



Nan Goldin a través del espejo. Entre el estereotipo y la verdad

Nan Goldin through the looking glass. Between stereotype and truth

NOEMÍ DÍAZ-RODRÍGUEZ
Universidad de Oviedo (España)
diazrodrigueznoemi26@gmail.com

Recibido: 14 de octubre de 2021
Aceptado: 10 de diciembre de 2021

Resumen:

El presente artículo aborda la trayectoria personal y artística de una de las fotógrafas activistas más destacadas del siglo XX, todavía en activo, como es Nan Goldin. Su obra ha sido criticada en numerosas ocasiones por la exposición, tan sincera, de las temáticas elegidas, generalmente relacionadas con los estereotipos y las cuestiones de género. Tales ataques suelen vincularse, además, con la propia personalidad de la fotógrafa, provocando una lectura biográfica errónea, que debemos corregir.

Palabras clave: Nan Goldin, fotografía, género, autorretrato, feminismo.

Abstract:

This article addresses the personal and artistic career of one of the most prominent activist photographers of the 20th century, still active, such as Nan Goldin. Her work has been criticized on numerous occasions for the sincere exposition of her chosen themes, generally related to stereotypes and gender issues. Such attacks are usually linked, in addition, to the photographer's own personality, causing an erroneous biographical reading, which we must correct.

Keywords: Nan Goldin, photography, gender, self-portrait, feminism.

1. Introducción

La historia de la fotografía oscila entre las distintas versiones que se han realizado de la misma. Estos relatos, a su vez, dependen del discurso de poder hegemónico, retardatariamente vinculado a pensamientos, ideas y razonamientos insertos en un constructo patriarcal. Por esta misma razón, las *historias de* cualquier disciplina, artística o no, quedan protagonizadas por nombres masculinos, obviando cualquier aportación o logro femenino.

Para comprender esta problemática, primero debemos ajustarnos a un breve apunte sobre el contexto fotográfico seleccionado, en el que discurre nuestra fotógrafa, Nan Goldin. En primer lugar, sucede un cambio de prioridades temáticas, cediendo el protagonismo a las problemáticas civiles, raciales y sexuales. Las rígidas normas de representación del fotoperiodismo también se transforman, eliminando la obligatoria objetividad. Así, las nuevas imágenes sociales evolucionan hasta el *documentalismo subjetivo*, es decir, una manera de tratar la verdad desde un punto de vista personal, próximo a la experimentación artística paralela al permitir una amplitud creativa y de pensamiento. Por primera vez, las fronteras entre los grandes bloques fotográficos (artístico y documental), comienzan a diluirse.

En segundo lugar, la globalización supone un aperturismo fotográfico, internacionales, la deslocalización física de las agencias o noticieros y, por extensión, el aumento de los corresponsales. Todas estas cuestiones no serían posibles sin la revolución técnica paralela. En este sentido, la televisión simboliza el primer competidor real de la fotografía, al democratizar las imágenes en los hogares. Este hecho incrementa la demanda del documentalismo a color, como arma que defiende su autonomía frente al nuevo contrincante.

Por último, tal sobredemanda de trabajo y competencia entre sus ejecutores provoca, necesariamente, una independencia fotográfica. En otras palabras, el número de *freelance* aumenta. Así, de acuerdo con Sousa (2011, p. 223), a partir de 1970 no podemos hablar de agencias fotográficas, sino más bien de asociaciones de fotógrafos.

2. El universo fotográfico femenino

A partir de aquí, ¿cómo afecta esta situación a las fotógrafas? Desde los inicios fotográficos, la introducción de la mujer a este nuevo sector laboral sucede de manera dificultosa, entre intrigas, desavenencias y críticas. Los ejemplos oscilan entre la necesidad de pseudónimos masculinos, la escasez de puestos de trabajo y su complejo escalonamiento. Generalmente, las mujeres entran en el oficio fotográfico como modelos y, en ocasiones, con la posibilidad de aprender el oficio entre bambalinas. No obstante, los cargos que suelen ejecutar remiten a puestos de escaso esfuerzo físico (ej. ayudante de laboratorio).

Aquellas personalidades que consiguen sobresalir, con independencia de una inclinación más artística o documental, son fuertemente criticadas. Sus aportaciones se consideran una intromisión, al pretender acceder a un campo tremendamente masculinizado. Un claro ejemplo es la denominación baudeleriana de *flâneur* como cronista de su tiempo, rápidamente asociado a la figura del fotógrafo, un paseante que recorre su entorno en solitario y lo descubre. El punto de vista del autor francés, al modificar el término a la

gramática femenina, *flâneuse*, queda anclado a connotaciones peyorativas, tal y como nos indican Clemente-Fernández, Febrer-Fernández y Martínez-Oña:

El flâneur baudelairiano es una figura esencialmente masculina. La mujer artista de la segunda mitad del XIX poseía un campo de acción mucho más limitado, lo que redundaba en una predominancia de los espacios privados y en una visión muy reducida de los públicos, acotada a aquellos social y moralmente aceptados para las mujeres. Mientras el flâneur recorría libremente las calles con actitud despreocupada, la mujer que paseaba sola se arriesgaba a manchar su reputación y/o a ser confundida con una prostituta. (2018, p. 78).

A ello cabe sumar la consideración genérica, normativa y “natural” de las conductas femeninas. La mujer es antes “objeto” que “sujeto”, con clara finalidad de madre y esposa. Cualquier arquetipo al margen del institucional indica una señal de peligro para el discurso de poder. En este sentido, las fotógrafas no solo ansían una cuestión privada hasta entonces, como es su propia independencia económica, sino que salen de sus escenarios normativos (los hogares) y actúan en la esfera de lo público (y no privado) incluso, con la posibilidad de no regresar¹.

Por otro lado, la temática fotográfica afecta gravemente a las mujeres. El ámbito bélico es, quizás, el primer momento de conflicto entre géneros. La exclusión femenina se hace patente desde el inicio, con una clara negativa a su adhesión en diversas agencias (Jar Consuelo, 2009, p. 40), posiblemente presuponiendo un resultado alejado del tradicional.

Más adelante, los últimos cuarenta años del siglo XX son escenario de reivindicaciones raciales, de sexo y género, provocando nuevos intereses artísticos. Hablamos de cuestiones tabú, conceptos cuyos estudios habían pertenecido, casi en exclusiva, a una literatura masculinizada o inmersa en el proyecto patriarcal. Son, además, cuestiones privadas que se extrapolan a la esfera pública. Los artistas en general comienzan a elaborar discursos subjetivos sobre estas problemáticas, ocultas durante tanto tiempo. Sin embargo, las mujeres sufren la mayor parte de las críticas. Se menosprecia cualquier mirada femenina con voz propia, que defienda elementos contrarios al patriarcado o representativos de la discriminación ejercida a colectivos minoritarios, criticados en aquellas fechas. En parte, parece mantenerse un *eterno femenino*² que, lejos de rendirse, pretende recuperar aquellos espacios negados a las mujeres, así como reconocer la exclusión de otras identidades. La finalidad es clara: conseguir una situación más igualitaria.

Con todo ello, se gesta una lucha dentro de la lucha más plural durante la *tercera ola feminista*³, encauzada desde la década de 1970 y propia del discurso globalizador de esta época. Linda Nochlin, las Guerrilla Girls y Judith Butler abren una nueva etapa de cambios muy relacionados con el ámbito artístico, donde lo *queer*, la homofobia, el SIDA, la libertad sexual y del cuerpo tienen cabida.

¹ Un ejemplo serían las fotoperiodistas bélicas.

² Referencia al término acuñado por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949). Alude a la durabilidad y perpetuación de los roles de género a lo largo de la historia.

³ La *tercera ola* nace en Estados Unidos a partir de los años setenta, defensora de la institucionalización del movimiento feminista de la década anterior. Se caracteriza por la interdisciplinariedad de acciones y la interseccionalidad (de género, raza y clase), dando paso al feminismo negro, el transfeminismo, el postfeminismo, etc. Todo ello, a su vez, dentro de la posmodernidad.

Gracias a estos planteamientos, las fotógrafas venideras, así como las artistas en general, encauzan su propio devenir profesional con relativa libertad. Sin embargo, todavía nos encontramos en senderos escasamente transitados, más aún al tratarse de personalidades independientes que pretenden reconstruir esa peyorativa consideración de *flâneuses*. Fotógrafas *freelance* como Vivian Maier, Nina Leen y Mary Ellen Mark allanan el camino de las posteriores Sally Mann, Cindy Sherman y Nan Goldin. Sus imágenes callejeras, de moda y reportajes sociales se vinculan, poco a poco, al documentalismo subjetivo y a sus distintas ramificaciones. Entre estas variantes se encuentra el *relato de la experiencia*, es decir, el empleo de la cámara como un diario personal. Su máxima expresión se advierte en los trabajos de Nan Goldin.

3. Las imágenes Goldinianas

La trayectoria artística de Goldin es una de las más estudiadas desde la metodología feminista, al priorizar materias directamente relacionadas. Sin embargo, este “inmovilismo temático” también provoca un encasillamiento y ensombrecimiento de su obra, por la carente atención a los estudios de género. Conforme pasan las décadas sus imágenes se recuerdan convenientemente, en función a hechos o discursos determinados, al remitir a problemáticas todavía no superadas. Lo mismo ocurre con referencias bibliográficas, investigaciones y artículos que engloban su trayectoria, gestando una visión un tanto reduccionista. Por ello, el presente artículo rinde homenaje a las propias palabras de la autora por medio del estudio de entrevistas realizadas, considerando su experiencia personal la mejor forma de entender su obra.

Nan Goldin nace en Washington D.C. el 12 de septiembre de 1953. Su relación con los ambientes marginales acontece desde su infancia, una etapa áspera, protagonizada por el suicidio de su hermana y la ocultación familiar de este desafortunado suceso.

Tenía once años cuando mi hermana se suicidó. Esto fue en 1965, cuando el suicidio adolescente era un tema tabú. Mi hermana y yo estábamos muy unidas, y era consciente de las fuerzas que la llevaron a elegir el suicidio. Vi como su sexualidad y su represión contribuyeron a su destrucción. (Goldin 2004, p. 8).⁴

Desde entonces, la cámara se convierte en su vía de escape de forma autodidacta y, el dolor, su temática predilecta. En la década de 1970 compagina sus estudios artísticos con primeros trabajos en blanco y negro. Es una de las artistas americanas más representativas del slogan de Carol Hanisch “lo personal es político” (1969), en el marco de las revueltas estudiantiles que confeccionan la *segunda ola feminista*. Dentro de sus protestas raciales, entienden que las relaciones de dominación son totalmente políticas. A partir de aquí, Hanisch concluye que la distinción entre sexos también es una cuestión diplomática pues, ¿qué es más personal que la sexualidad?

Sobre este asunto, Garro-Larrañaga (2014) se pregunta hasta qué punto Goldin participa en la construcción de identidades de forma activa. Realmente, su deseo fotográfico nace de la experimentación, luego es consciente del tipo de trabajo realizado:

Es muy político. Primero, se trata de políticas de género. Se trata de lo que significa ser hombre y lo que significa ser mujer, cuáles son los roles culturales de ambos sexos... En

⁴ Texto traducido del inglés.

particular, la *Balada de la dependencia sexual* trata sobre cuestiones de género, antes de que se inventara la palabra género. (Mazur y Skirgajłło-Krajewska, 2003).

Su obra es biográfica y, esencialmente, retratística, tanto de sí misma como de sus seres queridos. La cámara se convierte en una extensión de sí misma hasta pasar desapercibida, sin cohibir algunas actuaciones ni su representación. Su introducción en el mundo de las drogas, el maltrato y las sexualidades llega a tal extremo que se convierte en su propio hábitat, con adicciones propias y la muerte de seres queridos: [...] A los personajes de mis fotos les pido permiso para fotografiarlos, pero en general simplemente son cosas que suceden, como te decía, pasan delante de mí (Muñoz, 2017).

Este *modus operandi* gesta, en primer lugar, su apelativo como *fotógrafa de lo íntimo*, en la línea de Hanisch. En cierto punto, incluso, el carácter puro de sus imágenes también puede responder negativamente a la pregunta de Garro-Larrañaga, pues no existe manipulación ni escenificación.

En segundo lugar, esta desinhibición democratiza la mirada y enciende el debate entre el *derecho a ver y a ser visto*, opuestos desde su nacimiento hasta nuestros días. Su *ventana indiscreta*⁵ expone, en parte, el carácter morboso del público, que observa el dolor ajeno por encima del hombro y lo olvida rápidamente, así como se horroriza ante imágenes cercanas a sus problemáticas personales. El trabajo de Goldin huye de la actitud y los prejuicios cotidianos, al ser consciente de la exclusión a estos colectivos, que reniega denominar “marginales”. Se muestra cómplice y amable con sus personajes, hasta lograr una gran proximidad y presentar un museo de su círculo cercano.

En este tiempo, los ‘queens’ no podían trabajar, no podían salir a la calle en el día”, así que vivíamos una existencia nocturna. [...] Y mi trabajo era todo un tipo de ‘homenaje’ porque pensaba que era la gente más hermosa que había visto jamás en mi vida. [...] En primer lugar, se malentiende que mi trabajo trate de personas marginadas. Nunca estuvimos marginados porque éramos parte del mundo. No nos importaba lo que la gente heterosexual pensara de nosotros. No teníamos tiempo para ellos. (Reeves, 2013).

En suma, su obra traslada el horror de esos años de manera sencilla, franca y casi ingenua, pero sin deteriorar la discriminación hacia los colectivos que lo padecían. Pese a estas intenciones, sus imágenes se tergiversan e idealizan en más de una ocasión, hasta romantizar su discurso y las temáticas que lo configuran: el maltrato, el VIH o la prostitución, por extremista que parezca. Así, entre las escasas publicaciones sobre su obra, encontramos títulos como “el lado poético y duro de la fotografía”. Realmente, su trayectoria trasciende los estereotipos, porque ella misma los representa, vive y acompaña. Se encuentra en medio de un mundo hostil junto al resto de personas marginadas por la sociedad, a los que pretende sacar a la luz. Quizás, esta ruptura con la normatividad y los sistemas binarios, en la línea de Butler (2007), sea la metodología más conveniente para el estudio de sus fotografías.

Mención aparte merecen sus autorretratos, donde la carga psicológica aumenta con imágenes que oscilan entre lo críptico y lo evidente. Del mismo modo, las interpretaciones de estas tomas *goldinianas* son duales. Por un lado, la relación entre la fotografía y la metodología cartesiana que realiza Fontcuberta (2015, p. 17) resulta interesante para comprender su obra desde un punto de vista menos superficial. Expone al fotógrafo como

⁵ Referencia a la cinta hitchcockiana.

un “ser” que desnuda toda su existencia al ejercer una práctica determinada. En este sentido, para Fontcuberta “la cámara en mano” es una extensión de uno mismo, formulando una especie de “fotografía, luego existo”.

Por otro, la mayor parte de sus autorretratos se acompañan de un espejo (Fig.1). Como *Alicia a través del espejo*⁶, esta iconografía puede entenderse desde la autorreflexión e introspección personal hasta la imagen que otros tienen de uno mismo.



Fig. 1. *Self-portrait in the mirror, Hotel Baur au Lac, Zurich, 1998.* Nan Goldin.
© Galería Matthew Marks, Nueva York.

A inicios de los ochenta, la fotógrafa sufre un periodo de internación por sus adicciones. Este proceso de examinación moral y física se entiende como el punto de partida para sus autorretratos, así como de su casi exclusiva fijación por la fotografía a color:

En 1980 estuve en una clínica de rehabilitación por dos meses, y después tres meses en un centro de reinserción social. Y empecé a hacer fotografías de mí y mi propia cara para descubrir cómo me veía sin drogas. [...] Nunca salía en el día [...] de repente, me encontré viviendo en esta luz. Y no sabía, en ese tiempo, que la luz afectaba al color de la película. [...] Así que mi trabajo se volvió todo sobre la luz, literalmente y como metáfora sobre el salir de la oscuridad a la luz. (Spunx, 2012).

Por otro lado, se relaciona con la iconografía de *Magdalena contemplativa* de Georges de la Tour e, incluso, con la propia Eva:

Esta diégesis del cuerpo alude a la idea de Mallarmé de ‘Eva futura’; una mujer sola, contemplativa, no como objeto de deseo, ni como pulsión, sino como una ‘mujer memoria’ que utiliza un espejo como herramienta y como metáfora donde ejerce su libertad, espejo como nostalgia pero también como espejo de realidad. (Vargas Martínez 2009, pp. 24-25).

En este sentido, cabe recordar la consideración peyorativa de esta primera mujer a raíz de la contraposición medieval *Eva/Ave*, según la cual, la Virgen María actúa como sanadora de la labor de Eva. Incluso, ese “amor por observar” tilda a la fotógrafa de *voyeuse*. No obstante, siempre favorece al prójimo, más que a protagonizar, en exclusiva, estas escenas. Emplea su propia vida y cuerpo como denuncia de una situación personal pero también plural, como es la violencia de género. Entonces, resulta contradictorio disponerla como opositora a María pues, al fin y al cabo, sus imágenes pretenden rehabilitar y aportar luz sobre estas vidas marginales y sus problemáticas. Por todo ello,

⁶ Título del libro de Lewis Carroll (1871), también fotógrafo.

pioneras como Goldin gozan de cierta gratitud, aunque reservada al público que se reconoce en sus obras.

Además, para conseguir esta “cercanía colectiva”, el vínculo entre lo ajeno y lo propio debe ser extremo, hasta confluir en un mismo espacio. La peligrosidad de esta práctica radica en el grado de exposición al dolor. En este sentido, la muerte de su mejor amiga, Cookie Mueller, se enlaza con el momento de la desinformación sexual, las drogadicciones y sus consecuencias patológicas. Como consecuencia, Goldin comprende que su diario personal, más que una reivindicación de la marginalidad resulta una colección sobre la pérdida. Por primera vez, la labor de tantos años presenta un vínculo más allá de la repetición de personajes fotografiados. En 1989, publica su trabajo más famoso y controvertido, *The ballad of sexual dependency* (La balada de la dependencia sexual). El carácter trasgresor de sus imágenes aleja al espectador genérico, consumido por el discurso dominante de los *mass-media*, así como a varios comisarios.

Pese a las luchas sociales paralelas, cualquier temática “excesiva” todavía precisa de trampas que eviten una inminente censura (ej. Robert Mapplethorpe). Además, el caso de Goldin resulta ejemplar de un trasfondo mayor. En la era posmoderna, surge un *giro comisarial*⁷, según el cual museos y galerías debaten entre su acoplamiento necesario a los nuevos tiempos y su elitismo tradicional. Entre sus artífices, se encuentran las denominadas “artistas de la deconstrucción o de la posmodernidad”. Al igual que Goldin, rompen con la dimensión biológica-sexual anterior, cuestionan sus referencias corporales y pretenden nuevas vías teórico-prácticas sobre el género y la identidad femenina, ya en clave feminista⁸.

Sin embargo, la mayoría de estas nuevas estrategias tornan, rápidamente, a cuestiones idílicas y familiares. Son leves máscaras de un mundo todavía frágil, que teme exteriorizar los horrores humanos en sus salas en favor de mantener discursos expositivos hegemónicos. Esto explica que las grandes instituciones norteamericanas presenten “su arte trasgresor” en la deriva de Pollock o por medio de instalaciones feministas “elegantes” y poco obvias, como *Dinner party* (1979) de Judy Chicago, no por ello cargadas de un mensaje menos imprescindible y oportuno.

La supuesta modernidad es comparable a la Movida madrileña. No incide en la propuesta temática, pues ésta es reflejo de la cotidianeidad de la época, sino en el tipo de representación⁹ y la capacidad o apoyos del artista para mostrar su obra.

A este último aspecto, resultan de interés las investigaciones de Maura Reilly (2015, pp. 39-47) basadas en el ámbito comisarial y, nuevamente, por medio de un análisis porcentual. Entre todas las instituciones museísticas cotejadas, el *MOMA* recibe el peor

⁷ El concepto de “giro” se emplea, en primer lugar, durante el estudio de una disciplina con el método de otra (ej. giro antropológico, lingüístico). Por lo tanto, alude a la interdisciplinaridad. No obstante, su expansión ha provocado la banalización de su significado, adquiriendo la connotación de “sesgo”. El *giro comisarial* supone la modificación de la figura curatorial, hacia la construcción de un discurso identitario relacionado con la política, historia, cultura y estética de su tiempo. Incluso, la abnegación a este nuevo sistema provoca el debate actual sobre las funciones y la validez de los comisarios.

⁸ Un ejemplo sería la exposición *Women artists: 1550-1950*, comisariada por Linda Nochlin.

⁹ En la década de los noventa encontramos un mayor aperturismo, pero, todo icono del arte contestatario, se convierte en objeto prioritario de censura. En este sentido, el cuerpo y la sexualidad son las temáticas más afectadas, seguidas de la religión y la política, inclusive hoy en día.

puesto, con una práctica inexistencia de mujeres artistas expuestas en la década de 1990, y apenas supera el 10% en 2015.

Por todo ello, es factible presuponer que las intervenciones más elementales y evidentes acontecen en espacios “underground”, como el *Rollo interior* (1975) de Carolee Schneemann, durante la exposición *Women here and now* en el barrio East Hampton neoyorkino. Lo mismo ocurre con la *balada* fotográfica de Goldin, confeccionada en la intimidad de su propio piso y publicada en formato de autoedición:

Por ejemplo, la serie de fotos ‘La balada de la dependencia sexual’ y otras anteriores fueron hechas en un loft que tengo en Nueva York [...] No teníamos barreras, fueron fotos hechas a finales de los setenta. Fue una época muy salvaje, pero muy creativa. Mi loft era un lugar de culto y reunión para muchos. (Muñoz, 2017).

4. Conclusiones

La balada goldiniana alcanza su éxtasis con un autorretrato totalmente crudo, donde la fotógrafa muestra la agresión sufrida por su pareja. Hablamos de una verdad a la que restaban pocos años de silencio.

No obstante, las obras de Goldin, así como de toda mujer que pretende sacar a la luz estas problemáticas, terminan siendo devaluadas a un contenido romántico. Esto ocurre a causa del subterfugio patriarcal y la morbosidad social. Ambos condicionantes infravaloran las problemáticas de “los otros”, a la par que critican o admiran los trabajos que exponen estas cuestiones a conveniencia.

Esta “acomodada” postura expositiva ejerce sus presiones en el arte actual. Así, los espectadores de hoy en día observan las obras de manera superficial, en muchas ocasiones, con independencia de la gravedad del asunto tratado. Esta aparente pasividad explica cómo, años más tarde, el desgarrador autorretrato de Goldin se custodia en la catedral del arte contemporáneo británico, la Tate Modern. Es entonces cuando el sufrimiento se valora como arte, y no como verdad. Cabe esperar a la década de 1990 para que las galerías presenten una mayor sinceridad social, si bien es cierto que todavía perviven algunas sombras. Mientras tanto, Goldin permanece en activo con la intención de deconstruir este proceso, imponiendo su verdad por encima del arte.

Bibliografía

- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Clemente-Fernández, M. D., Febrer-Fernández, N., y Martínez-Oña, M. del M. (2018). La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: de la “flâneuse” a la cronista de realidades inventadas. *Área Abierta*, 18(1), 75-96. <https://doi.org/10.5209/ARAB.56602>
- Fontcuberta, J. (2015). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili S.L.
- Garro-Larrañaga, O. (2014). El arte y la construcción del sujeto: una reflexión con Nan Goldin acerca de las narrativas familiares. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2), 255-269. <https://doi.org/10.5209/ARAB.56602>
https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41457
- Goldin, N. (2004). *The ballad of sexual dependency*. Aperture Foundation.
- Jar Consuelo, G. (2009). Mujeres corresponsales de guerra, *Cuadernos de periodistas*, 16, 39-60. http://www.cuadernosdeperiodistas.com/pdf/Cuadernos_de_Periodistas_16.pdf
- Vargas Martínez, S. (2009). *Nan Goldin. La intimidad en revuelta, la intimidad devuelta*. Bogotá: Colección sin condición.

Entrevistas

- Mazur, A., Skirgajłło-Krajewska, P. (2003, diciembre, 13). Tomo fotos sin importar lo que pase. Entrevista a Nan Goldin. *FotoTapeta*. Consultado: 10/10/2021. Recuperado de: <http://www.fototapeta.art.pl/2003/ngi.php>
- Muñoz, M.A. (16 de diciembre de 2017). Nan Goldin: el lado poético y duro de la fotografía. *La Razón*. <https://doi.org/10.5209/ARAB.56602>
<https://www.razon.com.mx/cultura/nan-goldin-el-lado-poetico-y-duro-de-la-fotografia/>

Webgrafía

- Reeves, E. [The Museum of Contemporary Art]. (2013, diciembre. 6). *La balada de la dependencia sexual*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2B6nMlajUqU&ab_channel=TheMuseumofContemporaryArt
- Spunx, T. (2012, mayo, 6). *Nan Goldin. Contacts. Vol. 2*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=o9mwoFy0r0c&ab_channel=TobiSpunx