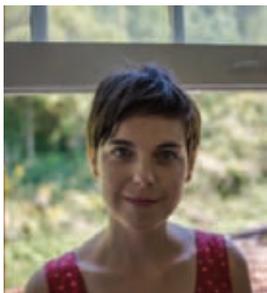


## ***Las narrativas familiares del arte contemporáneo***

### ***Un análisis de las obras de Tina Barney, Nan Goldin, Sally Mann y Larry Sultan***



**Oihana Garro Larrañaga**

*Doctora de la Facultad de Bellas Artes de la EHU-UPV*

### ***Resumen***

*El objetivo principal de este artículo es analizar las posibilidades de la construcción de la identidad del sujeto-artista a través de la creatividad y el arte, considerando para ejemplificar dicho objetivo las narrativas familiares del arte contemporáneo de Sally Mann, Tina Barney, Larry Sultan y Nan Goldin. Se rechaza en el texto una forma naturalizada de la identidad familiar concluyendo que ésta se constituye como resultado de la acción de múltiples dispositivos. Existe en la actualidad una falta de arraigo en lo común que deriva en un incremento del individualismo y un declive de las formas colectivas; en este*

*contexto, el trabajo artístico se formula como herramienta que propicia la construcción de una nueva identidad del sujeto colectivo-individual.*

## **Palabras clave**

*Sujeto individual - Sujeto colectivo - Sujeto colectivo/individual - Narrativas familiares -  
Prácticas de liberación*

## **Abstract**

*My main objective in this paper is to analyze the construction of the subject-artist's collective identity through creativity and art. I do so by concentrating on family narratives within contemporary art and, more specifically, on Tina Barney's, Nan Goldin's, Sally Mann's and Larry Sultan's photographic work. In doing so, I reject notions that naturalize both individual and familial/collective identities. I understand these entities as constructed through multiple dispositives, in our case thematic, artistic and technical. I contend that the current lack of rooting in "what is common" has yielded a form of neoliberal individualism, and the demise of "the collective." In reaction to this trend, these photographers' artistic work is proposed as an alternative path that may enable the construction of a novel identity for the collective-individual subject.*

## **Key Words**

*Individual and collective subject – Collective/individual subject - Family narratives -  
Liberation practices*

## ***Presentación y objetivos***

Consideramos que es importante conocer y pensar sobre las consecuencias históricas que determinan la identidad de los sujetos con el fin de proponer ciertas alternativas de solución, para que una identidad además de estar construida por representaciones, discursos, leyes o instituciones de sujeción, también pueda estar construida por prácticas de liberación. En definitiva, no sólo estar hechos por, sino también poder hacerse.

Para plantear algunas posibles formas de transformar lo dado que devienen de la creatividad y el arte, es preciso anteriormente considerar la especificidad de los momentos, reflexionar sobre los marcos constitucionales del sujeto. Puesto que concebimos al sujeto en relación siempre a los otros sujetos y cosas que le rodean, en una continua apertura hacia el contexto. Específicamente, nuestro análisis se centra en el vínculo que el sujeto establece con su familia, primer contexto relacional y colectivo de la persona que posee desde los inicios de la fotografía su propio medio representacional, el álbum familiar.

En la actualidad blogs, vídeos caseros o fotografías colgadas en las redes sociales sustituyen al clásico álbum familiar, no obstante, defendemos que aún con importantes transformaciones que se dan a raíz de los cambios en las formas de producción y presentación de las fotografías, se mantienen ciertos paradigmas clásicos, ya naturalizados, acerca de lo que se puede y no se puede fotografiar y mostrar. Preguntamos sobre lo que una narrativa familiar canónica representa habitualmente y sobre lo que no representa; para considerar esta cuestión se observan las diferencias entre las representaciones familiares canónicas y las representaciones artística-familiares, detallando las inusuales características formales y espacio-temporales que recogen las narrativas familiares de Sally Mann, Nan Goldin, Larry Sultan y Tina Barney.

Artistas que retratan a su familia y ejemplifican con ello la imposible separación entre los sujetos que representan y los sujetos representados. De modo que, si se analiza al artista que trabaja sobre su familia, no se le puede considerar como un ser autónomo y separado del grupo al que pertenece. El artista es incapaz de representar a la familia, sin en alguna medida representarse también a sí mismo. Individuo y colectivo se significan por lo tanto inseparables, criticando la concepción binomial y separada del sujeto individual o colectivo que deviene de la modernidad.

A partir de la defensa de una relación dialógica entre la construcción de la obra de arte y la construcción de la identidad de los sujetos, opinamos que en esta época contemporánea donde prima la individualización del sujeto y el supuesto declive de toda forma colectiva, el arte puede funcionar como una herramienta, como una práctica de liberación, que construye una forma identitaria que no puede pensarse sólo en términos individuales. Un grupo familiar en este caso, que se diferencia de las identidades creadas por representaciones canónicas y plantea una nueva forma identitaria colectiva-individual que acoja las diferencias de los sujetos y la necesaria y constante puesta en cuestión de los colectivos.

## ***1. La construcción moderna del individuo y la sociedad***

El sujeto siempre está sujeto a lo que le rodea, sujeto a una realidad atestada por un conjunto heterogéneo de dispositivos, si utilizamos el concepto acuñado por Foucault; un conjunto de praxis, saberes, medidas e instituciones cuya meta es gestionar, gobernar y orientar los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los sujetos (Agamben, 2011). Foucault denomina dispositivo a todo aquello que posee, de una forma u otra, la capacidad de determinar, controlar y asegurar las conductas, las opiniones y los discursos

de las personas. No son solamente dispositivos las instituciones y medidas donde la articulación del poder tiene un sentido evidente, como por ejemplo las prisiones, los asilos, las escuelas, las fábricas o las medidas jurídicas, también lo son la literatura, el arte, la escritura o la filosofía (Agamben, 2011). De modo que los dispositivos, sean discursivos o no, sean evidentes o no, siempre tienen una función estratégica concreta y actúan directamente en la construcción de identidades inscritas en momentos históricos concretos.

Los dispositivos ejercen un gobierno sobre los sujetos y producen líneas de subjetivación determinadas. Según Foucault (1999) esa gubernamentalidad, no tanto de un territorio sino más bien de la subjetividad de sus habitantes, es una forma de gobierno que se instauró a partir del siglo XVIII. A partir de aquel momento el poder del estado ya no obedece únicamente al tamaño de su territorio o a la ordenación autoritaria de sus ciudadanos, sino que se organiza en base a acciones establecidas que determinan y gestionan la identidad y la salud de su población. (Lorey, 2006).

No obstante, una acción gubernamental externa dirigida hacia la vida de los sujetos y que apunta a las preguntas ¿cómo me gobiernan? o ¿cómo soy gobernado? no es lo suficientemente eficaz para conseguir dichas metas y es necesario, también a partir de esta época, preocuparse por otra cuestión. Además de analizar las formas por las que los dispositivos gobiernan exteriormente al sujeto, debemos analizar también la forma en la que estos dispositivos se establecen en el interior de los sujetos y originan que los sujetos, en su dominio más interno, comiencen a valorar y a participar activamente a favor de la construcción de la identidad moderna. Foucault, sobre esta cuestión, remarca que para contextualizar la construcción identitaria moderna se debe abordar la problemática del gobierno que uno ejerce sobre sí mismo.

El *gobierno de sí mismo* es una de las características principales a tener en cuenta en el poder moderno. Puesto que la gubernamentalidad moderna tiene una forma continua, ascendente y descendente, que comienza o termina siempre en el gobierno de sí mismo (Foucault, 1999:181). Foucault señala que esta forma continua se diferencia de un modo de gobierno anterior al siglo XVIII que intentaba marcar claramente una discontinuidad entre el modo de gobernar del soberano y cualquier otra forma de poder. Continuidad ascendente, explica sobre esta cuestión el autor “en el sentido de que quien quiera poder gobernar el Estado debe en primer lugar saber gobernarse a sí mismo, después, a otro nivel, gobernar a su familia, a su bien, a su domicilio” y a la inversa “un estado está bien gobernado [cuando] los padres de familia saben gobernar bien su familia, su riquezas, sus bienes, su propiedad, y los individuos también se conducen como es debido” (Foucault, 1999:181).

Sobre este fundamento planificador de la modernidad, señalamos que el sujeto moderno es un sujeto altamente normativizado, que tiene que orientarse (ya sea desde el gobierno exterior o desde el gobierno de sí mismo) continuamente hacia lo que la sociedad considera como lo normal. El sujeto normalizado (hombre, burgués, blanco, heterosexual o cristiano) se convierte de esta manera en un constructo histórico que forma parte de un conjunto más amplio de dispositivos. Una gran estructura de sujetos y cosas que se concibe como una suma -recordemos que el orden de la modernidad es la suma de múltiples partes ordenadas- de relaciones binomiales y bien separadas que marcan los parámetros en los que se debe programar la realidad. Múltiples definiciones binomiales: individuo/ sociedad, espacio público /espacio privado, mente/cuerpo, significado/forma, positivo/negativo, transcendental/empírico, etc. definen una trama que garantiza la coherencia y la efectividad del proyecto moderno.

Dentro de estas separaciones binomiales nos interesa particularmente la separación entre el sujeto individual y el sujeto colectivo, para así poder abordar concretamente la familia y sus representaciones, como caso excepcional de una institución instrumentalizada y colectiva que se utiliza para acceder al interior (espacio privado) de la población.

La modernidad construye al sujeto como un sujeto individual y un sujeto social o colectivo ejecutando para ello un trabajo paralelo de reducción del sujeto en un cuerpo colectivo y de diferenciación del mismo en un cuerpo individual que se considera diferente a todos los demás. Para Bauman, “paradójicamente, la “individualidad” está relacionada con el “espíritu de la masa” ya que se trata de una exigencia cuya observancia está vigilada por el colectivo” (2006:28). No obstante, siguiendo la exposición sobre la gubernamentalidad moderna realizada por Foucault, la continuidad ascendente o descendente entre la gubernamentalidad del sí mismo, la gubernamentalidad del padre de familia y la gubernamentalidad del estado, precisamos que para el sujeto moderno, además de su carácter individual o social, es imprescindible, asimismo, su identidad o carácter familiar. Identidad ésta que nos interesa especialmente porque aún siendo colectiva, contiene ciertas características que la diferencian del sujeto social que se articula siempre en el espacio público, acercándose así a otras características más propias del sujeto individuo y del espacio privado.

Paralelamente a la transformación del sujeto moderno surge un nuevo espacio (el hogar familiar) que atiende las necesidades venideras del individuo y de la familia. Con el advenimiento del Estado y de las grandes urbes, la familia se privatiza y el trabajo va a formar parte de la esfera pública. De forma que la familia deja de estar vinculada a tareas productivas y pasa de ser una unidad económica a ser un lugar de refugio, un lugar de afectividad, donde el sujeto acude para escapar de los problemas exteriores y recuperar

así su libertad individual (Aries, 1992). La familia genera en su seno una esfera de intimidad —advierde Habermas (2006)—; un espacio “sentimental” y principal para el sujeto moderno que se relaciona directamente con las ideas de autonomía y libertad que se le atribuyen al sujeto individual. Escribe Lorey (2006) que esta naturalización de la relación que el sujeto establece consigo mismo, y agregamos con la familia, está basada en la idea de tener una naturaleza interior, lo que constituye en último término la idea de poseer unas características únicas, esenciales e inalterables que siempre se mantienen iguales a sí mismas. Por ello, es difícil señalar las relaciones de poder que implican este tipo de “verdades interiores” ya que normalmente vienen de la mano de decisiones que se consideran supuestamente libres y propias. No obstante, la familia es una institución afectada directamente por leyes externas al espacio privado y en consecuencia, no es posible defender la idea de una relacionalidad natural pre-existente y propia de la familia. De modo que la familia también es, al igual que el individuo y la sociedad, una conformación jerárquica en la que se inscriben las estructuras de poder.

En este escenario, el individuo y la familia, actores principales del espacio privado, precisan publicitarse en el espacio público y ello provoca la propulsión de las narrativas biográficas y familiares. Proliferan las autobiografías o las fotografías familiares, no olvidemos que “la aparición de un yo garante de una biografía es un hecho que se remonta apenas a poco más de dos siglos, indisociable al afianzamiento del capitalismo y del orden burgués” (Arfuch, 2002:33).

Con el acceso por primera vez a una imagen fotográfica muchos individuos adquieren la posibilidad de inmortalizarse y la posesión de la propia imagen aviva el sentimiento del sujeto de poseerse a sí mismo. Habitualmente la representación del individuo acontece junto con la representación de su grupo relacional más próximo, la familia. A medida que se extienden los retratos, los álbumes familiares como advierte

Benjamin (2005) comienzan a llenarse y se instituye, en palabras de Sontag (2005), el primer uso social de la fotografía: la fotografía familiar.

El álbum clásico acostumbra a representar y publicitar la idea de una apariencia feliz y unida de la familia, una imagen de un grupo compacto y sin fisuras que confiere al individuo su primera colectividad donde identificarse. Para registrar dichas apariencias familiares, destacamos concisamente que por una parte, en relación a la necesidad representativa y simbólica del tiempo de la modernidad, el álbum ordena el tiempo en una perspectiva lineal, donde pasado, presente y futuro se alinean en un continuum temporal progresivo. Por otra parte, las imágenes realizadas en base al prototipo de belleza de la época (rasgos suavizados, semblantes lisos, imagen atenuada), poses estáticos y escenas sobre-escenificadas (un telón pintado donde se simula un paisaje, una balaustrada, un lujoso cortinaje de terciopelo) construyen estampas ceremoniosas donde se inmortalizan unos sujetos altamente codificados. Representaciones, en definitiva, de individuos y colectividades privadas pertenecientes a una sociedad que admira el orden y que hace uso de la fotografía para promocionarlo.

## ***2. La construcción contemporánea del sujeto en soledad***

Se ha mencionado con anterioridad que las ideaciones del sujeto moderno son por excelencia las formas de la modernidad. Y es precisamente el escepticismo hacia algunas de estas formas, concretamente hacia las formas colectivas, ya sean el Estado, la familia o la fábrica, el que define al sujeto contemporáneo. Sujeto que habita un periodo que ya no puede pensarse bajo los parámetros de la norma, ni proyectarse en términos binomiales. Los dispositivos modernos construyen un sujeto bien definido tanto en su colectividad como en su individualidad. En contraste, en la contemporaneidad, las estructuras del poder

ya no están tan delimitadas; es decir, las estructuras colectivas de enraizamiento identitario no significan lo suficiente para que el sujeto contemporáneo pueda enraizar su subjetividad permanentemente en ellas. Esta dificultad genera la imposibilidad de que el sujeto se afirme, durante un largo tiempo, como parte de una colectividad. Desde Deleuze (1991) vivimos una crisis sistematizada de los lugares de encierro y la familia es un "interior" en crisis como todos los demás.

A consecuencia de esta instalación progresiva y dispersa de un nuevo régimen de poder, realidad fluida para Bauman (2007) y que Deleuze (1991) denomina Sociedad de Control, y desde el reconocimiento de la dificultad de pensarse como parte de un colectivo, es difícil que actualmente exista un sentido de arraigo en lo común. El sentimiento de desarraigo es el sentimiento de la contemporaneidad y ante este desarraigo, las nuevas formas del poder atribuyen la tarea de la construcción de la identidad al individuo en soledad. Dicho en otras palabras, es el sujeto individual quién asume el deber de autoconstruirse. Revelándose así, según Lorey (2006), una nueva forma neoliberal de individualización y de poder que ante la pérdida de la seguridad exterior, intenta fortalecer la idea de la seguridad interior. "Así cuando la trama de referencia del mundo social se fragiliza y se hace insegura, cuando la política se desvanece y el individuo pierde apoyos, se produce un proceso de interiorización que culmina en una nueva fuente de valores" (Alvares Uría, 2011:940). Consideramos que esta fuente de valores, bajo la apariencia de una individualización naturalizada y liberadora, esconde unos mecanismos propios de las sociedades de control, difusos e interiorizados, que ejercen un poder fluido y se caracterizan por una falta de estructura social que dé y tenga en cuenta la vida que comprende.

### ***3. La contemporaneidad y la representación familiar***

Para comprender la situación del sujeto contemporáneo necesitamos problematizar la estrategia moderna que divide la identidad del sujeto en bloques bien diferenciados, individuo y colectivo/social, puesto que esta división permite que una de las partes pueda entenderse sin la otra. En este artículo pretendemos desarrollar la concepción de una identidad dialógica donde todas estas partes del sujeto se presentan al unísono e inseparables entre sí y para demostrar esta interrelación se va a recurrir al ejemplo del álbum artístico-familiar. Resumiendo la situación contemporánea de la fotografía familiar canónica, opinamos que los archivos familiares contemporáneos (técnicas de archivo como Twitter, blog, archivo digital, álbum digital, etc.) continúan pretendiendo representar una imagen de cohesión familiar. Se han relajado las poses de los modelos, que ahora aparentan más “naturales”, se han cambiado los formatos clásicos de representación, se ha ampliado el tiempo fotografiado y con ello ampliado la elección de los momentos fotografiados, pero como advierte Pardo (2002) sigue existiendo rechazo, vergüenza o pudor por mostrar determinados momentos y se sigue negando representar la institución familiar en un estado real de crisis. Crisis que consideramos que al no representarse se invisibiliza, dificultando así las acciones posteriores de re-creación de algo que ya no funciona.

De manera que es aquí donde la creatividad y el arte se tornan necesarios como herramientas de construcción de un sujeto colectivo, en este caso la familia, que desde la aceptación de su declive, no se limita a la soledad del individuo.

## **4. La narrativa familiar del arte contemporáneo**

La lista de artistas que han trabajado la narrativa familiar es extensa<sup>1</sup>. No obstante, en este artículo nos centramos en la obra de los artistas Tina Barney (1945), Nan Goldin (1953), Sally Mann (1951) y Larry Sultan (1945-2009), fotógrafos que utilizan la experiencia cotidiana como inspiración, y ofrecen a los espectadores destellos de su realidad privada. La selección de estos artistas está inspirada en la exposición “So the Story Goes”, realizada en el Art Institute of Chicago durante los meses de septiembre a diciembre del año 2006. La exposición incluía también la obra de Philip-Lorca diCorcia, a quien hemos excluido del presente análisis debido a que su trabajo no se focaliza con la misma intensidad en la representación familiar; opinamos que esta representación es el núcleo temático central de los trabajos de los cuatro artistas seleccionados.

Tina Barney fotografió durante quince años a su familia y amigos en su adinerado hábitat doméstico. A pesar de su familiaridad, estas fotografías no son momentos casualmente observados, sino cuidadosamente orquestados y ejecutados bajo la dirección de la fotógrafa. Durante casi cuarenta años, las fotografías de Nan Goldin han retratado la intensidad de la vida de su grupo de amigos, a quienes ella denomina “familia”, las emociones y los eventos agitados de su cotidianeidad. Sally Mann trabaja sobre el mundo extraño y fantástico que construía junto a sus hijos en su residencia de verano en Rockbridge County, Virginia. Concentrándose en otra generación, Larry Sultan colaboró con sus padres, fotografiándolos en su fase de jubilación post-empresarial. Al mismo

---

<sup>1</sup> Destacamos los trabajos de Sally Mann, Tina Barney, Larry Sultan, Yuire Nagashima, Angela Strassheim, Bill Owens, Richard Billingham, Darren Almond, Mira Bernabeu, Hans-Peter Feldman, Santu Mofokeng, Inmaculada Salinas, Jo Spence, Mario de Agyuavives, Norbert Becwar, Hiroshi Sugimoto, Dorothea Lange, Enrique Marty, Mitch Epstein, Sebastian Friedman, Jim Goldberg, Oriana Eliçabe o Elliott Erwit.

tiempo, Sultan se apropia y resignifica viejas fotos y películas caseras atesoradas por sus padres.

Fundamentándonos en la exposición “So the Story Goes”, el presente estudio se concreta asimismo con el visionado de las siguientes obras de los artistas, todas realizadas a finales de los años ‘80 y durante la década de los ‘90 del siglo XX: *Theater of Manners* de Tina Barney (1997), *The Ballad of the Sexual Dependency* de Nan Goldin (1986), *Immediate Family* de Sally Mann (1992) y *Pictures from Home* de Larry Sultan (1992). Estos cuatro proyectos se distinguen por abarcar períodos de tiempo extensos, iguales o mayores a una década; en este aspecto se asemejan a los álbumes familiares canónicos, y se distancian de procedimientos artísticos contemporáneos realizados en una temporalidad más circunscripta. Este tiempo extendido acompaña los procesos de construcción de identidades, tanto del artista como de su grupo familiar, que requieren para su construcción de amplios espacios temporales.

*Theater of Manners* de Tina Barney (1997) comienza con cuatro fotografías en blanco y negro, para seguir ya a partir de 1978 hasta 1997 con fotografías a color. Las fotografías que se muestran en la serie están ordenadas cronológicamente siguiendo un ordenamiento lineal del tiempo, pero los títulos, aunque se refieren siempre al año de la instantánea no precisan el mes o el día del mismo. Asimismo los títulos detallan los nombres propios de los protagonistas (*Diane, Mark and Tim*, 1982) o las referencias a objetos y cosas significativas (*The drawing*, 1993) que se retratan. Las imágenes que realiza Tina Barney son de gran formato (por ejemplo 121,9 X 152,4 cm), enormes fotografías extremadamente detalladas que representan la vida de una adinerada familia estadounidense. Barney recoge los rituales que en una vida familiar frecuente saldrían de la cotidianidad del día a día, es decir, los momentos de ocio de la familia, tales como las barbacoas, los extendidos desayunos de los domingos o las excursiones a la playa o al

museo. No obstante estos rituales parecen ser el núcleo de la vida familiar de la artista, un día a día fundamentado en el tiempo ocioso. Barney captura la tensión entre superficies bien pulidas y la intensidad de los sentimientos subyacentes a estos contextos altamente codificados. Las fotografías de Barney están cuidadosamente compuestas y se distinguen por la superposición de densas capas que nos recuerdan a los enormes óleos de la pintura clásica. El espectador nunca puede estar seguro si las imágenes son momentos perfectamente capturados de la “vida real” o si son fruto de una detallada composición de la artista, si se trata de una representación artificiosa o de la captura de un instante espontáneo.

*The Ballad of the Sexual Dependency* de Nan Goldin (1986) abarca el período comprendido entre los años 1979 y 1992. Sin embargo a partir de 1992 cada vez que Goldin vuelve a mostrar la serie acostumbra a reajustarla. La proyección comienza a exhibirse en forma de slide-show a principios de la década de los 80 en incipientes pubs y cines underground de Nueva York, tales como Raficks Underground Cinema, Mud Club o más tarde, Maggie Smith´Tin´Pan Alley, lugar éste dónde también mostraron sus trabajos las artistas Kiki Smith, Jim Jarmush o Lidya Lunch. Más adelante pasa a proyectarse en festivales de cine europeos instituyéndose así como el trabajo que proporcionará a Goldin su reconocimiento internacional. A lo largo de treinta años el slideshow se transforma continuamente; de todas formas, a pesar de las abundantes variaciones, *The Ballad* se estructura en torno a ciertos ejes temáticos (desnudos femeninos y masculinos, parejas en la cama, fiestas en el club, hombres solitarios, etc.) que permanecen. Retratos en su mayoría realizados por la noche utilizando recurrentemente el flash, donde la familia habita espacios interiores, casas o clubs, muy personificados y se muestra en diferentes momentos de su día a día; Goldin no sólo retrata los momentos “felices”, tales como

nacimientos o reuniones de amigos; sino que también se fotografía maltratada o retrata a familiares masturbándose, drogándose o teniendo relaciones sexuales.

En 1992 Sally Mann publica *Inmediate Family*, álbum que inicia en 1985 y continúa hasta el año de la publicación. Mann, interesada en las fotografías en blanco y negro, y especialmente en las técnicas fotográficas antiguas, utiliza una cámara de gran formato y realiza las impresiones en platino y bromoil. Todo ello en un lugar y un espacio importantes, su casa de southwestern en Virginia durante las vacaciones de verano; “the place is important, the time is summer” remarca la artista (Mann, 1992). Sally Mann fotografía en *Inmediate Family* la manera en la cual la infancia de sus tres hijos, Emmet, Jessie y Virginia, se aproxima a la adolescencia. La fotógrafa-madre retrata los momentos ordinarios de los niños, cómo juegan, duermen o comen; no obstante, el significado de estas fotografías se engrandece porque la artista, al realizarlas, afronta cuestiones como la muerte o la percepción cultural de la sexualidad. Argumentos éstos que sólo se contemplan ocasionalmente en relación a la infancia y la maternidad. Las fotografías son a menudo tomadas cuando los niños están desnudos, enfermos o heridos. Hemorragias nasales, torsos desnudos, urticarias, cortes y ojos hinchados se muestran como ensayos de la ambigüedad que contiene toda infancia.

*Pictures from Home*, de Larry Sultan (1992), surge a principios de los años 80 a partir del visionado del archivo familiar de fotografías y videos caseros que el artista no había visto en años. Sultan se basa en estas imágenes para realizar nuevas representaciones más complejas y conscientes sobre sus padres. En ellas, se señala, por una parte, la individualidad de cada sujeto retratado y, por otra, la pequeña colectividad de la pareja, cómo si no existiera mundo mas allá de estos límites. Las nuevas imágenes muestran a los padres del artista, ya jubilados y de edad avanzada, en su cotidianeidad; sentados en la cama o pasando el aspirador en su casa de retiro de Los Ángeles. Telón de

fondo que se ajusta perfectamente al sueño americano: una casa en las afueras, un enorme garaje y césped recién cortado en el jardín. Todas las fotografías, las nuevas y las de archivo, se presentan finalmente entremezcladas en *Pictures from home*, abarcando una enorme distancia cronológica, desde mediados de 1940 a 1992, que mostrando poderosamente el paso del tiempo en los rostros y cuerpos de los padres retratados y la forma en la que derivan los sueños o las ilusiones que se perciben en las fotografías de archivo.

## **5. Observación de las obras**

Con el propósito de responder a los objetivos planteados, hemos desarrollado un tipo de análisis que se mueve en dos niveles simultáneamente. Por un lado, destacaremos las similitudes entre las obras de Barney, Goldin, Mann y Sultan; por el otro, resaltaremos la peculiaridad de cada uno de los artistas. La comparación, tanto de las similitudes como de las diferencias, se realizará en torno a diversas dimensiones temáticas (sujetos retratados, preeminencia del individuo colectivo, posicionamiento del artista, etc.) que han sido abstraídas de la obra de los cuatro artistas, dimensiones éstas que se ordenan en las tablas que se presentan a continuación. Hemos agrupado dichas dimensiones en dos tablas que recogen diferentes núcleos temáticos: el retrato y el artista. Tal como se muestra en la Tabla 1 (ver abajo), el núcleo temático “el retrato” se compone de cinco dimensiones: 1) sujetos retratados; 2) preeminencia del individuo o colectivo en el retrato; 3) tiempos/momentos retratados; 4) espacios retratados; y 5) relación sujeto-espacio retratados. Por su parte, el núcleo temático “el artista” abarca dos dimensiones: 1) posicionamiento del artista; y 2) escenificación del retrato. Nuestro análisis se focaliza, por lo tanto, en la interacción entre el objeto-retrato, el/los sujeto/s retratado/s, y el sujeto-artista, entendiendo que este último se constituye, necesariamente, en relación a y en

relación con los otros dos términos de esta triple ecuación: como miembro del colectivo/familia que fotografía, y como artista que se expresa y se construye a través de su obra fotográfica. De modo que, a partir del visionado y análisis de las relaciones que se presentan en las dos tablas, se concibe un vínculo dialógico y constitutivo entre el artista, la familia a la que pertenece y la obra de arte que realiza.

Podemos observar que en el caso de Barney, Mann y Sultan los sujetos retratados abarcan al núcleo familiar sanguíneo más cercano (hijos, padres, parejas, hermanos) mientras que en el caso de Goldin este grupo se extiende a sus amigos, su núcleo relacional más próximo. La obra de Goldin muestra la posibilidad de agitar la concepción clásica de la familia y generar nuevas representaciones familiares más inclusivas donde se crítica la familia como un hecho dado y natural.

Centrándonos en la distinción entre sujeto individual y sujeto colectivo que hemos desarrollado anteriormente, observamos que en las fotografías de Goldin y Barney, aún realizándose varios retratos individuales, se enfatiza la colectividad del sujeto; los sujetos se definen a través del grupo al que pertenecen. Para ejemplificar esta cuestión destacamos la similitud, a pesar del cambio radical en la técnica o el enfoque, de las fotografías grupales de Barney (foto 1) y otras fotografías grupales más comunes que podemos encontrar en cualquiera de nuestros archivos familiares.



**Foto1. Tina Barney, *Theater of Manners***

En el caso de Goldin opinamos que es tan indispensable para la artista la construcción de su nuevo colectivo-familia, que forma una representación serial compuesta por muchas fotografías. Una narración que es inconcebible si se elimina la relación que existe entre los sujetos y contextos fotografiados; son fotos que se vinculan con otras fotos y dentro de las imágenes, sujetos que son en relación a otros sujetos.

En cambio, tanto Mann como Sultan, aún presentando al sujeto en un contexto grupal, opinamos subrayan particularmente la individualidad de éste. En el caso de Sultan (foto 2) los padres del artista se representan más solos que acompañados, ya que *Pictures from Home* nos muestra a una pareja encerrada dentro o en los alrededores de su casa. Dos personas que incluso representándose en muchas fotografías juntas, se encuentran

siempre bien separadas la una de la otra, ya sea por la definición de la imagen, por el espacios que queda entre ellos o por las miradas que no se cruzan.



**Foto 2. Larry Sultan, *Pictures from home***

Sally Mann por su parte fotografía a sus tres hijos, en muchas ocasiones por separado. Si están juntos es habitual que la artista resalte uno de los niños, véase *The ditch*, 1987 (foto 3) donde el niño se encuentra enmarcado por el agujero en la tierra o *Jessie at 5*, 1988 (foto 4) dónde la niña aparece en un primer plano más enfocado e iluminado.



**Foto 3 ; Foto 4**

**Sally Mann, *Inmediate family***

Como mencionamos anteriormente, los momentos retratados por Tina Barney dibujan la cotidianeidad habitual de su familia y representan rituales colectivos tales como cócteles, fiestas o desayunos multitudinarios. Realizados generalmente en interiores Barney acostumbra a utilizar la luz natural para sus retratos. Esta selección de momentos a fotografiar realizada por la artista, fiestas y reuniones familiares, es entre todos los álbumes de arte analizados en este artículo, el que más se acerca temáticamente a los álbumes familiares canónicos, donde generalmente se registran los “grandes eventos” de la familia. No obstante, la sobre-escenificación de estos momentos, la inusual posición de los sujetos retratados y la composición de la fotografía generan un extrañamiento no habitual en las fotografías familiares. Sally Mann elige otro tópico de los álbumes familiares, las vacaciones, y fotografía a sus hijos al aire libre, en su rancho familiar e interactuando con la naturaleza colindante. No obstante, estas imágenes no se asemejan a los retratos inconfundiblemente vacacionales, donde prima la felicidad y la accesibilidad del medio fotográfico. Mann elige una técnica sofisticada que subraya la identidad artística de la madre fotógrafa. A partir de esta materialidad de la fotografía y del propio instante

fotográfico es imposible para el espectador mirar estas imágenes como “meras” fotos de vacaciones. Por su parte, Larry Sultan representa la vida cotidiana de sus padres ociosos en su hogar de retiro. El artista captura en muchas de las imágenes a sus padres ejecutando acciones determinadas de su día a día; pasar la aspiradora, observar la televisión, servir un plato. Este modo de proceder también se diferencia de fotografías familiares canónicas que habitualmente muestran a los sujetos en posiciones más estáticas. Aunque esta última cuestión, con la llegada de la cámara digital y la extensión del tiempo fotografiado que deriva de ella, está cambiando y cada vez es más imprecisa la pose de los sujetos retratados. Por último, Nan Goldin, a diferencia de los anteriores, destaca por su gran abanico de momentos seleccionados, en el cual se entrelazan escenas radicalmente íntimas y disruptivas, pensemos por ejemplo en la fotografía del cuerpo muerto de su mejor amiga Cookie Mueller (foto6), con momentos mucho más típicos de un álbum familiar, como son unos niños en el jardín o la fotografía de la boda de Cookie y Vittorio (foto5).



**Foto 5; Foto 6**

***Nan Goldin, I'll be your mirror***

Definitivamente, en todos estos artistas se muestra un alto grado de simbiosis entre el sujeto retratado y el contexto en el que se genera la fotografía. El contexto habla del

sujeto, nos proporciona información acerca de quién y cómo es el sujeto; las casas, los paisajes, etc. no son una mera escenografía, la familia se define dentro de este espacio-tiempo.

En la segunda sección nos referiremos al posicionamiento del artista fotógrafo ante la narración que está creando. Tanto en el caso de Nan Goldin como en el caso de Tina Barney en ciertas fotografías las propias artistas se colocan directamente delante de la cámara y se fotografían junto con el grupo familiar. También, se presentan dentro de las series varios retratos unipersonales de las fotógrafas. Las fotografías de Goldin mirándose fijamente al espejo o de Tina Barney delante de la pantalla de televisor colocándose medidamente en el centro del aparato, evidencian la comprensión que las artistas realizan del medio fotográfico, medio que además de generar la construcción de la narrativa familiar, genera también la construcción de ellas mismas como sujetos. Sultan por su parte solamente aparece fotografiado de niño, en las fotografías familiares de archivo que reutiliza y Sally Mann siempre se sitúa en *Immediate Family* al otro lado de la cámara.

También se tendrán en cuenta, siguiendo con la cuestión de la intervención del artista en la narración que crea, otros dos parámetros, que aunque no de una forma tan directa como la mencionada anteriormente, determinan la presencia del artista dentro de la obra. Apariencias indirectas que se miden, por una parte, teniendo en cuenta la colocación de la cámara fotográfica en escena, y, por otra parte, la mirada de los sujetos fotografiados.

Consideramos la cámara fotográfica como una barrera que se instituye entre el artista y el grupo familiar retratado. La cámara según el uso que se le de y la materialidad que contenga, genera distancias diferentes entre el artista y los sujetos representados, separando o acercando a unos de los otros. En el caso de Mann la cámara antigua que utiliza, de enormes dimensiones, oculta al artista detrás de la maquinaria y genera un

instante fotográfico mucho más evidenciado que en los otros tres casos. Sally Mann es la madre de los niños a los que retrata, pero se distancia conscientemente de este carácter empleándose más como fotógrafa profesional que como madre. En diferencia a Mann, Nan Goldin adelgaza al máximo las dimensiones de su cámara fotográfica. Fotografiando con una pequeña cámara analógica que la lleva a todas partes y a todas horas, capturando miles de fotografías que estiran al máximo el tiempo capturado, la familia de Goldin se acostumbra tanto a la cámara que en algunas ocasiones parece que desaparece. Ello implica asimismo que en el caso de Mann la escenificación de las fotografías sea más controlada que en el caso de Goldin. Las cámaras de Larry Sultan y Tina Barney se colocan a nuestro juicio en el intermedio de los otros dos ejemplos, generando una instantáneas más intervenidas que las de Goldin, pero menos que las de Mann. No obstante tanto en Sultan como en Barney la pose y la escenificación de las imágenes nos muestran una innegable importancia del instante fotográfico y por lo tanto, del artificio de la cámara.

Sobre la mirada de los sujetos retratados, queremos fijarnos en las miradas que estos lanzan directamente al objetivo, ya que detrás del objetivo no se encuentra una persona desconocida. Al mirar a cámara miran al familiar-artista y de alguna manera, a través de la mirada dirigida, lo incluyen en la propia representación. Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, la presencia de la cámara disminuye o aumenta la penetrabilidad a los artistas en escena, no obstante, opinamos que en todos los casos analizados existen miradas directas a cámara que nos recuerdan que estamos hablando de artistas que no son unos voyeurs; ya que, como dice Sultan, este trabajo tiene mucho más que ver con el amor que con la sociología. La subjetividad y la imposible separabilidad de los artistas sobre el tema implícito, evita la posibilidad de que la narración familiar sea retratada como

un relato impenetrable. Es decir, sugerimos que la reciprocidad y la implicación de los artistas en estos casos generan una imposible cosificación de la experiencia de la vida.

Dimensiones de análisis	Tina Barney	Nan Goldin	Sally Mann	Larry Sultan
Obra y años	<i>Theater of Manners</i> (1977-97)	<i>The Ballad of the sexual dependency</i> (1986)	<i>Inmediate Family</i> (1985-92)	<i>Pictures from Home</i> (1982-91)
<b>EL RETRATO</b>				
Sujetos retratados	Su familia más cercana (hijos, marido, hermana). Familia adinerada.	Su familia extensa y grupo de amigos	Sus tres hijos	Sus padres jubilados
Preeminencia del individuo o colectivo en el retrato	Fotografías de un "colectivo"	Fotografías de "colectivo", con interacción entre los sujetos	Fotografías de individuos en un grupo	Fotografías de individuos en pareja
Tiempos/momentos retratados	Vida cotidiana y momentos de ocio grupal	Diferentes momentos, muy íntimos	Vacaciones familiares	Vida de pareja de sus padres
Espacios retratados	Su hogar habitual e inmediaciones; espacios significativos para la familia	Espacios diversos	Naturaleza y rancho familiar de vacaciones	Su hogar habitual e inmediaciones

Relación sujeto – espacio retratados	Simbiosis; espacio altamente codificado; sujetos encerrados	Simbiosis y extrañamiento	Simbiosis	Simbiosis; sujetos encerrados
<b>EL ARTISTA</b>				
Posicionamiento del artista		Dentro de la escena, poca distancia.	Gran presencia de la artista.	
Escenificación del retrato	Retratos escenificados	Retratos no escenificados; “desaparición” de la cámara	Retratos escenificados; gran presencia de la cámara e importancia del instante fotográfico	Retratos escenificados

**Tabla1. Principales Dimensiones de Análisis de las obras de Barney, Goldin, Mann y Sultan.**

## **Conclusiones**

En conclusión, consideramos que la creciente individualización contemporánea deviene de la separación binomial moderna del sujeto como sujeto individual o sujeto social, ya que esta separación posibilita considerar al mismo como un sujeto desarraigado. Este artículo viene a señalar la problemática que supone la concepción de un sujeto separado de todo lo que le rodea, ya que juzgamos que es imposible que éste exista si no es a través de una apertura hacia su contexto. De forma que no sólo el sujeto tiene

responsabilidades sobre el contexto, sino que también el contexto debería de tenerlos sobre los sujetos. Es decir, aunque el sujeto individual o millones de sujetos individuales intenten incansablemente dar sentido a sus vidas y a las colectividades a las que pertenecen, se opina que es necesario que las tecnologías del poder o los cuerpos colectivos decidan modificar sus modos de hacer, pues siguen siendo, en última instancia, estas tecnologías del poder las que deciden que tipo de subjetividades queremos reproducir, y cuales son las subjetividades excluidas de estos proyectos.

En este sentido nos hemos preguntado si la creatividad y el arte podrían contribuir a la construcción esta nueva identidad dónde lo colectivo y lo individual ya no se presentan cómo condiciones opuestas y divisibles; si el arte podría en alguna medida generar nuevos sistemas de representación que contribuyan a una cambio en las técnicas del poder. La identidad colectiva-individual que se plantea en el texto se diferencia de la concepción de sujeto individual o sujeto social que se instaura con la modernidad, de forma que favorece la construcción de una sociedad disconforme; una colectividad que no asimila la posibilidad de la dicotomía del sujeto y vuelve a comprometer al factor social en las construcciones identitarias.

Juzgamos que las representaciones que formalizamos construyen nuestras identidades y por ello se han presentado dos tipos de representaciones diferentes de lo colectivo. Por una parte, el álbum familiar canónico que contribuye con la construcción de un sujeto individual y un sujeto social y por otra parte, el álbum artístico familiar.

La vida de los artistas que se han analizado acontece junto con la representación de sus narrativas familiares, de manera que estas narrativas edifican la primera colectividad de los sujetos-artistas señalados. Bajo este argumento, Barney, Mann, Sultan y Goldin se construyen, tanto desde su individualidad, como desde la colectividad de su grupo familiar, ya que su hacerse sujeto no se entiende sin tener en cuenta el vínculo que

establecen con los otros. De modo que respaldamos en estos tiempos en los que se responsabiliza al individuo en soledad de construir su subjetividad, el valor y la necesidad de prácticas de liberación que representen y reivindiquen al grupo.

Una colectividad que se formaliza asimismo desde unas narrativas familiares deconstruidas, en el sentido que propone Derrida (1998). Las obras aludidas no ofrecen, tal como hizo Derrida con la metafísica, una verdad superior o posterior del álbum familiar, sino que desde un posicionamiento crítico hacia esa representación, los artistas generan una nueva forma que parte del cuestionamiento y la sospecha de las narrativas habituales. Es decir, cada artista desde su particular modo de hacer, genera un extrañamiento de la formas narrativas familiares más frecuentes.

Como resultado, la identidad colectiva-individual que se construye a partir de estas prácticas de liberación no es una identidad necesariamente feliz, unida y compacta que se mantiene siempre igual a sí misma. Se critica la naturalización de las relaciones familiares considerando la familia una construcción socio-cultural que en la actualidad se encuentra en un estado de crisis.

El grupo familiar que se funda con las narrativas artísticas mencionadas es más bien, si utilizamos el término de Didi-Huberman (2010), un colectivo desgarrado que construye su identidad desde la asunción de su propia muerte, es decir, desde la asunción del caos.

Didi-Huberman indica que una de las grandes fuerzas de la imagen fotográfica es crear al mismo tiempo síntoma (irrupción del saber) y conocimiento (irrupción de caos), de esta forma las imágenes disfrutarían de cierta particularidad que les permite, ahora desde Benjamin, “peinar a contrapelo la historia” (Benjamin, 1973). Se entiende la creatividad y el arte como una herramienta que puede visibilizar la tragedia, pero que también puede visibilizar la cultura en la tragedia (Didi-Huberman, 2013). De forma que se considera que

el arte fotográfico, tal lo defendió Benjamin, no debe pretender únicamente gustar o sugerir, sino que sobre todo debe pretender ofrecer una experiencia y una enseñanza, que de alguna manera, desmaquille lo real (Benjamin, 2005). Generar, en conclusión, una identidad del sujeto colectivo-individual más cercana al caos, más cercana a la siempre incipiente y difícil, a la vez que necesaria, convivencia entre diferentes.

## ***Proyectos de investigación vinculados***

Contextua.org, UPV/EHU y Creación en arte y estéticas aplicadas para la ciudad, el paisaje y la comunidad, UPV/EHU.

## ***Bibliografía***

Agamben, G. (2011), “¿Qué es un dispositivo”, *Revista Sociológica*, nº 73, pp. 249-264, mayo-agosto 2011, México

Álvarez-Uría, F. (2011), “La psicologización del Yo: materiales para una genealogía del descubrimiento del mundo interior”, *Educ. Real*, v.36, n.3, pp. 911-944, 2011, Porto Alegre

Arfuch, L. (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Aries, P. & Duby, G. (1992), *Historia de la vida privada*, Madrid: Taurus

Barney, T. (1997), *Theaters of Manners*, Berlin: Scalo

Barney, T. & DiCorcia, P. & Goldin, N & Mann, S. & Sultan, L. (2006), *So the story goes*, Chicago: The Arte Institute of Chicago

Bauman, Z. (2005), “Modernidad y ambivalencia”, Beriain, J. (comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Barcelona: Anthropos

Bauman, Z. (2006), *Vida Líquida*, Barcelona: Paidós

- Bauman, Z. (2007), *Modernidad líquida*, México: Fondo de Cultura Económica
- Benjamin, W. (1973), *Tesis sobre filosofía de la historia*, Taurus: Madrid
- Benjamin, W. (2005), “Pequeña historia de la fotografía”, *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos ([www.bio-design.org](http://www.bio-design.org))
- Deleuze, G. (1991), “Posdata sobre las sociedades de control”, Christian Ferrer (comp.), *El lenguaje literario*, V.2, Nordon: Montevideo
- Derrida, J. (1998), *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra
- Didi Huberman, G. (2013), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Círculo de Bellas Artes: Madrid
- Didi Huberman, G. (2010), *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia: Cendeac
- Foucault, M. (1999), “Estética, ética y hermenéutica”, *Obras esenciales*, Vol 3, Barcelona: Paidós
- Goldin, N. (1986), *The ballad of the sexual dependency*, Nueva York: Scalo
- Goldin, N. (1993), *The Other Side*, Nueva York: Scalo Publishers
- Goldin, N. (1996). *I'll be your mirror*. Nueva York: Whitney Museum of American Art
- Goldin, N. (1997), *In my life*, Nueva York: Art [DVD]
- Goldin, N. (2007), *The Beautiful Smile*, Göttingen: The Hasselblad Award
- Goldin, N. (2009), “Nan Goldin” en Segade, M. (ed.), *Familiar Feelings. Sobre el grupo de Boston*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia
- Habermas, J. (2006), *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona: Gustavo Gili
- Latour, B. (2007), *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires: Siglo XXI
- Lorey, I. (2006), “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>

Mann, S. (2001), *Inmediate family*, Londres: Phaidon

Pardo, R. (2002), "La fotografía y el álbum familiar. Del Estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar", Newhall, B. (ed.), *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili

Sontag, S. (2005), *Sobre la fotografía*, Madrid: Alfaguara

Sultan, L. (1992), *Pictures from home*, New York: Harry N. Abrams