

CUERPOS ERRANTES: DE PAUL CEZANNE A NAN GOLDIN. LA FENOMENOLOGÍA COMO MÉTODO DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Rosario Villarreal (UNC) | rosario.m.villarreal@gmail.com

RESUMEN

El presente texto aborda la perspectiva fenomenológica y la manera en que cada individuo percibe el mundo de forma distinta, centrándonos en la experiencia de la artista Nan Goldin (1953) y su obra fotográfica en diálogo con el autor Maurice Merleau-Ponty. Las/los artistas plasman el mundo que perciben y su cuerpo juega un papel fundamental en dicha percepción y el significado de una obra de arte se descubre a través de la experiencia misma de la obra, lo que resulta en múltiples mundos según las/los espectadores que la contemplan. En este sentido, consideramos que la obra de Goldin se distingue por capturar la vida cotidiana y las experiencias personales, mostrando la realidad desde su perspectiva única. Sus fotografías están impregnadas de matices sutiles y detalles que les confieren una profundidad más allá de una mera documentación. Por ende, como espectadores, consideramos sus fotografías no como fragmentos de la *realidad*, sino como productos artísticos. Sus fotografías poseen una dimensión social, política y antropológica que las hace únicas e irrepetibles. Valoramos la importancia de su obra como registros culturales significativos, ya que, aunque provienen de su vida privada, pueden interpretarse como documentos que abarcan lo público, lo político y lo social. Consideramos que la obra fotográfica de Nan Goldin nos invita a explorar el mundo desde su perspectiva única y nos desafía a reconsiderar nuestras propias percepciones. A través de la fenomenología y el arte, podemos ampliar nuestra comprensión de la realidad y abrirnos a nuevas formas de interpretación y significado.

PALABRAS CLAVE

fenomenología; fotografía; realidad; percepción

«Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones»
Alejandra Pizarnik, (1965)

Nos resulta interesante pensar en la idea de que todos los humanos habitamos un mismo mundo, sin embargo desde la teoría fenomenológica este mundo será diferente ante la percepción de cada sujeto, ya que este enfoque filosófico se centra en la experiencia humana. Merleau-Ponty (1993) dice que «de igual manera será preciso despertar la experiencia del mundo tal como se nos aparece en cuanto somos del mundo por nuestro cuerpo, en cuanto percibimos el mundo con nuestro cuerpo» (p. 222). Es desde esta idea que deseamos focalizarnos en la experiencia de dos artistas. Identificando que la fenomenología se ocupa de la comprensión de la experiencia subjetiva a través del análisis de obras de arte y su naturaleza como objetos de significado. Es decir ya no solo desde el punto de vista de la percepción, sino además desde la creación. De esta manera, queremos reflexionar acerca de cómo el cuerpo y el mundo se relacionan, y cómo se despliega esa percepción del mundo en la obra de estos artistas.

Empezaremos hablando del pintor francés Paul Cézanne (1839 - 1906), considerado uno de los precursores del impresionismo y cuya obra fue analizada por el fenomenólogo nombrado anteriormente.

El estilo impresionista trabaja con la base de la iluminación, utiliza colores puros y saturados, la obra se va construyendo a partir de pinceladas cortas, que si miramos el cuadro terminado de cerca parecerían solamente unas cuantas *manchas*, pero si percibimos la pintura con mayor distancia aparecería ante nosotros la escena representada por el artista, ya sean objetos, paisajes, retratos, etc.

Sin embargo, Cézanne cambió la paleta tradicional de colores y la forma de representar los objetos, llegando incluso a pintar una naturaleza muerta con más de una perspectiva en el mismo cuadro, algo que para el momento se consideraba erróneo; ya que los pintores buscaban mostrar la realidad tal y como la veían y no como la percibían. [Figura 1]



Figura 1. Naturaleza muerta con manzanas y melocotones (1905). Paul Cézanne

En su artículo *La Duda en Cézanne* Merleau-Ponty (1997) pone de manifiesto cómo este pintor se

separó del estilo impresionista ya que «el impresionismo quería traducir en la pintura la manera exacta con que los objetos hieren nuestra vista e impresionan nuestros sentidos» (p. 247).

Aquí radica la duda del pintor. Merleau-Ponty (1977) expresa que Cézanne buscaba pintar la realidad sin abandonar la sensación, preguntándose incluso si la realidad podía ser capturada a través de la pintura. Sin embargo, el mismo artista creía padecer algún problema visual y por ese motivo sus obras eran *defectuosas*, ya que él pintaba lo que veía, pero nosotros vamos a comprender que en realidad plasmaba lo que percibía. Lo que Cézanne expresa en sus pinturas y lo que Merleau-Ponty en sus textos, es que como artistas plasmamos el mundo que percibimos: «No se ve sino lo que se mira» (1986, p. 15).

Entendemos el interés de Merleau-Ponty, a su modo Paul Cézanne hacía fenomenología, «vuelve precisamente a la experiencia primordial de donde son extraídas estas nociones y nos las ofrece inseparables» (p. 250). Según Merleau-Ponty (1986), para entender las circunstancias de la vida de este pintor es importante hacerlo a través de su obra, ya que «es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura» (p. 15). Este autor encontró en el trabajo de Cézanne una forma de ver el mundo a través de la experiencia fenomenológica, es decir que el mundo se encuentra determinado por nuestra percepción individual de él, no ya como una realidad objetiva sino como una constitución de nuestra experiencia.

No nos interesa comprobar si Cézanne tenía un defecto visual o no, porque es viendo las pinturas de este artista que descubrimos el mundo como él nos lo presenta y en esto encontramos, por lo menos desde nuestro punto de vista, la clave del trabajo artístico. No es nuestra intención abrir el debate sobre qué es arte o no lo es, sino más bien comprender por qué dentro de los diferentes movimientos artísticos, incluso en los más transformadores, se destacaban algunas personalidades ya sea en un sentido aceptado, o en el caso contrario por su exclusión, como lo fue Cézanne al punto de dudar de sí mismo. La obra de este artista fue rechazada entre sus contemporáneos y se le dió valor a la misma luego de su muerte.

Pero este pintor no percibía el mundo desde la imperfección, sino que «es el espíritu que sale por los ojos para ir a pasear en las cosas» (Merleau-Ponty, 1986. p. 22). Luego el artista pintará desde esa experiencia:

¿Qué le pide el pintor a la montaña, en verdad? Que revele los medios nada más que visibles por los cuales se hace montaña ante nuestros ojos. Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la investigación no son por completo seres reales: sólo tienen, como los fantasmas, existencia visual. No están sino en el umbral de la visión profana, no son vistos comúnmente. La mirada del pintor les pregunta cómo se toman entre sí para hacer que de pronto haya alguna cosa, y a esta cosa para componer ese talismán del mundo, para hacernos ver lo visible. (Merleau-Ponty, 1986, p. 23)

Cézanne más que paisajes o naturalezas muertas pintaba la experiencia de la percepción, buscaba capturar la sensación de la realidad más que su apariencia estética. Pintaba desde su corporalidad a través del color, la textura y el uso de la luz valiéndose de la técnica impresionista pero sabiendo que no podía representar la luz del sol como pretendían sus colegas. Cézanne quería representar los objetos en el momento en que él los estaba percibiendo y antes de que ese objeto perteneciera al mundo cotidiano, es decir, deseaba reflejar en su pintura la experiencia de ver algo por primera vez. Quizás este artista creyó que su obra fue el resultado de un accidente de su cuerpo, pero nosotros entendemos a sus pinturas como un proceso fenomenológico y que resultó un gran aporte a la historia del arte.

Si consideramos que Paul Cézanne plasmó su percepción del mundo a través de la pintura, Nan Goldin lo hizo a través de la fotografía. Merleau-Ponty (1986) expresa que «el ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano» (p. 21); y según esto a partir de ahora, comenzaremos a hablar de esta artista.

La fotógrafa estadounidense Nan Goldin (1953) se mantiene trabajando actualmente y nos interesa recuperar su obra para ponerla en comparación con el artista anterior. Pero no en un sentido estético, sino como lo plantea Merleau-Ponty (1993) «El análisis de la obra de Cézanne, si no he visto sus cuadros, me deja la opción entre varios Cézanne posibles, y es la percepción de los cuadros lo que me da el único Cézanne existente, es en ella que los análisis toman su sentido pleno. Lo mismo se diga de un poema o de una novela, aun cuando estén hechos de palabras (p.167).

La artista Nan Goldin se define a sí misma como fotógrafa documentalista y comenzó su carrera artística a los dieciocho años tras el suicidio de su hermana. En ese entonces, el objetivo de la fotógrafa era inmortalizar a sus seres queridos a través de las imágenes que haría de ellos, como si la fotografía permitiera detener el tiempo. Para el año 1986, Goldin publicó su libro “Balada de la Dependencia Sexual” en el que reunió una serie de imágenes tomadas en su ámbito privado. Sin embargo, en el epílogo de la reedición de este mismo libro diez años después, es la misma Goldin quien nos arroja las claves para entender su obra desde una perspectiva fenomenológica. En un primer aspecto percibimos cómo ella realizaba su trabajo como fotógrafa y por otro lado en el análisis que ella misma hace de su obra.

A los catorce años se escapó de su casa y la familia que conformó no estaba basada en lazos de sangre, sino *recreada sin los roles tradicionales* (Goldin, 1996). Para ella, la cámara era una extensión de su mano y captaba instantáneas de su vida cotidiana, no seleccionaba personas, no producía escenografías, ella quería mostrar exactamente cómo era su mundo, *sin glamour, sin glorificación* (1996). Es acá donde encontramos uno de los primeros indicios de cómo esta artista retrataba la realidad desde su percepción y a la vez entendemos por qué sus fotografías no eran consideradas obras de arte:

No se trata de un mundo sombrío, sino uno en el que hay una conciencia del dolor, una cualidad de introspección. Todos contamos historias que son versiones de la historia memorizadas, encapsuladas, repetibles y seguras. La memoria real, que estas imágenes desencadenan, es una invocación del color, el olor, sonido y presencia física, la densidad y el sabor de la vida. (Goldin, 1996, p.1)

Recuperamos nuevamente a Merleau-Ponty (1977) y su análisis sobre el pintor cuando dice que «la cosa vivida ni se encuentra ni se construye partiendo de los datos que brindan los sentidos, sino que se ofrece de golpe como centro de donde proceden estos datos. Vemos la profundidad, el aterciopelado, la blandura, la dureza de los objetos, Cézanne decía que hasta su olor» (p. 249). Y por ello entendemos que Goldin manifiesta su deseo de plasmar el sabor de la vida sin un mecanismo fotográfico mediante, pero su método consiste en que el obturador capte lo que sus sentidos perciben, lo que huele, oye, etc.

Goldin capturó la vida cotidiana de sus amigos, familiares, amantes, e incluso ella misma, quien dice reconocerse sólo en el momento que está - o se está - fotografiando, encontrando entonces la dificultad de separar a la artista de su obra y la forma en que la produce. Goldin nos dice que no sabe cómo sentirse con respecto a una persona hasta que le toma una foto. Y ella entiende que ese instante de fotografiar, en lugar de crear distancia entre ella como fotógrafa y el

sujeto a ser capturado, es más bien un momento de claridad y conexión emocional. Respecto a esto, nos arriesgamos a decir que en el sentido común, la fotografía a diferencia de la obra de un pintor, permite captar *la realidad tal cual es* o con la mayor veracidad posible. Sin embargo, a través de la obra de Nan Goldin y su forma de construirla entendemos que no es así y desde la teoría fenomenológica de Husserl (1997) decimos que «mientras que el sujeto siempre, en cada ahora, está en el centro, en el aquí, desde donde ve todas las cosas y ve hacia el mundo, el lugar objetivo, el sitio espacial del yo o de su cuerpo es un sitio cambiante» (p. 159). Es decir, que el sujeto puede alterar la forma en que percibe el entorno, aunque las cosas de su entorno siguen estando orientadas de la misma manera.

Entonces, la fotografía de Nan Goldin nos muestra que la realidad no es lineal y que cada persona la percibe desde un punto de vista diferente, tomando en cuenta sus experiencias, sus emociones y su propia identidad. Por lo tanto, su obra nos permite apreciar el mundo desde una perspectiva única, la suya. Incluso cuando esta artista se autodefine como documentalista, entendemos que el mundo que retrata es el que ella percibe, su trabajo está repleto de matices sutiles y detalles que hacen que sea más profundo que una simple documentación. Y por ende, como espectadores no podemos considerar a sus fotografías como fragmentos de la *realidad* sino percibir las como un producto artístico. En el libro *Balada de la Dependencia Sexual* (1986), podemos visualizar el registro de los efectos de la enfermedad del Sida, ya que Goldin retrató a sus amigos que padecieron la enfermedad. Además, fotografió personas teniendo relaciones sexuales, drogándose, e incluso se retrató a sí misma durante su estadía en una clínica de recuperación a las adicciones, mostrando su rostro golpeado por su pareja de ese momento un gesto que simbolizó su determinación de no regresar con el agresor. [Figura 2]

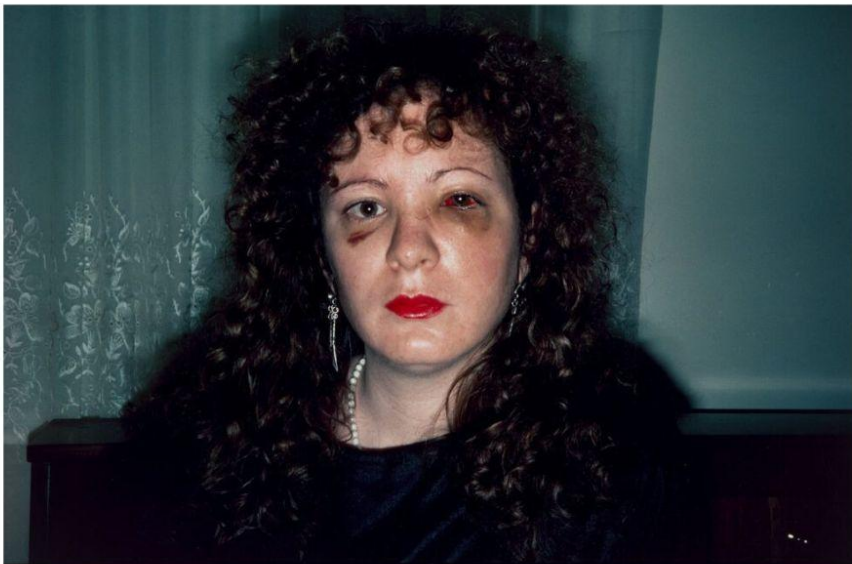


Figura 2. Nan one month after being battered by Nan Goldin (1996). Nan Goldin

Es a través de su producción fotográfica que esta artista percibe lo que está sucediendo en su vida, pero es esencial discernir entre el aspecto biográfico y el enfoque fenomenológico al analizar la obra de Goldin. Aunque su experiencia personal se entrelaza con su trabajo fotográfico, en ocasiones prevalece una intención testimonial en lugar de una simple construcción de sentido por parte de la artista. Por ende, la perspectiva fenomenológica se activa cuando los/las espectadores (o ella misma) interactúan con su obra, haciendo que esta distinción

sea significativa ya que la experiencia tiene un carácter intersubjetivo.

En última instancia, es posible que la intención testimonial se mezcle con la exploración fenomenológica en la obra de Goldin, ofreciendo una perspectiva rica y compleja que invita a un análisis en profundidad. Recordemos que Paul Cézanne no tenía duda de su visión hasta que comenzó a pintar, tampoco las tenía Goldin hasta que empezó a fotografiar(se). Esta noción resalta cómo el proceso creativo puede revelar nuevas capas de sentido y cómo las obras artísticas se convierten en puentes entre la percepción individual y la interpretación colectiva:

Fotografiándome a diario, volví a sentirme en mi propia piel, a encontrar mi rostro de nuevo. Durante este periodo, también descubrí la luz del día: nunca antes había sabido que la fotografía estaba relacionada con la luz. Siempre había pensado que la luz disponible significaba la bombilla roja de un bar de madrugada. (Goldin, 1996, p.6)

Entonces, si comprendemos que «es el espíritu que sale por los ojos para ir a pasear en las cosas» (Merleau-Ponty, 1986, p. 22), vamos a entender que Goldin hasta este momento, paseaba sólo de noche y por bares con luces rojas, sus fotografías no van a cambiar hasta que esta artista experimenta en cuerpo propio la percepción de la iluminación. Así como Merleau-Ponty (1977) dice que no podemos comprender a Cézanne sin su obra, creemos que a Goldin tampoco, ya que «no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo sino, más bien, con la obra de arte» (p. 167). Estamos analizando puntualmente la pintura y la fotografía de estos dos artistas, pero Merleau-Ponty (1977) nos dice que incluso una novela, un poema, una pieza musical son individuos en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo con la obra de arte - más que con los artistas. Esto nos lleva a decir que el significado de una obra de arte se descubre a través de la experiencia de la obra misma. Teniendo como resultado no sólo los mundos que el artista nos brinda, sino tantos mundos como espectadores haya.

Hasta acá hemos hablado sobre cómo Goldin producía sus fotografías, a la par de que entendemos las circunstancias de su vida. Pero nos interesa ahora poner el foco sobre su percepción en la obra ya finalizada.

Recordemos que el impulso de ser fotógrafa era inmortalizar a sus seres queridos a través de las imágenes, sin embargo una década después, va a comprender todo lo contrario. La fotografía no detiene el tiempo.

Identificamos desde el punto de vista de Merleau-Ponty, que la obra de Nan Goldin además de tener el foco en la realidad también trata sobre el tiempo, entendiendo a éste no como una línea, sino como *una red de intencionalidades* (1977). Solemos entender al tiempo como una medida externa o ajena al ser humano, sin embargo este autor nos propone que el tiempo se construye como una experiencia en la que hay interdependencia entre el pasado, el presente y el futuro. El tiempo es entonces algo subjetivo y el resultado de la experiencia corporal:

Sigo creyendo en la verdad de la fotografía, lo que me convierte en un dinosaurio en esta época. Sigo creyendo que las imágenes pueden preservar la vida en lugar de matarla. Las imágenes de la Balada no han cambiado. Pero Cookie está muerto, Kenny está muerto, Mark está muerto, Vittorio está muerto. Así que para mí, el libro es ahora un volumen de pérdida, sin dejar de ser una balada de amor. (Goldin, 1996, p.7)

Por un lado, la fotografía es una relación inmanente entre la artista y lo fotografiado y si bien

podríamos pensar que la imagen es constante e inmutable, es en realidad el resultado de la mirada de la fotógrafa y contribuye al significado de maneras que no están necesariamente sujetas al tiempo. Proponemos pensar, desde la perspectiva fenomenológica, la relación entre el/la artista - el mundo percibido - el producto artístico y la percepción de dicha obra, ya sea por la/el mismo artista, o en nuestro caso, como espectadores. Y es en este entramado de relaciones lo que nos lleva a reafirmar la idea de que la fotografía - o el arte - no detienen el tiempo.

Husserl (Guardiola, 2019) dice que en las imágenes distingue tres estratos interconectados: la cosa-imagen -Bildding-) que representa la percepción directa de objetos visuales como pinturas o fotografías implicando una creencia en su existencia espacio-temporal. El objeto-imagen -Bildobjekt- refleja los elementos visuales en la imagen, pero sin la misma creencia en su existencia real. Y el sujeto-imagen -Bildsujet- que aborda la conexión subjetiva del espectador con la imagen, involucrando la imaginación y los recuerdos.

Desde esta perspectiva entendemos que el impulso inicial de Goldin era inmortalizar a sus seres queridos mediante imágenes, sin embargo la artista reconoce que las fotografías no son meras capturas estáticas, sino que también están imbuidas de su propia perspectiva y experiencia.

En la experiencia de Goldin esto queda claro, su percepción del tiempo no se estanca solo en lo que vé, ella misma nos dice que la foto no cambió, pero su relación con los sujetos en ellas y por ende con su obra sí. Destacamos hasta acá la relevancia del tiempo en la obra de Goldin, pero deseamos profundizar en otro aspecto que surge en su trabajo, la rememoración. [Figura 3]



Figura 3. Kenny en su cuarto (1996). Nan Goldin

Según Lester Embree (2012) la experiencia de rememorar tiene lugar en el presente y lo experimentado está en el pasado. Sin embargo, en cada operación de rememoración hay siempre un horizonte de rememoración previamente actualizado y actualizable en el futuro. En el caso de Nan Goldin podemos decir que su experiencia de rememoración al rever su obra, puede llevarla al momento de realizar esas fotografías y no sólo al recuerdo de las personas en ellas. En este caso particularmente estamos hablando de una experiencia representativa, es decir la experiencia que tiene la artista al ver sus fotografías, pero no toda experiencia es de representación.

Con esto queremos decir que, Goldin no necesita ver su libro para rememorar a sus amigos, o los momentos en que ella realizó estas imágenes. Y en esto radica la diferencia entre esta artista y la expectación de su obra a la de nosotros. Como espectadores quizás podemos

sentir emoción, rechazo, empatía, etc. al ver sus fotografías, pero nuestra relación no es rememorativa porque no conocemos a los sujetos de ellas, nuestra experiencia es de percepción con la obra directamente en tiempo presente. Y con esto encontramos una relación entre la rememoración explicada por Embree y el tiempo según Ponty, ambos como una red de intencionalidades.

Si bien Goldin parte de una práctica artística, consideramos como espectadores de su obra, que en sus trabajos se construyen otras realidades que escapan a las oficiales basadas en la heteronorma capitalista, creemos que muestra otras humanidades o formas de existencia. Sus fotografías tienen una dimensión social, política y antropológica que las hacen únicas e irrepetibles. Valoramos la relevancia de su trabajo como registros culturales significativos ya que si bien parten de su vida privada, pueden leerse como documentos de lo público, lo político y lo social. Y nos ofrecen además, la oportunidad de reflexionar sobre los estereotipos de género, la identidad y los roles sociales.

Quizás a su modo, Cézanne también rompió cánones para su época y nos resulta difícil predecir cómo hubiese sido su obra si le hubiesen dado otros ojos. En ambos casos, creemos que estos artistas capturaron la experiencia de la percepción humana a través de la representación visual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Embree, L. (2012). *Can the Doing of Phenomenology be Learned?*. Florida Atlantic University

Goldin, N. (1996). *The Ballad of Sexual Dependency*. Aperture: New York

Guardiola, J.J. (2019). Fenomenología del reflejo especular como fundamento explicativo de la eficacia de la Caja Espejo en el tratamiento del dolor del miembro fantasma. *Isegoría, Revista de Filosofía Moral y Política* (60), 253 - 270.

Husserl, E. (1977). *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*. Universidad Nacional Autónoma de México

Merleau-Ponty, M. (1977). La duda de Cézanne. En *Sentido y sin sentido*. Península

Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Paidós.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. Planeta De Agostini.