadanik argazkiak ez dira iraganaren, gertatutakoaren, errepresentazioa bakarrik. Hala, argazkilaritza lehenaldiko, hildako, unearekin erlazionatua egotetik orainaldian bizitzeko beharrezko dugun osagai bihurtu da. Guri dagokigu orain aldaketa horren arrisku eta onuren inguruan hausnartzea, nabaria da-eta horrek gure errealtatearen bizipenetan zuzeneko eragina duela.

Laburbilduz, iragana harrapatzeaz ari ginenean, argazkilaritzak zuen ber-gogoratze gaitasunaz ari ginen, iragan horren zantzuak jasotzeko gaitasunaz. Eta zentzu horretan argazki bat ateratzeak heriotzaz, hauskortasunaz... jabetzea dakar, argazki guztiek erakusten dute-eta denboraren igaro ankerra. Argazkilarit-zak gaur egun duen funtzio berritua kontuan izanda, ordea, esan daiteke aldaketa gertatu dela: «Kultura analogikoan argazkilaritzak hil egiten du, baina kultura digita-lean anbibalentea da: hil eta bizia eman batera egiten du, desagerrarazi eta berpiztu egiten gaitu» (Fontcuberta, 2010: 28). Hau da, gaur egun nola irudikatu argazkirik gabeko lagun arteko afari bat? Ekintza suertatu ahal izateko argazkiaren bitartekaritza behar izaten dugu gaur, horregatik argazkia ez da soilik ekintzaren arrasto bat, argazkia orain ekintza bera gertatu ahal izateko beharrezko osagarria ere bada.

## 5. Nan Goldin: bizitzatik artea, artetik bizitza

Aurreko ataletan esan dugu subjektua ez dela kateatze- edo lotze-praktiken bidez bakarrik eraikitzen, askatze-praktiken bidez ere eraiki daitekeela. Hori erakusteko Nan Goldin artista estatubatuarren lanaz baliatuko gara eta erakutsiko dugu nola haren egitekoa jarraian azalduko diren identitate, memoria eta argazkilaritza nozio jakin batzuen eredu den. Nan Goldinen bizitzako bi egoeratik abiatuz erakutsi nahi dugu nola artista horren lanean identitate narratiboaren eraikuntza ikus daitekeen; halaber, azaldu nahi da horrek nolako harremana duen arte garaikidearekin eta modu zuzenagoan arte garaikidearen baitan egiten diren bizitza-errepresentazioekin. Nan Goldinen bizitzako bi egoera horiek, gainera, memoria eta argazkilaritza ulertzeko aipatu ditugun bi moduekin lotu ditugu.

Hauek dira aukeraturiko bi uneak: lehena, bere ahizpa Barbara Holly Goldinen heriotza, 1965ean; une hark Goldini argazkiak ateratzeko beharra sorrarazi zion, argazkiak ateratzen zituen «inoren egiazko memoria gehiago ez galtzeko» (Goldin, 1986). Bigarrena, Cookie Mullerren heriotza, 1989an; bere lagun minaren herio-tzarekin Goldin jabetu zen argazkilaritzak ez ziola balio inoren oroitzapena ez galtzeko, aitzitik, argazkiak ateratzen jarraitu zuen. Ikus daitekeenez, bi uneok estuki harremanetan daude heriotzarekin.

Heriotza horiek badira banakoak, Barbara ahizpa eta Cookie lagun mina, baina badira orokorrak ere: subjektuaren heriotza, erlijioaren heriotza, metafisikaren heriotza, Historiaren heriotza, familiaren heriotza... azken finean, subjektua ordenatzen zuten kontakizun handien heriotza. Lyotardek (2004) dioen moduan,



mundu osoaren burujabetzea helburu zuten kontakizun handi horiek Bigarren Mundu Gerraren osteko susperraldian porrot egin zuten, heriotza deritzoguna, eta gizateriak ez du XX. mendearen erditik aurrera gehiago sinetsiko kontakizun horien erabateko eraldatze-gaitasunean. Idatzi honetan Nan Goldinen hurbileko aldatetetan arreta jarriko dugun arren, garrantzitsua da Goldinen jarduna testuiguruko eta garaiko heriotzekin erlazionatzea eta horrek subjektu garaikidearen eraiketan izan zuen eragina gogoratzea. Mikroa ezinbestean baitago makroarekin lotuta, eta alderantziz.

### 5.1. Barbara Holly Goldin (1949-1965)



1. irudia. Hyman Goldin, *Barbara with a masque*, 1953.

Nancy Goldin Washingtonen jaio zen 1953ko irailaren 12an, erdi mailako familia judu intelektual baten baitan. Umea zelarik nahiko lasai bizi izan zen hiri inguruko auzo batean, harik eta 11 urte zituenean bere ahizpa Barbara Holly Goldinek bere buruaz beste egin zuen arte. Gertaera haren inguruan Goldinek dio:

1965ean gertatu zen, nerabeen suizidioak gai tabua zirenean. Nik ahizparekin oso harreman estua nuen eta ezagutzen nituen bere buruaz beste egitea aukeratzera eraman zuten hainbat indar. Ikusi nuen sexualitatearen rolak eta errepresioak bere sunsiketan izan zuten papera. Garai hartan, 60ko hamarkadan, odolberoak eta sexualak ziren emakumeei beldur zitzairen, kontrolaz haratago onargarria zen egiteko moduetan jartzen zitzairen. 18 urte zituenerako ikusi zuen egoeratik ateratzeko modu bakarra Washington hiri kanpoko trenbide batean etzatea zela (Goldin, 1996: 3).

Aipuan agertzen den moduan, Goldinek (1997) gogor kritikatzan du Estatu Batuetako kultura errebisionista, ezkutaketan aditua, zeinetan etengabe esaten zen «hori ez duzula ikusi edo hori ez dela gertatu».

Costa-k (2011) diosku bere ahizpa hainbat erreformatario zein osasun mentaleko zentroetan sartu eta atera ibiltzeak apurtua zuela Goldinen familiaren «ongizatea», baina suntsiketa suizidioak eragin zuela; familiarentzat bizitza bukatu balitz moduan izan zela. Gurasoek ezin izan zioten galerari aurre egin eta alabak bere buruaz beste egin izana ukatu nahi izan zuten. Goldini azaldu zioten ahizpak istripu larri bat izan zuela, baina Goldin gertatutakoaren jabe zen. Suizidioa gordetzeak mina arindu ordez —hala dio artistak— areagotu egin zuen, jasangaitzago bihurtu; eta une hartatik kontatzeko, esateko, beharra sortu zitzaion, diziplinak inposaturiko bizitzeko modu batzuei aurka egiteko beharra. Goldinen lagun Guido Costak une hartaz zera dio:

Hori izan zen Goldinen egiaren egarri itzelaren iturria, berdin da zein den egia hori eta berdin zaio deserosoa, pisutsua edota konprometigarria den. Denen eta denaren aurkako gudu bateko partaide izan zen, baina batez ere gezurraren eta gordetzearen aurkako gudako partaide (Costa, 2011: 5).

Barbararen, «bere ahizpa eta idoloaren», heriotza traumatikoaren ostean Goldinek familia biologikoa utzi eta izena aldatu zuen: Nancy Goldin Nan Goldin bihurtu zen. 1968an, halaber, argazkilaria ohiko hezkuntza utzi eta *Satya Community Schoolen* izena eman zuen, Massachusettsen zegoen eskola-komuna alternatiboan. Une hartatik argazki-kamera Goldinen bizitzako kide da. Orduan argazkiak ateratzen zituen helburu kontzienterik gabe, Goldinek «zerbaiti heltzeko» beharra zuen. «Nire argazkiak behar emozional bati erantzunez atera dira, ez horrenbeste behar estetiko bati» (Goldin, 1997). *Satyan* gutxika-gutxika argazkilaritzak identitate berri bat sortzeko eskaintzen dituen aukerez konturatu zen, eta horrek lagundu zion bere jatorrietako estereotipo estuetatik askatzen.

Garai hartan, Goldinek bere ahizparen oroitzapena lausotzen ari zitzaionaren kontzientzia izan zuen: «Ez dut benetan nire ahizpa gogoratzen. Beraz dudan bertsioa gogoratzen dut, esaten zituen gauzak, zer zen niretzat. Baina ez dut gogoratzen modu nabarmenean nor zen bera, bere presentzia, nolakoak ziren bere begiak, zein soinu zuen bere ahotsak» (Goldin, 1986). Artistarentzat ez gogoratze hori argazkiak ateratzeko motibazio-iturri sakona izan zen, ezin zuen burutik kendu oraina harrapatu beharra. Bere argazki-kamerarekin inguruko lagunak erretratatzeko zituen; David Armstrong eta Suzanne Fletcher aipatu behar ditugu bereziki, Goldinen «familia» berria. Familia berri horren argazkiek bere lan osoko gaia erakusten dute: bere bizitza, bere familia. Goldinen lanaren ezaugarri nagusietako bat erretratatzeko duenarekiko hurbiltasuna da eta ezaugarri hori hasiera-hasierako argazkietatik nabarmendu daiteke. Horregatik azpimarratu behar da Goldin ez dela voyeur bat, berak beti ateratzen dizkio argazkiak bere jaiari, bere familiari, bere historiari.

Goldinek argazkilaritzan abiatzeko izan zituen arazoak azaltzeko dio, batetik, ez zuela inoren oroitzapen erreala galdu nahi, eta, bestetik, ez zuela beste inork bere memoria erakitzerik nahi. Bilduma bat utzi nahi zuen, bere memoriaren bertsioa eraiki, inork «berak ez zuen hori egin» esateko aukerarik izan ez zezan. Gure lanaren harira Goldinen ondoko aipua azpimarratu nahi dugu: «Gertakari txarrak onartzeko ezina dago. Hori izan zen ni argazkilaria bihurtzeko arazoia» (Goldin, 2007).

## 5.2. Cookie Muller (1949-1989)

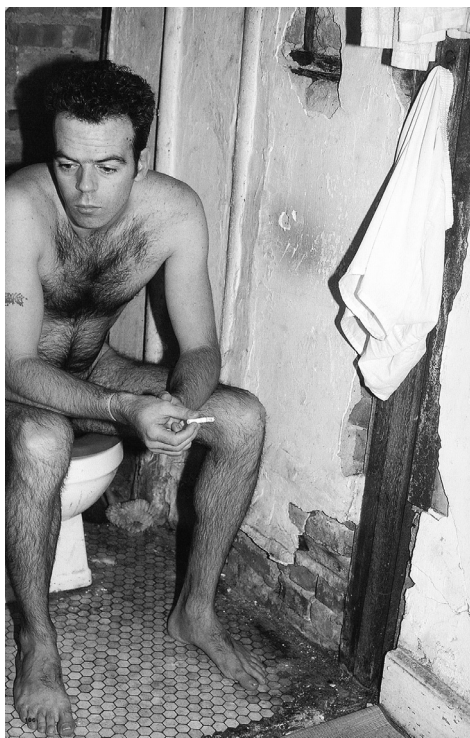
1978. urtean Goldin New Yorkeko Boweryra joan zen bizitzera eta klub bateko zerbitzaria izan zen. Lan hori erabakigarria izan zen *The Ballad of the sexual dependency* egin ahal izateko. *The Ballad* bere lagunartean, Goldinek bere familia dela esango duen lagunartean, egunerokotasuna erakusten duen irudi-eguneroko bat da, 30 urtean etengabe aldatzen joan den *slide-showa*, horrekin sartu zen Goldin artearen munduan.

Goldinek, erretratatzeko duen testuinguruarekiko duen harremanaz hitz egiten duenean, baieztatzen du zerbaiti buruz ezagutuz eta enpatiaz hitz egin ahal izateko ezinbestean zerbait horren parte izan behar dela bat. Uste horretatik abiatuz bere lantokia zen klubeko gau-bizimoduari atera zizkion argazkiak, leku horretan gertatzen ziren familiaren jaiak, sexu-harremanak, borrokak, dantzak... Argazki horiekin garai baten kronika egiten du Goldinek, tabernako iluntasunaren baitan ateratako argazkiak dira betiere. Bere familia-harremanen inguruan Goldinek idazten du:

Nire lagun-familian familia biologikoan egoten den intimitate-beharraz gain, zerbait zabalagoa izateko gogoia ere badago. Rolak ez daude horren definituak. Harremanak iraunkorrak dira. Jendea joan egiten da, itzuli, baina banaketa horiek intimitatearen haustura gabe egiten dira. Ez gaitu batzen ez odolak ez lekuak, baizik eta moral antzekoa izateak; bete-betean eta momentua bizitzeko beharrak, etorkizunarekiko sinesmen faltak, zintotasunarekiko antzeko errespetuak, mugak bultzatzeko beharrak eta historia komunak batzen gaitu (Goldin, 1986: 6).

80ko hamarkadaren hasieran argazki haiek *slide-show* formatuan erakusten hasi ziren. Show horiek hasieran esperimentaziora zabalik zeuden New Yorkeko hainbat lekutan eskaintzen ziren, hala nola *Raficks Underground cineman*, *Mudd Cluben* eta geroago *Maggie Smith Tin Pan Alley*; azken lokal horretan (Kiki Smith edo Barbara Ess artistek ere bertan lan egin zuten) eskaini ziren emanaldi gehien. Lagun taldea, familia, sarri gerturatzen zen lekuotara Goldinek eurei ateratako argazkiak ikusteko, familia-album bat balitz bezala eta etxeko egongelan bilduko balira moduan.

Poliki-poliki, *The Ballad of the sexual dependency* lanaren garapenarekin batera Goldinek *slide-show* horiek konposizio batean antolatu zituen (*The Balladek* beti erakusten du serie-formatu bat) eta ekoizpen hori familia-album garaikide eta artistiko gisa uler dezakegu. Familia-album horretan ez dira une «zorianak» bakarrik biltzen, beste une asko ere jasotzen dira: tratu txarrak jasotako Goldin, senitartekoak sexu-harremanak izaten, komunean, drogak hartzen edota masturbatzen. Goldinek pribatua gauza okerrak gordetzen direla uste du, zergatik droga edo sexua tabu izan behar dira gure historietan? Artistak dio sexu-harremanak dituzten pertsonak, hiltzen ari direnak edota tratu txarrak jaso dituztenak erakustea ekintza politikoa dela, hau da, modu ez-aurrezarri batean pribatua publiko egitea politikoa dela. Ildo horretatik, 60-70eko hamarkadetako feminismoak ere halaxe aldarrikatzen du: pribatua politikoa da.



2. irudia. Nan Goldin, *Brian on the toilet NYC*, 1983.

Garai ilun horren ostean (argazkiak beti gaeuz ateratzen zituen), 1988an, Goldin errehabilitazio-zentro batean sartu zen. Handik aterata *Witnesses; Against Our Vanishing* erakusketako komisarioa izan zen; erakusketa hartan HIESAren zabalkundeaz hitz egiten zen, garai hartan eguneroko gaia zen hura. HIESAri buruz egindako erakusketa erreferentzial horrek nazio-mailako eztabaida sortu zuen. Gobernuak erakusketa gogor kritikatu zuen David Wojnarowicz artistak katalogoan idatzi zuen testuagatik; testu hartan gobernuak zein eliza katolikoak HIESAren inguruan izandako jarrera isila kritikatu zen.

HIESAri buruz hitz egiten entzun zuen lehen aldian Goldin Cookie Mullerrek, haren maitale Sharonekin eta David Armstrong argazkilariarekin zegoen. Cookiek gaixotasun berriari buruzko *New York Times* egunkariko testu bat irakurri zuen ozenki, ez zioten arreta handirik jarri. Goldinek (1997) aipatzen du 1979-80-81 urteetan ez zekitelako gaixotasunari buruz ezer, hasieran uste zuten hirugiharrak edota *poopersak* eragiten zutela gaixotasuna, edota sexu-harremanak izan aurretik jendeak hartzen zuen nitroglizerinak. Ideiarik ere ez zuten gaiari buruz, beraien belaunaldiko pertsona askorekin bukatu zuen izurriteari buruz. Eta halaxe izan zen, HIESA Goldinen inguruko bizitza oso gogor aldatu zuen. Familiako kide askok gaixotasuna izan zuten, haien artean Cookie Mullerrek, Goldinen lagun minak. Cookie *Witnesses; Against Our Vanishing* erakusketa ireki zen egunean hil zen.

Goldinek 1975ean ezagutu zuen Cookie Mueller, poeta eta aktorea zen, indarrez beteriko *party girl* bat. Hamahiru urtez behin eta berriz atera zizkion

Cookieri argazkiak, miretsi egiten zuen, berarekin esperientzia paregabeak bizi izan zituen. *Contacts* emankizunean off ahotsak haxe dio Cookieren argazkiak erakusten diren bitartean: «Jai-egunak ziren, esker on eguna ospatzen genuen Cookieren etxean, indioilar eta opio eguna izan ohi zen, oraindik igaro gabe genuen erabileratik gehiegikeriarako marra» (Kleim, 2005).

1988 inguruan Cookieren osasun-egoerak txarrera egin zuen eta Goldinek azkenengoz ikusi zuen oraindik ere hitz egin zezakeelarik, gaixotasuna asko larrituta zegoen. Hala ere, Goldinek egoera hartan oraindik ere menpekotasun larria zuen eta ezin zuen gaixotasunaren larria onartu. Berak dio une hartan norbaitek galdetu ziola ea nola jarrai zezakeen bere burua hiltzen inguruko guztiak hiltzen ari ziren bitartean; horren ostean Goldin erreabilitazio-zentro batera joan zen, aurrez aipatu dugun moduan. Handik aterata Goldin Cookie ikustera joan zen Provincetownera, «ezin hitz egitea eta ibiltzeko makila behar izatea hondatzailea zen» (Kleim, 2005). 1989an, Muller hil baino hilabete batzuk lehenago Victorio, Cookieren senarra, hil zen HIESAren ondorioz. Gertaera hura Goldinek *Cookie in front of Vittorio's casket* argazki hunkigarriarekin jaso zuen; Cookie tente dago bere senarraren hilotzaren aurrean, zeharka Goldinen argazki-kamerari begiratzen dio. Victorio hil eta hiru hilabetera, 1989ko azaroaren 15ean, Cookie hil egin zen. Biak daude lagunaren kameraren aurrean hilda.



**3. irudia. Nan Goldin. *Cookie at Vittorio's casket - Cookie in her casket*, 1989.**

Cookieren heriotzaren ostean, Goldinek *The Cookie Portfolio 1976-1989* lana egin zuen, bertan 13 urtez eginiko 15 argazki jasotzen dira, argazkiekin batera bi lagunaren harremanari buruzko testua dago. Serie horretan hainbat une jasotzen ditu Goldinek: Cookiren ezkontza, Cookieren eta haren semearen harremana, gaixotasuna, haren senarraren heriotza eta Cookieren beraren heriotza. Erretratuak biltzen ditu «galtzen diren bizitzen konplexutasuna» errepresentatzeko, hildakoak «ez baitira estatistikak, joan diren pertsona zoragarriak dira» (Goldin, 1997). *The Cookie Portfolio* lanaren inguruan Sussman-ek dio sekuentzia soil horretan jasota dauden argazki hunkigarri eta ederrek bizitza atzematen dutela. *The Cookie Portfolio* lana ez da HIESAri buruzko lan bat, ez du gaixotasuna gaitzat hartzen, Sussmanek (1996) dioen moduan, gaixotasunaren irudikapena barik bizitza baten irudikapena egiten du *The Cookie Portfolio* lanak; gaixotasun hori pairatu duen Cookieren bizitzaren erretratua hain zuzen, bizitza horren aniztasun eta gora-beherak kontuan hartuz.

Eta une hartan, *The Cookie Portfolio* antolatzen ari zela Goldinengan aldaketa nabarmen bat gertatu zen, artista konturatu baitzen argazkilaritzak ez zizkiola maite zituen pertsonak bizirik iraunarazten, lehen aipatu den bezala, argazkiak aurrerantzean ez dio balioko artistari hildako inor luzarotan iraunarazteko. Hala, argazkiak ateratzeko bulkada zuen lehen ideia hura («argazkilaritzara dedikatzeo arrazoia inor ez galtzea zen») aldatu egin zen, konturatu baitzen etengabe argazkiak ateratzeak ez zuela jendea bizirik mantentzen. Are gehiago, Goldinek aipatzen du Cookieren heriotzaren ostean argazkiak ikusiz jabetu zela zenbatekoa zen galdutakoa, «horrek argazkilaritzarekiko krisi moduko bat eragin zidan» (Goldin, 1997).

### 5.3. Nan Goldinen artea askatze-errepresentazio ariketa gisa

Goldinen ibilbidea aztertzerakoan harremanetan jarri ditugu haren bizitzako bi une eta memoria eta argazkilaritza ulertzeko bi modu. Horrek hainbat zantzu eman dizkigu subjektu garaikidearen eraikuntzan arteak askatze-errepresentazio gisa bete dezakeen funtzioari buruz. Bide horretan azpimarratu nahi ditugu memoria-rekin eta argazkilaritzarekin loturiko zenbait alderdi, garrantzitsuak iruditzen zaizkigunak askatze-errepresentazio horiek sortzerakoan.

Esan dugu Nan Goldin bere ahizpa Barbararen suizidioaren ondotik galerarekin obsesionatu zela eta horrek bideratu zuela inguruko pertsonen argazkiak ateratzera. Ez zuen inoren oroitzapena galdu nahi eta pentsatzen zuen ez-galtze hori argazkilaritzak posible egingo ziola; beraz, esan daiteke, hasiera haietan Goldinek pentsatzen zuela bere argazkien bidez sortzen zuen memoriak bere barruan eduki eta mantentzeko iragana. Ideia hori lotua dago zenbait praktika biografiko garaikidearekin, praktika horiek adierazten dute iragana berreskuratzea posible dela memoriaren bidez; *memoria santutegiak* dira (Sarlo, 2005), oroitzapen-ariketen bidez subjektuen sendatzea ikusten duten memoriak. Ideia horiei kontra-jarriz gogoratu behar dugu inongo errepresentaziok ezin gaitzakeela guztiz iragana eraman eta ezinezkoa dela galdutakoa berreskuratzea. Hori dela-eta, lan honetan defendatzen dugu memoria betiere ahanztura kontuan hartuta eraiki behar dela, gogoratu ezingo dugun hori guztia kontuan hartuta; hau da, Benjaminen (2008) hitzak berriz ekarriz, iragana dir-dir egiten duen irudi gisa bakarrik etortzen zaigu.

Memoriez jositako garai honetan, Robinek (2003) dioenaren haritik, dena gorde behararen arriskuaz jabetzen gara eta azpimarratu nahi dugu gogoratzen dugun horrek besteko garrantzia duela nola gogoratzen dugun, hau da, zer memoria-ikuspegi dagoen gure gogoratzeo moduaren atzean. Oso desberdina da memoria bat eraikitzea bere ezinezkotasuna kontuan hartuta edota memoria bat eraikitzea pentsatzen pasatako guztiari bertan eutsi diezaioketela. Lan honetan proposatzen dugun memoriaren izatea Cookieren heriotzaren ondoren Goldinengan agertzen den memoria da, uste baitugu memoria hori hutsune bat onartetik eraikitzen dela. Sarlok (2005) dio narrazio bat eraikitzen dela subjektu batek oroitzen duen edota oroitu nahi duen horretatik, baina baita beste baliabide batzuetatik ere: ahazten duenetik, isiltzen edo aldatzen duenetik, asmatzen duenetik, genero edo tonu batetik bestera aldatzen denetik, kulturak eskaintzen dizkion iragana berrartzeko baliabideetatik, orainaldiak lehenalditik indartu nahi duen horretatik, argudio

ezberdinak sortu, arbuiatu eta defendatzeko esku artean dituen gailu erretorikoetatik, esperientzia moduan ezagutzen duenetik, medioetatik jasotzen dituen fikzioetatik.

Goldinek bere ibilbide-hasieran bere lanaren bitartez norbaiten oroitzapena gordetzea sinesteko beharra du, uste dugu berarentzat hori biziraupen kontua dela. Eta esan behar dugu, nahiz eta iragana memoriaren bidez harrapa daitekeela pentsatzen duen ikuspegi positibo horretatik aldendu nahi dugun, hasierako egiteko modu hori Goldinentzat garrantzitsua dela, hori baita bere lanaren izatea posible egiten duena; irrika eta behar handiko unea da, sorkuntza-prozesua hasteko beharrezko izan zuena.

Baina ikusi dugunez Goldin poliki-poliki konturatu zen bere kontaktak ez duela soilik iraganaz hitz egiten, orainaldian ere baduela nolabaiteko eragina. Errealitatearen errepresentazio orok baldintzatzen du subjektuak egiten duen errealitate horren bizipena. Arendt-ek (2007: 23) dioten moduan: «Mundua gizakion ekintzaren ondorioz sortutako gauzez eraikia dago; baina era berean gauzek, beren izatea gizakiari zor diotenak, etengabeen gizaki ekintzailea baldintzatzen dute». Hori argi ikusten du Cookie hil ondoren Goldinek, artistak argi adierazten du zenbateko ezinegona sortu zion Cookiren bizitzari argazkietan ezin eutsi ziezaiokeela ikusteak, are gehiago, konturatzeak argazkiek erakusten ziotela heriotzarekin bizitzaren galera zenbatekoa zen eta nola argazkilaritzak ezin zuen bete sorturiko hutsunea. Hildakoek utzitako hutsunean ez da ezer gelditzen, ezpada bizirik mantentzen den subjektuak egiten duen hildakoaren memoriaren eraikuntza, eraikuntza hori betiere bizitzaren eutsiezintasuna onartzetik eraikiko da. Une hartan Goldinek onartu zuen berak ulertzen zuen moduko memoriarik ez zegoela, hala ere, argazkiak ateratzen jarraitu zuen Goldin izaten jarraitu ahal izateko, ohartu zelako egiten zuen horrek bere izatea baldintzatzen zuela.

Eta horixe izan daiteke, hain zuzen ere, memoriaren errepresentazio modu batekin, memoria-narrazio artistikoekin, egin daitekeena. Iragana sakralizazio-mailara igo beharrean, lehen aipatutako memoria ulermenaren arriskua da hau, memoria bizi bat proposatzen da, esanahi askotarikoa duena, iragana errepresentatzeko ohiko moduak birpentsatzera eta kritikatzera garamatzana. Memoria eta artea hemen hutsunetik eraikitzen dira, heriotzaren ostean sortzen den hutsune ulertezinetik, Lacan-ek (1999) dioten moduan, buztinlariak ere halaxe egiten du esku artean eraikitzen duen pitxerrarekin, betiere hutsunearen inguruan forma eraikiz.

Goldinen ibilbidean iradokitako bi faseak, gainera, memoriaren bi unerekin, argazkilaritzaren bi unerekin ere harremanetan jarri ditugu. Argazkilaritza hasiera-hasieratik egon da oroitzapenarekin lotua, Fontcubertak (2011) dioten moduan, argazkilaritzak nahi izan duelako iragan bat eraikitzea zeinetan identitatea sostengatu. Gaur egun oroitzapen eta argazkilaritza harreman hori aldatzen ari da, gutxika-gutxika argazkilaritza memoriarako funtzioa (izan zarena edo iragana heltzearen zentzu bakar horretan) uzten ari da eta horrek bere izatean aldaketa nabarmena eragiten du. Gaur egun argazki bat ateratzea ez da horrenbeste gertatutakoaren zantzu bat, baizik eta gertatzen ari den horren beraren eragile garrantzitsu bat da. Gertaerak eta argazkia ateratzeak bat egiten dute. Zentzu horretan, uste dugu Cookieren heriotza aurreko Goldinen egiteko moduak erakusten duela

irudi baten bidez iraganari heltzeak dakarren ilusioa; Cookie-ren heriotza ondoko Goldinen egiteko moduak, aldiz, iraganari heltzeko aukera hori aberastu egiten du eta argazkia oinarritzen da ez bakarrik bizitako unea gogoratzeko, baita berau ahalbidetzen ere. Hau da, posible egiten bizitza fotografiatutako bizitza bat den heinean.

## 6. Ondorioak

Lehenik eta behin, aldarrikatu nahi dugu artearen eta bizitzaren artean sortzen den lotura dialogikoa, Nan Goldinen kasuan argi eta garbi antzeman daitekeen harremana, Nancy Goldin ez bailitzateke Nan Goldin izango bere artea existitu ez balitz. Cookie-ren heriotzaz geroztik, Goldinengan modu kontziente batean, gogoratzean eraikitzen den bizitzaren garrantzia ikusten da. Hala, ohartarazi nahi dugu azken buruan Goldinen lekukotasun-kontaktak ez duela galdutako guztia berreskuratzen, baina artistari laguntzen diola galera hori ulertzen eta horren inguruan bere subjektibitatea eraikitzen.

Artea askatze-ariketa gisa aztertzean erakutsi dugu Goldinen bigarren garai horretako memoria eta argazkilaritza nozioek eurekin dakartzatela identitate modu jakin batzuk ere. Gogora dezagun hutsunearen inguruan eraikitako kontakizunek ezin dutela erakutsi aurrez eraikia dagoen identitate bat, etorkizunean mantendu beharrekoa edota orainaldian publizitatu beharrekoa. Hau da, subjektua errepresentazioaren aurretik eraikia dagoen subjektu bat. Prozesu horretatik aterako den identitatea Ricoeurren (1996) hitzetan identitate narratiboa izango da. Gogora dezagun narratiboak direla beraien esateko moduak aurkitu behar dituzten identitateak, esateko modu horiek bihurtuko baitira azken finean esatariaren nortasun.

Beraz, esan dezakegu Goldinen bizitza gertatzen dela arte-errepresentazioarekin batera eraikia den neurrian. Bizitza bat kontaktatzen digu, beste bizitza askoren arteko bat; are gehiago, neurri batean berak aukeratua den bizitza bat kontaktatzen digu. Eta kontaktatzen duen bitartean bizitza bera eraikitzen du, baldintzatzen du, ez bailitzateke, berriz diogu, Nan Goldin orain den pertsona izango, bere artelana egin ez balu. Ideia hori funtsezkoa da, Goldinek aukeratu egiten baitu zein den berak kontaktatu nahi digun bizitza beste bizitza posible batzuen artean. Ez dezagun ahaztu Goldinek idatzizko eguneroko bat ere egin duela, jendaurrean inoiz erakutsi ez duena; horrek adierazten digu berak ez duela intimitate osoa publiko egiten, baizik eta jendaurrean erakusten duen hori beti dela aukeraketa bat, kontzienteki egiten duena. Hori guztia kontuan hartuta, Goldin bada identitate narratibo bat zeina eraikitzen den ez bakarrik lotze-praktiketarik, baizik eta baita subjektuak berak egin ditzakeen askatze-praktiketarik ere. Askatze-praktika horiek sortu ahal izateko ezinbestekoak dira bestalde, alde batetik, bizitzaren eutsiezintasuna onartzetik eraikitzen den memoriaren ulermena, eta, bestetik, bizialdiko unea gogoratu bezainbeste unea bera bizi arazten duen argazkilaritzaren ulermena.

Bukatzeko, harremanen garrantzia azpimarratuko dugu. Goldinen egiteko modua ezin uler dezakegu bestearekin duen harremana kontuan hartu gabe; Goldinen lanak beti hitz egiten digu bere familiaz. Norbanakoari bere bakardadean identitatea eraikitzeko eskatzen zaion garai hauetan aldarrikatzen dugu taldearen



garrantzia, loturena, harremanena; hori sortzeko bizitza-kontaktak partekatzeak garrantzi handia du. Proposatzen dugu, Pardok (2004) dioen zentzuan, intimitatea erdiesteko bizirik dauden memoriak eraiki behar direla; intimitatea ez dago baskardadeari lotuta, ez dagokio eremu pribatuari, baizik eta bizitza elkarri kontaktzen dioten pertsonen elkarrekin ezartzen duten harremanari dagokio intimitatea. Pardoren hitzetan:

Intimitatea bizitza kontatzearen arteari lotua dago eta ez, pentsatu ohi den moduan, ez kontatzearen zuhurtasunari... beraz, alderen bat egon beharko da artean eta kazetaritza sentsazionalistan bizitza kontatzeko dauden moduen artean; diferentzia dago esana izan arren gordetzen eta errespetatzen den intimitatearen eta balioetsia den intimitatearen artean, lizuna eta barregarria den pribatutasunera jaitsia dagoena. Eta horixe da, hain zuzen ere, hiltzeko edo suntsitzeko arriskuan dagoena. Narratzaileak bizitza kontatzeko artea badu, bizitzaz konturatzekoa, kontuan hartzeko. Eta artearekin bizitzea, artearekin eraikitzea, artearen bizidez, bizitza kontatuz bizitzea da (Pardo, 2004: 29-30).

Eta horretarako bizitza kontatu behar da, baina ez aurrez ezarritako uneak kontatuz (gogora dezagun familia-albuma), baizik eta bizitza kontatzeko zer kontatu nahi dugun modu kritikoa aukeratuz eta aintzat hartuz, noski, kontatze horrek inoiz ezingo duela guztia besarkatu. Eta, agian, horrela saihestu ahal izango ditugu gure inguruan etengabe dauden errepresentazio estereotipuek gure bizitza-espereintziekin talka egiten dutenean sortzen dizkiguten hondamenak eta hausturak.

## Bibliografia

- Arendt, H. (2007): *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires.
- Arfuch, L. (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.
- Barthes, R. (1989): *La cámara lúcida*, Paidós, Bartzelona.
- Bauman, Z. (1996): "Modernidad y ambivalencia", in J. Beriain (konp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Anthropos, Bartzelona, 73-120.
- \_\_\_\_\_, (2007): *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Mexiko.
- Benjamin, W. (2005): *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valentzia.
- \_\_\_\_\_, (2008): *Tesis sobre filosofía de la historia y otros fragmentos*, Itaca, Mexiko.
- Berger, J. (2001): *Mirar*, Gustavo Gili, Bartzelona.
- Costa, G. (2011): Nan Goldin, Phaidon, Londres.
- Fontcuberta, J. (2010): *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Gustavo Gili, Bartzelona.
- Foucault, M. (2005): *Historia de la sexualidad III. El cuidado de sí*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Garro, O. (prentsan): *Sobre la construcción del sujeto y el arte. Una reflexión con Nan Goldin*, EHU-UPVko Eskultura Departamentuan egindako doktorego-tesia, 2012.
- Goldin, N. (1986): *The ballad of the sexual dependency*, Aperture Foundation.
- \_\_\_\_\_, (1996): *I'll be your mirror*, Whitney Museum of American Art, New York.
- \_\_\_\_\_, (1997): *In my life*, Art [DVD], New York.
- \_\_\_\_\_, (2007): *The Beautiful Smile*, The Hasselblad Award, Göttingen.
- Heidegger, M. (2001): "La época de la imagen del mundo", *Caminos del Bosque*, Alianza, Madril, 63-79.
- Huyssen, A. (1988): "Cartografía del postmodernismo", in J. Picó (konp.), *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madril, 189-248.

- Klein, W. (2005): *Contacts vol. 2. The Renewal Of Contemporary Photography*, Art Video [DVD].
- Lacan, J. (1999): *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.
- Robin, R. (2003): *La mémoire Saturée*, Stock, Paris.
- Latour, B. (2007): *Nunca fuimos modernos*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Liotard, J.F. (2004): *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid.
- Mirzoeff, N. (2003): *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Bartzelona.
- Pardo, J.L. (2004): *La Intimidad*, Pre-Textos, Valentzia.
- Ricoeur, P. (1996): *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, Madril.
- Robin, R. (1996): *Identidad, memoria y relato. La imposible narración del sí mismo*, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires
- Sarlo, B. (2005): *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discussion*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Sontag, S. (2005): *Sobre la fotografía*, Madril, Alfaguara.
- Sussman, E. (1996): "I'll be your mirror", in N. Goldin, *I'll be your mirror*, Whitney Museum of American Art, New York.
- Taylor, C. (2006): *Las fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Bartzelona.
- Zizek, S. (2009): *Sobre la violencia*, Paidós, Buenos Aires.



