

Representaciones vivenciales: herramientas para la construcción del sujeto. Estudio de la obra de Nan Goldin

(Life representations: self construction tools. The study of
Nan Goldin's work)

GARRO LARRAÑAGA, Oihana

Univ. del País Vasco (UPV/EHU). Fac. de Bellas Artes. Dpto. de
Escultura. Bº de Sarriena, s/n. 48940 Leioa
oihanagarro@yahoo.es

En la contemporaneidad proliferan los relatos de memoria personal. Analizamos la posibilidad de la representación artística para la co-formación del sujeto, centrándonos en la obra de Nan Goldin. Consideramos la construcción de la memoria en relación a la alteridad y defendemos la necesidad de pensar la representación como una forma dialógica que se construye desde el reconocimiento del otro.

Palabras Clave: Sujeto-efecto. Memoria personal. Alteridad. Relatos identitarios. Representación visual-fotográfica.

Gaur egun, ugariak dira memoria pertsonalari buruzko kontakizunak. Subjektua sortzeko, irudikapen artistikora jotzeko aukera aztertuko dugu, ardatz gisa Nan Goldin-en lana hartuta. Gure ustez, memoriaren eraikuntza alteritatearekin lotuta dago, eta irudikapena bestea aitorzeko eraikitzen den elkarrietzeta gisa ikusi behar dugu.

Giltza-Hitzak: Subjektua-efektua. Memoria pertsonala. Alteritatea. Nortasun kontaketak. Irudikapen bisual-fotografikoa.

Dans nos jours, prolifèrent des récits de mémoire personnelle. Nous analysons la possibilité de la représentation artistique pour la co-formation du sujet, en nous concentrant sur l'oeuvre de Nan Goldin. Nous envisageons la construction de la mémoire par rapport à l'altérité et nous défendons le besoin d'assimiler la représentation à une forme dialogique, qui se construit sur la base de la reconnaissance d'autrui.

Mots Clés: Sujet-effet. Mémoire personnelle. Altérité. Récits identitaires. Représentation visuelle-photographique.

1. INTRODUCCIÓN

En esta comunicación presentaremos parte del Proyecto de Investigación *La construcción del sujeto a través del arte en la Era de la cultura visual. Un análisis de la obra de Nan Goldin*.

La investigación se centra en la época contemporánea, donde el yo ha cobrado una gran importancia, de modo que Facebook, Fotoblog, Blog, Twitter, Foros etc. se han convertido en plataformas de auto-publicidad. En la modernidad los módulos disciplinarios (familia, escuela...) construían paralelamente al sujeto como individuo y colectivo, así, el sujeto se identificaba a si mismo como padre, ciudadano honrado, sano etc. En la contemporaneidad en cambio las estructuras colectivas se diluyen (véase como ejemplo la vigencia del matrimonio) y ello genera contradicciones existenciales. Al no haber arraigo en lo común, la responsabilidad de encontrar el sentido de la vida recae sobre el sujeto individual. Las narraciones vivenciales son una de las herramientas utilizadas con ese fin.

2. HIPÓTESIS GENERALES

Reconocemos la contemporaneidad como una época de la memoria, donde más que mirar al futuro se revisa el pasado. Así proliferan las narraciones existenciales o biográficas. Pensando sobre ellas nuestra hipótesis es que la memoria que muestran en muchas ocasiones es una memoria controlada por el poder, ya que los medios propuestos para las narraciones vivenciales o biográficas (en nuestro caso, álbumes familiares) aúpan algunos hechos y esconden otros.

En este contexto opinamos que el espacio artístico puede ofrecer la posibilidad de deconstruir las narraciones biográficas y, en consecuencia, ser un activo revulsivo sobre el poder establecido. No por ello rechazamos la importancia de la memoria, pero postulamos que ésta tiene que ser intencionalmente analizada.

Por último, pensamos que la obra de Nan Goldin es una muestra de que el arte puede ser un mecanismo de intervención en la cultura de la memoria. Del mismo modo, queremos comprobar si arte y vida son separables en la obra de la artista, o como nosotros postulamos, esa separación no es posible.

3. CORPUS Y METODOLOGÍA

Para esta investigación se ha analizado la obra artística editada de Nan Goldin: *The Beautiful Smile* (2007), *Nan Goldin 55* (2006), *Soeurs, Saintes, et Sibylles* (2005), *The Devils Playground* (2003), *Couples and Loneliness* (1998), *Ten years after: Naples 1986-1996* (1998), *I'll your mirror* (1996), *A double life* (1994), *The Other Side* (1993), *The ballad of the sexual dependency* (1986). Centrándonos sobre todo en el libro *The Beautiful Smile* (2007).

El análisis del libro *The Beautiful Smile* (2007) se ha realizado en dos fases:

- 1) Se han examinado todas las imágenes del libro y se ha hecho un análisis narrativo. En esta primera fase se han omitido las informaciones externas a

las propias imágenes. En las fotos se ha prestado atención sobre todo a: la edición, el encuadre, la iluminación, los personajes y los grupos relacionales.

- 2) Se han seleccionado siete imágenes del libro tomando en cuenta las principales etapas de la vida de Goldin. Relacionando las imágenes con su experiencia vital se ha querido comprobar la relación entre arte y vida. Para ello, por un lado, se ha examinado cómo Goldin presenta esas mismas imágenes en otros libros, comprobando cómo la edición varía a lo largo de su vida. Esto permite acceder mediante una sola obra a todos los libros en los que esas fotografías están incluidas. Por otro lado, se han relacionado las imágenes con los testimonios de la artista.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. La era contemporánea: la individualización de sujeto

Deleuze (1990)¹ reflexiona, partiendo de los planteamientos de Foucault, sobre los cambios entre la modernidad y la contemporaneidad, entendiendo este último periodo como el periodo que sucede a la Segunda Guerra Mundial. La modernidad es considerada por Michel Foucault como una sociedad disciplinaria donde el poder ejerce su fuerza a través de módulos bien diferenciados, tales como la cárcel, la escuela, el hospital, el sanatorio o la familia. Estos módulos establecen la concepción de la normalidad de la época y generan la identidad del sujeto como sujetos adheridos a la norma, y por lo tanto, adecuados respecto a la sociedad; o sujetos inauditos que se salen de la norma, y en consecuencia, rechazables. Es decir, clasifica a los sujetos en grupos tales como enfermos/sanos, delincuentes/ciudadanos honrados, etc.

Prolongando los planteamientos de Foucault, Deleuze opina que el poder sufre importantes transformaciones a partir de los cambios producidos a mitad del siglo XX. Las estructuras de poder independientes e invariables propias del disciplinamiento moderno se convierten en unas formas de poder inseparables y variables. Es decir —escribe Deleuze— los módulos disciplinarios se convierten en modulaciones autodeformables que se transforman continuamente. Deleuze opina que en la contemporaneidad nunca termina nada, por ejemplo, la flexibilización y la liberación de los mercados han desdibujado las fronteras estatales, los límites en general, y la práctica del poder ya no es localizable fácilmente. En ese contexto, Bauman (2000)² señala que vivimos en una realidad fluida. La metáfora de la fluidez de Bauman plantea la contemporaneidad como un tiempo líquido que sufre continuas transformaciones; las tecnologías de poder disciplinarias, sólidas para Bauman, se convierten en tecnologías de poder informes y líquidas.

Las estructuras de poder disciplinarias (pensemos, por ejemplo, en la estructuración de la familia) programaban las normas existenciales del sujeto moderno; en la contemporaneidad, en cambio, los ejemplos a seguir a un nivel general han dejado

1. DELEUZE, Gilles. "Post-Scriptum sobre las sociedades de control". En *Conversaciones 1972-1990*, 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 1996; pp. 277-282.

2. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*, 8ª ed. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1999.

de estar bien delimitados y la licuefacción de esas estructuras no sólo genera contradicciones sociales, sino también contradicciones existenciales. Las estructuras sociales ya no perduran lo suficiente para que el sujeto pueda enraizarse en ellos (pensemos ahora, por ejemplo, en la vigencia del matrimonio) y esta dificultad de enraizamiento problematiza la posibilidad de que el sujeto se afirme como parte de una colectividad.

La modernidad se caracteriza, por una parte, por la construcción del sujeto como individuo y, por otra parte, por la construcción del sujeto como colectivo. En la contemporaneidad en cambio, dice Deleuze, “ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en «dividuos», y las masas, en muestras, datos, mercados o bancos”³. Al transformarse la topología de la realidad en fluido, se disuelven “los vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos y las acciones colectivas”⁴ y el poder disciplinario, que era a su vez individualizador y socializador, deja de funcionar.

Por último, subrayamos que el poder contemporáneo para poder actuar necesita que las estructuras disciplinarias se flexibilicen. Como consecuencia de esa flexibilización, y desde la inminencia del mantenimiento imposible de la ilusión comunitaria, no existe actualmente un sentido de arraigo en lo común. El sentimiento de desarraigamiento es el sentimiento de la contemporaneidad y ante ese desarraigamiento, el peso recae en el individuo (dividuo).

4.2. La importancia del individuo

El individuo se ha convertido en la instancia principal del mecanismo de poder contemporáneo. Bauman escribe desde Beck que “el modo en el que uno vive se vuelve una solución biográfica a contradicciones sistémicas”⁵. Las contradicciones sociales siguen produciéndose, pero es el individuo quién carga con la necesidad y la responsabilidad de resolverlos en su propia individualidad. Como señala Paula Sibila (2008)⁶ en *Intimidad cómo Espectáculo* estamos en una época de *hipertrofia* del yo, en una época que ante la crisis de las relaciones entre el individuo y la masa, se enaltece el deseo de cada uno de nosotros de ser únicos y distintos a los demás. Cómo ejemplo de la necesidad contemporánea de afirmación y estímulo del yo, la autora cita el concurso que se celebra en la revista *Time* donde desde hace más de ocho décadas se elige a la celebridad del año con la idea de destacar “a las personas que más afectaron los noticieros y nuestras vidas, para bien y para mal, incorporando lo que ha sido importante en el año”⁷. En 1938, por ejemplo, la revista eligió como personaje célebre del año a Adolf Hitler y en el 2004 a George W. Bush. ¿Y quién creéis —pregunta Sibila (2008)— que ha sido la personalidad del año 2006? Pues sí, *nosotros*, cada *uno* de nosotros mismos hemos sido premiados por ser la perso-

3. DELEUZE, Gilles. Op. Cit. p. 279.

4. BAUMAN, Zygmunt. Op. Cit. p. 12.

5. BAUMAN, Zygmunt. Op. Cit. pp. 39-40 (citando a ULRICH, Beck. *Risk Society: Towards a New Modernity*, London: Sage, 1992; p. 137).

6. SIBILA, Paula. *La intimidad como espectáculo*, 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

7. SIBILA, Paula. Op. Cit.

alidad del año 2006. La tapa de la revista es un espejo que nos invita a mirarnos y reconocernos públicamente como premio.

Cómo afirma Suele Rolnik (2006)⁸ la creatividad individual se ha convertido en el combustible de lujo de las sociedades capitalistas y para su desarrollo es indispensable destacar el cambio decisivo que acontece en los medios masivos de comunicación y entretenimiento a partir del advenimiento de las redes digitales. A principios del siglo XXI, como bien señala Sibila, surge un nuevo fenómeno indispensable para el devenir del sujeto contemporáneo: “en menos de una década, las computadoras interconectadas mediante redes digitales de alcance global se han convertido en inesperados medios de comunicación”⁹. Los nuevos medios se diferencian del sistema relacional clásico de los medios de comunicación electrónicos (televisión, radio) porque las figuras de emisor y receptor se diluyen, y el usuario de la Red, igualmente puede ser, su propio inventor. Así, con las web 2.0. los usuarios se convierten en protagonistas. Internet inaugura una nueva etapa de participación comunicativa que transforma las relaciones que establece el sujeto con la información y también con la representaciones, entre ellas, las representaciones biográficas. Y sobre esos cambios significativos, remarcamos la necesidad que plantea Deleuze de “inventar nuevas armas” capaces de pensar la situación actual y poder resistir así a los cada vez más sutiles, solapados, fluidos formas de poder.

4.3. Las representaciones biográficas en la contemporaneidad

En la contemporaneidad hay una gran proliferación de las representaciones biográficas. Según Andreas Huyssen (2002) vivimos en una cultura de la memoria en la que en vez de imaginar el futuro, como se hacía a principios del siglo XX, se revisa el pasado. Así, en palabras del autor, hay un marketing masivo de la nostalgia de un tiempo perdido que se visibiliza con claridad en las representaciones biográficas.

Llegados a este punto, nos cuestionamos qué tipo de memoria es la que se construye a través de esas narraciones biográficas.

Advertimos, de acuerdo con Virginia Villaplana (2008)¹⁰, que la memoria que se construye es una memoria amparada por la sociedad de control. De modo que esas tecnologías de la memoria utilizadas por el poder del momento organizan nuestros recuerdos, la narración de nuestra vida, reordenando ideológicamente el pasado y subrayando o borrando momentos determinados. Por ejemplo, normalmente en los álbumes familiares se recogen sólo los momentos “bonitos” de la vida: nacimientos, bodas, cumpleaños, etc. Paradójicamente, el sujeto desarraigado, en su empeño de subrayar su yo, cree ser el autor de dicha organización del pasado.

La Red es una plataforma que facilita la realización de esas representaciones biográficas. Weblogs, Fotologs o Videologs que se forman como collage de palabras, videos y fotografías sirven para mostrar la vida de los sujetos. De ese modo,

8. SUELY, Rolnik. GUATTARI; Félix. *Micropolítica Cartografías del deseo*, 1ª ed. Madrid: Traficante de Sueños, 2006.

9. SIBILA, Paula. Op. Cit, p. 15.

10. VILLAPLANA, Virginia. *Cine Infinito*, 1ª ed. Valencia: Generalitat Valencia, 2008.

además, la intimidad del individuo se convierte en público, y el individuo se publicita a sí mismo ante una colectividad de la que al mismo tiempo pretende diferenciarse.

4.4. El arte como instrumento de subversión de la cultura de la memoria

En este contexto en el que el poder utiliza la representación biográfica para construir la memoria, el arte puede cumplir una función de subversión, promoviendo una reflexión sobre las narraciones biográficas. Destacamos junto a otros autores la importancia de reconquistar la memoria e interesarse por los momentos que han sido descartados en la construcción narrativa. Es decir, deconstruir los significados de las narrativas.

Deconstruir, desde el punto de vista de Derrida¹¹, no significa trascender las representaciones criticadas para construir otras representaciones “más verdaderas”. Deconstruir significaría, en este caso, trabajar (no desde el exterior sino desde el interior de las propias narraciones de la memoria), reconociendo así las grietas o fallas de los sistemas, revelando así, por una parte, los desajustes del sistema representacional y, por otra parte, sus mecanismos de construcción. En definitiva, desnaturalizar la representación naturalizada por el poder.

A modo ilustrativo, nos fijaremos en el movimiento denominado postmodernidad crítica por Hal Foster (1984)¹². Este autor en la obra “Polémicas postmodernas” distingue la “postmodernidad conservadora” de la “postmodernidad crítica”, señalando como diferencia clave entre las dos la actitud que se toma frente a la representación (narración). En referencia al mundo del arte, en la “postmodernidad conservadora” hay una relación-plena entre imagen y significado (entre narración y verdad), en la postmodernidad crítica no. La postmodernidad crítica cuestiona la pretensión de verdad de la representación visual, para ello su modo de hacer se basa en la crítica de la representación en términos deconstructivos. En ese sentido, la postmodernidad crítica se encuentra cercana al movimiento post-estructuralista. Recordemos como dato, que las transformaciones en la producción y crítica del arte de la década de los 70, que se promocionaron mayoritariamente desde los EEUU, se relacionan con la traducción al inglés de textos de teoría crítica de, entre otros: Barthes, Foucault, Derrida, Lacan, la teoría feminista continental. En resumidas cuentas, el postmodernismo crítico estudia el postestructuralismo, asumiendo en los dos casos, que vivimos en una cultura totalmente codificada por representaciones. Y además, no hay una verdad debajo de las representaciones, sino que incesantemente, debajo de cada representación hay siempre otra representación, debajo de cada imagen hay siempre otra imagen, debajo de cada narración y siempre otra narración. Recordemos como Baudrillard¹³ define la realidad como una esfera de simulación que no se puede pensar como reflejo de una verdad más profunda.

11. DERRIDA, Jacques. *La disseminación*, 7ª ed., Madrid: Espiral, 1997 o DERRIDA, Jacques. *Los márgenes de la filosofía*, 4ª ed., Madrid: Cátedra, 2003.

12. FOSTER, Hal. “Polémicas (post) modernas”. En *Modernidad y Postmodernidad*, 1ª ed. Madrid: Alianza, 1998; pp.249-262.

13. VASQUEZ, Adolfo. “Baudrillard; alteridad, seducción y simulacro”. En *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 1, 2005, www.observacionesfilosoficas.net.

Desde esa lógica, el artista postmoderno crítico manipula las representaciones existentes agitando así el orden representacional precedente. Y en consecuencia, el arte postmoderno no supone según Foster una ruptura absoluta con el arte moderno, sino que supone más bien, abrir los cerramientos de los estilos, criticando así la idea de autenticidad, originalidad y genialidad que se defendía desde el arte moderno.

De modo que el planteamiento artístico postmoderno que estamos citando es un planteamiento multidisciplinar y multifocal, que como sabemos centra su atención en deconstruir la representación (narración). En resumen, las narraciones se consideran históricamente determinadas por el poder y por tanto, susceptibles a la crítica y a la revisión.

5. NAN GOLDIN: NARRAR PARA SALVAR LA VIDA

Tras el análisis realizado en la obra artística de Nan Goldin (Washington 1953) y más concretamente en *The Beautiful Smile* hemos podido comprobar que el trabajo de esta artista es un ejemplo de lo que venimos diciendo. Goldin lleva más de 35 años fotografiando las personas que quiere y demostrando la posibilidad de deconstruir las narrativas familiares clásicas, los álbumes familiares.

Goldin empezó a sacar fotos a partir de la muerte de su hermana, así lo cuenta ella. Su hermana, Barbara Holly Goldin, se arrojó a las vías del tren en 1965, cuando la artista tenía once años. Lo importante —afirma Goldin (1986)¹⁴ al recordar aquel luctuoso hecho— era que nadie supiera lo que había ocurrido. Los padres omitían la causa de la muerte de Barbara. Goldin se dio cuenta inmediatamente de lo ocurrido y no soportó el tabú que le rodeaba. Ocultar el suicidio no apaciguó su dolor, de hecho hizo que éste fuera más inaguantable, y desde aquel momento la necesidad de contar y agredir el orden dominante ha marcado su trayectoria artística.

Sobre la muerte de Barbara Guido Costa (2001), amigo íntimo de Goldin, escribe que:

Este es tal vez el origen de su voraz apetito por la verdad, da igual cual, y su indiferencia por el hecho de que la verdad pueda ser también incómoda, pesada y comprometedor. Fue partícipe de una batalla contra todo y contra todos, pero especialmente contra la mentira y el materialismo de aquella era, los cuales percibía como los puntos oscuros del alma Americana, la pesadilla que descansaba tras el “sueño” ¹⁵:

Desde la desaparición de su ídolo y modelo (“hermana mayor”) la cámara pasa a formar parte de la vida de Goldin. Todavía sin objetivos conscientes, Goldin empieza a fotografiar sujeta al apremio de “agarrarse a algo”. Mis fotografías surgen —dice Goldin— de una necesidad emocional de retratar a las personas que quiero¹⁶.

A finales de los 60 abandona la familia biológica y se inscribe en *Satya Community School*, una escuela comuna alternativa de Lincoln. Son muestra de esta época

14. GOLDIN; Nan *The ballad of the Sexual Dependency*, 1ª ed. New York: Aperture book, 1986; p.8.

15. GUIDO, Costa. *Nan Goldin* 55, 3ª ed. London: Phaidon, 2003; p.5.

16. GOLDIN, Nan. *In my life. A video Series on Contemporary Art*, DVD, New York: ART/NewYork, 1996.

Es aquí donde, poco a poco, se da cuenta de la posibilidad de la fotografía para re-construir la identidad y despegarse así de los estereotipos tradicionales de la sociedad americana. Es en *Satya*, asimismo, donde el recuerdo de Bárbara comienza a nublarse:

No recuerdo realmente a mí hermana. Recuerdo mi versión de ella, las cosas que decía, lo que significaba para mí. Pero no recuerdo de manera tangible quién era ella, su presencia, como eran sus ojos, como sonaba su voz¹⁷.

Reconocemos la pérdida del recuerdo de Barbara en relación a la necesidad de Goldin de crear una memoria propia, su propia versión de la historia.

La razón por la que me dedique a la fotografía es para no perder a nadie. Para no perder el recuerdo de lo que me ha pasado y no tener la versión de otra persona de lo que a mí me ha pasado. Quería dejar un registro de mi vida que nadie pudiera replicar, “ella no hizo eso”, como viene siendo perpetuado en los extrarradios de América [...]: hay una negación de aceptar que ha sucedido algo malo. Así que este era el motivo para hacerme fotógrafa¹⁸.

Goldin se obsesiona por captar la memoria del momento habitado y sus amigos se prestan a ser fotografiados. La fotógrafa y su grupo de amigos se inventaron una nueva “familia”, familia que no compartía relaciones sanguíneas. De este modo, se nos revela la oportunidad de re-construir (deconstruir) la familia clásica. De su nueva “familia” Goldin lo fotografía “todo”: los abusos, las adicciones (sexo, drogas) o las peleas se representan mezclados con momentos más felices (nacimientos, sonrisas, miradas o abrazos).

Como ya hemos dicho, Goldin consigue deconstruir una forma narrativa clásica, los álbumes familiares, creando una narrativa familiar diferente. Para ello, la interrelación entre las imágenes, la edición, es una característica importante. Goldin trabaja sobre los lazos que se establecen entre los sujetos, sobre la existencia acompañada, y esta interrelación sobrepasa los límites de la propia imagen. Las fotografías se expanden. La representación de Nan Goldin es una forma de narración continua, un modo de hacer compositivo. Para la artista la composición es una metáfora de la importancia de relacionar los momentos vividos (los instantes fotografiados). La representación se construye en conjunto, no se observa una sola imagen, sino que se toma en cuenta toda la composición. Como dice la propia Nan Goldin (2007) “en vez de una buena fotógrafa, soy una buena narradora”.

Asimismo, otra de las características de la obra de Goldin es que agita la relación entre sujeto representador y sujeto representado. Citando a Goldin (1996) “en mi caso no hay distancias para hacer una foto. Es una manera de tocar a alguien: es una caricia”. En numerosas ocasiones ha explicitado que ella no es una *voyeur* (persona que observa las actividades de los demás sin participar en ellas) “esta es mi fiesta —dice Goldin (1986)— mi familia, mi historia”. En las fotografías de Nan Goldin se muestran escenas en las que parece que no hay ninguna cámara fotográfica: parejas discutiendo, manteniendo relaciones sexuales, niños jugando... Parece que los sujetos no posan ante la cámara, sino que conviven con ella. La artista, al habitar la

17. GOLDIN; Nan *The ballad of the Sexual Dependency*, 1ª ed. New York: Aperture book, 1986; p.9.

18. Cita extraída de la Rueda de Prensa que impartió Nan Goldin con motivo de la exposición Hasselblad Award 2007, Goteborg.

escena que fotografía, es incapaz de observar objetivamente al modelo (no hay en ella una intención de ser objetiva) y la distancia hacia el personaje fotografiado es casi inexistente. Nan Goldin convierte en una obra artística un álbum familiar.

A modo de conclusión, pensamos que la narrativa visual de Goldin no representa una existencialidad fuerte del sujeto, sino que, más bien, reconoce en sus fallas y heridas su imposible fortaleza. De manera que no se legitima el poder hegemónico de la cultura de la memoria. La noción de sujeto que deriva de la obra de Nan Goldin es la noción de *sujeto nómada* de Braidotti¹⁹. Esta autora propone un reconocimiento activo de la conciencia de la fragmentación del sujeto. Asimismo, esta fragmentación “no implica una caída libre en las profundidades de la anarquía, sólo marca una no coincidencia, es decir, un margen de flujo, de inestabilidad, de contradicción”²⁰. En ese sentido, el sujeto nómada debe de “olvidar el olvido” y debe emprender un viaje donde se elaboran nuevas actitudes identitarias. Ciertamente, afirma Braidotti, necesitamos “puntos parciales de anclaje” para “reinventar el sí mismo como proceso, como complejidad flexible y abierta unida a la necesidad gramatical de decir «yo»”²¹.

6. CONCLUSIONES

Hemos querido reconocer la contemporaneidad como un tiempo en el que el pasado tiene una gran importancia; en la actualidad el sujeto está más anclado en el pasado que en el futuro. Así, la memoria (la interpretación del pasado) es el protagonista de nuestra Era. En este contexto, opinamos que hay que analizar críticamente los usos de la memoria, pues la memoria está impregnada por las tecnologías del poder del lugar y del momento.

La importancia de la memoria deriva del debilitamiento de los grandes sujetos colectivos (el pueblo, la clase, el partido, los sindicatos, la revolución, la familia) y este debilitamiento, a su vez, es necesario para que el poder-control contemporáneo pueda actuar. Ante el debilitamiento de las estructuras comunitarias el sentido de la existencia se centra en el individuo. El individuo necesita identificar su yo para subsistir, necesita auto construirse y como efecto proliferan las narraciones biográficas. Consideramos que el auge que han tenido las narrativas existenciales en la contemporaneidad (diarios, autobiografías, blogs, etc.) está directamente ligado con el protagonismo que se le da a la individualidad.

Señalamos el riesgo que supone para la sociedad la exhibición de la memoria biográfica como símbolo de libertad, pues, insistimos, el poder controla esa exhibición. En estas circunstancias reclamamos una práctica artística que piense críticamente sobre la memoria y deconstruya los significados de las narrativas existenciales. Concluimos que la obra de Nan Goldin es un ejemplo de intervención desde el arte en la cultura de la memoria. Goldin se reconoce como un sujeto construido a partir de su trabajo artístico, y como su obra va transformándose continuamente, ella también está en continuo cambio. Arte y vida, vida y arte, van unidos. Desde este paradigma

19. Véase Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, 1ª ed. Barcelona: Gedisa, 2004.

20. Braidotti, Rosi. Op. Cit.; p. 66.

21. Braidotti, Rosi. Op. Cit.

consideramos las narrativas existenciales deconstruidas como lugares en los que los sujetos pueden ser provistos de representaciones de reconocimiento, que les sirven, cara al futuro, para construirse como sujetos nómadas.