

El pasado marzo se estrenó en España el aclamado documental *La belleza y el dolor*, León de Oro a la Mejor Película en el último Festival de Venecia. En él, la directora Laura Poitras reconstruye la vida y obra de la fotógrafa norteamericana Nan Goldin a partir de algunas de sus obras y de su activismo en el colectivo que fundó para luchar contra la dinastía farmacéutica de los Sackler, responsables de la mayor epidemia de opiáceos de la historia de Estados Unidos. El resultado es un relato en el que Poitras nos acerca al mundo emocionante, bello y doloroso, como indica el título de su película, de Nan Goldin.

LA BALADA DE NAN GOLDIN: A PROPÓSITO DE LA BELLEZA Y EL DOLOR

ANDREA GALAXINA

La belleza y el dolor, cuyo título original es *All the Beauty and the Bloodshed*, empieza con la primera acción de PAIN (Prescription Addiction Intervention Now, que podría traducirse como «intervención contra la adicción a los medicamentos con receta ya»). Los miembros del colectivo merodean por la sala del Metropolitan de Nueva York que alberga el Templo de Dendur, un espacio inmenso con el templo egipcio, un estanque y dos estatuas de Amenofis III. Minutos antes se habían repartido un puñado de botes de pastillas. Mezclados con los visitantes del museo, se mueven nerviosos entre las ruinas egipcias hasta que en un momento dado se inicia la acción: «¡Cien mil muertos!», grita la artista, y los demás repiten al unísono: «¡Templo de la muerte! ¡Templo del dinero! ¡Templo de la codicia! ¡Templo del Oxy! ¡Los Sackler mienten! ¡Miles mueren!», mientras que una lluvia de botes del fármaco OxyContin cae en el estanque, cuyas aguas quedan cubiertas en pocos segundos por cientos de frascos de plástico naranja vacíos. «¡Los Sackler lo sabían! ¡Sus pastillas nos matarían!». Entonces, los cuerpos de los activistas se desploman tras

activar una de las tácticas performativas colectivas y activistas más impresionantes: el *die-in*.

Laura Poitras nos presenta así el eje que vertebra su película: el activismo de Nan Goldin funciona como un elemento fundamental para entender su obra fotográfica y su propia vida. Y a él vuelve, una y otra vez, tras mostrarnos algunos de los capítulos fundamentales en la biografía de la artista. La estructura del documental es, sin duda, uno de los aspectos más reseñables de *La belleza y el dolor*. Estructurado en seis capítulos, siguiendo un esquema que se repite en cada uno de ellos, Goldin comienza narrando en primera persona sus propias vivencias, ilustradas en casi todos los casos por material fotográfico producido por ella misma o por fragmentos de vídeo de las personas que pasaron por su vida. Pero su voz y sus recuerdos son lo fundamental: «Es fácil convertir la propia vida en historias... Pero retener los recuerdos reales es más difícil [...] Y, aunque no liberemos esos recuerdos, el efecto que producen está presente, los llevamos dentro del cuerpo», dice en el documental, de donde se extraen el resto de citas.

Self-Portrait on the train, Germany, 1992 © Nan Goldin





Fotograma de *La belleza y el dolor*, Laura Poitras, 2022

Luego, Poitras nos vuelve a traer al presente para ser testigos de la formación de PAIN, de cómo organizan y plantean sus acciones, de cómo encaran a sus enemigos —que son uno y varios a la vez: los miembros de la familia Sackler—, de cómo en torno a Goldin se ha generado un movimiento de desobediencia civil que retoma algunas de las tácticas desarrolladas por el activismo contra el sida y que ha conseguido pequeñas victorias gracias a una utilización precisa de su poder como artista de renombre. Aquí las voces se multiplican, ya no es solo Goldin la que cuenta, sino que la voz se hace colectiva y los testimonios de otros activistas y de personas que se encuentran cerca de la artista nos permiten construir un relato más coral. También se intercalan algunos pases de diapositivas de sus series más emblemáticas: *The Ballad of Sexual Dependency*, *The Other Side*, *Memory Lost*, *Sisters* o *Saints and Sibyls* nos acercan brevemente a su inmensa producción fotográfica, y nos permiten adentrarnos por unos segundos en la mirada de la artista y, a través de su fotografía, profundizar un poco más en su vida: «Ese es el problema, que creces diciéndote que eso no pasó. No lo viste, no lo oíste. ¿Y qué haces? ¿Cómo te crees a ti misma? ¿Cómo confías en ti? ¿Cómo sigues confiando en ti misma? ¿Y cómo le muestras al mundo que sí lo experimentaste, que sí lo oíste? Por eso hago fotos».

FOTÓGRAFA DE LA CONTRACULTURA NEOYORQUINA

Nan Goldin es una de las fotógrafas más importantes e influyentes de finales del siglo xx y principios del xxi. El estilo, la estética y la temática de sus fotografías son algo casi inédito en el contexto artístico de los ochenta. En un momento en el que en el mundo del arte lo dominante eran las grandes obras, formatos inmensos e inabarcables y la fotografía en blanco y negro de temáticas cargadas de seriedad y gravedad, la propuesta de la fotógrafa, que retrataba a sus amigos y a ella misma de fiesta, bebiendo, en la cama, en la ducha, follando, llorando, casándose o muriéndose supuso toda una novedad.

Goldin empezó a hacer fotos en la adolescencia. La cámara le permitió encontrar una voz propia y se convirtió en una manera de lidiar con el trauma y el miedo provocados por una infancia trágica marcada por el suicidio de su hermana Barbara, el silencio y la vergüenza familiar y el vaivén por diferentes casas y familias de acogida. Poco después, conocerá a algunas de las personas determinantes en su vida: «La gente habla sobre todo tipo de relaciones: con su pareja, sus hijos, sus padres... Las relaciones que más

importancia han tenido en mi vida han sido con mis amigos. He sido capaz de escapar gracias a ellos».

El también fotógrafo David Armstrong —a quien conoce a los quince años en una escuela jipi—, Goodwill y otras *drag queens* de Boston se convierten en su familia y, como tal, empieza a retratarlas en fotografías que destilan espontaneidad. Documenta así la existencia de muchas realidades y voces que permanecían ocultas para la mayoría, sin querer mostrarlas como algo extraordinario, sino, simplemente, como parte de su vida.

Es a finales de los setenta cuando empieza a estudiar fotografía en la School of the Museum of Fine Arts de la Universidad de Tufts, en Boston, una ciudad en la que coincidirán algunos importantes fotógrafos contemporáneos como Armstrong, Philip-Lorca di Corcia, Mark Morrisroe, Gail Thacker o Jack Pierson, llegando incluso a hablarse de la «Escuela de Boston». Después, Nueva York se convertirá en su hogar y en la ciudad en la que probar el lado más salvaje de la vida, pero también donde oficialmente empezará su carrera como artista.

En los últimos años de la década de 1970, Nueva York era una ciudad ruinosas y efervescente. La maquinaria imparable de la especulación inmobiliaria y la gentrificación aún no se había puesto en marcha, lo que permitía vivir en Manhattan a un precio asequible, aunque fuese en edificios destrozados y plagados de ratas. Nan Goldin pronto empieza a rodearse de indeseables y bohemios, de artistas que más tarde, como ella misma, ocuparán las páginas de los libros de historia del arte y los fondos de los museos más prestigiosos: Greer Lankton, David Wojnarowicz, Cookie Mueller, Francesco Clemente, Peter Hujar o Vivienne Dick. Pero antes de eso, las drogas, el alcohol, la prostitución... Y el Tin Pan Alley, un bar de Times Square¹ regentado por Maggie Smith, una empresaria que contrataba a mujeres que trabajaban de prostitutas para ayudarles a dejar el trabajo sexual si así lo que querían y que contrató a Nan Goldin como camarera. El Tin Pan Alley fue una salvación y también el epicentro de la escena neoyorquina, por donde pasaban artistas, chaperos, anarquistas, okupas o disidentes políticos; todos ellos fueron retratados por la cámara de la artista.

¹ Una buena serie para acercarse desde la ficción a la historia del Nueva York de los setenta y ochenta, muy especialmente a la zona de Times Square, es *The Deuce* (George Pelecanos y David Simon, 2017-2019) donde incluso se recrea The Hi-Hat bar, claramente inspirado en el Tin Pan Alley.



Nan One Month After Being Battered, 1984 © Nan Goldin, 2023

Por aquel entonces, Goldin ya había conocido al galerista Marvin Heiferman, quien enseguida vio que sus fotos tenían ese algo que no tenían las de los demás: «Una vez que empecé a mostrar mi trabajo me dieron por todos lados. “No existe una buena mujer artista”, me dijeron a mediados de los ochenta. Hubo una fuerte resistencia, sobre todo por parte de artistas y galeristas masculinos que decían: “Esto no es fotografía. Nadie fotografía su propia vida”. [...] pensaba que el mundo del arte era una mierda y que Times Square era la vida real». Fotografiar «la vida real» era un acto profundamente radical, pero la fotografía de Nan Goldin, además, escapaba de las convenciones de la época, lo que la hacía doblemente radical. La forma en la que la artista empezó a mostrar su trabajo fue igualmente atípica: organizaba pases de diapositivas donde también se pinchaba música y se bailaba. La reacción del público era una parte importante de la muestra, pues llevaba a la artista a modificar las imágenes que proyectaría en pases posteriores, quitando, añadiendo, cambiando el orden. Su primera proyección tuvo lugar en el marco de la emblemática exposición *Times Square Show* en 1980.

The Ballad of Sexual Dependency [La balada de la dependencia sexual] (1983-2022) fue la serie con la que alcanzó mayor repercusión. Ella misma explica que el eje que vertebra estas fotografías es la lucha entre la autonomía y la dependencia, que el hilo conductor de la serie es el poder; concretamente, el que los hombres ejercen sobre las mujeres, y cómo se traslada a la sociedad. La idea del poder que se transforma en violencia física contra las mujeres se materializará de una manera descarnada en los autorretratos que toma en 1984, después de la brutal paliza que le propinó su novio de aquella época. Una paliza que casi la deja ciega y que, sin embargo, sirvió para visibilizar otra realidad escondida —la del maltrato a las mujeres— y permitir que otras mujeres fuesen capaces de articular lo que les estaba pasando. Una selección de esas imágenes se publicó en 1986 en un libro. De nuevo los mecanismos del poder patriarcal se pusieron en marcha, ya que tanto su padre —que no quería que saliese a la luz el suicidio de su hija Barbara— como su exnovio intentaron parar la publicación, lo que hacía de estas fotografías un acto político aún más radical. A partir de ese momento, Nan Goldin toma la decisión de dedicarse plena y profesionalmente al arte.

TESTIGOS: CONTRA NUESTRA DESAPARICIÓN

«Y entonces me di cuenta de que la mayoría de la gente estaba muerta o se estaban muriendo [...] Presenciamos una aniquilación masiva y no había nada que pudiéramos hacer». La efervescencia neoyorquina se acabó con el sida. En los años ochenta la



Gilles and Gotscho embracing, Paris, France, 1992 © Nan Goldin

enfermedad arrasó y se cebó especialmente con los artistas que vivían en el Lower Manhattan, entre ellos el grupo de amigos de Goldin. Era imposible escapar de la enfermedad; de una manera u otra, acababa golpeándote con fuerza. Goldin tampoco pudo evitarla y se enfrentó a ella de la manera en que se había enfrentado a otros capítulos trágicos de su vida: con la fotografía. Retratará los efectos devastadores del virus entre sus amigos —las fotografías del cuerpo sin vida en sus ataúdes de Vittorio y de Cookie en 1989—, pero también se acercará a los cuidados radicales, al amor y a la compañía durante la enfermedad —Sharon Niesp cuidando de Cookie o la conmovedora serie de fotografías de Gilles y Gotscho en París—.

Goldin no era ajena al hecho de que el sida se trataba, entre otras cosas, de un problema político. Sabía que su propagación se debía en gran medida a la negligencia de los políticos y de las instituciones sanitarias y a la avaricia de la industria farmacéutica, pero también a la homofobia, el racismo y la aporofobia de una sociedad que miró hacia otro lado. Por eso, cuando recibió la llamada de Artists Space, una de las galerías más importantes de Nueva York, para comisariar una exposición, decidió que el sida sería el tema principal.

Witnesses: Against Our Vanishing [Testigos: Contra nuestra desaparición] se celebró entre noviembre de 1989 y enero de 1990. En ella participaron numerosos artistas conocidos y desconocidos, cuyas obras hablaban sobre la aflicción personal por la epidemia del sida, el duelo colectivo y la supervivencia, pero que también buscaban transformar la noción de «víctima del sida», poniendo el énfasis en cómo vivir la sexualidad en medio de una epidemia. Una sexualidad que no había desaparecido y que podía ser segura, a pesar del silencio, la paranoia y la falta de respuesta a la crisis por parte de la Iglesia y de los Gobiernos de Reagan y Bush.

La exposición había pasado desapercibida para los ultras hasta que uno de los textos del catálogo, firmado por David Wojnarowicz, llamó la atención de un grupo cristiano que empezó a presionar para que, haciendo uso de la Enmienda Helms², la agencia estatal encargada de repartir fondos a los proyectos culturales negase la subvención a la exposición si no retiraban ese texto. En un gesto de reivindicación y de pundonor, Wojnarowicz decidió demandar

² Se trata de una serie de enmiendas promovidas por el senador republicano ultraconservador Jesse Helms. Una de ellas, implementada en 1989, prohibía la concesión de fondos federales a cualquier material obsceno e indecente. De esta forma, cualquier artista que quisiese recibir una subvención tenía que cumplir una cláusula de «decencia y respeto a las creencias y valores del público estadounidense» y jurar que no produciría obras obscenas con dinero público.



Fotograma de *La belleza y el dolor*, Laura Poitras, 2022

al grupo ultra por haber utilizado imágenes de sus obras sin permiso. Ganó el juicio, aunque fue indemnizado con la irrisoria cantidad de un dólar, y la exposición acabó celebrándose.

Cookie Mueller, murió; Vittorio Scarpati murió; Mark Morrisroe murió; David Wojnarowicz murió... Sin embargo, su rabia y espíritu contestatario y disidente siguieron vivos en Nan Goldin.

LA FAMILIA SACKLER

«Mi rabia contra la familia Sackler es personal. Odio a estas personas, pero no solo por mi propia adicción. Si piensas en el beneficio que obtienen del dolor de la gente, lo único que puedes hacer es enfurecerte». En 2017 Goldin publicó en la revista *Artforum* un conjunto de fotografías realizadas entre 2014 y ese mismo año en las que se veían pastillas, blísteres y botes vacíos, estuches para medicamentos, autorretratos —que podríamos definir como «alucinados»— y diferentes espacios de museos y galerías con placas que compartían un mismo nombre: el de algún miembro de la familia Sackler. Acompañaba las imágenes un texto que empezaba así: «HE SOBREVIVIDO A LA CRISIS DE LOS OPIÁCEOS». Desde una de las publicaciones de arte más influyentes del mundo como es *Artforum*, Nan Goldin hablaba no solo sobre su adicción al OxyContin, sino que señalaba directamente a los culpables: los Sackler, una familia poderosísima y multimillonaria que había regado de millones a las más importantes instituciones artísticas de Estados Unidos y Europa.

Los Sackler se hicieron multimillonarios gracias a la industria farmacéutica y a su empresa: Purdue Pharma³. Vendían medicamentos



Picnic on the Esplanade, Boston, 1973 © Nan Goldin

utilizando una publicidad agresiva dirigida principalmente a los médicos. Su producto estrella antes de la creación del OxyContin fue el Valium, que de hecho se convirtió en el medicamento más vendido de la historia. La estrategia era clara: minimizar los riesgos y maximizar los beneficios, aunque eso supusiera saltar por encima de cualquier consideración legal o ética. Su punto álgido llegó a mediados de los noventa, cuando se empieza a comercializar OxyContin, un opiáceo que vendían como no adictivo y que, por tanto, se podía utilizar para tratar dolores más o menos cotidianos. La «lucha contra el dolor», encabezada por los Sackler y Purdue Pharma, se convirtió en el centro de las preocupaciones médicas de finales de siglo y su justificación era que el dolor formaba parte de la vida de muchos estadounidenses, pero el miedo a los opiáceos había provocado que no se hubiese tratado de manera correcta hasta ese momento. Con OxyContin esto iba a cambiar. Purdue Pharma inició una serie de campañas de venta agresivas. Su nuevo medicamento venía avalado por la Agencia Federal del Medicamento de Estados Unidos, que confirmó que, efectivamente, el fármaco no era adictivo. Purdue Pharma utilizó este aval como un reclamo para animar a los especialistas a que lo recetasen sin recelos. Y eso hicieron: recetaban OxyContin para lesiones de espalda, dolor de muelas, migrañas o moderados dolores postoperatorios. En el año 2001, la venta de opiáceos era un negocio milmillonario.

Debido a la codicia infinita de los Sackler, que estimularon la venta masiva de OxyContin aun sabiendo que era potencialmente muy peligroso, a la corrupción de la FDA y a un sistema sanitario que antepone los beneficios empresariales al bienestar y la salud públicas, en Estados Unidos el consumo de opiáceos con receta se ha convertido en una verdadera epidemia: solo en 2022 provocó más de 100.000 muertes. Sin embargo, los Sackler gozaban de una imagen impecable como filántropos y benefactores de las artes; sus inmensas colecciones artísticas, que incluyen piezas de las más diversas épocas y culturas, se podían ver en los museos e instituciones más importantes del mundo. Todos o casi todos los grandes templos del arte tenían un «ala Sackler», cuyos beneficios se destinaban a financiar becas, premios, ampliaciones, etc. Purdue Pharma podría estar condenando a la adicción y a la muerte a cientos de miles de personas, pero sus millones y sus obras de arte tapaban la infamia. Hasta 2017. Ese año, Nan Goldin explica en *Artforum* que ha decidido crear un grupo de acción llamado PAIN —las siglas tienen un doble sentido, pues *pain* significa *dolor* en inglés— para exigir responsabilidades a los Sackler y a las instituciones que colaboran con ellos, pero también para mejorar la vida de las personas usuarias de drogas, así como ayudarlas a curarse de su adicción.

3 Si se quiere profundizar más en la crisis de los opiáceos en Estados Unidos y en el papel que la familia Sackler ha jugado en ella, recomiendo el documental de HBO *El crimen del siglo* (Alex Gibney, 2021) y la miniserie de ficción *Dopesick* (Danny Strong, 2021).



Fotogramas de *La belleza y el dolor*, Laura Poitras, 2022

EL COLECTIVO PAIN

Los activistas de PAIN, como hicieron los de ACT UP⁴ en los años ochenta y noventa, utilizarán como arma principal la desobediencia civil, el arte de guerrilla y la acción directa para intervenir en los espacios que jugaban un papel fundamental en la crisis de los opiáceos. De ACT UP, el espejo en el que se miran, tomarán el uso de elementos cotidianos, haciendo un ejercicio de apropiación y modificándolos levemente para adaptarlos a un uso activista. Así, en el documental vemos que utilizan botes de OxyContin vacíos, cuyas etiquetas han modificado al incluir información sobre el número de muertos o datos sobre el colectivo. También fabricarán billetes falsos de «oxyDólar» con el lema «*In pharma We Trust*» o recetas que, por una cara incluían la frase que Richard Sackler, presidente de Purdue Pharma, pronunció durante el lanzamiento del medicamento, en 1996 —«El lanzamiento de OxyContin irá seguido por un vendaval de recetas que enterrarán a la competencia»—, mientras que en la otra cara se leía: «Quitad sus nombres». Junto a estos objetos, los cuerpos de los activistas también serán un eje del activismo de PAIN y, de nuevo, tomará como ejemplo las estrategias desarrolladas por ACT UP: desde los *zaps*, acciones puntuales y fugaces, pero también muy llamativas, que se producen en un momento y en un lugar determinados elegidos estratégicamente, o los ya mencionados *die-in* o, dicho de otra manera, hacerse el muerto; una acción espectacular que implica la actuación de muchos cuerpos en un mismo espacio. El Metropolitan, donde se desarrolla la acción que abre el documental, y otros museos como el Guggenheim o el Louvre, serán los escenarios en los que tienen lugar algunas de las acciones con mayor trascendencia de PAIN.

El colectivo continúa una tradición que tuvo en el activismo contra el sida uno de sus momentos más destacados, y que, al igual que este, combina las acciones públicas más visibles y performáticas con el intento de mejorar la vida de las personas usuarias y

4 ACT UP es un colectivo activista de lucha contra el sida, nacido en Nueva York en 1987. Es un grupo de acción directa y desobediencia civil que busca incidir en la sociedad, en la política y en la industria farmacéutica a través de distintas estrategias de presión para acabar con la crisis del sida y mejorar la vida de las personas que viven con el virus. Sigue activo en la actualidad.

adictas a los opiáceos a través de medidas enfocadas sobre todo a la reducción de daños. De esta manera apuestan por hacer más accesible la naloxona —Narcan, en su nombre comercial—, un medicamento de uso sencillo que permite revertir las sobredosis; reclaman facilitar el acceso universal y asequible al MAT (Tratamiento Médico Asistido, por sus siglas en inglés), que incluye fármacos como la metadona y la buprenorfina y que, en muchos casos, aunque lo haya prescrito un profesional de la medicina, sigue estando muy estigmatizado. «El MAT no es mi camino hacia la recuperación. Es mi recuperación. Y no me siento avergonzada por ello», dice Goldin en el documental. También apoyan la creación de espacios seguros para el consumo y en los que se permita realizar análisis de las sustancias que se van a consumir.

Más allá de las importantísimas acciones colectivas, Goldin también usará su poderosa influencia en el mundo del arte para incidir sobre el *statu quo*. Su negativa a exponer en la National Portrait Gallery, donde querían dedicarle una retrospectiva, llevó al museo londinense a rechazar una donación millonaria de los Sackler, gesto que desencadenó un efecto dominó y llevó a otros museos como la Tate, el Guggenheim o el Metropolitan a dejar de aceptar dinero de los propietarios de Purdue Pharma. Además de la retirada de fondos, para PAIN un objetivo simbólico importante era la retirada del nombre de los Sackler de las paredes de los museos, porque consideraban que mientras siguiese ahí, estos mantendrían su reputación y los museos serían cómplices de la epidemia: «Tras cuatro años de trabajo, el Congreso no hizo nada, el Ministerio de Justicia no hizo nada [...] Este es el único lugar en el que han tenido que rendir cuentas. El único lugar. Y lo hemos hecho nosotros».

La belleza y el dolor termina donde empezó: en el Metropolitan, cuatro años después de la primera acción. Pero algo ha cambiado: en la puerta de entrada al Templo de Dendur ya no brillan los nombres de la familia Sackler que han pasado a convertirse en unos «donantes privados», como leen unas emocionadas activistas. Goldin también consigue esclarecer las circunstancias que llevaron a su hermana a terminar con su vida y cierra así una herida que la marcó para siempre. Barbara fue quien abrió su camino, quien era capaz de ver el futuro y toda la belleza y todo el dolor.