Nan Goldin : an den Rändern des Bildes = on the edges of the image

Autor(en): **Lebovici, Elisabeth / Aeberli, Irene / Niesluchowski, Warren**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1999)**

Heft 57: **Collaborations Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Nirschhorn**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681262

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Nan Goldin

ELISABETH LEBOVICI

An den Rändern des Bildes

Ohne jede Diskussion gibt es eine Zeit v o r und eine n a c h Nan Goldin. Ihr Werk, das sich aus Photographien, Tonbildschauen, Büchern und einem Film zusammensetzt und noch längst nicht abgeschlossen ist, hat der Kunst eine Bresche eröffnet, die weit über den Bereich der Photographie hinaus wirksam ist. Eine Bresche, die unwiderruflich ist: Seit die Künstlerin 1981 mit THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY (Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit) erstmals an die Öffentlichkeit trat, hat sie nämlich unseren Schönheitsbegriff tatsächlich verändert. Dies gelang ihr dank Bildern, die ohne jedes Vorurteil und jede Wertung auskommen. Indem sie mit einer Schar befreundeter Menschen eine ganze und vollständige Welt erschuf, aus der jedes normative Denken und jeder Bezug auf Normen überhaupt verbannt war. Und schliesslich dadurch, dass sie eine Erzählerin einführte in diese sich unablässig wiederholende Welt, diese «wiedergefundene Zeit»: ihre Zeit, ihre Welt. Ein neuer Schönheitsbegriff? Schon die Romantik und Baudelaire haben natürlich den alten Kanon revidiert und der uralten Anziehungskraft des Hässlichen, Monströsen, des Alters oder des Obszönen ihre eigene Würde verliehen. Aber mit oder vielmehr nach Nan Goldin hat sich nicht der Kanon gewandelt, sondern die Bezugnahme: Die Schönheit ist zu einer Beziehung geworden. Einer Beziehung innerhalb des Bildes, zwischen den photographierten Menschen und der Photographin und damit auch zu den Menschen, die das Bild betrachten werden.

«Nach landläufiger Ansicht ist der Photograph von Natur aus ein Voyeur – der Letzte, den man zu einer Party einladen würde. Doch ich dränge mich nirgends auf: Das ist meine Party. Es ist meine Familie, meine Geschichte», erklärte Nan Goldin.[1] Diese Verteidigung des Persönlichen gegen den Voyeurismus oder des Inneren gegen das Äussere, der Wiederholung gegen das Neue zeigt sich konkret in der Wahl von immer wieder ähnlichen Bildeinstellungen. Man weiss, dass Edward T. Hall, der die «Proxemik», das heisst das menschliche Raumverhalten, erforschte, vier Arten von Raumzonen unterschieden und gemessen hat: erstens die intime Zone (bis 40 cm), wo der Tast- und Geruchssinn die wichtigste Rolle spielen, der Spielraum zwischen Liebenden, Kämpfenden oder zwischen Mutter und Kind; dann der persönliche Bereich (bis 120 cm), das heisst die Umgebung bis auf Armeslänge; ferner der soziale Raum (bis 360 cm), entsprechend etwa der Entfernung im beruflichen Alltag, bei der die Person noch als Ganzes wahrgenommen wird; und schliesslich die öffentliche Zone (über 360 cm). Es ist kein Zufall, dass Nan Goldin im Allgemeinen vor der letzten Stufe Halt macht. Ihre Bilder zeigen nie die Ferne oder

ELISABETH LEBOVICI ist Kunstkritikerin der französischen Zeitung *Libération*.

Page/Seite 62/63: NAN GOLDIN, SELF-PORTRAIT AT GOLDEN RIVER ON BRIDGE, SILVER HILL, 1998 / SELBSTPORTRÄT AM GOLDEN RIVER AUF DER BRÜCKE, SILVER HILL.

Unendlichkeit. Selbst ihre europäischen Landschaftsaufnahmen, das Wasser von Capri (SEA AT CAPRI, ITALY, 1997) oder das Hafenbecken in Venedig (GUIDO AT THE DOCK, VENICE, 1998), enthalten einen Lichtpunkt, der wie ein Scheinwerfer zur Annäherung und Kontaktaufnahme auffordert. Wo Nan Goldin ganz nah an ihre Sujets herangeht, mitunter bis an die Grenze der Halluzination, zeigt sie subjektive Zustände.

Sich im Spiegel betrachten. Im Bett liegen. Allein sein. Zusammen sein. Zum Ausgehen bereit sein. In einer Bar herumhängen. Diskutieren. Schlafen. Weinen. Sich umarmen. Die Handlungen, die Gefühle, die Freuden oder Leiden, die die Bilder zeigen, stehen weder in Zusammenhang mit einer beruflichen Tätigkeit noch mit dem öffentlichen Leben: Da gibt es keine Schule, kein Einkaufszentrum, keinerlei Arbeit; weder Ärzte noch Lehrer. Die Feinde wurden ausgeklammert. Erstaunt stellt man fest, dass die Gesichter, die Blicke – egal ob der Kamera zugewandt oder nicht – und die nackten oder bekleideten Körper auf eine Art gezeigt werden, die keinerlei kulturgeschichtlich vertraute Erinnerungen wachruft. Stellung und Anordnung der Körper knüpfen nicht an die Historienmalerei an, Verweise auf das Kino sind stets sekundär und erfolgen beispielsweise über die Travestie oder Transsexualität. Mit anderen Worten, die Bilder «ähneln» nicht einem künstlerischen Meisterwerk um es wie ein *Tableau vivant* oder ein Stillleben nachzubilden. Dasselbe gilt für die Gegenstände auf den Bildern, denen nichts Symbolisches anhaftet. Tatsächlich wirken sie ebenso vergänglich wie die Personen. Lampe, Bett, Spiegel, Badewanne sind weniger der «Besitz» der Körper, die sie beleuchten oder beherbergen, als dass sie ihnen zum Gebrauch dienen. Ebenso die Orte: Sei es ein Zimmer, eine Bar oder ein Zug – sie sind nicht Eigentum, sondern werden benutzt und abgenutzt. Sie tragen die Spuren der Zeit, sie sind niemals neu, niemals unendlich, nie zeitlos. Die Zeichen der Abnützung verleihen den intimen Situationen einen emotionalen und melancholischen Zug.

Nehmen wir das Porträt von Louise Bourgeois, die Nan Goldin (ebenso wie ihr Haus) für die Zeitschrift *Nest* photographiert hat.[2)] (Es sei an dieser Stelle erlaubt, auf die neue Prägnanz von Nan Goldins Aufnahmen älterer Menschen hinzuweisen.) Louise Bourgeois ist eine Persönlichkeit, deren Züge man kennt, unter anderem dank der Photos von Mapplethorpe. Bei Nan Goldin jedoch wird Louise Bourgeois durch die empathische Kraft ihrer Photographien mitgerissen: Das Gesicht, die scharfblickenden, lächelnden Augen scheinen förmlich zur Bildfläche gezogen zu werden, auf die Kamera und auf das Auge des Betrachters zu. Die Art und Weise, wie Nan Goldin die Photographie einsetzt, lässt ihre Figuren, deren Spiegelbilder und die Gegenstände, mit denen sie in Berührung kommen, ganz nahe an der Grenzlinie zum Raum des Betrachters in Erscheinung treten. Nan Goldin markiert nie Distanz, weder eine öffentliche noch eine sittliche. Sie bietet selbst dem Tod die Stirn: Cookie Mueller in ihrem Sarg. Gilles Dusein tot im Spitalbett. Pornographie hätte es darauf abgesehen, dass sie Christus- oder Heiligenfiguren gleichen und uns eine Lektion in Schmerz erteilen. Aber diese leblosen Körper sind frei von Pathos, frei auch von jeglichem morbiden Ästhetizismus und dadurch dem Sichtbaren überantwortet. Der Tod existiert wie das Leben und wird er wie dieses spontan, im Moment, in dem er erlebt wird, festgehalten, entzieht er sich jeder spekulativen Darstellung.

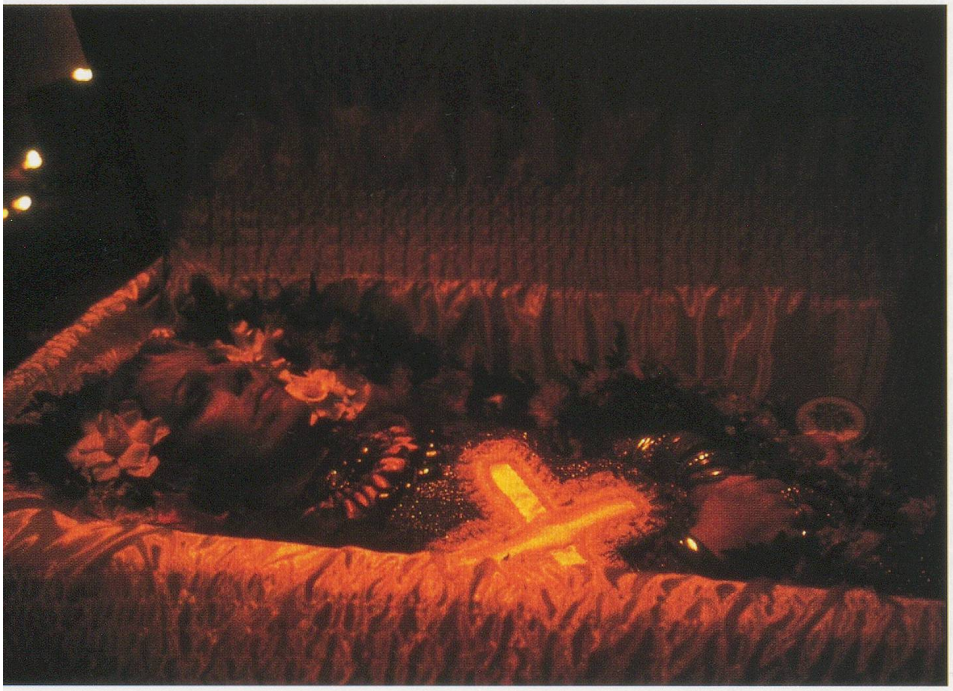
Über ihre neusten Porträtaufnahmen sagt Goldin: «Ja, sie schauen in sich selbst hinein. Ich interessiere mich immer mehr dafür, wie man einem anderen Menschen näher kommen kann, um mit seinen Augen zu sehen und wirklich zu begreifen, was es heisst, ein anderer zu sein. Für mich liegt die eigentliche Frustration darin, dass da eine unüberwindliche Grenze ist.»[3)] Dieser Wunsch nach Einfühlung erklärt zweifelsohne ihre Vorliebe für die Kunst Barnett Newmans oder Rothkos: eine *Shining forth*-Malerei, um den Titel eines Gemäldes von Newman aufzunehmen (SHINING FORTH, TO GEORGE, 1961). Eine überwältigende visuelle Erfahrung, die das Gefühl hervorruft, vollkommen konzentriert oder gebannt zu sein angesichts der farbigen Bildfläche, ihrer Brechungen und Übergänge, die sich zu einem einzigen und einzigartigen Erlebnis verdichten.

Ist die Schönheit bei Nan Goldin also eine Beziehung zwischen dem Bild und mir? *I'll Be Your Mirror*, der Titel des in Zusammenarbeit mit der BBC

gedrehten Films wie auch des Katalogs zur Retrospektive im Whitney Museum, bringt das Schillernde dieser Beziehung gut zum Ausdruck.[4] Wer wird wessen Spiegel sein? Die Künstlerin jener ihrer Freunde? Umgekehrt? Oder ich? Dieser Dialog zwischen dem «Ich» und dem «Du», diesem «you», dem es im Englischen obliegt, die Distanz festzulegen (das Französische beispielsweise kann ja zwischen Duzen und Siezen wählen), ist auch eine Anregung die Welt politisch zu sehen. Nan Goldin bietet uns diese Welt dar, indem sie uns mit ihr vertraut macht. Dennis Cooper beschreibt diese unmittelbare Identifikation zwischen Nan Goldins und seiner Welt sehr gut: «Manche Bilder sind so banal wie irgendein Schnappschuss, der bei einem festlichen Anlass gemacht wurde. Andere sind dramatisch und schön wie Standbilder des *film noir*. Zusammen erzählen sie eine Geschichte, die nicht nur aus einem einzigen Erzählstrang besteht, sondern ein intimes Geflecht und eine Flut von Körpern und vor allem Gesichtern darstellt, die sich in ihrer Drogen- und Endorphin-Utopie verlieren. Nach neueren Filmen wie *Kids* oder *Trainspotting* ist es schwierig, sich vorzustellen, welche Verwunderung diese so intimen, so behutsamen, so wenig von einer bestimmten Welt gekennzeichneten Ansichten zunächst hervorriefen. (...) Es ist, als ob dank dieser Bilder von Lebensformen, die der meinen so ähnlich sind, mein eigenes chaotisches Verhalten einen Look, einen narrativen Zusammenhang, eine Ästhetik erhielte.»[5] Es gibt eine Realität n a c h Nan Goldin, denn ihre Bilder durchdringen meine Erinnerungen, und mein Gedächtnis ist ein Goldin'sches geworden.

Die Intimität jedoch haben andere Photographen, andere Künstler, andere Schriftsteller (Genêt) schon vor ihr entdeckt. Dazu gehört natürlich Robert Frank, gehört Larry Clark mit *Tulsa*, gehören Warhol und Fass-

NAN GOLDIN, COOKIE AT VITTORIO'S CASKET, NYC SEPT. 16, 1989 / COOKIE AN VITTORIOS SARG, NEW YORK, 16. SEPT. 1989.



NAN GOLDIN, COOKIE IN HER CASKET, NYC, NOV. 15, 1989 / COOKIE IN IHREM SARG, NEW YORK, 15. NOV. 1989.

binder. Diese Männer haben die Sicht von innen gewählt, indem sie sich in ihre Bilder hineinversetzten. Einige Frauen, so Lisette Model und Diane Arbus, haben einen freundschaftlichen Blick auf jene Menschen gerichtet, die Foucault als «Anormale» bezeichnet, Männer und Frauen, die ausserhalb der Norm stehen, also bisweilen jeder und jede. Doch während sich die Männer dafür entscheiden können, sich im Innern ihrer Bilder zu positionieren, sind die Frauen seit frühester Kindheit diesem Zwang unterworfen. «Ich kann nicht abstrakt von der Beziehung zwischen einem kleinen Mädchen und seinem Macho-Vater sprechen», sagt Louise Bourgeois und stellt diese Beziehung als Skulptur dar. Basiert die Universalität des Ödipuskomplexes nicht stets auf dem Modell des Knaben, der in die Mutter verliebt ist und zum Nebenbuhler des Vaters wird? Haftet dem Ödipuskomplex beim Mädchen, das sein Objekt wechseln muss, nicht bereits etwas Konstruiertes an? Da sie traditionell im weiblichen Bereich angesiedelt ist, wurde die Intimität lange gering geschätzt, ehe sie zum akzeptierten Bestandteil westlicher Alltagskultur wurde: im Gesundheitswesen wie in Kunst und Literatur; im Fernsehen wie im Strafvollzug. Vielleicht weil jede Auseinandersetzung mit der Intimität damit beginnt, Körper und Gesten konkret wiederzugeben und das einzelne Leben gegenüber der allgemeinen Kultur hervorzuheben; entgegen allen Klischees und Gemeinplätzen, die stets einer anonymen Kultur entspringen, wo ein Schwarzer, eine Lesbe, ein Transsexueller immer die imaginäre Figur des Schwarzen, der Lesbe, des Transsexuellen verkörpert. Um diese Leichtfertigkeit zu unterlaufen, mit der Angehörige einer Minderheit lediglich als Symbole oder Symptome wahrgenommen werden, repräsentieren die Männer, Frauen, Transvestiten und Transsexuellen bei Nan Goldin nichts anderes als ihren Vornamen. Dieser Vorname, mit dem Goldin ihre Sujets benennt, garantiert ihnen ihre unvergleichliche Einzigartigkeit, ohne sich «im Namen des Vaters» und in Bezug auf irgendeine gesellschaftliche Identität aufzudrängen. Die Summe dieser Vornamen und ihre Wiederholung bilden so eine Gemeinschaft, die vom «Du» zusammengehalten wird und ihre Identität – insbesondere jene des Aussenseiters – anders definiert, als die allgemeine Gesellschaftsordnung.

Auf die Frage, ob sie ihre Arbeit als politisch betrachte, antwortete Nan Goldin: «Natürlich. Immer. Es geht darum, was in einer Gesellschaft als privat betrachtet wird öffentlich zu machen. Es geht darum, die wirklichen Lebensgeschichten der Leute zur Sprache zu bringen und nicht bloss Medienversionen, und es geht auch darum, aufzuzeigen, dass im Leben in Sachen Sexualität und Geschlecht alle Möglichkeiten ihre Berechtigung haben und keine Variante weniger legitim ist als eine andere.»[6] Es gilt stets von neuem, ein kollektives Bild zu entwerfen, das gegen das geltende Privileg des Geschlechtsunterschiedes bei der Identitätsbildung jedes Individuums Widerstand leistet, ein Privileg, das einer heterosexistischen Ideologie entspringt. Immer.

Immer: Das Aussergewöhnliche an der Arbeit Nan Goldins ist ihre Abscheu vor der Trauer, die sich in der Weigerung äussert Menschen aufzugeben. Die Einzigartigkeit des autobiographischen Werks von Nan Goldin beruht darauf, dass es durch andere und mit anderen entsteht, in einer unermüdlichen, aber dennoch immer unvorhersehbaren Reorganisation dieser Bilder, die ihr so nahe stehen, dass sie sie nie fallen lässt, und mit denen sie intensive Beziehungen unterhält, indem sie sie immer wieder zu anderen Geschichten zusammenstellt. Hypothese: Arbeitet Nan Goldin vielleicht in der Lücke zwischen Geschichte und Erinnerung, wie Rauschenberg aus der Kluft zwischen Kunst und Leben zu schöpfen versuchte? Eine unwiderrufliche, Schwindel erregende Bresche voller Sehnsucht und Melancholie.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Aeberli)

1) Auszug aus THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY, 1986, zitiert von Vince Aletti, in *Out*, Oktober 1996, S. 94.

2) *Nest*, Nr. 4, Frühjahr 1999.

3) Nan Goldin im Interview mit Scott Rothkopf in der Zeitschrift *The Advocate*, Frühjahr 1999.

4) Das Chanson von Lou Reed geht wie folgt weiter: «I'll be your mirror, reflect what you are in case you don't know... I find it hard to believe you don't know the beauty that you are.»

5) Dennis Cooper, «The Ballad of Nan Goldin», *All Ears: Cultural Criticism, Essays and Obituaries* (New York: Soft Skull Press, 1999).

6) Nan Goldin, interview, «Nobody Symbolizes Anything», *Harvard Gay and Lesbian Review*, vol. IV, No. 3, Sommer 1997, S. 16.

NAN GOLDIN, GOTSCHO KISSING GILLES, PARIS, 1993 / GOTSCHO KÜSST GILLES.

On the Edges of the Image

ELISABETH LEBOVICI

There's no doubt about it—there's a before- and an after-Goldin. Goldin's opus, composed of photographs, slide-shows, books, and a film, a body of work not yet closed, has opened a breach in the fine arts with repercussions far beyond the field of photography. It is an irremediable one: From the artist's first public showing of THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY in 1982, she has indeed changed our notion of beauty. She has done this by disseminating images with no preconceptions and no prejudging, making her group of friends, male and female, into a world whole and entire from which normative thinking, even reference to a norm, is banished. And to which, finally, she has added a female narrator of a world

continually reiterated, a (Proustian) Time Regained: her world, her time. Is this a new idea of beauty? Of course Romanticism and Baudelaire had obviously changed our canonical notion, by conferring a certain dignity on our long-standing fascination with ugliness, monstrosity, old-age, or impurity. But with Goldin—or rather after her—it is not the canon that has changed, it is our relationship to it. Beauty has become a relationship within the image itself, between the people portrayed and their photographer, and, thereby, also with the people who look at the picture.

"There is a popular notion that the photographer is by nature a voyeur, the last one invited to the party. But I'm not crashing; this is my party. This is my family, my history."[1] This claim of the personal over the voyeuristic, of the interior over the exterior, of reiteration over novelty, is made concrete by a framing that often recurs in her images. Edward T. Hall, in researching "proxemics," that is, the study of how humans use distance, measured and identified four types of distance in particular: first, the intimate, up to sixteen inches, where touch and smell predominate, the space of the loving and maternal distance of struggle; then the domain of the personal, up to four feet, the distance of a handshake; thirdly, social distance, up to twelve feet, that of professional interaction, where the person appears whole; and finally, beyond that, public distance. It is not without significance that Goldin generally stops before reaching the last stage. The spaces circumscribed in her images never describe either the infinite or distances. Even her European landscapes, SEA AT CAPRI, ITALY, 1997 or GUIDO AT THE DOCK, VENICE, 1998, bear within themselves a luminous point, like a beacon calling out for closeness and contact. The states of subjectivity in Goldin's work are achieved by closing in on her subjects, sometimes almost to the point of an addictive hallucination.

Looking in the mirror. Lying in bed. Being alone. Being together. Dressing to go out. Hanging out in a bar. Talking. Sleeping. Crying. Kissing. The actions or feelings, the joys or sorrows, shown in the pictures relate neither to professional activity nor to public life: There's no school, shopping mall, or work, no doctors or teachers. Enemies have been removed. It is striking how the faces and their gazes, whether or not they are looking towards the lens, or the bodies, naked or dressed, evoke so little of our common cultural heritage. The positions and ordering of the bodies are not copied from history painting, and references to cinema are always secondary, mediated, for example, by drag. In other words, the pictures do not "resemble" any artistic masterpiece, as in a *tableau vivant* or a still life. This is also true of the objects included in the pictures; there is nothing at all symbolic about them. They are quite as impermanent as the people portrayed. Lamps, beds, mirrors, tubs: All are not so much the "property" of the bodies they illuminate or shelter but rather something for their use. In the same way, the places, whether a room, a bar, or a train, do not belong, but serve; they are used, never new, never timeless. Signs of use lend the intimacy of the situations an emotional or melancholy mood.

Take the portrait of Louise Bourgeois, along with her house, made by Goldin for *Nest* magazine.[2] Bourgeois is a person whose features, as popularized in photographs by Robert Mapplethorpe, among others, are well known. But Bourgeois is drawn by Goldin into the empathetic force of her photographs; her face and sagacious eyes and smile are brought up to the photographic surface, as it were, towards the lens, and from there to the eye of the viewer. The "manner" in which Goldin uses the camera brings the personages, their reflections, and the objects that touch them flush to the very edge of the border that separates them from the space of the viewer. Goldin never displays any distance, public or chaste. She confronts death: Cookie Mueller in her coffin, Gilles Dusein in the hospital, dead. A pornographic reading would make the people look like Christ or saints, conveying a lesson of pain. But these lifeless bodies are without pathos, without the least hint of morbid aestheticism, and therefore restored to unjudgmental visibility. Death exists just as life does, and when it is spontaneously recorded at the moment it is experienced, it escapes any speculative representation.

ELISABETH LEBOVICI is art critic of the French journal *Libération*.

NAN GOLDIN, SEA AT CAPRI, ITALY, 1997 / MEER BEI CAPRI, ITALIEN.

NAN GOLDIN, LOUISE BOURGEOIS, NEW YORK, 1998.

Of the faces she has recently photographed she says, "Yes, they're looking into themselves. I've become really interested in how close you can come to another human being, to see out of their eyes, to really understand what it is to be another person. For me that's the real frustration, the boundary you can never pass."[3] This will to empathy no doubt explains her affinity for the art of Barnett Newman or Mark Rothko, painting "shining forth," to cite the title of a Newman work (SHINING FORTH, TO GEORGE, 1961), a dazzling visual experience that produces the sensation of being entirely and wholly focused or suspended in confrontation with colored surface, its ruptures and passages converging on one unique and singular event.

Thus for Goldin beauty is a relation between the image and the self. *I'll Be Your Mirror*, the title of the film she did for the BBC, and the title of the catalogue for her Whitney retrospective, conveys the ambiguity of the overture.[4] Who will be the mirror of whom? The artist, of her friends? The opposite? Or me? This dialogue between the "I" and "you," the "you" to which English entrusts the task of dealing with distance (the French can choose between the familiar *tu* and the formal *vous*, for example) also provides an impetus to think of the world politically. Goldin offers us this world by making it familiar to us. Dennis Cooper captures this immediate identification between Goldin's world and his: "Some of the images are as ordinary as a snapshot taken on some festive occasion. Others are as dramatic and beautiful as stills from a film noir. Together they tell a story which isn't one, but rather an intimate web and flow of bodies, particularly of faces, lost in their utopia of drugs and endorphins. It is difficult to imagine, after recent films like *Kids* or *Trainspotting*, the surprise one feels at views so intimate, so cautious, and so unstyled, of that world. It was as if, through her pic-

tures of lives so similar to mine, my own fucked-up behavior acquired a look, a narrative coherency, or an aesthetic."[5] There is an after-Nan Goldin, since her images color my memories, and my memory has become a Goldinian one.

The choice of intimacy, however, was made by other photographers, artists, and writers before her, like Genêt. There was, of course, Robert Frank; there was Larry Clark and *Tulsa*; there was Warhol; and there was Fassbinder. Those men made the choice to be in the interior, implicating themselves in their images. A few women, like Lisette Model and Diane Arbus, cast a kind gaze on those whom Michel Foucault called the "abnormal," those outside the norm, who are, at one point or another, each and every one of us. But men can choose to be within their images, while women are compelled from childhood to be within, to be concrete. "I cannot speak in the abstract of the relationship between a little girl and her macho father," says artist Louise Bourgeois. Instead she sculpts it. Is the universality of the Oedipus complex itself not built on the model of the little boy, in love with his mother and a rival to his father? For the girl, obliged to change the object of her love from mother to father, there is already something improvised about the Oedipus complex. Since it has traditionally been associated with the feminine, intimacy was always a devalued concept in Western culture, before becoming established as an irremediable given, in the domain of health as well as in art and literature, on TV as well as in jail. This is perhaps because any work on intimacy begins with making bodies and acts concrete, setting singular lives against the culture, against the clichés and commonplaces that always come from an anonymous culture where a black, a lesbian, or a transsexual always represents the imaginary figure of the Black, the Lesbian, or the Transsexual. To counteract the ease with which members of a minority are merely perceived as symbols or symptoms, the men and women, the transsexuals and transvestites, portrayed in Nan Goldin's pictures represent nothing but their first names. This first name, used by Goldin as the only means of identifying her subjects, endows them with their incomparable singularity without the imposition of the "name of the father" or any other social identity. The sum of these first names and their repetition thus establishes a genuine community, held together by a "you," and with an identity—especially the aspect of being outsiders—that is defined differently from the way society in general defines it.

Asked if she considered her work political, Nan Goldin answered: "Of course. It has a political agenda, it always has. The agenda is about making what is considered private in a society, public. It is about discussing real histories of people's life [sic] rather than media versions of histories and it's about making it clear that all possibilities of gender and sexuality are legitimate in life, and that all possibilities of gender are as valid as any other."[6] One always has to reinvent a collective image that refuses to submit to the privilege accorded to sexual difference in the formation of the identity particular to every individual, a privilege that derives from a heterosexist ideology. Always.

Always: What's so extraordinary about Goldin's work is her disgust with mourning, manifested in her refusal to abandon people. The singularity of her autobiographical work lies in the fact that it is done by others and with others, in a tireless but always unpredictable fashion of reorganizing images so close to her that she can never abandon them, and with which she maintains an intense relationship, each time composing new stories. A hypothesis: Is Goldin striving to work in the space between memory and history, the same way Rauschenberg attempted to work inside the gap between art and life, that irremediable, melancholic, languishing, and vertiginous breach?

(Translated from the French by Warren Niesluchowski)

1) Excerpted from THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY, 1986. Cited by Vince Aletti, in *Out*, October 1996, p. 94.
2) *Nest*, no. 4, Spring 1999.
3) Nan Goldin in an interview with Scott Rothkopf, *The Advocate*, Spring 1999.
4) The song, "I'll Be Your Mirror" written by Lou Reed, goes: "I'll be your mirror, reflect what you are, in case you don't know... I find it hard to believe you don't know the beauty that you are."
5) Dennis Cooper, "The Ballad of Nan Goldin," *All Ears: Cultural Criticism, Essays, and Obituaries* (New York: Soft Skull Press, 1999).
6) Nan Goldin interview, "Nobody Symbolizes Anything," *Harvard Gay and Lesbian Review*, Summer 1997, vol. IV, no. 3, p. 16.

NAN GOLDIN, SIMON IN THE SNOW AT DAWN, CHRISTMAS, UMEÅ, SWEDEN, 1997 /
SIMON IM SCHNEE BEI TAGESANBRUCH, WEIHNACHTEN, UMEÅ, SCHWEDEN.

NAN GOLDIN, GUIDO WITH MOTHER AND GRANDMOTHER AND SHADOW, TURIN, 1999 / GUIDO MIT MUTTER UND GROSSMUTTER UND SCHATTEN, TURIN.