

AKAL
ARTE CONTEMPORÁNEO 16

DIRECTORA
Anna Maria Guasch

Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta: RAG

© Douglas Crimp, 2005

© Ediciones Akal, S. A., 2005
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN-10: 84-460-2087-4

ISBN-13: 978-84-460-2087-5

Depósito legal: M. 36.302-2005

Impreso en Fdez. Ciudad, S. L.
(Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Douglas Crimp

POSICIONES CRÍTICAS
Ensayos sobre las políticas de arte
y la identidad

Traducción de
Eduardo García Agustín

Introducción de
Jesús Carrillo



AGRADECIMIENTOS

Me es muy grato que se traduzcan mis textos al español. Le debo el honor a Anna Maria Guasch. Jesús Carrillo llevó a cabo la selección, que representa casi veinticinco años de mi trabajo. No sólo le agradezco tal selección, sino, más aún, la atención por mis escritos que demuestra en su introducción. La traducción requiere un grado de cuidado incluso mayor y agradezco a Eduardo García su gran trabajo. Mi buen amigo de Murcia y Nueva York, Juan Suárez, me ha ofrecido su constante apoyo intelectual y su ánimo.

INTRODUCCIÓN

Creo que mi capacidad para entender la cultura popular y los medios, así como mi habilidad para tramar significados a partir de estos fenómenos y representaciones, tiene mucho que ver con el modo en que aprendí a interpretar las obras de la así llamada alta cultura. De hecho, lo que sé de las representaciones del sida y de la cultura *queer* se articula sobre la base de mi formación y mi trabajo profesional como crítico de arte. Por otro lado, creo que mi compromiso con el análisis del arte deriva de mi activismo político y de mi valoración de la cultura *queer*, del *ethos queer* y de la política *queer*. Lo que pretendo es hacer que estas facetas se informen la una a la otra y ser capaz de entender ambas como parte de algo mayor. Pienso que esto sólo se puede conseguir si se es capaz de entender que lo que está en juego en ambas es la supervivencia, la memoria, las subjetividades y las culturas¹.

Así resumía Douglas Crimp la posición mantenida a lo largo de toda su carrera dentro de una entrevista publicada en *Art Journal* en 2003. En una ecuación tan simple como es la retroalimentación entre agudeza analítica y compromiso político se contiene la fórmula de un corpus de pensamiento que se ha convertido en referencia y asidero para cualquiera que aún apueste por la pertinencia y la necesidad del pensamiento crítico. Mientras muchos de sus contemporáneos y antiguos colegas de la agitada *intelligentsia* neoyorquina de los ochenta se afanaban durante la última década en diseñar estrategias teóricas para salvaguardar la autonomía de su posición crítica, Douglas Crimp decidió, por el contrario, zambullirse en la arena política que más íntimamente le tocaba, la de la lucha contra el sida y sus representaciones sociales, para extraer de ella la razón y motor de su pensamiento, sin perder por ello un ápice de independencia. La toma explícita de posición en Douglas Crimp no es, pues, un mero tropo discursivo que le permita seleccionar y organizar a su conveniencia los fragmentos de la cultura que se dispone a diseccionar y juzgar, sino un principio con-

¹ Entrevista con Tina Takemoto, *Art Journal* 62, 4 (2003).

sustancial a su discurso, como se desprende de la sistematicidad y coherencia con que despliega sus argumentos sobre la superficie del texto. Pero tampoco es esta clara posicionalidad un salvoconducto para justificar la miopía y la demagogia de una literatura panfletaria. Lejos de ello, su compromiso con la coyuntura política particular le lleva a concentrar sus esfuerzos en aportar a la misma un grado de observación, análisis, reflexividad y de elucidación de significados que hace de sus interpretaciones un modelo a seguir por cualquier intento actual de leer críticamente la cultura.

Tal vez la clave de su pensamiento sea su defensa activa de la diferencia y la particularidad frente a cualquier intento de homogenización y de estereotipación; una defensa que le hace desconfiar de la transparencia de las imágenes que identifican socialmente las cosas, a la vez que le advierte de la necesidad de recuperar la capacidad de generar representaciones alternativas y políticamente efectivas por aquellos que se ven denigrados y excluidos por el sistema de representaciones dominante. Es por ello que el objeto central de su análisis va a ser las políticas de la representación. La labor del crítico es, para Douglas Crimp, en primer lugar, la puesta en evidencia del sistema de distribución de poder que se esconde tras las imágenes y, en segundo lugar, el revelar la naturaleza contingente de tales representaciones con el fin de devolver a los sujetos la agencia en el proceso de producción y utilización de las mismas. Es en este segundo movimiento donde la pulsión de reconstrucción crítica de las representaciones sociales se reconoce a sí misma como *queer*, puesto que no basta con desmontar los principios de legitimidad de las imágenes producidas desde el poder, sino que es necesario impedir la cristalización de nuevos sistemas de fijación de significados que mantendrían, inevitablemente, la pulsión por reprimir la consustancial diferencia y particularidad de los sujetos.

«Todo el mundo es diferente», este simple principio tomado prestado de su admirada Eve Kosofsky Sedgwick se convertirá en la consigna más repetida en los textos de Douglas Crimp. El énfasis en la diferencia no implica aislamiento ni la construcción de guetos en que se reconstruirían, inevitablemente, los viejos mecanismos de estabilización y exclusión. En este sentido la posición de Douglas Crimp es muy cercana a la defendida por Rosalyn Deutsche en «Agorafobia»: el escenario ideal sería una revitalizada esfera pública basada no en la homogeneidad del *demos* sino en la irreductible particularidad de los participantes en el mismo (*Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 289-356). De hecho, su trabajo crítico no se dedica tanto a describir los mecanismos de representación proyectados desde el exterior, sino a denunciar la reconstrucción «conservadora» de unos cánones de normalidad y homogeneidad en el interior de los movimientos de liberación –en este caso el movimiento gay– similar a la que rige a la sociedad en su conjunto.

El que la toma de posición es más que una mera pose lo prueba el hecho de que ésta le ha llevado a romper, uno tras otro, los marcos discursivos e institucionales en que se desarrolla tradicionalmente el trabajo del crítico de arte. La carta de dimisión de su trabajo como editor que contiene el número 53 de la revista *October* en 1990 es suficientemente ilustrativa de esta actitud. Provocada por el rechazo del resto de los editores de dos de los textos del seminario *How do I look?* en que se debatían las representaciones sociales del sida, iba a representar un punto de inflexión en la relación entre teoría crítica y activismo en la esfera del mundo del arte norteamericano.

October se había fundado en 1976 como reacción de un par de jóvenes críticas, Rosalind Krauss y Annette Michelson, ante la ortodoxia conceptual de la hegemónica *Artforum*. La nueva revista iba a convertirse en puente de entrada de la teoría posmodernista francesa y de una versión benjaminiana de la teoría crítica en el ámbito norteamericano, donde se iban a convertir en herramientas de desmontaje de los principios del «modernismo greenberguiano» aún entonces dominante. Los artículos de Craig Owens, discípulo aventajado de Krauss, y miembro del comité de edición de la revista hasta 1981, ejemplifican perfectamente la síntesis entre la crítica al modernismo formalista y la nueva dimensión de crítica cultural que se arrogaba para sí el nuevo paradigma encarnado por *October*². Durante su primera década de existencia la revista se iba a convertir en trinchera de un heterogéneo grupo de jóvenes de izquierda que reivindicaban el valor político del arte frente a la privatización y contracción de la esfera pública y la mercantilización de lo artístico que ellos identificaban con la actividad de críticos como Hilton Kramer o Robert Hughes. Douglas Crimp sería uno de los miembros más activos de esa primera época, entrando en el comité editorial en 1978, año en que publica su primer artículo: «Positive/negative: a note on Degas' photographs» (vol. 5, pp. 89-100), en el que ponía en cuestión la hegemonía modernista de la pintura al hacer énfasis en la importancia de la fotografía en la obra tardía del maestro francés. Desde ese momento y hasta 1990, las páginas de *October* iban a convertirse en el foro desde el que Douglas Crimp iba a situar su labor crítica, tanto en la elaboración de textos como definiendo la línea editorial de la revista. En absoluto era éste un coto cerrado. En este primer periodo «heroico» *October* iba a participar activamente en la construcción de una plataforma compleja que abarcaba a la nueva generación de artistas de crítica feminista de la representación como las jóvenes Barbara Kruger, Cindy Sherman o Sherrie Levine, de crítica institucional como el más veterano Hans Haacke, de trabajo en el espacio público como Krzysztof Wodiczko o la nueva escultura de Richard Serra. La DIA Art Foundation y la editorial Bay Press se unirían a lo largo de la década en este mismo frente.

Los textos que forman parte de la primera y segunda sección de la antología que aquí presentamos deben entenderse en este contexto. La división adoptada: «Imágenes posmodernas» y «La dimensión pública del arte» es muy permeable puesto que en todos estos ensayos existe un hilo conductor común que es la crítica a la pretendida autonomía del arte en el «modernismo» y a la acción reificadora de sus instituciones: la historia del arte y el museo. Esta crítica se produce a partir del reconocimiento de la naturaleza espúrea de la distinción moderna entre imagen artística e imagen fotográfica «puesta en abismo» por las estrategias posmodernas de apropiación y citación que Douglas Crimp identifica en ciertas prácticas artísticas desde Robert Rauschenberg hasta Cindy Sherman y Sherrie Levine. En el primero de estos ensayos, «Imágenes», escrito originariamente para una exposición que organizara en 1977 con artistas del Artist Space de Nueva York, y redactado de nuevo para su publicación en el número 8 de

² Véase una recopilación de los mismos en C. OWENS, *Beyond recognition. Representation, power and culture*, Berkeley, University of California Press, 1994.

October dos años más tarde, Crimp daría la vuelta a la acusación de teatralidad que hiciera el crítico modernista Michael Fried al minimalismo, para identificar este rasgo como definitorio de la criticidad del arte posmoderno. El juego con la sensación de *déjà vu* y la cita presente en el arte performativo y la fotografía recientes, ponían en evidencia para Crimp la explosión tanto del modelo referencial moderno como de la pretendida «originalidad» del arte. Era en la estratigrafía cultural proyectada por el espectador y no en la estructura interna de la imagen donde habían de buscarse los significados. En los dos ensayos siguientes, «La actividad fotográfica del posmodernismo», publicado en 1980 en el número 15 de *October*, y «Appropriating Appropriation», escrito en 1982 para el catálogo de *Image Scavengers: Photography* (Institute of Contemporary Art, Universidad de Pensilvania), Douglas Crimp iba a desarrollar por extenso las consecuencias de tales premisas en la articulación de un nuevo tipo de prácticas, que él identificaba como críticamente posmodernas. La contraposición entre las prácticas de citación de Edward Weston –moderno– y las de Sherrie Levine –posmoderna–, el primer texto, y de la apropiación en la obra de los arquitectos Michael Graves –moderno– y Frank Gehry –posmoderno– le llevan a identificar el potencial subversivo de un posmodernismo que ponía en evidencia la futilidad de las estrategias de funcionamiento y supervivencia hegemónica de la institución del arte moderno.

El ensayo que da inicio al siguiente apartado, «Sobre las ruinas del museo», no hace sino llevar hasta sus últimas consecuencias esta misma lógica al identificar «lo museal» como el principio rector de la modernidad artística desde sus mismos inicios con la *Olympia* de Manet y que ilustra apoyándose en Foucault con el análisis de la obra de Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*. Tal principio «museal» del arte moderno que le hacía volverse perpetuamente sobre sí mismo para generar la ilusión de dinamismo había acabado por alienar del mismo cualquier atisbo de vida y de capacidad crítica. El museo moderno, como ponían de manifiesto las serigrafías de Rauschenberg, estaba en ruinas y se hacía necesaria una redefinición de las relaciones entre arte y sociedad. Este ensayo fue recogido en una primera versión por Hal Foster en su famoso volumen *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* (Seattle, Bay Press, 1983), siendo el primer texto de Crimp en ser traducido al castellano en la versión que la editorial Kairós haría del libro de Foster bajo el título de *La Posmodernidad* (Barcelona, Kairós, 1985). Este ensayo iba a también a dar nombre al volumen que contendría los artículos anteriormente citados y que publicaría Douglas Crimp en 1993 en el MIT con fotografías de Louise Lawler (*On the Museum's ruins*, Cambridge, Mass., MIT, 1993).

El segundo ensayo de esta sección, «La redefinición de la especificidad espacial», en que analiza la obra de Richard Serra, está incluido igualmente en *On the Museum's ruins* bajo el epígrafe «El fin de la escultura», vinculándose, por tanto, con la descripción de la disolución de la noción moderna de arte debatida en los ensayos precedentes y que constituye la línea argumental del libro. Los presupuestos son similares: la irrupción de lo «teatral», lo performativo y lo contingente en las esculturas de Serra rompería el mito moderno de la autonomía formal de la escultura. El trabajo de Richard Serra había sido ampliamente debatido en el círculo de *October*. Rosalind Krauss le había dedicado atención desde su época de *Artforum* y lo convertiría en uno de los ejes del último capítulo de *Pasajes de la escultura moderna* (Madrid, Akal, 2002).

Originalmente publicado en 1977). En 1979 el número 10 de *October* dedicaría sus páginas a entrevistarle acerca de su obra fílmica y dos años más tarde, en el número 18, el mismo Douglas Crimp publicaría el artículo «Richard Serra: Sculpture exceeded» (pp. 67-68). Desde las filas de *October* Serra era visto como el artista capaz de llevar a sus últimas consecuencias las premisas del minimalismo de sustituir la autonomía de la escultura moderna por un juego de relaciones espaciales dependientes de la especificidad y las contingencias del lugar en que el objeto se hallase. «Richard Serra: Sculpture exceeded» y la entrevista que le hiciera Crimp el año anterior y publicada bajo el título de «Richard Serra Urban Sculpture; an interview» (*Richard Serra; Interviews, etc. 1970-1980*, Nueva York, The Hudson River Museum, 1980) crean el sustrato del texto contenido en *On the Museum's ruins* que aquí ofrecemos.

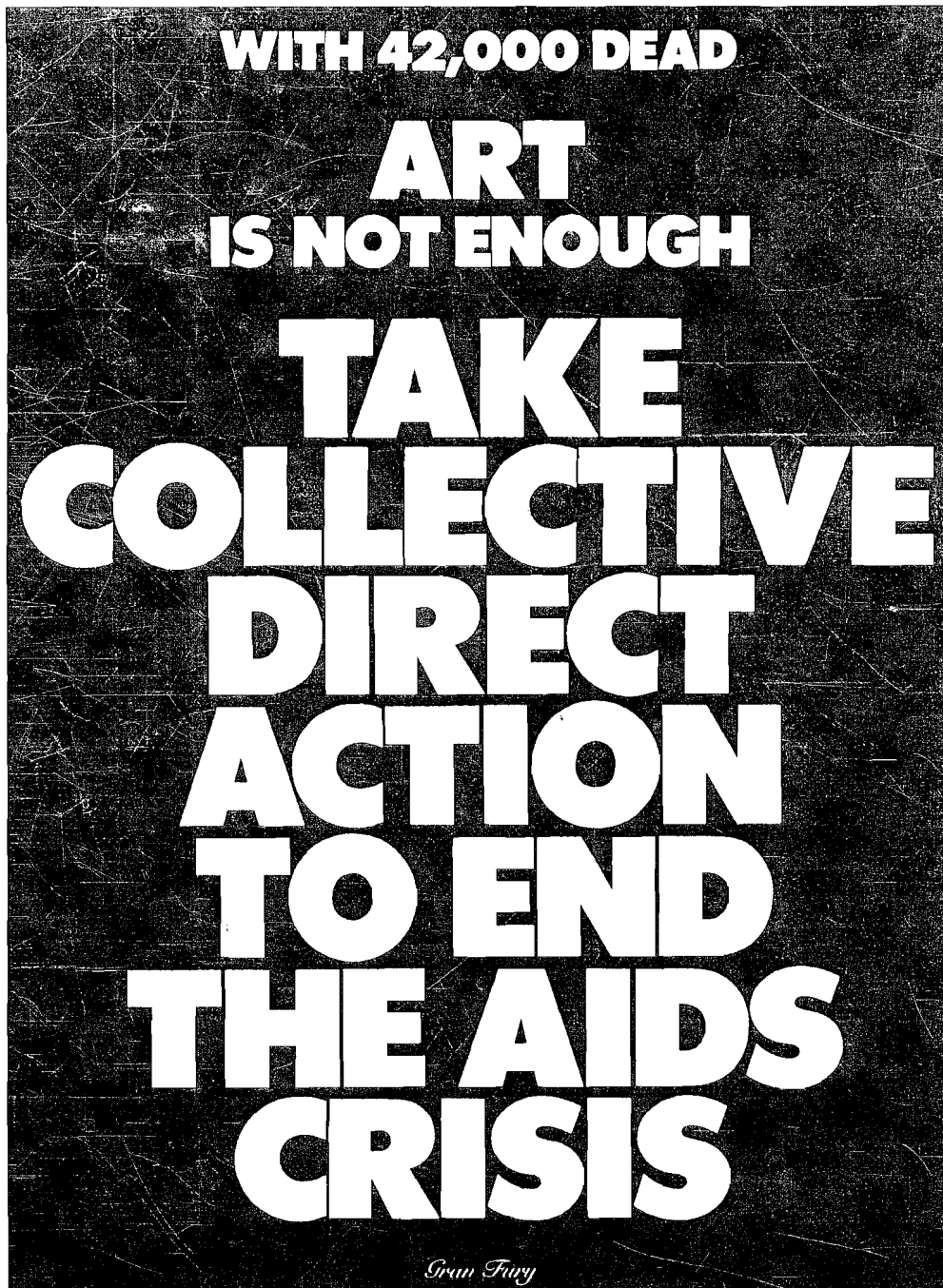
«La redefinición de la especificidad espacial» destaca, sin embargo, por un rasgo que se va a constituir en característico del trabajo posterior de Douglas Crimp: el responder desde la teorización crítica a una interpelación que proviene directamente de la arena pública. La dimensión pública de la escultura y la reactivación de la misma en las estrategias urbanas de Richard Serra ya habían animado a Douglas Crimp a salir de los muros de la institución museal cuya crítica le ocupara en los años anteriores, pero el proceso judicial generado en torno a la petición de desmontaje y traslado del Tilted Arc instalado por Serra en la Federal Plaza durante 1985 iba a provocar que el plano del «mundo real» intersecase perpendicularmente con el del debate artístico. A partir de la frase «mover la obra es destruirla», pronunciada por Serra en los tribunales de justicia y no en las páginas de *Artforum*, Douglas Crimp iba a convertir el debate sobre la problemática dimensión pública del arte en la era contemporánea en una reflexión sobre la desaparición de la esfera pública en su conjunto, conectando así con el nuevo modo de concebir el pensamiento como activismo cultural en críticos como Rosalyn Deutsche y artistas como Krzysztof Wodiczko. De hecho, al poco de los acontecimientos de la Federal Plaza, Douglas Crimp publicaría en el número 30 de *October* una entrevista al artista polaco conjuntamente con Rosalyn Deutsche y Ewa Lajer-Burcharth.

La expansión de la epidemia del sida en la comunidad gay neoyorquina a mediados de la década de los 80 iba a hacer irreversible este solapamiento entre análisis cultural y activismo cultural. Éste, «AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism», iba a ser el título del artículo que Douglas Crimp publicaría en 1987 en el número 43 de *October*, dedicado monográficamente a la crisis del sida. Desde otoño de ese mismo año iba a formar parte del grupo de activismo ACT UP, dedicando gran parte de sus escritos durante los años siguientes a iluminar salidas a la profunda crisis identitaria que la epidemia había causado en la comunidad gay norteamericana. En vez de este primer artículo, hemos seleccionado otro ensayo para iniciar la sección *Sida: militancia y representación*, «Duelo y militancia», publicado dos años más tarde en el número 51 de la misma *October* y que marca el fin la larga participación de Douglas Crimp en la revista. Es indicativo del cambio sufrido en la escena artística norteamericana en ese periodo el hecho de que *October* naciera a mediados de los setenta de un desacuerdo respecto a los fundamentos teóricos de la crítica con *Artforum*, mientras que fuera un desacuerdo de carácter político el que determinara la separación de uno de sus miembros más notorios a finales de los ochenta.

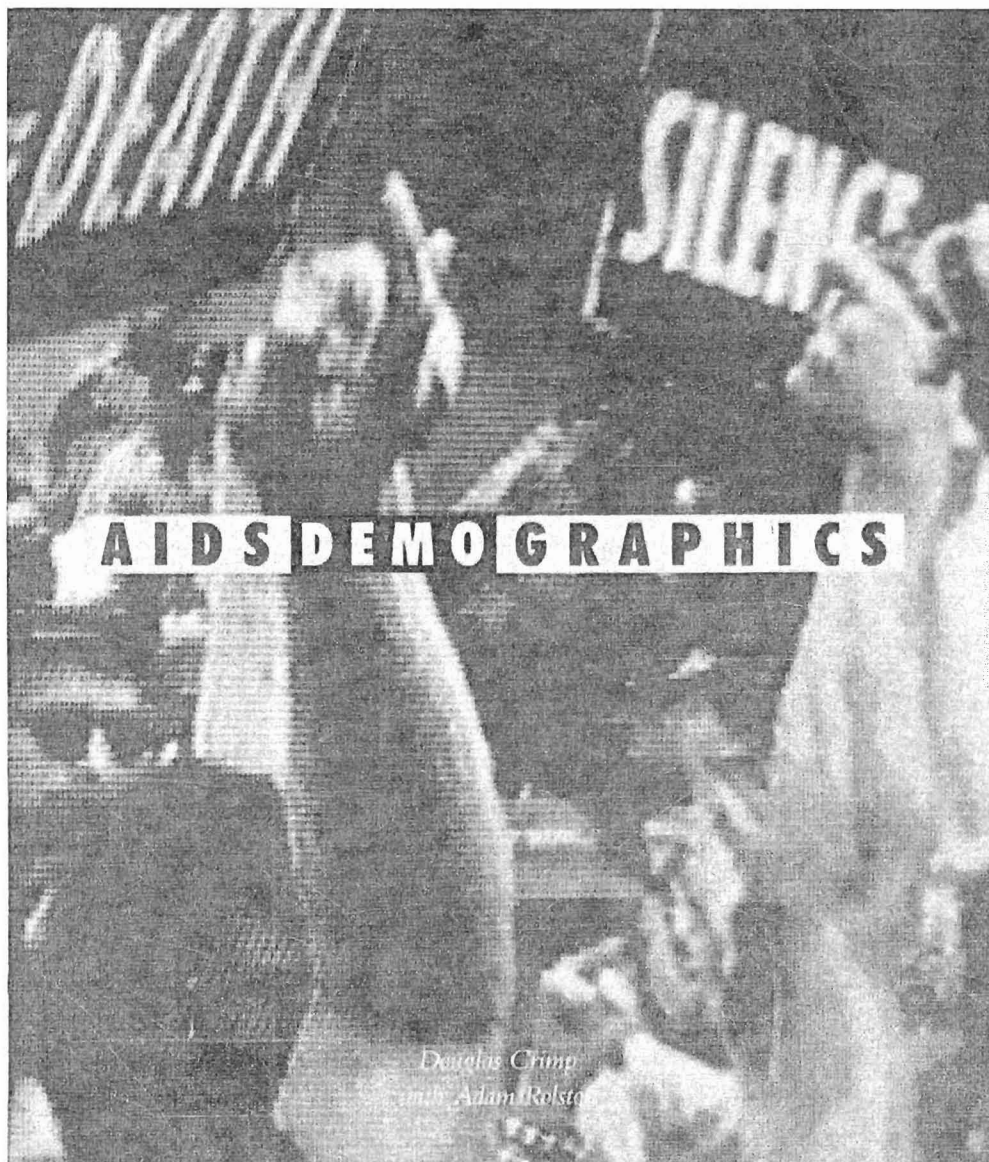
La importancia de «Duelo y militancia» estriba en encarnar uno de los primeros ejemplos de la así llamada «teoría *queer*» tras los primeros pasos dados en esa dirección por «AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism». Su temprana fecha de publicación apoya la tesis sostenida por el propio Douglas Crimp de que activismo antisida y teorización *queer* fueron de la mano en los últimos años ochenta. Notemos que las obras de Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler y Leo Bersani, que constituyen los cimientos del pensamiento *queer*, no fueron publicadas hasta 1990. En «Duelo y militancia» Douglas Crimp toma como objeto de reflexión el conflicto entre expresión de dolor y activismo, vivido en la comunidad gay en los momentos más traumáticos de la crisis del sida. Inopinadamente decide tomar la reflexión sobre el duelo y la melancolía en las teorías de Sigmund Freud para afrontar un problema que estaba siendo debatido en la arena pública. La utilización de la descripción de un proceso de construcción subjetiva, basándose en el psicoanálisis, en la elucidación de un conflicto político iba ser un ejemplo pionero de implicación de la teorización *queer*, basada en un original maridaje entre Foucault y Lacan, en el activismo igualmente denominado *queer* durante la década de los noventa.

Los ensayos que completan esta sección, «Retratos de personas con sida» (redactado originalmente en 1988), «Los chicos de mi habitación» (publicado originalmente en *Art in America*, febrero de 1990) y «Representaciones no moralizantes del sida» (redactado originalmente en 1994), son fragmentos del trabajo realizado por Douglas Crimp en el campo del activismo cultural antisida y dentro de su colaboración con ACT UP. Todos ellos han sido publicados conjuntamente más tarde en un volumen titulado *Melancholia and moralism. Essays on AIDS and Queer Politics* (Cambridge, Mass., MIT, 2002). En estos artículos, Douglas Crimp pone el análisis de los mecanismos de representación que le había ocupado durante su periodo de *October* al servicio de una causa específica en la que él mismo está directamente involucrado. Además de representar una contribución fundamental al debate sobre las políticas de representación en relación a la comunidad gay, supone el desplazamiento del ámbito de análisis del campo de la crítica artística en sentido artístico al nuevo campo de los estudios culturales. Aunque los métodos y la agudeza crítica son en muchos casos los mismos, el objeto de estudio y el alcance de sus conclusiones ha variado, extendiéndose al estudio de las representaciones mediáticas y los fenómenos producidos más allá de la cultura de elite del arte. De hecho, los foros en que se iba a enunciar su discurso iban a ser fundamentalmente los de la lucha contra el sida y los estudios culturales. En 1990 editaría con Adam Rolston *Aids Demographics* (Seattle, Bay Press, 1990), en donde se documentan las campañas activistas de ACT UP.

El texto «Los chicos de mi habitación» ejemplifica muy bien este desplazamiento. En sus páginas iniciales retoma una imagen que ya le había ocupado en 1980 a la hora de debatir la actividad fotográfica del posmodernismo, la apropiación que hiciera Sherrie Levine del retrato de desnudo que Edward Weston hiciera de su hijo. Pero en vez de contraponerlo a las citas clásicas de los desnudos masculinos de Robert Mapplethorpe como hiciera diez años antes, se percata, a través de los comentarios que sus amantes hicieran de la imagen colgada en la pared de su dormitorio, de los códigos homoeróticos contenidos en la imagen infantil de Weston. Esta relectura del propio tra-



Art is not enough, 1988, Gran Fury.



Portada de *Aids Demographics*, Douglas Crimp y Adam Rolston, Seattle, Bay Press, 1990.

bajo de análisis de la representación era oportuna desde el momento que, contemporáneamente, el senador derechista Jesse Helms hacía equivaler homoerotismo con pedofilia en su intento de recortar los fondos públicos a la subvención cualquier práctica artística de carácter crítico.

La última sección de este libro, que hemos titulado *El Warhol que merecemos*, contiene tres ensayos pertenecientes al proyecto más reciente de Douglas Crimp, posteriores a su trabajo directo con ACT UP, pero cuyo impulso deriva de las reflexiones

acerca de las políticas de la representación de la identidad homosexual durante los peores años de la crisis del sida. Nos encontramos con el trabajo más maduro y, tal vez, más sofisticado de Douglas Crimp, pero no por ello un ápice menos polémico y combativo. Estos tres estudios pertenecen a un proyecto muy ambicioso titulado provisionalmente «*Queer* antes que *Gay*» y que, como él mismo afirma, aborda los aspectos reivindicativos de la cultura *queer* neoyorquina de la década de los sesenta con el fin de contrarrestar la corriente homogeneizadora, normalizadora y desexualizadora de la vida gay propulsada por la política conservadora gay de los Estados Unidos.

Pero a la vez que dirigirse a aquellas comunidades que Douglas Crimp identifica como su audiencia prioritaria, este trabajo vuelve con ánimos renovados a aquella batalla contra el canon de la historia del arte que dejara abierta cuando abandonó el comité editorial de *October* en 1990. En cierto modo, los tres ensayos sobre el cine de Warhol suponen una vuelta al ámbito del «arte» como objeto de estudio, pero como deja claro en el primero de ellos «El Warhol que merecemos. Estudios culturales y cultura *queer*» (publicado originalmente en *Social Text* 59, 17 [1999], pp. 49-65), lo hace para afirmar polémicamente la necesidad de rescatar a la mítica figura del arte pop americano de las manos de la historia del arte y estudiarlo desde los presupuestos de los estudios culturales. Sólo así, asegura Crimp, volviéndose hacia las comunidades *queer*, obtendremos el Warhol que merecemos. Como vimos, su acercamiento al ámbito de los estudios culturales se había producido a partir de su compromiso en la lucha contra el sida y su trabajo dentro de ACT UP y su interés por las representaciones más allá de los muros del museo o la galería. Por ello no es de extrañar que su defensa de los estudios culturales se produzca de un modo polémico y en respuesta al ataque orquestado desde la misma revista *October* que liderara el frente crítico en los Estados Unidos durante los años en que Crimp permaneciera en ella.

En un famoso número 77, impreso en el verano de 1996, se publicaban las respuestas de la elite de la intelectualidad y el mundo académico anglosajón –Svetlana Alpers, Martin Jay, Thomas Crow, Jonathan Crary y Susan Buck-Morss, entre otros– a unas preguntas redactadas por los editores de *October* que delataban una clara animadversión hacia los así llamados «estudios visuales», área de los estudios culturales especializada en el análisis de la producción y recepción de los artefactos culturales de naturaleza visual, que estaba comenzando a diseminarse por los campos universitarios norteamericanos. En este cuestionario, y en el ensayo de Hal Foster bajo el título «The Archive without Museums» que le sucede, se presentaba a los estudios de cultura visual poco menos que como una trivialización del estudio «serio» de las imágenes llevado a cabo por la historia del Arte en que se perdía el rigor y la capacidad de análisis acumulado por la disciplina, a la vez que se les acusaba de trabajar con una versión desmaterializada de los artefactos culturales, que les convertía en cómplices de la fetichización capitalista de lo visual. La respuesta de Douglas Crimp es tan demoledora como lo había sido este ataque, siendo la enumeración de los huecos que deja la historia del Arte canónica –y dentro de ella incluye el reciente *Retorno de lo real* de Hal Foster (Madrid, Akal, 2001)– en la valoración del significado de la obra de Warhol difícilmente rebatible. El matiz que añade Douglas Crimp es que tal toma de posición, en coherencia con la naturaleza relacional de los estudios culturales, es por naturaleza

autocrítica y queda justificada por su compromiso con el silenciado legado cultural *queer* y la misión de reintroducir el valor de la diferencia en el discurso de liberación homosexual.

Los dos ensayos que le suceden, «A primera vista: *Blow Job* de Andy Warhol» (publicado originalmente en Nicholas Baume (ed.), *About Face: Andy Warhol Portraits*, Hartford, Wadsworth Atheneum, 2000) y «Mario Montez, *For Shame*» (publicado originalmente en David Clark y Stephen Barber (eds.), *Regarding Sedgwick. Essays on queer culture and critical theory*, Londres, Routledge, 2002) ejemplifican la aplicación de estos presupuestos al análisis de dos muestras del cine temprano de Warhol, oculto por voluntad del artista desde comienzos de los setenta y sólo vuelto a poner en circulación a partir de 1982 gracias a un acuerdo con el Whitney Museum. *Blow Job* y *Mario Montez, screen text 2#* son tomados por Douglas Crimp como episodios de la búsqueda por parte de Warhol de modos de representación del otro que no se apropiasen, neutralizasen o reificasen su diferencia. El antivoyeurismo de *Blow Job*, cuarenta y un minutos de film en que una cámara fija recoge el rostro de un hombre al que aparentemente le están haciendo una mamada, se interpreta en clave de Emmanuel Levinas como la propuesta de un conocimiento que excede los códigos y los estereotipos por el cual el otro queda atrapado en las redes del lenguaje. Por su parte, la vergüenza provocada en el espectador por la «exposición» del pobre Mario a una situación degradante, recupera, esta vez vía Eve Kosofsky Sedgwick, una relación con el otro que no implica ni su objetivación ni su identificación compasiva con el yo, elevándose la vergüenza, viejo lazo de unión de los *queer* antes de Stonewall, en un antídoto contra el efecto normalizador y homogeneizador del «orgullo gay».

Concluimos esta introducción con la cita de Kosofsky Sedgwick con que inicia Douglas Crimp «Mario Montez, *For Shame*», como recordatorio de la urgencia social, hoy más que nunca, de buscar modos alternativos y no excluyentes de representarnos a nosotros y a los otros:

De la vergüenza a la timidez y de allí al resplandor –e, inevitablemente, vuelta a empezar, una y otra vez–: el candor y la agudeza cultural de este itinerario hacen de Warhol la figura ejemplar de un nuevo proyecto, uno que considero urgente, de comprender cómo el sentimiento doloroso de la vergüenza funciona como un nexo de producción: de producción de significado, de presencia personal, de política y de eficacia performativa y crítica³.

³ E. KOSOFSKY SEDGWICK, «Queer Performativity, Warhol's Shyness, Warhol's Whiteness» en J. Doyle, J. Flatley, y J. E. Muñoz (eds.) *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 135.

PREFACIO

El ensayo que inicia este libro, «Imágenes», publicado originalmente en *October* en 1979, no es un texto original sino una revisión del ensayo realizado para la exposición que, con el mismo título, organicé para *Artist Space* en 1977. Tal vez sea apropiado el que no sea «original» en tanto que dicha revisión, no el original, se considera el origen del arte apropiacionista, una práctica posmoderna basada en la copia o la reutilización de algo ya dado en la cultura, intentando así, tras el *Readymade* y sus múltiples herederos, evitar el legado romántico de la noción de artista como sujeto soberano. Es por ello que el primer texto no es realmente «primero».

No lo es desde muchos puntos de vista, pero ¿por dónde empezar? Mis primeros ensayos y artículos críticos aparecieron en *Art News*, una revista trasnochada ya cuando yo empecé a escribir en ella en 1970, y que se alineaba aún con las galerías de la Calle 10 y con sus expresionistas abstractos de segunda generación y con pintores figurativos como Fairfield Porter, Larry Rivers, Alex Katz y Jane Freilicher. Tales eran los artistas clave de mis colegas de *Art News*, todos ellos poetas exceptuándome a mí (el editor ejecutivo de la revista y reina inspiradora de la colmena era John Ashbury, conocido miembro de la escuela poética de Nueva York). Hice todo lo posible por articular una posición diferenciada, más afín con la vanguardista *Artforum* y, aparte de los artículos de *Art News*, hice contribuciones a la «Carta desde Nueva York» de *Art Internacional* y escribí varios textos de catálogo en los que tuve la ocasión de tratar de pintores «minimal» como Ellsworth Nelly, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin y Robert Ryman, de minimalistas propiamente dichos como Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Fred Sandback, de artistas conceptuales como Alighiero Boetti, Hanne Darboven y Jan Dibbets, y de los «posminimalistas» Linda Benglis, Eva Hesse, Jannis Kounellis, Dorotea Rockburne y Hannah Wilke. Escribí también sobre los directores de cine Michael Show y Paul Sharits y sobre las primeras *video performances* de Joan Jonas. Estos compromisos me convirtieron en un bicho raro para *Art News*, hacia cuyo círculo social gravitaba yo, sin embargo, por su apertura respecto a la homosexualidad de muchos de sus participan-

tes. Simultáneamente, estos mismos compromisos me daban entrada a una escena artística mucho más dinámica.

Por aquellos años, la división entre intereses estéticos y circuito social se manifestaba también de otro modo. Como tantos otros miembros del mundo del arte, yo frecuentaba el Max's Kansas City, un bar restaurante del sur de Park Avenue, cerca de donde se había trasladado por entonces la Factoría de Warhol. Max's tenía dos espacios: uno largo y estrecho en la parte delantera que era el bar, dominado por una pieza fluorescente de Dan Flavin colocada en su extremo y que bañaba de rojo la atmósfera. El espacio de atrás, al que yo solía ir, era el lugar donde alternaban los miembros de la *troupe* de Warhol (Warhol dejó de frecuentarlo tras ser tiroteado por Valerie Solanas en 1968). Allí conocí a las *drag queens* del teatro ridículo y a las actrices de las películas de Paul Morrissey, Jackie Curtis, Candy Darling y Holly Woodlawn, y a algunas de las estrellas de las primeras películas de Warhol. Para llegar a este cuarto de atrás tenía que atravesar el de delante donde saludaba brevemente algunos artistas que había conocido. Tuve siempre algo de remordimiento por no quedarme allí algo más, pero era la escena *queer* lo que verdaderamente me arrastraba hacia Max's, sintiéndome profundamente atraído por algunas de las superestrellas que dominaban dicha escena: Eric Emerson, Alan Midgett y, por supuesto, Joe Dallesandro.

Del mismo modo en que las diferencias entre *Artforum* y *Artnews*, los espacios delantero y trasero del Max's reflejaban una división en el mundo del arte aún muy pronunciada por aquellos tiempos, la división entre los sesudos minimal y la escena *glam*, entre los hombres de verdad y las *swishes* —«los elegantes»—, para utilizar un apelativo usado por Warhol. Las mujeres eran relegadas a un segundo plano en ambos escenarios, aunque siempre se elegía a alguna como objeto de veneración en cada uno de ellos (Marisol o Eva Hesse en el primero, y Edie Sedgwick o Viva en el segundo). Por supuesto, hoy sabemos que tales divisiones eran permeables, pero por entonces todo el mundo prefería guardar las apariencias. Mi propia vida y mis compromisos profesionales reflejaban la ambivalencia y los miedos que aún se mantenían activos respecto a la homosexualidad y respecto a si el arte era una ocupación lo suficientemente masculina. Actualmente recordamos los sesenta como una década abierta a cualquier expresión de diferencia, pero de hecho fue una época en que aún se luchaba, a veces tímidamente, en las barricadas de tales diferencias.

Hasta que hace poco descubrí entre mis papeles un artículo mío de 1973 sobre la exposición de los retratos de Mao de Warhol en la galería Castelli, yo solía explicar que mi decisión de escribir sobre Warhol se inició a finales de los noventa, en gran parte por mi incapacidad de haberlo hecho durante los setenta, debido a la estricta línea de separación entre mis placeres *queer* y mi, aparentemente hetero, línea crítica. Mi memoria había eliminado por completo el artículo sobre Warhol. En cualquier caso, el texto se fijaba casi exclusivamente en las, por entonces, novedosas calidades del estilo pictórico de Warhol: el «brillo» de su color y la «factura» de su mano. A pesar de que escribí que «el rostro de Mao estaba cubierto por una gruesa capa de maquillaje», me interesaba más la «disyunción entre superficie y piel» relacionada con la pintura de Robert Ryman y Brice Marden que en la versión «camp» del icono de la nueva izquierda. Cuando, recientemente, he vuelto a la obra de Warhol, lo he hecho al mundo que hizo visible a través de sus películas y no a la superficie de sus cuadros.

No quiero, sin embargo, que esta vuelta a Warhol y a mi yo *queer* de juventud lleve a alguien a reinterpretar el desarrollo de mis posiciones críticas como una forma de represión. Fue mi compromiso de los setenta con la crítica de la representación y de las instituciones del arte lo que hizo posible mi trabajo posterior sobre el sida y mi interés por la subjetividad y la sexualidad. Pero no quiero tampoco asimilar retroactivamente mis escritos con una trayectoria coherente de análisis de la dimensión política del arte. No es únicamente que mi trabajo crítico tenga una historia –e incluso una prehistoria, como sugiero aquí–, sino que las circunstancias históricas que he vivido, tanto grandes como pequeñas, han influido en su orientación de un modo imprevisible hasta el punto de poder hacerlo aparecer incoherente. *Incoherente*, como lo somos todos los sujetos. *Incoherente*, tal como lo distinguimos desde nuestra profunda ambivalencia. *Incoherente*, porque nos es imposible decir, en último término, qué es lo primero para nosotros y si aquello «primero» es realmente original. O decir qué podría venir después...

Douglas Crimp

Imágenes posmodernas

IMÁGENES*

«Imágenes» [Pictures] fue el título de una exposición que organicé para Artists Space en Nueva York, en otoño de 1977, en la que se reunían obras de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith. Cuando elegí la palabra «imágenes» como título de esta muestra, no sólo pretendía expresar la característica más destacada de las obras –imágenes reconocibles– sino también su índole ambigua. Como suele ocurrir en el ámbito de eso que se ha dado en llamar posmodernidad, estas nuevas obras no se limitan a un medio particular; por el contrario, emplean la fotografía, el cine, la *performance* e instrumentos tradicionales como la pintura, el dibujo y la escultura. El término imagen [*picture*] resulta vago incluso en su uso coloquial: un libro de imágenes puede ser un libro tanto de dibujos como de fotografías; en la lengua común una pintura, un dibujo o un grabado a menudo se denomina, simplemente, «imagen». Asimismo, también era importante para mis propósitos el hecho de que «*picture*», en su forma verbal**, puede hacer referencia tanto a un proceso mental como a la producción de un objeto estético.

Este artículo toma como punto de partida el texto que acompañaba al catálogo de *Imágenes*; no obstante aquí se tratan cuestiones diferentes, y se estudia un fenómeno estético que, implícitamente, alcanza a muchos más artistas de los que se daban cita en aquella exposición. En efecto, aunque los ejemplos que se discuten e ilustran aquí son muy pocos, debido a la novedad y relativa oscuridad de esta obra, creo que puedo afirmar con seguridad que lo que esbozo en este artículo es la sensibilidad predominante en la generación actual de jóvenes artistas, o al menos en el grupo de artistas que siguen comprometidos con la innovación radical.

*Art and illusion, illusion and art
Are you really here or is it only art?
Am I really here or is it only art?
Laurie ANDERSON****

* Publicado originalmente en *October* 8 (primavera, 1979), pp. 75-88.

** En efecto, el verbo «to picture» significa tanto «pintar» o «describir» como «imaginar» [N. de los T.].

*** Arte e ilusión, ilusión y arte/ ¿De verdad estás aquí o es sólo arte?/ ¿De verdad estoy aquí o es sólo arte? [N. de los T.].

En su famoso ataque contra la escultura minimalista, escrito en 1967, el crítico Michel Fried auguraba el final del arte tal y como se conocía en aquel tiempo, esto es, el arte característico de la pintura y la escultura abstractas modernas. «El arte degenera», nos advertía, «a medida que adquiere rasgos teatrales». Lo teatral es, según el argumento de Fried, «lo que se encuentra *entre* las artes»¹. En efecto, durante la última década hemos asistido a una ruptura radical con la tradición moderna, que se ha llevado a cabo precisamente mediante una preocupación por lo «teatral». Las obras más interesantes que se han realizado desde principios de los años setenta se han situado entre o al margen de las artes individuales y, en consecuencia, la integridad de los distintos medios –esas categorías cuyas esencias y límites son constitutivas del proyecto moderno mismo– se ha disuelto en el sinsentido². Además, si estamos de acuerdo con Fried en que «el propio concepto de arte [...] sólo es significativo, o totalmente significativo, *dentro* de las artes individuales», entonces tenemos que aceptar que también el arte, como categoría ontológica, ha sido puesto en cuestión. Lo que queda son sólo algunas actividades estéticas, pero a juzgar por su vitalidad actual, no parece necesario lamentar o querer recuperar, como hacía Fried entonces, la destrozada integridad de la pintura y la escultura modernas.

¿En qué consisten estas nuevas actividades estéticas? No es posible identificarlas con precisión a través de la mera enumeración de los medios a los que los «pintores» y «escultores» han recurrido cada vez con mayor frecuencia –cine, fotografía, vídeo, *performance*–, pues no se trata de pasar de las convenciones de un medio a las de otro. La facilidad con que muchos artistas, hace unos diez años, cambiaban de medio –de la escultura, por ejemplo, al cine (Serra, Morris, etc.), o de la danza al cine (Rainer)–, o trataban de «corromper» un medio por medio de otro –para presentar una obra escultórica, por ejemplo, en forma de fotografía (Smithson, Long)– o incluso renunciaban a cualquier manifestación física de la obra (Barry, Weiner), deja claro que las características reales del medio, de suyo, no pueden ya decirnos mucho sobre la actividad de un artista.

Pero lo que molestaba a Fried del minimalismo, lo que según él constituía su teatralidad, no era sólo su «perversa» ubicación *entre* la pintura y la escultura³, sino también su «preocupación por el tiempo –más precisamente, por la *duración de la experiencia*». Era la temporalidad lo que Fried consideraba «paradigmáticamente teatral» y, por tanto, una amenaza para la abstracción moderna. Sin lugar a dudas también en este punto los temores de Fried tenían fundamento. Lo cierto es que la temporalidad, aún implícita en la forma en que se experimentaba la escultura minimalista, se hizo completamente explíci-

¹ Michael FRIED, «Art and Objecthood», *Artforum* 5, 10 (verano, 1967), p. 21; también en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. E. Dutton, 1968, pp. 116-147. Todas las citas de Fried que aparecen a continuación proceden de este artículo; las cursivas son suyas.

² Esto no significa que hoy día no se produzca una gran cantidad de obras de arte de las que puede decirse que respetan la integridad de su medio, lo que ocurre es que esa producción se ha vuelto enteramente académica; véase, por ejemplo, la ingente cantidad de obras que se adscriben a lo que se ha denominado *pattern painting*, un estilo de procedencia moderna que no sólo ha sido dotado de un rótulo estilístico, sino que ha merecido el comentario de la crítica y ha sido seleccionado como una categoría digna de aparecer a título propio en la última exposición bienal del Whitney Museum.

³ Fried se refería a la afirmación de Donald Judd de que «las mejores obras de los últimos años no han sido ni esculturas ni pinturas», que aparece en su artículo «Specific Objects», *Arts Yearsbook* 8 (1964), pp. 74-82.

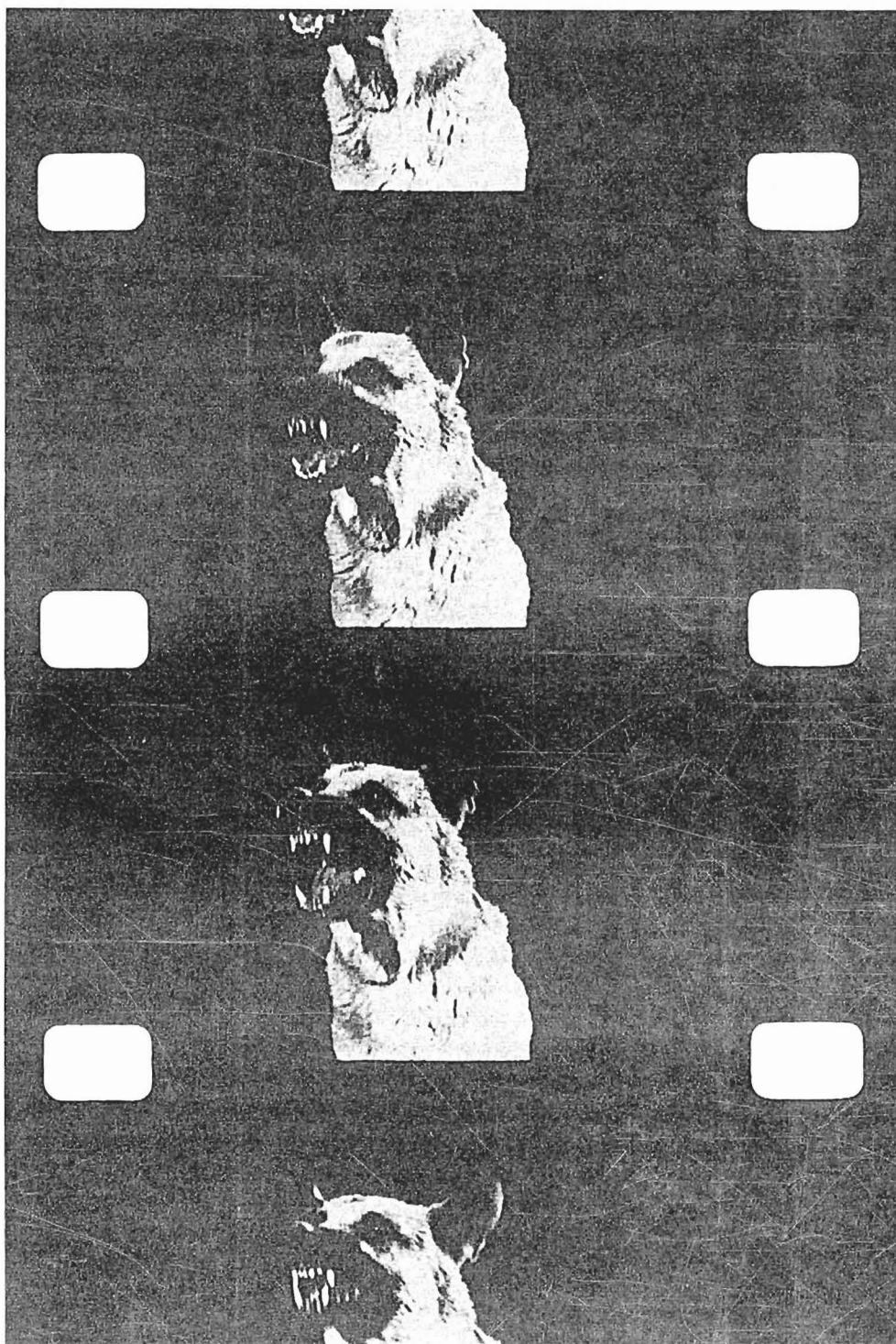
ta –de hecho, como la única forma de experiencia posible– en buena parte del arte posterior. El medio por excelencia a través del cual se puso de manifiesto la temporalidad durante los años setenta fue la *performance* –y no sólo esa práctica mal definida que se dio en llamar *Performance art*, sino todas aquellas obras que el artista o el espectador, o ambos, constituían *en una situación y con una cierta duración*–. A propósito del arte de los setenta se puede afirmar, casi literalmente, que «tenías que estar allí». Así ocurría, por ejemplo, con las instalaciones de vídeo de Peter Campus, Dan Graham y Bruce Nauman, así como, más recientemente, con las instalaciones sonoras de Laurie Anderson, que no sólo requerían la presencia del espectador para ser activadas, sino que se centraban fundamentalmente en el registro de la presencia como medio para establecer el significado⁴. Lo que Fried pedía al arte era lo que él llamaba «presencialidad», una condición trascendente (se refería a ella como un estado de «gracia») en la que «*en todo momento la obra es enteramente manifiesta*»; Fried temía que a resultas de la sensibilidad que el minimalismo propiciaba, la presencia, condición *sine qua non* del teatro, acabase por reemplazar –tal y como ha ocurrido– a esa otra condición que él exigía al arte.

La presencia ante él era una presencia.
Henry JAMES

Actualmente hay un grupo de artistas que empiezan a exponer en Nueva York, que ha planteado la posibilidad de una producción artística cuyas estrategias están basadas literalmente en la temporalidad y la presencia del teatro. Sin embargo, no está claro hasta que punto esas características pertenecen realmente a su obra, pues las dimensiones teatrales han sido transformadas y, de forma un tanto sorprendente, reincorporadas en la imagen pictórica. Si bien se puede decir que muchos de estos artistas se educaron en el campo de la *performance* tal y como la entendía el minimalismo, lo cierto es que consiguieron trastocar sus prioridades, al convertir la situación y la duración literal de la escenificación [*performed event*] en un cuadro cuya presencia y temporalidad son enteramente psicológicas; la *performance* se convierte en una de las distintas maneras de «representar» una imagen. Así las *performances* de Jack Goldstein no implican, como ocurría generalmente, la escenificación de la obra por parte del artista, sino más bien la presentación de un acontecimiento de tal forma y a una distancia tal que es aprehendida como representación –sin embargo, no se trata de la representación concebida como la *re*-presentación de algo anterior, sino como la ineluctable condición de inteligibilidad incluso de lo que está presente–.

En 1977 Goldstein presentó una *performance* titulada *Two Fencers* [Dos Esgrimidores] en la Salle Patino de Ginebra. A unos quince metros del público, bañados por la densa luz roja de un proyector de luz y acompañados por música procedente de bandas sonoras de películas de aventuras de Hollywood, dos hombres en traje de esgrima

⁴ Rosalind Krauss ha discutido este lema en algunos de sus últimos ensayos, especialmente en «Video: the Aesthetics of Narcissism», *October* 1 (primavera, 1976) y «Notes on the Index: Seventies Art in America», Partes 1 y 2, *October* 3 (primavera, 1977) y 4 (otoño, 1977) [ed. cast.: «Notas sobre el Índice. Parte 1» y «Notas sobre el Índice. Parte 2», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. trad. Adolfo Gómez, Madrid, Alianza, 1996].



Jack Goldstein, fotogramas de *Shane*, 1975. Película en color, sonora, 16 mm, 3 minutos.

representaban su rutina atlética⁵. Aparecían como en una especie de *déjà vu*, remoto, espectral, aunque sin duda presente. Al igual que el contorsionista y el gimnasta de las primeras *performances* de Goldstein, estaban ahí, actuando en el espacio de los espectadores, y sin embargo parecían virtuales, inmateriales, como las vívidas pero nebulosas imágenes de los hologramas. Cuando parecía que uno de los esgrimidores había derrotado al otro el proyector de luz se apagaba, pero la *performance* proseguía; ya a oscuras se repetía la música de fondo, de forma que la audiencia tratase de recordar la imagen de esgrima, que ya antes tenía la apariencia de un recuerdo. En esta duplicación por medio de la experiencia mnemónica, sale a la luz el mecanismo paradójico por medio del cual funciona la memoria: la imagen queda olvidada, reemplazada. (El *Roget's Thesaurus* proporciona una definición infantil de la memoria que reza así: «La cosa con la que olvido».)

Los «actores» de Goldstein no representan papeles prescritos; se limitan a hacer lo que harían de ordinario, en sus profesiones: del mismo modo, un pastor alemán adiestrado para las películas de Hollywood gruñe y ladra en la película de Goldstein *A German Shepherd*, una bailarina se pone de puntillas en *A Ballet Shoe* o un león, enmarcado por un lema dorado, menea la cabeza y ruge en *Metro-Goldwyn-Mayer*. Estas películas o bien muestran gestos simples, totalmente precisos que se repiten con escasa diferencia entre sí, o incluso sin ninguna en absoluto, o bien acciones ligeramente más extensas que parecen agotarse en sí mismas. Así ocurre, por ejemplo, con *A Ballet Shoe*: se ve el pie de una bailarina con zapatillas de ballet que se alza de puntillas; un par de manos aparecen por el otro lado del encuadre de la película y desatan la cinta de la zapatilla; la bailarina se aleja de puntillas; toda la película dura veintidós segundos. El sentido de que su gesto es completo queda mitigado por sus imágenes fragmentadas (que generan múltiples resonancias psicológicas y tropológicas) y por su duración truncada; el todo no es sino un fragmento.

La impresión de una acción concluida (un espadachín vence al otro) se combina con una estructura de repetición tal (el combate consiste en una constante alternancia de ataque y defensa) que no permite clausurar la acción; la *performance* o la película se detiene, sin embargo no se puede decir que finalice. En este sentido la reciente película titulada *The Jump* resulta ejemplar. Tiene la apariencia de un bucle y, en efecto, es en potencia una repetición de repeticiones sin final. Un saltador de trampolín brinca, da un salto mortal, se sumerge y se desintegra. Todo sucede muy rápido y después vuelve a suceder, y luego, una tercera vez. La cámara sigue las trayectorias de los tres saltadores mediante un ajustado primer plano que no permite discernir gráficamente las trayectorias. Más bien, cada saltador explota en el centro del encuadre como unos fuegos artificiales y, en un instante, desaparece.

The Jump se hizo aplicando la técnica de rotoscopia a una película de super-8 y rodando la animación mediante unas lentes de efectos especiales que dispersaban la imagen en múltiples facetas, como si fueran joyas⁶. En la imagen resultante, que en ocasiones per-

⁵ Las grabaciones fonográficas de Goldstein, que en algunos casos pueden entenderse como obras independientes y, en otros, como bandas sonoras para *performances*, se realizaron empalmando fragmentos sonoros de grabaciones previas que en ocasiones no pasaban de unos cuantos segundos, emulando así su uso de metraje preexistente para hacer películas.

⁶ La «rotoscopia» es una técnica que permite extraer y ampliar figuras independientes de una secuencia realmente filmada, de forma que sea posible utilizarlas para crear animaciones o en la composición de otras secuencias.

mite reconocer al saltador y otras veces es amorfa, se ve una brillante silueta roja sobre fondo negro. El tiempo está a la vez extremadamente comprimido (la acción dura veintiséis segundos) y extremadamente distendido (tiene forma de bucle, se desarrolla sin fin). Pero la temporalidad de la película, en cuanto temporalidad experimentada, no reside en su duración real ni, por supuesto, tampoco en nada que guarde relación con el tiempo sintético de la narración. Su modelo temporal es psicológico, la *anticipación*. Esperamos expectantes cada salto; a pesar de que sabemos aproximadamente cuándo se producirá, siempre nos sorprende, y siempre desaparece antes de que realmente lleguemos a sentirnos satisfechos, de forma que esperamos a que vuelva a aparecer; y de nuevo nos sorprende y nos elude. En todas las películas, *performances*, fotografías y grabaciones fonográficas de Goldstein, se da una temporalidad de índole psicológica: la corazonada, la premonición, la sospecha, la ansiedad⁷. Sin embargo, la resonancia psicológica de estas obras no se corresponde con el tema de sus imágenes, sino con la forma en que esas imágenes se presentan, se *escenifican*; es decir, es una función de su estructura. El tratamiento que da Goldstein a las imágenes queda perfectamente ejemplificado por la técnica utilizada en *The Jump*: la técnica de rotoscopia es un proceso que lo mismo puede considerarse una forma de calcar que de ocultar la imagen filmada, se dibuja al mismo tiempo que se borra. Y esto es lo que cualquier escenificación de la imagen debe ser siempre. Por tanto, la temporalidad de estas imágenes no surge de la naturaleza de suyo temporal del medio, sino de la manera en que se presenta la imagen; así, puede lograrse tanto una imagen estática como una en movimiento.

He aquí una imagen:



Cindy Sherman, *Untitled. Film Still*, 1978. Fotografía en blanco y negro, 21 × 26 cm. Colección Arthur y Carol Goldberg, Nueva York (fotografía: cortesía de Metro Pictures).

⁷ Podría decirse que cada uno de estos artistas trabaja con las convenciones de un género en concreto; si es así, el género preferido por Goldstein sería el cine de catástrofes. En la película *Earthquake*, por ejemplo, todo el primer tercio de la película no es más que una narración sobre un inminente terremoto; sin embargo, cuando llega, nos coge totalmente por sorpresa.

Muestra una mujer joven con el pelo cortado a lo *garçon*, que viste una chaqueta y un sombrero estilo años cincuenta. Tiene el aspecto de lo que en aquella década se conocía como una «mujer dedicada a su profesión»; quizá son los grandes edificios de oficinas que la rodean los que suscitan esta impresión. Pero estos rascacielos desempeñan otro papel en esta imagen. Envuelven y aíslan a la mujer, refuerzan con sus fachadas, amenazantes y umbrías, su aspecto nervioso, al igual que lo hace la forma en que mira por encima del hombro... quizá algo que se oculta más allá del encuadre de la imagen. Nos preguntamos, ¿la persigue alguien?

Pero en realidad, ¿qué es lo que hace de ésta una imagen del presentimiento, de lo que es inminente? ¿Es esa mirada llena de sospecha? ¿Acaso la tendencia a leer la imagen como si fuera una ficción depende de una cierta dislocación espacial –la discorde yuxtaposición de la cara en primer plano y los edificios al fondo– que sugiere un artificio cinematográfico? ¿O son los detalles del maquillaje los que indican que se trata de un disfraz? Quizá es todo esto y aun más.

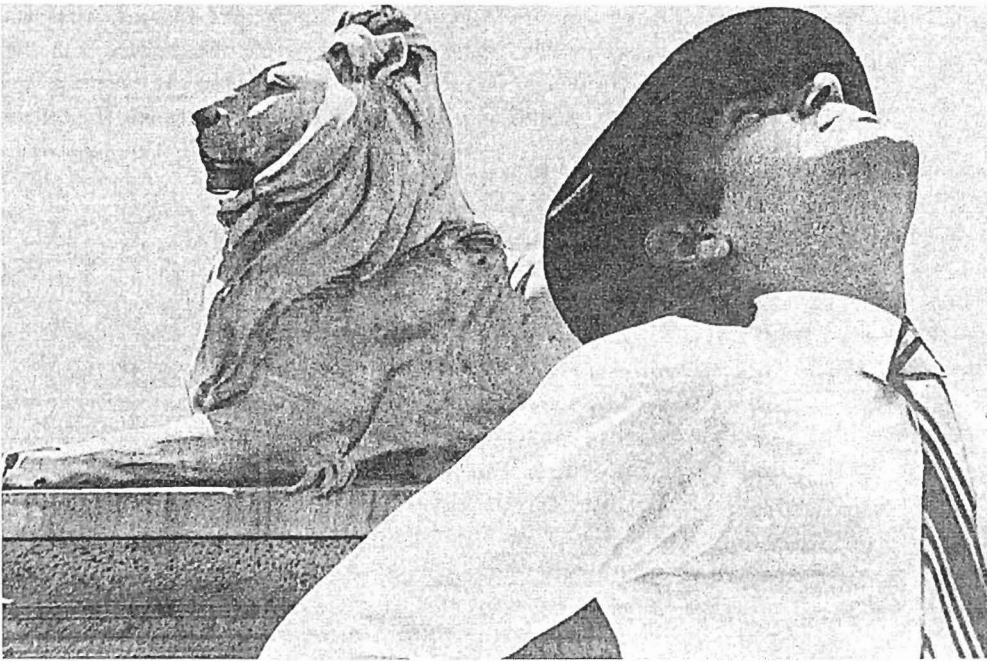
La imagen en cuestión no es nada más que una fotografía de la artista Cindy Sherman y forma parte de una reciente serie de fotografías en las que aparece vestida con distintos atuendos y posando en las más variadas situaciones que transmiten ambientes fascinantes aunque tremendamente ambiguos. No sabemos qué es lo que está ocurriendo en esas imágenes, pero no nos cabe duda de que *algo* está ocurriendo, y ese algo es una narración ficticia. Sería imposible creer que estas fotografías no están preparadas.

Por regla general, se piensa la fotografía estática como algo que se presenta como transcripción directa de lo real, precisamente en su condición de fragmento espacio-temporal; o por el contrario, puede ser una fotografía que trata de trascender tanto el espacio como el tiempo contraviene ese misma índole fragmentaria⁸. Las fotografías de Sherman no son nada de esto. Como suele ocurrir con las instantáneas, tienen la apariencia de ser fragmentos; pero a diferencia de las instantáneas, no es una fragmentación del continuo natural, sino de una secuencia sintagmática, esto es, de una temporalidad convencional, escandida. Son como citas tomadas de la secuencia de escenas que constituye el flujo narrativo del cine. Su índole narrativa tiene que ver con su ausencia y presencia simultáneas: hay un ambiente narrativo que se afirma pero no se cumple. En pocas palabras, son fotografías cuya naturaleza es la del fotograma cinematográfico, ese fragmento «*cuyo ser jamás excede al fragmento*»⁹.

La conmoción psicológica que se registra en este peculiar tipo de imagen puede entenderse mejor cuando aparece en relación al tiempo normal del cine, como la disyun-

⁸ Véase, por ejemplo, Hollis FRAMPTON, «Impromptus on Edward Weston: Everything in Its Place», *October* 5 (verano, 1978), en especial pp. 59-62.

⁹ Roland BARTHES, «El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein», en *Lo obvio y lo obtuso*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986. El uso del fotograma, como un objeto particularmente fascinante, en la práctica artística reciente, es tan frecuente que exige una explicación teórica. En efecto, tanto las obras de Sherman como las de Robert Longo recuerdan realmente a este extraño artefacto, y otro tanto ocurre con la obra de John Mendelsohn, René Santos y James Birrell, entre otros. Además, muchas de sus características, de las que habla Barthes, son relevantes en relación con todas las obras que aquí analizamos. En este contexto, también es interesante señalar que Philip Smith denominó a sus *performances* «cine extrudido» y les puso títulos tan significativos como *Still Stories*, *Partial Biography* y *Relinquish Control*. Consistían en múltiples proyecciones de diapositivas de 35 mm que formaban una secuencia, y funcionaba como deconstrucciones de la narración cinematográfica.



Robert Longo, imagen de la película *Sound Distance of a Good Man*, 1978. Película en blanco y negro, muda, 8 mm, 15 minutos.



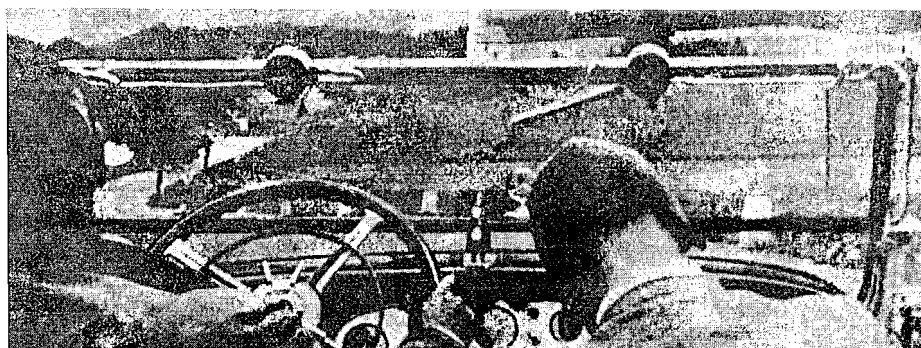
Rainer Werner Fassbinder, imagen de la película *The American Soldier*, 1970. Película en blanco y negro, sonora, 35 mm, 80 minutos.

ción sintagmática de una escena congelada. La súbita abjuración del tiempo narrativo requiere una lectura que puede mantenerse en los confines de la imagen, pero que no puede escapar al modo temporal, del que es un fragmento. En el seno de esta confusión de temporalidades se sitúa la obra de Robert Longo. La imagen central de su tríptico *performance, Sound Distance of a Good Man*, que se presentó en abril de 1978 en el Franklin Furnace, era una película, que mostraba, sin el menor movimiento (a excepción del parpadeo de la luz que constituye un aspecto constante del cine), la parte de arriba del torso de un hombre, su cuerpo arqueado y la cabeza echada hacia atrás como si sufriera una convulsión. Esa postura, que indica un movimiento rápido e inestable, contrasta, en esta imagen sin movimiento, con la helada inmovilidad de la estatua de un león. Según va avanzando la cinta, continúa mostrando únicamente esta imagen estática; todo el film consiste en esta imagen congelada. Pero si bien la imagen de la película no recorre ninguna distancia temporal al margen del tiempo literal de los acontecimientos escenificados que la enmarcan a cada lado, su composición siguió un guión bastante complejo. La cámara de cine de Longo rodaba una fotografía o, más exactamente, un fotomontaje cuyos elementos separados se habían extraído de una serie de fotografías, versiones duplicadas de un mismo plano. En ese plano aparecía un hombre que vestía y posaba a imagen de un relieve en aluminio que Longo había expuesto poco menos de un año antes. A su vez, la escultura era una cita sacada de la reproducción en un periódico de un fragmento de un fotograma de *The American Soldier*, una película de Fassbinder.

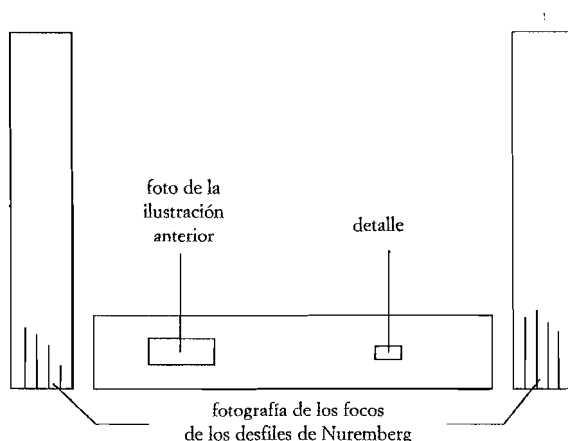
El «guión» de esta película, la espiral de fragmentos, extractos y citas que permite pasar del fotograma a la película estática está, por supuesto, ausente en la película que vieron los espectadores de *Sound Distance of a Good Man*. No obstante, sólo ese guión ausente puede explicar la peculiar presencia de esa estática imagen en movimiento.

Esta complicada manipulación de la imagen no la transforma realmente; la fetichiza. La imagen es un objeto de deseo, el deseo de una significación que se sabe ausente. La expresión de ese deseo de hacer que la imagen produzca una realidad que supuestamente contiene es el tema principal de la obra de Troy Brauntuch. Pero hay que insistir en que no se trata de una obsesión privada. Es una obsesión que se encuentra en la naturaleza misma de nuestra relación con las imágenes. Así pues, Brauntuch utiliza imágenes cuyo tema principal está, desde un punto de vista humanista, tremendamente cargado de sentido, pero cuya opacidad real se pone de manifiesto en su obra.

He aquí una imagen:



Aparecía como una ilustración en las memorias de Albert Speer, con el epígrafe «Hitler dormido en su Mercedes, 1934»¹⁰. Brauntuch la ha reproducido como la imagen central de un montaje fotográfico en tres partes. El nivel que alcanza la fetichización de la imagen por parte de su representación impide por completo su re-presentación; a causa de su carácter fotográfico, la obra de Brauntuch no se puede reproducir fotográficamente a su vez. Su minucioso tratamiento de los detalles más nimios, de las propiedades de escala, color y encuadre, se perderían por completo sin la presencia de la obra como objeto. La fotografía que aparece sobre estas líneas, por ejemplo, se amplió a 45 cm, de manera que sus medios tonos resultaran visibles, y se imprimió en la parte izquierda de un fondo rojo sangre de unos 2 m de largo. A la derecha de esta imagen hay un detalle ampliado de esta fotografía que muestra el edificio que se ve a lo lejos justo encima del parabrisas del Mercedes. El panel en el que aparecen estas dos imágenes está flanqueado por otros dos paneles en posición vertical. De esta forma, el conjunto de fotografías, esquemáticamente, viene a ser algo así:



Los dos paneles verticales también son fotografías ampliadas, aunque resultan demasiado abstractas para que puedan apreciarse. De hecho, son reproducciones del fragmento de una fotografía de los focos de los desfiles de Nuremberg^{10bis}, que iluminan líneas paralelas contra una vasta extensión de cielo nocturno. Por supuesto, resulta casi imposible darse cuenta de lo que son, al igual que ocurría en la fotografía an-

¹⁰ Albert SPEER, *Inside the Third Reich*, Nueva York, Macmillan Publishing Co., 1970, p. 67. Fue Walter Benjamin, por supuesto, una víctima de la misma historia que aquí se rememora, quien se preguntaba: «¿No debe el fotógrafo —descendiente del augur y del arúspice— descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?». Pero añadía: «No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía», se ha dicho, “será el analfabeto del futuro”. ¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos?», de «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1987, p. 82.

^{10bis} Se trata de la iluminación proyectada por Albert Speer para los fastuosos desfiles de Nuremberg donde se exaltaba la figura de Hitler. [N. de los T.]

terior, donde no se reconoce en absoluto a Hitler. Ninguna de las dos fotos revela nada de la historia que se supone que ilustra.

Las imágenes que emplea Brauntuch, al haber sido reproducidas en cientos de libros sobre el holocausto, ya extractadas, ampliadas y cortadas, son tan opacas y fragmentarias que llegan a resultar totalmente mudas en lo que toca a los supuestos temas de los que tratan. En efecto, las más opacas de todas son los dibujos realizados por el propio Hitler¹¹. ¿Qué puede ser menos revelador de la patología de su creador que sus dibujos, perfectamente convencionales? Cada operación a la que Brauntuch somete estas imágenes manifiesta una mirada fascinada, perpleja, que desea que revelen sus secretos; sin embargo lo único que se consigue es que las imágenes sean más imágenes que nunca, esto es, que nuestra distancia respecto de la historia que produjo esas imágenes quede para siempre fijada en un objeto elegante. Esa distancia es todo lo que esas imágenes comunican.

Aunque las manipulaciones a las que Sherríe Levine somete sus imágenes son menos obsesivas que las de Brauntuch, su tema es el mismo: la distancia que nos separa de lo que esas imágenes simultáneamente revelan y ocultan, así como el deseo que de este modo entra en juego. Al llamar la atención sobre imágenes que tienen la categoría de mito cultural, Levine pone de manifiesto la importancia que tienen, así como sus connotaciones psicológicas, a través de estrategias muy simples. En una serie tripartita, por ejemplo, Levine recortó tres fotografías de una madre y su hija con la forma de las características siluetas de los presidentes estadounidenses Washington, Lincoln y Kennedy. La universalidad de los mitos que maneja Levine queda ejemplificado por estos perfiles, tomados de las caras de las monedas; las fotografías se recortaron de una revista de moda. La confrontación de ambas imágenes se estructura de tal manera que cada una debe leerse mediante la otra: el perfil de Kennedy *delinea* la imagen de la madre y su hija, que a su vez *llena* el emblema de Kennedy. Estas imágenes carecen de significación autónoma (las figuras no significan lo que figuran); es la manera en que se presentan (en las monedas, en las páginas de las revistas de moda) la que las dota de significación. Levine las sustrae de su lugar habitual en nuestra cultura para subvertir sus mitologías.

La imagen de la madre y la hija / Kennedy se expuso mediante una proyección de diapositivas en *The Kitchen*, de forma que la imagen alcanzaba grandes dimensiones, unos dos metros y medio, y se difundía a través de un chorro de luz. Esta presentación de la imagen le daba una presencia teatral e imperiosa ¿Pero cuál era el medio de esa presencia y, por tanto, de la obra? ¿La luz? ¿Una diapositiva de 35 mm? ¿Una imagen recortada de una revista? ¿Quizá el medio de esta obra es su reproducción en este libro? Una vez que es imposible determinar el medio físico de la obra ¿podemos acaso localizar la obra de arte original?¹².

¹¹ Brauntuch ha utilizado estos dibujos, que se han difundido extensamente, en algunas de sus obras. Quizá sea aún más sorprendente que la banalidad de los dibujos de Hitler el arte que se produjo dentro de los campos de concentración; véase *Spiritual Resistance: Art from Concentration Camps, 1940-1945*, Nueva York, The Jewish Museum, 1978.

¹² En un principio Levine se propuso que las tres partes de la obra tuvieran formas diferentes con motivo de esta exposición: la silueta de Kennedy como una proyección de diapositivas en la galería, la de Lincoln como una tarjeta postal y la de Washington como un póster; de este modo se haría hincapié en la ambigua relación de la obra con su medio. Sin embargo, sólo se llevaron a cabo las dos primeras partes.

Al principio de este ensayo, afirmé que era precisamente este tipo de abandono del medio en cuanto tal lo que nos permitía hablar de una ruptura con la modernidad o, más exactamente, con lo que Michel Fried consideraba moderno. No obstante, la de Fried es una concepción muy particular y partidista de la modernidad que, por ejemplo, no tiene en cuenta el cine («el cine, incluso el más experimental, no es un arte moderno») o la pintura surrealista de carácter eminentemente teatral. Las obras que he intentado presentar aquí guardan relación con una comprensión distinta de la modernidad, cuyas raíces se remontan a la estética simbolista de Mallarmé¹³, y en la que se pueden incluir obras cuya dimensión es literal o metafóricamente temporal y que no buscan la trascendencia de la condición material de los signos a través de los que se genera el significado.

No obstante, resulta útil considerar que las obras recientes han efectuado una ruptura con la modernidad y que, por lo tanto, son posmodernas. Pero si ser *posmoderno* equivale a tener cierto valor teórico, entonces ese término no puede usarse meramente como un término cronológico más; por el contrario, debe servir para mostrar la peculiar naturaleza de una ruptura con la modernidad¹⁴. Es esta la razón de que sea tan importante la nueva actitud en lo que se refiere a los medios. Las descripciones formales del arte moderno eran topográficas, organizaban la superficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar la descripción como una actividad estratigráfica. Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación constitutivos de las estrategias que utilizan las obras de las que he hablado antes, exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen.

Una comprensión teórica de la posmodernidad también servirá para delatar cualquier pretensión de prolongar la vida de las formas ya caducas. En este sentido, y debido a su similitud superficial con las pinturas que aquí se han analizado, viene a colación un ejemplo: en 1978, el Whitney Museum organizó una exposición titulada «New Image Painting», una muestra con obras muy diversas en su calidad, intención y sentido. Esta variedad quedaba un tanto desfigurada, ya que se pretendía asimilar las obras en virtud de la que, en la mayoría de los casos, era su característica menos importante: las imágenes reconocibles. De hecho, por encima de todo, lo esencial de aquellas obras era su intento de preservar la integridad de la pintura. Así, por ejemplo, se expusieron pinturas de Susan Rothenberg en las que aparecen imágenes más bien abstractas de caballos. Sin embargo, por la función que desempeñaban esos caballos en las superficies pictóricas, lo mismo podían haber sido cuadrículas. «El interés por el caballo», explica la autora, «se debe a que divide con precisión»¹⁵. La obra de

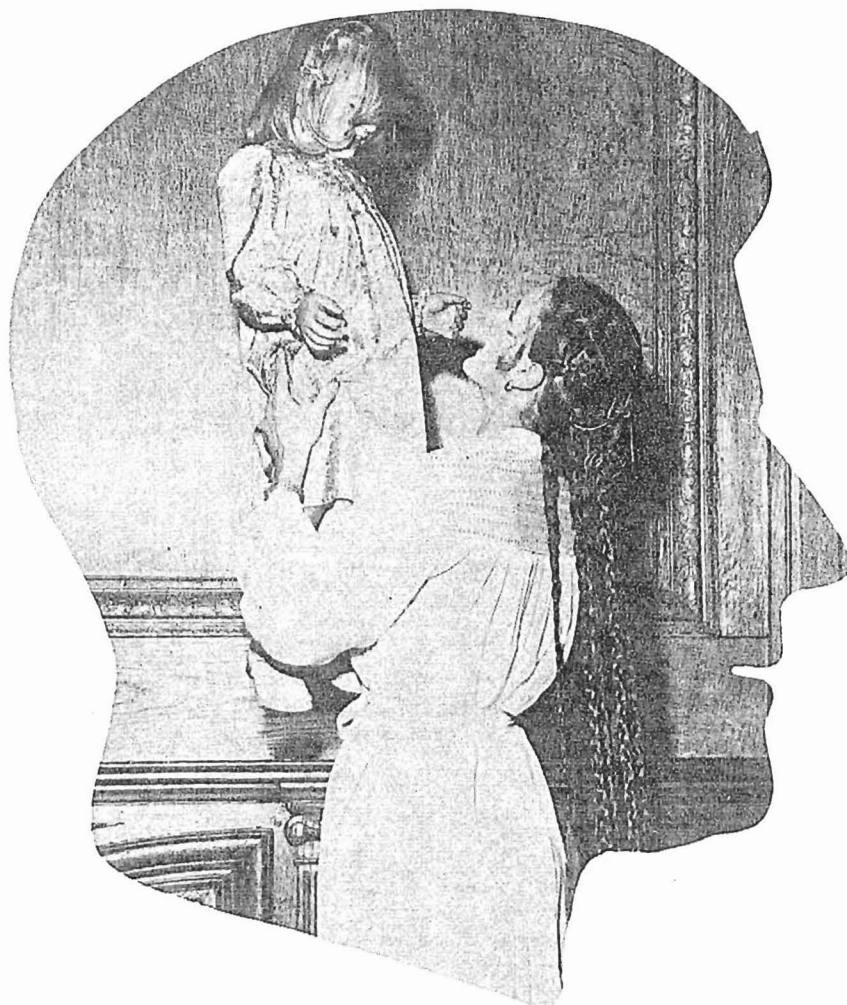
¹³ Para una discusión de esta estética en relación con un medio pictórico, véase mi ensayo «Positive/Negative: A Note on Degas's Photographs», *October* 5 (verano, 1978), pp. 89-100.

¹⁴ Existe un cierto peligro en una idea de posmodernidad que comienza a plantearse una idea que postula que la posmodernidad es un pluralismo y que pretende negar la posibilidad de que el arte pueda alcanzar ya un carácter radical o vanguardista. Este tipo de concepción habla del «fracaso de la modernidad» en un intento de instituir un nuevo humanismo.

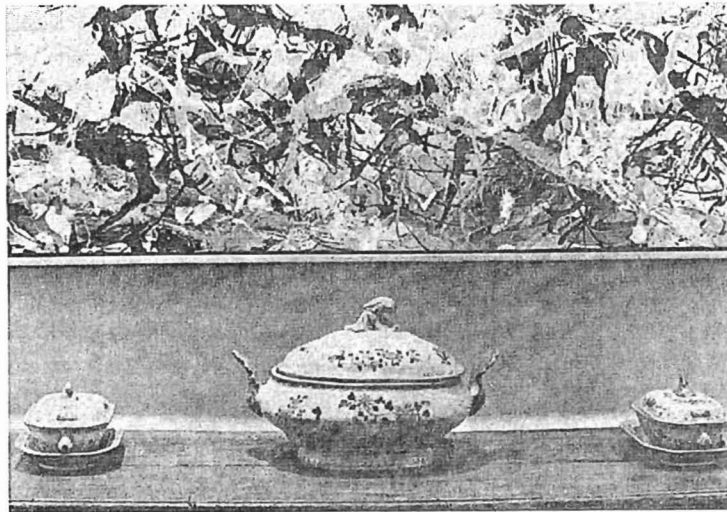
¹⁵ En Richard MARSHALL, *New Image Painting*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1978, p. 56.

más éxito en la exposición fue un cuadro de Robert Moskowitz titulado *The Swimmer*, en el que la extensión azul de la que emerge la figura de un nadador dando una brazada, podía ser objeto de una doble lectura, sin que exista solución: como fondo pictórico o como agua. De este modo, la pintura contribuye a ese tipo de ironía hacia el medio que precisamente identificamos como moderna.

«New Image Painting» puede servir como paradigma de las exposiciones que recientemente han organizado distintos museos, mostrando así su complicidad con ese arte que trata de preservar las categorías estéticas modernas que los propios museos han institucionalizado: no es casual, después de todo, que la era moderna coincida con la era de los museos. Así pues, la razón de que ahora tengamos que buscar las prácticas estéticas en lo que se conoce como «locales alternativos», fuera del museo, se debe a que esas prácticas, esas imágenes, formulan preguntas posmodernas.



Sherrie Levine, *Sin título*, 1978. Reproducida en *October* 8 (primavera, 1979), p. 86.



Jackson Pollock,
Frieze, 1953-1955.
Óleo sobre lienzo,
66 x 218,5 cm.,
Colección de Mr. y Mrs.
Burton Tremaine
(fotografía: Louise
Lawler, *Pollock and
Tureen*, 1984).



James Rosenquist,
1947, 1948, 1950, 1960.
Óleo sobre táblex,
76,2 x 224 cm. Colección
del artista (fotografía:
Bruce C. Jones; cortesía
de la Leo Castelli
Gallery).



Matt Mullican,
*Mullican Posters (Fate,
God, Angel-Demon,
Heaven, Before Birth,
Death, Hell)*, 1982.
Pintura de plomo sobre
papel, cada uno:
152,4 x 91,5 cm
(fotografía:
Zindman/Fremont;
cortesía de la Mary
Boone Gallery) [en el
texto se lee: «Vida,
destino, Dios, cielo,
ángel-demonio, cielo,
antes de nacer, muerte,
infierno» (N. de los T.)]

LA ACTIVIDAD FOTOGRÁFICA DE LA POSMODERNIDAD

Es una noción fetichista y, fundamentalmente, antitécnica del arte con la que los teóricos de la fotografía han luchado durante casi un siglo, sin conseguir, por supuesto, el menor resultado. Puesto que no buscaban nada más allá de adquirir credenciales para el fotógrafo desde un tribunal al que él ya había derrocado.

Walter Benjamin, «A Short History of Photography»

En tanto que la modernidad había hecho lo posible por reprimir el hecho de que la fotografía había conculcado la cátedra del arte, podemos afirmar que la posmodernidad constituye un retorno a lo reprimido. La posmodernidad representa una ruptura con la modernidad y con aquellas instituciones que son la precondition necesaria y a la vez dan forma al discurso moderno. Dichas instituciones son obviamente el museo y la historia del arte; pero también, de un modo más complejo, la fotografía, de la que la modernidad depende tanto por su presencia como por su ausencia. El fundamento de la posmodernidad es la dispersión del arte, su pluralidad, que no es lo mismo que pluralismo. Pluralismo implica la fantasía de que el arte es libre, libre de otras prácticas e instituciones discursivas y, sobre todo, libre de la historia. Y esta fantasía de libertad se mantiene porque se considera que cada obra de arte es completamente única y original. Mi intención es la de hablar sobre la pluralidad de las copias frente a este pluralismo de los originales.

En un artículo de 1979 titulado «Pictures», en el que, por primera vez, encontré útil utilizar el término *posmodernidad*, intenté bosquejar un contexto para el trabajo de un grupo de jóvenes artistas que comenzaban por entonces a exponer en Nueva York¹. Rastree la génesis de sus preocupaciones hasta llegar a lo que había sido etiquetado peyorativamente como la teatralidad de la escultura minimalista y las secue-

¹ D. CRIMP, «Pictures», *October* 8 (primavera de 1979), pp. 75-88. Este artículo es una versión revisada del texto del catálogo para una exposición con el mismo título que organicé para el *Artist Space* de Nueva York en

las de dicha teatralidad en el arte de los setenta². Sugerí entonces que el modo artístico paradigmático de los setenta había sido el arte performativo, incluyendo en dicho término todas esas obras que se realizaban dentro de una situación específica y para una duración específica; obras en las que se podía decir, literalmente, que se había estado; obras, en conclusión, que asumían la presencia del espectador ante la obra mientras ésta tenía lugar, y que privilegiaban al espectador en vez de al artista.

En mi intento por continuar la lógica de la evolución que estaba esbozando me topé con un obstáculo. Lo que yo quería explicar era cómo llegar desde esta condición de presencia –el *estar allí* necesario para la *performance*– al tipo de presencia que sólo es posible a través de la ausencia de lo que sabemos que es la condición de la representación. Puesto que estaba escribiendo de obras que habían asumido de nuevo, tras medio siglo de su represión, la cuestión de la representación, resolví dicha transición mediante un subterfugio, un epígrafe con una cita incluido entre dos secciones del texto. La cita, tomada de uno de los cuentos de fantasmas de Henry James, era una falsa tautología, que jugaba con el doble sentido, realmente antitético, de la palabra *presence*: «*The presence before him was a presence*» (La presencia que estaba frente a él era una «presencia»).

Lo que he denominado subterfugio tal vez no fuera tal, sino, más bien, el indicio de algo crucial de la obra que estaba describiendo, un concepto que ahora me gustaría elaborar. Para lograrlo quisiera añadir una tercera definición a la palabra *presence*. Junto a la noción de *presence*/presencia como algo que *está ahí*, que está en frente, y a la noción de *presence*/presencia utilizada por Henry James en sus historias de fantasmas, la presencia que es un fantasma y que es, realmente, una ausencia, la presencia que *no está ahí*, quiero añadir la noción de *presence*/presencia como un aumento del estar ahí, un aspecto fantasmal de presencia que es su exceso, su suplemento. Esta noción de presencia es a la que nos referimos cuando afirmamos que, por ejemplo, Laurie Anderson es una *performer* con presencia. Con esta afirmación no sólo expresamos que ella está ahí, frente a nosotros, sino que ella está más que ahí, que además de estar ahí tiene presencia. Referirse a Laurie Anderson en estos términos puede parecer un poco raro en tanto que dicha presencia tiene lugar a través de la utilización de técnicas reproductivas que presuponen su ausencia, o sólo su presencia del modo en que Henry James utiliza el término al decir «*The presence before him was a presence*».

Éste es el tipo de presencia que yo atribuía a las *performances* de Jack Goldstein, como su *Two Fencers* (Dos esgrimistas), a las que añadiría la *performance* de Robert Longo titulada *Surrender* (Rendición). Estas *performances* no eran otra cosa que presencias, cuadros vivientes que ocupaban el espacio del espectador pero que, a su vez, parecían etéreos, ausentes. Tenían la extraña cualidad de los hologramas y resultaban muy vivos y detallados pero, al mismo tiempo, fantasmales, ausentes. Goldstein y Lon-

otoño de 1977. Publicado en castellano bajo el título «Imágenes» en la edición castellana de B. WALLIS, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, trad. de Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid, Akal, 2001, pp. 175-189.

² La famosa condena de la teatralidad de la escultura minimalista está en M. FRIED, «Art and Objecthood», *Artforum* 5, 10 (junio de 1967), pp. 12-23.

go son artistas cuyo trabajo, junto al de un buen número de sus contemporáneos, se aproxima al tema de la representación a través de modos fotográficos, en concreto a todos esos aspectos de la fotografía que están relacionados con la reproducción, con las copias, y con las copias de copias. La presencia concreta de la obra se realiza a través de la ausencia, a través de la distancia insalvable con el original, incluso de la posibilidad de un original. Tal presencia es la que yo atribuyo al tipo de actividad fotográfica a la que yo llamo posmodernista.

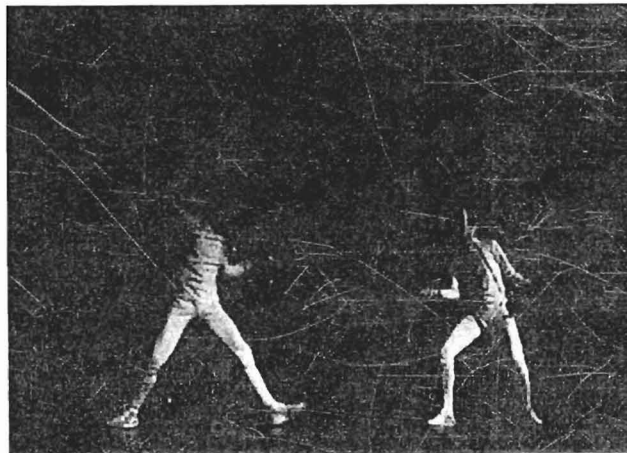
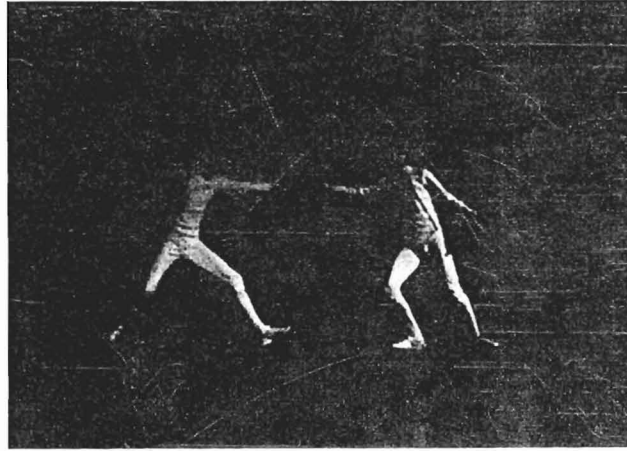
Esta cualidad de la presencia parecería ser justamente lo contrario de lo que Walter Benjamin tenía en mente al introducir la noción de aura en el lenguaje de la crítica, desde el momento en que el aura tiene que ver con la presencia del original, con la autenticidad, con la existencia única de la obra de arte en el lugar en el que ocurre. Es este aspecto de la obra el que puede someterse a pruebas de análisis químico o a expertizaje, aquel aspecto que la disciplina de historia del arte, al menos bajo la forma de *Kunstwissenschaft*, tiene la capacidad de probar o refutar, aquel, por tanto, que determina la inclusión de la obra de arte en el museo o, por el contrario, su rechazo. Y esto se debe a que el museo no trata con imitaciones, copias o reproducciones. La presencia del artista en la obra debe ser perceptible; de tal modo el museo sabe que posee algo auténtico.

Pero es esta misma autenticidad, tal como afirma Benjamin, la que es despreciada inevitablemente por la reproducción mecánica, la que disminuye por la proliferación de copias. «Aquello que se marchita en la era de la reproducción mecánica; eso es el aura de la obra de arte», en palabras de Benjamin³. Pero, por supuesto, tal como la utilizaba Benjamin, el aura no es una categoría ontológica sino una categoría histórica. No es algo que sea propio del trabajo manual y no del mecánico. Según el punto de vista de Benjamin, ciertas fotografías tienen aura, mientras que una pintura de Rembrandt es capaz de perder la suya en la época de la reproducción. El marchitamiento del aura, la disociación de la obra del tejido de la tradición, es una consecuencia *inevitable* de la reproducción mecánica. Esto es algo que todos hemos experimentado. Todos conocemos, por ejemplo, la imposibilidad de experimentar el aura de un cuadro como la *Mona Lisa* cuando estamos frente a él en el Louvre. Su aura se ha visto seriamente mermada por las miles de veces que hemos visto su reproducción, y no existe ningún grado de concentración que nos devuelva su unicidad.

Sin embargo, parecería que, si bien el marchitamiento del aura es un hecho inevitable de nuestros tiempos, resultan igualmente inevitables todos esos proyectos para recuperarla, para intentar que el original y el único resulten todavía posibles y deseables. Y esto no resulta tan aparente en ningún otro campo como en el de la fotografía, el auténtico culpable de la reproducción mecánica.

Benjamin aceptó la presencia de aura en un grupo muy limitado de fotografías. Éste era el de las fotografías denominadas «de la fase primitiva», el periodo anterior a 1850 y a la comercialización que comenzó a partir de esa década. Decía, por ejemplo,

³ W. BENJAMIN, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, trad. de Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, 1969, p. 221 [ed. cast.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973].



Jack Goldstein, *Two Fencers*, 1977.

que la gente de esas fotografías tempranas «tenía aura, algo que se entremezclaba con su forma de mirar y que les otorgaba plenitud y seguridad»⁴. Esta aura le parecía a Benjamin el resultado de dos cosas: por un lado, el largo periodo de exposición durante el que los sujetos se plasmaban en imágenes y, por otro, la relación única y sin mediador entre el fotógrafo, que era «un técnico de la última hornada», y el modelo, que era «miembro de una clase en ascenso, repleto de un aura que penetraba cada pliegue de su abrigo burgués y de su pajarita»⁵. El aura de estas fotografías no radica en la presencia del fotógrafo en la fotografía del mismo modo en que el aura de la pintura está determinada por la presencia inconfundible de la mano del artista en su cuadro. Más bien, es la presencia del sujeto, de lo que es fotografiado, «la pequeña chispa de la casualidad, del aquí y ahora, con el que la realidad ha marcado, por decirlo de algún modo, la naturaleza de la imagen»⁶. Para Benjamin, el expertizaje de la fotografía es una actividad diametralmente opuesta al de la pintura; no intenta buscar la mano del artista sino la intrusión incontrolable y descontrolada de la realidad, la cualidad completamente única y casi mágica del sujeto, no la del artista. Y eso es quizá por lo que le parecía a Benjamin tan erróneo que los fotógrafos comenzasen, tras la comercialización del medio, a simular el aura perdida por medio de la aplicación de técnicas que imitaban a las pinturas. El ejemplo que ponía era el del método de goma bicromatada utilizado en la fotografía pictórica.

Aunque a primera vista parezca que Benjamin lamentaba la pérdida del aura, la verdad es más bien lo contrario. Escribió sobre la reproducción que su «significación social, en concreto en su forma más positiva, es inconcebible sin su aspecto destructivo, catártico, sin su liquidación del valor tradicional del patrimonio cultural»⁷. Para él la grandeza de Eugène Atget consistía en eso: «Inició la liberación del objeto de su aura, lo que es el logro más incontestable de la escuela fotográfica reciente»⁸. «Lo más destacable de las pinturas [de Atget] [...] es su vacío»⁹.

Esta operación de vaciado, la reducción del aura, la contestación a la unicidad de la obra de arte, se ha acelerado e intensificado en el arte de las dos últimas décadas. Desde la multiplicación de imágenes fotográficas serigrafiadas en las obras de Rauschenberg y Warhol hasta las obras realizadas industrialmente, estructuradas repetitivamente, hechas por los escultores minimalistas, todo lo referente a la práctica artística radical parece conspirar hacia esa liquidación de los valores culturales tradicionales de los que hablaba Benjamin. En tanto en cuanto el museo es una institución fundada en dichos valores y cuyo trabajo es el mantenimiento de los mismos, éste ha tenido que afrontar una crisis de considerables proporciones. Un síntoma de esa crisis es el

⁴ W. BENJAMIN, «A Short History of Photography», trad. de Stanley Mitchell, *Screen* 13, 1 (primavera de 1972), p. 18 [ed. cast.: «Breve historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973].

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ W. Benjamin, «Work of Art», cit., p. 221.

⁸ W. Benjamin, «Short History», cit., p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

hecho de que, hacia 1970, nuestros museos hayan abdicado de su responsabilidad con respecto a la práctica artística contemporánea y hayan vuelto con nostalgia hacia el arte que anteriormente había sido relegado a sus depósitos. La historia del arte revisionista empezó pronto a ser justificada por las «revelaciones» de los logros de los artistas académicos y de figuras menores de todo tipo.

A mediados de los setenta surgió un síntoma más serio de la crisis del museo que ya he mencionado anteriormente: los intentos varios de recuperar lo aurático. Estos intentos se manifestaron en dos fenómenos contrarios: el resurgir de la pintura expresionista y el triunfo de la fotografía-como-arte. El museo ha aceptado a estos dos fenómenos con igual entusiasmo.

Creo que no hace falta decir mucho sobre el regreso a la pintura como expresión personal. Podemos verla miremos hacia donde miremos. El mercado está abarrotado. Aparece bajo cualquier forma –pintura *pattern*, pintura *new-image*, neoconstructivismo, neoexpresionismo–; es, realmente, pluralista. Pero dentro de su individualismo, esta pintura es completamente conformista en un punto: su odio a la fotografía. Barbara Rose escribió en un texto casi panfletario para el catálogo de su *American Painting: The Eighties*:

Los pintores serios de los ochenta forman un grupo extremadamente heterogéneo, algunos son abstractos, otros representacionales. Pero están tan unidos en lo que concierne a gran número de cuestiones críticas que resulta posible aislarles como grupo. En primer lugar, están dedicados a preservar el arte en tanto algo trascendente, un arte de lo universal en oposición a una significación local o actual. Su estética, que sintetiza cualidades táctiles con cualidades ópticas, se define de manera consciente en oposición a la fotografía y a cualquier otra forma de reproducción mecánica que busque privar a la obra de arte de su «aura» única. De hecho, lo que la pintura actual intenta de una manera autoconsciente es lograr la intensificación del aura a través de una gran variedad de medios, ya sea enfatizando la mano del artista o creando imágenes visionarias altamente individuales que no se pueden confundir ni con la realidad propia ni con otra¹⁰.

El que este tipo de pintura considerara sin ninguna duda a la reproducción mecánica como enemigo es sintomático de la amenaza que la actividad fotográfica de la posmodernidad planteaba a las ideas heredadas (las únicas reconocidas por este tipo de pintura). Pero en este caso también es síntoma de una amenaza más limitada y aniquiladora: la que sufre la pintura cuando es la propia fotografía la que adquiere aura. Ya no es entonces una cuestión de ideología; es una verdadera competición para conseguir el presupuesto y las paredes del museo.

¿Pero cómo ha sido capaz la fotografía de adquirir este aura de repente? ¿Cómo se ha reducido la plenitud de copias a la escasez de los originales? ¿Y cómo distinguimos al original de las copias?

Aquí es donde entra el experto. Pero no el experto en fotografía al estilo de Benjamin, ni siquiera al de Barthes. Ni la «chispa de la casualidad» de Benjamin ni el «ter-

¹⁰ B. ROSE, *American Painting: The Eighties*, Buffalo, Thoren-Sidney Press, 1979, s. p.

cer significado» de Barthes podrían garantizar el lugar de la fotografía en el museo¹¹. El experto que se necesita para este trabajo es el historiador del arte clásico con sus análisis químicos y, sobre todo, con su análisis estilístico. Para autentificar la fotografía se necesita toda la maquinaria de la historia del arte y de la museología, con algún añadido y con algo más de destreza. Para empezar, nos encontramos con la irrefutable rareza de época, la impresión original. Ciertas técnicas, tipos de papel y procedimientos químicos han quedado desfasados y, de este modo, resulta sencillo calcular la edad de la impresión. Pero este tipo de rareza certificable no me resulta interesante, ni siquiera su equivalente en la práctica fotográfica contemporánea: la edición limitada. Lo que me interesa es la subjetivación de la fotografía, el modo en que el expertizaje de la «chispa de la casualidad» se convierte en expertizaje de estilo fotográfico. De momento es posible detectar la mano del fotógrafo, aunque está claro que por ésta nos referimos a su ojo o a su visión única (aunque también puede ser la mano misma. Uno sólo tiene que escuchar a los partidarios de la subjetividad fotográfica describiendo el ritual místico que lleva a cabo el fotógrafo en el cuarto de revelado).

Soy consciente de que al plantear la cuestión de la subjetividad estoy reviviendo el debate central de la historia estética de la fotografía —el de la impresión pura o la impresión manipulada, o cualquier otra variación sobre el mismo tema—. Pero lo hago aquí con el fin de advertir que la recuperación del aura de la fotografía incluiría bajo el estandarte de la subjetividad a *toda* la fotografía, a la fotografía cuyo origen está en la mente humana y a aquella que lo es del mundo que nos rodea, a las ficciones fotográficas más manipuladas y a las transcripciones más realistas de lo real, lo direccional y lo documental, los espejos y las ventanas¹², las revistas *Camera Work* en sus inicios, *Life* en su apogeo. Éstos son sólo los términos de estilo típicos del espectro consensuado de la fotografía-como-arte. La restauración del aura, su consiguiente coleccionismo y exhibición, no se para aquí. Se extiende a la tarjeta de visita, a la fotografía de moda, al anuncio publicitario, a la instantánea anónima y la polaroid. En el origen de cada una de ellas hay un Artista y, por lo tanto, cada uno puede encontrar su lugar dentro del espectro de la subjetividad. Y es que siempre ha sido un lugar común en la historia del arte que tanto el realismo como el expresionismo son sólo una cuestión de grado o temática, en otras palabras, una cuestión de estilo.

La actividad fotográfica de la posmodernidad opera, tal como podríamos suponer, con la complicidad de estos modos de la fotografía-como-arte, pero sólo para subvertirlos o para superarlos. Y lo hace precisamente con respecto al aura, aunque no para recuperarla, sino para desplazarla, para mostrar que ésta sólo tiene que ver con la copia, no con el original. Un grupo de artistas jóvenes que trabajan precisamente con la fotografía han cuestionado la pretensión de originalidad de la misma, mostrando dichas pretensiones como la ficción que son, mostrando la fotografía como una *repre-*

¹¹ El «tercer significado» de la fotografía aparece teorizado en R. BARTHES, «The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills», en *Image – Music – Text*, trad. de Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1972, pp. 52-68.

¹² Me refiero aquí a J. SZARKOWSKI, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1978.

sentación, como algo ya visto. Sus imágenes son confiscadas, apropiadas, *robadas*. En su obra no se puede encontrar el original ya que está siempre desplazado; incluso aparece como una copia el yo que podría haber generado el original.

Con su estilo característico, Sherrie Levine comienza una declaración sobre su trabajo con una anécdota que se ha convertido en un lugar común:

Como la puerta estaba medio abierta, pude ver de manera confusa a mi madre y mi padre en la cama, uno encima del otro. Mortificada, herida, aterrorizada, tuve la horrible sensación de haberme puesto ciegamente en malas manos. De manera instintiva y sin esfuerzo, me dividí, por decirlo de alguna manera, en dos personas. Una de ellas, la real, la genuina, continuó por su cuenta, mientras que la otra, una brillante imitación de la primera, fue designada para mantener relaciones con el mundo. Mi primer yo se mantiene a distancia, impasible, irónico y observando¹³.

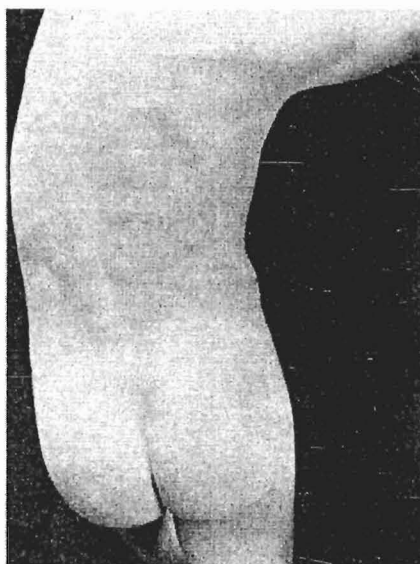
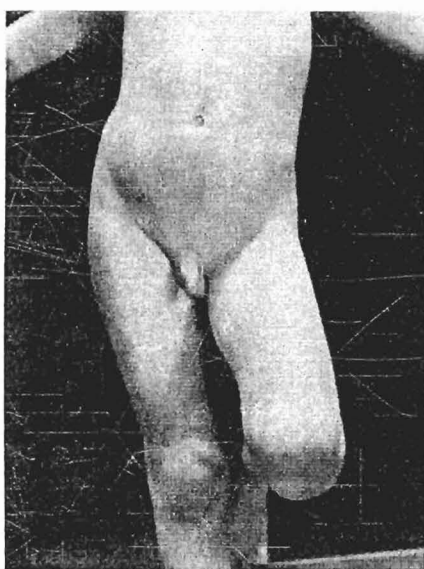
No sólo reconocemos aquí la descripción de algo que ya sabíamos –la escena original– sino que podríamos extender nuestro reconocimiento de la novela de Moravia de la que fue plagiada. Dado que la declaración autobiográfica de Levine es sólo una retahíla de citas robadas a otros, y habiéndonos dado cuenta de que éste es un modo extraño de escribir sobre el propio método de trabajo, quizá deberíamos fijarnos de nuevo en la obra que es objeto de descripción.

En una exposición reciente, Levine expuso seis fotografías de un joven desnudo. Habían sido refotografiadas de la famosa serie hecha por Edward Weston a su hijo Neil y que Levine había sacado de un póster publicado por la Witkin Gallery. Según las leyes del *copyright*, las imágenes pertenecen a Weston –actualmente, a sus herederos–. Sin embargo, pienso que, para ser justos, también deberían pertenecer a Praxíteles, puesto que, si la *imagen* puede ser poseída, seguro que éstas en concreto pertenecen a la escultura clásica, lo que las convertiría en dominio público. Levine comentó que cuando enseñó sus fotografías a un amigo, aquel afirmó que lo único que éstas lograban era que quisiera ver los originales. «Por supuesto» contestó, «y los originales consiguen que quieras ver a ese niño, pero cuando ves al niño, se acabó el arte». El deseo que se inicia con esa representación no termina en torno al niño, no se satisface con él. El deseo de la representación existe siempre y cuando no pueda ser satisfecho, siempre y cuando el original resulte desplazado. Sólo en la ausencia del original puede tener lugar la representación. Y ésta tiene lugar porque siempre está presente en el mundo *como* representación. Por supuesto, fue Weston el que dijo que la fotografía debía ser completamente visualizada antes de que se haga la toma¹⁴. Levine tomó las palabras del maestro al pie de la letra y, al hacerlo, mostró lo que él realmente quería decir. El *a priori* que Weston tenía en mente no estaba realmente en su mente; estaba en el mundo, y Weston sólo lo copió.

¹³ Sherrie Levine, declaración sin publicar, 1980.

¹⁴ La noción de Weston de que la fotografía debe ser *previsualizada* aparece con ciertas variantes en gran parte de su obra. Apareció por primera vez en «Random Notes on Photography» de 1922. Ver Peter C. BUNNELL (ed.), *Edward Weston on Photography*, Salt Lake City, Peregrin Smith Books, 1983.

Este hecho es incluso más crucial en aquellas series de Levine en las que la imagen *a priori* no ha sido incautada de manera tan obvia del ámbito de la alta cultura –la que incluye tanto a Weston como a Praxíteles–, sino del propio mundo, en el que la naturaleza posa como la antítesis de la representación. Las imágenes que Levine toma de libros de fotografía de Andreas Feininger y Elliot Porter muestran escenas de la naturaleza que resultan tremendamente conocidas. Sugieren una nueva interpretación de la descripción que hace Barthes del tiempo de la fotografía como si «hubiera estado allí»¹⁵. La presencia que dichas fotografías tienen para nosotros es la presencia de un *déjà vu*, la naturaleza como si ya se hubiera visto, la naturaleza como representación.



Sherrie Levine, *Sin título* (copia de Edward Weston).

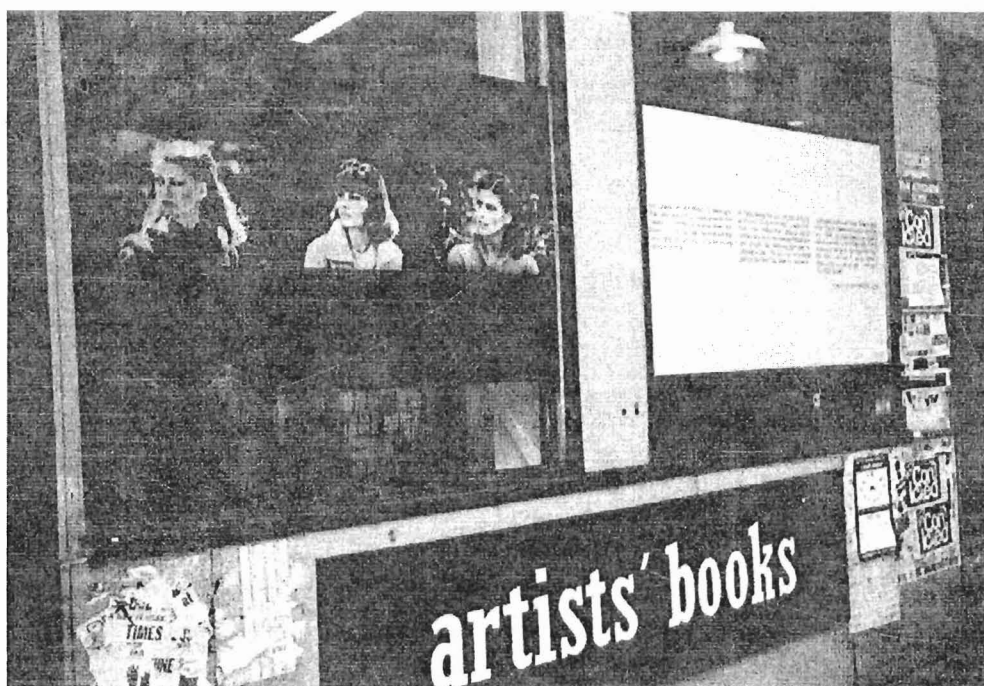
¹⁵ Véase R. Barthes, «Rethoric of the Image», en *Image-Music-Text*, cit., pp. 32-51 [ed. cast.: «Retórica de la imagen», en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 2002].



Cindy Sherman, *Sin título*, 1982.

Si las fotografías de Levine ocupan un lugar en el espectro de la fotografía-como-arte, ese lugar sería el más alejado de la fotografía pura, no sólo porque las fotografías de las que se apropia operan dentro de ese modo, sino porque no las manipula en absoluto; ella simplemente, y literalmente, «toma» fotografías. Al otro lado de ese espectro está la fotografía que está compuesta, manipulada y ficcionalizada de manera autoconsciente; el denominado modo direccional, en el que se pueden encontrar *auteurs* de la fotografía como Duane Michals y Les Krims. La estrategia de dicho modo es la de utilizar la aparente veracidad de la fotografía contra ella misma, creando su propia ficción a través de la aparición de una realidad sin costura a la que se ha tejido una dimensión narrativa. Las fotografías de Cindy Sherman funcionan dentro de este modo, pero sólo para exponer un aspecto no deseado de esa ficción, ya que Sherman revela la ficción del yo. Sus fotografías muestran que el supuestamente autónomo y unitario yo, fuera del cual los otros «directores» crean sus propias ficciones, no es otra cosa que una serie discontinua de representaciones, copias e imitaciones.

Las fotografías de Sherman son autorretratos en los que aparece disfrazada representando un drama cuyos detalles no nos son desvelados. Esta ambigüedad en la narración es equivalente a la ambigüedad del yo que es tanto el actor de la historia como su creador. Sherman, a pesar de, literalmente, autocrearse en sus obras, también «es creada» en la imagen de estereotipos femeninos ya conocidos; su yo es entendido, por tanto, como algo contingente respecto a las posibilidades que ofrece la cultura de la que Sherman también es partícipe y no como algo derivado de alguna pulsión interior.



Richard Prince, *Instalación de escaparate*, 1980.

Así, sus fotografías invierten los términos del arte y de la autobiografía. No utilizan al arte para revelar el verdadero yo del artista sino para mostrar el yo como una construcción imaginaria. No existe una Cindy Sherman real en estas fotografías; sólo los disfraces que ella asume. Y no crea esos disfraces; simplemente los elige del mismo modo que haríamos cualquiera de nosotros. Prescinde en sus escenas de la pose de la autoría no sólo a través de los medios mecánicos de construir una imagen, sino a través de la eliminación de cualquier yo continuo, de una persona esencial o de un semblante reconocible.

El ámbito de nuestra cultura más manipulador respecto a los papeles que representamos es, por supuesto, la publicidad, cuya estrategia fotográfica es la de disfrazar el modo direccional como si se tratara de un tipo de documental. Richard Prince roba las más directas y banales de entre estas imágenes para inscribirlas dentro del contexto de la fotografía-como-arte a modo de *shock*. Pero la familiaridad brutal de estas imágenes conlleva en último término extrañeza, invadiéndolas una dimensión involuntaria y no deseada de la ficción. Prince pone en evidencia esta invasión de los fantasmas de la ficción al aislar, aumentar y yuxtaponer diversos fragmentos de imágenes comerciales. Al centrarse directamente en el fetiche de consumo, al utilizar la llave maestra del fetichismo de consumo, las fotografías refotografiadas de Prince adquieren una dimensión hitchcockiana: convirtiéndose el producto en una pista, en un indicio. Ha adquirido, por así decirlo, un aura, sólo que ésta ahora es una función de la ausencia, no de presencia, cargada con un origen, con un autor, con la autenticidad. En nuestra época, el aura ha pasado a ser una mera presencia, es decir, un fantasma.

LA APROPIACIÓN DE LA APROPIACIÓN

La estrategia de la apropiación ya no evidencia una posición concreta con respecto a las condiciones de la cultura contemporánea. Esta afirmación implica dos cosas: por un lado sugiere que la apropiación *parecía* conllevar, al principio, una posición crítica y, por otro lado, admite que semejante lectura de la apropiación resulta demasiado simple. La apropiación, el pastiche, la cita; estos métodos se extienden a casi todos los aspectos de nuestra cultura, desde los productos más cínicamente calculados de la industria de la moda y el entretenimiento hasta las actividades críticas más comprometidas de los artistas, desde las obras más claramente retrógradas (los edificios de Michael Graves, las películas de Hans Jürgen Syberberg, las fotografías de Mapplethorpe, las pinturas de David Salle) hasta las prácticas que parecen más progresistas (la arquitectura de Frank Gehry, el cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, la fotografía de Sherrie Levine, los textos de Roland Barthes). Si todos estos ámbitos de la cultura utilizan esta nueva operación, entonces dicha operación no puede ser índice de una reflexión específica sobre la misma.

La ubicuidad de un nuevo modo de producción cultural evidencia, sin embargo, el hecho de que se ha producido un cambio cultural importante en los últimos años, un cambio que supone, al menos desde mi punto de vista, el paso de la modernidad a la posmodernidad, incluso cuando este último término resulta bastante confuso en su utilización actual. El término *Posmodernidad* puede que comience a adquirir significado más allá de la sencilla denominación de un *Zeitgeist* cuando seamos capaces de emplearlo para hacer distinciones dentro de todas las diversas prácticas de la apropiación. Lo que me gustaría hacer aquí es sugerir algunos modos en los que podemos aproximarnos a estas distinciones.

Para empezar, deberíamos considerar más de cerca los juicios sobre el carácter regresivo / progresivo de los usos de la apropiación llevados a cabo por los artistas antes mencionados. ¿Cómo podemos, por ejemplo, distinguir el uso del pastiche en Graves de la forma en que lo utilizó Gehry? Con el propósito de que resulte clara esta distinción, utilizaremos como referencia los edificios más famosos de cada arquitecto —el Port-

land Public Services Building de Graves y la casa que se diseñó Gehry en Santa Monica—. El edificio de Portland presenta una mezcla ecléctica de estilos arquitectónicos anteriores, delineados dentro de la órbita del clasicismo. Pero Graves dirige su diseño hacia un clasicismo que ya era en sí ecléctico —el neoclasicismo de Boullé y Ledoux, el pseudoclasicismo de los edificios públicos de Art Deco, resurgimientos ocasionales de la pompa *beaux-arts*—. La casa de Gehry, por el contrario, sólo se apropia de un elemento del pasado. No es un elemento de estilo, sino una casa ya existente, construida en los años veinte con tablas de chilla. Esta casa es una especie de collage de diversos materiales de construcción industrial producidos en masa, sacados del catálogo de materiales: hierro ondulado, verjas unidas con cadenas, contrachapados, asfalto.

Las diferencias entre estas dos técnicas resultan obvias inmediatamente: Graves se apropia del pasado arquitectónico; Gehry se apropia oblicuamente del presente. Graves se apropia del estilo; Gehry del material. ¿Cómo podemos interpretar estos dos modos diferentes de apropiación? El modo en que Graves se aproxima a la arquitectura retorna a una concepción premoderna del arte, concebido éste como una combinación creativa de diversos elementos procedentes de un vocabulario dado por la historia (también se considera que estos elementos derivan de la naturaleza, entendida ésta bajo su concepción decimonónica). El procedimiento de Graves se aproxima, de este modo, al de los arquitectos *beaux-arts*, contra los que reaccionaron los arquitectos modernos. Aunque no exista ya la ilusión de que los elementos estilísticos surjan del arquitecto, sí que pervive muy fuertemente la ilusión de la unidad del producto terminado y de la contribución creativa del arquitecto a la tradición ininterrumpida y aún vigente de la arquitectura. El eclecticismo de Graves mantiene de este modo la integridad hermética de una historia del estilo arquitectónico, una pseudohistoria inmune a cualquier incursión problemática de los desarrollos históricos reales (uno de los cuales sería el de la arquitectura moderna, si se la considera como algo más que simplemente otro estilo).

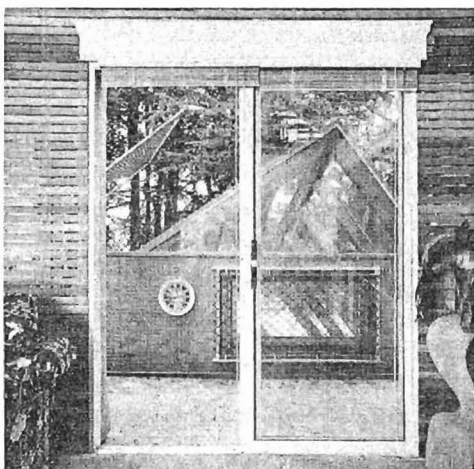
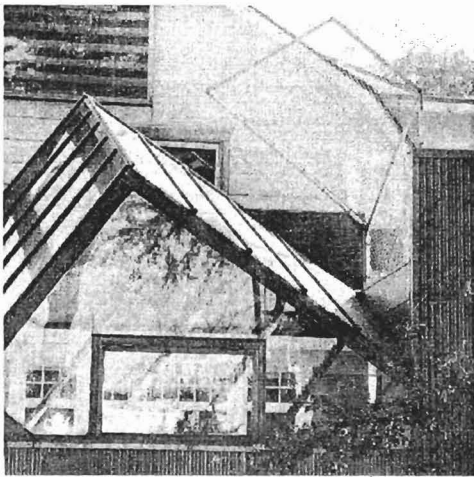
Sin embargo, la práctica de Gehry mantiene las lecciones históricas de la modernidad a pesar de que critica su dimensión idealista desde una perspectiva posmoderna. Gehry toma de la historia un objeto (la casa existente), no un estilo abstracto. Su uso de productos actuales del mercado inmobiliario refleja las condiciones materiales de la arquitectura contemporánea. Mientras Graves utiliza o imita la piedra arenisca o el mármol, los materiales utilizados por Gehry no pretenden aspirar a alcanzar una universalidad eterna. No sólo eso; los elementos individuales de la casa de Gehry mantienen firmemente su identidad propia. No se combinan creando la ilusión de una totalidad indiferenciada. La casa se muestra como un *collage* de fragmentos, de modo que declara su contingencia como lo haría una película durante el proceso de sonorización (comparación que esta casa induce directamente), y estos fragmentos nunca llegan a configurar un estilo. La casa de Gehry es una respuesta a un programa arquitectónico específico; no puede reaplicarse indiscriminadamente en otro contexto. El vocabulario de Graves, por otro lado, resultará igual de apropiado para una tetera o una línea de materiales que para una sala de exposiciones o un rascacielos.

¿Qué ocurre con estas diferencias cuando se aplican a la fotografía? ¿Se pueden hacer distinciones análogas entre los préstamos fotográficos de Robert Mapplethorpe

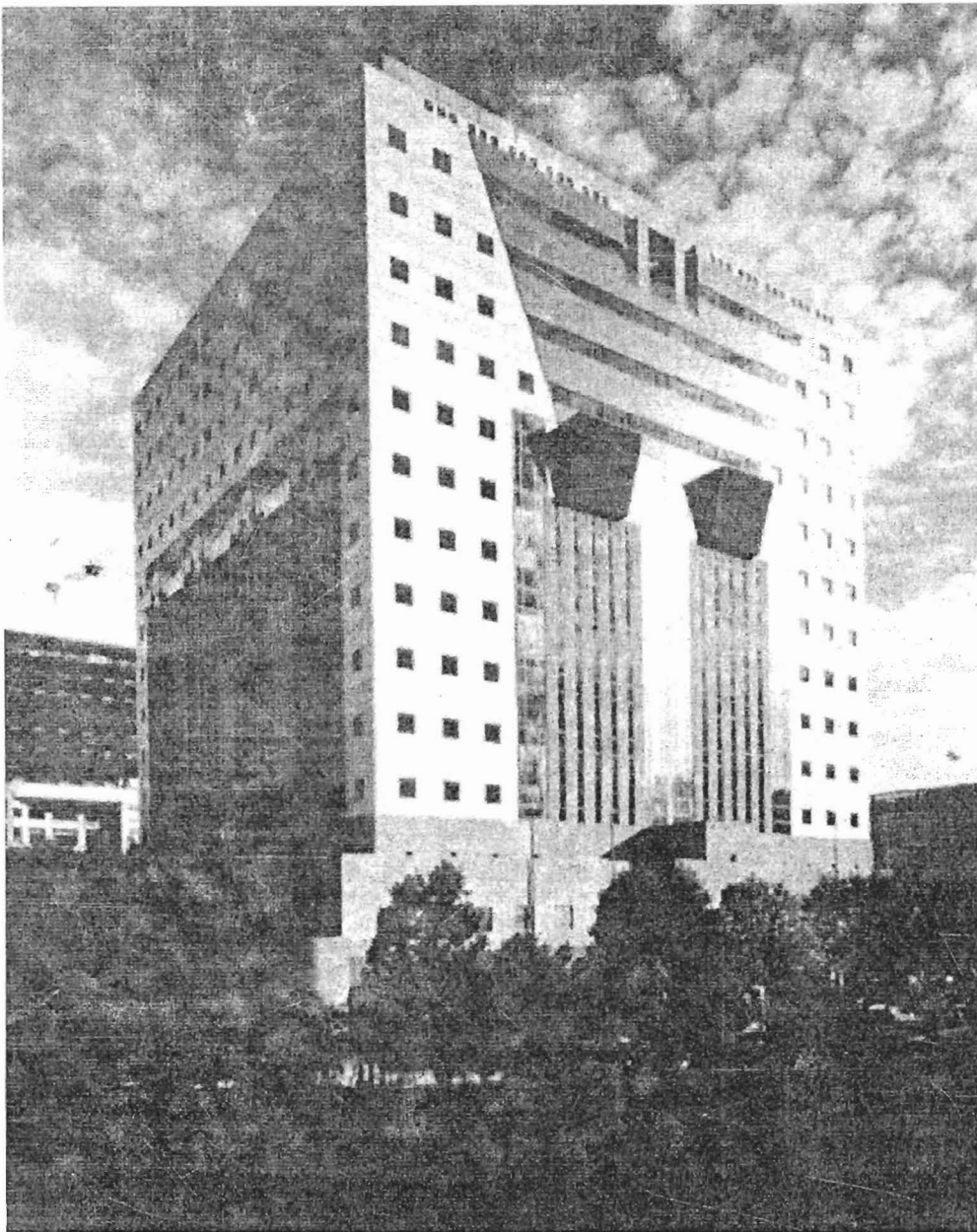
por un lado y los de Sherrie Levine por el otro? Las fotografías de Mapplethorpe, tanto sus retratos como sus desnudos o sus naturalezas muertas (y no resulta ser una mera casualidad que sus obras se engloben dentro de estos géneros artísticos tradicionales), se apropian del estilo típico de la fotografía de estudio anterior a la guerra. Sus composiciones, posturas, iluminación e incluso su temática (actitudes mundanas, desnudos glaciales, tulipanes) recuerdan a las revistas *Vanity Fair* y *Vogue* en la época en que artistas como Edward Steichen y Man Ray aportaron a dichas publicaciones su perfecto conocimiento del arte fotográfico internacional. La abstracción y la fetichización de los objetos de Mapplethorpe hacen referencia, a través de la mediación de la industria de la moda, a Edward Weston, mientras que su abstracción del *sujeto* hace referencia a las pretensiones neoclásicas de George Platt Lynes. Del mismo modo que Graves encuentra su estilo en unos momentos seleccionados cuidadosamente de la historia de la arquitectura, Mapplethorpe construye desde sus fuentes históricas una visión sintética «personal» que resulta, sin embargo, en otro eslabón creativo dentro de la interminable cadena de posibilidades de la historia de la fotografía.

Cuando Levine pretendía hacer referencia a Edward Weston y a la variante fotográfica del desnudo neoclásico, lo hacía simplemente refotografiando las fotografías que Weston había hecho a su hijo Neil –nada de combinaciones, ni transformaciones, ni añadidos, ni síntesis–. Al igual que la casa de los años veinte que forma la esencia del diseño de Gehry, los desnudos de Weston forman un todo apropiado. Con un robo tan descarado de imágenes ya existentes, Levine no reivindica ninguna de las convenciones de la creatividad artística. Utiliza las imágenes, pero no para crear un estilo suyo propio. Sus apropiaciones tienen sólo valor funcional para los discursos históricos concretos en los que están insertas. En el caso de los desnudos de Weston, ese discurso es precisamente el mismo en el que participan ingenuamente las fotografías de Mapplethorpe. En este sentido, la apropiación de Levine se refleja en la propia estrategia de la apropiación –la apropiación de la escultura clásica hecha por Weston; la del estilo de Weston hecha por Mapplethorpe; la apropiación que han hecho las instituciones del gran arte tanto de Weston como de Mapplethorpe y, realmente, de la apropiación de la fotografía en general; y, para finalizar, de la fotografía como una herramienta de apropiación–. Cuando Levine utiliza la fotografía de manera instrumental, ella no se ve restringida por el medio específico de la fotografía. También se puede apropiarse de la pintura (o de las representaciones de la pintura). Por contraste, el rechazo de la fotografía como una herramienta posible asegura el atavismo de los recientes pastiches de pintores actuales, puesto que mantienen su dependencia de modos de imitación / transformación que no difieren mucho de los que practicaban los academicistas decimonónicos. Dichos pintores se apropian del estilo del mismo modo que lo hacían Graves y Mapplethorpe, pero no del material, excepto cuando utilizan la forma tradicional del *collage*. Sólo Levine ha sido lo suficientemente sagaz como para apropiarse completamente de la pintura, en su forma material, al poner en escena, en colaboración con Louise Lawler, una exposición en /sobre el estudio del pintor Dimitri Merinoff.

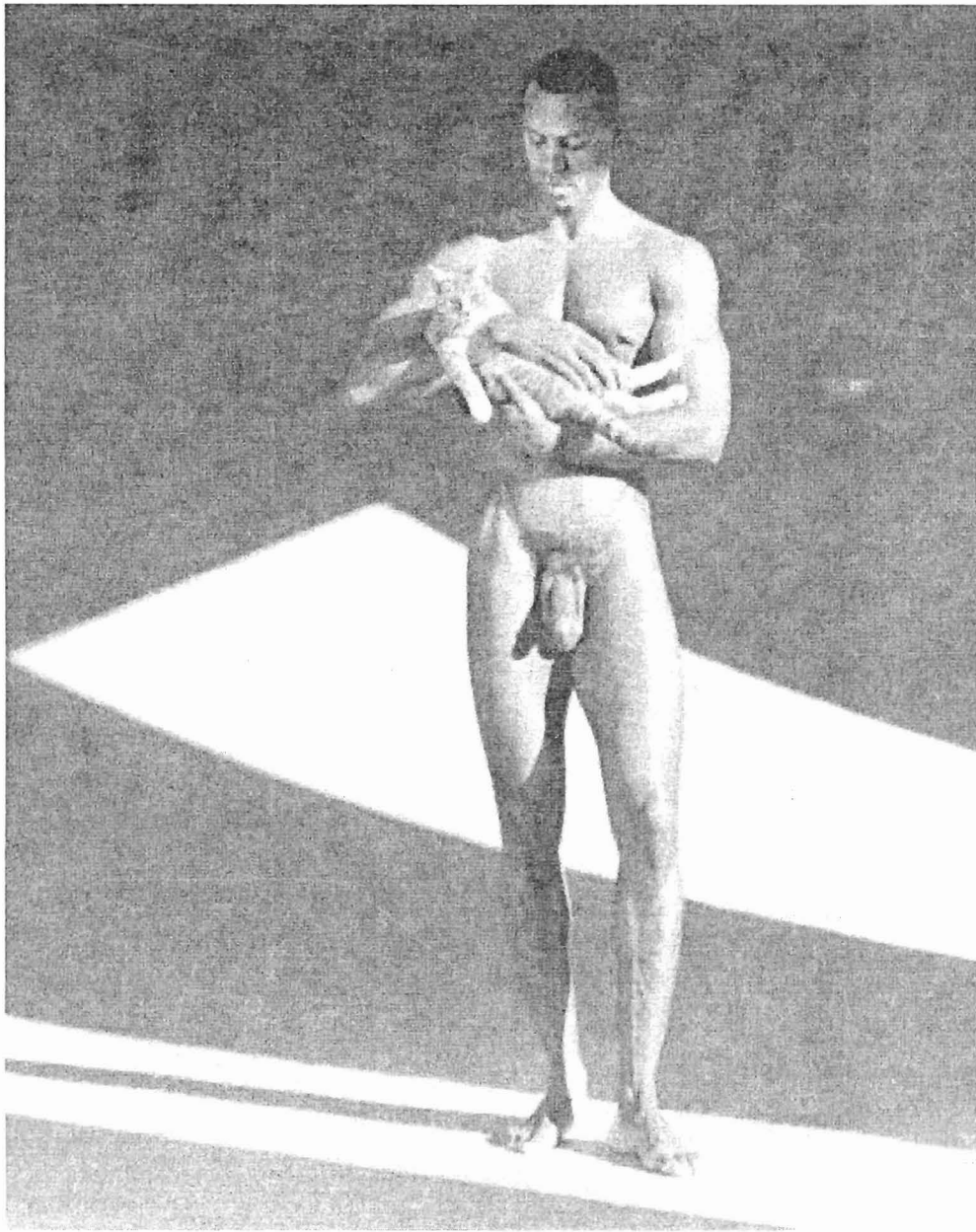
La importancia de la fotografía dentro del abanico actual de las prácticas artísticas la hace crucial para delinear una distinción teórica entre modernidad y posmodernidad.



Frank Gehry, casa de Frank Gehry en Santa Monica, California, 1978.



Michael Graves, edificio Portland, 1980.



Robert Mapplethorpe, *Thomas y Amos*, 1987.



Sherrie Levine, *Sin título* (copia de Alexander Rodchenko: 3) 1987.

No es sólo que la fotografía haya saturado profundamente nuestro entorno visual hasta el punto de conseguir que la invención de las imágenes visuales parezca arcaica, sino que es demasiado múltiple, demasiado útil para otros discursos, como para caber totalmente dentro de la definición tradicional de arte. La fotografía siempre excederá a las instituciones de arte, siempre participará en prácticas no artísticas, siempre amenazará la insularidad del discurso del arte. En este aspecto, quiero volver al contexto en el que la fotografía me indicó por primera vez el momento de transición a la posmodernidad.

En mi artículo «Sobre las ruinas del museo» propuse que las obras realizadas por Rauschenberg a principios de los sesenta amenazaban el orden discursivo del museo. La multiplicidad de objetos que el museo había intentado sistematizar desde siempre reinvasa ahora la institución como heterogeneidad en estado puro. Lo que realmente me parecía crucial era lo que estas obras suponían en cuanto destrucción de la protegida autonomía de la pintura modernista mediante la introducción de la fotografía sobre la superficie del lienzo. Este gesto era importante no sólo porque representaba la extinción del modo de producción tradicional sino también porque cuestionaba todas las reivindicaciones de autenticidad por las cuales el museo delimitaba su colección de objetos y su campo de conocimiento.

Cuando los determinantes de un campo discursivo comienzan a fragmentarse, surge todo un abanico de nuevas posibilidades para el conocimiento que no podrían haber sido previstas dentro del campo anterior. Y en los años que siguieron a la apropiación de imágenes fotográficas llevada a cabo por Rauschenberg –su completa desintegración de los límites entre arte y no arte– iba a surgir un nuevo tipo de actividades estéticas. Éstas no se podían incluir dentro del espacio del museo ni podían ser justificadas por el sistema discursivo del mismo. La crisis así precipitada se encontró, por supuesto, con intentos de negar que hubiera ocurrido ningún cambio significativo y de recuperar las formas tradicionales. Esta recuperación se vio ayudada por un nuevo tipo de apropiaciones: el renacimiento de técnicas totalmente anticuadas como la pintura *al fresco* (aunque en paneles portátiles para asegurar su vendibilidad), la realización de escultura en bronce, la rehabilitación de artistas *retardataire* como los *pompiers* decimonónicos y los realistas de entre guerras, y la reevaluación de productos hasta ahora secundarios como por ejemplo los dibujos de arquitectos y la fotografía comercial.

Me parecía que era en relación con esta última reacción a la crisis del museo –la aceptación general de la fotografía como un arte de museo– que funcionaba la estrategia de la apropiación de un grupo de prácticas fotográficas recientes. Así, la apropiación realizada por Richard Prince de las imágenes publicitarias, su introducción de imágenes inalteradas dentro del contexto de la galería de arte, duplicaba exactamente –pero de manera abierta– la apropiación que las instituciones artísticas ya habían hecho de la fotografía comercial. De igual modo, el llamado modo direccional de la fotografía artística (a la que prefiero llamar fotografía de autor) parecía ser irónicamente ridiculizado en las instantáneas de casas de muñecas y *cowboys* de plástico realizadas por Laurie Simmons o en los sucedáneos de fotogramas de Cindy Sherman, que atacaban implícitamente la autoría al igualar el ya conocido artificio de la actriz frente a la cámara con la supuesta autenticidad del director que está detrás de ella.

Ciertamente, yo no esperaba que estas obras funcionaran simplemente como una crítica programática o instrumental de la fuerza institucional del museo. Al igual que las obras de Rauschenberg, todas las obras realizadas dentro del ámbito de las instituciones artísticas existentes encontrarán de manera inevitable su vida discursiva y su última morada dentro de dichas instituciones. Pero cuando estas prácticas comienzan, aunque sea de una forma muy sutil, a acomodarse a los deseos del discurso institucional –como en el caso de la extrema mediación de la imagen publicitaria en Prince o del abandono de la *mise-en-scène* del fotograma por Cindy Sherman en beneficio del primer plano de la «estrella»– se permiten a sí mismas entrar en ese discurso (en lugar de tomar parte dentro de él) al mismo nivel que los objetos que parecía que iban a desplazar. Y, de este modo, la estrategia de la apropiación se convierte simplemente en otra categoría académica –una temática– a través de la cual el museo organiza sus objetos¹.

Un ejemplo particularmente ilustrativo de las condiciones actuales del arte aparece de nuevo en la obra de Rauschenberg. En su obra más reciente ha regresado a uno de sus intereses iniciales: la fotografía. Pero ahora no la utiliza como una tecnología reproductora a través de la cual las imágenes se pueden transferir de un lugar a otro de la cultura –como por ejemplo del periódico a la superficie de un cuadro–, sino como un medio artístico concebido tradicionalmente. En resumen, Rauschenberg se ha convertido en un fotógrafo. Y lo que él se encuentra con su cámara, lo que ve a través de su lente, no es más que todos los objetos del mundo que parecen pasajes de su propio arte. Rauschenberg se apropia de este modo de su propio trabajo, lo transforma tanto desde su material hasta su estilo, y lo entrega en esta nueva forma para satisfacer el deseo que el museo tiene de imágenes fotográficas apropiadas.

¹ La referencia aquí era intencionada: este artículo fue escrito para el catálogo de *Image Scavengers: Photography*, parte de una doble exhibición que también incluía *Image Scavengers: Painting*, presentada en el Institute of Contemporary Art de la Universidad de Pensilvania entre el 8 de diciembre de 1982 y el 30 de enero de 1983, y que utilizaba la «apropiación» como eje temático.

La dimensión pública del arte

SOBRE LAS RUINAS DEL MUSEO

La palabra alemana *museal* [propia del museo] posee connotaciones negativas. Alude a objetos con los que el observador no mantiene una relación vital y que están en proceso de morir. Su conservación se debe más al respeto histórico que a las necesidades del presente.

Museo y mausoleo están relacionados por algo más que una proximidad fonética. Los museos son las tumbas de familia de las obras de arte.

Theodor W. Adorno, «Valéry Proust Museum»

En su análisis de la disposición de las nuevas salas André Meyer dedicadas al arte del siglo XIX en el Metropolitan Museum, Hilton Kramer hizo burla del hecho de que incluyeran pinturas de salón. Tras descalificar tales pinturas como tontas, sentimentales y carentes de fuerza, Kramer afirmaba que, si dicha instalación hubiera tenido lugar una generación antes, sin duda habrían permanecido guardadas en los almacenes del museo, en las que con toda justicia habían estado encerradas:

Después de todo, el destino de los cadáveres es permanecer enterrados, y la pintura de salón está realmente muerta.

Pero actualmente no hay tipo arte que esté tan muerto como para que un historiador de arte no pueda encontrar algún simulacro de vida en sus oxidados restos. Durante la última década ha surgido en el mundo académico una poderosa subprofesión especializada en estas lúgubres exhumaciones¹.

Las metáforas de Kramer sobre la muerte y la decadencia del museo traen a la memoria el artículo de Adorno en el que se analizan las experiencias opuestas, pero complementarias, de Valéry y Proust en el Louvre, con la salvedad que Adorno hace énfasis

¹ H. KRAMER, «Does Gérôme Belong with Goya and Monet?», *New York Times*, 13 de abril de 1980, sección 2, p. 35.

sis en el hecho de que esta mortalidad *museal* es el efecto inevitable de una institución atrapada en las contradicciones de su propia cultura y que, por lo tanto, alcanza a todos y cada uno de los objetos contenidos en el mismo². Por el contrario, Kramer, fiel a su fe en la vida eterna de las obras maestras, aplica la condición de vida o de muerte no al museo o a la historia en particular de la que éste es instrumento, sino a las propias obras de arte, cuya cualidad autónoma sólo se ve amenazada por las distorsiones que pueda imponer una mala instalación. Lo que pretende explicar es «este curioso giro que permite colocar una obrita cutre como es el *Pigmalión y Galatea* de Gérôme bajo el mismo techo que obras maestras del orden del *Pepito* de Goya o la *Mujer con un loro* de Manet. ¿Qué clase de gusto es este –o qué estándar de valores– que permite acoplar con tanta facilidad tales opuestos?».

La respuesta se halla en un fenómeno debatido con harta frecuencia: la muerte de la modernidad. En tanto el movimiento moderno seguía aún con vida, no se podía siquiera concebir un *revival* de pintores como Gérôme o Bourguereau. La modernidad ejercía una autoridad tanto estética como moral que lo impedía. Su fallecimiento, sin embargo, nos iba a dejar indefensos contra las incursiones del mal gusto. Bajo la nueva administración posmoderna, todo vale...

Se ha de entender [...] la nueva disposición del arte del siglo XIX en el Met [...] como expresión de este *ethos* posmoderno [...]. Las maravillosas salas André Meyer ofrecen la primera interpretación posmoderna del siglo XIX que se presenta en uno de nuestros mayores museos³.

A pesar de su disfraz de progresismo moderno, éste no es sino otro ejemplo del moralizante conservadurismo cultural de Kramer. Nos ofrece una nada desdeñable reflexión acerca de la práctica discursiva del museo durante la modernidad y sobre su transformación actual. Pero su análisis no logra entender hasta qué punto la pretensión del museo de representar el arte de un modo coherente ya se ha empezado a cuestionar dentro de las prácticas del arte contemporáneo-posmoderno.

Una de las primeras aplicaciones del término *posmodernidad* a las artes visuales tuvo lugar en «Other Criteria» de Leo Steinberg al analizar la transformación de la superficie pictórica en Rauschenberg, en lo que Steinberg denomina «prensa plana», significativamente, en clara alusión a la imprenta⁴. Dicho plano en prensa plana implica el advenimiento de un tipo de superficie pictórica totalmente nuevo, uno que conlleva, según Steinberg, «un giro radical en el objeto del arte, el giro de la naturaleza a la cultura»⁵. La prensa plana es una superficie capaz de recibir sobre sí una vasta y heterogénea cantidad de imágenes culturales y artefactos que habían sido totalmente incom-

² TH. W. ADORNO, «Valéry Proust Museum», en *Prisms*, trad. de Samuel y Shierry Weber, Londres, Neville Spearman, 1967, pp. 173-186.

³ H. KRAMER, «Does Gérôme Belong...», cit., p. 35.

⁴ L. STEINBERG, «Other Criteria», en *Other Criteria*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, pp. 55-91. Este artículo se basa en una conferencia presentada en el Museum of Modern Art, Nueva York, en marzo de 1968.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

patibles dentro del campo pictórico de la pintura premoderna o moderna. (La pintura moderna, para Steinberg, conserva una orientación «natural» hacia la visión del espectador que es abandonada por la pintura posmoderna.) Aunque Steinberg no podía ser consciente, al escribir en 1968, de las implicaciones que tendría a largo plazo el término *posmodernidad*, si tomamos en serio su denominación podemos tanto enfocar como expandir su lectura de la revolución implícita en el arte de Rauschenberg.

El artículo de Steinberg muestra importantes paralelismos con la iniciativa «arqueológica» de Michel Foucault. No sólo porque el término *posmodernidad* implica la cancelación de lo que Foucault denominaba el episteme, o archivo, de la modernidad, sino también al hacer hincapié en los distintos tipos de superficie pictórica sobre los que se pueden organizar y acumular tipos de datos igualmente distintos. Steinberg elige la misma imagen que utilizó Foucault para representar la incompatibilidad de los periodos históricos: las tablas en las que se formula su conocimiento. La arqueología de Foucault suponía la sustitución de tales unidades del pensamiento historicista como son la tradición, la influencia, el desarrollo, la evolución, la fuente y el origen, por los conceptos de discontinuidad, ruptura, umbral, límite y transformación. Si la superficie pictórica de Rauschenberg realmente implicaba la transformación que apuntaba Steinberg, en términos foucaultianos no podía decirse que ésta emanara o supusiera una continuidad de ningún tipo respecto a la superficie pictórica moderna⁶. Si las obras de prensa plana de Rauschenberg se experimentan como agentes de dicha ruptura o discontinuidad con el pasado moderno, tal como yo creo que hacen, y como pienso que ocurre también en la obra de otros muchos artistas actuales, entonces quizá estemos realmente experimentando una de esas transformaciones en el campo epistemológico que describe Foucault. Pero, por supuesto, no es únicamente la organización del conocimiento lo que se transforma hasta grados irreconocibles en ciertos momentos de la historia. Además de nuevos discursos surgen también nuevas instituciones de poder; de hecho, ambos términos son interdependientes. Foucault analizó las instituciones modernas de confinamiento –el manicomio, la clínica y la prisión– y sus respectivas formaciones discursivas –la locura, la enfermedad y la criminalidad–. Existe otra institución de confinamiento –el museo– y otra disciplina –la historia del arte– a la espera de un análisis arqueológico. Ambos conforman las condiciones previas para el discurso que conocemos como arte moderno. El mismo Foucault sugirió cómo empezar a pensar este análisis.

* * *

A menudo se fecha el comienzo de la modernidad en la obra de Manet de los primeros años de la década de 1860, en especial en aquellas pinturas en que se hacía una alusión descarada a los precedentes de la historia del arte. Se afirma que *La Venus de Urbino* de Tiziano proporciona un vehículo tan reconocible para representar una cortesana moderna en la *Olympia* de Manet, como lo es la informe pintura rosa que compone su cuerpo. Justo cien años después de que Manet problematizara consciente-

⁶ Véase el debate de R. KRAUSS sobre la diferencia radical entre el *collage* cubista y el *collage* «reinventado» de Rauschenberg, en «Rauschenberg and the Materialized Image», *Artforum* 13, 4 (diciembre de 1974), pp. 36-43.

mente la relación de la pintura con sus orígenes⁷, Rauschenberg iba a realizar una serie de obras utilizando imágenes de *La Venus del espejo* de Velázquez y la *Venus ante el espejo* de Rubens. Pero Rauschenberg hace referencia a tales obras maestras de un modo distinto al que lo hiciera Manet; mientras Manet duplicaba la pose, la composición y ciertos detalles del original operando una transformación pictórica, Rauschenberg simplemente serigrafizó las reproducciones fotográficas de los originales sobre superficies capaces de contener también imágenes de camiones y helicópteros. Si no aparecían camiones y helicópteros en la superficie de la *Olympia* no es simplemente porque no se hubieran inventado dichos artefactos, sino porque la coherencia estructural que en el umbral de la modernidad hacía legible en tanto cuadro una superficie con imágenes es totalmente distinta de la lógica pictórica que iba a surgir al principio de la posmodernidad. En el ensayo en que Foucault trata *La tentación de san Antonio* de Flaubert se indica precisamente en qué consiste la lógica de un cuadro de Manet:

Déjeuner sur l'Herbe y *Olympia* fueron quizá los primeros cuadros de museo, las primeras obras del arte europeo que fueron, no tanto una respuesta a los logros de Giorgione, Rafael y Velázquez, sino un reconocimiento (apoyándose en esta conexión singular y obvia, y utilizando esta referencia legible para enmascarar su operación) de la relación, nueva y sustancial, de la pintura consigo misma; una manifestación de la existencia de los museos y de la realidad concreta y la interdependencia que las pinturas adquieren en ellos. En la misma época, *La tentación* fue la primera obra literaria en abordar las enmohecidas instituciones en las que se acumulan los libros y en las que calladamente crece, lenta e incontrovertible, la vegetación del saber. Flaubert es para la biblioteca lo que Manet para el museo. Los dos produjeron obras definidas por su relación autoconsciente con otras obras o textos anteriores –o, mejor dicho, con aquel aspecto de la pintura o de la escritura que permanece indefinidamente abierto–. Erigen su

⁷ No todos los historiadores del arte están de acuerdo con la idea de que Manet problematizara la relación entre la pintura y sus fuentes. Tal es, sin embargo, la tesis inicial de M. FRIED en «Manet's Sources: Aspects of his Art, 1859-1865», *Artforum* 7, 7 (marzo de 1969), pp. 28-82. En sus frases iniciales dice: «La pregunta clave para entender el arte de Manet durante la primera mitad de la década de 1860 es la siguiente: ¿Cómo hemos de entender la multitud de referencias a las obras de los grandes pintores del pasado que aparecen en sus cuadros de esos años?» (p. 28). La idea de Fried de que en Manet las referencias al arte del pasado eran *diferentes* por su «literalidad y obviedad» a cómo se habían utilizado hasta entonces las fuentes en la pintura occidental, fue en buena parte la causa del ataque que le hizo Theodore Reff, cuando éste comenta, por ejemplo, que «cuando Reynolds retrata a sus modelos en actitudes tomadas de cuadros famosos de Holbein, Miguel Ángel y Annibale Carracci, está jugando hábilmente con la relación que tienen con su propio tema; y cuando Ingres alude deliberadamente a Rafael en sus composiciones religiosas, ¿acaso no revelan la misma conciencia histórica que se observa en la obra temprana de Manet?» (TH. REFF, «"Manet's Sources": A Critical Evaluation», *Artforum* 8, 1 (septiembre de 1969), p. 40. Como resultado de esta negación de la diferencia, Reff es capaz de continuar aplicando las metodologías de la historia del arte «modernas» diseñadas para explicar el arte del pasado, por ejemplo cuando explica la relación entre el arte del Renacimiento italiano y el arte de la Antigüedad clásica.

Lo que provocó este artículo fue precisamente la lectura de un descarado ejemplo de dicha aplicación ciega de la metodología de la historia del arte a la obra de Rauschenberg: en una conferencia del crítico Robert Pincus-Witten se dijo que la fuente de *Monogram* de Rauschenberg (un *assemblage* en el que utilizaba una cabra de angora disecada) era *Scapegoat!* de William Holman Hunt.

arte dentro del archivo. No pretendían entonar el lamento –la juventud perdida, la falta de fuerza, el declive de la inventiva–, la queja por el alejandrismo de nuestro tiempo, sino desenterrar un aspecto esencial de nuestra cultura: el que todos los cuadros forman hoy parte de la inmensa superficie de la pintura y el que toda obra literaria está encerrada dentro del murmullo indefinido de la escritura⁸.

Más adelante en su artículo, Foucault apunta que «*San Antonio* parece evocar a *Bouvard y Pécuchet*, pudiéndose decir que este último funciona como su grotesca sombra». Si *La tentación* identifica en la biblioteca el origen de la literatura moderna, *Bouvard y Pécuchet* reconocen en ella el vertedero de una irredimible cultura clásica. *Bouvard y Pécuchet* es una novela que parodia sistemáticamente la incoherencia, la minucia y la estupidez de las ideas heredadas en el siglo XIX. De hecho, Flaubert pensaba incluir en el segundo volumen de su última e inacabada novela un «Diccionario de ideas heredadas».

Bouvard y Pécuchet narra las peripecias de dos locos solterones parisinos que, tras un encuentro casual, descubren que existe entre ellos una profunda simpatía, dándose cuenta de su común oficio de escribientes. Ambos comparten el desprecio por la vida urbana, en concreto, por el hecho de estar sentados todo el día tras de sus escritorios. Cuando Bouvard hereda una pequeña fortuna, compran una granja en Normandía, a la que se retiran esperando encontrar en ella la realidad que se les había negado durante su mediocre vida en las oficinas de París. Su primera idea fue el cultivar la granja, en lo que fracasan estrepitosamente. De la agricultura pasan al ámbito más especializado de la arboricultura. Tras un nuevo fracaso, se deciden por el diseño de jardines. Al prepararse para cada nueva ocupación, consultan varios manuales y tratados y, perplejos, se dan cuenta de que en ellos se encuentran todo tipo de contradicciones y datos erróneos. Las instrucciones que indican son o muy confusas o totalmente inaplicables; la teoría y la práctica no coinciden nunca. Sin desanimarse por todos sus fracasos, cambian una y otra vez de actividad dándose cuenta sistemáticamente de que todas resultan desbordar los libros que pretenden representarlas. Prueban con la química, la psicología, la anatomía, la geología, la arqueología, en una larga lista continua. Cuando, por fin, ceden a la evidencia de que el conocimiento en el que habían confiado no es sino un amasijo fortuito de contradicciones totalmente alejado de la realidad que pretendían abordar, vuelven a su antiguo trabajo de escribientes. Esta es una de las escenas finales que ideó Flaubert en su novela:

Copian papeles al azar, todo lo que encuentran, petacas de tabaco, periódicos, carteles, libros rotos, etc. (objetos auténticos y sus imitaciones. Objetos típicos de cada categoría). Entonces, sienten la necesidad de hacer una taxonomía, realizan tablas, oposiciones antitéticas tales como «crímenes de reyes y crímenes de gente», bendiciones de la religión, crímenes de la religión. Bellezas de la historia, etc.; a veces, sin embargo, encuentran verdaderos problemas para colocar cada cosa en su lugar y sufren por ello.

⁸ M. FOUCAULT, «Fantasia of the Library», en *Language, Counter-Memory, Practice*, trad. de D. F. Bouchard y S. Simon, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 92-93 [ed. cast. en G. Flaubert, *La tentación de San Antonio*, introducción de Michel Foucault, Madrid, Siruela, 1989].

—¡Adelante! ¡Basta de especular! ¡Continúa copiando! Hay que rellenar la página. Todo es igual, lo bueno y lo malo. Lo ridículo y lo sublime —lo bello y lo feo—, lo insignificante y lo típico. Todo contribuye a una exaltación de lo estadístico. No son nada más que hechos —y fenómenos.

Éxtasis final⁹.

En un ensayo sobre *Bouvard y Pécuchet*, Eugenio Donato apunta que la imagen que mejor se aplica a la actividad de los dos solterones no es, tal como afirma Foucault entre otros, la biblioteca-enciclopedia, sino el museo. No sólo porque el museo es un término privilegiado dentro de la misma novela, sino también por la absoluta heterogeneidad que abarca el museo. Contiene todo lo que la biblioteca contiene, además de a la propia biblioteca:

Aunque Bouvard y Pécuchet no logran nunca reunir todo lo que cabría en una biblioteca, sin embargo consiguen construir su museo privado. De hecho, el museo ocupa una posición central dentro de la novela: se relaciona con el interés de los personajes en la arqueología, la geología y la historia, y es, precisamente, en el *Museo* donde los temas del origen, la causalidad, la representación y la simbolización se expresan más claramente. El *Museo*, al igual que las preguntas a las que intenta dar respuesta, deriva de una epistemología arqueológica. Su misión representacional e histórica se fundamenta en una presunción metafísica sobre el origen; la arqueología pretende, al fin y al cabo, ser una ciencia de la *arches*. Los orígenes arqueológicos tiene importancia por dos motivos: cada artefacto arqueológico ha de ser un artefacto original, y tales artefactos originales deben, a su vez, explicar el «significado» de la historia ulterior. Así, en el ejemplo caricaturesco de Flaubert, la pila bautismal que descubren Bouvard y Pécuchet ha de ser una piedra de sacrificio celta, y la cultura celta tiene que actuar a su vez como patrón para la historia cultural¹⁰.

Bouvard y Pécuchet no sólo hacen derivar toda la cultura occidental de las pocas piedras que quedan del pasado celta, sino que también deducen de ellas el «significado» mismo de la cultura. Los menhires les inducen a construir el ala fálica de su museo:

En épocas anteriores, las torres, las pirámides, las velas, las piedras miliars e incluso los árboles tenían una significación fálica y, para Bouvard y Pécuchet, todo se volvió fálico. Hicieron colección de ejes de carreta, patas de silla, cerrojos de sótano, manos de mortero. Cuando la gente iba a verles, les preguntaban: «¿A qué te recuerda?», luego les confiaban el misterio y, si les hacían alguna objeción, se encogían de hombros con lastima¹¹.

⁹ Citado en E. DONATO, «The Museum's Furnace: Notes Towards a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*», en J. V. Hararu (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 214.

¹⁰ *Ibid.*, p. 220. La aparente continuidad entre los artículos de Foucault y Donato es bastante engañosa aquí, puesto que Donato está comprometido explícitamente con una crítica al método arqueológico de Foucault, donde afirma que éste devuelve a Foucault a una metafísica del origen. El mismo Foucault fue más lejos que su «arqueología» tan pronto como la codificó en *The Archeology of Knowledge*, Nueva York, Pantheon Books, 1969).

¹¹ G. FLAUBERT, *Bouvard and Pécuchet*, trad. de A. J. Krailsheimer, Nueva York, Penguin Books, 1976, pp. 114-115 [ed. cast.: *Bouvard y Pécuchet*, trad. de A. Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1999].

Incluso dentro esta subcategoría de objetos fálicos, conserva Flaubert la heterogeneidad de los artefactos del museo, una heterogeneidad que desafía la sistematización y la homogeneización que exigía el conocimiento.

El conjunto de objetos que expone el *Museo* se sostiene sólo por la ficción de que, de algún modo, todos ellos constituyen un coherente universo representacional. Es una ficción el que la repetida sustitución metonímica del fragmento por el todo, del objeto a la etiqueta, de la serie de objetos a la serie de etiquetas, pueda aun producir una adecuada representación de un universo no lingüístico. Tal ficción es resultado de la creencia acrítica en la que la ordenación y la clasificación, es decir, en que la yuxtaposición espacial de los fragmentos, pueda producir una comprensión representacional del mundo. Si desapareciera esta ficción, del museo sólo quedaría un cúmulo de curiosidades, un montón de fragmentos sin valor ni significado, incapaces de sustituirse metonímicamente por los objetos originales, ni metafóricamente por sus representaciones¹².

Esta visión del museo es la que imagina Flaubert en su comedia *Bouvard y Pécuchet*. Fundado en las disciplinas de la arqueología y la historia natural, ambas heredadas de la época clásica, el museo era una institución desacreditada desde su mismo origen. La historia de la museología es la historia de los sucesivos intentos por negar la heterogeneidad del museo, de reducirlo a un sistema o una serie homogénea. En la actualidad aún persiste la fe en la posibilidad de poner orden en las curiosidades del museo, tal como hacían Bouvard y Pécuchet. Instalaciones como, por ejemplo, la de la colección del siglo XIX de la sala André Meyer del Metropolitan, muy típicas durante los años setenta y ochenta, demuestran la pervivencia de tal fe. Lo que preocupaba a Hilton Kramer es que se hubiera abandonado el criterio que determinaba el orden de los objetos artísticos en el museo durante la modernidad —la calidad «evidente» de las obras maestras— dando como resultado el «todo vale». Nada podría testificar de un modo más elocuente la fragilidad de las pretensiones de coherencia representacional del museo.

* * *

El más importante monumento a la misión del museo durante el periodo que siguió a la Segunda Guerra Mundial es, sin duda, el *Museo imaginario* de André Malraux. Si *Bouvard y Pécuchet* es una parodia de las ideas recibidas durante el siglo XIX, el *Museo imaginario* es la expresión hiperbólica de tales ideas a mediados del siglo XX. Las pretensiones que exagera Malraux son las de «la historia del arte como disciplina humanística»¹³. Malraux haya el principio homogeneizador último, la esencia misma del arte, en la noción de estilo, hipostasiado, curiosamente, a través de la fotografía. Cualquier obra de arte que pueda fotografiarse puede ocupar un espacio en el supermuseo de Malraux. Pero la fotografía no sólo asegura la admisión en el museo de cualquier tipo

¹² E. Donato, «The Museum's Furnace», cit., p. 223.

¹³ Esta frase es de Erwin Panofsky; véase su artículo «La historia del arte en cuanto disciplina humanística», introducción a *El significado de las artes visuales*, trad. de N. Ancochea, Madrid, Alianza, 1979.

de objeto, o de fragmentos o detalles de los mismos, sino que constituye también su mecanismo de organización, en tanto que reduce la ahora incluso mayor heterogeneidad de los objetos a una única y perfecta similitud. Por medio de la reproducción fotográfica, un camafeo aparece en la página siguiente a un tondo o a un bajorrelieve; se compara un detalle de Rubens en Amberes con uno de Miguel Ángel en Roma. Las conferencias con diapositivas de los historiadores del arte y los exámenes de comparación de imágenes de los estudiantes de historia del arte se producen en este museo imaginario. En un ejemplo reciente, protagonizado por uno de nuestros más eminentes historiadores del arte, un dibujo al óleo de un pequeño detalle de una calle empedrada de *París - Un día lluvioso*, pintado en la década de 1870 por Gustave Caillebotte, se mostraba a la izquierda de la pantalla junto a un cuadro de Robert Ryman de la serie *Winsor* de 1966, y ¡*voilà!* resultaba que los dos eran realmente lo mismo¹⁴. Pero ¿qué tipo de conocimiento puede desprenderse de una noción de esencia artística y estilo tales? Malraux nos cuenta:

En nuestro museo imaginario, los cuadros, los frescos, las miniaturas y las vidrieras parecen pertenecer a la misma familia. Todos ellos –las miniaturas, los frescos, las vidrieras, los tapices, las placas escitas, los cuadros, las decoraciones de la cerámica griega– han pasado a ser «ilustraciones en color». Durante el proceso, han perdido sus cualidades como *objetos*; pero, a su vez, han ganado algo: el mayor grado de significación dentro de la categoría de *estilo* al que podrían aspirar. Resulta difícil darse cumplida cuenta de la distancia que separa la representación de una tragedia de Esquilo, bajo la inmediata amenaza persa y con Salamina dibujándose al otro lado de la bahía, del efecto que nos produce el leerla; sin embargo, de manera difusa, somos capaces de notar la diferencia. Lo que permanece de Esquilo es su genio. Lo mismo ocurre con las figuras durante el proceso de representación al perder tanto su significación original en tanto objetos, como su función (religiosa o de otra naturaleza); sólo las vemos como obras de arte y nos transmiten sólo el

¹⁴ Esta comparación la realizó por primera vez Robert Rosenblum en un congreso titulado «Modern Art and the Modern City: From Caillebotte and the Impressionists to the Present Day», que tuvo lugar como acompañamiento a la exposición de Gustave Caillebotte en el Brooklyn Museum en marzo de 1977. Rosenblum publicó una versión de su conferencia, aunque sólo la ilustra con obras de Caillebotte. La siguiente cita es suficiente para darse una idea de la comparación que realizó Rosenblum: «Parece que el arte de Caillebotte está en sintonía con algunas de las innovaciones estructurales de la pintura y escultura no figurativas actuales. Cuando abrazó, en la década de 1870, la nueva experiencia del París moderno [...] descubrió nuevos modos de ver que son sorprendentemente parecidos a los de nuestra década. Por un lado, parece que ha polarizado más que ninguno de sus contemporáneos impresionistas los extremos de lo arbitrario y lo ordenado, yuxtaponiendo habitualmente tales contrarios en la misma obra. Los parisinos, ya sea en la ciudad como en el campo, circulan en espacios abiertos, pero sus movimientos libres esconden los grilletes de la aritmética, de la regularidad tecnológica. Tramas de vigas de acero cruzadas o en paralelo se mueven con ritmo monótono a lo largo de las vías de un puente. Estructuras en damero conforman los sistemas de repetición que vemos en Warhol o en los primeros Stella, Ryman o Andre. De repente, bandas rotundas, como en Daniel Buren, imponen un animado orden estético primario sobre el flujo y la dispersión urbanos» (R. ROSENBLUM, «Gustave Caillebotte: The 1970's and the 1870's», *Artforum* 15, 7 [marzo de 1977], p. 53). Cuando Rosenblum presentó de nuevo la diapositiva de la comparación entre Ryman y Caillebotte en un simposio sobre la modernidad en el Hunter College en marzo de 1980, admitió que probablemente se trataba de lo que Panofsky habría calificado como pseudomorfismo.

talento de sus creadores. Podríamos denominarlas «momentos» de arte, en lugar de «obras». Por muy diversos que sean, todos estos objetos... nos hablan de la misma búsqueda; es como si una presencia invisible, el espíritu del arte, nos obligara a todos a partir en la misma dirección... De ese modo y gracias a la unidad que la reproducción fotográfica impone sobre la multiplicidad de los objetos parece emerger de la estatua al bajorrelieve, del bajorrelieve a las improntas de los sellos, y de éstas a las tablillas de los nómadas, un «estilo babilónico» como una entidad real y no como una mera clasificación, algo que parece derivar de la biografía de un gran creador. Nada evoca de una manera más vívida y más convincente que los grandes estilos la idea de un destino que dibuja los designios humanos, cuyas evoluciones y transformaciones aparecen como grandes cicatrices que ha dejado el Destino a su paso por la cara de la tierra¹⁵.

Todas aquellas obras que designamos como arte, o al menos todas aquellas susceptibles de reproducción fotográfica, pueden ocupar un lugar en la gran *superouvre*, el arte como ontología, creado no por hombres y mujeres en sus contingencias históricas, sino por el Hombre en su propio ser. Éste es el reconfortante «conocimiento» que el *Museo imaginario* quiere testimoniar. Y, de un modo concomitante, es éste también el engaño al que la historia del arte está más profundamente, inconscientemente incluso, unida.

Pero Malraux comete un error fatal al final casi de su *Museo*: admite dentro de él precisamente aquello que había constituido su homogeneidad; es decir, la fotografía. Mientras la fotografía fuera simplemente un *vehículo* por el que los objetos artísticos entraran en el museo imaginario, se podría obtener una cierta coherencia. Pero en cuanto la misma fotografía entre, como un objeto más, la heterogeneidad se reestablece en el corazón del museo; sus pretensiones de conocimiento desaparecen, ya que ni siquiera la fotografía puede hipostasiar el estilo de una fotografía.

* * *

En el «Diccionario de ideas heredadas» de Flaubert, la definición de la palabra «fotografía» dice: «Hará que la pintura quede obsoleta. (Ver *daguerrotipo*)». Y la definición de «daguerrotipo» dice a su vez, «Ocupará el lugar de la pintura. (Ver *fotografía*)»¹⁶. Nadie tomó en serio la posibilidad de que la fotografía pudiera usurpar el lugar de la pintura. Tal idea era ya parodiada menos de cincuenta años después de la invención de la fotografía. Hasta hace poco, en nuestro siglo sólo Walter Benjamin había dado credibilidad a esta idea, afirmando que la fotografía, inevitablemente, tendría un profundo efecto en el arte, hasta el punto de hacer desaparecer al arte de la pintura, ya que, por culpa de la reproducción mecánica, se ha perdido su aura de importancia¹⁷. Durante el periodo in-

¹⁵ A. MALRAUX, *The Voices of Silence*, trad. de S. Gilbert, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 44, 46 [ed. cast.: *Las voces del silencio*, Buenos Aires, Emecé, 1992].

¹⁶ G. Flaubert, *Bouvard and Pécuchet*, cit., pp. 321, 300,

¹⁷ Véase W. BENJAMIN, «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1982, pp. 15-57.

mediatamente posterior a la posguerra en América, el rechazo a aceptar esta capacidad transformadora de la fotografía para transformar ayudó a potenciar la pintura moderna. Pero poco después, en la obra de Rauschenberg, la fotografía comenzó a conspirar con la propia pintura en su propia destrucción.

Aunque a Rauschenberg se le suele considerar pintor sin mayor problema durante la primera década de su carrera, en cuanto adoptó imágenes fotográficas de un modo sistemático a principios de los años sesenta iba a resultar cada vez más difícil aproximarse a sus obras en tanto pintura. Se trataba más bien de una forma híbrida de *impresión*. Rauschenberg se había alejado definitivamente de las técnicas de la *producción* (combinaciones, *assemblages*) para abordar las técnicas de la *reproducción* (serigrafías, calcos). Tal alejamiento no obliga a pensar el arte de Rauschenberg como posmoderno. A través de la tecnología reproductiva, el arte posmoderno se deshace del aura. La ficción del sujeto creador cede su lugar a una directa incautación, a la cita, a la extracción, acumulación y repetición de imágenes ya existentes¹⁸. Se destruyen las ideas de la originalidad, la autenticidad y la presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo. Rauschenberg roba *La Venus ante el espejo* y la proyecta en la superficie de *Crocus*, que contiene también imágenes de mosquitos y de un camión, así como la imagen reduplicada de un Cupido sosteniendo un espejo. Venus aparece de nuevo, dos veces, en *Transom*, esta vez en compañía de un helicóptero y de imágenes reproducidas de depósitos de agua sobre los tejados de Manhattan. En *Bicycle* aparece junto al camión de *Crocus* y al helicóptero de *Transom*, pero esta vez con un barco de vela, una nube y un águila. Aparece reclinada sobre los tres Merce Cunningham en *Overcast III* y sobre la estatua de George Washington y una llave de coche en *Breakthrough*. La heterogeneidad absoluta que constituye el objeto mismo de la fotografía, y a través de ella, del museo, se extiende por toda la superficie de la obra de Rauschenberg. Extendiéndose incluso de una obra a otra.

Malraux se quedó extasiado por las infinitas posibilidades de su Museo, por la proliferación de discursos que podría inducir, al establecer series totalmente novedosas mediante una simple reordenación de las fotografías. Rauschenberg lleva a cabo esta proliferación: el sueño de Malraux se convierte en el chiste de Rauschenberg. Pero, por supuesto, no todo el mundo entiende el chiste, y menos que nadie Rauschenberg mismo, a juzgar por la proclama que compuso para el certificado del centenario del Metropolitan Museum en 1970:

Tesoro de la conciencia del hombre.
Obras maestras coleccionadas, protegidas y
celebradas en común. Atemporal en
su concepto, el museo acumula para
armonizar un momento de orgullo
que sirva para defender los sueños
e ideales apolíticos de la humanidad

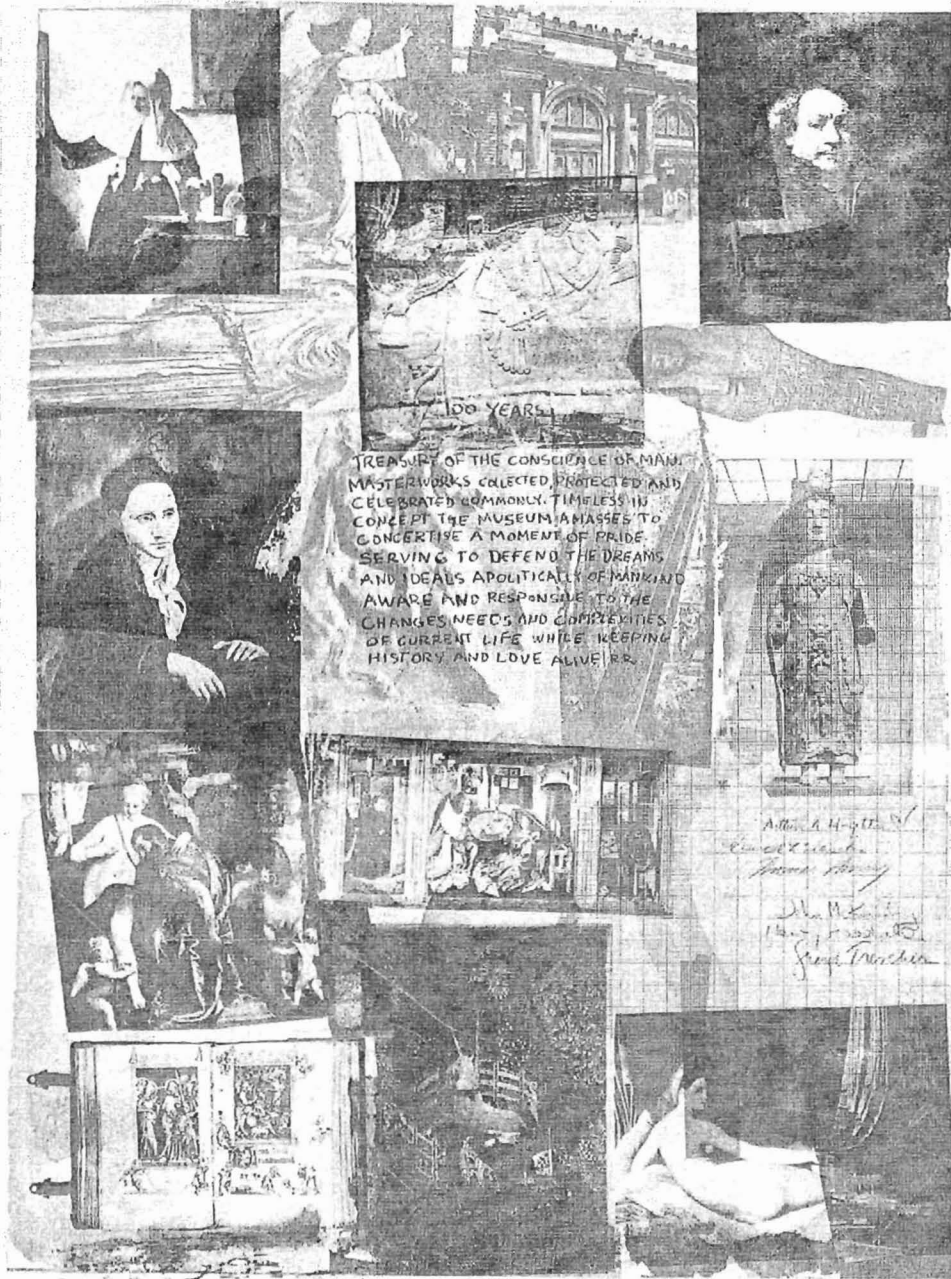
¹⁸ Para un debate anterior sobre estas técnicas posmodernas en el arte actual, véase D. Crimp, «Imágenes», en este volumen.

consciente y abierto a los
cambios, necesidades y complejidades
de la vida actual a la vez que mantiene
vivos la historia y el amor.

Los funcionarios del Metropolitan Museum firmaron este certificado, que contiene, sin ninguna otra intrusión, reproducciones fotográficas de obras maestras de arte.



André Malraux con las fotografías del *Museo imaginario*.



Robert Rauschenberg, *Certificado del centenario del Museo Metropolitano de Arte*, 1969.

LA REDEFINICIÓN DE LA ESPECIFICIDAD ESPACIAL

«Sé que la escultura no tiene el mismo público que puedan tener la poesía o el cine experimental. Tienen gran audiencia, sin embargo, los productos que dan a la gente aquello que supuestamente necesita y que no tratan de darle más de lo que es capaz de entender.»

Richard Serra, «Apuntes ampliados desde Sight Point Road»

«Es preferible ser enemigo del pueblo que de la realidad.»

Pier Paolo Pasolini, *Los jóvenes infelices*

El lugar era un viejo guardamuebles del Upper West Side de Manhattan utilizado como almacén por la galería de Leo Castelli; el motivo, una exposición organizada por el escultor minimalista Robert Morris, y el momento, diciembre de 1968. Allí, esparcidos sobre el suelo de cemento y apoyados o colgados de las paredes de ladrillo, aparecían objetos que desafiaban todas nuestras expectativas respecto a la forma que debía tener una obra de arte y el modo en que debía ser expuesta. Es difícil transmitir la conmoción que se produjo entonces. Este tipo de manifestaciones no sólo ha sido finalmente asimilado en el ámbito de la estética oficial, sino que, actualmente, forma parte de la historia del movimiento de vanguardia, una historia que hoy se considera clausurada. Sin embargo, para muchos de los que comenzamos a reflexionar seriamente sobre el arte precisamente gracias a tales asaltos a nuestras expectativas, la vuelta a lo convencional en los años ochenta sólo podía parecernos falsa y una traición a los procesos de pensamiento que con respecto al arte habíamos puesto en marcha en aquel entonces. Es por ello que intentamos, una y otra vez, recuperar dicha experiencia y hacerla accesible a quienes pasan complacidos sus sábados por la tarde en las ga-

lerías del SoHo, viendo cuadros que huelen a óleo fresco y esculturas que de nuevo están fundidas en bronce¹.

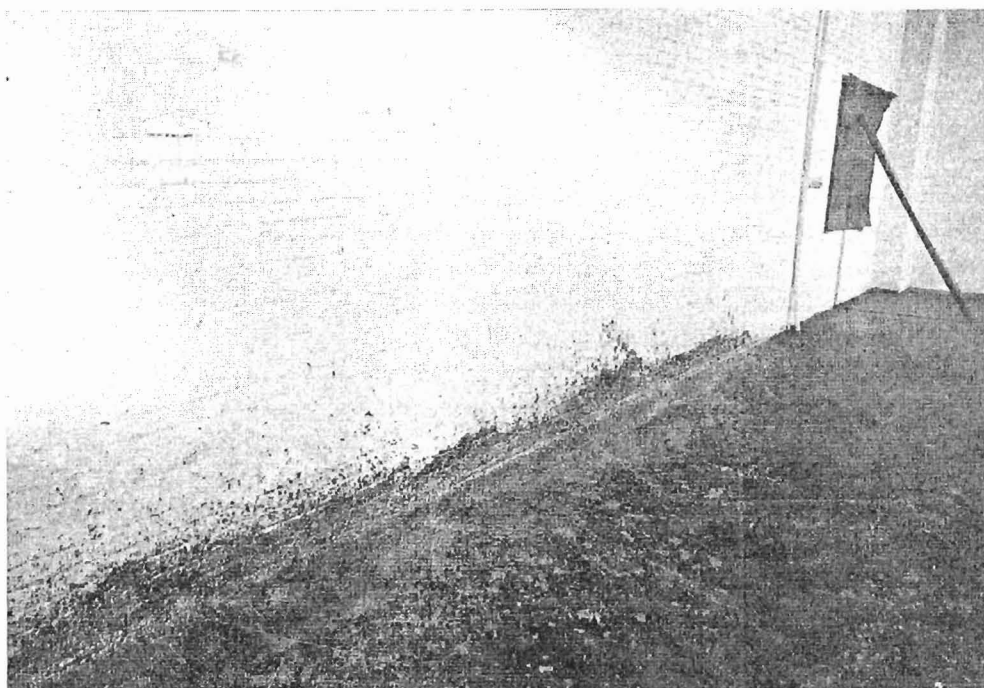
Posiblemente, ninguno de los artefactos que había en el guardamuebles desafiaba tanto nuestra noción de objeto artístico como *Splashing* (Salpicadura, 1968) de Richard Serra. En la juntura entre la pared y el suelo Serra había salpicado plomo fundido dejando que se solidificara en ese mismo lugar. El resultado no era en absoluto un objeto, no tenía forma ni masa definidas y tampoco creaba una imagen legible. Claramente, se podía decir que Serra lograba con ello la negación de categorías que pocos años antes Donald Judd atribuyera a lo que él considerara como la obra contemporánea por antonomasia: «ni pintura ni escultura»². Era posible deducir también que, al ocultar la línea donde el muro enlazaba perpendicularmente con el suelo, Serra oscurecía una de nuestras señas convencionales de orientación en el espacio interior, reclamándolo así como fundamento de un nuevo tipo de experiencia perceptiva. Pero, la mayor dificultad que planteaba *Splashing* provenía de intentar imaginar la continuidad de su existencia en el mundo de los objetos artísticos. Ahí estaba, pegado a la estructura de un viejo almacén de la alta zona oeste, condenado a ser abandonado allí para siempre, o a ser desincrustado y destruido.

«Trasladar la obra es destruirla.» Con esta afirmación Serra intentaba redirigir la discusión en una audiencia pública celebrada para decidir el destino de *Tilted Arc*³. La escultura de Serra había sido encargada por la Administración de Servicios Generales (GSA) en el programa *Arte en la Arquitectura* e instalada permanentemente en la plaza del edificio federal Jacob K. Javits en el Lower Manhattan durante el verano de 1981. En 1985, un nuevo administrador regional del GSA declaraba estar reconsiderando la presencia de la obra en dicho lugar y se preguntaba si no podría ser trasladada a otro sitio. En la audiencia, artistas y museólogos entre otros se oponían a tal decisión, testimonio tras testimonio, apelando a la especificidad espacial a que se re-

¹ Rosalind Krauss señaló igualmente la importancia que tuvo la obra del joven Serra en la galería de Leo Castelli en la redefinición de la espacialidad contemporánea. Comienza su ensayo «La escultura en el campo expandido», en H. FOSTER (ed.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, pp. 59-75, describiendo una perplejidad similar frente a la obra *Mary Miss* de 1978, que le sirve para constatar el uso de una nueva noción espacial (y de escultura en su conjunto) en el arte de vanguardia desde los sesenta. El contexto en que escriben Krauss y Crimp es, sin embargo, bastante diferente. El texto de Krauss fue publicado originariamente en la revista *October* en 1979, mientras que el de Crimp fue escrito hacia 1992. En esos trece años se pudo asistir al desmantelamiento apresurado del tinglado modernista y su rápida sustitución por la vuelta a la pintura figurativa y a los materiales nobles en la escultura. Es desde este extremo desde el que Crimp proyecta su visión nostálgica sobre la seriedad y radicalidad del debate de vanguardia sobre la naturaleza de la obra de arte y las condiciones de su exhibición. En ambos casos, el contexto en que se produce el desafío de expectativas y el cuestionamiento del objeto artístico es el del círculo restringido de oficientes de la vanguardia, tal como describe Crimp en su visita al almacén de Leo Castelli [N. del E.].

² D. JUDD, «Specific Objects», *Arts Yearbook* 8 (1965), p. 74.

³ La afirmación literal de Serra en esta ocasión fue: «Quitar *Tilted Arc* es, por tanto, destruirlo»; véase C. Weyergraf-Serra y M. Buskirk (eds.), *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991, p. 67. El juicio para el traslado de *Tilted Arc* se celebró del 6 al 8 de marzo en la Sala Ceremonial del Tribunal Internacional del Comercio, One Federal Plaza, Nueva York, ante una comisión compuesta por las partes implicadas y asesores del mundo del arte. Se decidió por cuatro votos a uno trasladar la obra.



Richard Serra, *Splashing*, instalación en el almacén Castelli, 1968.

ferían las palabras de Serra. La obra había sido concebida para aquel lugar, había sido construida en aquel lugar y había entrado a formar parte de él alterando la naturaleza del mismo. Trasladarla significaría, ni más ni menos, que la obra dejaría de existir. Pero, a pesar de su pasión y elocuencia, tales testimonios no lograron convencer a los adversarios de *Tilted Arc*. Para éstos, la obra entraba en conflicto directo con el lugar, convirtiéndose en un obstáculo tanto para la visión normal como para la función social de la plaza y, por supuesto, sería mucho más placentero contemplarla en el espacio abierto del campo. Allí, presumiblemente, sus dimensiones no se impondrían con tal violencia al entorno y el color de la superficie herrumbrosa del acero armonizaría con los tonos de la naturaleza.

La incompreensión generalizada demostrada por el público respecto a la especificidad espacial que proclamaba Serra es la misma que manifestaba respecto a la radicalidad de los principios estéticos de un momento histórico de la práctica artística. Que «trasladar la obra es destruirla» era algo evidente para cualquiera que hubiera visto en *Splashing* la materialización concreta de tal afirmación y esa era, para sus defensores, la base conceptual de *Tilted Arc*. Sin embargo, no se podía esperar de ellos que explicaran en el reducido espacio de un testimonio judicial una compleja historia cuya ocultación al público general era deliberada. La ignorancia de la gente es, por supuesto, una ignorancia inducida. No es sólo que se mantenga la producción cultural como privilegio de una minoría, sino que ni a las instituciones del arte ni a las fuerzas a las que sirven les interesa siquiera diseminar un conocimiento de dichas prácticas radicales en

el público especializado. Esto es particularmente cierto en el caso de aquellas cuyo fin es la crítica materialista de los fundamentos de esas mismas instituciones. Tales prácticas tienen como fin revelar las condiciones materiales de la obra de arte, su modo de producción y recepción, los apoyos institucionales que permiten su circulación y las relaciones de poder que representan dichas instituciones; en una palabra, todo aquello que esconde el discurso estético tradicional. Aun así, estas prácticas han sido inmediatamente recuperadas por ese mismo discurso en tanto que reflejo de un episodio más del desarrollo continuo del arte moderno. Muchos de los defensores de *Tilted Arc*, entre ellos los representantes de la política artística oficial, sostenían una concepción de especificidad espacial que reducía ésta a una categoría puramente estética. Pero la especificidad espacial de *Tilted Arc* se refiere ante todo a un lugar público particular. El material de la obra, su escala y su forma no sólo intersectan con las características formales de su entorno, sino que también se cruzan con los deseos y principios de un público muy diferente de aquel que se conmocionaba y aprendía del arte radical de fines de los sesenta. La traslación que hace Serra de las implicaciones radicales de *Splashing* al ámbito público, asumiendo deliberadamente las contradicciones que implican dicho traslado, constituye la especificidad real de *Tilted Arc*⁴.

Cuando la especificidad espacial fue introducida en el arte contemporáneo por el minimalismo de mediados de los sesenta, lo que se cuestionaba era el idealismo intrínseco en la escultura moderna, su complicidad con las expectativas del espectador respecto a las leyes internas de la escultura. Los objetos *minimal* redireccionaban dicha consciencia hacia sí misma y hacia las condiciones del mundo real que la fundan. Se partía de que las coordenadas de percepción no se establecían exclusivamente entre el espectador y la obra, sino entre el espectador, la obra y el lugar en que ambos habitaban. Esto se llevaba a cabo eliminando totalmente las relaciones internas del objeto o haciendo de tales relaciones una función de mera repetición estructural, «de una cosa detrás de otra»⁵. Toda relación se percibía entonces como contingente y dependiente del movimiento temporal del espectador en el espacio que compartía con el objeto. De ese modo el objeto pertenecía a su espacio, si éste cambiaba también lo haría la interrelación entre objeto, contexto y espectador. Tal reorientación de la experiencia perceptual del arte convertía al espectador, de hecho, en el sujeto de la obra, mientras que bajo el reinado del idealismo modernista esta posición privilegiada volvía en último término al artista, el generador único de las relaciones formales de la obra. La acusación de idealismo que se dirigía a la escultura moderna y su ilusoria indeterminación espacial quedó, sin embargo, incompleta. La incorporación del lugar dentro

⁴ La especificidad espacial de la obra de Serra es, como apunta Crimp aquí, la de la brecha existente entre la espacialidad normalizada de la vida cotidiana y la espacialidad radical derivada de la reflexión vanguardista. Según ello, el conflicto es un elemento determinante en el contexto real de la obra. Serra, sin embargo, no parece asumir totalmente esto último al defender la especificidad de su obra como razón suficiente para justificar su permanencia. Esta parece ser, según se desprende del análisis de Crimp, la paradoja esencial de su lógica, ya que si asumiera esta especificidad política y conflictiva no esperaría que las instituciones con las que se enfrenta le dieran finalmente la razón asimilando su obra como plausible [N. del E.].

⁵ D. Judd, *op. cit.*, p. 82.

del ámbito de la percepción de la obra sólo logró extender el idealismo del arte a su entorno espacial. El lugar se entendía como específico exclusivamente desde el punto de vista formal, era un espacio abstracto, estetizado. Carl André proclamó que si anteriormente la escultura derivaba de la forma, la estructura derivaba ahora del lugar. Interrogado acerca de las consecuencias de trasladar sus obras de un lugar a otro, su respuesta fue: «No estoy obsesionado con la singularidad de los lugares. No creo que los espacios sean tan singulares. Pienso que hay tipos genéricos de espacio con los que trabajar de un modo u otro. De ese modo, no supone un problema real el lugar donde vaya estar una obra en particular»⁶. André enumeró dichos espacios: «Dentro de la galería, dentro de lugares privados, dentro del museo, dentro de grandes espacios públicos y en exteriores de varios tipos»⁷.

La incapacidad de André para ver la singularidad de «los tipos genéricos de espacio» con los que trabajaba ejemplifica la incapacidad del Minimal para generar una crítica totalmente materialista del idealismo moderno. Esa crítica, que se inició en la producción artística de los años siguientes, conllevaría a la vez un análisis y una resistencia a la institucionalización del arte dentro del sistema de comercio representado por los espacios enumerados por André. Si las obras de arte moderno no existían en relación a un lugar específico, siendo por ello consideradas autónomas, sin hogar, esa debía ser también la precondition de su circulación: del estudio a la galería comercial, de allí al ámbito privado del coleccionista, y por fin al museo o al *ball* de una gran empresa. La condición material real del arte moderno, enmascarada tras su pretensión de universalidad, era, por tanto, la de un bien de lujo enormemente especializado. Generado bajo el capitalismo, el arte moderno está inmerso en el mismo sistema de consumo del que nada puede escapar totalmente. Al aceptar acríticamente los «espacios» de circulación de consumo institucionalizado del arte, el Minimal no podía revelar ni resistirse a las condiciones materiales ocultas del arte moderno.

Dicha labor fue retomada en la obra de artistas que radicalizaron la idea de especificidad espacial, artistas tan diferentes como Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Lawrence Weiner, Robert Smithson y Richard Serra. Su contribución a una crítica materialista del arte y su resistencia a la «desintegración de la cultura en objetos de consumo»⁸ fue siempre fragmentaria y provisional y sus consecuencias limitadas, siendo objeto de oposición o mistificación sistemática y, finalmente, pervertidas. Lo que hoy queda de esta crítica es, por un lado, una historia que no debe perderse, y por otro, una prácticas marginales y vacilantes que luchan por sobrevivir en un mundo del arte más centrado que nunca en el valor comercial.

No pretendo recuperar dicha historia aquí, sino únicamente indicar que es preciso tenerla en cuenta si queremos entender el *Splashing* de Richard Serra y lo que iba a producir después. No es necesario recordar los peligros que conlleva el separar las

⁶ Citado por PH. TUCHMAN, «An interview with Carl Andre», *Artforum* 7, 10 (junio de 1970), p. 55.

⁷ *Ibid.*

⁸ W. BENJAMIN, «Eduard Fuchs, Collector and Historian», en *One-Way Street*, Londres, New Left Books, 1979, p. 360 [ed. cast.: «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», en *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1973].

prácticas artísticas del clima social y político en las que tuvieron lugar y debería ser suficiente mencionar en este caso que *Splashing* fue producido y exhibido en 1968. El pasaje que sigue, escrito por Daniel Buren un mes después de los acontecimientos de mayo y publicados en septiembre del mismo año, pueden hacernos recordar la conciencia política de los artistas del periodo:

Es posible encontrar desafíos a la tradición desde el siglo XIX y mucho antes. Sin embargo, desde entonces han aparecido y desaparecido innumerables tradiciones, academicismos, nuevos tabúes y nuevas escuelas. ¿Por qué? Porque los fenómenos contra los que lucha el artista son únicamente epifenómenos, o para ser más precisos, son sólo las superestructuras construidas sobre la base que condiciona el arte y es el arte. El arte ha cambiado sus tradiciones, sus academicismos, sus tabúes, sus escuelas, etc., cien veces cuanto menos, porque el cambio sin fin está en la vocación de aquello que está en la superficie y, en tanto no toquemos la base, obviamente nada fundamental cambia.

Ése es el modo en que cambia el arte, y ése es el modo en que existe la Historia del Arte. El artista desafía al caballete cuando pinta una superficie demasiado grande para ser apoyada en él, y después desafía al caballete y a la nueva superficie al adoptar un lienzo que es a su vez un objeto y sólo un objeto; y después aparece el objeto a realizar en lugar del objeto dado, y después el objeto móvil o un objeto intransportable, etc. Esto es sólo mencionar un ejemplo, pero se trata de demostrar que si hay un desafío posible no puede ser en el ámbito de lo formal, sino en la base, en el nivel del arte y no en el nivel de las formas dadas al arte⁹.

La terminología marxista del texto de Buren le sitúa en una tradición política muy diferente a la de sus colegas estadounidenses. Es más, Buren ha sido entre los artistas de su generación el más sistemático en el análisis del arte en relación a su base ideológica y económica, y es por ello quien ha llegado a una conclusión más radical: los cambios del arte han de ser «básicos», no «formales». A pesar del trabajo continuado de Richard Serra sobre las «formas dadas al arte», éste ha incorporado importantes elementos para una crítica materialista del mismo. Entre ellos se incluye su atención al proceso y división del trabajo, a la tendencia del arte a adaptarse a las condiciones de consumo y a la falsa separación entre las esferas pública y privada en la producción y recepción del arte. Aunque la obra de Serra no es sistemática ni consistente en este sentido, incluso la manera contradictoria en que ha tomado una posición crítica ha producido reacciones que van desde la perplejidad y el escándalo a la violencia. Su determinación a construir su obra fuera de los confines de la institución artística le ha valido frecuentemente la oposición de las autoridades públicas o de sus sustitutos, que han manipulado con prontitud la incompreensión del público a favor de sus intenciones censoras¹⁰.

⁹ D. BUREN, «Peut-il Enseigner l'Art?», *Galerie des Arts* (septiembre de 1968).

¹⁰ Ha habido varios intentos de quitar la obra de Serra de lugares públicos. Poco después de que se anunciara la decisión de quitar *Tilted Arc*, el ayuntamiento de San Luis introdujo una propuesta que, de ser aprobada, permitiría plantearse la eliminación de *Twain* (1974-1982), una obra de Serra en el centro de la ciudad, según

El *status* extraordinario que se ha concedido a la obra de arte en la modernidad es, en parte, consecuencia del mito romántico del artista considerado como un productor especializado en grado superlativo y único en su género. Los minimalistas ya reconocieron que este mito oscurece la división social del trabajo. La manufactura especializada de la escultura tradicional y lo enormemente fetichizado de sus materiales fueron principios atacados radicalmente por el Minimal mediante la introducción de objetos ordinarios fabricados industrialmente. Los tubos fluorescentes de Dan Flavin, las cajas de aluminio de Donald Judd y las placas de metal de Carl André no eran en ningún modo producto de la mano del artista. Serra también había recurrido a materiales industriales en sus primeras esculturas, pero trabajaba sobre esos materiales él mismo o con ayuda de sus amigos. Cuando utilizaba el plomo en una escala asequible a la manipulación individual produjo piezas de torno y vaciados que aún evidenciaban la actividad del artista, aunque la mayoría de los procesos que Serra empleó diferían de la manufactura tradicional del cincelado, modelado y soldadura. Pero cuando Serra instaló *Strike* (Huelga) en la Lo Giudice Gallery de Nueva York en 1971 su procedimiento de trabajo cambió. *Strike* era una plancha de acero de 2,5 cm de grosor, 2,40 metros de alto y 7,30 metros de largo que pesaba casi tres toneladas. Sin embargo, la plancha de acero no era la obra. Para convertirse en la escultura *Strike*, la plancha de acero tenía que ocupar su lugar, asumir su posición encajada en la esquina del espacio de la galería, bisecando el ángulo recto en que se unen los dos muros. Pero la habilidad del artista no tenía nada que ver con la realización de esta simple operación. El tonelaje del acero requería un proceso industrial distinto del de la mano que había producido la plancha. Ese proceso, conocido como *rigging*, conllevaba la aplicación de las leyes de la mecánica y la utilización de maquinaria para «colocar [el material] en condiciones y posición adecuadas para su uso»¹¹. A partir de *Strike*, la obra de Serra requeriría el trabajo profesional de otros, no sólo para la producción de los elementos materiales de la escultura sino también para «la realización misma» de la escultura, es decir, para colocarla en las condiciones o posición adecuadas para su uso, para transformar el material en escultura. Esta dependencia absoluta de la fuerza de trabajo industrial (una fuerza que encontraba una resonancia particular en el título de la escultura) cualifica la producción de Serra a partir de comienzos de los setenta

el diario de la ciudad *The Riverfront Times* (6-10 de septiembre de 1985), p. 6A. El concejal dijo: «El problema es la distancia real existente entre la gente normal –mis votantes y la mayoría absoluta– y la elitista *comunidad artística*, que decide hacer algo porque todos han invertido en determinados artistas» (la cursiva es mía). El caso mejor documentado es el del Partido Demócrata Cristiano de Bochum (Alemania) en contra de *Terminal* (1977); véase *Terminal von Richard Serra: Eine Dokumentation in 7 Kapiteln*, Bochum, Museum Bochum, (1980) y mi discusión en este capítulo. Además, muchos encargos otorgados a Serra nunca se han construido, debido a la oposición de arquitectos o funcionarios municipales. Entre ellos, obras para la Pennsylvania Avenue Development Corporation en Washington D.C., el Centre Georges Pompidou en París y obras al aire libre en Madrid, Marl (Alemania) y Peoria (Illinois). *Sight Point* (1971-1975), encargada para el campus de la Wesleyan University, no fue levantada allí. Sobre las dificultades de Serra para erigir su obra en público, véase D. CRIMP, «Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview», en *Richard Serra: Interviews, Etc. 1970-1980*, Yonkers, Nueva York, The Hudson River Museum, 1980, pp. 163-187.

¹¹ Según el *Webster's English New Collegiate Dictionary*, Springfield, Mass., 1979, p. 989.

como pública, no sólo porque las dimensiones de las obras habían aumentado dramáticamente, sino también porque el lugar de producción ya no era el ámbito privado del estudio del artista. El lugar donde la escultura se erigiera sería el lugar de su producción, y esta producción conllevaba el trabajo de otros, no del artista¹².

La caracterización de la obra de Serra como machista, excesiva, agresiva y opresiva, busca devolver al artista a su estudio, reconstituírle como el único creador de la obra y, por tanto, negar el papel de los procesos industriales en la misma. Mientras que toda escultura a gran escala requiere tales procesos, e incluso la manufactura de la pintura y el lienzo los necesitan, el trabajo que se ha invertido en ellos nunca es accesible en la contemplación del producto acabado. Tal trabajo ha sido mistificado por la labor «artística» del autor y transformado mediante la magia de éste en un bien de lujo. Serra no sólo rehúsa oficiar las operaciones mistificadoras del arte, sino que insiste en confrontar al público con materiales que de otro modo nunca aparecerían en estado bruto. Los materiales de Serra, a diferencia de los utilizados por los escultores minimalistas, son materiales únicamente utilizados como medios de producción y que normalmente aparecen transformados en productos acabados o, más raramente, en los artefactos de lujo que son las obras de arte¹³.

Este conflicto entre los productos de la industria pesada, que no están normalmente disponibles para el consumo de lujo, y los lugares de exposición —la galería comercial y el museo— se intensificó al desarrollar Serra las implicaciones de *Strike* hasta llegar a la negación total de la función normal del espacio de la galería. En vez de inspirarse servilmente en las condiciones formales de los espacios, como estaban comenzando a hacer las obras de especificidad espacial asociadas a ideas puramente estéticas, las esculturas de Serra no trabajaban con los espacios, sino contra los espacios. Los enormes muros de plancha de acero de *Strike*, *Circuit* (Circuitos, 1972) y *Twins* (Gemelos, 1972) cobraron dimensiones nuevas en *Slice* (Corte, 1980), *Waxing Arcs* (Arcos crecientes, 1980), *Marilyn Monroe-Greta Garbo* (1981) y *Wall to Wall* (De pared a pared, 1983). Las mismas dimensiones fueron también asumidas por las obras en planchas de acero horizontales *Delineator* (Delimitador, 1974) y *Elevator* (Elevador, 1980) y los bloques de hierro forjado de *Span* (Lapso, 1977) y *Step* (Paso, 1982). Al forzar estas obras los límites extremos de la capacidad estructural, espacial, visual y de circulación, apuntaban hacia un tipo distinto de especificidad espacial del arte: su origen histórico específico en el interior burgués. Ya que si la forma histórica de la obra

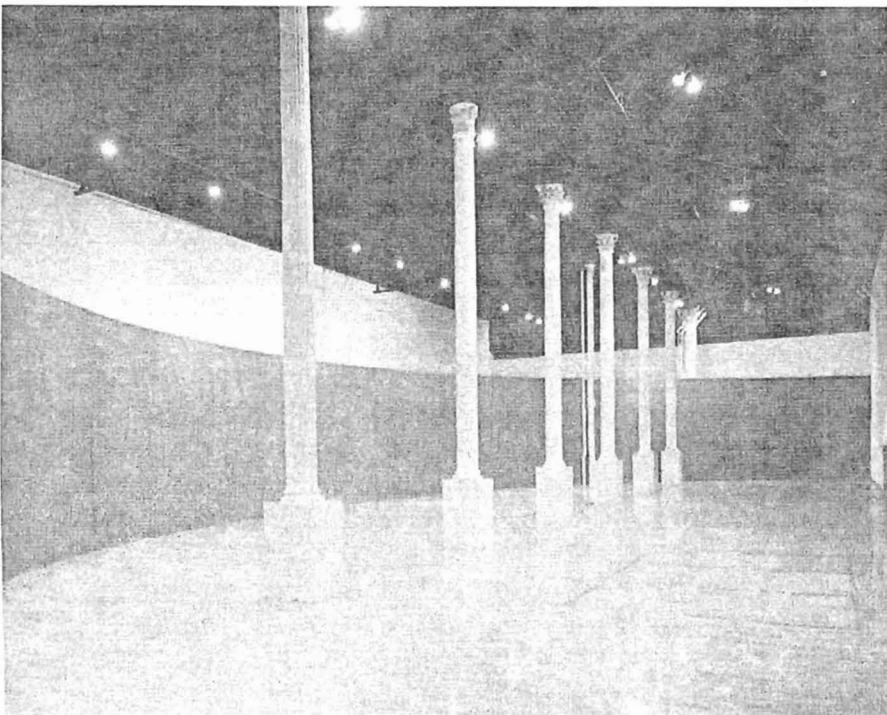
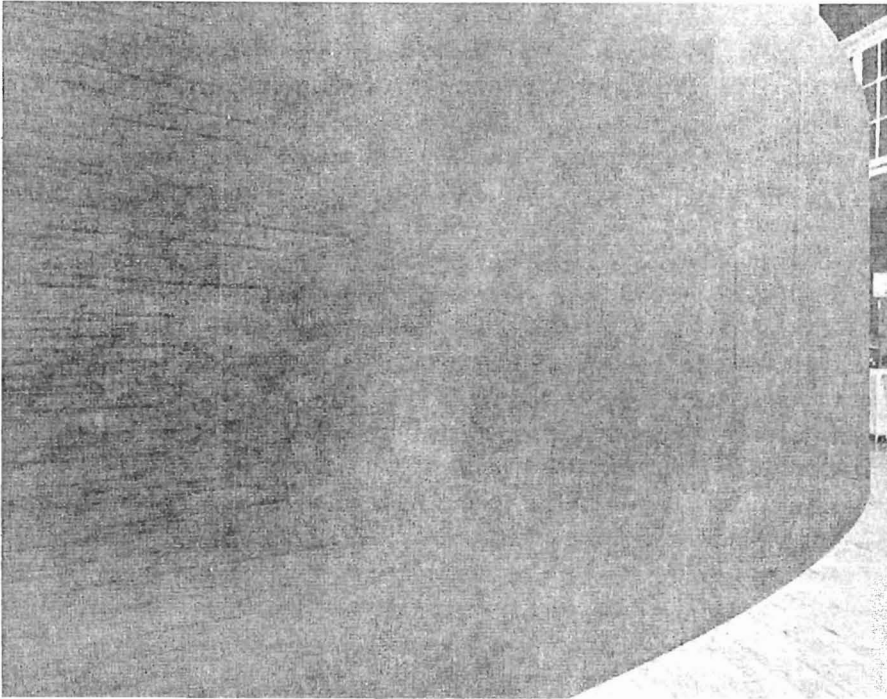
¹² Cuando Serra concibió estas obras, la reivindicación del proceso frente a la autoría absoluta y epifánica del artista tenía un claro sentido crítico frente al paradigma neoexpresionista imperante. Sin embargo, la división del trabajo que esto presupone sigue conservando, tras la apariencia de procesualidad, una diferenciación clara entre el artista (que sigue siendo Serra) y aquellos individuos anónimos que producen y montan la obra [N. del E].

¹³ En el volumen 2 de *El Capital*, Karl Marx divide la masa total de bienes de consumo en un sistema de dos apartados con el fin de explicar la reproducción. El primero está formado por los medios de producción: materias primas, maquinaria, construcción, etc. El segundo agrupa a los bienes de consumo. Algunos marxistas posteriores han añadido a este esquema un tercero, que incluye los bienes de lujo, el arte y las armas. Sobre la relación entre arte y armas, véase E. MANDEL, *Late Capitalism*, trad. al inglés de J. de Bres, Londres, Verso, 1978, especialmente el capítulo 9, «The Permanent Arms Economy and Late Capitalism» [ed. cast.: *El capitalismo tardío*, trad. de M. Aguilar Mora, México, Era, 1979].

de arte moderno se concebía por funcionar como adorno del espacio interior privado, y el visitante del museo siempre podía imaginar un cuadro de Picasso o una escultura de Giacometti de nuevo en el espacio privado, era mucho menos cómodo imaginar un muro de acero dividiendo en dos el cuarto de estar de uno. El «interior privado» ya no sería nunca un lugar apropiado para la escultura de Serra, y de ese modo lograba una victoria más sobre otro de los espacios del arte mediante la utilización y el modo de empleo de materiales de la industria pesada. Al mismo tiempo, los espacios institucionales de exposición, sustitutos del domicilio privado, aparecían como determinantes, restrictivos y radicalmente constrictores de las posibilidades del arte.

Para cuando Serra instaló estas últimas obras en galerías privadas y museos, ya había transferido gran parte de su actividad al entorno natural y urbano. La misma falta de plausibilidad de las obras de interior, metidas con calzador en diáfanos espacios blancos, impone los términos de una experiencia de la escultura francamente pública dentro de los confines de un lugar normalmente privado. De hecho, Serra invirtió el sentido que toma generalmente la escultura al aventurarse en el espacio público, sentido que un crítico describió con resignación en pocas palabras: «Todo lo que podemos hacer es colocar arte privado en lugares públicos»¹⁴. Reacio, como veremos, a aceptar esta idea calcificada de privado *versus* público, Serra insiste en trasladar de algún modo a la galería las lecciones aprendidas en la calle. En este proceso, al visitante de la galería (*Marilyn Monroe-Greta Garbo* tiene como subtítulo *Una escultura para visitantes de galerías*) se le hace traumáticamente consciente de las limitaciones de la galería y del estrangulamiento que ejerce sobre la experiencia del arte. Al invertir los términos y convertir a la galería en rehén de la escultura, Serra desafía la autoridad de la galería y la transforma en un lugar de conflicto. El que los términos de este conflicto dependen en parte del debate entre lo privado y lo público como lugar del arte se hace evidente en *Slice*, instalada en la galería de Leo Castelli en Greene Street, Nueva York, en 1980. La escultura, una curva continua de planchas de acero de tres metros de alto y alrededor de 38 metros de largo, desgajaba el profundo espacio de la galería para descansar en las dos esquinas de una de las paredes. De ese modo, el espacio quedaba dividido en dos áreas incomunicadas entre sí, una de ellas en el lado convexo de la curva, que podríamos designar como público, y un área «privada» en el interior cóncavo. Al entrar en la galería desde la calle, el visitante seguía la curva partiendo de un expansivo espacio abierto para verse comprimido del modo más absoluto allí donde la curva se acercaba a la pared longitudinal para, finalmente, volverse a abrir hacia el muro de fondo de la galería. La sensación era la de estar en un exterior, excluido de la función real de la galería, de ser incapaz de ver sus operaciones, su oficina y su personal. Al abandonar la galería y volver a entrar por la puerta del *hall*, el visitante ahora estaba «dentro», confinado en la concavidad de la curva, cómplice de los tratos comerciales de la galería. Al experimentar los dos lados de *Slice* como dos sensaciones espaciales extraordinariamente diferentes, ninguna imaginable desde la otra, también

¹⁴ A. GOLDIN, «The Esthetic Ghetto: Some Thoughts about Public Art», *Art in America* 62, 3 (mayo-junio de 1974), p. 32.



Richard Serra, *Slice*, 1980.

se experimentaba la relación, siempre presente, pero nunca verdaderamente visible, entre la galería como un espacio de la visión y como un espacio de comercio. Al instalar una obra que no podía participar de las posibilidades comerciales de la circulación de bienes de consumo, Serra era capaz, no obstante, de hacer formar parte de la experiencia de la obra la condición misma de la galería, aunque fuera de un modo abstracto y sensorial. Pero las posibilidades de romper el poder que tienen las galerías para determinar la experiencia artística son extraordinariamente limitadas, al depender de la voluntad de la misma institución a la que se cuestiona. Lo mismo ocurre, por supuesto, con los museos incluso aunque estos últimos pueden alegar una mayor neutralidad con respecto a todas las prácticas artísticas, incluso a aquellas que cuestionan la privatización de la cultura como una forma de propiedad. El museo, sin embargo, en la benevolencia de su neutralidad, simplemente sustituye el concepto comercial de la galería del bien de consumo privado por la noción ideológicamente construida de una expresión individual privada. Ello ocurre porque el museo como institución está constituido para producir y mantener una Historia del Arte reificada basada en una cadena de maestros geniales, que ofrecen cada uno su visión privada del mundo. Aunque su obra no participa en este mito, Serra es consciente de que dentro del museo será interpretada de ese modo:

En toda mi obra se revela el proceso de construcción. Las decisiones materiales, formales y contextuales se hacen evidentes. El hecho de hacer patente el proceso tecnológico despersonaliza y desmitifica la idealización de la obra del escultor. La obra no entra en el ámbito ficticio del «maestro»... Mis obras no contienen ninguna autorreferencialidad esotérica. Su construcción te lleva a su estructura y no a la persona del artista. Sin embargo, tan pronto como colocas tu obra en el museo invariablemente crea autorreferencialidad, incluso aunque ésta no sea implícita. La cuestión de cómo funciona la obra no se pregunta. Cualquier clase de disyunción que pueda pretender la obra queda eclipsada. El problema de la autorreferencialidad no existe una vez que la obra entra en el ámbito público. El tema es cómo la obra altera un lugar dado, no la identidad de su autor. Una vez que las obras son instaladas en un espacio público, pasan a ser responsabilidad de la gente¹⁵.

Cuando Serra se desplazó fuera de las instituciones del arte, lo hizo muy lejos. Ocurrió en 1970. Robert Smithson había construido el *Spiral Jetty* (Malecón en espiral) en el Great Salt Lake en Utah; Michael Heizer había labrado *Double Negative* (Doble negativo) en el Virginia River Mesa de Nevada; Serra mismo estaba proyectando *Shift* (Deslizamiento), una gran obra al aire libre en King County, Canadá. A pesar del interés generado por el desarrollo de estas obras sitas en la naturaleza, Serra acabó considerando insatisfactorios estos lugares tan aislados. Como artista urbano que trabaja con materiales industriales, pronto descubrió que no le interesaba el

¹⁵ R. SERRA, «Extended Notes from Sight Point Road», en *Richard Serra: Recent Sculpture in Europe 1977-1985*, Bochum, Galerie m, 1985, p. 12.

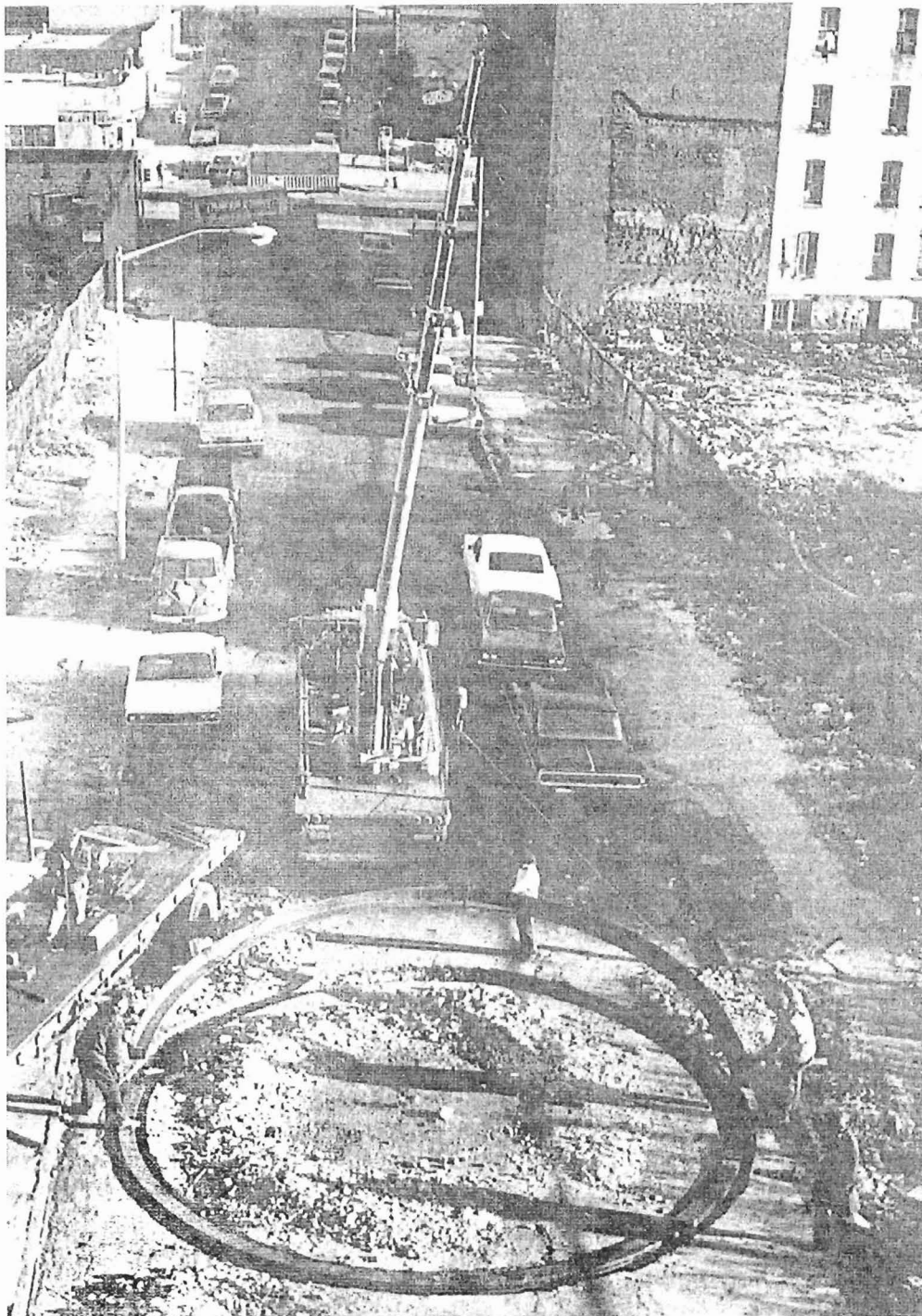
vasto y profundamente mistificado paisaje americano y, mucho menos, el *pathos* y el heroísmo de trabajar aislado del público. «No, preferiría ser más vulnerable y tratar con la realidad de mi propia situación vital»¹⁶. Serra negoció con los funcionarios del ayuntamiento de Nueva York un lugar en la ciudad, y por fin le dieron permiso para construir una obra en un callejón del Bronx. Allí, en 1970, Serra construyó *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* (Circundar un hexagrama con plancha de base, ángulos rectos invertidos), una circunferencia con un borde angulado de acero de casi ocho metros de diámetro, incrustada en la superficie de la calle. La mitad de la circunferencia era una línea delgada, de 2,5 cm de grosor, la otra mitad, la del borde del ángulo, tenía 18 cm de anchura. Desde la distancia, al nivel de la calle, la obra era invisible. Sólo cuando el espectador se situaba sobre ella la obra se materializaba. En pie dentro de su circunferencia el espectador podía reconstruir su volumen escultural, medio hundido en el suelo. Existía, sin embargo, una segunda manera de verla, también desde la distancia, desde la que la obra era visible de otro modo. El callejón daba a unas escaleras que llevaban a una calle adyacente más elevada; desde allí la calle de abajo parecía un lienzo sobre el que se había dibujado un círculo de acero. Esta lectura de la figura contra el suelo le preocupaba a Serra mucho más que la reconstrucción del volumen material dentro del suelo que mencionábamos antes, pareciéndole que evocaba el tipo de pictorialismo en que la escultura siempre tiende a caer, un pictorialismo que él pretendía derrotar con la pura materialidad y duración de la experiencia de su obra. Es más, este pictorialismo ilusorio coincidía con otro modo de leer la escultura que Serra no había previsto y que representaba para él el engaño fundamental frente al que quería posicionar su obra. Tal engaño era el de la *imagen* de la obra frente a la experiencia real de la misma.

El lugar donde emplazó *Circundar* era, tal como lo describió Serra, «siniestro, utilizado por los delincuentes del barrio para desmontar los coches que habían robado»¹⁷. Obviamente, estos «delincuentes del barrio» no estaban interesados en contemplar una escultura –fuera ésta pictórica o no– y era un error por parte de Serra el pensar que alguien del mundo del arte se interesara lo suficiente por una escultura como para aventurarse en aquel rincón «siniestro» del Bronx¹⁸. La obra existía, por tanto, en la forma en que existen las obras sitas en la naturaleza para la mayoría de la gente: como documentos, fotografías. Son transferidas al discurso institucional del arte mediante la reproducción, uno de los medios más poderosos a través de los que

¹⁶ Serra citado por Crimp en *Richard Serra's Urban Sculpture*, cit., p. 170.

¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

¹⁸ El caso de *Hexagram* es el que muestra de un modo más palmario las contradicciones radicales existentes en el proyecto de Serra y los límites de su concepción de especificidad espacial, tan constrictores como aquellos que él critica dentro de la institución artística. Su obra se inserta en el callejón del Bronx carente de referencias y esperando únicamente que alguien del mundo civilizado al que pertenece venga a salvarle. Su única relación con el sitio es de no pertenencia, una no pertenencia que no es percibida por Serra en términos positivos, sino como una lacra que en último término condena a la obra a ser conocida y difundida únicamente a través de fotografías, desvinculándola por tanto de su hipotética especificidad. Si bien Serra quiere salir de la galería, pretende para su obra un lugar lo suficientemente central, «con suficiente densidad de tráfico urbano» (*infra*, n. 26) como para convertirse en espectáculo [N. del E.].



Richard Serra, *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, 1970.

el arte ha sido abstraído de su contexto en la era moderna. Para Serra, el fin principal era derrocar el consumo sustitutivo del arte, o más aún, derrocar todo consumo y reemplazarlo por la experiencia del arte en su realidad material:

Si reduces la escultura al formato plano de la fotografía sólo te quedas con un residuo de lo que te interesa. Estás negando la experiencia temporal de la obra. No sólo estás reduciendo la escultura a una escala diferente para ser consumida, estás negando también el contenido real de la obra. Con la mayoría de la escultura al menos, la experiencia de la obra es inseparable del lugar en que reside la obra. Al margen de dicha condición, toda experiencia de la obra es un espejismo.

Pero podría ocurrir que la gente quisiera consumir la escultura del modo en que consumen la pintura: a través de fotografías. La mayoría de los fotógrafos toman inspiración de la publicidad, donde la prioridad está en lograr un alto contenido de imagen para una fácil lectura gestáltica. A mí me interesa la experiencia de la escultura en el lugar en que reside¹⁹.

El intento de reforzar la diferencia entre un arte para el consumo y una escultura para la experiencia directa en el lugar en que habita, le envolvería constantemente en polémicas. La primera obra que Serra propusiera para una localización totalmente pública nunca obtuvo permiso para ser instalada en el lugar para la que fue concebida. Tras ganar en 1971 un concurso para realizar una escultura en el campus de la Universidad Wesleyan en Middletown, Connecticut, el *Sight Point* (Punto de vista, 1971-1975) de Serra fue finalmente rechazado por el arquitecto de la Universidad por «ser demasiado grande y estar demasiado cerca del edificio histórico de la Universidad»²⁰. Por supuesto, lo que quería Serra era, precisamente, dicho tamaño y dicha proximidad. *Sight Point* forma parte de una serie de obras a gran escala que emplean los principios de construcción basados en la fuerza de gravedad que ya había utilizado en otras obras tempranas. Pero debido a sus nuevas dimensiones y su situación en un ámbito público estas esculturas no empleaban ya tales principios con el fin exclusivo de oponerse a las relaciones formales de la escultura moderna. Ahora entraban en conflicto con otra forma de construcción, la de la arquitectura de su entorno. En vez de jugar la función subsidiaria de adorno, foco o realce de los edificios cercanos, éstas pretenden hacer que el paseante relea críticamente el entorno de las esculturas. Al revelar su proceso de construcción únicamente a partir de la experiencia activa de una percepción secuencial, las esculturas de Serra están denunciando implícitamente la tendencia arquitectónica de reducir todo a una imagen fácilmente legible concentrada en la fachada. Era dicha reducción a la fachada, el producto pictórico de la mesa de dibujo de los arquitectos y el lugar de su maestría expresiva, aquello que el arquitecto de la Universidad Wesleyan quería proteger para el «edificio histórico» del campus²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 170.

²⁰ *Ibid.*, p. 175.

²¹ Sobre este tema, véase Y.-A. BOIS, «A Picturesque Stroll around *Clara Clara*», *October* 29 (verano de 1984), pp. 32-62; también R. SERRA y P. EISENMAN, «Interview», *Skyline* (abril 1983), pp. 14-17.

Cuando se le preguntó a Serra qué había perdido *Sight Point* al colocarse en el patio trasero del Stedelijk Museum de Amsterdam, simplemente respondió: «Lo que pasó con *Sight Point* fue que perdió toda su relación con un modelo de circulación que era un factor determinante en su localización originaria en la Wesleyan»²². Reconocía Serra que, recluido en un museo, el arte público tenía únicamente una función de realce estético, habiendo sido sustraído de los patrones de circulación normales y colocado en un metafórico pedestal ideológico:

Normalmente se te conceden lugares dotados de connotaciones ideológicas, desde parques a edificios de grandes empresas, incluido el césped o la plaza en que éstos se expanden. Es difícil subvertir dichos contextos. Ésta es la razón de que haya tantos armatostes de empresa en la Sexta Avenida, tanto arte malo de plaza que apesta a IBM y da cuenta de su actitud hacia la cultura... No existe ningún lugar neutro. Todo contexto tiene su marco y sus connotaciones ideológicas. Es sólo cuestión de grado. Únicamente exige una condición, y es que haya densidad de tráfico humano²³.

Era tal densidad de flujo humano lo que Serra encontró en *Terminal* (1977), erigida en el centro mismo de la ciudad alemana de Bochum en el nudo central del tráfico urbano. «Los coches no se topan con él solo por sólo 45 centímetros»²⁴. *Terminal* es una construcción compuesta de cuatro planchas trapezoidales idénticas de acero Cor-Ten, de 12,5 metros de altura. Las planchas fueron realizadas en la acerería Thyssen en la ciudad vecina de Hattingen, en el distrito industrial del Ruhr del que Bochum es una de las ciudades más importantes. Aunque *Terminal* fue construido inicialmente para la Documenta 6 de Kassel, Serra hizo la obra para su destino definitivo, en parte porque quería que se localizara en el centro del distrito acerero donde se habían producido las planchas²⁵. Esta especificidad social del lugar causaría un gran furor contra *Terminal*²⁶.

Al principio, la obra produjo una respuesta bastante común en la escultura de Serra: *graffitis* que la identificaban como un váter o advirtiendo sobre la presencia de ratas, cartas a los directores de los periódicos locales deplorando el gran gasto que había supuesto para las arcas de la ciudad y manifestando lo feo e inapropiado de la

²² Citado en D. Crimp, «Richard Serra's Urban Sculpture», cit., p. 175.

²³ *Ibid.*, pp. 166, 168.

²⁴ R. SERRA, en A. MICHELSON, R. SERRA y C. WEYERGRAF, «The Films of Richard Serra: An Interview», *October* 10 (otoño de 1979), p. 91.

²⁵ *Ibid.* En esta entrevista, en el contexto de una discusión sobre la película de Serra y Weyergraf *Steelmill/Stahlwerk* (1970), Serra cuenta su experiencia trabajando en las acererías. Esta película se filmó en el lugar en que se fabricaron las planchas de *Terminal*, aunque se tomó durante el forjado de *Berlin Block for Charlie Chaplin* (1977).

²⁶ Posiblemente la obra funcionase mucho mejor en Kassel de lo que nunca lo hiciera en Bochum. La reacción de la población y de las fuerzas políticas de la ciudad acerera respecto a la obra no pueden ser achacadas a Serra, pero sí puede culpársele por la ignorancia que demuestra respecto a dicha especificidad sociopolítica. La ignorancia e incompreensión de la población y autoridades de Bochum respecto a la lógica de la obra de Serra no es menor que la de Serra respecto al lugar en que colocó su obra [N. del E.].

obra. Al crecer la controversia y acercarse las elecciones, el Partido Demócrata Cristiano (CDU) se apropió del tema para su campaña política contra los firmemente atrincherados socialdemócratas, que habían optado por adquirir la obra para la ciudad. Compitiendo por los votos de los trabajadores del acero, que constituían un gran bloque del electorado, el CDU imprimió carteles electorales que mostraban una fotografía de *Terminal* montada sobre la de una acerería. El eslogan decía: «*No puede ser siempre así. CDU para Bochum*». En las objeciones a *Terminal* expuestas por los demócratacristianos encontramos muchos de los temas que van a detonar las esculturas públicas de Richard Serra en el futuro, sobre todo en tanto en cuanto su vocabulario abstracto interseca con circunstancias sociales y materiales concretas. Merece la pena, en este sentido, citar la nota de prensa difundida por el CDU declarando su posición respecto a *Terminal*:

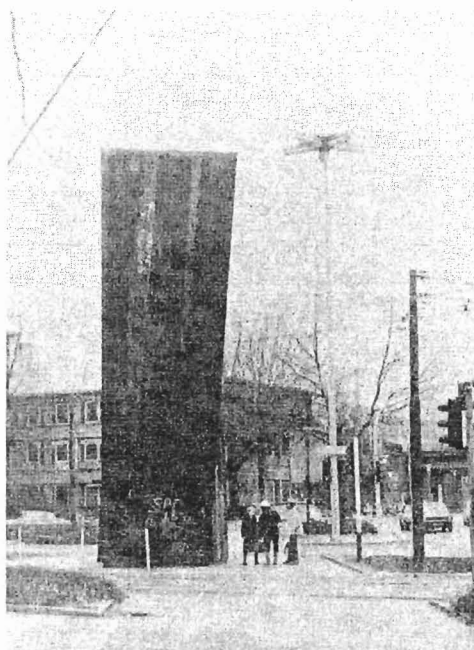
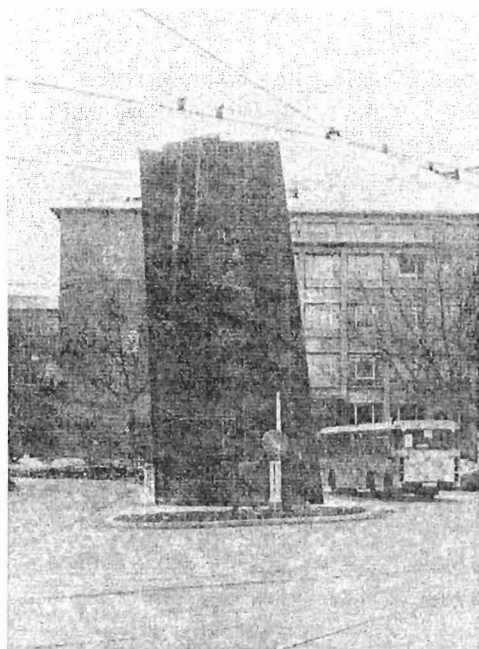
Quienes apoyan *Terminal* aluden a su gran valor simbólico para el distrito del Ruhr en general y para Bochum en particular, zonas carboneras y acereras por excelencia. Nosotros creemos, sin embargo, que esta escultura carece de las cualidades esenciales que permitirían que funcionase realmente como un símbolo. El acero es un material especial cuya producción requiere gran habilidad y preparación tanto profesional como técnica. Virtualmente, este material tiene posibilidades ilimitadas para el tratamiento diferenciado tanto de los objetos más pequeños como de los más grandes, tanto de las formas más simples como de las más expresivas y artísticas.

Creemos que esta escultura no expresa nada de esto, ya que parece una viga torpe y medio acabada. Ningún trabajador del acero la reconocería positivamente y con orgullo.

El uso del acero implica valentía y elegancia en todo tipo de construcciones y no monumentalidad monstruosa. La escultura causa terror porque su torpe masividad no está compensada por otras cualidades. El acero es también un material que significa, en gran medida, durabilidad y resistencia a la oxidación y ello es especialmente cierto en el acero producido en Bochum. Sin embargo, esta escultura, hecha sólo de acero simple, tiene ya una apariencia herrumbrosa y cochambrosa. El acero es un material altamente cualificado derivado del hierro y no una materia prima. Sin embargo, esta escultura da la impresión de esto último... como si fuera extraído directamente de la tierra sin ningún tratamiento especial.

Si, como proclaman sus defensores, la escultura simboliza el carbón y el acero, debe favorecer la posibilidad de una identificación positiva a aquellos a quienes afecta: a los ciudadanos de esta zona y, especialmente, a los trabajadores del acero. Creemos que ninguna de las características mencionadas favorece un desafío o una identificación positivos. Nos tememos que ocurrirá justamente lo contrario y que el rechazo y la burla no harán sino intensificarse con el tiempo. Ello no sólo sería un lastre para esta escultura, sino también para todo el arte moderno. Tal no puede ser la meta de una política cultural responsable²⁷.

²⁷ Nota de prensa de los representantes del CDU en el ayuntamiento de Bochum, reproducido en *Terminal von Richard Serra*, cit., pp.35-38.



Richard Serra, *Terminal*, 1977, Bochum.

No es necesario hacer mención de la hipocresía de los demócratacristianos al pretender representar los intereses de los trabajadores del acero, en un momento en el que la clase obrera alemana estaba sufriendo la política brutal de este partido. Los acereros no se dejaron engañar y los socialdemócratas mantuvieron el poder en esta región²⁸. Lo que nos importa aquí, sin embargo, es que se apelara a que el arte público debe dotar a los trabajadores de símbolos a los que referirse con orgullo y con los que identificarse positivamente. Detrás de esta demanda se esconde el requisito de que el artista reconcilie simbólicamente al obrero del acero con las condiciones brutales de trabajo a las que está sujeto. El acero, el material con que trabajan diariamente los ciudadanos del Ruhr, debe ser utilizado por el artista sólo para significar valentía y elegancia, resistencia y durabilidad y la ilimitada capacidad del acero para ser objeto de un tratamiento sutil y adquirir una forma expresiva. En pocas palabras, debe ser enmascarado hasta llegar a ser irreconocible por quienes lo producen. La obra de Serra rechaza de plano encarnar este simbolismo implícitamente autoritario, que transformaría el acero de materia prima –aunque procesado, el acero es aún una materia prima dentro de la estructura económica capitalista²⁹– en un símbolo de lo invencible. Por el contrario, Serra presenta a los obreros del acero el producto mismo de su trabajo alienado, sin enmascararlo con ningún simbolismo. Si *Terminal* repele a los obreros y se burlan de ella, es porque han sido ya alienados de su trabajo. Aunque produjeron las planchas con que está hecho u otras similares, nunca las han poseído. Los trabajadores no tienen por tanto ninguna razón para enorgullecerse o identificarse con ningún producto del acero. Al pedir al artista que diera a los obreros un símbolo positivo, el CDU le estaba pidiendo realmente que creara una forma simbólica de consumo, ya que el CDU en ningún caso desea pensar en el obrero como tal, sino como un consumidor³⁰.

²⁸ Desde 1982, en que el CDU llegó al poder en Alemania, el paro se ha elevado a una cifra récord tras la Segunda Guerra Mundial. En 1985 había 2,2 millones de parados censados y 1,3 millones más estimados. El golpe más duro se ha producido en la zona del Ruhr en que se localizan las industrias pesadas. En octubre de 1985 la Federación de Sindicatos Alemanes organizó una semana de protesta contra la política económica del CDU coincidiendo con un encendido debate en el Bundestag. En este debate, la oposición atacó al CDU por contribuir a la desintegración de las condiciones sociales de Alemania.

²⁹ Al proclamar que el acero no era una materia prima porque es un derivado del hierro, el CDU intenta mistificar el lugar del acero en la producción capitalista aludiendo a la distinción natural/artificial. El acero es, por supuesto, un producto de primer apartado señalado por Marx, utilizado para construir los medios de producción (*supra*, n. 13).

³⁰ «A todo capitalista, la masa total de los trabajadores, exceptuando los suyos propios, no se le aparecen como trabajadores sino como consumidores, poseedores de valores de cambio (salarios), dinero, que intercambian por los bienes que él vende», en K. MARX, «Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy» [ed. cast.: «Contribución a la crítica de la economía política», en *Escritos económicos varios*, Barcelona, Grijalbo, 1975]. En el periodo de posguerra en Alemania, los intentos de reconciliar a la clase trabajadora con sus condiciones sociales se han producido precisamente en el ámbito simbólico, incluyendo el del lenguaje mismo. De ese modo, palabras tales como *Arbeiter* (obrero) y *Arbeitsklasse* (clase obrera) han desaparecido del discurso oficial, puesto que se considera que Alemania es una sociedad sin clases. En esta sociedad sólo existen *Arbeitnehmer* (empleados) y *Arbeitgeber* (los que dan empleo). La ironía de esta trampa lingüística es la pérdida que produce en los trabajadores, quienes saben perfectamente que son ellos los que dan trabajo (*Arbeitgeber*) y que el empresario es quien lo recibe (*Arbeitnehmer*). En este clima no puede sorprender que el partido de derechas no vea el arte sino como un modo más de enmascaramiento de las condiciones sociales.

La meta de una «política cultural responsable» que, según el CDU de Bochum, no lastrara las «obras de arte moderno», coincide con la política oficial de Estados Unidos respecto al arte público durante los últimos veinte años. Al partir de la asunción de que el arte es exclusivamente un modo de expresión individual, tales políticas sólo se interesan por el modo de transferir tal arte al ámbito público sin ofender la sensibilidad de la gente. En un ensayo que lleva el sugerente título *La sensibilidad personal en el espacio público*, John Beardsley, quien trabajaba para el programa *Arte en lugares públicos* y a quien se le había encargado que escribiera un libro sobre el tema, nos explica cómo puede hacerse para que las preocupaciones privadas del artista sean del gusto de la gente:

Una obra de arte puede cobrar significado para el público si incorpora un contenido que interese a la gente del lugar o si asume una función identificable. También puede favorecerse la asimilación si se incluye la obra dentro de un programa más amplio de mejoras. En el primer caso, el que tenga un contenido o función reconocibles, permite que la gente se relacione con la obra aunque su estilo no les sea familiar. En el segundo caso, la identidad de la obra queda subsumida en una función pública más amplia que ayuda a asegurar su validez. En ambos casos, la sensibilidad individual del artista se debe presentar de manera que se estimule la empatía del público³¹.

Uno de los primeros ejemplos aludidos por Beardsley de empatía conseguida a través de un contenido reconocible implica a un público muy parecido al de *Terminal*:

[George] Segal consiguió un encargo de la concejalía de arte de la zona de Youngstown. Visitó la ciudad y sus acerías quedando profundamente impresionado por las chimeneas de los altos hornos. Decidió que el tema de su escultura fuera el de unos trabajadores en los altos hornos, utilizando como modelos a Wayman Paramore y a Peter Kolby, dos hombres seleccionados por el sindicato entre sus miembros. El encargo coincidió con una severa crisis económica en Youngstown durante la cual se cerraron un gran número de factorías que dejaron sin trabajo a unos diez mil trabajadores. Sin embargo, la realización de la escultura se convirtió en una cuestión de orgullo cívico. Donaron dinero muchos comercios y fundaciones locales, y una de las compañías acereras prestó una caldera en desuso. Los sindicatos ayudaron a la fabricación e instalación de la obra. Nadie puede dudar que la calidad del tema fue la causa de este flujo de apoyo público. La gente de Youngstown deseaba un monumento a su industria principal, incluso aunque ésta estuviera derrumbándose ante ellos. La obra *Steelmakers* (Los productores de acero) de Segal es un tributo a su tenacidad³².

Es verdaderamente una política artística cínica aquella que salva un monumento que mistifica el trabajo en los altos hornos cuando la circunstancia real de los obreros

³¹ J. BEARDSLEY, «Personal Sensibilities in Public Spaces», *Artforum* 19, 10 (junio de 1981), p. 44.

³² *Ibid.*

es la de pasar a engrosar las filas del paro. ¿Qué tenacidad es esa a la que se rinde tributo? ¿A la de los trabajadores que intentan desesperadamente mantener su dignidad frente al desempleo? ¿O a la de la sociedad –incluyendo los comerciantes, las compañías del acero y los sindicatos cuya generosidad contribuyó a la obra– que irá adonde sea necesario con tal de asegurarse de que los trabajadores nunca reconozcan la naturaleza de las fuerzas económicas que se alían contra ellos? Tal vez el CDU de Bochum tampoco encontraría en los *Steelmakers* de Segal un símbolo adecuado de la valentía y elegancia del acero –la obra, después de todo, es de bronce–, pero se puede decir sin temor a equivocarse que cumple su requerimiento principal: que la escultura reconcilie a los obreros con las brutales condiciones de su trabajo dándoles algo con lo que identificarse. La manipulación de dicha identificación y el hecho de que el orgullo de los trabajadores sólo sea un medio para hacer más tolerable su esclavitud es precisamente lo que pretende la política cultural³³.

Ni que decir tiene que tal política cultural, ya sea la de la derecha alemana o la de las instituciones artísticas de los Estados Unidos, encuentra muchos más problemas en las esculturas públicas de Richard Serra. Los conservadores estadounidenses, que luchan contra las subvenciones públicas a la cultura, se oponen categóricamente a la obra de Serra, seguros de que cuando todos los encargos artísticos provengan del sector privado ya no existirá espacio para tales «objetos malignos» (el *Tilted Arc* de Serra recibe este apelativo en un artículo³⁴). Los burócratas culturales pretenden parecer, sin embargo, más tolerantes, esperando que «la escultura de Serra gane finalmente un mayor grado de aceptación entre su comunidad»³⁵.

Entre las defensas más comunes de las que se escucharon en la audiencia pública de marzo de 1985, estaba la de que una obra de arte difícil necesita tiempo para integrarse en su público. Se convirtieron en un *leitmotiv* las alusiones a precedentes históricos de obras actualmente canónicas que causaron escándalo en su época. Pero tal apelación al juicio de la historia suponía de hecho un rechazo a la misma, una negación al momento histórico en que *Tilted Arc* se enfrentaba a su público en toda su especificidad, a la vez que una negación del rechazo intransigente de la naturaleza universal del arte por parte de Serra, ya que decir que *Tilted Arc* resistiría el juicio del tiempo significaba reclamar una posición idealista. La importancia genuina de *Tilted Arc* debe entenderse por el contrario analizando la crisis que precipitó dentro de la política cultural establecida.

³³ Louis Althusser ha descrito las funciones de lo que llama «Aparatos Ideológicos de Estado», entre los que incluye la cultura, definida como «la reproducción de las condiciones de producción». Para que tenga lugar dicha producción ha de asegurarse «la sujeción de los trabajadores a la ideología dominante». Así, una de las funciones del artefacto cultural respecto a los obreros sería la de enseñarles a soportar su sujeción. «Ideología y aparatos ideológicos de Estado» [ed. cast. en *Lenin y la Filosofía* México, Era, 1970].

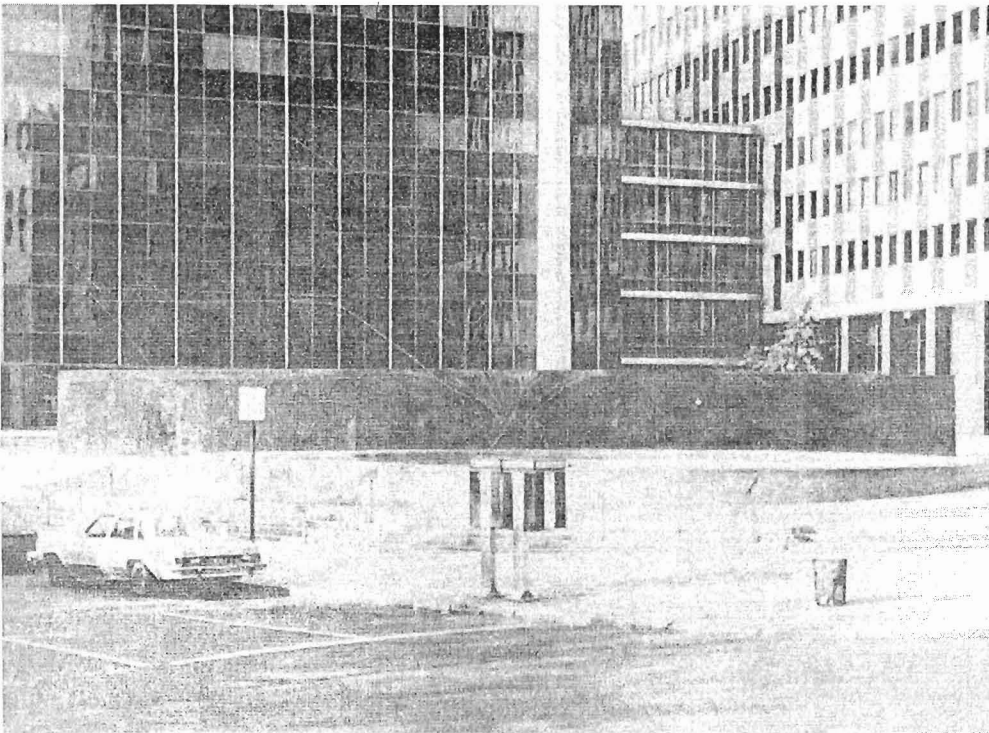
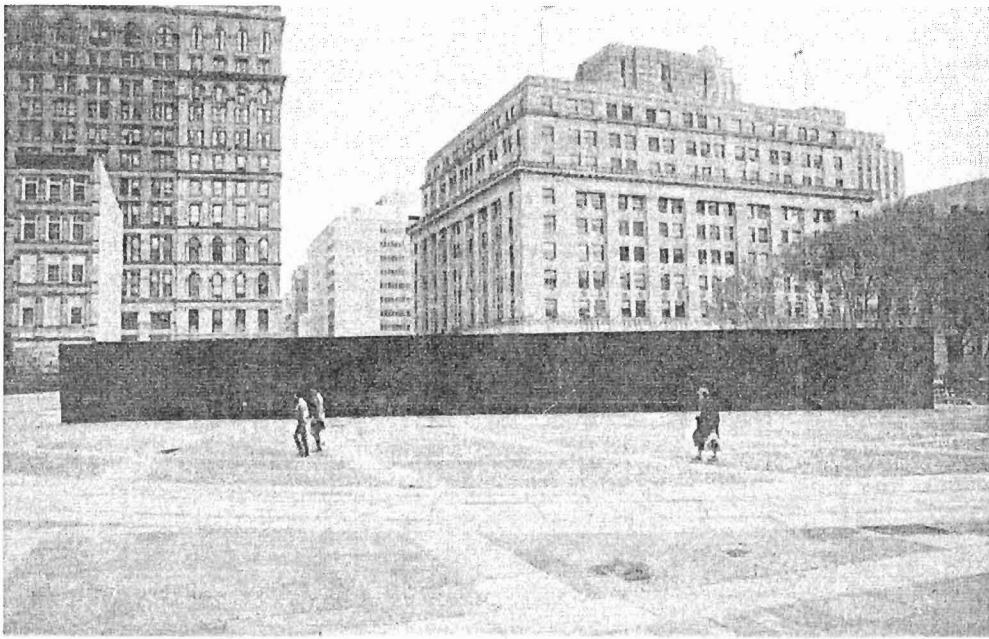
³⁴ D. STALKER y C. GLYMOUR, «The Malignant Object: Thoughts on Public Sculpture», *The Public Interest* 66 (invierno de 1982), pp. 3-21. Otros ataques neoconservadores en E. C. BANFIELD, *The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest*, Nueva York, Basic Books, 1984 y S. LIPMAN, «Cultural Policy: Whither America, Whither Government?», *The New Criterion* 3, 3 (noviembre de 1984), pp. 7-15.

³⁵ J. Beardsley, «Personal Sensibilities», cit., p. 45.

Tilted Arc se construyó en un lugar público muy particular. Se encontraba en una plaza flanqueada por un edificio oficial del gobierno que alberga oficinas y por el Tribunal Estadounidense de Comercio Internacional. La plaza es adyacente a Foley Square, sede de los tribunales federal y estatal de Nueva York. *Tilted Arc* se situaba, por tanto, en el centro mismo de los mecanismos del poder estatal. El edificio federal Jacob K. Javits y su plaza son verdaderas pesadillas del desarrollismo urbano: oficiales, anónimos e inhumanos. La plaza es un área vacía y desierta cuya única función es proyectar tráfico humano dentro y fuera de los edificios. Hay una fuente en una esquina pero no puede utilizarse ya que la corriente de aire producida por el efecto túnel de los edificios inundaría la plaza de agua. La escultura de Serra, un muro de acero de 3,65 metros de alto, 36,5 m de largo e inclinado ligeramente hacia el edificio de oficinas y el tribunal de comercio, barre el centro de la plaza dividiéndola en dos parcelas distintas. Al emplear un material y una forma que contrasta radicalmente con el estilo internacional vulgarizado de los edificios federales y el diseño *beaux-arts* de los viejos tribunales de Foley Square, la escultura imponía su absoluta diferencia en el conglomerado de la arquitectura cívica del entorno. Proponía al paseante una experiencia espacial totalmente nueva que se contraponía a la eficiencia sosa establecida por los arquitectos de la plaza. Aunque *Tilted Arc* no interrumpía el tráfico normal—los caminos más cortos entre los edificios y la calle quedaban libres— se implantaba contundentemente dentro del campo público de la visión. Al reclamar e incluso imponer atención sobre sí, los trabajadores y los otros peatones debían abandonar su ajetreada carrera para seguir una ruta diferente e involucrarse en los planos curvos, los volúmenes y las líneas de perspectiva que determinaban el lugar como el lugar de la escultura.

Al reorientar el uso de la Federal Plaza—que pasó de ser un espacio de control de tráfico humano a un sitio escultórico— de nuevo Serra estaba utilizando la escultura para secuestrar un lugar, para insistir en la necesidad de que el arte realice sus propias funciones en vez de aquellas que le asignan las instituciones y los discursos que lo gobiernan. Por esta razón, *Tilted Arc* fue tildado de egoísta y agresivo, considerándose que Serra había antepuesto sus deseos y necesidades a los de la gente que había de vivir con su obra. Sin embargo, en tanto en cuanto nuestra sociedad se construye fundamentalmente sobre el egoísmo y sobre el principio de que las necesidades de cada uno entran en conflicto inevitablemente con las de los demás, la obra de Serra no hacía sino hacernos presente la verdad de nuestra condición social. La política de consenso que asegura el buen funcionamiento de la sociedad se sustenta en la creencia de que, aunque cada individuo es único, todos podemos vivir en armonía si aceptamos el benefactor papel regulador del Estado. La función real del Estado, sin embargo, no es tanto la defensa del ciudadano en su individualidad, sino más bien la defensa de la propiedad privada, es decir, la defensa del conflicto mismo entre los individuos³⁶.

³⁶ Los textos fundamentales al respecto son los primeros escritos de Marx sobre el Estado y la sociedad civil, especialmente «La cuestión judía» [ed. cast. en *Karl Marx, escritos de juventud*, México, FCE, 1982]. Ver también la reinterpretación de la relación entre Estado y sociedad civil y la importancia del consenso en la obra de Antonio Gramsci.



Richard Serra, *Tilted Arc*, Federal Plaza, Nueva York.

Dentro de esta política de consenso, se supone que el artista ha de jugar un papel distinguido, ofreciendo su «sensibilidad privada y única» convenientemente universalizada para reforzar el sentimiento general de armonía. La razón de que se acusara a Serra de egoísmo frente a otros artistas que sitúan armónicamente su «sensibilidad privada en un lugar público» reside, en primer lugar, en que su obra no parece reflejar su sensibilidad privada. Una vez más, cuando la obra de arte rehúsa desempeñar el rol prescrito de reconciliar ilusoriamente las contradicciones, se convierte en objeto de escarnio. Un público que ha aprendido a aceptar socialmente la atomización de los individuos y la falsa dicotomía entre esfera pública y privada no puede enfrentarse directamente con la realidad de su situación. Cuando una obra de arte público rechaza los términos de la política de consenso auspiciada por el aparato del Estado, la reacción tiende a ser de censura. No es de extrañar que el poder coercitivo del Estado, disfrazado de procedimiento democrático, actuara con prontitud sobre *Tilted Arc*. En el juicio-espectáculo montado para justificar el desmontaje de la obra, las voces que más ferozmente se opusieron a *Tilted Arc* fueron las de los representantes del Estado, desde jueces a altos dignatarios de la administración federal cuyas oficinas se encuentran en el Federal Building³⁷.

Desde el momento en que *Tilted Arc* se instaló en la Federal Plaza en 1981, el alto juez del Tribunal Americano de Comercio Internacional, Edward D. Re inició una campaña para quitarlo³⁸. Apelando ladinamente a la impotencia de la gente para controlar su degradado entorno social en una ciudad en que el poder está en manos de los propietarios del suelo, el juez Re hizo la promesa engañosa de futuras actividades sociales que no podrían tener lugar hasta que no se quitara de la plaza el muro de acero. Muchos oficinistas firmaron peticiones para la desinstalación de *Tilted Arc* con la acusación de que el elitista mundo del arte les había endosado uno de sus experimentos. Pero el juez y sus colegas funcionarios tenían una concepción del público bastante diferente a aquella imagen idílica en la que la gente se reuniría plácidamente para oír música durante su hora de la comida. Por un lado, el público consistía para ellos en un conjunto de individuos competitivos que podían ser manipulados para luchar entre sí por las migajas de una actividad social que se les ofrecía deshonestamente. Por otro, era un temible grupo de individuos ocultos al otro lado del muro, acechando en espera de que el juez dejara la protección de su despacho y se aventurara en el ámbito público. En una de sus cartas de queja al GSA, el juez Re exponía sus miedos explícitamente: «No es en absoluto de importancia menor la pérdida de una vigilancia efectiva. El emplazamiento del muro que cruza la plaza obstaculiza la vista del perso-

³⁷ Para cualquiera que haya seguido el caso la audiencia pública de *Tilted Arc* fue una burla. El tribunal estaba presidido por William J. Diamond, administrador regional de los Servicios Generales de la Administración, que eligió a los otros cuatro asesores y quien no sólo había pedido públicamente que se quitase la obra, sino que había hecho circular peticiones en este sentido y buscado testigos para ello. Aunque dos tercios de los testigos estaban a favor de que se mantuviese *Tilted Arc*, los asesores nombrados por Diamond recomendaron su desinstalación. La descripción detallada del caso, junto con los infructuosos intentos judiciales de Serra de paralizar la decisión del GSA, se encuentra en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The Destruction of Tilted Arc*, cit.

³⁸ *Ibid.*, pp. 26-29.

nal de seguridad, de modo que no tienen modo de saber qué ocurre al otro lado del aquél»³⁹.

La actitud del juez Re hacia la gente se hizo más evidente durante la audiencia del GSA a través del testimonio de uno de esos vigilantes de seguridad. Su declaración merece ser citada ya que transmite claramente la escalofriante mirada que el Estado proyecta sobre sus ciudadanos:

Mi intención principal aquí es presentarles los aspectos, desde el punto de vista de la seguridad, que afectan a la ejecución de nuestros deberes. El Arco es lo que yo llamaría un obstáculo o impedimento para la seguridad. El inconveniente mayor que le veo es que crea un efecto de pantalla de explosión... Tiene 120 pies de largo y doce de alto [36,5 m de largo y 3,65 m de alto] y está orientado hacia los edificios federales. La curvatura frontal tiene un diseño comparable a los ingenios que usan los expertos en bombas para reforzar la onda expansiva... Su función es la de dirigir las explosiones hacia arriba. El muro podría proyectar la explosión hacia arriba y hacia el ángulo que ocupan los dos edificios federales.

Sería necesaria por supuesto una bomba más grande que las utilizadas hasta ahora para una destrucción efectiva, pero ello es posible y en los últimos tiempos nos esperamos lo peor en el sector federal. La mayoría de la gente expresa opiniones en nuestra contra violentamente o a través de graffitis y ese tipo de cosas. El muro –perdón, el *Tilted Arc*– es utilizado por los graffiteros más que cualquier otro muro. Muchos de los graffitis están hechos en el otro lado, donde no podemos verlos.

El merodeo con fines delictivos es otro problema a añadir, y tenemos problemas con traficantes de drogas que no podemos ver desde nuestro lado del edificio. Por cierto, a nosotros sólo nos concierne el ala federal del edificio⁴⁰.

El mero hecho de que una escultura haya podido ser el detonante de una declaración tan explícita del desprecio que el Estado tiene por el público, le da una función histórica de importantes consecuencias. Nosotros hemos puesto públicamente por escrito, para todo aquel que quiera leerlo, el hecho de que el gobierno federal sólo espera lo peor de nosotros, que piensa que todos somos delincuentes en potencia, *graffiteros*, traficantes de drogas y terroristas. Desde el momento en que *Tilted Arc* puede convertirse bajo la mirada paranoica de un guardia de seguridad en una «pantalla de explosión» y desde el momento en que la estética radical de una escultura realizada para un lugar específico ha podido ser interpretada como lugar de acción política, se puede afirmar que la escultura pública ha alcanzado un nivel de éxito sin precedentes. Este éxito consiste en la redefinición del lugar de la obra de arte como lugar de lucha política. Decidido a «ser vulnerable y negociar con la realidad de su situación vital», Richard Serra se ha encontrado de nuevo enfrentado a las contradicciones de dicha realidad. Al negarse a encubrir tales contradicciones, Serra corre el riesgo de desvelar la verdadera especificidad del lugar, su especificidad política.

³⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 117.

Sida: militancia y representación

DUELO Y MILITANCIA

En su contribución a un número especial de la revista *South Atlantic Quarterly* titulado «Desplazar la homofobia», Lee Edelman aplica las lecciones de la deconstrucción derridiana al eslogan SILENCIO = MUERTE del movimiento activista contra el sida. Edelman afirma que nuestro eslogan reclama un discurso de los hechos frente a la retórica demagógica y concluye que dicha ecuación hace inconscientemente de lo literal una metáfora, poniendo en evidencia su raigambre ideológica en el discurso lógico binario occidental.

Precisamente porque la reivindicación de la literalidad en un eslogan como Silencio = Muerte hace de lo literal una metáfora de la necesidad y del deseo de refugio en cierta forma de conocimiento, comportando siempre tal discurso necesariamente una defensa peligrosamente contaminada: contaminada por la lógica derridiana de la metáfora en tanto que su intento de lograr un discurso natural o literal más allá del carácter retórico reproduce una ideología sospechosa de identidad cosificada (y amenazada) que marca el discurso reaccionario médico y político que intenta contrarrestar. La lógica discursiva de Silencio = Muerte contribuye de este modo a la confusión ideológica motivada entre lo literal y lo figurado, lo adecuado y lo inadecuado, el interior y el exterior, y en el proceso que representa la biología del virus de la inmunodeficiencia humana como si atacara al mecanismo por el cual el cuerpo es capaz [...] de distinguir entre «Yo y No Yo»¹.

No pienso que la deconstrucción del «texto» SILENCIO = MUERTE hecha por Edelman sea equivocada, pero tiene una noción muy vaga de cómo funciona tal emblema para el activismo. En primer lugar, porque funciona precisamente como imagen: como una imagen llamativa que aparece en carteles, pancartas, chapas, pegatinas y camisetas, siendo su atractivo principalmente gráfico, por lo que difícilmente puede

¹ L. EDELMAN, «The Plague of Discourse: Politics, Literary Theory, and AIDS», *South Atlantic Quarterly* 88, 1 (invierno de 1989), pp. 313-314

identificarse con una glorificación del *logos*. En segundo lugar, no pretende un discurso de hechos, sino de acción directa, la enunciación organizada y militante de unas exigencias dentro del campo discursivo de los hechos *en lucha*. Y para finalizar, un comentario respecto a quién va dirigido el texto: ¿para quién está pensada esta aplicación de la teoría literaria sino para aquellos que, dentro del mundo académico, pueden encontrarla, simplemente, interesante?². SILENCIO = MUERTE se produjo por y se utiliza para la lucha política colectiva, por lo que los problemas que supone para la comunidad de activistas contra el sida son totalmente diferentes. El tomar nuestro símbolo de manera literal implica para nosotros un peligro que pasa inadvertido en el análisis textual de Edelman: nosotros mismos permanecemos callados respecto al tema de la muerte, al modo en que nos afecta directamente.

Yo también tengo algo que decir sobre la distinción entre el Yo y el No Yo, sobre la confusión entre el interior y el exterior, pero me siento obligado a hacerlo *por nosotros*, por mi comunidad de activistas contra el sida. Escribir sobre el duelo y la militancia significa para mí tanto una necesidad como una dificultad, en tanto que he comprobado que el duelo es un problema para nosotros; y por «nosotros» me refiero a los gays que se enfrentan al sida. Debería darse por hecho que no sólo los gays se enfrentan al sida, pero ya que nosotros nos enfrentamos también a dificultades específicas y, con frecuencia, únicas, y porque tengo cierta familiaridad con los mismos, me dirijo aquí a ellos de un modo exclusivo. Este artículo está escrito para mis compañeros y amigos activistas, que también me han informado con sus acciones, sus sugerencias y sus ánimos –y en esto incluyo también a muchas mujeres–. Los conflictos a los que me refiero aquí son también míos, lo que podría justificar ciertos defectos de este artículo.

Voy a comenzar con una anécdota sobre mi duelo personal y ambivalente, aunque no sea por una muerte por sida. En 1977, mientras visitaba a mi familia en Idaho, mi padre murió de manera inesperada. Él y yo habíamos mantenido una relación tensa y cada vez más distante, y yo me veía incapaz de sentir o de expresar mi dolor por su muerte. Después de su funeral volví a Nueva York para la inauguración de una exposición que había organizado y para retomar mi vida normal. Pero al cabo de unas pocas semanas surgió un síntoma que me ha dejado una cicatriz cerca de mi nariz: mi lacrimal izquierdo se infectó y el absceso resultante alcanzó el tamaño de una pelota de golf que me cerró el ojo izquierdo y me desfiguró totalmente la cara. Cuando el abs-

² Para una corrección retrospectiva de esta afirmación, véase la nota a pie de página número 24 a la introducción de *Melancholy and Moralism*. [Añadido del editor procedente de dicha fuente, Cambridge, Mass., MIT, 2002, pp. 18-19: «El texto “The Plague of Discourse” fue mi primer encuentro con la obra de Edelman que he aprendido a admirar cada vez más con el tiempo. Es más, el párrafo que abre este libro tiende a romper el vínculo entre teoría académica y activismo, tendencia que pretendo contrarrestar durante el resto del texto. La deconstrucción que el mismo Edelman hace de tal ruptura en relación con la retórica del sida puede encontrarse en “The Mirror and the Tank: AIDS, Subjectivity and the Rhetoric of Activism” (en *Homographesis: essays in Gay Literary and Cultural Theory*, Nueva York, Routledge, 1994, pp. 93-117). Este texto contiene una sutil respuesta a mi crítica, y que yo mismo usé más tarde en “Rosa’s Indulgence”, en este mismo volumen»].

Para una crítica diferente del eslogan SILENCIO = MUERTE, ver S. MARSHALL, «The Contemporary Use of Gay History: The Third Reich», en *How Do I Look? Queer Film and Video*, ed. Bad Object Choices, Seattle, Bay Press, 1991, pp. 65-102. Ver también D. CRIMP con A. ROLSTON, *AIDS Demo Graphics*, Seattle, Bay Press, 1990.

ceso explotó, el hediondo pus manaba por mi mejilla como lágrimas venenosas. Nunca he dudado desde entonces de la fuerza del subconsciente. Ni he dudado de que el duelo sea un proceso psíquico que debe ser valorado. Sin embargo, para muchos activistas contra el sida, el duelo no es visto con respeto sino con sospecha:

[...] miro a las caras en incontables funerales y no llego a entender por qué no surge ninguna conexión entre estas muertes y el salir a luchar para que muchas de estas muertes, incluyendo la posibilidad de que también sea la propia, se puedan evitar. Un número inmenso de personas se congregan regularmente en procesiones con velas por la ciudad que las cámaras de televisión recogen religiosamente. ¿Dónde están todas esas personas cuando hay que apuntarse a organizaciones políticas... o cuando hay que unirse al incipiente movimiento de desobediencia civil representado en ACT UP?

Estas frases pertenecen a un artículo reciente de Larry Kramer³, y frente a la idea de pasividad que encarnan estas procesiones del sida quiero yuxtaponer las palabras del organizador de la vigilia con velas de este año en la calle Christopher, dirigidas desde la plataforma del orador a los dolientes reunidos. «¡Mirad a vuestro alrededor!», dijo, «¡Esta es la comunidad gay y no ACT UP!»⁴.

La presunción de que no había ningún activista contra el sida entre los dolientes –cuya expresión ritual del dolor se considera al mismo tiempo más real para las necesidades de la comunidad gay– es el reverso de la incomprensión retórica de Kramer, una incomprensión expresada con antipatía: «No quiero menospreciar estos tristes rituales», escribe Kramer, «aunque personalmente los encuentro un poco macabros»⁵.

Los rituales de duelo públicos pueden tener su propia fuerza política, sin embargo suelen parecer, desde una perspectiva activista, autoindulgentes, sentimentales y derrotistas –una perspectiva reforzada, tal como implica Kramer, por la construcción que hacen los medios de comunicación de nosotros en tanto víctimas desventuradas–. «¡No llores, organízate!» –las últimas palabras del mártir del movimiento laborista Joe Hill– son aún un grito unificador, al menos en su variante New Age: «Convierte tu dolor en ira», que implica no tanto que se pueda renunciar al duelo como que el proceso psíquico se pueda sencillamente transformar⁶. Este desplazamiento de la prohibición a la transformación *aparece*, sin embargo, solamente con el fin de añadir un componente psíquico a la respuesta del activismo, puesto que los dos lemas derivan

³ L. KRAMER, «Report from the Holocaust», en *Reports from the Holocaust: The Making of an AIDS Activist*, Nueva York, St. Martin's Press, 1989, pp. 264-265.

⁴ El comentario de Red Maloney fue tema para una carta escrita por Naphtali Offen a *Outweek* 4, 17 de julio de 1989, p. 6

⁵ L. Kramer, «Report from the Holocaust», p. 264.

⁶ La afirmación de Joe Hill también aparece citada por Michael Bronski en un artículo que recoge algunos de los temas que se tratan aquí; véase su «Death and the Erotic Imagination», en *Taking Liberties: AIDS and Cultural Politics*, E. CARTER y S. WATNEY (ed.), Londres, Serpent's Tail, en colaboración con el ICA, 1989, pp. 219-228. Las populares nociones psicológicas/metafísicas de los «curanderos» New Age –como por ejemplo la repulsiva idea de que la gente escoge la enfermedad para dar sentido a sus vidas– son tratadas por A. BÉRUBÉ en «Caught in the Storm: AIDS and the Meaning of Natural Disaster», *Outlook* 1, 3 (otoño de 1988), pp. 8-19.

en último término de la respuesta a la pregunta que dirigió Reich a Freud: «¿Dónde radica el origen de la desgracia?». El rechazo activista contra el duelo gira, en cierto modo, en torno al modo en que se interpreta el sida, o más bien, en dónde se pone el énfasis: si la crisis se percibe como una catástrofe natural accidental –el síndrome de una enfermedad que ha surgido aquí y ahora– o como el resultado de una inmensa negligencia y mendacidad política, una epidemia que se permitió que ocurriera.

Pero dejando a un lado, de momento, la importante cuestión política, quiero atender a la oposición interna entre activismo y duelo. Que los dos son incompatibles resulta obvio en la descripción de Freud del modo en que opera el duelo, que él describe como «absorbente». «El duelo profundo» escribe Freud en *Duelo y melancolía*, implica un «*alejarse de todo esfuerzo activo* que no esté conectado con el pensamiento del muerto. Es fácil ver que esta inhibición y circunscripción en el ego es la expresión de una dedicación *exclusiva* a su duelo, *lo cual no deja nada para otros propósitos o intereses*»⁷. Aunque la defensa de Freud de este proceso es bien conocida, quiero repetirla para subrayar su carácter exclusivo.

La comprobación de la realidad, después de haber demostrado que el objeto amado ya no existe, necesita sin dilación que toda la libido se retire de su apego a dicho objeto. Contra esta necesidad surge por supuesto una lucha –se puede observar universalmente que el hombre nunca abandona de manera voluntaria una posición de libido, ni siquiera cuando un sustituto ya le está llamando–. Esta lucha puede ser tan intensa que surge un rechazo de la realidad, y se aferra al objeto por medio de una psicosis del deseo. El resultado típico es que la deferencia por la realidad gana la batalla. Sin embargo, sus órdenes no pueden ser obedecidas inmediatamente. Esa labor se lleva a cabo poco a poco, bajo un gran gasto de tiempo y de energía catéctica⁸, mientras que la existencia del objeto perdido continuará todo el tiempo en el cerebro. Todos los recuerdos y esperanzas que ataban la libido a su objeto salen a relucir y son hiper-catectizadas, y se realiza la separación de la libido⁹.

En un importante ensayo sobre el duelo en la época del sida, que parte de una lectura de los poemas de *Drum-Taps* de Walt Whitman, Michael Moon señala que la idea de Freud acerca del duelo presenta una dificultad para las personas gays, ya que promete un retorno a una normalidad ausente desde el punto de partida:

Como lesbianas y gays –escribe Moon– la mayoría de nosotros estamos familiarizados con la experiencia de haber sido excluidos categóricamente de la «normalidad» en momentos críticos de nuestras vidas. Y después de haber avanzado todo lo que la mayoría de nosotros hemos avanzado tanto en nuestras luchas personales como colectivas para

⁷ S. FREUD, «Mourning and Melancholia», en J. RICKMAN (ed.), *A General Selection from the Works of Sigmund Freud*, Nueva York, Anchor Books, 1989, pp. 125-126 (cursiva añadida). Ed. cast.: «Duelo y melancolía», *Obras Completas*, Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979.

⁸ Este adjetivo proviene del sustantivo *catbexis*, (*Besetzung* en alemán), que es utilizado por Freud para referirse a la conexión entre dos ideas o entre una emoción y una idea. Se relaciona con las fuerzas que desencadenan las imágenes oníricas [N. del T.].

⁹ *Ibid.*, p. 126

conseguir que nuestras necesidades sean reconocidas, admitidas, aceptadas y a veces cumplidas, el modelo freudiano de duelo podría parecer fundamentalmente normalizador y, por lo tanto, privativo, disminuyendo el proceso y extinguiendo su posible significado en lugar de enriquecerlo o hacerlo más fácil de comprender¹⁰.

Probablemente, ningún gay o lesbiana puede mantener una posición fácil respecto a Freud, pero debemos esforzarnos por mantener una distinción crucial: la ambición de normalizar, de adaptar, no pertenece a Freud sino a sus posteriores revisionistas «egocéntricos» a los que las personas gay debemos gran parte de nuestra opresión. No pretendo decir que no exista una visión normalizadora en Freud, sino que no es posible *para nadie* alcanzarla. Freud se refiere al duelo como «una separación solemne de la actitud normal hacia la vida»¹¹, pero lo que él entiende por actitud normal en este contexto puede entenderse claramente al leer su caracterización del estado al que volvemos después de que el duelo ha cumplido su labor: sencillamente, «la deferencia por la realidad gana la batalla» y «el ego se vuelve libre y desinhibido de nuevo»¹².

Así que, más que buscar nuevas posibilidades más allá de *Duelo y melancolía*, lo que Moon propone es el fetichismo, pero un fetichismo rescatado del informe de Freud de 1927 al convertirlo en una manera *consciente* de extender nuestras relaciones homoeróticas incluso con los muertos; prefiero quedarme con el texto anterior de Freud, y releerlo en relación con los conflictos que actualmente experimentamos muchos de nosotros. Primero, dos advertencias preliminares: *Duelo y melancolía* no ofrece una teoría sobre el duelo como tal, sino sobre el duelo patológico, es decir, sobre la melancolía. Moon tiene entonces razón cuando dice que la visión de Freud sobre el duelo sólo repite la sabiduría popular; no pretende sino describir el proceso dinámico del duelo. Segundo, Freud puede decirnos muy poco acerca de nuestros rituales de dolor por la pérdida, de nuestras ceremonias conmemorativas y de nuestras marchas con velas. En lo que respecta a nuestro duelo comunitario, quizá el *Names Project quilt* pueda contener algo del trabajo psíquico del duelo, en tanto que cada panel individual simboliza —a través de la incorporación de recordatorios asociados con el objeto perdido— la actividad de *hiper-catexia* y de separar las esperanzas y los recuerdos asociados con el ser amado. Pero, al contrario que esta actividad compartida, el duelo para Freud tiene lugar de manera individual. Es aquí donde comienzan nuestros problemas, puesto que, desde el principio, ya existe una interdicción social en contra de nuestros procesos privados. En las primeras páginas de *Policing Desire*, Simon Watney relata un funeral similar a cualquiera que muchos de nosotros hayamos experimentado, un suceso que le hizo decidir «allí y entonces» que escribiría un libro sobre el sida.

El funeral [de Bruno] tuvo lugar en una antigua iglesia normanda a las afueras de Londres. No hubo ninguna mención al sida. Bruno había muerto valientemente de una en-

¹⁰ M. MOON, «Memorial Rags», conferencia presentada en una sesión titulada «AIDS and the Profession» en la convención MLA de 1988. Gracias a Michael Moon por facilitarme este artículo.

¹¹ S. Freud, «Mourning and Melancholia», cit., p. 125.

¹² *Ibid.*, pp. 126,127.

fermedad sin especificar. Entre las cuarenta personas que estaban allí, había dos gays junto a mí que habían sido amantes suyos. Habían estado más cerca de Bruno que cualquiera de los presentes, excepto sus padres. Sin embargo, su dolor debía ser contenido dentro de los límites de la aceptabilidad masculina. La ironía de la diferencia entre la sofocante vida de los suburbios en donde nos encontrábamos y el conocimiento del mundo en el que realmente había vivido Bruno, como hombre gay tremendamente activo y amante de la vida, era realmente insoportable¹³.

Debido a que la anécdota de Watney tiene como fin explicar su determinación de escribir un texto polémico, nos ayuda también a entender lo le ha ocurrido al duelo. No es sólo que en este momento la sociedad exija hipocresía a los tres gays que esconden su dolor, sino que sus recuerdos afectuosos de Bruno como hombre gay quedan asociados por la misma razón con el oprobio social que les une a los mismos. Cuando se traen a la memoria estos recuerdos, la *hipercatexia* puede encontrarse con una resistencia, una necesidad de preservar el mundo de Bruno intacto contra el desprecio con el que se mantiene normalmente. «Mi amigo no se llamaba Bruno», añade Watney. «Su padre me pidió que no utilizara su verdadero nombre. De este modo, su anonimato es completo. El murmullo de comentarios sobre el sida ha creado otra "víctima". Este murmullo es mi tema principal, la cacofonía de voces que suenan a través de cada institución de nuestra sociedad sobre el tema del sida»¹⁴.

Ese fue el modo en que uno de nuestros principales activistas internacionales contra el sida decidió implicarse en la lucha; ya no hay más recuerdos de Bruno. Probablemente no sea una exageración decir que todos nosotros tenemos una historia similar, que durante la crisis del sida existen conexiones inevitables entre los recuerdos y esperanzas asociados con nuestros amigos perdidos y los ataques diarios a nuestras conciencias. En pocas ocasiones una sociedad ha atacado tan ferozmente a sus individuos en sus momentos de pérdida. «Consideramos cualquier interferencia [con el duelo] como poco recomendable e incluso perjudicial», advierte Freud¹⁵. Pero para cualquiera que viva a diario con la crisis del sida, la intromisión despiadada en nuestro dolor es tan común como leer el *New York Times*¹⁶. La violencia con la que nos en-

¹³ S. WATNEY, *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵ S. Freud, «Mourning and Melancholia», cit., p. 125.

¹⁶ Probablemente el tratamiento que hace el *New York Times* sobre el tema del sida –o más bien su incapacidad para tratarlo adecuadamente– es el escándalo más persistente en la epidemia del sida. Larry Kramer realizó una exposición detallada sobre el escándalo en un panel de discusión sobre el sida en los medios de comunicación escritos organizado por el *PEN American Center* de la ciudad de Nueva York el 11 de mayo de 1989. En el verano de 1989 el *Times* publicó un editorial que tipificaba su posición a lo largo de la historia de la epidemia y alcanzaba al mismo tiempo una nuevo récord de crueldad. Además afirmaba implícitamente una vez más que sus presuntos lectores no tenían de qué preocuparse, ya que «la enfermedad está todavía limitada a unos grupos de riesgo muy específicos», y el escritor continuaba diciendo alegremente. «Una vez que todos los miembros susceptibles [de estos grupos] estén infectados, reducirá el número de nuevas víctimas». La simple anulación por parte del periódico de las vidas de los gays, de los consumidores de drogas intravenosas, sus compañeros sexuales e hijos –se calcula que entre 200.000 y

frentamos es implacable, la violencia del silencio y la omisión es casi tan imposible de superar como la violencia del odio desatado y el asesinato. Y porque esta violencia también profana la memoria de nuestros muertos, nos alzamos airados para vengarlos. Para muchos de nosotros, el duelo *se convierte* en militancia. Freud no explica qué ocurriría si se interfiriera con el duelo, pero en tanto la defensa de nuestra conciencia nos impulsa hacia la acción social, está mostrando ya la deferencia hacia la realidad que Freud atribuye al cumplimiento del duelo. Sin embargo, debemos preguntarnos cómo contra todo pronóstico y con qué efectos subconscientes se ha conseguido esto.

El impulso activista puede verse reforzado por un segundo conflicto dentro del proceso del duelo. «La realidad —explica Freud— emite su veredicto —que el objeto ya no existe— en cada uno de los recuerdos y esperanzas a través de los cuales la libido se unía al objeto perdido, y al ego, como si estuviera enfrentado con la decisión de si compartirá este destino, se le persuade mediante la suma de sus satisfacciones narcisistas de seguir vivo y romper su unión con el objeto no existentes»¹⁷. Pero este enfrentamiento con la realidad es especialmente difícil para los gays que están actualmente de duelo, puesto que nuestra capacidad de decisión sobre si compartiremos o no su destino es muy reducida. Para la gente con sida, los infectados por el VIH, y todos aquellos con un riesgo importante y que desconocen aún si son seropositivos, la satisfacción narcisista de seguir *todavía* vivo puede persuadirnos *hoy*, y nos persuadirá sin duda en nuestro subconsciente, a abandonar aquellos lazos. Pero ¿cómo vamos a separar nuestra satisfacción narcisista de seguir vivos de nuestra lucha por estar vivos? Y mientras nos *identificamos* con los que han muerto, ¿cómo puede escapar nuestra satisfacción por estar vivos de la culpa de haber sobrevivido?¹⁸

400.000 personas están infectadas por el VIH sólo en la ciudad de Nueva York— provocó una manifestación de ACT UP, que a su vez fue interrumpida por, quizá, la mayor presencia policial en cualquier manifestación de activistas contra el sida hasta la fecha. Todavía hay pegatinas de ACT UP que dicen «Compra aquí tus mentiras. El *New York Times* cuenta la mitad de la verdad sobre el sida» adornando los quioscos de la ciudad de Nueva York, mientras que en las ranuras para las monedas de las máquinas para comprar el *Times* están cubiertas de pegatinas que dicen «El tratamiento que hace el *New York Times* sobre el sida NO FUNCIONA». El editorial del *Times* aparece reproducido como parte del proyecto Gran Fury titulado «Control», en *Artforum* 27, 2 (octubre de 1989), p. 167.

¹⁷ S. Freud, «Mourning and Melancholia», pp. 136-137.

¹⁸ La decisión de no compartir el destino del objeto perdido, al igual que la culpa de haber sobrevivido, son ciertamente problemas del duelo para todo el mundo. Ciertamente en tanto que cualquier muerte nos lleva cara a cara con nuestra propia mortalidad, la identificación con el objeto perdido es algo que todos sentimos. Así, esta dificultad del duelo no pertenece solamente a los hombres gay. Sólo querría enfatizar que su exacerbación para los hombres gay hasta el punto de que estamos directa e inmediatamente implicados en la causa concreta de estas muertes, e implicados también a través de la naturaleza específica de nuestros placeres más profundos en la vida, nuestra sexualidad gay. Simon Watney ha instado que esta implicación sea tomada como el motivo para crear consenso sobre el activismo contra el sida entre los gays: «Creo que el factor principal de mayor importancia para todos los gays debería ser el reconocimiento de que el actual estatus del anticuerpo VIH de todos los que tuvieron relaciones sexuales sin protección en los años anteriores al descubrimiento del virus es una *simple coincidencia*... Cada hombre gay que tuvo la suerte de no infectarse en la década anterior al sexo seguro debería meditar sobre el capricho del destino que le hizo librarse a él y no a los otros. Aquellos de nosotros que tuvimos la suerte de ser seronegativos tenemos una *responsabilidad total e incondicional* con el bienestar de los gays seropositivos» (S. WATNEY, «The Possibilities of Permutation: Pleasure, Proliferation, and the Politics of Gay Identity in the Age of AIDS», en James Miller (ed.), *Fluid Exchanges: Artists and Critics in the AIDS: Crisis*, Toronto, University of Toronto Press, 1992).

Conservar la memoria de nuestros amigos y amantes perdidos y decidir que nosotros viviremos deberían imponer la misma consigna: ¡Resistid! El duelo se parece demasiado a una capitulación. Pero debemos reconocer que nuestros recuerdos y nuestra decisión de vivir conllevan también el doloroso sentimiento de la culpa del superviviente, a menudo exacerbada por nuestros deseos secretos, durante la enfermedad de nuestros amantes y amigos, de que murieran y nos dejaran continuar con nuestras vidas.

Podemos entonces revisar parcialmente nuestra opinión —y la de Freud— sobre la incompatibilidad entre duelo y activismo y decir que, para muchos gays que han de enfrentarse con las muertes por el sida, la militancia podría surgir de los conflictos conscientes *dentro* del propio duelo, la consecuencia, por un lado, de la «poco recomendable e incluso perjudicial interferencia» con el dolor y, por otro, de la imposibilidad de decidir si el que está de duelo compartirá el destino de aquel por el que está de duelo. Pero como el duelo es un proceso psíquico, las reacciones conscientes a la interferencia externa no pueden dar cuenta de toda la historia. Lo que es más difícil de determinar es cómo estas reacciones vienen influidas por una lucha subconsciente ya existente. Sin embargo, sólo si reconocemos el papel del subconsciente seremos capaces de comprender la relación entre los obstáculos externos a nuestro dolor y nuestro propio antagonismo hacia el duelo. Pero quiero ser claro: es porque considero que nuestra impaciencia con el duelo es un lastre para el activismo por lo que estoy intentando entenderlo. No tengo ningún interés en proponer una «psicogénesis» del activismo contra el sida. La barbarie social y política con la que nos enfrentamos diariamente no hace innecesaria cualquier explicación de nuestra militancia. Por el contrario, lo que puede necesitar una explicación, tal como sugiere Larry Kramer, es el inmovilismo.

En las reuniones semanales de ACT UP en Nueva York, a las que asisten regularmente unas cuatrocientas personas, me sorprende el hecho de que seamos tan pocos los de mi generación, la generación de Stonewall. La mayoría nacieron después de Stonewall y un poco antes del propio movimiento de liberación gay, y sus pérdidas se distinguen de las nuestras en un aspecto importante. El año pasado, uno de estos jóvenes me dijo algo que resume muy bien lo que quiero decir. Un grupo estuvimos viendo una película de principios de los setenta en el *Gay and Lesbian Experimental Film Festival* y fuimos luego a tomar algo. El chico estaba muy emocionado por una escena de sexo que a mí me parecía bastante normal. Dijo: «Daría lo que fuera por saber a qué sabe el semen, quiero decir el de otro». Me partió el corazón por dos motivos: por él, por no saberlo, y por mí, por saberlo.

Freud nos cuenta que el duelo no sólo es la reacción contra la muerte de la persona amada, sino también a «la pérdida de cierta abstracción que ha ocupado un lugar, como la patria, la libertad, un ideal...»¹⁹. ¿Podemos incluir en esta lista «civilizada» el ideal del propio placer sexual perverso en lugar de uno que provenga de su sublimación? Durante el lúgubre peaje de la muerte, lo que hemos perdido la mayoría de nosotros es la cultura de las distintas posibilidades sexuales: cuartos oscuros, *tea rooms*, librerías, cines y saunas; los camiones, el muelle, el campo, las dunas. El sexo estaba

¹⁹ S. Freud, «Mourning and Melancholia», cit., p. 125

en todas partes y nosotros queríamos arriesgarnos: lluvias doradas y deportes acuáticos, chupar pollas y besos negros, follar y practicar el *fist fucking*. Ahora, nuestros impulsos salvajes o están prohibidos de nuevo o están protegidos con látex. Incluso Crisco, el lubricante que usábamos porque era comestible, está prohibido porque rompe la goma. Los juguetes sexuales ya no sirven para aumentar las posibilidades del sexo sino para ofrecer sustitutos más seguros.

Para aquellos que han obedecido la ley de la obligatoria heterosexualidad genital de la civilización, las posibilidades que hemos perdido suenan como algo bastante abstracto. Al no haber sido reconocidas nuestras vidas sexuales por la mayoría hasta la llegada de la crisis del sida, son escrutadas ahora en público con fascinación y envidia, ocultadas parcialmente por una incredulidad fingida (William Dannemeyer, por ejemplo, incluyó en el *Congressional Record* del 26 de junio la lista de placeres que he enumerado). Decir que echamos tanto de menos el sexo desinhibido y sin protección tanto como echamos de menos a nuestros amantes y amigos no nos otorga mucha solidaridad, ni siquiera tolerancia. Pero la tolerancia es, como dijo Paolo Pasolini, «siempre y simplemente nominal», «una forma más refinada de condena»²⁰. El sida ya ha demostrado este punto. Nuestros placeres nunca fueron tolerados, nosotros los tomamos sin pedir permiso. Y ahora, también debemos estar de duelo por ellos.

Cuando, estando de duelo por nuestro ideal, nos encontramos con el mismo oprobio que cuando estamos de duelo por nuestros muertos, incurrimos en un orden distinto de dolor psíquico, ya que los recuerdos de nuestros placeres están cargados de ambivalencia. El repudio abyecto que hacen muchos gays de sus pasados sexuales demuestra esa ambivalencia, incluso cuando la extendida adopción de prácticas de sexo seguro garantiza nuestra habilidad para superarlo. Quizá deberíamos pensar que el sexo seguro es un sustituto de la posición libidinal que nos atrae mientras que estamos de duelo por nuestro ideal sexual perdido. Pero es en este punto en el que creo que la diferencia generacional de los gays se hace más profunda. Para los veinteañeros, nuestro ideal sexual es simplemente eso, un ideal, el semen nunca se traga. Para ellos, aceptar el sexo seguro es un acto de desafío, y su promoción es quizá la postura más desinhibida del movimiento activista contra el sida. Pero para muchos hombres de la generación de Stonewall, que han sido también la generación más castigada por el sida, el sexo seguro es más resignación que desafío, más melancolía que un duelo realizado. No quiero sugerir que existe algo patológico en esta disposición, pero incluye muchos elementos de la melancolía tal como la describe Freud, sobre todo si se considera en el contexto de sus causas.

«Las ocasiones que dan lugar a la melancolía –escribe Freud– se extienden más allá del caso claro de pérdida por muerte, e incluye todas aquellas situaciones en las que se está herido, dañado, rechazado, desfavorecido o desilusionado, que pueden [...] reforzar una ambivalencia ya existente»²¹. Aunque la teoría de Freud se refiere a una relación con el objeto, si trasponemos estas situaciones a la esfera social comprobamos

²⁰ P. P. PASOLINI, «Gennariello», en *Lutheran Letters*, trad. de Stuart Hood, Manchester, Carcanet New Press, 1983, pp. 21-22.

²¹ S. Freud, «Mourning and Melancholia», cit., p. 132.

cómo describe perfectamente la condición de los gays durante la crisis del sida, en lo que respecta tanto a nuestro rechazo y nuestras propias dudas. En el análisis de Freud, la melancolía se distingue del duelo en un rasgo: «la caída de la autoestima»²². «En el dolor, el mundo se hace pobre y vacío; en la melancolía, es el propio ego [el que se hace pobre y vacío]»²³. Y esta reducción de la autoestima, tal como insiste Freud, es «predominantemente moral»²⁴; es una «insatisfacción con el propio yo en términos morales»²⁵. «El paciente nos representa a su ego como inútil, incapaz de ningún esfuerzo, y moralmente despreciable; se reprocha a sí mismo, se vilipendia, y espera ser expulsado y castigado»²⁶. «En su exacerbación de la autocrítica, se describe como insignificante, egoísta, deshonesto, carente de independencia, como alguien cuyo único propósito ha sido ocultar la debilidad de su naturaleza [...]»²⁷. Además, el melancólico «no se da cuenta de que ya está ocurriendo un cambio dentro de él, y amplía su autocrítica sobre su pasado y afirma que nunca fue mejor»²⁸.

Esta autodegradación moralizante nos resulta demasiado familiar en la respuesta de ciertos gays frente al sida; demasiado familiar sobre todo porque los medios de comunicación están encantados de nombrarles nuestros portavoces. Me viene a la mente el nombre de Randy Shilts, y aunque ya he tratado de él en otra ocasión²⁹, merece la pena mencionarle en este contexto ya que fue elegido como nuestro representante para dirigir la ceremonia de clausura de la V Conferencia Internacional sobre el sida en Montreal, en donde puso en aprietos a sus organizadores al atacar la militancia de los activistas internacionales contra el sida que asistían a la conferencia. Pero hay un ejemplo más reciente que es todavía más rastrero: el libro *After the Ball*, un oportuno título que parece ser la secuela de *And the Band Played On* de Shilts, y cuya autoridad cita con aprobación y cuyo «Paciente Cero» retoma aquí su infausto papel. Este «manifiesto gay para los noventa» tal como aparece en la solapa, publicado por Doubleday, es el trabajo sucio de dos científicos sociales entrenados en Harvard, uno de los cuales diseña en la actualidad tests de aptitud para personas con un alto cociente intelectual, mientras que el otro es un psicólogo con consulta en Madison Avenue especializado en crear «imágenes positivas» para lo que ambos denominan «la mayoría silenciosa de gays». Informados de las últimas tendencias en sociobiología, Marshall Kirk y Hunter Madsen han ideado un programa para erradicar la homofobia –a la que prefieren denominar como homo-odio para negar su fuerza subconsciente–. Su propósito se centra en una campaña en los medios de comunicación basada en el rechazo de la diferencia. «Un buen principio sería echarle un buen vistazo a los anuncios de

²² *Ibid.*, p. 125.

²³ *Ibid.*, p. 127.

²⁴ *Ibid.*, p. 128.

²⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁶ *Ibid.*, p. 127.

²⁷ *Ibid.*, p. 128.

²⁸ *Ibid.*, pp. 127-128.

²⁹ En «How to Have Promiscuity in an Epidemia», en *Melancholia and Moralism*, Cambridge, Mass., MIT, 2002, pp. 43-83.

cerveza Coors», sugieren³⁰. Pero imitar los anuncios de Coors no es suficiente para crear imágenes «positivas». Debemos «limpiar nuestro modo de actuar», dicen, y vivir según dichas imágenes³¹. Esto significa que hay que purgar nuestra comunidad de «grupos gay “marginales”»: *drag queens*, maricones radicales, pederastas, camioneras y otra escoria variada.

Claramente, sólo podemos tomar este libro en serio en tanto que síntoma de una enfermedad —en su repudio de la cultura gay, incluye todos y cada uno de los rasgos definitorios de la melancolía de la que habla Freud—. Además, sus acusaciones también son autoacusaciones: «Nosotros, los autores, somos tan culpables de mucha de la porquería que describimos como otros gays lo son», confiesan los chicos de Harvard. «Esto no nos hace menos cualificados para condenar tales males sino todo lo contrario»³². Las acusaciones de los autores contra los gays son bastante predecibles: mentimos, negamos la realidad, no tenemos criterios morales; somos narcisistas, autoindulgentes, autodestructivos, incapaces de amar o de formar una relación duradera; nos gusta lucirnos en público, abusamos del alcohol y las drogas; y los líderes e intelectuales de nuestra comunidad son fascistas³³. Aquí hay unos cuantos ejemplos:

Cuando nos introdujimos por primera vez en el *mundillo* gay urbano, asumimos que tenían, si no nuestros valores, al menos *algún* valor. Pronto nos dimos cuenta de que esto no era así.

Tal como confirma el trabajo de muchos estudiosos de la personalidad sociopática, un número sorprendentemente alto de mentirosos patológicos son, de hecho, gays.

El bar gay es el *ring* de la competición sexual, y saca a relucir lo más odioso de la naturaleza humana. Aquí, liberados de la fachada de ingenio y alegría, los gays se muestran al desnudo como simples y egoístas depredadores sexuales³⁴.

Por lo tanto, «los heteros no sólo odian a los gays por lo que sus mitos y mentiras *dicen* sobre nosotros, sino también por lo que *realmente* somos»³⁵. Ésta es la única frase del libro con la que estoy de acuerdo; y es una afirmación que, si se toma en serio, significa que ninguna descripción de la homofobia puede simplemente explicarla o contraatacarla. La confianza de Kirk y Madsen en cómo los mitos homofóbicos describen lo que realmente somos no demuestra el modo en el que entienden la homofobia sino cómo están totalmente identificados con ella.

Aunque la melancolía también depende del proceso psíquico de identificación e introspección, no voy a insistir aquí en ello. Al margen de lo extremo que pueda ser el

³⁰ M. KIRK y H. MADSEN, *After the Ball: How America Will Conquer Its Fear and Hatred of Gays in the 90's*, Nueva York, Doubleday, 1989, p. 154.

³¹ «Clearing Up Our Act» es de hecho un subtítulo del último capítulo del libro, que termina con «A Self-Policing Code».

³² M. Kirk y H. Madsen, *After the Ball*, cit., p. 278.

³³ Estas acusaciones aparecen en el capítulo 6: «The State of Our Community: Gay Pride Goeth before a Fall».

³⁴ M. Kirk y H. Madsen, *After the Ball*, cit., pp. 292, 283, 313.

³⁵ *Ibid.*, p. 276.

odio a uno mismo, soy reacio, por motivos obvios, a acusar a los gays de cualquier condición *patológica*. Sólo quiero trazar un paralelismo entre el duelo patológico y la necesidad que tienen algunos gays de considerar nuestro pasado imperfectamente liberado como inmaduro e inmoral. No puedo evitar hacer una última cita a Freud al respecto de la melancolía, extraída esta vez de *El yo y el ello*: «Lo que domina en el súper-yo es una cultura pura del instinto de muerte»³⁶.

ACT UP³⁷, la Coalición contra el Sida para Desatar el Poder, fue fundada en marzo de 1987 como respuesta a una conferencia dada por Larry Kramer en el Centro Comunitario de la Comunidad Gay y Lesbiana de Nueva York. Con su estilo inimitable para combinar incoherencia y arenga, Kramer hacía los siguientes argumentos: «A veces creo que deseamos la muerte, que queremos morir. No soy capaz de entender por qué en seis largos años nos hemos acobardado y hemos dejado que nos golpeen uno a uno sin defendernos. Me han hablado de la negación, pero esto es más que una negación; esto *es* un deseo de muerte»³⁸.

Casi dos años más tarde, en un ataque mezquino y divisionista al activismo antisida publicado por *Nation*, Darrell Yates Rist acusó a ACT UP –sin ningún fundamento– de ignorar cualquier problema gay que no fuera el sida. Después de hacer una visita al barrio Tenderloin de San Francisco, donde se reunió con adolescentes gays escapados de sus casas y dedicados a la prostitución, Rist iba a declarar: «Me he pasado una noche con esos adolescentes abandonados a la vez que, en una cena en el Castro, oía al resto de los comensales hablar sólo sobre el sida, los muertos y los agonizantes, que para ellos incluían a todos los gays de la ciudad: la histeria de moda. Uno de ellos llegó a decir: “Esto es lo único contra lo que vale la pena luchar”. No mucho antes había oído a Larry Kramer, escritor de teatro y activista contra el sida, decir algo similar y había sentido por un momento que al final nos habíamos vuelto todos suicidas y que moriríamos por nuestro propio deseo de muerte»³⁹. Es en el marco de estas dos referencias al deseo de muerte –una porque todavía no éramos todos activistas contra el sida y la otra porque ahora lo somos– donde quiero situar el resto de mi discusión.

Se podría deducir a partir de lo que he argumentado hasta aquí que las respuestas gays a las enormes pérdidas sufridas durante la epidemia del sida son totalmente predecibles. Nada más alejado de la realidad. Es, simplemente, el resultado de lo esquemático de mi lectura de *Duelo y melancolía* con respecto a todo lo que sé de nuestras experiencias. No he tomado en cuenta, ni mucho menos, la profundidad y variedad de nuestros problemas ni la multiplicidad de sus consecuencias posibles. Lo que ofrezco como compensación de esta carencia es, simplemente, una lista de los conflictos a los que nos tenemos que enfrentar, abierta a los que cualquiera quiera añadir.

³⁶ S. FREUD, *The Ego and the Id*, Nueva York, W.W. Norton, 1962, p. 43. [Ed. cast.: *El yo y el ello*, *Obras completas*, Tomo XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1990].

³⁷ AIDS Coalition to Unleash Power [N. del T.].

³⁸ L. Kramer, «Report from the Holocaust», cit., p. 128.

³⁹ D. Y. RIST, «The Deadly Costs of an Obsession», *Nation*, 13 de febrero de 1989, p. 181. Para ver la respuesta de ACT UP, entre otros, ver los números del 20 de marzo y 1 de mayo de 1989. Para una opinión apasionada sobre todo este debate, véase WATNEY, «The Possibilities of Permutation».

La mayoría de las personas que mueren de sida son muy jóvenes, y los que tenemos que soportar sus muertes, también jóvenes, nos hemos enfrentado a una gran pérdida sin estar en absoluto preparados para ello. El número de muertes es inimaginable: amantes, amigos, conocidos y miembros de la comunidad que han enfermado y muerto. Muchos han perdido a más de cien personas. Además de las muertes, hemos de luchar contra la horrible enfermedad, actuando como cuidadores, a menudo durante largos periodos de tiempo, realizando innumerables visitas al hospital, dando apoyo emocional, negociando con un servicio médico y un sistema sanitario totalmente inadecuado e inhumano, y estando siempre al corriente de las nuevas terapias experimentales de tratamiento. Algunos hemos aprendido tanto o más que muchos médicos acerca del complejo tratamiento contra el sida. Además del cuidado y la pérdida de los otros necesitamos cuidar y tomar decisiones sobre el tratamiento de nuestra propia enfermedad, o enfrentarnos a la ansiedad provocada por nuestro propio estado de salud⁴⁰.

Tras la cortina de confusión impuesta por la enfermedad y la muerte, el resto de la sociedad ni nos apoya ni nos reconoce. Al contrario, se nos culpa, desprecia, excluye y ridiculiza. Se nos discrimina, perdemos nuestras casas y nuestros trabajos, se nos niega un seguro médico y un seguro de vida. Las instituciones públicas encargadas de combatir la epidemia han sido lentas en actuar, han fracasado totalmente o han sido deliberadamente contraproducentes. Por lo tanto, hemos tenido que formar nuestros propios centros de apoyo, ayuda y educación e, incluso, financiar y dirigir nuestra propia investigación del tratamiento. Hemos tenido que levantar de nuevo nuestra devastada comunidad y nuestra cultura, reconstruir nuestras relaciones sexuales y reinventar nuestro placer sexual. A pesar de los grandes logros habidos en un periodo tan corto y contra tanta adversidad, los medios de comunicación dominantes todavía nos hacen aparecer como simples víctimas en el lecho de muerte; por lo que también hemos tenido que librar una batalla en torno a nuestra propia imagen.

Frustración, ira, rabia, ansiedad, miedo, terror, vergüenza, culpa, tristeza y desesperación; no resulta sorprendente que sintamos todo esto; lo que es sorprendente es que a menudo no lo hagamos. Para todos aquellos que se ven incapaces de superar su mortal aturdimiento o son presos de una constante depresión, la rabia militante les puede parecer inimaginable, como también se lo resultará a los que están paralizados por el miedo, llenos de remordimientos o dominados por la culpa. Censurar estas respuestas –nuestra propia forma de moralismo– es negar el alcance de la violencia que todos nosotros hemos tenido que soportar; y lo que es más importante, es negar un hecho fundamental en la vida psíquica: la violencia también es autoinfligida.

El concepto teórico más atacado de la obra tardía de Freud es la pulsión de muerte, que compite contra la pulsión de vida y que incluye tanto la agresión como la autoagresión. Fue debido a este concepto por lo que Reich rompió con Freud, insistiendo en que

⁴⁰ Me resulta bastante representativo que, a lo largo de la epidemia, los medios de comunicación dominantes han mostrado con frecuencia historias sobre ansiedades provocadas por el sida –las ansiedades de los enfermeros y policías expuestos a agujas, de padres cuyos niños van al colegio con un niño infectado por el VIH, de mujeres hetero que una vez tuvieron un amante bisexual...– pero nunca una historia sobre los millones de hombres gay que han vivido de manera constante esta ansiedad desde 1981.

al hacer énfasis en la pulsión mortal, Freud se apartaba definitivamente de las causas sociales de la desgracia humana. Pero, en contra de las objeciones de Reich, y de otros defensores tempranos del psicoanálisis político, Jacqueline Rose defiende que *sólo* a través de la pulsión de muerte podemos entender la relación entre la vida psíquica y la social, en tanto que pretendamos determinar «dónde localizar la violencia»⁴¹. En contraposición a la afirmación de psicología popular de Darrell Yates Rist de que los activistas están impulsados por un deseo de muerte, quiero apuntar que, por el contrario, no reconocemos la pulsión de muerte. Es decir, que tendemos a rechazar el que nuestra desgracia venga tanto de dentro como de fuera, que sea el resultado tanto de conflictos psíquicos como sociales –o más bien, como dice Rose, que nuestra desgracia «no es algo que pueda localizarse en el exterior o en el interior, en lo psíquico o en lo social [...] sino que aparece como el efecto de la propia dicotomía»⁴². Al hacer de toda violencia algo externo, empujándola hacia el exterior y objetivándola en instituciones e individuos «enemigos», negamos su articulación psíquica, negamos que nos afecte a nosotros y que nos conforme.

Quizá un ejemplo pueda aclarar mi punto de vista. La cuestión de las pruebas del anticuerpo VIH han sido un tema clave para los activistas contra el sida desde el primer momento en que se formó el movimiento. Hemos insistido, frente a todo intento de imponer una prueba obligatoria o confidencial, en el derecho irrenunciable a una prueba voluntaria y *anónima*. En la Conferencia Internacional sobre el sida de Montreal, en junio de 1989, Stephen Joseph, comisario de Salud de Nueva York, pidió pruebas confidenciales con un seguimiento de contactos obligatorio, basándose en el hecho de que el control de los sistemas de inmunidad y la aplicación precoz del tratamiento a los seropositivos podría prolongar e, incluso, salvar sus vidas. Ante una propuesta tan cínica opusimos inmediatamente distintas objeciones: que sólo si se garantizaba el anonimato se haría la gente las pruebas; que Nueva York no tenía bastantes centros de pruebas como para atender a tanta gente que deseaba hacérselas, y que los servicios necesarios para atender a aquellos que dieran positivo ni siquiera podían acomodar ya al número actual de casos. Estábamos de acuerdo en que realizar la prueba, el asesoramiento, el control y la aplicación precoz del tratamiento eran realmente cruciales, y pedimos a cambio un aumento en el número de centros para hacerse las pruebas de manera anónima y un sistema de clínicas para el seguimiento de los afectados por VIH. Estábamos totalmente convencidos de la validez de nuestras protestas y demandas. Conocemos muy bien la serie de provocaciones de Stephen Joseph, y el tético fracaso del gobierno de la ciudad a la hora de dar cuidado médico al alto porcentaje de su población infectada; y no sólo conocemos las ventajas del diagnóstico precoz sino también cuáles son exactamente las opciones para su tratamiento.

Pero a pesar de todo lo que sabemos, se nos olvida algo importante: nuestra propia ambivalencia a que se nos hagan pruebas o, si somos seropositivos, nuestra ambivalencia a la hora de tomar decisiones difíciles sobre el tratamiento. A pesar de las largas horas de discusión reclamando una amplia disponibilidad de pruebas y de

⁴¹ J. ROSE, «Where Does the Misery Come From?» en R. FELDSTEIN y J. ROOF (eds.), *Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 28.

⁴² *Ibid.*

tratamientos, no siempre nos disponemos *nosotros mismos* a ellas, y rara vez discutimos sobre nuestra ansiedad e indecisión⁴³. Poco tiempo después de la declaración de Joseph en Montreal y nuestra exitosa movilización contra su plan⁴⁴, Mark Harrington, un miembro del Comité de Tratamiento y Datos de ACT UP, hizo una declaración en la reunión del lunes por la noche: «Conozco personalmente a tres personas de este grupo que han contraído recientemente la NPC [neumonía por *Pneumocystis carinii*]. Tenemos que darnos cuenta de que el activismo no es una profilaxis contra las infecciones; puede ser compatible con la pentamidina en aerosol [un medicamento profiláctico contra la NPC], pero por sí solo no evitará que contraigáis el sida».

Al aludir al concepto freudiano de pulsión de muerte, no pretendo aquí decir algo tan simple como que ésta evita directamente que nos protejamos contra la enfermedad. Lo que quiero decir es, más bien, que al ignorar la pulsión de muerte, es decir, al hacer de toda violencia algo externo, somos incapaces de enfrentarnos con nosotros mismos, de reconocer nuestra ambivalencia, de comprender que nuestra desgracia también es autointligida. Volviendo a mi ejemplo: no es sólo el colapso del sistema sanitario de Nueva York y su siniestro comisario de Salud lo que afecta a nuestro destino. Los conflictos de nuestro subconsciente pueden dar lugar a que podamos tomar decisiones —o que no lleguemos a hacerlas— cuyos resultados pueden ser también mortales. Y la rabia que dirigimos contra Stephen Joseph, por muy justificada que esté, puede que funcione como el mecanismo que impulsa nuestra negación, aquél por el cual nos convencemos de que estamos tomando todas las decisiones que necesitamos tomar.

De nuevo quiero ser claro: el hecho de que nuestra militancia pueda constituirse en un peligroso mecanismo de negación no sugiere de ningún modo que el activismo esté injustificado. No hay ninguna duda de que tengamos que luchar contra la violencia inefable que nos inflige la sociedad en la que nos encontramos. Pero si somos capaces de entender que la violencia es capaz de recoger sus más horribles recompensas a través de los mecanismos puramente psíquicos que nos hacen parte de esta misma sociedad, entonces seremos capaces también de reconocer —junto con nuestra ira— nuestro terror, nuestra culpa, y nuestra profunda tristeza. Militancia entonces, por supuesto, pero también duelo: duelo y militancia.

⁴³ No quiero afirmar que la decisión «acertada» es que te hagan pruebas. Los activistas contra el sida insisten con bastante acierto en la elección, y en la viabilidad de esa elección a través de un sistema de salud universal. Pero los problemas con las pruebas del VIH no son sólo sociopolíticas; también son psíquicas. En «AIDS and Needless Deaths: How Early Treatment Is Ignored», Paul Harding Douglas y Laura Pinsky enumeran una serie de barreras para la intervención temprana en la enfermedad del VIH, incluyendo la falta de apoyo, de cobertura por parte de los medios de comunicación, de servicios y, principalmente, «del significado simbólico del tratamiento precoz para el individuo». Esta sección final de su texto aporta un análisis muy necesario sobre la resistencia psíquica a realizar la prueba de los anticuerpos VIH. Me gustaría dar las gracias a Paul Douglas y a Laura Pinsky por haberme facilitado su texto.

⁴⁴ Los éxitos del movimiento activista contra el sida nunca son, desgraciadamente, seguros. A finales de otoño de 1989, durante la transición de la alcaldía de Ed Koch a la de David Dinkins, Stephen Joseph dimitió de su puesto como jefe de salud. Pero no sin insultar a todos aquellos que nos habíamos enfrentado a su política durante todo ese tiempo: de nuevo, y ahora con el apoyo total del *New York City Board of Health*, Joseph pidió al departamento de salud estatal que recopilara los nombres de las personas que dieran positivo en la prueba de VIH y que les siguieran y contactaran con sus compañeros y con aquellos con los que compartían agujas.

LOS CHICOS DE MI HABITACIÓN

En 1983 me pidieron que participara en el catálogo de una exposición sobre la estrategia posmodernista de la apropiación organizada por el Institute of Contemporary Art de Filadelfia –un museo que actualmente está siendo evaluado por el National Endowment for the Arts¹–. Elegí como ejemplo negativo –es decir, como ejemplo de apropiación *modernista* pasado de moda– la fotografía de Robert Mapplethorpe. A continuación, parte de lo que escribí entonces:

Las fotografías de Mapplethorpe, tanto sus retratos como sus desnudos o sus naturalezas muertas (y no es una mera casualidad que sus obras se engloben dentro de estos géneros artísticos tradicionales), se apropian del estilo típico de la fotografía de estudio anterior a la guerra. Sus composiciones, posturas, iluminación e incluso su temática (actitudes mundanas, desnudos glaciales, tulipanes) recuerdan a las revistas *Vanity Fair* y *Vogue* en la época en que artistas como Edward Steichen y Man Ray aportaron a dichas publicaciones su perfecto conocimiento del arte fotográfico internacional. La abstracción y la fetichización de los objetos de Mapplethorpe hacen referencia, a través de la mediación de la industria de la moda, a Edward Weston, mientras que su abstracción del tema se remonta a las premisas neoclásicas de George Platt Lynes².

Como contraste de los préstamos convencionales de Mapplethorpe, utilicé la obra de Sherrie Levine:

Cuando Levine quería referirse a Edward Weston y a la variante fotográfica del desnudo neoclásico, lo hacía simplemente refotografiando las fotos que había hecho Weston a su

¹ Como castigo por haber organizado *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* con financiación aprobada por el National Endowment for the Arts, el ICA fue sometido, por medio de una enmienda a la ley del Congreso de 1989, a un periodo de prueba de cinco años durante los cuales sus actividades serían especialmente escrutadas por el NEA.

² D. CRIMP, «Appropriating Appropriation», en *Image Scavengers: Photography*, Filadelfia, Institute of Contemporary Art, 1982, p. 30. En este volumen, en la p. 49.

hijo Neil –nada de combinaciones, ni transformaciones, ni añadidos, ni síntesis–. Con un robo tan descarado de imágenes ya existentes, Levine no reivindica ninguna de las convenciones de la creatividad artística. Utiliza las imágenes, pero no con el fin de crear un estilo suyo propio. Sus apropiaciones tienen sólo valor funcional respecto a los discursos históricos concretos en los que están insertas. En el caso de los desnudos de Weston, ese discurso es precisamente el mismo en el que participan ingenuamente las fotografías de Mapplethorpe. En este sentido, la apropiación de Levine reflexiona sobre la estrategia misma de la apropiación –la apropiación de la escultura clásica hecha por Weston; la del estilo de Weston hecha por Mapplethorpe; la apropiación que han hecho las instituciones del gran arte tanto de Weston como de Mapplethorpe, por supuesto, sobre la fotografía en general; y, en fin, de la fotografía como herramienta de apropiación³.

Durante varios años tuve colgada en mi habitación la serie de Levine sobre las fotografías que hizo Weston de su hijo Neil. En diversas ocasiones, alguno de los que visitaban mi habitación me preguntaba: «¿Quién es el niño de la foto?», normalmente dando a entender que yo me movía dentro del campo de la pornografía infantil. Cuando intentaba responder a tal acusación, aunque me sentía incapaz de explicar de manera convincente el significado que tenían esas fotografías para mí o, al menos, el que yo creía que tenían para mí, solía contestar con una pequeña mentira: sólo eran fotos hechas por un fotógrafo famoso a su hijo. De este modo, era capaz de dar una explicación creíble al hecho de tener las fotos sin la necesidad de explicar el posmodernismo a alguien a quien yo imaginaba –dada la naturaleza de esos encuentros– no especialmente interesado en el tema.

Pero un poco más tarde, me sentí obligado a reconocer que esta pregunta no era tan ingenua como yo había asumido en un principio. Los hombres que entraban en mi habitación eran perfectamente capaces de entender –a través de la forma en que Weston había colocado, enmarcado e iluminado al joven Neil para representar a su cuerpo como el de una escultura clásica– los códigos establecidos del homoerotismo. Y al hacer el salto de esos códigos a los códigos de la pornografía infantil, estaban afirmando nada más y nada menos que lo que fue aprobado, en otoño de 1989, lo mismo que la ley que regulaba la financiación gubernamental del arte en los Estados Unidos. Dicha ley –propuesta por el senador derechista Jesse Helms como respuesta a ciertas fotografías de Robert Mapplethorpe– equiparaba de manera implícita el homoerotismo con la obscenidad y con la explotación sexual de menores⁴. Por supuesto, todos sabemos que ni las fotografías de Weston ni las de Mapplethorpe iban a ser declara-

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ El texto de compromiso de la famosa enmienda de Helms a la ley de asignación de NEA/NEH decía: «Ninguno de los fondos autorizados para la financiación de la Dotación Nacional para las Artes (NEA) o para la Dotación Nacional para las Humanidades (NEH) podrá ser utilizado para promover, diseminar o producir materiales que al juicio de la Dotación Nacional para las Artes o de la Dotación Nacional para las Humanidades puedan considerarse como obscenos, incluyendo, aunque no limitándose a, representaciones de sadomasoquismo, homoerotismo, la explotación sexual a menores, o de individuos que tomen parte en actos sexuales y que, tomados como totalidad, no tengan un serio valor literario, artístico, político o científico» (*Congressional Record – House*, 101st Congress, public law 101-121, 23 octubre de 1989, p. H6407).

das obscenas por el fallo de la corte suprema de *Miller v. California*, que la ley presupuestaria intentaba aplazar; pero también sabemos que las solicitudes de subvención del NEA no se deciden en un juzgado⁵. Para aquellos que deciden si se deben financiar o no los proyectos artísticos, lo único que importa es el presupuesto. Como dijo oportunamente el propio Jesse Helms sobre su victoria: «El viejo Helms siempre gana» cuando corta el dinero federal para proyectos artísticos de temática homosexual⁶. Es una gran verdad. Como posiblemente recuerde todo el mundo, en 1987, cuando los gays constituían más del 70 por ciento de casos de sida en los Estados Unidos, 94 senadores votaron la enmienda de Helms para evitar que el Congreso financiara la campaña de información sobre sexo seguro dirigida a la comunidad gay⁷.

Teniendo en cuenta tales ataques contra nuestra sexualidad y nuestras vidas, ¿qué podemos añadir al modo en que habíamos teorizamos inicialmente sobre el posmodernismo? Continuando con el debate específico del que partíamos, ¿qué relevancia puede tener hoy en día la estrategia de la apropiación? Mi respuesta es que sólo ahora podemos llegar a saberlo.

En octubre de 1989 la conferencia anual del Lesbian and Gay Studies Center de Yale se inició con una violenta carga contra los participantes por parte de las fuerzas policiales de Yale y New Haven⁸. Los problemas comenzaron con el arresto de Bill Dobbs, un abogado y miembro de *Art Positive*, un grupo dentro de *AIDS Coalition to Unleash Power* (ACT UP) de Nueva York constituido para luchar contra la enmienda de Helms. Se suponía que Dobbs era responsable de haber colgado en las cercanías del congreso unos carteles que la policía consideraba obscenos. Los carteles fotocopiados de 28 x 43 cm –que mostraban distintas imágenes y textos de temática sexual tomados de viejos libros de educación sexual, textos de sexología y folletines, a los que acompañaban las palabras «Sex Is» [«El sexo es»] o «Just sex» [«Solamente sexo»]– fueron creados por el colectivo anónimo de San Francisco Boys with Arms Akimbo, constituido también para luchar contra la enmienda de Helms. El objetivo del colectivo era conseguir que se involucrara el mayor número de gente posible en la colocación de imágenes que mostraran en lugares públicos las diferentes construcciones culturales de la sexualidad. Se pegaron cuatro mil carteles de «Sex Is» en San Francisco y en Sacramento, en varios campus de la Bay Area, en Boston, Nueva York, Tel Aviv, y París, además de, por supuesto, New Haven. Durante el mes previo al congreso gay y lesbiano de Yale, los carteles de «Sex Is» formaron parte de una exposición, subvencionada por la ciudad, expuesta en la San Francisco Arts Commission Gallery, si-

⁵ Es más, ignorando de un modo flagrante su propia inclusión del lenguaje de *Miller* la nueva ley declaraba, en referencia directa a las fotografías de Mapplethorpe y Andrés Serrano, «que obras recientes que han sido financiadas carecen de valor artístico y han sido criticadas por ser pornográficas y escandalosas a ojos vistas» (*Congressional Record - House*, 2 de octubre, 1989, p. H6407).

⁶ M. DOWD, «Jesse Helms Takes No-Lose Position on Art», *New York Times*, 28 de julio, 1989, p. A1.

⁷ Véase mi análisis de esta otra famosa enmienda de Helms en «How to Have Promiscuity in an Epidemic», en D. CRIMP, *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, Mass., MIT, 2002, pp. 43-82.

⁸ El congreso titulado «Outside/Inside» tuvo lugar el fin de semana del 27 al 29 de octubre de 1989. Los actos violentos instigados por la policía ocurrieron el viernes por la noche, el 27 de octubre.

tuada frente al ayuntamiento de San Francisco. Su título era «¿Qué tiene de malo esta fotografía? Los artistas responden a la censura».

Pero lo que pretendían las imágenes de los *Boy with Arms Akimbo* era precisamente denunciar la intención censoradora de la enmienda de Helms en la conferencia de Yale, aspecto éste ausente en las noticias que recogieron los sucesos de aquel fin de semana. Aunque se retiraron los cargos contra los detenidos en los incidentes, no lo fueron aquellos contra Dobbs. El rector de Yale, Benno Schmidt, adoptó una postura intransigente. En lugar de pedir disculpas por las acciones homófobas de la policía, intentó exculparlos por medio de una investigación «imparcial», llevada a cabo, como siempre, por la propia policía, para afirmar la existencia de actos obscenos y de una posible mala actuación policial⁹. Además, apareció una frase de Schmidt citada en el *New Haven Register*, en la que afirmaba que creía que al menos uno de los carteles podía considerarse como obsceno utilizando la definición del Tribunal Supremo. La advertencia contenida en la misma respecto al «valor literario, artístico, político o científico serio» fue simplemente desestimada por este «experto» en la ley de la Primera Enmienda, puesto que nunca se admitió el valor *político* serio de los carteles de *Boy with Arms Akimbo* como parte de un discurso político contra la equiparación entre homoerotismo y obscenidad por parte de Helms¹⁰.

⁹ El 30 de noviembre, el *New York Times* informó que «los cargos contra el Sr. Dobbs fueron finalmente retirados», y que «dos oficiales de policía de Yale serán disciplinados por utilizar “poco sentido común”». Así, las medidas disciplinarias por la violencia contra muchos de los que protestamos contra el arresto inicial por parte de la policía de Yale y New Haven fueron una llamada de atención a uno de los policías y tres días sin sueldo para el otro. Esto concuerda perfectamente con un número de casos recientes en los que la policía ha investigado sus propios abusos, al igual que una incapacidad general de tomar en serio los ataques contra hombres y mujeres gays.

¹⁰ Escribí una carta de protesta contra el presidente Schmidt, cuyo texto reproduzco aquí:

«Como portavoz del tercer congreso anual patrocinado por el Lesbian and Gay Studies Center de Yale el pasado fin de semana, le escribo para expresar mi indignación por la violencia homófoba desatada contra nosotros el viernes por la noche, violencia iniciada por la policía de Yale y continuada por la policía de New Haven. Además, le escribo para protestar contra la inadecuada respuesta de la administración de Yale a esta violencia. Cuando nos congregábamos para la protesta el sábado por la mañana, nos vimos expuestos a una serie de insultos: primero, que no considerara que la violencia homófoba contra nosotros requiriera su presencia; segundo, que a mucha gente que sufrió o presencié dichos actos de violencia se le dijo que “todavía se desconocen los hechos”; y finalmente, que ni siquiera se podía nombrar a estos hechos como violencia. Se nos dijo simplemente que la Universidad de Yale apoya la libertad de expresión –como una reivindicación vaga y simple– y que tendría lugar una investigación imparcial.

Los hombres gays y las lesbianas tenemos pocos motivos para tener fe en la “imparcialidad” en estos asuntos, especialmente después de haber experimentado el ambiente de Yale. A lo largo del fin de semana, los miembros de la conferencia fuimos sometidos a comentarios homófobos allá donde fuéramos. Mi propia conferencia el sábado por la noche fue interrumpida deliberadamente por alumnos que hacían chirriar los neumáticos de sus coches en el Whitney Humanities Center. Puesto que, aparentemente, nadie con un cargo oficial asistió a mi conferencia, quisiera reconstruir para usted algunos de mis comentarios.

Entre los participantes en el Congreso de Estudios Gays y Lesbianos el pasado fin de semana estaban algunos de los académicos y activistas más relevantes y comprometidos que están actualmente en activo. También asistieron miembros de la comunidad internacional contra la epidemia del sida, incluyendo a personas que viven con el sida. Considero que hasta que todos nosotros nos sintamos satisfechos con el apoyo de la Universidad de Yale hacia nuestro trabajo, incluyendo compromisos económicos sustanciales hacia el Center for Lesbian and Gay Studies, no deberíamos otorgar credibilidad a la pretensión de Yale de defender la libertad de expresión por

Boy with Arms Akimbo es sólo un ejemplo de cómo se ha transformado la estrategia posmoderna de la apropiación en su paso del ámbito artístico al del activismo político. Dentro del movimiento activista contra el sida, y en especial dentro del ACT UP de Nueva York, este rasgo específico de la teoría posmoderna ha sido aprovechado con singular desparpajo. La obra gráfica del proyecto Silence = Death, de Gran Fury, y de muchos otros, y el videoactivismo de DIVA TV (Damned Interfering Video Activist Television) emanan directamente de las propuestas de la teoría posmoderna. El ataque contra la autoría ha promovido producciones anónimas y colectivas. El ataque a la originalidad ha logrado consolidar lemas tales como «si funciona, utilízalo» o «si no es tuyo, róbalos». El ataque contra el confinamiento institucional del arte ha dado como resultado la búsqueda de métodos para llegar más directamente a las comunidades implicadas o marginales.

Para terminar, querría comentar algo acerca de lo que excluye la teoría posmoderna, lo que la hace considerablemente menos capacitadora para la acción —lo que queda excluido no sólo de la teoría estética a la que me he referido, sino también de las teorías más globales sobre el posmodernismo—. Mi propia ceguera al llevar a cabo la comparación entre Mapplethorpe y Levine es sintomática de una ceguera mucho mayor. Mi fracaso en darme cuenta de lo que se empeñaban en ver los hombres que entraban en mi habitación era el fracaso de la teoría en general para dar cuenta de aque-

permitir nuestra presencia en Yale. Las afirmaciones por parte de la Universidad de respetar la libertad de expresión serán huecas hasta que usted, como rector, emita un comunicado público sin ambigüedades condenando todo tipo de homofobia —nombrándola de esa forma—. Esta condena también se debe extender al etiquetado de las representaciones de nuestra sexualidad como obscenas. Aun más, esperamos una declaración de apoyo positivo a toda forma de expresión de nuestra sexualidad por parte de hombres gays y mujeres lesbianas.

Me sentí profundamente impresionado y emocionado por los alumnos y la facultad de Yale que organizaron el Congreso de Estudios Gays y Lesbianos. Se merecen todo mi reconocimiento por el éxito del congreso —éxito frente al desprecio expresado hacia nosotros de distintas maneras por la universidad—. En el pasado usted ha minimizado la fuerte presencia en Yale de una comunidad gay y lesbiana favoreciendo, en lugar de contrarrestando, el miedo y los ataques homófobos. Debido a esa injuria, además de los insultos del pasado fin de semana, resulta imperativo que se les dé a los miembros de su universidad gays y lesbianas no sólo protección en un ambiente claramente homóforo, sino también apoyo para continuar con su valiente labor. Esto debería llevarse a cabo no con conversaciones ocasionales con un profesor abiertamente gay, sino con una reunión con todos los miembros gays de Yale para escuchar sus quejas y seguir sus recomendaciones, y tomar después una posición pública fuerte.

La comunidad internacional de académicos gays y lesbianas y los activistas no permitirán que este asunto se quede estancado y lucharán hasta que todas las peticiones emitidas en el congreso sean satisfechas».

Después de que apareciera una versión de este artículo en *Art in America*, Benno Schmidt escribió una carta al editor, a la que tuve la posibilidad de responder. Después de ver mi respuesta, Schmidt retiró su carta, afirmando que nunca había tenido intención de publicarla. Incluyo aquí el texto de mi carta, de la que se puede inferir algo del contenido de la carta de Schmidt:

«La carta de Benno Schmidt sólo reitera su falta de compromiso hacia las acciones homóforas de Yale durante el Tercer Congreso Anual de Estudios Gays y Lesbianos el pasado octubre. Él confirma mi acusación de que intentó exculpar a sus fuerzas de policía al ordenarles que se investigaran a sí mismos (si él no era capaz de anticipar las conclusiones, debe ignorar los resultados normales provenientes de las auto-investigaciones realizadas por parte de la policía de este país). La orden de Schmidt supuso una escandalosa indiferencia hacia la petición de los congresistas de que “los miembros de la universidad que analicen las acciones de la policía de Yale incluyan una representación significativa de la comunidad lesbiana, gay y bisexual de la universidad”. Aun más, Schmidt no menciona que, incluso teniendo en cuenta la parcialidad de la investigación, dos oficiales de policía

llo que ahora empezamos a comprender –lo que, de hecho, estaba ya percibiéndose en el congreso de estudios gay y lesbianos–: el sesgo peligroso, incluso asesino, con que la homofobia estructura cada aspecto de nuestra cultura. Por desgracia, ha hecho falta que existieran el horror del sida y la violenta reacción contra los gays y lesbianas que desató el sida para enseñarnos la gravedad de esta omisión teórica. Lo que debemos hacer ahora –aunque sea como modo de comenzar a rectificar nuestra equivocación– es *nombrar* la homofobia, eso que el rector Schmidt de Yale se negó a hacer, eso mismo que todos los miembros del Congreso se niegan a hacer.

Volviendo de nuevo a la comparación con la que comencé este artículo, pero teniendo en cuenta esta vez lo que veían los chicos en mi habitación, las fotografías de Mapplethorpe y Levine no definen la posmodernidad por lo que las opone. Al apropiarse de las fotografías de Neil hechas por Weston, Levine las convierte en suyas. Y una vez en posesión de una mujer, los desnudos de un chico no parecen ya, a través de su despliegue de un vocabulario clásico, expresiones estéticas universales. Debido a que Levine ha «tomado» las fotografías, somos capaces de reconocer la contingencia del género implícito en el acto de mirarlas. Mapplethorpe también hace explícita otra consecuencia de esa contingencia. Al apropiarse del estilo de Weston, Mapplethorpe pone en el lugar que ocupaba el niño de Weston un cuerpo masculino adulto y completamente sexualizado. Al mirar ese cuerpo, no podemos ignorar su erotismo. Es decir, nos vemos obligados a abandonar el formalismo que *sólo* tomaba en cuenta el

fueron disciplinados por infracciones en el procedimiento y por errores de juicio. Schmidt también niega que la declaración de un alumno de la Universidad de Yale haya puesto en duda la exactitud de la investigación policial y que la comisión asesora de la policía de Yale haya iniciado una investigación independiente.

A lo que Schmidt se refiere como “punto de vista de los organizadores del congreso” es realmente el punto de vista de cinco de los miembros de la facultad de Yale (todos ellos hombres) –algo a lo que se refería explícitamente: “el *nosotros* de esta carta debe entenderse sólo como los miembros de la facultad abajo firmantes”. Otros organizadores del congreso mantienen una postura totalmente distinta, sobre todo los alumnos de la licenciatura, que hicieron la mayor parte del trabajo. Parece que Schmidt es indiferente a sus puntos de vista. Y ¿qué pasa con la opinión de aquellos de nosotros sometidos a la violencia policial? Todavía no se han satisfecho ninguna de nuestras demandas redactadas por los asistentes al congreso en respuesta a las acciones de la policía de Yale y New Haven.

Si Schmidt piensa que “resulta muy sutil y difícil realizar juicios en el campo de la obscenidad”, ¿por qué tuvo tanta facilidad para afirmar la posible obscenidad de “al menos uno de los carteles”, tal como informó a la prensa?

También resulta extraño que colocar carteles en un edificio universitario en el que van a tener lugar las sesiones de la conferencia al día siguiente, y a las 8.30 de la tarde, le parezca a Schmidt una obvia amenaza para la seguridad. Más bien, la acción policial se debe explicar por los comentarios de una catedrática de derecho de Yale que telefoneó para quejarse sobre lo que ella consideraba “basura gay y lesbiana” –citado esto de la transcripción policial de la llamada telefónica.

La actitud de Benno Schmidt hacia los gays y lesbianas de Yale quedó clara en 1987, cuando escribió una carta a los graduados de Yale tranquilizándoles porque Yale no era ni de lejos un lugar gay tal como habían leído en la prensa. En otras palabras, los gays y lesbianas son para él un problema de relaciones públicas. Cuando escribí una carta a Schmidt, siendo yo uno de los conferenciantes del congreso, abominando la homofobia que se había expresado repetidamente contra nosotros, incluyendo la interrupción de mi propia conferencia por alumnos que hacían chirriar las ruedas de sus coches en el exterior de la sala de conferencias, no recibí ninguna contestación. Sólo ahora que he escrito en un foro más público tiene el rector la “cortesía” de contestarme».

estilo de la obra de arte. En ambos casos, aprendemos a experimentar las fotografías modernistas de Weston no como imágenes universales sino como imágenes de lo universal constituido por el rechazo del género y la sexualidad; y es dicha deconstrucción de las pretensiones de universalidad de la modernidad y de su formalismo lo que las cualifica como prácticas posmodernas.

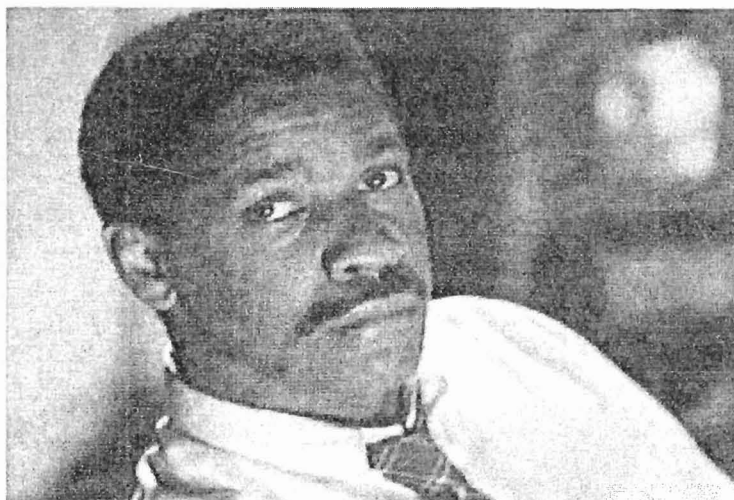
Lo que hizo que los carteles de *Boy with Arms Akimbo* fueran interpretados como una provocación por la policía de Yale y su rector no era en absoluto la obscenidad que se les atribuyó, sino más bien a su diversidad, la proliferación de distintas formas de mostrar que *El Sexo Es... Sólo Sexo*. Como Jesse Helms se ha encargado de dejar claro, la diferencia en nuestra cultura *es* obscena. Y es precisamente con esto contra lo que ha de luchar la teoría posmoderna.

REPRESENTACIONES NO MORALIZANTES DEL SIDA

La escena más famosa de *Philadelphia* de Jonathan Demme muestra a su personaje principal, Andy, bailando con su percha de goteo al ritmo de *Andrea Chénier* de Giordano. En estado de trance, Andy interpreta para un aburrido y luego atónito Joe (Denzel Washington), «La mamma morta» de Maddalena, cantada por la diva favorita de los homosexuales, Maria Callas. (Dos lectores escandalizados escribieron sendas cartas a *Poz*, la revista mensual para gente con sida, en protesta por haber ésta confundido dicha voz con la de Montserrat Caballé, un error tan notorio que, según una de las cartas, «ponía en cuestión la credibilidad de la revista»¹.) Como si temiera la seducción, o tal vez el contagio, Joe hace una retirada precipitada, dubitativo, se para al cruzar la puerta en un momento de ambigüedad y luego se va a casa a abrazar a su bebé y a meterse en la cama con su mujer. Durante todo ese tiempo –aunque ya estamos muy lejos del aparato de música de Andy– Callas continúa cantando su reconciliación con la vida a través del amor llegado del cielo, y Joe experimenta una silenciosa epifanía. Te lo puedes imaginar pensando «No importa si eres blanco o negro, sano o enfermo, gay o hetero... el amor es amor».

¿Por qué me siento traicionado con esta escena? Por un motivo, si el amor es amor y no importa si eres gay o hetero, quisiera saber entonces por qué Jonathan Demme no muestra a Andy metiéndose en la cama con su novio Miguel (Antonio Banderas) mientras Callas está cantando. Después de todo, ¿no decía Joe que no tenía ni idea de ópera? por lo tanto, ¿de quién es la subjetividad que aparece representada aquí? La respuesta es, por supuesto, la del espectador, construida en la película de Demme como una subjetividad hetero y sin sida. Puede que ese espectador no tenga tampoco ni idea de ópera, pero Andy explica esta aria en concreto lo suficientemente bien como para que cualquiera entienda que los temas de la ópera –al igual que los de la película de Dem-

¹ «La Mamma Morta-fied», *Poz* 6 (febrero-marzo de 1995), p. 16. Al decir que la Callas es la favorita de todos los homosexuales, me limito a repetir deliberadamente un conocimiento adquirido. Mi cantante favorita es la Caballé, pero aun así, mi *diva* favorita es la Callas.



Joe (Denzel Washington) escucha a Andy (Tom Hanks) explicar una escena de *Andrea Chénier* en *Philadelphia*, 1993.

me— son universales. Para lograr esto, Demme ha ido alejándose de la subjetividad con la que había comenzado haciéndola aparecer como fascinante, diferente e incomprensible a pesar de que, supuestamente, se estuviera apelando a lo universal. Demme le roba la Callas a la agonizante reina de la ópera (Andy), quien nos abre su subjetividad a través de esta identificación con la diva sólo para cedérsela inmediatamente a Joe y a su mujer e hija, y de ese modo implícitamente a todas las unidades familiares «normales». (No los conté, pero me parece que había más bebés que maricas en *Philadelphia*.)

Creo que el motivo por el que muchos de nosotros nos fijamos en la escena de la ópera de *Philadelphia* es porque es el único momento en el que podemos reconocer al personaje de Andy como marica. Si me siento traicionado por esta escena es porque,

una vez que se muestra este único significante de la *queerness* de Andy, es despojado de su especificidad *queer*. Y lo que parece que Demme quiere decir es que tú tienes que prescindir de lo que hace marica a un marica para conseguir que todo el mundo sienta pena por el hecho de que él vaya a morir.

* * *

Existen dos proposiciones contrapuestas respecto al sida, o por decirlo de manera más precisa, respecto al saber sobre el sida, que quisiera poner en relación en este artículo: primero, que el saber sobre el sida, tal como se obtiene en un momento y en un lugar concretos –frecuentemente de manera muy dura, aprendiendo de errores mortales– puede ayudar a otros, en lugares y en momentos distintos, a evitar esos errores y prevenir así los horribles estragos de una epidemia tan vasta como la que experimentamos en la ciudad de Nueva York, en donde ha habido, a 30 de septiembre de 1994, más de 70.000 casos declarados de sida, de los cuales más de 47.000 ya han muerto. Y segundo, que el saber sobre el sida es siempre local, siempre ligado a un tiempo y a un espacio concreto, lo que a menudo hace que el saber obtenido en un lugar parezca inapropiado o intransferible a otro.

Hay más modos de describir esta contradicción. Aunque el sida sea una verdadera pandemia, y que cualquiera, en cualquier lugar, pueda verse afectado potencialmente por el mismo, dicha pandemia global no es sino un conjunto de pandemias interrelacionadas pero bastante diferentes en su naturaleza, con causas y con efectos diferentes y afectando a diferentes tipos de personas. Otra manera de caracterizar este conflicto es apuntar que, aunque ciertos modos de saber parezcan objetivos y que, por lo tanto, aparentemente se puedan aplicar en todos los sitios, hay otros modos de saber que nacen de la aceptación de sus límites subjetivos y locales.

El reconocimiento de la subjetividad es algo que con frecuencia reconocemos como un valor intrínseco del arte, y de ese modo, a menudo nos acercamos a las obras realizadas en respuesta al sida como si fueran transmisoras de algo único relativo al lado personal y humano de la epidemia. Se suele decir que recurrimos al arte para ver los «rostros del sida» en contraposición a las abstracciones de las estadísticas de la ciencia y la sociología. Ya que el arte puede «dar un rostro al sida», asumimos que debería estimular la comprensión de aquellos que no se sienten afectados de manera directa por la enfermedad, lográndose así el traspaso de una situación individual a una condición compartida. Cuando escribí por primera vez sobre el sida, mi intención era atacar esta distinción entre la objetividad de la ciencia y la subjetividad del arte. Por un lado, quería mostrar que hasta los datos más admitidos acerca del sida no eran totalmente objetivos. Los datos sociales, científicos o médicos sólo con el paso del tiempo pasan a ser considerados reales y objetivos, siendo, al igual que el resto de las cosas que creemos conocer, construcciones basadas en ideas, hipótesis, experimentos, estudios, encuestas, descripciones, negociaciones y demás, habiendo sido todos ellos inventados de manera subjetiva. Por otro lado, quería defender que el arte, o las obras culturales en general, tienen tanto derecho para reclamar para sí la verdad objetiva como hace la ciencia. De hecho, aduje que la función del arte no era solamente expresar las experiencias del

amor y el afecto, la pérdida y el duelo, el miedo y la desesperación, el enfado y la ira, sino también informar, educar, y unirse a la lucha activista contra la negligencia de nuestras instituciones gubernamentales y las falsedades perpetradas por nuestros medios de comunicación. El modo más sencillo de caracterizar la argumentación que pretendía hacer es afirmar que todo conocimiento –sea científico o artístico– es un conocimiento *interesado* y, por ese motivo, abierto a la crítica; ningún tipo de saber es ajeno a nuestros presupuestos, al modo en que es verdad *para nosotros*.

En los ocho años que han pasado desde que hice esta afirmación, he podido comprobar que plantea un problema de difícil resolución. Al pensar en la subjetividad de la producción del conocimiento en términos de intereses y valores en lucha, se me escapó un ámbito crucial de la subjetividad, aquel dominado por el subconsciente y que a menudo funciona contra nuestros intereses conscientes. Y es este aspecto de la subjetividad el que a menudo determina el modo en que cualquiera de nosotros, incluyendo a nuestros bastante irresponsables gobiernos, respondemos al sida.

Voy a poner un ejemplo. Como todo el mundo sabe, lo que ahora se denomina sida se dio originariamente en los Estados Unidos entre gays que, de otro modo, estarían sanos. Durante un breve periodo de tiempo, algunos científicos asumieron que el síndrome estaba relacionado intrínsecamente con la homosexualidad, aunque un saber «científico» de la homosexualidad habría comprendido inmediatamente que no existe *nada* intrínseco en la homosexualidad, puesto que, intrínsecamente, la homosexualidad no es nada en absoluto. Sea como fuere, el sida pronto se empezó a dar entre personas que nunca habían mantenido ninguna relación homosexual, pero la conexión entre homosexualidad y sida ha permanecido con una sorprendente tenacidad. Afirmaciones tales como «el sida no es sólo una enfermedad de homosexuales» o «el sida es un problema de todo el mundo» son encomiables, pero si preguntas a los americanos quién contrae el sida, la mayoría contestará: los homosexuales. Hay muchos motivos para ello, algunos más ilógicos que otros. Hasta la actualidad, la mayoría de las personas con sida en los Estados Unidos son gays, a pesar de que los porcentajes generales han empezado a disminuir. Un porcentaje incluso mayor de las *imágenes* de personas con sida vistas en los medios de comunicación son hombres gays. Y posiblemente sea igualmente importante el que las personas que se han movilizado de manera más visible contra la epidemia hayan sido hombres gays y lesbianas. Las imágenes de los voluntarios, activistas, médicos y abogados que luchan a diario contra la epidemia también son imágenes, en su mayoría, de gays y lesbianas. Además, la mayoría de las representaciones alternativas del sida son producidas por artistas, escritores y realizadores gays y lesbianas.

Aún así, esta preponderancia de imágenes del sida como una enfermedad gay ha convivido, ya durante muchos años, con informaciones tales como que el sida se transmite tanto por relaciones sexuales heterosexuales como homosexuales, que también se transmite por compartir agujas cuando se toman drogas, a través de transfusiones de sangre y el uso de productos sanguíneos, y de madre a hijo. Pero, a pesar de toda esta información, la asociación entre el sida y la homosexualidad en los Estados Unidos es sorprendentemente poderosa. Cuando la estrella del baloncesto Magic Johnson descubrió que era seropositivo a finales de 1991, dijo que no había mantenido relaciones

sexuales seguras porque pensaba que el sida era una enfermedad gay. Poco después de que él hiciera esa afirmación, la *mayoría* de nuevos casos de sida que salieron a la luz en los Estados Unidos fue entre los afroamericanos y latinos, incluyendo un gran número de mujeres y de niños, y de hombres hetero al igual que gay. ¿Cómo puede ser que Magic Johnson, que siempre había estado comprometido con las necesidades y preocupaciones de los afroamericanos, ignorara el alcance de la catástrofe que el sida había causado entre los afroamericanos?

La respuesta a esta pregunta se puede deducir de lo que le ocurrió al propio Magic. Poco más tarde de que volviera a Los Angeles Lakers en 1992 se le obligó a que se retirara por segunda vez. El motivo oficial fue que sus compañeros de la NBA tenían miedo de jugar contra él por la posibilidad de que sucediera un accidente sangriento en la cancha de baloncesto, pero muchas de las historias de los medios de comunicación daban a entender que algunos de sus compañeros habían extendido el rumor de que Magic era gay. Pensándolo bien, dudo que aquellos jugadores creyeran realmente que Magic era gay. Creo, más bien, que al decirlo, pensaban que podían afirmar que «Esta enfermedad no es mi problema. No tengo que preocuparme. No tengo que usar condones cuando juegue fuera y mantenga un montón de relaciones sexuales».

«El sida no es mi problema». Esta afirmación (o pensamiento) es, sin duda, la fórmula más extendida, la más tenaz y la más peligrosa en esta pandemia. De hecho, creo que no me confundiría al decir que esta afirmación, «el sida no es mi problema», es culpable del hecho de que tanta gente se haya infectado en todo el mundo con el VIH. Esta afirmación la realizan los gobiernos al negarse a hacer consciente a su población de los riesgos, cuando se niegan a realizar campañas educativas responsables, a financiar la investigación y cuando realizan prácticas discriminatorias como las políticas de inmigración; la realizan los bancos de sangre, las industrias de productos sanguíneos y las industrias farmacéuticas cuando se preocupan más por los beneficios que por la vida humana; la realizan los medios de comunicación cuando no se preocupan de buscar y transmitir información exacta y no advierten a sus audiencias de la seriedad de la amenaza que supone el sida; la realizan las diferentes comunidades cuando utilizan como cabeza de turco a otros grupos y no reconocen ni apoyan a los afectados de su propia comunidad; y también la realizan los individuos cuando se distancian de los que ya están afectados por la epidemia. En todos estos casos, el resultado es el mismo: una mayor transmisión del VIH entre la población mundial.

La mayoría de las personas no dicen explícitamente «el sida no es mi problema», sino que traducen esta afirmación en algo parecido a «el sida es el problema de otras personas». En los Estados Unidos, acaba traducéndose en «el sida es una enfermedad gay» o «el sida es una enfermedad de drogadictos». En otros sitios, como «el sida es una enfermedad de prostitutas». En otros, «el sida es una enfermedad occidental», «el sida es una enfermedad africana» o «el sida es una enfermedad del Sudeste asiático».

Hoy en día es de Perogrullo decir que la construcción de binomio nosotros/ellos es el mayor obstáculo que hay que superar, y que debemos aceptar que el sida es *nuestro* problema. Pero lo que no es tan admitido es la extraordinaria fuerza psíquica que tiene la afirmación de que el sida no es mi problema, una fuerza tan poderosa como

para hacer posible que la gente se amarre a tal información aun sabiendo racionalmente que es totalmente falsa. Sé de esta fuerza psíquica por mi propia experiencia. Recuerdo cuando me enteré por primera vez de la existencia de lo que luego se llamaría sida durante el verano de 1981, cuando el *New York Times* informó del descubrimiento de un extraño tipo de cáncer entre los hombres gays. Al poco tiempo de esa información, circularon noticias sobre horribles enfermedades diagnosticadas dentro de la comunidad gay de Nueva York. Cuando ya era evidente que una epidemia se estaba extendiendo de manera desproporcionada entre los gays activos, reaccioné, del mismo modo que hicieron muchos de mis amigos: con mi propia versión del mecanismo nosotros/ellos. «Sólo les ocurre a los tíos que van a los cuartos oscuros», «sólo les ocurre a los tíos que toman muchas drogas», «sólo les ocurre a los tíos que han tenido muchas enfermedades de transmisión sexual». Me convencía a mí mismo de que yo no era uno de «esos tíos», los que contraen el sida. Y lo hacía aunque yo iba a cuartos oscuros, tomaba drogas y ya llevaba una buena ración de enfermedades de transmisión sexual. Pero, de algún modo, a través de ese pensamiento mágico –tal es la fuerza del inconsciente– me excluía de la categoría de «esos tíos», los otros, los que contraían el sida. Dejé de excluirme cuando un amigo íntimo fue diagnosticado, un amigo con el que había mantenido relaciones sexuales, un amigo que vivía su vida tal como yo vivía la mía. Sólo entonces comencé a decir, «el sida *es* mi problema». Sólo entonces comencé a tener sexo seguro. Podría haber sido demasiado tarde. Y esa es la terrible moraleja de esta historia: si esperamos hasta que el sida nos afecte directamente, hasta que los amigos, amantes, miembros de la familia o incluso nosotros mismos estemos infectados, será demasiado tarde.

En los Estados Unidos ya era demasiado tarde para muchos gays cuando se reconoció al sida por primera vez en 1981. Por tal motivo, los gays y nuestras amigas lesbianas respondieron a la epidemia del sida de un modo en que casi nadie lo había hecho: diciendo «el sida es nuestro problema». Al admitirlo, todo cambia. Aprendes todo lo que puedes y ayudas a educar a otros. Comienzas protegiéndote a ti mismo y a aquellos con los que interactúas. Construyes sistemas de atención y apoyo. Planteas exigencias a tus instituciones sociales y a tu gobierno. Luchas por obtener atención de los medios de comunicación y creas tus propios medios.

Pero también corres un gran riesgo: al decir, «sí, el sida es nuestro problema», permites que el resto siga diciendo «el sida no es mi problema, es el *tuyo*». Aún peor, algunos dirán que tú *eres* el problema. Hay otro riesgo aún mayor, uno del que empezamos a darnos cuenta: el riesgo acarreado por los efectos a largo plazo de tener que sufrir cambios en las actitudes y comportamientos, debido a tanta adversidad y a tanta pérdida. Aún más, este riesgo deriva del hecho de que los intentos de conseguir que los otros reconozcan la inminente amenaza del sida supone el abandono o el sacrificio de los que ya están afectados.

En su mayor parte, la obra cultural sobre el sida ha sido realizada por aquellos que están afectados directamente por la epidemia, artistas que están infectados con el VIH o que han perdido amigos, amantes, familiares o miembros de la comunidad por culpa del sida. El arte ha intentado transmitir lo que se siente cuando tratas con la epidemia: estar enfermo, cuidar a los que están enfermos, enfrentarse a la muerte, estar

de luto, haber sido ultrajado, ser derrotado. Pero el arte sobre el sida también ha intentado combatir directamente la epidemia –enseñando prácticas de sexo seguro, informando a la gente sobre los riesgos, luchando contra la discriminación, exponiendo las mentiras de los gobiernos y de los medios de comunicación y estimulando el enfado y la protesta de los grupos afectados.

Cuando escribí por primera vez sobre arte y sida en 1987, me parecía que estas últimas prácticas, aquellas que combatían directamente la epidemia, eran las que exigían un mayor reconocimiento. Reclamaba todo el apoyo para las prácticas artísticas enraizadas en el activismo de la comunidad y comprometidas en la lucha política. Aunque no me oponía al arte que expresaba sentimientos de pérdida y desesperación, prefería y ensalzaba el trabajo cultural políticamente activista. Con el tiempo me he dado cuenta de que había hecho una distinción demasiado estricta entre los dos tipos de arte sobre el sida, que el sentimiento de pérdida y desesperación expresado en un tipo de arte también iba a resultar necesario en el arte activista.

En 1987 estaba trabajando sobre una obra titulada *Testing the Limits*, una de las primeras de lo que llegaría a convertirse en un género significativo de vídeos y películas que documentaban el florecimiento del movimiento activista contra el sida en los Estados Unidos y en cualquier otro lugar del mundo. Este vídeo producido colectivamente mostraba organizaciones comunitarias en Nueva York dedicadas a luchar contra la epidemia en las comunidades más afectadas. Resultó ser muy inspirador y sirvió como una útil herramienta organizativa. El mismo colectivo comenzó a trabajar inmediatamente en un segundo vídeo, más largo, sobre el mismo tema, que se centraba específicamente en ACT UP. En 1992 se concluyó este segundo vídeo, titulado *Voices from the Front*, que es estilísticamente y formalmente parecido al primero, pero de larga duración, producido de un modo más profesional, y con una temática más amplia, abordada de manera más profunda. Fue visto por muchas más personas, ya que ganó un premio en el Festival de Cine de Berlín, se emitió en la televisión pública nacional e incluso llegó a estrenarse en cines. Supongo que cumple bastante bien su edificante objetivo, al mostrar, tal como lo hace, las multitudinarias y bien organizadas manifestaciones de ACT UP que lograron por entonces importantes victorias políticas. Pero sólo lo hace con aquellos que no fueron miembros del ACT UP que aparece reflejado en la película; puesto que para todos aquellos de nosotros que sí que lo éramos, el vídeo provoca una mezcla de nostalgia y desesperación, en parte porque ACT UP, al menos en Nueva York, ya no es como aparece en dicha cinta.

Voices from the Front termina con la famosa frase del discurso del catedrático de cine Vito Russo durante la manifestación de 1988 frente al edificio de la Food and Drug Administration de los EE.UU., en la que se afirma: «Después de que nos libreemos de esta mierda de esta enfermedad, vamos a seguir vivos para limpiar la mierda de este sistema y que esto no vuelva a ocurrir». A las combativas palabras de Vito les sigue un montaje con imágenes de manifestaciones de ACT UP, al que le sucede la frase «*In memoriam*», después de lo cual vemos la repetición de las imágenes de doce de las personas que habíamos visto en el vídeo y que habían muerto antes de que se completara la cinta. El último es el propio Vito Russo. Personalmente, encuentro angustioso ver a Vito afirmar «vamos a seguir vivos» seguido de una contradicción tan bru-

tal a sus palabras. Desde que se estrenó la cinta hasta la actualidad han muerto más personas aun de las que aparecen en el vídeo.

La videorealizadora Jean Carlomusto, que trabajó durante una temporada con el colectivo *Testing the Limits*, reflexiona sobre estas contradicciones en el vídeo *Fast Trip, Long Drop* de Gregg Bordowitz, que también era miembro originario del colectivo *Testing the Limits* pero que lo abandonó al finalizar la primera cinta. Carlomusto, sentada en la sala de edición del Gay Men's Health Crisis, dice:

Al principio, cuando rodábamos las protestas, había una energía sorprendente. Era la energía de una gente que se reunía, que hablaba de un modo sincero y que pensaba de un modo nuevo y creativo [para luchar contra el sida]. Con el paso del tiempo, era cada vez era más triste sentarse en la sala de edición con este material porque tan pronto empezabas a ver el material, pensabas «oh, dios, se ha muerto... se ha muerto...», y se convertía casi en la única oportunidad de ver a gente que no habías visto en mucho tiempo, o la oportunidad de ver a alguien que anteriormente había tenido un aspecto más sano. Cada vez se convertía más en una grabación de la pérdida. De este modo, un material que tuvo en su momento mucha energía se fue convirtiendo en una carga, en algo difícil de ver. Por ello, cambió totalmente de significado².

Este cambio de significado ha tenido un efecto considerable en el modo en que empecé a pensar sobre el arte y el sida, aunque en teoría hubiera formado siempre parte de mi argumentación. Siempre supe que las obras de arte implicadas políticamente en la lucha contra la epidemia del sida eran contingentes, que sus mensajes no trascenderían el tiempo y el espacio en el que se hacían. Las obras gráficas de los activistas contra el sida sobre los que escribí en *Demo Graphics*, por ejemplo, fueron el producto de unas manifestaciones específicas, sobre temas locales de ese momento, y por eso no tienen actualmente significado excepto como recuerdos, documentos, o ejemplos del tipo de trabajo que se podía realizar en otros lugares y en otro tiempo. Uno de esos logos, realizado para una manifestación de 1988 frente al ayuntamiento de Nueva York, yuxtapone una fotografía del entonces alcalde Ed Koch con el texto «10.000 muertes por sida en Nueva York/¿Qué tal lo estoy haciendo?». Incluso en el momento en que se hizo ese póster habría tenido muy poco sentido en cualquier sitio fuera de Nueva York, y ahora, en Nueva York, casi nadie se acuerda que Koch siempre preguntaba neciamente: «¿Qué tal lo estoy haciendo?». Además, el número de muertes por sida es ahora muy superior a 10.000. Incluso una obra como la famosa mano ensangrentada de Grand Fury con la frase «El gobierno tiene sangre en sus manos» tuvo que ser modificada para que fuera todavía pertinente. El texto que aparece en la parte inferior decía originariamente «Una muerte por el sida cada media hora» y tuvo que cambiarse unos pocos años más tarde por «Una muerte por el sida cada doce minutos». Lo que hace la contingencia del significado en estos dos ejemplos obvios algo más que un hecho banal es que, aunque resulta horrible pensar que hay 10.000 muer-

² *Fast Trip, Long Drop*, Gregg Bordowitz, 1993 (distribuida por Video Data Bank).

tes en Nueva York o que se produce una muerte cada media hora en los Estados Unidos, hoy daríamos lo que fuera por que la epidemia fuera tan limitada.

Pero el cambio de significado al que se refería Jean Carlomusto en el vídeo de Bordowitz tiene menos que ver con este tipo de contingencia que con la experiencia subjetiva del público de la obra. Para aquellos que viven fuera de Nueva York o que no eran miembros de ACT UP en el periodo documentado en *Voices from the Front*, el vídeo puede funcionar perfectamente como se pretendía –como un testigo de las posibilidades del cambio progresivo como resultado del activismo comunitario y como estímulo para crear o unir a un movimiento activista–. Pero aquellos de nosotros cuyo propio activismo aparece representado en el vídeo nos sentimos traicionados en tanto que la complejidad de nuestras vidas aparece de nuevo simplificada –y esta vez no por los medios de comunicación sino por nuestros artistas activistas–. Primero éramos parias o víctimas, ahora somos héroes inmortales. Pero, por supuesto, no somos ni lo uno ni lo otro. Somos gente normal que luchamos contra una epidemia que ya se ha cobrado un número incontable de víctimas. En *Fast Trip, Long Drop* Gregg Bordowitz se refiere a nosotros, medio en broma, como «los quemados, los del corazón roto y... los terriblemente confusos».

Mi objetivo no es condenar *Voices from the Front* por deshonesto, de hecho resulta una obra ejemplar en muchos aspectos. El fracaso a la hora de asumir el alto precio impuesto por la muerte en el activismo contra el sida no es privativo de este vídeo. Representa el fracaso más general del activismo contra el sida para enfrentarse al impuesto emocional que supone el sida a diario. La diferencia entre *Testing the Limits* original y *Voices from the Front* es la diferencia existente entre el momento de optimismo fundacional del movimiento y el de un momento posterior en el que ese optimismo se ha hecho hueco y, por lo tanto, falso. Otra forma de caracterizar esta diferencia es volver a lo que dije al principio de este artículo –que la información objetiva es, siempre y en cualquier lugar, subjetiva.

¿Qué significado tiene para el trabajo cultural sobre el sida esta relación entre subjetividad y objetividad?

En mi opinión, significa que lo más importante que hacemos es cómo nos imaginamos y cómo nos dirigimos a nuestro público, y que la retórica que utilizamos debe responder a nuestra situación *en ese momento* más que ser fiel a aquello parecía útil y verdadero la última vez en que nos pusimos a trabajar. En la introducción a *AIDS Demo Graphics*, pretendía explicar cómo la obra gráfica producida por los miembros de ACT UP imaginaba su audiencia de manera diferente de cómo lo hacían las obras sobre el sida producidas dentro del mundo de arte tradicional. Aquí está lo que escribí:

El arte activista contra el sida se basa en el saber acumulado y en el análisis político de la crisis del sida producido colectivamente por todo el grupo. Las obras gráficas no sólo reflejan ese saber, sino que también contribuyen activamente a su articulación. Codifican temas concretos y específicos importantes para el movimiento en general o temas que sólo interesan a algunos sectores del mismo. Funcionan como una herramienta organizativa al transmitir, de manera sintética, información y actitudes políticas a otros afectados por la epidemia, a los que presencian las manifestaciones y a los medios de co-

municación. Pero su público principal es el propio movimiento. La obra gráfica de los activistas contra el sida enuncia la política del sida para todo aquellos de nosotros que formamos parte del movimiento...[A través de ella], nuestra política y nuestra cohesión en torno a la misma se hacen visibles³.

Lo que quería transmitir en este texto coincide con lo que Gregg Bordowitz escribió sobre el primer vídeo *Testing the Limits* en un artículo titulado «Picture a Coalition»:

Imagina la escena. En el centro de una comunidad local hay un reproductor de vídeo y una televisión encima de una mesa. Los representantes de varias comunidades afectadas por el sida se sientan frente a la televisión. Ven un vídeo compuesto por entrevistas con cada uno de ellos. Se ven reflejados en relación con los demás del mismo modo en que están sentados uno junto al otro.

Piensa en esta escena. Contiene los métodos y los objetivos de un videoactivista contra el sida. El movimiento contra el sida [...] se crea a sí mismo en el acto de autorrepresentarse. El vídeo pone sobre la mesa los medios que permiten a cada uno reconocer su lugar específico en relación con el lugar que ocupan los otros dentro del movimiento. El vídeo tiene el potencial de representar la coordinación de esfuerzos –hasta ahora inimaginables– entre distintos grupos. El reto más importante con que se enfrenta el movimiento es la construcción de coaliciones, porque la epidemia del sida ha engendrado una comunidad de personas que no pueden permitirse el lujo de no reconocerse y de no actuar como tal⁴.

Voices from the Front pretende algo bastante distinto de lo que Bordowitz describe aquí: el surgimiento del movimiento activista contra el sida a través del proceso mismo de autorrepresentación. *Voices* no presupone que su público principal coincida con aquellos que aparecen representados en el vídeo uniéndose alrededor de su propia autorrepresentación. Todo lo contrario, asume que su público mira desde fuera. La subjetividad de los que están representados se sacrifica con el fin de llegar a los demás.

Debemos reconocer, eso opino yo, que las circunstancias históricas de las personas que han estado soportando el sida durante más de una década han cambiado de manera drástica en los últimos años. Nuestro descontento con el activismo contra el sida es un síntoma más de ello. Debemos reconocer también, y esto nos molesta particularmente debatirlo en público, que los índices de seroconversión entre los hombres gay, incluyendo los gays mejor informados sobre el sida, han comenzado a dispararse después de un periodo de relativo descenso. Esto significa que muchos de los que practicaban sexo seguro ya no lo hacen. Resulta difícil hablar abiertamente sobre ello porque, por un lado, estábamos orgullosos del modo en que habían cambiado nuestros hábitos sexuales más allá de lo que cualquiera habría podido predecir. Por otro lado, el hablar públicamente de ello nos convierte inmediatamente en objeto de burla

³ D. CRIMP, con A. ROLSTON, *AIDS Demo Graphics*, Seattle, Bay Press, 1990, pp. 19-20.

⁴ G. BORDOWITZ, «Picture a Coalition», en D. CRIMP (ed.) *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Cambridge, MIT Press, 1988, p. 195.

por parte de aquellos que *nunca* se preocuparon por nuestro bienestar. Por ejemplo, la retórica moralizante de «recaída», «irresponsabilidad», «egoísmo» y «compulsión». Tristemente, los comentarios moralizantes no se limitan a nuestros enemigos declarados. Se ha formado un nuevo grupo político de hombres gays que se llaman Activistas por la Prevención del VIH cuya misión es cerrar los cuartos oscuros. Uno de sus miembros, Gabriel Rotillo, un columnista abiertamente gay del *New York Newsday*, escribió una columna titulada de modo sensacionalista «Los cuartos oscuros son el campo mortal del sida» en la que describe el sexo sin protección en un cuarto oscuro como «asesinato/suicidio sexual»⁵.

Moralizar no nos ayudará a ninguno de nosotros a superar esta nueva crisis mucho más que la retórica repetición heroica de nuestros logros pasados de cuando luchábamos contra la epidemia. Lo que necesitamos ahora es la autorrepresentación de nuestra *desmoralización*. Necesitamos urgentemente recursos que nos ayuden a soportar las consecuencias de la pérdida de la esperanza en una cura contra el sida, de afrontar una pérdida tras otra, de afrontar tanto odio como se dirige contra nosotros, y de afrontar el hecho tan simple y tan terrible, al que rara vez se menciona, de que todos, casi seguro, viviremos con el sida lo que nos quede de vida. Cuando la mayoría de nosotros comenzamos a practicar sexo seguro hicimos una especie de trato –como diciendo «yo me sacrifico ahora, hasta que se acabe con el sida»–. Pero, ¿quién de nosotros pensó que este sacrificio sería para siempre? ¿Quién es capaz psicológicamente de aceptar las consecuencias de «para siempre»?

El extraño logro de la película de Gregg Bordowitz *Fast Trip, Long Drop* es que se atreve a representar esta desmoralización, personificada en la película en una persona con sida, el propio Bordowitz. Pero aunque la película es autobiográfica, la subjetividad representada no está individualizada como la de Bordowitz. Hay dos personajes principales en la película, interpretados los dos por Bordowitz: Gregg Bordowitz y Alter Allesman («todo el mundo» en yídish). El primero es gracioso, triste, solitario, inquieto, fatalista. El segundo es cínico, desafiante, furioso, peligroso. Es difícil decir con seguridad quién es quién, excepto cuando Allesman aparece en el programa de televisión *Prosperar con el sida*, producido por Bordowitz (una parodia de *Vivir con el sida*, que Bordowitz había producido para *Gay Men's Health Crisis*).

La metáfora central de *Fast Trip, Long Drop*, el tropo por el que la película se titula así, es la historia de la muerte del padre de Bordowitz, Leslie Harsten, a quien Bordowitz apenas conoció. Cuando Harsten tenía treinta años, la edad de Bordowitz cuando hizo *Fast Trip*, fue a Idaho a presenciar el salto temerario de Evel Knieval sobre el cañón del río Snake propulsado por un misil casero. A medio camino del cañón, el armatoste descendió bruscamente por la garganta del desfiladero (un periódico tituló esta noticia como *Fast Trip, Long Drop*). Evel Knieval sobrevivió, pero Leslie Harsten no. En un cruce de la autopista a la vuelta del espectáculo, el padre de Bordowitz murió atropellado por un camión y una autocaravana. Esta historia, aludida reiteradamente a lo largo de la película con imágenes de archivo de choques espec-

⁵ G. ROTELLO, «Sex Clubs Are the Killing Fields of AIDS», *New York Newsday*, 28 de abril de 1994, p. A42.

taculares, cuenta la historia real de la relación imprevisible entre riesgo y casualidad. Evel Knieval retó al destino y sobrevivió; Harsten murió simplemente por pura casualidad. Bordowski relata un episodio de borrachera en el que pidió a un hombre que le follara y en el que sólo se acordó del condón justo en el momento en el que el hombre se estaba corriendo. Esta historia es también una historia de riesgo y casualidad, una historia que puede ser fatal o no, y que, además, muchos podemos contar por experiencia propia.

Estos cuentos divertidos/horrendos sobre el riesgo y la casualidad se amplían según avanza la película convirtiéndose en una reflexión sobre la historia de la desgracia humana, sobre cómo localizar la agencia y el sentido en circunstancias históricas que no hemos construido nosotros. Tomando sus orígenes judíos como contexto de algunas de estas reflexiones (utiliza música Klezmer toda la película), Bordowitz articula la narración del film sobre imágenes de archivo de guetos anteriores a la Segunda Guerra Mundial y de cementerios judíos de Europa del Este. Comienza recordando que su abuelo le contó una vez que, en el gueto, aparecían y desaparecían continuamente las epidemias de cólera y tifus y que la supervivencia era sólo una cuestión de suerte. Continúa:

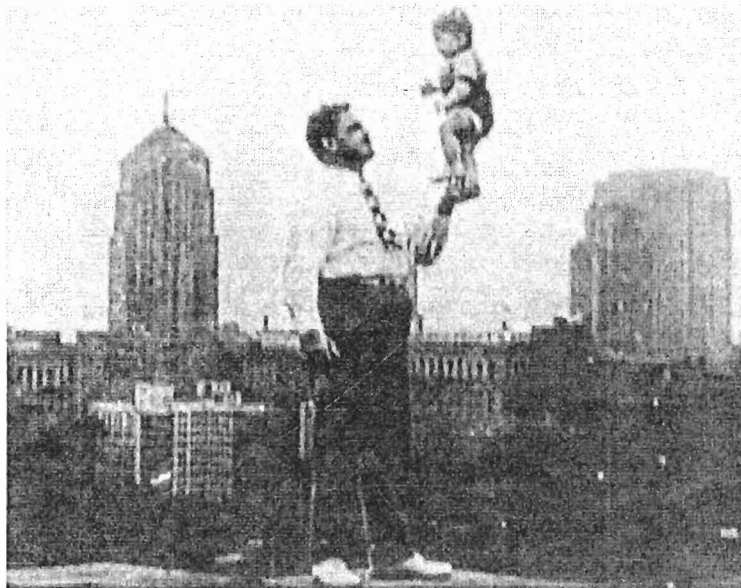
La gente lleva muriendo y sufriendo todo tipo de cosas desde siempre. Supongo que yo sólo soy parte de la historia. Hasta ahora, mi juventud y mi ignorancia me han otorgado cierta arrogancia. Pensé que era único, que mi sufrimiento era diferente, que mi miseria era un nuevo tipo de miseria. Lo que realmente es nuevo es el modo en el que hablamos de ello, el significado que le damos. Lo que no es tan nuevo es la miseria. ¿Se puede resignar uno a la miseria sin perder la propia esperanza? Supongo que lo que es único de mi dolor es que es mío, que es mío para que yo lo sienta y lo represente, mío para que lo supere, mío para rendirme, mío. Al principio, poseerlo, admitirlo, me parecía un acto revolucionario. Ahora, la tarea más difícil es el aceptar mi propia mortalidad, y tengo que hacerlo. Esta tarea se presenta ante mí con gran fuerza, con urgencia. Me ha agarrado y sacudido. No me dejará en paz.

Los intentos de Bordowitz por defender la «agencia» aparecen ya en *Fast Trip* en la grabación de su trabajo como organizador y productor de documentales en ACT UP. Pero aquello que vemos tras esta reflexión sobre su propio destino, e inmediatamente después de la afirmación: «Antes de que muera quiero ser el protagonista de mi propia historia, el agente de mi propia historia», es el intento tardío de Bordowitz de aprender a conducir. Bordowitz se acerca a esta nueva tarea cautelosamente; a lo largo de *Fast Trip* hemos visto accidentes de coche como *leitmotiv*. Pero la cautela deriva también de que la fecha que se da de las clases de conducción en la película es junio de 1995 (la película se terminó en otoño de 1993). Representa, como escribió Bill Horrigan, «una proyección modestamente esperanzadora, una visión de normalidad conmovedora por esa misma razón»⁶.

⁶ B. HERRIGAN, «One-Way Street», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1, 3 (1994), p. 368.

Conmovedora también porque, cercada, envuelta en las contingencias del día a día, considerada históricamente, no intenta crear falsas esperanzas ni promete trascendencia. No es la esperanza entusiasta de *Voices from the Front* que, al recordarnos a aquellos que una vez tuvimos fe lo ciegos que fuimos, nos habla ahora sólo de pérdida; tampoco es la esperanza humanista de *Philadelphia*, que confía demasiado en el progreso de la homofobia y deja al marica con su visión un poco loca del amor caído del cielo. En este sentido la función de la escena de la ópera de *Philadelphia* no dista mucho del mágico final de la película *Longtime Companion* (Compañeros inseparables), en el que todos los que habían muerto por la epidemia vuelven de repente a la vida y corren por los paseos entablados de Fire Island Pines hasta la playa. No resulta entonces sorprendente que el aria de amor y trascendencia de Maddalena vuelva a sonar al final de *Philadelphia*, justo cuando Andy, en su lecho de muerte, le dice a Miguel «Estoy listo».

Fast Trip, Long Drop tiene una coda después de los créditos que da una visión muy distinta de la muerte. Tumbado en su cama, fumando un cigarrillo, Bordowitz mira a la cámara y dice «La muerte es la muerte de la conciencia, y espero que no haya nada después». Entonces le entra una risilla tonta, luego se ríe a carcajadas, luego tose y se le cae el cigarrillo en el pecho. «Mierda», dice, «corta». No hay trascendencia, no hay catarsis, sólo se acaba.



Gregg Bordowitz, *Fast Trip, Long Drop*, 1993.

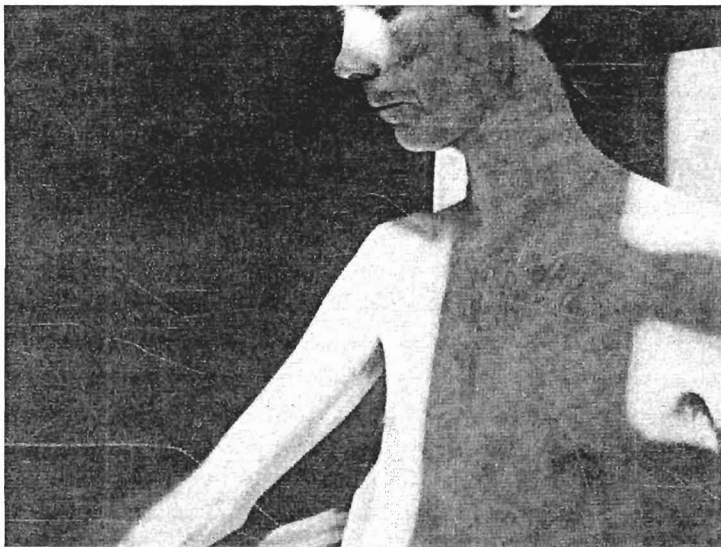
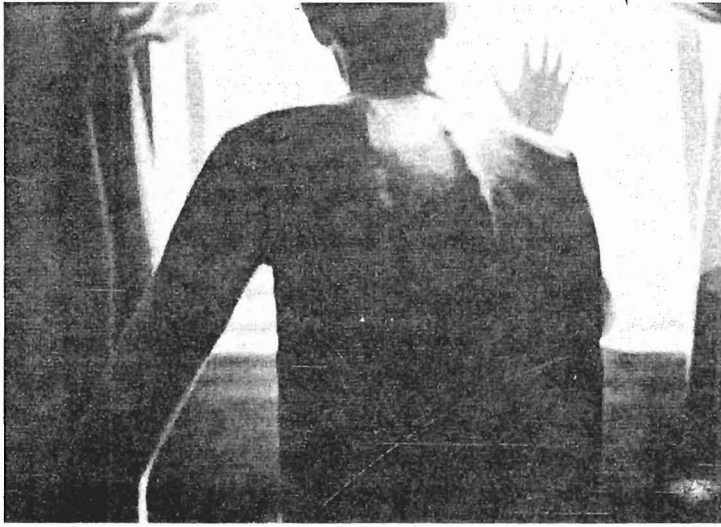
RETRATOS DE PERSONAS CON SIDA

En otoño de 1988 el Museum of Modern Art de Nueva York presentó una exposición de fotografías de Nicholas Nixon titulada «Pictures of People» (Fotos de personas). Entre la gente fotografiada por Nixon hay personas con sida (PWA)¹, siendo cada una de ellas retratada en una serie de imágenes tomadas en intervalos de una semana o de un mes. Las fotografías forman parte de una obra más amplia actualmente en realización, llevada a cabo por Nixon y su esposa Bebe, una periodista científica, para, tal como ellos explican, «contar la historia del sida: mostrar lo que es realmente la enfermedad, cómo afecta a los que la padecen, a sus amantes, familias y amigos, y que es el tema social y médico más devastador y, a la vez, más importante de nuestro tiempo»². Estas fotografías fueron muy elogiadas por los críticos, que vieron en ellas un retrato de los efectos de esta devastadora enfermedad nada sensiblero, honesto y comprometido. Un crítico fotográfico escribió: «Nixon se instala literal y figurativamente tan cerca que estamos convencidos de que sus sujetos no ocultan nada. El espectador se maravilla de la confianza existente entre el fotógrafo y el sujeto. Gradualmente, los sentimientos sobre el sida de cada uno desaparecen y se siente vulnerable y, a la vez, privilegiado por compartir la vida y (la inminente) muerte de unos pocos individuos»³ Andy Grundber, crítico fotográfico del *New York Times*, coincide: «El resultado es arrollador, puesto que uno ve no sólo la decadencia de la carne (en las fotografías, la demacración se ha convertido en algo emblemático del sida), sino también la disminución gradual de la habilidad de los individuos para posar frente a la cámara. Lo que empieza en cada serie como el esfuerzo convencional de posar para una

¹ PWA = People With AIDS (personas con sida) en el original. Mantendré este acrónimo en lugar del que sería su correspondiente en español, PCS [N. del T.].

² N. y B. NIXON, «AIDS Portrait Project Update», 1 de enero de 1988, citado de la presentación a la prensa de «People with AIDS: Work in Progress», Nueva York, Zabriskie Gallery, 1988 (esta exposición se realizó al mismo tiempo en el MOMA).

³ R. ATKINS, «Nicholas Nixon», *7 Days*, 5 de octubre de 1988.



Nicholas Nixon, *Tom Moran*, Boston, octubre, 1987.

foto termina en una especie de abandono; mientras la autoconciencia del sujeto va desapareciendo, la cámara se vuelve más invisible, y, consecuentemente, casi no hay barrera entre la imagen y nosotros mismos»⁴. En la introducción de su catálogo para la exposición, el conservador del MOMA Peter Galassi también menciona la relación

⁴ A. GRUNDBERG, «Nicholas Nixon Seeks a Path to the Heart», *New York Times*, 11 de septiembre de 1988, p. H37.

entre Nixon y sus modelos: «Cualquier retrato es una colaboración entre el sujeto y el fotógrafo. A lo largo del tiempo, la relación se puede volver más rica e íntima. Nixon ha mencionado que la mayoría de las personas con sida que ha fotografiado están, quizás porque se han despojado de tantas de sus esperanzas, menos enmascarados que otros, más abiertos a la colaboración»⁵. Y, después de explicar que no puede haber un retrato representativo de una persona con sida, debido a la diversidad de todos los afectados, concluye: «Junto a este hecho, y también en su contra, está lo irreductible de cada individuo, que se hace presente en cuerpo y alma para nosotros. La vida y muerte de Tom Moran [uno de los modelos de Nixon] fueron suyas»⁶.

Cito estos textos críticos procedentes de la corriente hegemónica para llamar la atención sobre sus curiosas contradicciones. Todos estos escritores están de acuerdo en que hay una relación consensual entre el fotógrafo y el sujeto que da como resultado el efecto que tienen los retratos en los espectadores. Pero, ¿es esta relación realmente una relación de intimidad cada vez mayor?, ¿o es, más bien, la evidencia de una falta de sintonía del propio sujeto, de su abandono de una percepción de sí mismo? ¿Es la demostración del acuerdo entre vida y muerte en cada sujeto según su individualidad?, ¿o, más bien, se convierten sus vidas y muertes, a través de algún proceso de identificación, en nuestras?

Para todos aquellos que hayan prestado atención a los modos de representación del sida en los medios de comunicación, puede que les parezca que nada de esto importa, porque lo que vemos en las fotografías de Nixon es principalmente la reiteración de lo que ya ha sido dicho o mostrado de la gente con sida: que han sido destrozados, desfigurados y debilitados por el síndrome; que están normalmente solos, desesperados pero resignados a su muerte «inevitable».

Durante el tiempo que duró la exposición del MOMA, un pequeño grupo de ACT UP, la «Coalición de Poder Desatado», puso en escena una curiosa protesta contra los retratos de Nixon. Sentados en un banco de la galería en la que se exhibían las fotografías de PWA, una joven lesbiana mostraba una instantánea de un sonriente hombre de mediana edad. Tenía el siguiente encabezamiento: «Esta es una fotografía de mi padre cuando llevaba tres años viviendo con el sida». Otra mujer mostraba la fotografía del cofundador de la Coalición PWA, David Summers, en la que se le veía hablando ante multitud de micrófonos. Su encabezamiento era «Mi amigo David Summers viviendo con sida». Ellas y un pequeño grupo de apoyo hablaban con los visitantes del museo acerca de las fotografías de PWA y repartían un folleto que decía:

NO MÁS IMÁGENES SIN CONTEXTO.

Creemos que la representación de gente con sida afecta no sólo a cómo perciben los espectadores a la PWA fuera del museo, sino, en última instancia, a puntos cruciales de la financiación, legislación y educación referentes al sida.

⁵ P. GALASSI, «Introduction», en *Nicholas Nixon: Pictures of People*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1988, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

Al retratar a los PWA como personas por las que hay que sentir pena o temor, como personas solas y solitarias, creemos que esta exposición perpetúa la concepción errónea general del sida sin dirigirse a las realidades de aquellos de nosotros que vivimos cada día con esta crisis como PWA y como personas que aman a PWA.

HECHO:

Actualmente muchos PWA viven durante muchos años tras el diagnóstico, debido a tratamientos de medicinas experimentales, mejor información sobre la nutrición y mejor atención médica, y debido a los esfuerzos de los PWA dispuestos a seguir luchando para defender y salvar sus vidas.

HECHO:

La mayoría de los casos de sida en la ciudad de Nueva York se da entre la población de color, incluyendo a las mujeres. Normalmente, las mujeres no viven mucho tras el diagnóstico por falta de acceso a una atención médica que no se pueden permitir, una atención médica de urgencias, o una información básica sobre qué hacer si se tiene sida.

El PWA es un ser humano cuya salud se ha deteriorado no sólo por un virus, sino también por la pasividad gubernamental, la falta de acceso a atención médica y a la negligencia institucionalizada bajo la forma de heterosexismo, racismo y sexismo.

Exigimos la visibilidad de PWA que sean vitales, que estén enfadados, que sean tiernos, sexy, bellos, en acción y que se defiendan.

DEJA DE MIRARNOS; EMPIEZA A ESCUCHARNOS.

Frente a esta exigencia –deja de mirarnos– se ha mantenido la posición liberal típica desde el principio de la epidemia, aquella que mantiene que uno de los problemas centrales del sida, una de las cosas que hay que combatir, es la abstracción burocrática. Lo que se necesitaba era «dar un rostro al sida», «traer el sida a casa». De ese modo, el retrato de la persona con sida se había convertido ya en un género mucho antes de que un fotógrafo afamado como Nicholas Nixon entrara en escena. En el catálogo de la exposición de otro fotógrafo famoso dedicada también a dar al sida una cara humana –los *Portraits in the Time of AIDS* de Rosalind Solomon– Thomas Sokolowski, director de la Grey Art Gallery, escribió sobre su necesidad: «Mientras nuestra conciencia del [sida] aumentó a través de la acumulación de una vasta cantidad de pruebas obtenidas numéricamente, todavía no le hemos visto la cara. Podíamos contarlos pero no describirlos. Nuestra imagen del sida era totalmente conceptual...»⁷. El artículo de Sokolow-

⁷ T. SOKOLOWSKI, en el prefacio a *Rosalind Solomon: Portraits in the Time of AIDS*, Nueva York, Grey Art Gallery and Study Center, Universidad de Nueva York, 1988, s.p.

ski para el catálogo se titula «Looking in a Mirror» (Mirando en un espejo), y comienza con un epígrafe citado del ya fallecido George Whitmore, que dice así: «Veo a Jim –y podría ser yo. Es un espejo. No es una relación entre víctima y salvador. Somos la misma persona. Simplemente, estamos en distinto lado de la valla». Al apropiarse Sokolowski de estas frases de un hombre que tenía sida, nos enfrentamos, una vez más –como en los textos escritos como respuesta a las fotografías de Nixon– con un mecanismo de defensa, que niega la diferencia, el sentido obvio de la otredad mostrada en las fotografías al insistir en que lo que realmente vemos es a nosotros mismos.

Una afirmación muy similar aparece en el programa *Sixty Minutes* de la CBS dedicado al sida, en la que un director del servicio social dice: «Conocemos a los individuos y se parecen mucho a ti, se parecen mucho a mí». El programa, narrado por Dan Rather, presentador de las noticias de la CBS, se titula «AIDS Hits Home» (El sida golpea a los hogares). A pesar de la afirmación de que los PWA se parecen mucho a ti y a mí, los «hogares» del título del programa se refieren a otro tipo de designación: blanco, clase media, americano medio, pero, sobre todo, heterosexual, puesto que este programa se hizo en 1986, cuando, tal como escribe Paula Treichler, «la noticia más importante –sobre la que las principales publicaciones de los EE.UU. escribían sus artículos de portada– era el grave peligro del sida para los heterosexuales»⁸.

«AIDS Hits Home» consistía, sin embargo, en un verdadero catálogo televisivo de los típicos retratos, por entonces, de los así llamados grupos de riesgo: hombres gays vestidos con sus 501 ceñidos, andando del brazo por el barrio de Castro de San Francisco; africanos indigentes; prostitutas, que parecían estar todo el día en la calle; y drogadictos, representados normalmente de manera metonímica como un brazo y una aguja que busca su vena. Sin embargo, también se incluía en esta categoría de retratos en «AIDS Hits Home» a heterosexuales «normales» –normales porque son blancos y porque no se drogan– y que, en apariencia, eran el tema principal del programa. Pero los heterosexuales en este reportaje sobre el sida no son como tú y como yo. Puesto que la televisión asume de manera rutinaria que su audiencia es heterosexual y que, por lo tanto, no es necesario definir o explicar qué es un heterosexual, necesitan inventarse lo que podría llamarse un heterosexual con sida. Tal como se ve en *Sixty Minutes*, parece que el heterosexual con sida vive sólo en las clases de aeróbic, discotecas y bares de solteros, y se sobrentiende, al igual que se sobrentiende en *todos* los hombres gay, que siempre está preparado, o preparándose, para el sexo. Además, a pesar del alto porcentaje de sida transmitido de manera heterosexual entre la gente de color, los heterosexuales que aparecen en *Sixty Minutes* son todos blancos menos uno.

La galería de retratos de «AIDS Hits Home» incluye también a individuos, por supuesto. A estos retratos es respecto a los que nos advierte Dan Rather al principio del programa cuando dice «Las imágenes que hemos encontrado son brutales y descorazonadoras, pero deben ser vistas si es que América tiene que adaptarse a este asesino». Sin embargo, durante gran parte del programa, o no se ven o se ven sólo un poco, puesto que son los retratos de los avergonzados y de los agonizantes. Mientras se someten a crueles

⁸ P. TREICHLER, «AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification», en *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, D. CRIMP (ed.), Cambridge, MIT Press, 1988, p. 39.

entrevistas y comentarios sobre las particularidades de sus enfermedades y emociones, aparecen oscurecidos por técnicas televisivas. La mayoría aparece tal como aparecen los terroristas, los traficantes y los que abusan de menores: como una sombra a contraluz, iluminados por las ventanas de sus hospitales. A veces, se ve un poco al PWA, mientras los doctores y las enfermeras manipulan su cuerpo, quedando su cara fuera de la imagen. En algunos casos *sólo* podemos ver su cara., pero en un primer plano tan cercano que no podemos percibir todo su semblante. En el ejemplo tecnológicamente más deshumanizador la imagen del PWA aparece disimulada mediante la pixelación. Es el caso del temido y odiado bisexual, cuya mujer de barrio residencial y totalmente desconocedora de la verdad murió de sida. Se le muestra –o, más bien, no se le muestra– respondiendo a su interlocutor que le pregunta: «Perdóneme que le pregunte esto, ya que no es nada fácil, pero ¿se siente usted, en cierto modo, como si hubiera matado a su esposa?».

Mientras continuamos recorriendo la galería de retratos de *Sixty Minutes*, nos encontramos finalmente con las caras que pueden verse a la luz del día. Entre ellas hay algunos hombres gays, pero la mayoría son mujeres. Están menos avergonzadas, puesto que son «inocentes». Ellas, o el narrador, nos explican cómo puede ser que mujeres completamente normales puedan infectarse con el VIH: una tenía un novio que era drogadicto, otra tuvo una aventura con un bisexual, y otra tenía un marido bisexual; ninguna sospechaba de los pecados de sus parejas. Y, finalmente, están los más inocentes de todos, los niños hemofílicos blancos y de clase media. Son tan inocentes que se pueden mostrar en el acto de ser consolados, abrazados y cuando se juega con ellos.

Entre los hombres gays que se atreven a dar la cara, uno es realmente útil para los propósitos de *Sixty Minutes*, y que curiosamente tiene un equivalente en un reportaje de *20/20*, de la cadena ABC, unos años antes. Es el hermano gemelo de un hombre hetero. El doble retrato del hombre gay enfermo y de su sano hermano hetero da una lección moral tan obvia que no necesita ninguna elaboración⁹.

De hecho, el mensaje que se pretendía dar con «AIDS Hits Home» era tan obvio que no lo quiero criticar. Sólo comentar dos puntos del programa. El primero, que asistimos a un reforzamiento de la desesperación. Cada vez que se le permitía a una persona con sida pronunciar unas palabras optimistas, una voz en *off* añadía un comentario del tipo «Seis semanas después de que dijera esto, murió». Siguiendo esta lógica, el programa termina con un típico truco. Dan Rather menciona «las pequeñas victorias y las *inevitables* derrotas», y entonces comienza a contarnos lo que le ha ocurrido a cada uno de los PWA desde que se grabó el programa. Esta coda termina con una secuencia en la que se ve a un sacerdote –con su mano sobre la cabeza cubierta de lesiones KS [Sarcoma de Kaposi] de un PWA– administrando la extremaunción. Rather interrumpe para decir: «Hill murió el domingo pasado», y la voz del sacerdote vuelve a oírse diciendo: «Amén».

⁹ Para *Sixty Minutes* y *20/20* el motivo para mostrar a los gemelos era poder discutir una terapia experimental de trasplante de hueso con tuétano, que necesitaba un donante gemelo. Por supuesto, no necesitaba que el donante gemelo fuera hetero.

El segundo punto es que la privacidad de las personas retratadas ha sido brutalmente invadida y, al mismo tiempo, brutalmente mantenida. Invadida desde el momento en que se han explotado las difíciles circunstancias personales de estas personas para un espectáculo público, se han expuesto sus pensamientos y emociones más privados. Pero, al mismo tiempo, han sido mantenidos: el retrato de las circunstancias personales de estas personas no incluye en ningún momento una articulación de la dimensión pública de la crisis, las condiciones sociales que han hecho que el sida sea una crisis y que continúe perpetuándose como una crisis. Se mantiene a las personas con sida recluidas dentro de los límites de sus tragedias privadas. Nadie pronuncia una sola palabra acerca de la política del sida, la incapacidad, a menudo deliberada, de los estamentos públicos a todos los niveles para detener el avance de la epidemia, para financiar la investigación biomédica de tratamientos efectivos, proveer adecuada atención sanitaria y vivienda, y poner en marcha campañas de educación preventiva masivas y hacer que éstas sigan funcionando. Incluso cuando se trata el tema de la discriminación –en el caso de los niños expulsados de sus colegios– también se presenta como un problema de miedos individuales, prejuicios y malentendidos. Ni que decir tiene que no se menciona el papel que tiene la televisión en la creación y mantenimiento de esos mismos miedos, prejuicios y malentendidos.

No han sido solamente las estadísticas anónimas las que han evitado una respuesta benévola respecto a las personas con sida. Los medios de comunicación nos han dado, desde el principio de la epidemia, caras. Sokolowski reconoce este hecho en el prefacio del catálogo de Rosalind Solomon.

Las representaciones populares del sida han sido desprovistas de retratos de personas que viven con sida, exceptuando las espeluznantes imágenes periodísticas de pacientes *in extremis*, publicadas en la prensa en las que los sujetos aparecen representados como víctimas más que como personas que viven con sida. Los retratos en esta exposición tienen otro enfoque. Son, por definición, retratos de individuos con sida, no arquetipos de una noción abstracta del síndrome. Las fotografías de Rosalind Solomon son retratos de la condición humana; esbozos de un intenso encuentro personal que tuvo ella con más de setenta y cinco personas a lo largo de un periodo de diez meses. «Fotografié a todo aquel que me dejara, que fuera seropositivo, o que tuviera ARC¹⁰, o sida [...] ellos me hablaron de sus vidas».

Las setenta y cinco imágenes resultantes que conforman esta exposición ofrecen una galería única de retratos de los rostros del sida¹¹.

Las brutales contradicciones de esta afirmación, en la que los «retratos de individuos con sida, no arquetipos de una noción abstracta del síndrome» se contrastan inmediatamente con los «retratos de la condición humana» –como si esto no fuera una

¹⁰ ARC es la abreviatura de «AIDS related complex», denominación técnica de aquellos síntomas derivados de contraer el virus VIH previos a las infecciones más graves identificadas con el sida propiamente dicho [N. del T.].

¹¹ T. Sokolowski, prefacio a *Rosalind Solomon: Portraits in the Time of AIDS*, cit.

noción abstracta— son exacerbadas en el texto introductorio de Sokolowski, en el que aplica a las fotografías unas interpretaciones que pueden interpretarse como si hubieran sido concebidas como parodia de las descripciones formalistas y de los análisis iconográficos de la historia del arte. En una imagen, que a Sokolowski le recuerda al *Gilles* de Watteau, se nos pide que «contemplemos las diferencias formales entre el dibujo fortuito de las lesiones faciales y la concienzuda colocación de los botones abrochados en el jersey del hombre»¹². Completa su análisis de esta fotografía comparándola con una «*Imago Pietatis* del Cristo flagelado, de principios del siglo XV». Otras fotografías le sugieren el *Ostentatio Vulneris* medieval, el *Memento Mori*, la *Imago Clipeata*, y la imagen de la *Maja* o de Venus.

Claramente, al ver las fotografías de Solomon, a la mayoría de nosotros no se nos ocurre clasificarlas dentro de las categorías históricas del arte. Ni nos llamará la atención su interés formal o compositivo. Más bien, muchos de nosotros veremos en estas imágenes, de nuevo, y a pesar de la insistencia de Sokolowski de que hagamos lo contrario, las representaciones a las que los medios de comunicación nos han acostumbrado. William Olander, un conservador del New Museum of Contemporary Art de Nueva York que murió de sida el 18 de marzo de 1989, vio exactamente lo mismo que yo:

La mayoría de los modelos aparecen solos; muchos están en el hospital; o en casa, enfermos, en la cama. Un 90 por 100 son hombres. Algunos aparecen fotografiados con sus padres, o al menos con sus madres. Sólo se ve a cuatro con sus amantes o amigos masculinos. Para la fotógrafa, «lo que parecía obligatorio era conocer a la gente, conocerles como individuos...». Sin embargo, para el espectador no hay mucho más que conocer, excepto su enfermedad. La mayoría de los modelos están demacrados por la enfermedad. (Aproximadamente la mitad de los retratados llevan los signos más visibles del sida, las lesiones cutáneas asociadas al sarcoma de Kaposi.) Ninguno aparece en un ambiente laboral; sólo unos pocos aparecen en el exterior. Ninguno de los modelos aparece identificado. Sólo tienen como identidad la de ser víctimas del sida¹³.

Pero darle a una persona con sida una identidad a la vez que una cara puede ser una empresa peligrosa, tal como demuestra la historia más conocida, y la más perversa, de una persona con sida de las que la televisión nos haya ofrecido nunca: el célebre episodio de *Frontline* de la PBS «AIDS: A National Inquiry» («Sida: una investigación nacional»). «Ésta es la historia de Fabian», nos informa la presentadora Judy Woodruff, «y debo advertirles que contiene descripciones explícitas del comportamiento sexual». Un aspecto muy curioso de este programa, dada su crueldad, es su descarada autorreflexividad. Comienza con el equipo del programa narrando cómo recorrían el país en busca de una buena historia sobre el sida: «Cuando llegamos a Houston, no conocíamos a Fa-

¹² T. Sokolowski, «Looking in a Mirror», en *Rosalind Solomon: Portraits in the Time of AIDS*, cit.

¹³ W. OLANDER, «I Undertook This Project as a Personal Exploration of the Human Components of an Alarming Situation», 3 Vignettes (2)», *New Observations* 61 (octubre de 1988), p. 5 (la cita utilizada como título es de Rosalind Solomon).

brian Bridges. Sólo era una más de las víctimas sin rostro». Tras ver el programa, podríamos concluir que hubiera sido mejor si Fabian hubiera seguido siendo una víctima sin rostro. «AIDS: A National Inquiry» es la historia de la degradación de un hombre gay, negro, sin techo y con sida, tal como fuera perpetrada por casi todas las instituciones con las que se topó, incluyendo por supuesto a la PBS. Primero, Fabian Bridges fue diagnosticado como enfermo de sida en un hospital de Houston en donde fue tratado, dado de alta, y donde se le dio un billete de ida a Indianápolis, en donde vivían su hermana y su cuñado. Ellos se niegan a acogerle porque temen por su hijo, del que el cuñado afirma: «No sabe lo que es el sida. No sabe lo que es la homosexualidad. Es inocente». Fabian, arrestado por robar una bicicleta, es acosado y humillado por la policía local, cuyos miembros también tienen la impresión de que podrían «coger» el sida por su culpa. Después de que la acusación retira los cargos contra él, a Fabian se le da otro billete de ida, esta vez a Cleveland, donde vive su madre. Pero en Indianápolis, un portavoz de la policía comenta la historia y, tal como nos informa el equipo de *Frontline*, «fue la historia de Kyle Niederpreun la que nos condujo por primera vez a Fabian. Era la historia de la alienación y del rechazo que sufren muchas de las víctimas del sida» —una alienación y un rechazo que este equipo está dispuesto a perpetuar.

Frontline acaba situando a su «víctima del sida» en la habitación de un hotel barato de Cleveland. «Pasamos varios días con Fabian», nos cuenta la narradora, «y accedió a contarnos su historia». Se nos muestra un plano de Fabian llamando por teléfono a su madre que reconstruye ante las cámaras cómo ella le prohíbe que vuelva a casa. «Dice que no tiene dinero», continúa el equipo, «así que uno de nosotros le compró comida, y otro le hizo la colada. Un día, Fabian vio un transistor que le gustaba y se lo compramos». La narradora continúa, «pasamos mucho tiempo en librerías y en cines para adultos que, según él, le ayudaban a soportarse a sí mismo». En ese momento, en lo que seguramente es una de las invasiones más degradantes de la privacidad nunca vista en televisión, Fabian describe ante la cámara uno de sus ligues, terminando con la confesión: «Me corrí dentro de él... por accidente... mientras intentaba sacarla, me corrí». «Después de que Fabian nos contara que mantenía sexo inseguro, nos enfrentamos a un dilema», explica la narradora. «¿Deberíamos informar a las autoridades o mantener su historia en secreto, sabiendo que podría infectar a otros? Decidimos informar a los funcionarios de salud de lo que sabíamos.»

En este punto comienza realmente la historia que *Frontline* ha intentado contarnos, la del supuesto conflicto entre los derechos individuales y el bienestar público¹⁴. Es la historia de los intentos inútiles de los funcionarios de salud, policías y la brigada anti-

¹⁴ La fascinación de los medios de comunicación con la supuesta amenaza de los «portadores del sida» se reveló dramáticamente en la respuesta a *And the Band Played On* de Randy Shilts, que se centraba casi exclusivamente en la historia de Shilts sobre el así llamado Paciente Cero (véase «How to Have Promiscuity in an Epidemic», cit.). La fascinación no ha cesado. En la Sexta Conferencia Internacional sobre el sida que tuvo lugar en San Francisco del 20 al 24 de junio de 1990, los miembros de los medios de comunicación participaron en un panel titulado «El sida y los medios de comunicación: un caso hipotético de estudio». El caso hipotético era el de un soldado norteamericano destinado en Filipinas y acusado de infectar a cuarenta prostitutas. El «pasado» del soldado era que había frecuentado prostíbulos en Uganda y saunas del distrito Castro en San Francisco.

cio para encerrar a Fabian, quien está protegido por sus «problemáticos» derechos civiles. Un miembro del ayuntamiento de Cleveland plantea el problema: «En el fondo, lo que tenemos aquí es a un tipo en la calle. Este tipo tiene una pistola y está disparando a la gente... ¿Qué tenemos que decir colectivamente como grupo de personas que representa a esta sociedad?». Pero mientras el ayuntamiento valora las opciones draconianas a su disposición, llega por fin la ayuda por discapacidad que Fabian había solicitado unos meses antes, y después de una asquerosa secuencia en la que también aparece su mal aconsejada madre, quien ha confiscado temporalmente el dinero para reservarlo para el funeral de Fabian, Fabian coge el dinero y huye.

Desde entonces *Time* ha publicado una historia sobre lo que sus páginas definen como un «lastimoso nómada», y los medios de comunicación locales de Houston, en cuyas pantallas ha reaparecido Fabian en más de una ocasión, han conseguido una historia sensacional que añadir a las noticias de la noche. El equipo de *Frontline* se lo encuentra, sin hogar y manteniéndose como prostituto, y nos informan, «le dimos 15 dólares por noche durante tres noches para que alquilara una habitación en un hotel barato. Le dimos el dinero con la condición de que no practicara sexo inseguro y de que se alejara de las saunas». Guardándose el generoso regalo de 45 dólares, Fabian continúa prostituyéndose, y la brigada antivicio se moviliza para aplicar una orden del departamento de salud de Houston, instando por escrito a Fabian a que «se abstenga de intercambiar fluidos corporales». Pero la brigada antivicio también se enfrenta a un dilema. «Callejón sin salida», dice uno de los oficiales. ¿Cómo atrapas a alguien por intercambiar fluidos corporales sin ponerte en peligro? Deciden detener a Fabian con una acusación sin fundamento con el fin de provocarle de modo que «intente golpear a uno de los nuestros», tal como dicen, pero Fabian no pica.

Finalmente, un líder de la comunidad gay local decide por su cuenta intentar ayudar a Fabian, y un abogado de la Houston AIDS Foundation le ofrece una casa, progresos éstos sobre los que el comisario de salud de Houston comenta: «Nunca se me hubiera ocurrido dirigirme a la comunidad gay en busca de ayuda». Pero *Frontline* ya ha perdido su historia. Tal como admite su narradora, «la comunidad gay le protegía de la prensa local y de nosotros». Persiste, sin embargo, la típica coda: «Ocurrió lo inevitable. Volvieron los síntomas de sida de Fabian. Sólo una semana después de que se trasladara a su nueva casa, volvió al hospital. Esta vez, se quedó allí más de un mes. Fabian murió el 17 de noviembre. Su familia no tenía dinero para enterrarle, así que una semana más tarde se le ofició un funeral de indigente y se le enterró en una tumba municipal».

Judy Woodruff había presentado este programa con las siguientes palabras: «La película que van a ver es controvertida; pues es el retrato de un hombre con sida que continuó siendo promiscuo. En San Francisco y en otras ciudades, la comunidad gay organizada está protestando en contra de esta película, porque dicen que es injusto con las personas con sida». Esto último me choca como motivo de protesta por su ambigüedad. No me cabe la menor duda de que la postura de la comunidad gay contra esta película se articuló de un modo más amplio. ¿De qué modo injusta para las personas con sida? ¿Qué personas con sida? ¿No es la película injusta, para empezar, con Fabian Bridges? Los verdaderos motivos por los que supongo que la comunidad gay protestó son las peligrosas insinuaciones que se desprenden de la película: que la sa-

lud pública está en peligro por el libre movimiento dentro de la sociedad de personas con sida, que los gays con sida extienden de manera irresponsable el VIH a víctimas ignorantes. También podrían haber protestado contra las presunciones racistas de la película y sus prejuicios clasistas, contra la explotación no sólo de Fabian Bridges sino de toda su familia. Además, parece difícil imaginar a una persona culta que al ver esta película no se sienta horrorizado por el fracaso de la PBS de informar a su audiencia de la increíble desinformación que hay sobre el sida expresada por casi todos los funcionarios públicos que aparecen en la película. Y, finalmente, imagino que la comunidad gay protestó porque está muy claro que los que hicieron la película estaban más interesados en conseguir sus secuencias que en el bienestar psicológico y físico del protagonista, que en vez de llevarle a agencias de servicio social o a organizaciones de ayuda contra el sida que podrían haberle ayudado a él o a su familia, le engañaron con pequeñas tretas, le hicieron depender de ellos, y luego le traicionaron ante las diversas autoridades. Una secuencia bastante reveladora intercalada casi al final de la película nos lleva de nuevo a la habitación de hotel de Fabian en Cleveland. «Recordamos algo que nos dijo antes», dice la narradora, y entonces Fabian entona con su voz inexpressiva: «Déjeme pasar a la historia... siendo alguien, sabes, alguien que será respetado, alguien que será apreciado, y alguien en quien confiar, porque mucha gente solamente pasa, ni siquiera está en el mapa, sólo pasa.»

Aquí tenemos explícitamente las condiciones del contrato entre el equipo de *Frontline* y Fabian Bridges. De hecho, *Frontline* encontró en Fabian la «alienación y el rechazo» que sufren muchas personas con sida, y le ofrecieron a cambio el modo erróneo por el que nuestra sociedad intenta garantizar la trascendencia a dicha condición, un momento de gloria en los medios de comunicación. De hecho, le dijeron a este joven solo, enfermo y asustado «Te vamos a convertir en una estrella».

Después de presenciar este contrato, querríamos reconsiderar las declaraciones hechas por los fotógrafos Nicholas Nixon y Rosalind Solomon en las que argumentaban que la diferencia entre su obra y la típica explotación del fotoperiodismo de la gente con sida consiste en el pacto que han hecho con sus modelos. «La situación que hace que los retratos de Rosalind sean únicos en la época del sida», escribe Thomas Sokolowski, «reside en que se ha preguntado a los individuos»¹⁵. Este mismo argumento en defensa de Nixon lo haría de una manera menos directa el comisario de la exposición. Al presentar a Nixon con motivo de una conferencia en el museo de arte moderno, Peter Galassi dijo

El Sr. Nixon nació en Detroit en 1947. Me parece que esto es todo lo que necesitáis saber, y la parte de que fue en Detroit no es realmente esencial. Lo que es relevante es que Nixon ha estado en este planeta durante unos cuarenta años y que ha sido fotógrafo casi la mitad de todo ese tiempo. También es relevante que en los últimos quince años ha trabajado con una vieja cámara panorámica que se coloca sobre un trípode y que realiza unos negativos que miden 20 x 25 cm¹⁶.

¹⁵ T. Sokolowski, prefacio a *Rosalind Solomon: Portraits in the Time of AIDS*, cit.

¹⁶ Esta presentación de Peter Galassi y las siguientes declaraciones de Nicholas Nixon están transcritas de la charla de Nixon en el Museum of Modern Art el 11 de octubre de 1988.

El motivo por el que se menciona el tamaño del equipo de Nixon es, por supuesto, porque es tan aparatoso que nunca podríamos acusarle de pillar a sus modelos desprevenidos; tiene que ganar su confianza. Según dijo un amigo de Nixon en el *Boston Globe*: «La razón por la que la gente confía en él es porque no hay ninguna duda de sus motivaciones o de sus actos»¹⁷. O, tal como dijo el mismo Nixon en su charla en el MOMA «Sé lo cruel que soy, y me encuentro a gusto con ello».

Mi reacción inicial al ver las exposiciones de Nixon y de Solomon fue la de incredulidad. Había asumido inocentemente que la crítica de este tipo de fotografía, articulada una y otra vez en la última década, podría haber surtido algún efecto. Citaré sólo un párrafo de uno de los textos principales de esta crítica como una señal de que no habían aprendido ninguna lección. Aparece en *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* [Desmantelando la modernidad, reinventando el documental (Notas sobre la política de la representación)] de Allan Sekula, escrito en 1976:

Tras el culto y la promoción fetichistas de la humanidad del artista hay un cierto desdén hacia la humanidad «normal» de aquellos que han sido fotografiados. Se convierten en el «otro», criaturas exóticas, objetos de contemplación... La relación más íntima a escala humana que se ve mistificada durante este proceso es el compromiso social específico que resulta en la imagen; la negociación entre el fotógrafo y el modelo al hacer el retrato, la seducción, la coerción, la colaboración o el engaño¹⁸.

He aquí una prueba del desdén del fotógrafo mientras negocia con su modelo: al mostrar uno de los retratos de su serie de PWA, Nixon explicó que:

Empecé a hacerle fotos en junio de 1987, y se resistía tanto al proceso, aunque no hacía más que decir: «Oh, no, me encanta, quiero hacerlo», todo en él contradecía tal afirmación, así que, después de pedirselo tres veces, le eché fuera y le dije: «Cuando realmente quieras hacerlo, llámame, porque tú realmente no lo quieres». Entonces, un día de diciembre me llamó y me dijo: «Ya estoy preparado», y fui, por supuesto. Esta foto, aunque no me apasiona, debo decir que está muchísimo mejor que cualquiera que le había hecho antes. Estaba paralizado de cintura para abajo. Supongo que eso era parte del reto.

Un miembro del público le pidió a Nixon que explicara lo que quería decir cuando afirmaba que el modelo se resistía tanto, y él contestó: «No mostraba ningún interés. Estaba creando una barrera infranqueable. Me decía “Sí, creo que me interesa, pero no me gusta el proceso, no me gusta esta cámara tan grande, no me gusta tenerla tan cerca de mí, no me gusta cooperar contigo, no me gusta que el hecho de que el

¹⁷ N. MILLER, «The Compassionate Eye», *Boston Globe Magazine*, 29 de enero de 1989, p. 36.

¹⁸ A. SEKULA, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)», en *Photography against the Grain*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984, p. 59

que estés aquí me recuerde a mi enfermedad. Me siento incómodo”. Pero, al mismo tiempo, continuaba siguiendo mis instrucciones. Tenía que conducir cuarenta minutos para llegar hasta su casa. No me interesa nadie que se limite a seguir instrucciones. La vida es demasiado corta».

¿Cómo se puede, entonces, construir de manera diferente esa íntima relación a escala humana sobre la que nos advierte Sekula?

Quizá lleguemos a la conclusión de que los retratos de personas con sida creados por los medios de comunicación y los producidos por los artistas fotógrafos son igualmente degradantes, y de que están sobredeterminados por los prejuicios sobre la mayoría de los individuos que tienen sida que les preceden –sobre los hombres gays, los consumidores de drogas intravenosas, la gente de color, los pobres–. Las imágenes que producen los periodistas (y los artistas) no sólo crean falsos estereotipos sobre las personas con sida, sino que heredan los falsos estereotipos ya existentes sobre los grupos más afectados por el sida. Muchas de las conversaciones de la PBS con los «expertos» que siguieron a la historia de Fabian delataban su miedo a que Fabian fuera visto como el estereotipo de homosexual con sida. La reacción de muchos de nosotros cuando vemos la homosexualidad representada en los medios de comunicación es la de responder «No es cierto. No somos así», o «Yo no soy así», o «No todos nosotros somos así». Pero ¿cómo *somos*? ¿Con qué representación de una persona gay, o de un PWA, nos sentiríamos cómodos? ¿Cuál sería representativa? ¿Cómo sería? Y ¿por qué debería ser así? El problema de oponerse a un estereotipo, tal como el que de hecho se aplicaba a Fabian Bridges, es que tácitamente nos ponemos del lado de aquellos que se separarían de la imagen representada, estaríamos tácitamente de acuerdo en que es otro, mientras que nuestra responsabilidad principal es en este caso *defender* a Fabian Bridges, reconocerlo como uno de nosotros. Decir que es injusto representar a un hombre gay o un PWA como un prostituto es colaborar tácitamente con la condena que los medios de comunicación hacen de los prostitutos; pretender, junto a los medios de comunicación, que la prostitución es un error moral más que una elección basada en la economía o en otros factores que limitan la autonomía. O, para tomar otro ejemplo, ¿realmente queremos decir que son falsas las fotografías de Nicholas Nixon? ¿Queremos realmente tomar la posición de negar el horrible sufrimiento de la gente con sida, el hecho de que muchos PWA se desfiguran y se desesperan, y de que mueren? Ciertamente, podemos decir que estas representaciones no nos ayudan, y de que probablemente nos estorban en nuestra lucha, porque lo más que pueden hacer es provocar piedad, y la piedad no es solidaridad. Debemos continuar pidiendo y creando nuestras propias contraimágenes, imágenes de la auto-confianza de los PWA, del movimiento organizado PWA y de los movimientos activistas contra el sida en su conjunto, tal como hicieron los manifestantes de ACT UP en el MOMA. Pero, también, debemos reconocer que cada imagen de un PWA es una *representación*, y formular nuestras exigencias activistas no en función de la «verdad» de la imagen, sino en relación a las condiciones en la que fue construida y sus efectos sociales.

Quiero concluir esta discusión con una obra que no busca reemplazar imágenes negativas con otras positivas, que no sustituye al buen PWA por el malo, el aparentemente sano por el visiblemente enfermo, el activo por el pasivo, el excepcional por el nor-

mal. Mi interés en la cinta de vídeo *Danny*, hecha por Stashu Kybartas¹⁹, no deriva de su valor como contramodelo, sino más bien por su insistencia en un estereotipo concreto, conocido entre los hombres gay, bien con cariño o con desaprobación, como el clon.

Creo que, aunque no plantea de un modo deliberado o programático articular una crítica de las imágenes de los PWA en los medios de comunicación, *Danny* constituye una de los ataques más efectivos de los que se hayan hecho hasta el día de hoy. Esto se debe en parte a que, si bien copia en muchos de sus aspectos los estereotipos de la representación de los PWA, al mismo tiempo reivindica dicho retrato para la comunidad de la que surge, la comunidad de hombres gays, la población que se ha visto más afectada por el sida en los Estados Unidos. *Danny* consigue esto por medio de una diferencia determinante: la formulación de la relación entre el artista y el modelo no como una relación de empatía o identificación, sino como de deseo sexual explícito, un deseo que justifica al mismo tiempo la inmersión subjetiva de Kybartas en el proyecto y celebra el propio sentido de la identidad gay de Danny y su libertad sexual a duras penas conseguida.

En *Danny* aparece la gran mayoría de las convenciones de los retratos de PWA en los medios de comunicación, pero sus significados son invertidos o trastocados. *Danny* comienza, por ejemplo, en donde termina casi cualquier retrato televisivo: con la información sobre la muerte del sujeto del vídeo. Aquí es hecha explícita en un texto que aparece antes de que veamos una sola imagen. Así, aunque el vídeo termina contándonos por segunda vez la muerte de Danny, ésta no se utiliza como una coda que nos cuenta lo que le ocurrió al sujeto después de la grabación de la cinta. De hecho, tal como se desprende de la voz introductoria, la cinta se realizó como un trabajo de duelo, en el que el artista trata de superar la pérdida de un compañero del activismo contra el sida. La voz retrospectiva está reforzada por el rechazo del movimiento de las imágenes de vídeo. Utilizando cintas que rodó con Danny durante su breve amistad, Kybartas ofrece las imágenes como si fuera un conjunto de instantáneas, lo que también le permite establecer una equivalencia con las fotografías de Danny hechas antes de su enfermedad, cuando vivía en Miami.

Las primeras palabras pronunciadas por Danny, con una voz algo difícil de entender, son las siguientes: «Él no se refiere a mí como hijo. En vez de decir, “Mi hijo lo conseguirá”, dice “el chico lo conseguirá”. ¿Qué es eso de chico²⁰? Me hace sentir como si estuviera con Tarzán en la jungla. Yo Tarzán, tú chico». La frase queda algo opaca hasta que llegamos a los fragmentos de diálogo en los que Kybartas interroga a Danny sobre su padre. Cuando Danny habla de su decisión de volver a casa de sus padres en Steubenville, Ohio, en el momento en el que supo que tenía que comenzar las sesiones de quimioterapia por su sarcoma de Kaposi, él menciona lo difícil que le resultó decírselo a su madre, que, sin embargo, aceptó este hecho. Kybartas le pregunta: «¿Estabas preocupado por tu padre?», «Sí», contesta Danny, «me preguntaba cómo se iba a tomar que tenía un hijo gay, y además con sida, pero ella nunca se lo

¹⁹ *Danny*, 1987, distribuida por Video Data Bank, Chicago.

²⁰ Aquí se hace referencia al hijo de Tarzán, Boy. Resulta difícil traducirlo ya que en la versión en castellano este personaje también se llama Boy [N. del T.].

dijo. Tengo que tener cuidado con lo que digo cuando está cerca o, si hay algo sobre el sida en la televisión, mi madre la apaga. No quiere que él oiga nada sobre eso».

A nosotros nos resta el imaginar cómo es la vida familiar de Danny, mientras su padre ve a su hijo morir y no se preocupa en preguntar por qué. Entonces, en la última conversación entre los dos amigos antes de que termine la cinta, Danny dice: «Lo que debería haber hecho esta semana es haber contactado con la funeraria, porque me gustaría asegurarme de que me podrán enterrar allí, en vez de que reciban el cadáver y digan “No, no podemos ocuparnos de él”, y que mi padre diga “¿Por qué?” “Porque tiene sida”. No es ése el momento en el que debería enfrentarse con ello, no después de que yo muera». Kybartas indaga: «¿Por qué te preocupa su reacción?», y Danny contesta «Supongo que intento ahorrarle sufrimiento». «¿Por qué?», insiste Kybartas. «Supongo que, a pesar de lo poco que me gusta, tampoco quiero herirle.» «¿Por qué no?», le reprende Kybartas y el diálogo se apaga.

Esta horripilante escena familiar, tan típica –quizá incluso estereotipada– en las relaciones de los hombres gay con sus padres, se niega en las historias sentimentales de los medios de comunicación sobre hombres gay que van a morir a casa acogidos cariñosamente por su familia, algo que a menudo sólo hacen como último recurso, cuando se les ha acabado el seguro médico o cuando los beneficios por discapacidad no llegan para el alquiler. En los principales medios de comunicación este escenario nos habla del abandono de los hombres gay por parte de sus amigos en las ciudades oscuras y pecaminosas en las que viven, y el regreso a la comodidad y normalidad de alguna pequeña ciudad del medio oeste. Pero en la cinta de Kybartas, es la pequeña ciudad natal, una ciudad siderúrgica cerca de Pittsburgh, la que es oscura y siniestra, «muriendo lentamente» en palabras de Danny, mientras que la metrópoli a la que huyó Danny para encontrar su libertad sexual dista mucho de ser oscura, aunque puede ser, en términos moralizantes convencionales, pecaminosa, siendo éste, por supuesto, su encanto.

La inversión del tono pío que utilizan los medios de comunicación respecto al hogar americano y la familia biológica sirve para delimitar el espacio de lo sexual para los hombres gay. Si el padre de Danny no se ha dado cuenta de que su hijo es gay y que se está muriendo de sida es porque la identidad de Danny como ser sexual debe ser ignorada. Kybartas articula esto en la cinta cuando dice: «Quería que vinieras a vivir con nosotros. Te cuidaríamos. Podríamos ir a los bares gay de Pittsburgh, bailar y ver a los go-gos».

La imagen de Danny como un muchacho que vivió para el sexo se hace más compleja en el vídeo mediante una sutil inversión. Los reportajes típicos acerca del sida se amplían con portentosas imágenes de procedimientos médicos: cómo se insertan agujas intravenosas, cómo auscultan los doctores con el estetoscopio y se afanan en los laboratorios. La imagería paralela de *Danny* no se centra en la enfermedad de Danny, sino en su profesión como técnico sanitario, mostrando el procedimiento de un angiograma de carótida realizado por él. Pero el hecho de que Danny sea un ser humano con una profesión respetable no es suficiente para que Kybartas le convierta en héroe. Justo después de que Danny evoque su trabajo viene la secuencia de *Corrupción en Miami*, en la que Kybartas utiliza secuencias de los créditos de esta serie mientras

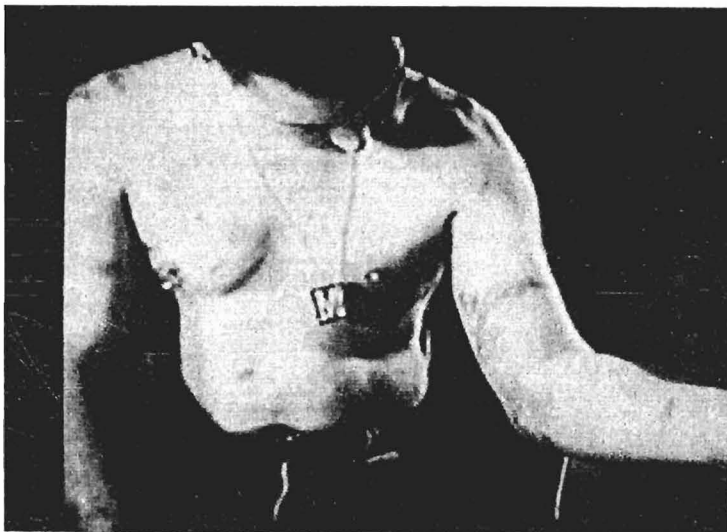
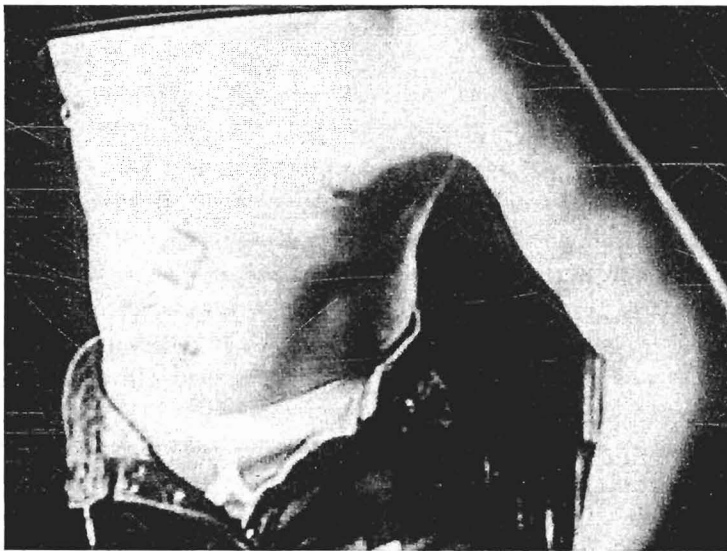
Danny habla de cómo se pinchaba cocaína y compartía las agujas en 1981, antes de que nadie supiera nada de los riesgos de transmisión. Como resultado, se produce una interferencia en los mitos de los medios de comunicación: el de que los hombres gay (que siempre se supone que son blancos y de clase media) y los consumidores de drogas intravenosas (que se supone que son personas pobres y de color) son dos tipos distintos de «grupos de riesgo».

Un truco típico de los medios de comunicación para construir al sida como una fábula moral es utilizar imágenes del antes y el después de las personas con sida. *Bright Eyes* de Stuart Marshall, hecho para el canal inglés Channel 4 en 1984, realiza un brillante análisis del uso que hace el tabloide *Sunday People* del PWA Kenny Ramsaur. En 1983, el programa *20/20* de la ABC también utilizó a Kenny Ramsaur para mostrar los efectos del sida en una de sus primeras y más espeluznantes historias televisivas sobre este tema, narrada nada más y nada menos que por Giraldo Rivera. La cámara de la ABC nos muestra primero la cara de Ramsaur, horriblemente desfigurada e hinchada; a continuación se nos ofrecen instantáneas de un Kenny guapo, sano, con aspecto de homosexual hedonista. Después, volvemos a su imagen real en la que la cámara realiza una panorámica hasta mostrar el brazo de Kenny. Entonces vemos cómo se sube la manga para enseñar sus lesiones provocadas por el sarcoma de Kaposi. Kybartas reconstruye esta táctica en *Danny*. Vemos instantáneas de un hedonista joven y sano en Miami mientras Danny habla con entusiasmo de su vida, de cómo se pasaba el día en la playa, volvía a casa y dejaba que la loción solar se absorbiera y luego se duchaba. Después de ducharse, nos cuenta, se afeitaba las pelotas y las ingles, se ponía sus 501 ajustados y salía a ligar. Se intercalan primeros planos de Danny poniéndose un pendiente en su pezón y de su pezón rodeado de las lesiones de Kaposi, tomados en el estudio de Kybartas en Pittsburgh durante la enfermedad de Danny. Más tarde, se pasa de una segunda serie de instantáneas del rostro de Danny sano a las imágenes de su cara, grabadas en video después de que volviera de Steubenville, en las que está hinchado por la quimioterapia. Sin embargo, Danny todavía está totalmente sexualizado. En el comentario que hace Kybartas mientras aparece la imagen de la cara hinchada lamenta: «Danny, cuando te miro en todas esas fotos, puedo ver que la quimioterapia te ha cambiado semana tras semana. Un día, cuando entraste al estudio, pensé que parecías un obrero portuario que había vuelto de una pelea²¹ [pausa]. La única vez que te he visto llorar fue en Nochebuena, cuando tu médico te dijo que la quimioterapia ya no servía».

Este movimiento de ida y vuelta de lo duro a lo tierno, del deseo al lamento en relación a una serie de imágenes constituye el eje argumental de la cinta, y se puede decir que abarca parte del abanico de la sexualidad gay al tiempo que da cuenta de nuestra condición presente. El tema se elabora principalmente haciendo aparecer las lesiones del sarcoma de Kaposi que se hacen visibles al mostrar, una vez tras otra, la secuencia congelada de Danny quitándose la camisa, o las imágenes fijas que muestran fragmentos de su pecho y sus brazos cubiertos con lesiones. Pero las lesiones, como si

²¹ El atractivo sexual del clon gay se ha construido a través de una referencia estilística a clichés de profesiones hipermasculinas, como por ejemplo cowboy, policía, marinero y, por supuesto, obrero portuario.

fueran cicatrices o tatuajes, parece que hacen el cuerpo más atractivo sexualmente, una provocación que Kybartas hace explícita en el momento en el que dice: «Danny, ¿te acuerdas de la primera noche que grabamos la película en mi estudio? Te habías quitado la camisa y estabas mirando todas tus lesiones. Más tarde, mientras frotaba tu espalda y me contabas los problemas que tenías con las relaciones y con el sexo, ocurrió algo. De repente todo estaba muy silencioso en mi estudio y mi corazón latía con fuerza. No sé lo que fue... el calor, tu cuerpo. El único ruido que había era el silbido del vapor que salía del radiador...»



Stashu Kybartas, *Danny*, 1987.

Después de ver *Danny* me di cuenta que debía existir una explicación más profunda para retratar a los PWA, y en concreto a los hombres gays con sida, como seres desesperadamente enfermos, desfigurados grotescamente o como si hubieran malgastado su vida hasta convertirse en cuerpos sin carne, cuerpos etéreos. Estas no son imágenes que pretendan superar nuestro miedo a la enfermedad y a la muerte, como se ha afirmado en algunas ocasiones. Tampoco intentan reforzar la condición del PWA como víctima o paria, como a menudo denunciarnos. Son, más bien, imágenes *fóbicas*, imágenes del terror que produce imaginar a la persona con sida como todavía sexual. En el especial *Frontline* el funcionario de la Salud Pública de Houston dice, con un miedo y odio patentes: «Fabian sólo fue diagnosticado en abril. Podría vivir aún otros dos años y, además, esta persona está actualmente fuera de la cárcel. ¡No muestra ningún signo de enfermedad!». El rechazo a mostrar a los PWA como seres activos, como personas que son capaces de controlar sus vidas, que actúan y que se defienden, se refleja en el miedo a que puedan ser todavía sexuales, o tal como dice Judy Woodruff sobre Fabian Bridges, que «era un hombre con sida que seguía siendo promiscuo».

La cómoda fantasía de que el sida significaría el fin de la promiscuidad gay o quizá también del sexo gay ha sobrevivido en la cultura americana y de Europa occidental durante casi una década. No conseguiremos comprender su omnipresencia y sus efectos representacionales, sin embargo, si pensamos que sólo está en las mentes de Jesse Helms, Patrick Buchanan y otros de su calaña. Quiero terminar, por lo tanto, con una cita que acerca esta fantasía fóbica al contexto de los estudios culturales. En una entrevista publicada en la revista de arte alemana *Kunstforum*, Jean Baudrillard demuestra su acuerdo con el aforismo de William Burroughs (y de Laurie Anderson) de que «el lenguaje es un virus»:

El lenguaje, sobre todo en las áreas de la información, se utiliza de un modo cada vez más formulista, enfermando, por lo tanto, cada vez más por sus propias fórmulas. Sin embargo, no deberíamos hablar ya de enfermedad, sino de «viralidad», que es un tipo de mutación... Quizá la nueva patología de la viralidad sea el último remedio contra la desintegración total del lenguaje y del cuerpo. No sé, por ejemplo, si un hundimiento en la bolsa como el de 1987 se debería entender como un proceso terrorista de la economía o como una forma de catarsis vírica del sistema económico. Posiblemente, es como el sida, si entendemos al sida como un remedio contra la liberalización sexual total, que es a veces más peligrosa que una epidemia, porque esta última siempre se termina. Así, el sida se puede entender como una resistencia contra la eliminación total de la estructura y el despliegue total de la sexualidad²².

²² «Virtuelle Katastrophen» (entrevista con Jean Baudrillard hecha por Florian Rötzer), *Kunstforum*, enero-febrero de 1990, p. 266. Gracias a Hans Haacke por dirigir mi atención hacia esta entrevista.

El Warhol que merecemos

EL WARHOL QUE MERECEMOS. ESTUDIOS CULTURALES Y CULTURA *QUEER*

Dos años después de la inesperada muerte de Andy Warhol en febrero de 1987, el Museum of Modern Art se movilizó para consolidar su reputación como uno de los mayores artistas de la segunda mitad del siglo XX. Esta inmensa exposición retrospectiva de los cuadros de Warhol parecía estar dedicada a fijar para siempre jamás la idea de «Warhol como historia del arte», tal como indicaba rotundamente el título de uno de los artículos del catálogo¹. Esta simplificación de la complejidad de Warhol ya había resultado evidente un año antes, cuando la Dia Art Foundation dedicó una de sus jornadas de debate sobre cultura contemporánea a «La obra de Andy Warhol». Las cinco conferencias y sus respectivos debates intentaban, de diversos modos, situar a Warhol dentro de la historia del arte; la imagen puramente disciplinar que se presentó de Warhol en este simposio queda muy bien reflejada en la sinopsis en la que Gary Gardel presenta las actas publicadas:

Charles Stuckey ha seguido los métodos tradicionales de la historia del arte para examinar la obra de Warhol, subrayando la importancia de los escenarios y a los contextos originales para entender la intención y el significado perdidos durante el traslado y la dispersión posterior de las obras; del papel del mecenazgo y del patrocinio en la forma definitiva que adquiere la obra; de los precedentes formales y las obras de otros artistas que influyeron en el trabajo del artista, y datos biográficos y fechas relacionados con esto último. Nan Rosenthal ha utilizado también las herramientas de la historia del arte al analizar el papel de la educación y la formación de Warhol dentro de su obra, en concreto en su periodo «de aprendizaje» como diseñador comercial, y al igual que Stuckey, al analizar su relación con sus antecedentes formales inmediatos y la influencia de otros artistas... Mediante el análisis de una de sus series, «Skull» (Calaveras), producida en 1976, Trevor Fairbrother ha puesto en evidencia la extraordinaria complejidad y valía

¹ R. ROSENBLUM, «Warhol as Art History», en K. MCSHINE (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1989, pp. 25-37.

de la obra del Warhol tardío. Fairbrother destaca esta serie por su sofisticación formal y por la relevancia de su contenido, conectándola con la obra última de Warhol en su conjunto, en especial, con sus autorretratos. Rainer Crone y Benjamin Buchloh analizan la obra de Warhol desde una perspectiva cultural e ideológica, dedicando especial atención a los aspectos técnicos y de producción, haciendo énfasis en la consistencia y continuidad de su evolución y situando la obra de Warhol dentro de la gran tradición de teoría y de práctica del siglo XX. Benjamin Buchloh analiza la obra de Warhol en relación con la modernidad y la cultura de masas, sin separar esta aproximación abstracta y analítica de los objetos².

Si nos fijamos en el debate que sigue a los textos, nos damos cuenta de que hay una única pregunta, planteada por Buchloh, que determina casi todo lo que viene después: Buchloh quiere saber qué es lo que nos puede decir una «lectura iconográfica tradicional» de las calaveras como la realizada por Fairbrother acerca de los «iconos supuestamente sin significado que toman forma de un modo aparentemente fortuito, arbitrario y subjetivo, como atentados contra la iconografía referencial tradicional»³. De un modo en apariencia involuntario, la discusión se va decantando hacia un debate sobre el grado de criticidad de Warhol, acerca de si Warhol pretendía criticar a Imelda Marcos, por ejemplo, cuando la puso en la portada de *Interview*, o si simplemente la veía como «glamurosa y maravillosa». Fairbrother se anota el comentario más seductoramente enigmático de la discusión al apuntar simplemente «Zapatos y Marcos». Pero incluso el debate sobre la política del glamour de la revista *Interview* en los años ochenta vuelve constantemente a la pregunta «¿Cómo interpretamos el significado de las obras de Warhol?».

En la versión publicada de *The Work of Andy Warhol* hay un texto adicional, «The Warhol Effect» (El efecto Warhol) de Simon Watney, que destaca no sólo por ser un añadido posterior sino por su afirmación, contraria a la tendencia del congreso, de que «Warhol en ningún modo puede encajar en el modelo de artista heroico que es el precio que se necesita para formar parte de la tradición del Arte»⁴. Watney cita «On the Genealogy of Ethics» («Sobre la genealogía de la ética») de Michel Foucault respecto a la relación entre arte y vida, y entre actividad creativa y «la relación que cada cual tiene consigo mismo», como un «modelo para aproximarse a la obra de Warhol más útil y productivo que los intentos restrictivos de medirle con criterios predeterminados de valor artístico que su propia obra está, silenciosamente, invalidando»⁵ Watney utiliza la comparación de la cobertura mediática de Liberace⁶ con las subastas públi-

² G. GARRELS, «Introduction», en G. GARRELS (ed.), *The Work of Andy Warhol*, Seattle, Bay Press, 1989, pp. x-xi.

³ «Discussion», en Garrels, *op. cit.*, p. 124.

⁴ S. WATNEY, «The Warhol Effect», en Garrels, *op. cit.*, p. 118.

⁵ *Ibid.*, p. 122

⁶ El autor se refiere a Liberace, personaje del mundo del espectáculo norteamericano de gran relevancia mediática, quien a pesar de utilizar una parafernalia y adoptar unas actitudes normalmente asociadas con la homosexualidad, negó siempre tal condición, llegando incluso a demandar a un periódico sensacionalista por difamación. Murió de sida en 1987 [N. del E.].

cas de Warhol para destacar la ambivalente personalidad de Warhol –en sí misma un efecto de los sistemas de representación cultural– y el modo en el que dicha personalidad exige un replanteamiento del significado del consumo, coleccionismo, la publicidad, la visibilidad, la fama, el estrellato, la sexualidad, y la identidad.

En los años posteriores a la publicación del breve artículo de Watney, lo que Watney denomina la «inteligencia crítica y la sutileza del efecto Warhol» ha continuado ejerciendo presión en nosotros para que nos alejemos de las prerrogativas más estrechas de la historia del arte y nos dirijamos hacia el ámbito de debate más amplio de los estudios culturales. Gracias a ello ha sido posible, en lo que quizá sea un duradero efecto Warhol, el surgimiento de un análisis más abierto del arte contemporáneo en general, o al menos de aquellas prácticas artísticas contemporáneas que afirman su articulación con prácticas sociales más amplias. Parte de mi propósito en este artículo es dar unos apuntes de cómo sería un auténtico proyecto de estudios culturales sobre Warhol y las razones de por qué querríamos llevarlo a cabo. Pero primero es necesario dar cuenta de la resistencia existente a considerar a los estudios culturales como un acercamiento plausible al arte contemporáneo.

«Los estudios culturales no pueden ofrecer mucho desde el punto de vista filosófico», afirmó Hal Foster en el número de julio de 1996 de *The Chronicle of Higher Education*. «Se desliza a hurtadillas en una vaga concepción antropológica de la cultura y en una igualmente vaga concepción psicoanalítica de la imagen». Incluso es «falso populismo»⁷ una acusación secundada por Martin Jay, que se queja de una «equiparación pseudopopulista de cualquier valor cultural». Thomas Crow habla de un «equivocado impulso populista» y se hace eco de la idea de Foster respecto a que los estudios culturales aplican de un modo vago sus modelos de análisis. «Limitar la historia del arte a una historia de las imágenes», escribe Crow, refiriéndose a la introducción de Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey a su volumen sobre la cultura visual, «supondrá una pérdida de especialización en la interpretación, un reconocimiento inevitablemente erróneo y la caricaturización de lo que es un ámbito del empeño humano de gran profundidad». Las afirmaciones de Jay y de Crow provienen de sus respuestas a un cuestionario sobre cultura visual que constituyó el objeto principal de un número especial de *October* dedicado a este tema⁸.

Rosalind Krauss, como Foster editora de *October*, es más directa al abordar la falta de especialización disciplinar que implican los estudios visuales. En un artículo de *Art News* titulado «What Are They Doing to Art History?» (¿Qué le están haciendo a la historia del arte?) se hace la siguiente cita de Krauss, «los alumnos de los programas de doctorado de historia del arte no saben cómo interpretar una obra de arte. Lo que están aprendiendo es cultura visual, un cúmulo de prejuicios paranoicos sobre lo que ocurre bajo el sistema patriarcal o bajo el imperialismo»⁹. Aunque es difícil distinguir la afirmación de Krauss de los ataques que el ala derecha del mundo académico hace

⁷ Citado en S. HELLER, «Visual Images Replace Text as Focal Point of Many Scholats», *Chronicle of Higher Education*, 19 de julio de 1996, A8.

⁸ «Visual Culture Questionnaire», *October* 77 (verano de 1996), pp. 25-70.

⁹ Citado en S. HELLER, «What Are They Doing to Art History?» *Art News* 96 (enero de 1997), p. 105.

a la multitud de pecados cometidos en nombre de las políticas de la identidad, la corrección política y el multiculturalismo, no me interesa tratar aquí tales críticas. Por lo que a mí respecta, individuos como Hilton Kramer, William Bennet, Dinesh D'Souza y Lynn Cheney tiene toda la razón en su diagnóstico al decir que los estudios culturales están movidos políticamente. Incluso cuando estos críticos tergiversan, distorsionan y caricaturizan los posicionamientos de los estudios culturales, les hacen un cumplido al tomarlos en serio como una amenaza para los privilegios, la exclusión y la injusticia de costumbre. Lo que me interesa aquí es el ataque contra los estudios culturales de críticos que afirma ser de izquierdas.

Antes de continuar, quiero intentar aclarar esta confusión de términos. A menudo se utilizan *estudios culturales*, *cultura visual* y *estudios visuales* de manera intercambiable en los debates actuales, aunque a veces se hace alguna distinción; por ejemplo, cuando Krauss escribe en «Welcome to the Cultural Revolution» (Bienvenidos a la revolución cultural), su contribución al número de *October*: «Los Estudios Visuales no necesitan hacer ningún esfuerzo para situarse dentro del modelo de su modelo (el de los Estudios Culturales)»¹⁰ (el primer modelo al que se refiere es el psicoanálisis). Presentándose así los estudios visuales como secundarios en relación con los estudios culturales. En su artículo para *October*, «The Archive Without Museums» (El archivo sin museos), Foster también aprecia esta relación de subsidiariedad, pero con relación a un modelo distinto: «El origen inmediato del modelo etnográfico en la cultura visual continúa siendo el de los estudios culturales»¹¹. Foster prefiere el término *cultura visual* a *estudios visuales*, ya que él quiere analizar la transformación de la historia del arte en una cultura visual y rastrear, como él mismo dice, «el paso del *arte* en lo *visual* y de la *historia* en *cultura*»¹².

Para evitar confusiones podríamos decir que la cultura visual es el objeto de análisis de los estudios visuales, que, a su vez, es un área de investigación dentro de los estudios culturales. Por motivos que resultarán obvios, no quiero definir más estos términos. De momento sólo diré que no veo ningún provecho en segmentar los estudios culturales tomando como criterio la naturaleza visual de sus objetos; aunque existe dentro del campo de la historia del arte un interés creciente en los estudios visuales, esta tendencia a delimitar el alcance de los estudios culturales a una sola categoría de objetos supone de antemano el riesgo de delimitar igualmente el campo análisis. Pero tal oclusión es útil, e incluso necesaria para las acusaciones que hacen algunos de sus críticos, como por ejemplo, la acusación de que los estudios culturales respaldan la fetichización moderna de la visión. Así, Thomas Crow escribe en respuesta al cuestionario de *October*:

En tanto punto de partida para la emancipación de la historia del arte la nueva rúbrica de la cultura visual ha pasado por alto una gran paradoja: acepta sin ningún cuestionamiento la opinión de que el arte ha de definirse respecto a su estricto funcionamiento

¹⁰ R. KRAUSS, «Welcome to the Cultural Revolution», *October* 77 (verano de 1996), p. 96.

¹¹ H. FOSTER, «The Archive Without Museums», *October* 77 (verano de 1996), p. 104.

¹² *Ibid.*

dentro de las facultades ópticas. No hemos de olvidar que esta es la misma idea que tanto apreciaba la modernidad clásica de los años cincuenta y sesenta, al construir su canon en torno a la noción de opticalidad¹³.

Para Foster y Krauss, la necesidad de la palabra *visual* que se añade a este área de estudio no deriva, sin embargo, de su asociación conservadora con las prerrogativas de la modernidad clásica, sino de su conexión radical con el capitalismo consumista en su estadio más avanzado. En el número especial de *October*, dicha asociación ya viene planteada en una de las cuatro preguntas enviadas a los encuestados.

Se ha sugerido que la condición previa de los estudios visuales, como rúbrica interdisciplinar es una nueva concepción de lo visual en tanto *imagen* incorpórea recreada en los espacios virtuales del intercambio de signos y la proyección fantasmática. Es más, aunque este nuevo paradigma de la imagen se desarrolló originariamente en la intersección entre el psicoanálisis y el discurso sobre los media, actualmente ha asumido un rol independiente de cualquier medio específico. Lo que se viene a sugerir, como corolario, es que los estudios visuales están ayudando, dentro de su modesto ámbito académico, a producir sujetos para la próxima etapa del capital globalizado¹⁴.

Al leer los artículos de Krauss y Foster en la misma revista, nos damos cuenta de que esta pregunta –realmente una declaración de intenciones– es un resumen de la misma línea de argumentación que exponen en ellos. Su contenido podría resumirse así: la próxima etapa del capitalismo global está caracterizada por una alienación creciente de la experiencia llevada a cabo por la revolución en la cibernética, en la que todo debe ser desmaterializado y digitalizado para ser consumido con facilidad. Los estudios culturales están ayudando «dentro de su modesto ámbito académico» a preparar sujetos para esta revolución acostumbrándolos a dichas imágenes incorpóreas, es decir, a imágenes convertidas en pura información, desconectadas de sus historias, contextos sociales y modos de producción –en palabras de Foster, «tantos textos-imágenes, tantos info-píxeles»¹⁵–. Para llevar a cabo esta labor, los estudios visuales acuden a la teoría psicoanalítica, que, en dicho contexto, queda reducida a describir el modo en que se construye el sujeto a través de su identificación directa con las imágenes culturales, preparándose así para consumirlas, tal como exige la última etapa del capitalismo global. Krauss lo dice claramente: «Esta idea ampliada del consumo es coherente en su lógica con la estructura de identificación por el sujeto, se abraza a una imagen increíblemente poderosa –ilusoria, fantasmática, onírica, alucinatoria– convirtiéndose en una reproducción de la constelación visual que él (o ella) no tiene más remedio que recibir e interiorizar»¹⁶. Foster está de acuerdo: «Especialmente en la cultura visual que surge de los estudios cinematográficos y de los medios de comunicación, la imagen con frecuencia se aborda como una proyección –en el registro psicológico de lo imaginario, el registro tecnológico del simulacro, o en los dos– es

¹³ «Visual Culture Questionnaire», cit. p. 35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵ H. Foster, *op. cit.*, pp. 114.

¹⁶ R. Krauss, *op. cit.*, pp. 90-91.

decir, como un fantasma doblemente inmaterial»¹⁷. Esta «rarefacción de los efectos ópticos y [...] la fetichización de los significantes visuales no es ajena al espectáculo capitalista»¹⁸.

Tal como escribió Tom Conley al responder el cuestionario de *October*, puesta así, esta argumentación es absurda (me recuerda las objeciones a la educación sexual que aducían que induciría a los adolescentes a practicar sexo). Esta línea de argumentación presenta tantos problemas que es difícil saber por dónde comenzar a refutarla. Uno de ellos es que en los artículos de Krauss y Foster, al igual que en muchas de las respuestas al cuestionario, se citan muy pocas investigaciones en estudios visuales y culturales. En su lugar tenemos, precisamente, una proyección, una imagen «ilusoria, fastasmática, onírica, alucinatoria» de los estudios culturales. Y en esta imagen de hombre de paja, se produce una descontextualización social e histórica de la cultura visual, justamente lo contrario de lo que la mayoría de los estudios culturales intentan conseguir.

Un lugar obvio donde comenzar es con las acusaciones respecto a la función de la teoría psicoanalítica dentro de los estudios visuales y culturales. Según Krauss, ¿de quién son los análisis del modo en que funciona la identidad, en el que el sujeto se funda «como reproducción de la constelación visual que él (o ella) no tiene más remedio que recibir e interiorizar»? Aunque Krauss sostiene que la investigación en estudios visuales depende para dicho cometido de la etapa del espejo de Lacan, la teoría de Lacan explica que esta identificación imaginaria divide al sujeto debido a su alineación respecto al imago que le llega desde el exterior y a su incapacidad para superarla. Las investigaciones más recientes en estudios culturales sobre el tema de la identificación –como por ejemplo *Identification Papers* de Diana Fuss– sugieren lo contrario de lo que afirma Krauss; en la introducción de este libro, Fuss escribe: «Las identificaciones nunca concluyen; son, inevitablemente, identificaciones fallidas»¹⁹.

Para demostrarlo, Krauss se centra en *Reading the Romance* de Janice Radway, un ejemplo poco convincente de estudios visuales, puesto que se trata de un estudio etnográfico de los grupos femeninos de lectura en el Medio Oeste dedicados a leer novelas de amor. Poco convincente, también, porque Radway utiliza las relaciones-objeto de Nancy Chodorow, no las lacanianas, al definir la identificación como una «reproducción» –el libro de Chodorow se titula *The Reproduction of Mothering* (La reproducción de la maternidad)–. Resulta aún más interesante que, al utilizar a Radway como su figura representativa de los estudios culturales, Krauss ignora el debate interno dentro de los estudios culturales en torno a la obra de Radway, incluso el hecho de que la propia obra de Radway responda a un trabajo anterior, no etnográfico, de Tania Modleski sobre las novelas de amor, *Loving with a vengeance* (Amar con venganza). Una lectura superficial de la bibliografía básica de los estudios culturales bastaría para demostrar que tanto Radway como Modleski han sido criticadas por Constance Penley en su con-

¹⁷ H. Foster, *op. cit.*, p. 106.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ D. Fuss, *Identification Papers*, Nueva York, Routledge, 1995, p. 6. Fuss resume aquí las reflexiones de la investigación de Judith Butler.

tribución al libro de Routledge *Cultural Studies* titulado «Feminism, Psychoanalysis and the Study of Popular Culture» (Feminismo, psicoanálisis y el estudio de la cultura popular), y que Modleski ha respondido a Radway y, en general, a los métodos etnográficos en su artículo «Some Functions of Feminist Criticism» («Algunas funciones de la crítica feminista», publicado originalmente en *October*).

Mi intención no es afirmar que la investigación en estudios visuales y culturales nunca recurriría a algo tan antipsicoanalítico como puede ser una descripción sociológica de la identificación en tanto simple interiorización, sino afirmar que las cuestiones relativas a la identificación y a la subjetividad no han sido cerradas en este campo de investigación. Al contrario, son objeto de productivos debates en continuo desarrollo. Krauss reconoce esta indecisión de los estudios culturales al citar con aprobación el artículo clásico de Meaghan Morris titulado «Banality in Cultural Studies» (Banalidad de los estudios culturales). Pero, al mismo tiempo, niega tal reconocimiento al tomar como ejemplo de los estudios culturales la investigación que critica Morris y no la crítica que hace Morris. Después de todo, Morris identifica su práctica *con* los estudios culturales, su crítica es inmanente *a* los estudios culturales, y el artículo (que ya tenía diez años) sobre la «banalidad» ha sido muy influyente *en* los estudios culturales.

Krauss utiliza a Morris para discutir el paso del análisis de la producción al análisis del consumo que se ha producido en los estudios culturales, en el que el consumo se percibe como «algo que va mucho más allá de una mera actividad económica; como algo que tiene que ver con los sueños y con el consuelo, la comunicación y la confrontación, la imagen y la identidad.»²⁰ La apropiación por parte de Krauss de estas frases que Morris había sacado de «Consumerism and Its Contradictions» (Consumismo y sus contradicciones) de Mica Nava, es un mal retrato de la compleja respuesta de Morris hacia las mismas. La cita completa del texto de Morris que Krauss cita es como sigue:

Entre las tesis útiles [de Mica Nava] –y *han* sido realmente útiles– están éstas: los consumidores no son «imbéciles culturales», sino usuarios activos y críticos de la cultura de masas; las prácticas de consumo no pueden ridiculizarse ni reducirse a un simple reflejo de la producción; la práctica del consumidor es «mucho más que una actividad económica; también tiene que ver con los sueños y el consuelo, la comunicación y la confrontación, la imagen y la identidad. Al igual que la sexualidad, consiste en una multiplicidad de discursos fragmentarios y contradictorios».

No pretendo atacar estas tesis. De momento, me quedaré con todas. Lo que me interesa es, primero, la proliferación de nuevos planteamientos y, segundo, el surgimiento en algunos de ellos de una *definición restrictiva* del sujeto cognoscente ideal de los estudios culturales²¹.

Morris analiza diversos casos específicos de esta «definición restrictiva del sujeto cognoscente ideal» en las investigaciones de John Fiske y de Iain Chambers, y somete sus presunciones etnográficas y populistas a incisivas críticas. Su análisis no se opone de nin-

²⁰ R. Krauss, *op. cit.*, p. 90.

²¹ M. MORRIS, «Banality in Cultural Studies», en J. STOREY (ed.), *What Is Cultural Studies? A Reader*, Londres, Arnold, 1996, pp. 156-157.

gún modo a los objetivos de esta investigación, que Morris define como «para comprender y animar la democracia cultural»; más bien, se opone a sus métodos etnográficos no autorreflexivos –su incapacidad para tener en cuenta «el rol del propio analista–, su reconocimiento en el doble juego de la transferencia»²². Uno de los resultados más típicos de esta incapacidad del analista de la cultura popular es la identificación con «la gente», de modo que «la gente» «carece de ninguna característica definitoria», excepto en tanto «emblema alegórico, delegado textualmente, de la propia actividad del crítico. Su *ethnos* puede construirse como otro, pero se utiliza como la máscara del etnógrafo»²³.

Mi intención al centrarme en el justamente famoso artículo de Morris no es simplemente recuperarlo de una indebida apropiación reductiva, sino también contrastar sus complejas argumentaciones con las que hizo Hal Foster al criticar el «modelo antropológico» de la cultura visual y lo que él denomina la tendencia etnográfica en el arte contemporáneo. La crítica de Foster hacia el modelo antropológico se alinea con el ataque de Krauss contra la teoría psicoanalítica de la imagen utilizada por los estudios visuales, en la atención que ambos comparten respecto a la cuestión de la alteridad, a los modos en que los artistas y los críticos se aproximan a lo «otro». Foster afirma explícitamente: «La antropología se precia de ser una ciencia de la *alteridad*; en este sentido, es, junto al psicoanálisis, la *lingua franca* tanto de la práctica artística como del discurso crítico»²⁴. El retrato que hace Foster del intelectual de los estudios culturales como un antropólogo populista y del artista como un etnógrafo ha aparecido en una serie de artículos posteriores a su contribución en el número de *October* sobre la cultura visual. Su presentación más compleja y más continua aparece en su libro *The Return of the Real* (El retorno de lo real).

El libro de Foster ofrece el, quizá, mejor estudio sinóptico que existe hasta el momento de las tendencias recientes más significativas del arte (sobre todo, americano). Su ambición consiste en dar a este arte una genealogía en las vanguardias, tanto la vanguardia histórica como la neovanguardia de la posguerra. Al argumentar contra la visión de Peter Bürger de la vanguardia como derrotada y la neovanguardia como recuperativa al postular la importancia de *nachträglichkeit*, Foster sigue esta «acción postergada» de la vanguardia histórica desde el minimalismo, el arte pop y el giro textual en el arte conceptual hasta «The Return of the Real» («El retorno de lo real») y «The Artist as Ethnographer» («El artista como etnógrafo»), los dos capítulos del libro que tratan más explícitamente con el arte del presente. No puedo quedar bien aquí con toda la argumentación de Foster, pero querría plantear algunas cuestiones sobre algunas de sus amonestaciones sobre las aproximaciones al «otro».

En «El retorno de lo real», después de realizar una genealogía de algunas obras de Warhol y el surrealismo y de una interpretación de Cindy Sherman, Foster se centra en lo que se ha venido a denominar recientemente arte abyecto, en el cual, según su argumentación, lo Real vuelve a modo de trauma. Sus ejemplos incluyen a Robert

²² *Ibid.*, p. 156.

²³ *Ibid.*, p. 158.

²⁴ H. FOSTER, *The Return of the Real*, Cambridge, MA, MIT Press, 1996, p. 182 [ed. cast.: *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2002].

Gober, Kiki Smith, Mike Kelly, Paul McCarthy, Nayland Blake y Zoe Leonard, entre otros. Foster advierte de dos peligros en estas obras; ambos representan lo que él denomina «envidia de abyección». Consiste, primero, en «identificarse con lo abyecto, aproximarse a él de algún modo», y, segundo, en «representar la condición de la abyección para detonar su funcionamiento, para atrapar la abyección en el acto, hacerla reflexiva, incluso repelente por derecho propio. Aunque tal acto mimético podría muy bien confirmar una abyección ya existente»²⁵.

Tales peligros son simétricos a los que encuentra Foster en el arte etnográfico, en el cual la «reflexividad... necesaria para protegerse de una sobreidentificación con el otro (mediante el compromiso, la autoalienación y demás)... puede poner en peligro dicha otredad»²⁶. Los ejemplos que cita Foster incluyen a Renée Green, Mary Kely, Lothar Baumgarten, Fred Wilson, Jimmie Durham y Edgar Heap of Birds. En este caso, Foster propone al artista una posición más plausible: lo que él denomina posición «paraláctica», aquella en que la obra «intenta enmarcar al enmarcador al mismo tiempo que él o ella enmarca al otro». Ello tampoco está exento de peligros, sin embargo, puesto que «la reflexividad puede conducir a un hermetismo, incluso a un narcisismo, en el que el otro se oscurece y se pronuncia el yo»²⁷. La trampa en que caen tanto el arte como la teoría que abordan la diferencia es, finalmente, el que «si el artista aludido es percibido como un otro social y/o cultural, él o ella sólo tendrán acceso a una alteridad transformadora en un grado muy limitado, mientras que si él o ella es percibido como un otro, tendrá un acceso inmediato a la misma»²⁸. Esto «restringe nuestro imaginario político a dos campos, el de los abyectores y los abyectos, y la asunción de que para no formar parte de los sexistas o racistas, tienes que convertirte en el objeto fóbico de dichos sujetos»²⁹.

El mismo Foster ofrece la clave para superar esta oposición, su noción de parallaxis, en la que el enmarcador es enmarcado, en la que el sujeto del discurso considera su propia posicionalidad, parcialidad, sus identificaciones, sus intereses y sus apuestas. Pero quizá porque esta idea no es suya, y porque realmente, se trata de uno de los ejes centrales de las investigaciones de los estudios culturales –por ejemplo, cuando Morris pide «reconocimiento en el doble papel de la transferencia»–, Foster no se aplica tal norma a sí mismo. Su exigencia de que la parallaxis contribuya al replanteamiento de la «distancia crítica» no se ve aplicado a su propio discurso, dejándole únicamente con su modelo acerca la acción diferida. Aquí, Foster pretende mantener un equilibrio entre lo que él denomina «un criterio disciplinar de *calidad*, juzgada en relación con los estándares artísticos del pasado», y «el valor vanguardista del *interés*, derivado del tensamiento de los límites actuales de la cultura»³⁰. Esto define el proyecto genealógico del libro de Foster.

²⁵ *Ibid.*, p. 157.

²⁶ *Ibid.*, p. 203.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 173.

²⁹ *Ibid.*, p. 166.

³⁰ *Ibid.*, p. xi.

Una distancia crítica que pretende únicamente justificar la acción diferida de las prácticas vanguardistas en la actualidad tiene poco que ofrecer a una crítica de la intelectualidad de vanguardia, aquella en la que el crítico, sujeto universal, aparece carente de especificidad, al margen, sin mancharse las manos, sentenciando imperiosamente y señalando todos los peligros que se encuentran en el camino. En la introducción al número de *October* dedicado a cultura visual, los editores escriben: «Ciertos grupos de profesores se autoproclaman ahora como vanguardia, aunque localizada, eso sí, dentro del mundo académico»³¹. Krauss deja claro en su artículo a quién se refiere por «grupos de profesores»: «Los Estudios Culturales siempre se han considerado revolucionarios, la vanguardia dentro del mundo académico»³².

Esto último tergiversa gravemente las reivindicaciones hechas en nombre de los estudios culturales. Uno de los principios fundamentales de los estudios culturales ha sido la crítica del papel de la vanguardia intelectual en relación con la cultura y los ámbitos culturales que él o ella investiga. A pesar de ello, no quiero basar mi defensa de los estudios culturales frente a sus detractores en una definición *particular* de su campo de estudio. En vez de ello, prefiero subrayar el que, para mí, la relevancia de los estudios culturales estriba en que se definen específicamente como políticos al reconocer lo político como el espacio mismo de la contestación. No hace falta decir que ello frustra la adopción *a priori* de una posición política particular.

Quizá esto se entienda mejor al apuntar que los estudios culturales son obsesivamente autorreflexivos, obsesionados con su genealogía. En «Cultural Studies and Its Theoretical Legacies» (Los estudios culturales y sus legados teóricos), Stuart Hall, autor de un gran número de genealogías de los estudios culturales, afirma sobre los mismos: «No se trata simplemente de algo viejo que decide desfilar bajo una nueva bandera... en los estudios culturales hay algo *en juego*»³³. Podríamos seguir debatiendo sobre qué son los estudios culturales y lo que está en juego en ellos, tal como hace Cary Nelson de manera doctrinaria en su artículo «Always Already Cultural Studies» (Siempre estudios ya culturales)³⁴, pero ello no evitará que llegue cualquier otro y dé su opinión sobre el tema. Esto significa que los estudios culturales son genealógicos en el sentido que en que Foucault lo aprende de Nietzsche. Los estudios culturales son la historia de sus propias autodefiniciones, que siempre permanecen inciertas. Curiosamente, Stuart Hall comienza su ensayo sobre el legado teórico de los estudios culturales con esta frase: «Se piensa habitualmente que la autobiografía posee el principio de autoridad de la autenticidad. Pero para no ser autoritario, debo hablar autobiográficamente»³⁵. Con ello, Hall quiere decir que su genealogía de los estudios culturales es necesariamente posicional, interesada y parcial.

³¹ R. KRAUSS y H. FOSTER, «Introduction», *October* 77 (verano de 1996), p. 4.

³² R. Krauss, *op. cit.*, p. 96.

³³ S. HALL, «Cultural Studies and Its Theoretical Legacies», en L. GROSSBERG, C. NELSON y P. TREICHLER (eds.), *Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, 1992, p. 278.

³⁴ C. NELSON, «Always Already Cultural Studies: Accademic Conferences and a Manifesto», en J. Storey (ed.) *op. cit.*, pp. 273-86.

³⁵ S. Hall, *op. cit.*, p. 277.

Si, tal como afirma Foster, «el paso de la historia del arte a la cultura visual está marcado por un cambio en sus principios de coherencia –de una historia del estilo, o un análisis de la forma, a una *genealogía del sujeto*»³⁶– la verdadera importancia de este movimiento es que este sujeto –el sujeto construido en la representación, el sujeto observador, el público popular, los fans y, por supuesto, el *otro*– no puede ser teorizado desde una postura al margen de la genealogía. El sujeto del discurso, al igual que su objeto, no puede estar exento de las cuestiones de historicidad y relacionalidad (del yo y del otro) que emanan de la propia teoría de la subjetividad. Esto no implica –ni puede hacerlo, de hecho– el asumir una posición subjetiva coherente de principio. Más bien, significa reconocer la continencia, la inestabilidad de la propia posición, de la naturaleza necesariamente local del sitio desde donde uno habla, la fragmentación y la parcialidad de la visión propia. No sólo eso, además significa reconocer el modo en que toma forma dicha posición y las exclusiones a través de las cuales se afianza. La crítica genealógica realmente incluye la paralaxis que Foster pide al «arte etnográfico», interrogando al sujeto a la misma vez que interroga al objeto.

En la primera parte del texto que da nombre a *El retorno de lo real* Foster intenta reconciliar dos lecturas aparentemente opuestas de la obra de Andy Warhol, a las que él denomina «simulacral» y «referencial» respectivamente. A su «tercera vía» Foster la llama realismo traumático, aquella que Warhol desarrolla por medio de la repetición, una «multiplicidad [que] subraya la paradoja de que no sólo son las imágenes las que son simultáneamente afectivas y sin afecto, sino que tampoco los espectadores están integrados [...] ni disueltos»³⁷.

En rasgos generales encuentro interesante y convincente el análisis de Foster, pero, al leerlo por primera vez, me llamó la atención una afirmación que hace al hablar de la interpretación referencial de Warhol:

La interpretación *referencial* del pop warholiano ha sido formulada por aquellos críticos e historiadores que han relacionado su obra con temas tales como el mundo de la moda, los famosos, la cultura gay, la Factoría Warhol, y demás. Su versión más inteligente es la realizada por Thomas Crow, quien pone en cuestión la interpretación simulacral de Warhol, según la cual sus imágenes serían totalmente indiscriminadas y el propio artista absolutamente impasible. Bajo la superficie glamurosa de los fetiches del consumo y las estrellas mediáticas, Crow halla «la realidad del sufrimiento y la muerte»; y que las tragedias de Marilyn y Liz, y en concreto la de Jackie, provocan «expresión sincera de la emoción». Crow no sólo halla el objeto referencial de Warhol, sino a Warhol mismo como sujeto empático, y es aquí en donde él sitúa su criticidad³⁸.

La alusión a la versión que hace Crow de la interpretación referencial de Warhol permite seguir la argumentación que hace Foster respecto al realismo traumático, ya que éste se centra en el mismo grupo de obras que Crow: las pinturas de «Death in America» (Muerte en América). ¿Es tal enfoque compartido lo que hace que para Fos-

³⁶ H. Foster, «The Archive Without Museums», cit., p. 103.

³⁷ H. Foster, *The Return of the Real*, cit., p. 136.

³⁸ *Ibid.*, pp. 129-130.

ter la versión «más inteligente» del Warhol referencial sea la de Crow? Si no es así, ¿qué es lo que hace de la versión de Crow la «más inteligente»? Foster no lo dice. Lo que sí dice es que Crow tiene unos fines que él –Foster– no comparte.

El Warhol de Crow pasa del mero sentimiento humanista al compromiso político. «Se sentía atraído por las heridas abiertas de la vida política americana», escribe Crow, «siendo para él las imágenes de la silla eléctrica un alegato contra la pena de muerte y las de las manifestaciones raciales un testimonio en defensa de los derechos civiles. Lejos de ser un simple juego de significantes liberados de su referente», Warhol pertenece a la tradición popular americana de «contar la verdad».

«La interpretación de Warhol como un ser empático, casi comprometido», «no es sino una proyección de Crow»³⁹.

Si esta «versión más inteligente» del Warhol referencial es sólo una «proyección» –el mismo epíteto que Foster utiliza para la cultura visual–, ¿qué puede decir Foster de los otros, de aquellos interesados, por ejemplo, en relacionar la obra de Warhol con la cultura gay? Tal versión de Warhol –una versión que no intenta ocultar el deseo que impulsa toda interpretación– aparece en varios textos del libro *Pop Out: Queer Warhol*⁴⁰.

En este contexto quizá sea más instructivo un artículo anterior a la publicación de *Pop Out*, «Warhol's Clones» (Los clones de Warhol) de Richard Meyer, instructivo desde el momento en que el artículo de Meyer, al igual que el de Foster, pretende reconciliar la visión simulacral con la visión referencial de Warhol mediante el estudio de los efectos del uso de la repetición por parte de Warhol, aunque con intenciones muy distintas. Mientras que Foster está interesado en la repetición como reflejo de lo real, entendiendo real como lo traumático, Meyer afirma que la función de la repetición es conjurar la atracción sexual de lo idéntico, o lo que Leo Bersani denomina en otro contexto la parte *homo* de la homosexualidad. Sin embargo, tanto los argumentos de Foster como de Meyer giran en torno a la intrusión de la diferencia dentro de la repetición. Por ejemplo, Foster alude a lo que él denomina «pops (saltos), como por ejemplo un cambio de registro o un lavado de color»⁴¹, mientras que Meyer habla de un «modelo

³⁹ *Ibid.*, p. 130. Para ver una crítica más reciente a la teoría de Crow, además de ejemplos de una «insistencia en ciertas construcciones teóricas a la luz de fenómenos artísticos» que contradicen claramente esas construcciones, véase P. MATTICK, «The Andy Warhol on Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol», *Critical Inquiry* 24 (verano de 1998), pp. 965-987.

⁴⁰ J. DOYLE, J. FLATLEY y J. E. MUÑOZ (eds.), *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996. Foster quizá no fue capaz de valorar adecuadamente este libro, ya que se publicó el mismo año que el suyo; *Pop Out* recoge los textos de un congreso al que se le dio mucha publicidad, «Re-Reading Warhol: The Politics of Pop», que tuvo lugar en la Universidad de Duke en 1993. Resulta interesante comparar la versión más larga de la parte que dedica a Warhol en *The Return of the Real*, «Death in America» (en C. MCCABE [ed.] *Who Is Andy Warhol?* [Londres, British Film Institute, 1997], pp. 117-130) con «WARhol Gives Good Face: Publicity and the Politics of Prosopopeia» de Jonathan Flatley en *Pop Out*. Los dos artículos se basan en «The Mass Public and the Mass Subject» de M. WARNER, en B. ROBBINS (ed.), *The Phantom Public Sphere*, Mineápolis, Minnesota University Press, 1993, pp. 234-256, pero mientras Foster neutraliza la política democrática radical del importante artículo de Warner, Flatley se centra en sus posibilidades *queer* para una brillante interpretación de la obra de Warhol.

⁴¹ H. Foster, *The Return of the Real*, cit., p. 134.

de reduplicación que puede acoger a la diferencia, tanto si es generada a través de idiosincrasias del registro de la serigrafía, variaciones de color o la imprevisibilidad del formato compositivo»⁴². Al tratar el modo en que los «saltos» producen simultáneamente distancia y cercanía a las imágenes de desastres, Foster apunta a modo de explicación que «a veces, el coloreado también produce este extraño doble efecto»⁴³. Meyer iba a comentar, en relación a una serie distinta de obras, que «Warhol aplica colores chillones a la ropa de [Elvis] Presley, que de otro modo sería viril, consiguiendo que su camisa de vaquero se convierta en una blusa escarlata, sus pantalones vaqueros adquieran color lavanda y sus labios tinten deliciosamente de rosa su totalmente pálido rostro. La identificación del pistolero originalmente propuesta por el fotograma publicitario de Elvis ha sido sustituida por el registro glamuroso de una *drag queen*»⁴⁴.

Cuando me preguntaba antes qué es lo que hacía la versión del Warhol referencial de Crow la más inteligente según Foster, no me interesaba tanto el dar con la respuesta como la oportunidad que me daba para sugerir que, al eliminar de un modo tan sumario cualquier otra versión del Warhol «referencial», Foster no hacía sino protegerse para no tener que descalificar estas interpretaciones usando la misma acusación que aplica a Crow, es decir: que son proyecciones. ¿Qué implicaciones tendría el decir que no es sino una proyección el interés que tiene Richard Meyer, por ejemplo, por la atracción sexual de lo idéntico, por la parte *homo* de la repetición y por la relación entre la técnica de Warhol y la «clonación» gay? Foster podría muy bien alegar que para él ambas visiones de Warhol –la simulacral y la referencial– son igualmente proyecciones y que ninguna de las dos es errónea por necesidad. Añade que «ambos campos dan forma al Warhol que les es necesario, o logran el Warhol que se merecen; sin duda, todos lo hacemos»⁴⁵.

Nada hay más cierto. Pero, si esto es así, estoy seguro de que sería muy útil explicar por qué pensamos que necesitamos o nos merecemos el Warhol que estamos construyendo. Esto es lo que para la crítica significa ser autorreflexivo, reconocer el doble juego de la transferencia, interrogar al sujeto del mismo modo en que se interroga al objeto. En lugar de conducirnos a un mero relativismo de reivindicaciones rivales, la percepción de Foster debería llevarnos al reconocimiento de que existen importantes intereses políticos en el acto interpretativo y que las formas dominantes de interpretación generalmente operan anulando la posibilidad de otras alternativas. Casi treinta años de silencio sobre la sexualidad de Warhol es «algo más que una simple ausencia» tal como escriben los editores de *Pop Out*. Tal silencio «ha desempeñado un papel muy activo en la creación de actitudes «consensuadas» respecto a Warhol»⁴⁶.

Cuando Foster defiende que el paso de la historia del arte a la cultura visual –o lo que yo insisto en llamar estudios culturales– implica una pérdida de la historia, a lo

⁴² R. MEYER, «Warhol's Clones» en M. DORENKAMP y R. HENKE (ed.), *Negotiating Lesbian and Gay Subjects*, Nueva York, Routledge, 1995, pp. 105-106.

⁴³ H. Foster, *The Return of the Real*, cit., p. 136.

⁴⁴ R. Meyer, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁵ H. Foster, *The Return of the Real*, cit., p. 130.

⁴⁶ J. Doyle, J. Flatley y J. E. Muñoz, *op. cit.*, p. 2.

que yo creo que realmente se refiere es a la pérdida de la historia del *arte*, de la historicidad de las formas artísticas tal como se entienden a través de la acción diferida de las prácticas de vanguardia en el presente. Pero, lejos de abandonar la historia, los estudios culturales trabajan para sustituir esta historia reificada del *arte* por otras historias, historias relativas, por ejemplo, «al Warhol que necesitamos y que nos merecemos». Lo que está en juego no es la historia *per se*, que en todo caso es una ficción, sino qué historia, de quién es esa historia y qué intención tiene.

Richard Meyer comienza «Warhol's Clones» con un análisis de la censura de la obra que se le encargó a Warhol para la Feria Internacional de Nueva York de 1964, el mural en el Pabellón de Nueva York *Thirteen Most Wanted Men* (Los trece hombres más buscados). En relación con las fotos serigrafadas de estos maleantes, comenta Meyer:

Aunque la literatura académica sobre la obra temprana de Warhol ya ha apuntado el status subversivo del mural de Warhol, se ha eludido sistemáticamente el aspecto más notorio de esta subversión: el sistema de relaciones que se genera entre la imagen de los fuera de la ley y el deseo fuera de la ley que tiene Warhol por tal imagen... y por tales hombres. Para decirlo de otro modo, *Thirteen Most Wanted Men* mezcla los códigos de la criminalidad, de la mirada y del deseo homoerótico. El atractivo granulado de las fotos y el placer de la repetición se combina con la composición del mural (la estructura en forma de reja, la disposición de los hombres dentro de ella y el intercambio de miradas entre ellos) para reforzar la visión homoerótica que Warhol no da. A ello hay que añadir que el título del mural –conocido inicialmente como *Thirteen Most Wanted Men*, pero que normalmente se denomina *Most Wanted Men*– genera un doble sentido: no sólo son esos hombres los buscados por el FBI, puesto que el acto de «buscar hombres» también constituye un tipo de criminalidad si el que los busca también es un hombre, si el que los busca es, digamos, Warhol⁴⁷.

La interpretación que hace Meyer de *Most Wanted Men* de Warhol forma parte de un proyecto histórico más amplio que analiza los episodios clave de la censura de imágenes homoeróticas en los Estados Unidos⁴⁸. La urgencia política del proyecto parte de un acontecimiento reciente: el episodio más sonado dentro del ataque de la extrema derecha al apoyo federal al arte: la censura de *The Perfect Moment* (El momento perfecto), la exposición retrospectiva de las fotografías de Robert Mapplethorpe. Tal urgencia es doble puesto que no sólo se está usando la difamación de la expresión de una minoría sexual como mecanismo fácil para generar el consenso político necesario contra la financiación pública el arte en los Estados Unidos, sino que, como consecuencia, se está poniendo en peligro la viabilidad de cualquier práctica cultural de crítica alternativa y de las instituciones que las apoyan.

Las posiciones culturales y políticas de la interpretación que hace Meyer sobre Warhol están bastante claras, articulándose con temas de actualidad que (¿no es éste acaso un modo de pensar en el *nachträglichkeit*?), a su vez, entroncan con otros debates contem-

⁴⁷ R. Meyer, *op. cit.*, pp. 97-98.

⁴⁸ R. MEYER, *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality American Art, 1934-1994*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

poráneos que, aunque no se abordan en su artículo, pueden ayudar a ilustrar lo que la perspectiva de los estudios culturales aporta al análisis del arte contemporáneo.

Si aceptamos la opinión de Meyer respecto a que la censura de *Most Wanted Men* de Warhol fue, al menos en parte, debida al homoerotismo codificado en el mural, podemos colocar esa censura en el contexto de una represión más amplia de la vida *queer* en Nueva York durante la preparación de la feria mundial. Tal como ocurriera durante los preparativos de la feria mundial de 1939, las autoridades de Nueva York reforzaron su ataque a los establecimientos públicos gays y a sus actividades durante el periodo previo a la feria de 1964. Un reportaje especial del *New York Times* de diciembre de 1963, «Growth of Overt Homosexuality in City Provokes Wide Concern» («El crecimiento de la homosexualidad pública en la ciudad provoca gran preocupación») da el tono y el contexto oficial que el tema requiere:

El secreto a voces más audible de la ciudad, la presencia de la que posiblemente sea la mayor población gay del mundo y la creciente apertura de sus manifestaciones públicas, se ha convertido en objeto de creciente preocupación.

Las personas manifiestamente homosexuales –y hemos de tener en cuenta que los que son fácilmente identificables representan probablemente a la mitad aproximadamente del total– se han convertido en algo tan omnipresente en la escena neoyorquina que, en opinión de numerosos expertos legales y médicos, es urgente que se abra un debate público sobre este fenómeno.

Según algunos expertos el número de homosexuales en la ciudad está aumentando rápidamente. Otros afirman que, al hacerse más tolerante la opinión pública, los homosexuales se han ido haciendo más abiertos, preocupándose cada vez menos de esconder su desviada conducta.

Hay ciertos proveedores de ropa que se han especializado en un tipo especial de pantalones, chaquetas ceñidas y en mobiliario hortera, que obtienen gran parte de su público, aunque en absoluto todo, entre los homosexuales. Hay un argot homosexual, sólo inteligible para los iniciados, pero que ya ha entrado a formar parte del vocabulario popular de Nueva York...

Los invertidos trabajan en cualquier tipo de oficio, desde conductores de camiones a vendedores de entradas. Pero la mayor concentración de ellos –y la más destacable– se produce en el campo de las artes creativas y las industrias dedicadas a la belleza femenina y a la moda⁴⁹.

«Las artes creativas y las industrias dedicadas a la belleza femenina y a la moda», esto se asemeja mucho a la descripción de las ocupaciones de Warhol. ¿O no?

1964 fue escenario de otros incidentes famosos de represión contra las expresiones *queer*. J. Hoberman y Jonathan Rosenbaum escriben en su libro *Midnight Movies* (Películas de medianoche):

Por aquel entonces, la ciudad de Nueva York se afanaba por lavarse la cara para la Feria Mundial de 1964. Se cerraron las cafeterías del Village y los teatros del *off-off-Broad-*

⁴⁹ Citado en M. DUBERMAN, *About Time: Exploring the Gay Past*, Nueva York, Gay Presses of New York, 1986, pp. 203-206.

way; se cerraron los palacios del tango de Times Square y las salas de fiesta; detuvieron a Lenny Bruce por cometer actos obscenos en el Café A-Go-Go... El 17 de febrero de 1964 la policía clausuró el Gramercy Arts y el Pocket Theatre, en donde se habían proyectado películas vanguardistas desde diciembre. Cuando [Jonas] Mekas estrenó su película *Film-Makers' Showcase* (El escaparate de los realizadores) en el Bowery Theatre en St. Mark's Place en el East Village se desató el infierno. El lunes 3 de marzo, dos detectives de la oficina del fiscal del distrito interrumpieron la proyección de *Flamming Creatures* (Criaturas flameantes) [de Jack Smith]... confiscando algunas de las primeras pruebas de *Normal Love* (Amor normal) [de Jack Smith] y el documental que Warhol realizara sobre el mismo, además del proyector y la pantalla. Mekas, el operador Ken Jacobs y otras dos personas fueron arrestados. Diez días después, volvieron a arrestar a Mekas, esta vez por proyectar el corto de Jean Genet *Un Chant d'Amour*... destinado a recaudar fondos para la defensa de *Flamming Creatures*.

El mismo día en Los Ángeles, Mike Getz fue declarado culpable por haber «proyectado» una película obscena, *Scorpio Rising* [de Kenneth Anger] el 7 de marzo en el Cinema Theater...

Se podría decir que en la primera mitad de 1964 lo *underground* casi se termina de hundir⁵⁰.

Richard Meyer fue capaz de demostrar más claramente el contenido homoerótico de *Thirteen Most Wanted Men* al subrayar la relación existente entre este mural y la película que realizara Warhol el año siguiente: *The Thirteen Most Beautiful Boys* (Los trece chicos más guapos), y destacar, de este modo, el importante vínculo que une los cuadros de Warhol y sus películas más abiertamente *queer*, algo ausente en la mayoría de los estudios de la obra de Warhol⁵¹. Se podría dar más profundidad y textura a la comparación de Meyers si se diera la importancia que merece al contexto *queer* en que creció el interés de Warhol por hacer películas. El verano de 1963 Warhol acompañó a Jack Smith a Connecticut para rodar *Normal Love*. Allí, Warhol realizó su «documental» *Jack Smith Filming Normal Love* (Jack Smith rueda *Normal Love*), confiscado por la policía durante la redada del Bowery Theatre. Esta película es, en palabras del mismo Warhol, «mi segunda cinta con una cámara de 16 mm»⁵², siendo del mismo año que sus primeras películas mudas (*Sleep, Kiss y Haircut*).

Mi interés por el contexto de la producción de películas *queer* en los primeros años sesenta no reside únicamente en aportar luz a la interpretación de la obra de Warhol, sino que forma parte de un proyecto de estudios culturales más amplio. Para dicho proyecto sigo el ejemplo de un artículo de Marc Siegel titulado «Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith's *Flamming Creatures*» (El documental que (no) se atreve a decir su nombre: *Flamming Creatures* de Jack Smith). El objeto de su

⁵⁰ J. HOBERMAN y J. ROSENBAUM, *Midnight Movies*, Nueva York, Da Capo Press, 1983, pp. 59-60.

⁵¹ Éste es uno de los beneficios del cambio que Foster define como «del arte a lo visual»; los estudios visuales muestran de nuevo las limitaciones de la medio-especificidad de la crítica moderna.

⁵² A. WARHOL y P. HACKETT, *POPism: The Warhol '60s*, Nueva York, Harcourt Brace Jonanovich, 1980, p. 32. Nunca se ha recuperado la película de Warhol desde que fue confiscada por la policía.

análisis es el escándalo público y jurídico ocasionado por *Flamming Creatures*, que culminó con una proyección organizada por el senador Strom Thurmond para los miembros del Congreso como parte de una campaña para bloquear el nombramiento de Abe Fortas como juez supremo de la Corte Suprema (Fortas había votado para anular una sentencia por obscenidad contra la película dictada por un tribunal de jurisdicción menor). La respuesta de uno de los senadores ante la proyección apareció citada en la revista *Time*: «Esa película era tan sucia que ni siquiera me mantuvo despierto»⁵³, Siegel escribe:

La gente percibía el cine *underground* no sólo como algo sucio en sí mismo, sino también como el documento de una subcultura perversa... Las afirmaciones acerca de la naturaleza documental de estas películas irritaron a Mekas y a otros críticos que valoraban el cine *underground* fundamentalmente por su innovación estética, y no como vehículo de documentación de ciertas subculturas (sexuales). Sin embargo, al legitimar las películas *underground* en términos exclusivamente estéticos, estos críticos evitaron considerar hasta qué punto dicha innovación estética no es sino un modo de autorrepresentación. A pesar de su «impureza», de estar demasiado relacionada con la fantasía cinematográfica como para ser aceptada como un documental de *cinema vérité*, *Flamming Creatures* expresaba también un «nuevo tipo de verdad cinematográfica», aquel que veía la posibilidad de crear una realidad más fabulosa y más vivible en el artificio y en la teatralidad.

De hecho, a los *queers* que intentan reconstruir hoy en día nuestras historias les resulta muy difícil separar el valor estético de una película como *Flamming Creatures* de su papel documental. Aun así, mucha historiografía gay ha tendido a ignorar la importancia documental de las expresiones culturales *queer*, haciendo énfasis, en cambio, en las organizaciones e instituciones constituidas en torno a la articulación de la identidad sexual⁵⁴.

Al disolver la cesura existente entre la historia de la innovación estética vanguardista y la historia de las políticas de la identidad gay, Siegel busca alterar nuestra percepción de ambos campos de conocimiento. Según él, el valor de la orgía de pansexualidad presente en *Flamming Creatures* es su «disrupción estratégica entre género y normas sexuales», su «intento de expresar las posibilidades de un erotismo que está siempre más allá del alcance de la representación». «La intención [de Smith], al igual que la nuestra, no es solamente documentar lo que hacemos y cómo vivimos realmente, sino el detonar nuevos desafíos *queer* contra la normalización de la vida erótica»⁵⁵.

Tales desafíos abarcan un gran campo de expresión creativa en el Nueva York de los sesenta, desde las películas de Smith, Warhol y Anger a las de Gregory Markopo-

⁵³ Véase J. HOBERMAN, «The Big Heat: Making and Unmaking *Flaming Creatures*», en E. LEFFINGWELL, C. KISMARIC y M. HEIFERMAN (eds.), *Flaming Creatures: Jack Smith, His Amazing Life and Times*, Nueva York, The Institute for Contemporary Art, 1997, pp. 164-165.

⁵⁴ M. SIEGEL, «Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith's *Flaming Creatures*», en *Between the Sheets, In the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 92.

⁵⁵ M. Siegel, *op. cit.*, pp. 104-105.

lis, los hermanos Kuchar, Ken Jacobs y Ron Rice, o incluso al Theater of the Ridiculous (Teatro del Ridículo) de John Vacarro y la Ridiculous Theatrical Company (Compañía de Teatro Ridícula) de Charles Ludlum. Formaban una panda de artistas, actores, escritores, *drag queens* y otros desviados sexuales que participaban los unos en los proyectos de los otros, inspirándose mutuamente en un contexto contracultural compartido. Habitaron y colaboraron en la construcción de un mundo más allá de sus ambiciones estéticas, un mundo que produjo innumerables formas de resistencia contra las fuerzas de la conformidad y de la represión mediante la hilaridad radical, el placer perverso y la solidaridad desafiante, un mundo verdaderamente *queer*⁵⁶. Una historia de las subculturas sexuales que sea incapaz de dar cuenta de la contribución de este contexto se verá seriamente empobrecida y ayudará a perpetuar el retrato hipersimplificado y convencional que pinta a unas minorías sexuales de vidas sombrías, aisladas y abyectas hasta que las manifestaciones de Stonewall en 1969 trajeron una era de mayor tolerancia. Sin el conocimiento de la fuerza disruptora e insurgente de las culturas alternativas *queer* de la primera época, nos quedaremos únicamente con la blanda narración de un proceso de progresiva normalización, la narración que domina –y envenena– las políticas sexuales de EE.UU. en la actualidad.

En la reciente exposición retrospectiva de la obra de Jack Smith en el P.S.1 de Nueva York, unas anotaciones hechas a mano por Smith que aparecían expuestas daban un salto temporal hasta el presente: «La normalidad» decía, «es el lado perverso de la homosexualidad»⁵⁷. Lo que Smith escribió entonces –cuando quiera que fuese– no podría haber sido más pertinente que ahora mismo, cuando la normalización se ha convertido en el campo de batalla de la lucha política *queer*. Este es uno de los motivos por el que un arte como el de Smith –y el de Warhol– tiene importancia, uno de los motivos por el que quiero convertirlo en el arte que necesito y el arte que me merezco; no porque refleje o se refiera a una identidad histórica gay y porque así me sirva para confirmar la mía propia, sino porque desprecia y desafía la coherencia y la estabilidad de toda identidad sexual. Ése es para mí el significado de *queer*, un significado que necesitamos urgentemente ahora, con toda su riqueza histórica, para contrarrestar tanto la normalización de la sexualidad como la cosificación de la genealogía de la vanguardia por parte de la historia del arte. ¿De dónde podría llegar este significado si no es de los estudios culturales?

⁵⁶ Michael Moon ha escrito formidablemente sobre muchas figuras del mundo *queer* en *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, Durham, Duke University Press, 1998.

⁵⁷ También incluido en J. HOBBERMAN y E. LEFFINGWELL (eds.), *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Nueva York, High Risk Books, 1997, en el apartado «Statements, "Ravings", and Epigrams», p. 151.

A PRIMERA VISTA¹: *BLOW JOB*² DE ANDY WARHOL

Quisiera comenzar con una cita de *Stargazer*, monografía sobre las películas de Andy Warhol publicada por Stephen Kock por primera vez en 1973. Durante veinticinco años, el libro de Kock ha sido una de las pocas fuentes de información disponibles acerca de la carrera cinematográfica de Warhol. Las películas que realizó entre 1963 y 1968 –unas cien aproximadamente, sin contar las casi quinientas pruebas de pantalla– fueron retiradas de la circulación a principios de los años setenta, aunque recientemente han vuelto a estar disponibles gracias al *Andy Warhol Film Project* del Whitney Museum y a la labor de conservación de películas del Museo de Arte Moderno de Nueva York. *Stargazer* ha sido siempre una lectura muy atractiva, especialmente cuando era casi imposible tener experiencia de primera mano de su objeto de análisis, pero era a la vez bastante frustrante. A pesar de todo su poder de descripción y la calidad de sus análisis, el libro de Kock deja un mal sabor de boca. Ahora que empiezo a ver las películas de nuevo o, en muchos casos, las veo por primera vez, puedo explicar el porqué. Y al hacerlo, pretendo explicar también qué es lo que hace tan extraordinarias estas películas.

He aquí la cita. Se refiere a una de las más famosas películas mudas de su primera época, famosa, sobre todo, por su título explícitamente sexual:

Blow Job tiene algo de película-retrato, el retrato de un anonimato. El modelo parece alguien que un día fuera un Eagle Scout normal y saludable, un veterano de las competiciones de tiro con arco y de las barbacoas, alguien que hubiera descubierto duran-

¹ La expresión *Face value*, que da título original a este texto, en su traducción castellana «a primera vista» pierde totalmente la duplicidad de sentido respecto al valor del rostro que pretende el autor. Se ha optado por ella debido a que «valor de rostro» carece en castellano del significado principal que tiene en inglés [N. del T.].

² *Blow job* se traduce como «mamada», aunque mantendré su forma inglesa siempre que se refiera al título de la película [N. del T.].



Andy Warhol, fotograma de *Blow Job*, 1964.

te su proceso de conversión al típico chico americano ciertas pulsiones psicológicas que le conducen inevitablemente hacia aquellas actividades en las que no se recibe una condecoración, durante las que descubre que el cuerpo que consiguió en todos aquellos congresos de jóvenes exploradores y en todas aquellas excursiones se encuentra algo ojeroso, con un toque de *faisandé*. Tras lo cual, lleva ese cuerpo a la Gran Manzana, en la que descubre que es un bien fácil de vender. Muchos de los protagonistas de Warhol comenzaron sus carreras como prostitutos homosexuales. No resulta muy arriesgado pensar que la estrella de *Blow Job* era también uno de ellos³.

El mal sabor de boca se debe en parte al tono que utiliza Koch —evasivo, malicioso, condescendiente—, en concreto en este párrafo cuando comenta que «ciertas pulsiones psicológicas» hacen que este hombre «inevitablemente» sea incapaz de resistirse a ciertas actividades sexuales, actividades que le vuelven «algo ojeroso, con un toque de *faisandé*». Destaca la utilización del adjetivo en francés para dar exactamente el matiz adecuado a la acusación de decadencia; un adjetivo que alude al hecho de haber sufrido un proceso de corrupción como si de carne puesta a macerar se tratara. Es una palabra, un adjetivo que nosotros —el escritor y sus sofisticados lectores— utilizamos conspiratoriamente contra este hombre, asumiendo que nunca entenderá su significa-

³ S. KOCH, *Stargazer: The Life, World & Films of Andy Warhol*, edición revisada, Nueva York, Marion Boyars, 1985, p. 48.

do. Aunque paradójicamente, la elección de la palabra se vuelve como un bumerán contra el escritor, puesto que en los Estados Unidos ningún «hombre de verdad» usaría el francés para llamar marica a un tío. En fin, el mal sabor de boca proviene del lugar a donde esta descripción quiere llevarnos: a la presunción de que este hombre —*este hombre del cual sólo vemos la cara*— es un prostituto. Tal como quiero dar a entender, no hay nada en la exquisita presentación de la cara de *Blow Job* que pueda sugerir el oprobio que implica la caracterización de Koch.

En la actualidad, cuando vemos *Blow Job* de Andy Warhol, ya no esperamos ver la felación que el título anuncia. Sabemos por su fama anterior qué es lo que la película nos va a enseñar: cuarenta y un minutos de la cara de un hombre al que aparentemente se la están chupando. Incluso es posible que sepamos más: que la película es muda y lenta; que se proyecta a velocidad de película muda, a 16 (o 18) fotogramas por segundo, frente a los 24 fotogramas por segundo a la que fue rodada⁴. Finalmente, también podríamos saber que cada cierto tiempo la película parpadea hasta quedarse en blanco, algo que ocurre cada vez que se termina uno de sus nueve rollos de treinta metros y se empalma con el siguiente. El que sepamos todo esto sobre *Blow Job* confirma lo que Callie Angell, conservador del Warhol Film Project, considera ser el *status* conceptual de las primeras películas de Warhol, «son películas que se pueden resumir instantáneamente en una idea sin ni siquiera haberlas visto». Por ejemplo, *Sleep* consiste en «una película de ocho horas sobre un hombre durmiendo», y *Empire* muestra «ocho horas del Empire State Building desde el anochecer hasta el amanecer». (Ninguna de estas descripciones resulta en absoluto acertada.) «La simplicidad y la naturaleza escandalosa de estas sintéticas descripciones poseen la misma eficacia que la afirmación «Pop Art es el retrato de un bote de sopa Campbell». A ello añade Angell que, ahora que las primeras películas de Warhol están disponibles para su visionado, nuestra experiencia estará reñida con la simplicidad de [su] concepción»⁵.

Por supuesto, *no se puede describir Blow Job* como cuarenta y un minutos de un tío al que le están haciendo una mamada. El impacto de su concepto pop es de doble naturaleza: es la película de una mamada que no vemos en los cuarenta y un minutos de metraje. *Blow Job* se rodó en un periodo de vigilancia policial y de censura del cine *underground*, que llegó en Nueva York a su clímax con la incautación de la película de Warhol *Andy Warhol Films Jack Smith Filming Normal Love, Flaming Creatures* de Smith y *Un Chant d'amour* de Jean Genet. Tal como sugiere Angell, *Blow Job* fue concebida como una provocación, como un «atrápame si puedes». «Al confrontar la provocación sexual implícita en su título con la cómica mojigatería de su contexto, Warhol parodiaba y subvertía tanto las expectativas de los fans del porno como las de los censores cinematográficos, haciendo compartir a ambas categorías de espectadores una misma experiencia de frustración y decepción, e implicándoles en un mismo tipo de deseo ilícito»⁶.

⁴ Véanse las notas técnicas en C. ANGELL, *The Films of Andy Warhol: Part II*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1994, p. 9

⁵ *Ibid.*, p. 10

⁶ C. ANGELL, *Something Secret: Portraiture in Warhol's Films*, Sidney, Museum of Contemporary Art, 1994, p. 8.

Gran parte de lo que se escribe acerca de la película se centra en lo que *no* vemos, en la frustración de nuestro deseo de ver la «acción». «Parece una auténtica mamada en directo que no estamos viendo», escribe Koch en *Stargazer*⁷. Y «El pene al que se le está practicando la felación es el centro de atención. Sin embargo, está excluido de la imagen»⁸. Él repite: «La verdadera acción de la película ocurre fuera de la imagen». Su «foco de interés imaginario [está] cincuenta centímetros por debajo de la imagen, algo que el rostro que aparece en la pantalla no nos deja olvidar por un momento. Perversamente inflexible, la imagen se niega en redondo a moverse hacia el diafragma, insiste en un primer plano de treinta y cinco minutos que debería ser la apoteosis de un “plano de reacción”»⁹. Aunque Koch piensa, al igual que Angell, que entender las películas de Warhol como meros conceptos, como gestos dadaístas, oscurece «su suntuosa belleza»¹⁰, sin embargo ve *Blow Job* como «un ejemplo de ingenio pornográfico»¹¹. Puede que sea completamente cierto que *Blow Job* contiene una ingeniosa trampa contra los censores y los entusiastas del porno, pero, en mi opinión, la película es demasiado sexy para ser realmente cómica. Se oyen algunas risitas en las proyecciones de *Blow Job*, pero apenas hay carcajadas, aunque en su primera proyección provocó una divertida reacción que ha pasado a la historia: tras diez minutos de película Taylor Mead se levantó y salió de la sala diciendo al público asistente «Ya me he corrido». Como veremos, iba a ser otra película de la misma época, *Mario Banana* (que tiene una versión en blanco y negro y otra en color), la que hiciera la parodia de una mamada.

¿Pero qué es lo que *vemos* en *Blow Job*? ¿De dónde proviene la «suntuosa belleza» que está *en* la imagen? ¿Qué es lo que ocurre con el rostro? Ciertamente, cuando contemplamos *a* este hermoso joven *buscamos* signos de su excitación sexual en el ritmo de la tensión y el relajamiento de su rostro, que se registra en los músculos de alrededor de su boca, al cerrar fuertemente sus ojos y al volver a abrirlos; y, en lo que resulta más significativo desde un punto de vista cinematográfico, al elevar o inclinar la cabeza.

A la hora de describir lo que vemos al visionar *Blow Job*, de principio es importante señalar que tras un periodo breve, quizá hacia la mitad del segundo rollo, queda claro que no vamos a ver nada más que la repetición, con pequeñas variantes, de lo que ya hemos visto. Sólo veremos la cara de un hombre, en primer plano, mirando hacia arriba, hacia abajo, hacia delante, y, de vez en cuando, a uno u otro lado. Su cabeza se sitúa hacia la derecha o hacia la izquierda de la imagen, raramente en el centro. El darnos cuenta de que esto es todo lo que veremos nos libera de verlo de otro modo. Sabemos que no va a ocurrir nada; por decirlo de otra manera, lo que define el «ocurrir», el incidente, el acontecimiento, incluso la narración, lo que vemos, lo que notamos y pensamos en una película como *Blow Job* es muy diferente de lo que

⁷ S. Koch, *op. cit.*, p. 47.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

ofrece cualquier otra película que hayamos visto. Lo que voy a describir, por ello, es el resultado de este proceso de darnos cuenta, de darnos cuenta de que no ver la mamada anunciada en el título, la mamada que tengo motivos para pensar que esta ocurriendo y que es realmente el tema de la película, no es tanto una frustración como, según acabo de mencionar, una liberación.

Se podría decir que esta película «narra» un acto sexual, y que como tal tiene un principio, un desarrollo y un final, incluso una coda. Al principio, el rostro que vemos está impassible, con la cabeza bastante quieta. Sin embargo, pronto empieza a ocurrir algo. El hombre inclina la cabeza hacia arriba, hacia abajo, a veces la apoya en la pared que tiene detrás, de modo que sólo podemos ver su barbilla tensa y su cuello estirado mostrando una prominente nuez. Su cabeza da a veces una sacudida hacia un lado o hacia el otro (el movimiento resulta rápido incluso para una velocidad de película muda), mientras su frente se arruga y sus labios se fruncen. Al menos una vez se humedece los labios. De vez en cuando, aparece una de sus manos en la imagen, se limpia los labios, se aprieta las mejillas, o se pasa los dedos por el pelo. Después de siete rollos de sucesos mínimos que nos ponen en sintonía con esta cara mientras expresa intermitentemente excitación sexual o relajación, el penúltimo rollo nos muestra la contorsión deleitosa del momento del orgasmo. Justo antes de que veamos el espasmo decisivo, sus manos se colocan detrás de la cabeza como si se tratara de una rendición absoluta. Después de correrse, vuelve a su estatismo e impassibilidad, se rasca la nariz y se acaba el rollo. Cuando empieza el siguiente, los movimientos de la cabeza y los gestos de su rostro sugieren que el hombre se está subiendo la cremallera y abrochándose el cinturón. Se pone un cigarrillo en la boca, enciende una cerilla, enciende el cigarro, lo deja en el mismo lugar mientras inhala, y luego exhala un humo que le oscurece la cara. Con una obvia satisfacción postorgásmica, fuma, mira a su alrededor, y se frota la nariz y la boca con la palma de la mano. Apoya la cabeza en su brazo izquierdo, acerca la mano a su cara y pellizca sus mejillas. Su boca pronuncia unas pocas palabras mudas, se inclina hacia delante y se acaba la película.

Mientras observábamos su rostro buscando algún indicio de excitación sexual, seguimos que también hemos pensado acerca del modo en que vemos la cara, y hasta qué punto la vemos bien. La iluminación de la película está situada no desde donde nosotros miramos, sino desde arriba. Así, cuando el hombre mira directamente a la cámara, sus ojos permanecen ocultos en la sombra. Su rostro sólo está completamente iluminado cuando echa la cabeza hacia atrás y mira hacia la luz. Si existe alguna sensación de frustración en *Blow Job*, creo que ésta proviene de la imposibilidad de ver la cara de este hombre. Ello tampoco es exacto. Vemos su cara, pero sólo cuando él no nos mira, cuando, unas veces por éxtasis y otras por tedio, mueve la cabeza hacia atrás, y mira hacia donde no estamos. A menudo mira directamente hacia nosotros, pero no podemos verle mirar. La cámara de Warhol captura esta cara y la sensación que transmite, pero al mismo tiempo nos la oculta; y lo hace por medio del posicionamiento de la luz, como si ésta fuera sólo una bombilla colgada del techo, colocada encima, aunque un poco hacia la izquierda, de la escena. No podemos establecer contacto visual. No podemos mirar al hombre a los ojos y detectar la vulnerabilidad que implica su sumisión a que le den placer. No podemos poseerle sexualmente. Podemos

ver su cara, pero, por decirlo de alguna manera, no podemos *poseerla*. Esta cara no es *para* nosotros.

Esta afirmación parecería contradecir las dos interpretaciones de las películas de Warhol: la que afirma que son voyeurísticas y la que afirma que son exhibicionistas. Según Stephen Koch, «El voyeurismo domina las primeras cintas de Warhol, más incluso que en la mayoría de las películas, definiendo también su estética»¹², mientras que David James, en *Allegories of Cinema*, defiende que esto no es posible, ya que el voyeurismo se caracteriza por «la observación repetitiva de personas que no son conscientes de dicha observación», mientras que los actores de Warhol «se exhiben narcisistamente» a «una cámara cuyo poder reside en la amenaza de mirar hacia otro lado»¹³. Koch califica como voyeurísticas a las primeras películas de Warhol al apuntar que «nos mantenemos a distancia del espectáculo sexual no por el impulso de esconder y ocultar del *voyeur*, sino por el hecho de que lo que vemos no es real, de que es una película»¹⁴. De hecho, sin embargo, la forma específica en que *Blow Job* se afirma en tanto película –el encuadre fijo y completamente delimitador, la iluminación del sujeto, la disminución de la velocidad– más que dificultar la experiencia voyeurística la anula del todo. Además, tampoco puede decirse que la estrella de *Blow Job* se esté exhibiendo. De hecho, parece desinteresarse totalmente respecto a la presencia de la cámara de Warhol; no se adapta a ella; ni siquiera parece que sea consciente de ella. Quiero reclamar para *Blow Job* lo que yo denomino *una ética de la mirada anti-voyeurística*, frente a la afirmación de Koch de que la cámara de Warhol es voyeurística y la de James al decir que los sujetos de Warhol son narcisistas.

Blow Job se parece, en muchos aspectos, a las películas-retrato de pruebas de pantalla que Warhol estaba comenzando a realizar más o menos al tiempo en que ésta se filmaba. Al igual que en los nueve fragmentos de *Blow Job*, las pruebas de pantalla eran en blanco y negro, mudas, con primeros planos de rostros en rollos de treinta metros realizados con una cámara fija. A muchos de los modelos se les pedía que permanecieran completamente quietos durante el rodaje para que el retrato filmado se pareciera lo más posible a una fotografía. Además de la variedad de rostros, lo que cambia de manera más dramática es la iluminación, que es cuidadosamente controlada con el fin de producir un amplio abanico de efectos. Estos efectos son el equivalente fílmico de la manipulación de fotografías que lleva a cabo Warhol en el proceso de serigrafía de sus retratos, que, según Jonathan Flatley, implica una interrelación compleja entre retrato y ocultación, entre figuración y desfiguración, entre idealización y eliminación, entre corporeidad y abstracción:

Por un lado, los retratos de Warhol tienen el aspecto de ser como hipogramas, trabajos decorativos de cosmética incapaces de «significar» nada en sí mismos. Por el otro, el acto suplementario de subrayar, *a través del maquillaje*, los rasgos de una cara, no su-

¹² *Ibid.*, p. 42.

¹³ D. JAMES, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 67.

¹⁴ S. Koch, *op. cit.*, p. 44.

pone una mera adición, un «aumento», o mejoría, sino que demuestra la inestabilidad radical del reconocimiento... La cualidad hipográmica de los retratos de Warhol se desliza rápidamente hacia la prosopopeya, infectando *todo* lo reconocible de nuestra cara con una inquietante sensación de ficción... No existe reconocimiento, de hecho, no existe ningún rostro *anterior* al retrato¹⁵.

Los procedimientos formales de Warhol para pintar o filmar rostros tienen su equivalente psíquico en la autorrepresentación de sus modelos. Colocados frente a la cámara, cada uno de ellos proyecta un personaje, hace de su cara una máscara. Como explica David James:

La cámara es una presencia bajo cuya mirada y contra cuyo silencio el modelo debe construirse a sí mismo. Al tiempo que hace inevitable la actuación, configura el ser en tanto actuación. Las simples actividades, propuestas como tema de documentación, son insuficientes para absorber del todo al modelo y simplemente establecen un área alternativa de atención que permite a la autoconciencia un escape momentáneo. El modelo oscila entre la actividad y la conciencia del contexto en el que ésta tiene lugar. En *Eat*, por ejemplo, los ojos de Robert Indiana se fijan en el champiñón y luego recorren la habitación intentando evitar el lugar hacia el que, inevitablemente, deben mirar. La situación es la misma del psicoanálisis; la cámara es el analista silencioso que ha dejado al sujeto a solas con su necesidad de autoproyección fantástica... A solas ante la ansiedad que causa el conocimiento de ser observado y, a la vez, de haberle sido negado el acceso a los resultados de dicha observación, el sujeto debe construirse a sí mismo en los espejos mentales de su propia imagen o en el recuerdo de sus fotografías¹⁶.

Aunque este análisis es correcto al aplicarse a la mayoría de las pruebas de pantalla y a otros retratos cinematográficos tales como *Eat* y *Henry Geldzahler*, no funciona del mismo modo en *Blow Job*. En este caso, la actividad que ocupa al hombre filmado no está en absoluto documentada; y, sin embargo, es suficiente para absorber al sujeto y mantener a la autoconciencia atrapada durante la duración de la película. El único reconocimiento que demuestra de otro contexto —la cámara y el equipo de rodaje— es el de las palabras que emite en los segundos finales de la película, y no debería sorprendernos que sea sólo en dicho momento en que parece percatarse del mismo. De hecho, la inteligencia de *Blow Job* debe entenderse de otro modo: no como un comentario sobre una película porno, sino como una lección de cómo producir un retrato verdaderamente hermoso —mejor que cuando se dice «di patata»—. Quizá debamos corregir la

¹⁵ J. FLATLEY, «Warhol Gives Good Face: Publicity and the Politics of Prosopopeia», en J. DOYLE, J. FLATLEY, y J. E. MUÑOZ (eds.) *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 112. El artículo de Flatley ha sido crucial para mi forma de pensar sobre Warhol, y el título de mi artículo le rinde homenaje al apropiarse del encabezamiento de la sección de la que he extraído la cita. En la sección final del artículo, «Giving Face as Giving Head», la breve argumentación de Flatley sobre *Blow Job* comienza con la respuesta al voyeurismo que intento elaborar aquí.

¹⁶ D. James, *op. cit.*, p. 69.

afirmación de David James de que «sólo si estás inconsciente (*Sleep*) o eres un edificio (*Empire*) puedes ignorar la atención de los *media* en el mundo de Warhol», añadiendo que también sucede tal cosa si te están haciendo una mamada¹⁷.

Un problema bastante frecuente en la crítica de Warhol es que no existe ninguna afirmación categórica que haga justicia a la amplitud de su obra. Aunque su trabajo es increíblemente coherente en muchos aspectos, dentro de dicha coherencia existe una gran variedad experimental. Por ejemplo, en *Kiss*, otro retrato cinematográfico hecho en rollos de treinta metros, en el que cada uno de sus trece segmentos muestra a distintas parejas besándose. Aunque existe algún pequeño indicio de advertencia de la presencia de la cámara —en una sonrisa maliciosa o en una mirada fija a la lente—, la mayor parte del tiempo las parejas están tan absorbidas el uno con el otro que se ignora la presencia de la cámara y, en cualquier caso, el encuadre de la mayoría de los besos está tan en primer plano que apenas podemos ver a ninguno de los dos personajes que se besan ni determinar, por tanto, si existe tal autoconciencia. Pero más interesante en este contexto nos parece una película que confirma en muchos puntos importantes la descripción de James. Me refiero a la versión cómica de *Blow Job, Mario Banana*.

Mario Banana consiste en otro primer plano de un rostro, en este caso un poco más cercano; la posición de la cara sugiere que Mario Montez, la estrella de la película, está boca abajo. Mario lleva un traje de fiesta barato, un llamativo collar y su peluca de Jean Harlow, que, como comentara Ronald Tavel, guionista de las primeras películas sonoras de Warhol, «parecía un gato blanco despeluchado»¹⁸. Cuando empieza el rollo, Mario mira directamente a la cámara, baja sus ojos en imitación de la vergüenza, pero no puede evitar mirar de nuevo directamente a la cámara. Entra un plátano en la imagen. Llama la atención de Mario. Lanza una mirada de complicidad a la cámara. El plátano se mueve hacia el centro de la pantalla, hacia la boca de Mario, y vemos que es el propio Mario, con sus guantes blancos de fiesta, quien, delicadamente, lo está sujetando. Mario pela lentamente el plátano mientras mantiene sus ojos pegados a la lente. Sujeta la fruta, la observa, la lame y la chupa. La imitación de la felación está en camino. Mario le da un mordisco, nos mira y mastica con placer. Lame de nuevo el plátano, se lo mete hasta la garganta, nos mira y muerde otra vez. La tercera vez que Mario se mete el plátano en la boca, se lo mete y se lo saca cinco veces, le da un último mordisco y se acaba la película. *Mario Banana* es, sin duda, «un ejemplo de ingenio pornográfico».

Al contrario que el hombre de *Blow Job*, Mario está completamente iluminado, siendo cada expresión facial intensamente visible. Sus ojos miran directamente a los nuestros. No le pillamos *in fraganti*; nos hace señas con los ojos para que veamos lo que puede hacer con ese plátano. Tavel también escribió, parafraseando a Jack Smith sobre *Maria Montez*: «No te confundas, Mario Montez cree que es la Reina del Celu-

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸ R. TAVEL, «The Banana Diary: The Story of Andy Warhol's *Harlots*», en M. O'Pray (ed.) *Andy Warhol: Film Factory*, Londres, British Film Institute, 1989 (publicado por primera vez en *Film Culture* 40 [primavera de 1966]), p. 66.

loides»¹⁹. Mario está actuando en su papel cada uno de los segundos de los cuatro minutos. Como personaje, Mario es totalmente autoconsciente. De hecho, él es la autoconciencia personificada. El mismo Warhol indicó qué era lo que hacía la actuación de Mario tan conmovedora: «Adoraba vestirse como una reinona glamurosa, aunque también sentía una profunda vergüenza al travestirse (con frecuencia se ofendía si utilizabas esa palabra –él lo llamaba “disfrazarse”)²⁰». Mortificado, Mario Montez pone en acto su vergüenza de actuar, de *lo que* está actuando, y *como lo* está actuando.

La inteligente caracterización que hace David James del espacio fílmico de Warhol como un «teatro de autopresentación» en donde la gente está «siempre intentando adaptarse a las peticiones de la cámara»²¹ puede verse como un paradigma que se aplica de distinto modo en cada una de las películas. Mario Montez es todo adaptación en *Mario Banana*; no hay oscilación entre la actividad que se documenta y la conciencia del contexto. La autoconciencia de Mario aparece representada para la cámara como función de la felación que está realizando. En contraste, la estrella de *Blow Job* no lleva a cabo ningún tipo de adaptación. Parece que su atención está totalmente absorbida por la sensación que su cara revela. No actúa; se actúa sobre él.

La diferencia entre las dos películas va más allá de la simple diferencia entre dar y recibir, pero el sentido de esta diferencia en particular en el mundo de Warhol constituye buena parte de su interés, y ciertamente también para los espectadores gays que intentamos reconstruir nuestras historias. Thomas Waugh habla de la revisión que hace Warhol de una «dinámica clave» de la vida gay de los años sesenta, el «paradigma reina-prostituto»: «Si la reina es afeminada, intensa, de punta en blanco, oral, deseosa y, para utilizar la palabra de [Parker] Tyler en los años sesenta, “excéntrica”, el prostituto –o “mercancía”– es un macho, relajado, completamente desnudo, taciturno, ambivalente y “hetero”. La reina mira, a la mercancía se la mira...»²². En el caso de *Mario Banana* y *Blow Job*, podríamos añadir que la reina es totalmente visible mientras que al prostituto apenas se le reconoce.

Ahora que también me he referido yo al hombre de *Blow Job* como un prostituto, es el momento de volver a mi objeción inicial a que Koch le llamara así en *Stargazer*. Y lo haré volviendo una vez más a David James:

Lo que distingue a Warhol tanto de sus predecesores como de sus sucesores es su falta de interés en la inflexión moral o narrativa; su predisposición a permitir que las subculturas marginales entren en el proceso de documentación corre pareja al uso de estructuras formales paratácticas que no dejan lugar para su toma de posesión como autor. La negativa de Warhol a suprimir, a censurar o incluso a crear jerarquías hablan

¹⁹ R. Tavel, *op. cit.*, p. 84. Tavel alude aquí al artículo de J. SMITH «The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez», en J. HOBERMAN y E. LEFFINGWELL (eds.) *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Nueva York, High Risk Books, 1997 (publicado por primera vez en *Film Culture* 27 [invierno de 1962-1963]).

²⁰ A. WARHOL y P. HACKETT, *POPism: The Warhol Sixties*, Nueva York, Harcourt Brace, 1980, p. 91.

²¹ D. James, *op. cit.*, p. 67.

²² Th. Waugh, «Cockteaser», en *Pop Out: Queer Warhol*, cit. p. 54.

de una tolerancia ética y estética al mismo tiempo que es inherente a sus gestos más característicos: su eliminación de las distinciones entre superficie y profundidad, entre vida y arte, entre realidad y artificio, entre alta sociedad y bajos fondos²³.

Encuentro esta parte del artículo de James particularmente relevante por cuanto relaciona la estética de Warhol con su ética a partir de su desinterés en la moralización y su rechazo de la posesión autorial. Sin embargo, no estoy de acuerdo con la idea de que la aproximación acrítica de Warhol implique tolerancia, ya que la tolerancia implica precisamente las jerarquías que Warhol rechaza. La tolerancia es unidireccional. La cultura dominante tolera una subcultura, o no, según decida. Una subcultura no tiene mucha elección. Como en la famosa cita de Pier Paolo Pasolini: «En las relaciones con aquellos que son “diferentes”, la tolerancia y la intolerancia son una misma cosa»²⁴. Una postura realmente ética implica no sólo una tolerancia de la diferencia sino una obligación provocada por el propio hecho de la diferencia. La cámara de Warhol hace que la diferencia sea visible. Es como si Warhol se hubiera puesto a ilustrar, veinticinco años antes, el primer axioma para un análisis antihomóforo de la sexualidad de Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemology of the Closet*: «Todas las personas son diferentes»²⁵. Son las personas en su fascinante diferencia las que constituyen el mundo de Warhol. «El mundo me fascina», dijo en una de sus primeras entrevistas importantes, «Es tan bonito, sea lo que sea. Apruebo todo lo que la gente hace»²⁶. Warhol no juzga a la gente de su mundo. Nos da acceso a ellos, a sus variadas gradaciones de belleza, pero sin convertirlos en objetos de nuestro conocimiento. Simplemente son. La cara del hombre en *Blow Job* es sólo una cara, una cara de hombre, un hombre al que le están haciendo una mamada. Eso es todo. ¿Por qué le llama entonces Koch prostituto homosexual? ¿Y por qué lo hago yo?

Esta pregunta nos lleva de nuevo al problema del voyeurismo. La reacción de Koch al ver la cara del hombre de *Blow Job* es precisamente lo contrario de lo que para James constituye la postura estético-ética de la obra de Warhol: Koch se apodera de él, adopta un conocimiento sobre él y moraliza y censura tal construcción. Este hombre, nos asegura, sufre «pulsiones psicológicas». Cae sin remedio en actividades carentes de valor. «Lleva su cuerpo» a la ciudad y lo ofrece como artículo de consumo. Es un trozo de carne putrefacta. Comparemos esta opinión con lo que Warhol dice sobre este hombre. En *Popism*, nos cuenta que pidió al actor Charles Rydell que protagonizara la película. Rydell no se presentó porque pensaba que Warhol estaba tomándole el pelo. Así que, tal como dice Warhol, «acabamos utilizando a un chico muy guapo que estaba por casualidad aquel día en la factoría, y que años más tarde creí reconocer en una película de Clint Eastwood»²⁷. John Giorno, miembro del círcu-

²³ D. James, *op. cit.*, p. 67.

²⁴ P. P. PASOLINI, *Lutheran Letters*, trad. de S. Hood, Manchester, Carcanet New Press, 1983, p. 58.

²⁵ E. KOSOFSKY SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 22.

²⁶ G. BERG, «Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol», en *Andy Warhol: Film Factory* (publicado por primera vez en *Cahiers du Cinéma in English* 10 [1967]), p. 60.

²⁷ A. Warhol y P. Hackett, *op. cit.*, p. 51.

lo de Warhol en aquella época y aquel que duerme en *Sleep*, cuenta simplemente que «alguien trajo a la Factory a este joven y anónimo actor que estaba representando a Shakespeare en el parque, un tipo bello e inocente al que nadie conocía y al que nadie vio más. Andy hizo *Blow Job* con él, el rostro de un hombre al que le hacen una mamada y que se corre»²⁸.

Por mucho que me gusten estas descripciones – «un chico muy guapo», «un tipo bello e inocente»– no pretendo justificar al hombre de *Blow Job*. Puede que sea inocente, pero no es ningún ángel. Me contento con pensar que es un hombre dispuesto a ponerse frente a una cámara de cine (y un equipo de rodaje) mientras que le chupan la polla. En ese aspecto, no me causa mayor problema el que fuera un «prostituto homosexual» tal como le llama Koch, siempre y cuando le pueda llamar así sin imaginármelo como un objeto *para mí*. Puesto que, si tal como definiendo, *Blow Job* constituye una ética de la mirada anti-voyeurística, no puedo *conocer* a ese hombre, si por «conocer» entendemos hacer de él un objeto tanto de posesión sexual como de conocimiento. Koch habla de la figura del prostituto en las últimas películas de Warhol: «El prostituto, identificándose como la sexualidad de su carne y nada más, se ofrece como un sujeto totalmente pasivo y sin voluntad, subordinado exclusivamente a la voluntad de los otros»²⁹. Esto se puede aplicar a Joe Dallesandro en las películas de Paul Morrissey, que comparten la perspectiva moralizante del mundo a la vez que explotan la lujuria *por* el espectacular cuerpo del prostituto. Ello es probablemente cierto también en *My Hustler*, la primera película de Warhol en la que trabajó Morrissey. Pero Koch también ha aplicado dicha interpretación retroactivamente a *Blow Job*, aunque el mismo reconoce, incluso, que hay muchísimas diferencias entre las películas:

My Hustler es un fragmento de realismo psicológico. Incluso en la actualidad [1973] se me hace extraño escribir esta frase. En 1964 no podría haberlo hecho. Es un pequeño fragmento cinematográfico estructurado que relata una situación humana probable, cuyo fin era atraer el interés de la gente del mundo del cine. Esta película es el final de un largo camino iniciado con *Sleep*³⁰.

My Hustler es en cierto modo la típica película sonora que Warhol rodó después de sus películas mudas. Sus películas sonoras se rodaron con una cámara Auricon de rollos de 365 metros, consistiendo muchas de ellas en dos rollos de treinta y tres minutos. La primera de todas, *Harlot*, es una especie de *reprise* de *Mario Banana*, pero esta vez Mario Montez se coloca en el diván de Warhol junto a otras tres personas que están contemplando sus travesuras con los plátanos. La diferencia más significativa es el añadido de la banda sonora. Las tres voces fuera de imagen mantienen una conversación que a veces hace referencia a algo que ocurre dentro de la misma. El pri-

²⁸ J. GIORNO, *You've Got to Burn to Shine*, Nueva York, High Risk Books, 1994, p. 146.

²⁹ S. KOCH, p. 122. Para un análisis más interesante de la relación entre Warhol, la pasividad y la prostitución, ver J. DOYLE, «Tricks of the Trade: Pop Art/Pop Sex», en *Pop Out: Queer Warhol*, pp. 191-209.

³⁰ S. Koch, *op. cit.*, p. 79.

mer rollo de *My Hustler* fue concebido de una manera bastante parecida, con la cámara fija sobre Paul America mientras toma el sol en Fire Island. La diferencia hubiera sido que las tres voces fuera de la imagen discutieran sólo sobre lo que se ve en la pantalla. Pero tal idea se niega en la primera toma, al mostrar no al prostituto sino a su cliente. El prostituto aparece por primera vez cuando la cámara hace una panorámica alejándose de la locuaz reina para mostrar cómo Paul America camina hacia la playa. Después de detenerse un rato en el cuerpo del prostituto, un corte devuelve al espectador al porche de la casa de la playa, tras lo cual se suceden una serie de panorámicas y de cortes entre los hablantes y el objeto de sus comentarios.

En un artículo que lamenta el declive de las películas de Warhol a partir de la entrada en escena de Morrissey, Tony Rayns escribe: «Cuando Morrissey insistía en hacer panorámicas desde el objeto sexual hasta los hablantes, no sólo rompía la integridad formal de los métodos de Warhol, sino que también, de un golpe, hacía de las películas de la Factoría un vehículo para los “actores”»³¹.

Morrissey [...] introdujo un claro tono de moralismo: *Flesh*, *Trash*, *Heat* y el díptico del horror son la crónica de todos los males derivados de la carne. No solamente son películas dirigidas siguiendo la autoría convencional, sino cuyo guión y *casting* son expresión más o menos explícita del punto de vista del autor, una mezcla de lascivia, paternalismo y arrogante desprecio³².

Estoy de acuerdo con esta valoración de las películas de Morrissey, pero volvamos a *My Hustler* para determinar qué es lo que Morrissey ha hecho realmente, si es realmente a Morrissey a quien hay que culpar³³. Rayns le acusa de que al cambiar la técnica de Warhol mediante la introducción de panorámicas de la casa de la playa está haciendo de esta película el vehículo para actores (escribe «actores» entre comillas). Lo que creo que intenta decir es que con *My Hustler* los personajes dejaron de ser «ellos mismos» y comenzaron a actuar. Pero si, frente a la cámara de Warhol, ser uno mismo es ya en sí mismo una actuación, ¿qué es lo que ha cambiado? La respuesta está en una palabra: «prostituto». Cuando Koch dice que esta película narra una situación humana probable, se está refiriendo a la historia que esboza la película: una reina ha traído a un prostituto a Fire Island, en donde se convierte en el objeto de una competición entre la reina, la bruja de su vecino y un prostituto madurito que se ha dejado caer por la casa de la playa. Un prostituto, una reina, una bruja, y otra vez un prostituto: esto es lo nuevo de *My Hustler*. Es interesante que el «realismo psicológico» necesita que nos aproximemos a los personajes de tal modo que podamos identificarles con estereotipos. Esta es la clase de conocimiento —un conocimiento que presupone, que sabe; un

³¹ T. RAYNS, «Death at Work: Evolution and Entropy in Factory Films», en *Andy Warhol: Films Factory*, cit., p. 165.

³² *Ibid.*, p. 169.

³³ No está claro que los cambios que Rayns atribuye a Morrissey sean realmente sus contribuciones a *My Hustler*. Chuck Vein aparece en los créditos como codirector junto a Warhol; Morrissey sólo como encargado del sonido.

conocimiento del otro para uno mismo; el hacer del otro un objeto para el sujeto—, éste es el tipo de conocimiento que excede el rostro de *Blow Job*.

Puesto que relacioné el anti-voyeurismo de *Blow Job* con la ética, quiero terminar con una frase de Emmanuel Levinas enormemente sugestiva; desearía solamente yuxtaponerla a lo ya dicho de la película de Warhol:

El Otro, en la rectitud de su cara, no es un personaje dentro de un contexto. Normalmente, cada uno de nosotros somos un «personaje»: un profesor de la Sorbona, un juez en la corte suprema, el hijo de fulanito, todo aquello que aparece en el pasaporte de cada uno, la forma de vestir, el modo de presentarse a uno mismo. Todo significado en el sentido habitual del término se relaciona con un contexto tal: el significado de algo está en relación con otra cosa. Aquí, por el contrario, la cara es significado en sí misma. Tú eres tú. En este sentido, se puede decir que la cara no se «ve». Es lo que no puede convertirse en contenido, en aquello que tu pensamiento puede abarcar; es incontenible, te lleva más allá³⁴.

³⁴ E. LEVINAS, *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1985, pp. 86-87.

MARIO MONTEZ, *FOR SHAME*

Voy a comenzar con una cita de un artículo sobre Andy Warhol y la performatividad escrito por Eve Kosofsky Sedgwick, una de las figuras centrales, y también fundacionales, en los Estados Unidos de América, del campo de conocimiento conocido como teoría *queer*:

De la vergüenza a la timidez y de allí al resplandor –e, inevitablemente, vuelta a empezar, una y otra vez–: el candor y la agudeza cultural de este itinerario hacen de Warhol la figura ejemplar de un nuevo proyecto, uno que considero urgente, de comprender cómo el sentimiento doloroso de la vergüenza funciona como un nexo de producción: de producción de significado, de presencia personal, de política y de eficacia performativa y crítica¹.

La intuición que demuestra Eve Sedgwick en este párrafo podría ser más acertada de lo que ella pensara, puesto que cuando lo escribió había visto muy poco del material que realmente confirma lo que ella afirma –la amplia producción cinematográfica de Warhol de mediados de los sesenta²– [Warhol retiró sus películas de circulación a principios de los setenta y sólo volvieron a ser proyectadas tras el acuerdo hecho en 1982 con el Whitney Museum of American Art para investigarlas y exhibirlas. Sedgwick escribía en 1996, cuando se habían restaurado y reestrenado muy pocas de ellas]. En este artículo quiero mostrar un ejemplo del uso productivo de la vergüenza llevado a cabo por Warhol y, al mismo tiempo, definir la urgencia que Sedgwick conside-

¹ E. KOSOFSKY SEDGWICK, «Queer Performativity, Warhol's Shyness, Warhol's Whiteness», en J. DOYLE, J. FLATLEY, y J. E. MUÑOZ, *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 135.

² Warhol retiró sus películas de circulación a principios de los setenta. Después del acuerdo de 1982 para permitir al Whitney Museum of American Art investigar y presentar sus películas, el museo inició su proyección por entregas, la primera en 1988 y la segunda en 1994. Véase *The Films of Andy Warhol: An Introduction*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1988 y C. ANGELL, *The Films of Andy Warhol: Part II*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1994). *Screen Test #2*, la película que se discute en este artículo, fue restaurada en 1995 y proyectada en 1998.

ra que posee dicho proyecto, una urgencia que impulsa el mío propio³. Aunque lo califico como «propio», debo añadir que mi proyecto toma como punto de partida el primer axioma que propone Sedgwick para cualquier análisis antihomóforo: «Todas las personas son diferentes». Este axioma aparece en la introducción al innovador estudio de Sedgwick titulado *Epistemology of the Closet* (Epistemología del armario), y se convierte en el principio rector de toda su obra y de todo lo que he aprendido de ella: la necesidad ética de desarrollar herramientas cada vez más sutiles para encontrar, defender y valorar las diferencias del otro –o, mejor aún, sus diferencias y singularidades–. En uno de los muchos momentos emotivos de su obra, Sedgwick describe tal necesidad en relación con la «presión de la pérdida en la época del sida» del modo siguiente: «Que se haga justicia al desgarrador ramo de flores de la particularidad del amigo»⁴.

* * *

«Pobre Mario Montez», escribe Warhol en *Popism*, «el pobre Mario Montez se sintió realmente herido en la escena [en *Chelsea Girls*] en que se encuentra a dos chicos juntos en la cama y les canta *They Say that Falling in Love Is Wonderful* («Dicen que enamorarse es maravilloso»). Se suponía que tenía que quedarse en la habitación diez minutos, pero los chicos le insultaban tanto desde la cama que se escapó a los seis minutos y no podíamos convencerle de que volviera para acabar su papel. Yo insistía diciéndole «Estabas increíble, Mario. Vuelve, haz como si te hubieras olvidado de algo, no dejes que ellos te roben la escena, no tiene sentido sin ti», etc., etc. Pero él se negaba a volver. Estaba demasiado molesto»⁵.

Pobre Mario. Aunque Andy insiste en su talento como cómico innato, casi todo lo que cuenta de él son historias desgraciadas.

Mario era muy amable y muy bondadoso, aunque una vez se puso hecho una furia conmigo. Estábamos viendo una escena suya en la película titulada *The Fourteen-Year-Old Girl* [también conocida como *The Shoplifter* o *The Most Beautiful Woman in the World*, aunque actualmente se la conoce como *Hedy*], y cuando se dio cuenta de que había realizado un zoom para grabar un primer plano de su brazo cubierto de vello espeso, oscuro y masculino, en el que se le marcaban todas las venas, se sintió molesto y herido y me acusó, con todo su orgullo latino: «Veo que intentabas sacar lo peor de mí»⁶.

* * *

³ Los resultados de este proyecto conforman una parte de mi argumentación en «Getting the Warhol We Deserve», *Social Text* 59 (verano de 1999), pp. 49-66.

⁴ E. KOSOFSKY SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 23.

⁵ A. WARHOL y P. HACKETT, *POPism: The Warhol Sixties*, Nueva York, Harcourt Brace & Company, 1980, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 91. Hedy Lamarr estuvo envuelta en numerosos litigios; así, puesto que la película de Warhol, con guión de Ronald Tavel, estaba basada en un hecho real de 1966 en el que Lamarr fue acusada de hurto (cargo del

He denominado mi proyecto, aunque de manera provisional, «*Queer* antes que *Gay*». Aborda los aspectos reivindicativos de la cultura *queer* neoyorquina de la década de los sesenta con el fin de contrarrestar la corriente homogeneizadora, normalizadora y desexualizadora de la vida gay propulsada por la política conservadora gay de los Estados Unidos. En los inicios de este proyecto escribí un artículo sobre el clásico film mudo de Warhol de 1964, *Blow Job*. En él pretendía rebatir la fácil acusación de voyeurismo que tan a menudo ha sido asociada a la cámara de Warhol⁷. Pensé que era importante poner en evidencia que pueden existir –y de hecho deben existir– modos de hacer visibles las diferencias y singularidades *queer* sin tener que hacer frente necesariamente a la acusación de violación, haciéndolas visibles de un modo que podríamos denominar *ético*. A dicho artículo lo titulé «Face Value» («A primera vista») con el fin de subrayar mi intención de centrarme en lo que se ve *en* la pantalla (en este caso, como en muchos otros, sólo es una cara) y como alusión a la ética de Emmanuel Levinas. En el mismo hacía contrastar la autoabsorción del sujeto de *Blow Job* con aquello que me parecía su opuesto cómico, la autoconsciencia absoluta de Mario Montez al hacer una felación a un plátano en *Mario Banana*, una película de un único rollo de treinta metros de película realizada por Warhol el mismo año que *Blow Job*⁸. Warhol escribió con respecto a la autoconsciencia de Mario que «adoraba vestirse como una reinona glamurosa, aunque también sentía una profunda vergüenza al travestirse (con frecuencia se ofendía si utilizabas esa palabra –él lo llamaba “disfrazarse”»)»⁹.

La violación era pues patente cuando Mario fue sometido en *Screen Test #2* de Warhol a avergonzarse de su ilusionismo genérico, o quizá de sus *ilusiones* de género. Haciendo uso de una inquietante destreza para ocultar su mirada perspicaz directa al blanco, Warhol diría sobre esta película en un aparte explicativo de *Popism* que «*Screen Test* consiste en una entrevista realizada por Ronnie Tavel, que no aparece en pantalla, a un Mario Montez travestido en la que admite finalmente que es un hombre...»¹⁰. A esto le llamo yo «mirada perspicaz» porque, aunque no describe realmente lo que ocurre en la película, consigue expresar el aspecto que resulta más conmovedor, más turbador y más memorable de la misma: la «exposición» –*exposure*– de Mario, una palabra que Warhol usó en forma plural para titular su libro sobre fotografía de 1979¹¹; la misma que Stefan Brecht [hijo de Bertolt Brecht] eligiera para caracterizar el método cinematográfico de Warhol en su libro de 1970 titulado *Queer Theater*.

En 1965 Warhol descubrió el ingrediente adictivo de las estrellas. Se dio cuenta de que no sólo hay estrellas entre los bienes de consumo industriales cuyo valor de uso es

que fue absuelta), el título tuvo que cambiarse en varias ocasiones. Lamarr fue arrestada por los menos dos veces más por hurto.

⁷ Mi investigación sobre las películas de Warhol debe mucho al cuidadoso trabajo y la generosidad intelectual de Callie Angell, conservadora del Warhol Film Project.

⁸ D. CRIMP, «Face Value», en N. BAUME, *About Face: Andy Warhol Portraits*, Hartford, Wadsworth Athenaeum y Pittsburgh, Andy Warhol Museum, 1999, pp. 110-125.

⁹ A. Warhol y P. Hackett, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰ A. Warhol y P. Hackett, *op. cit.*, p. 124.

¹¹ *Andy Warhol's Exposures*, Nueva York, Andy Warhol Books/Grosset & Dunlap, 1979.

producto de la fantasía del consumidor, una fantasía mediante la que la publicidad puede crear adicción a una determinada marca [...], sino que lo que realmente crea adicción en el consumidor es la cualidad misma del estrellato [...]. Se propuso aislar este ingrediente, tuvo éxito y lo comercializó bajo el nombre de «Superestrella», la Superestrella de Warhol. La superestrella es una estrella de pureza extraordinaria: en ella sólo hay glamour, una mezcla de vanidad y arrogancia, hecha de autodesprecio masoquista a través de un sencillo proceso de inversión ilusoria. Las ventajas comerciales de este producto se crean durante la fase de manufactura: la materia prima la constituye cualquier persona que se desprecie a sí misma, siendo por lo tanto barata, y el proceso industrial es sencillo: convencer a la basura de que él o ella son personas fabulosas y dignas de ser envidiadas hasta la adoración. No hay que enseñarles nada. Si los clientes les consideran una estrella, son una estrella; si son una estrella, los clientes les tomarán como tal; si los clientes les toman como una estrella, se sentirían fascinados por ellos. El truco estaba pues en la exposición. De nuevo, el verdadero genio de Warhol para la abstracción tenía éxito: había inventado una técnica de cámara que sólo era exposición...¹².

Screen Test #2 consiste exactamente en lo que su título indica. Esta película de principios de 1965 no es sino una prueba de pantalla en la que se recoge la entrevista que Ronald Tavel, novelista y dramaturgo del teatro del ridículo¹³, y guionista de Warhol desde 1964 a 1967, hace a una superestrella para un nuevo papel (en *Screen Test #1*, que no he visto, el protagonista es Philip Fagan, por entonces amante de Warhol, y que compartió escena con Mario Montez en *Harlot*, la primera película sonora de Warhol y primera película en la que participó Tavel¹⁴). En *Screen Test #2*, Mario está realizando una prueba para el papel de Esmeralda en una nueva versión de *El jorobado de Notre Dame*. Durante todo el film su rostro aparece en un primer plano, un poco desenfocado, y tocado con una barata peluca oscura. Lleva también unos enormes pendientes y unos guantes de noche blancos. Al comienzo de la cinta Mario se pasa un buen rato atándose un pañuelo de seda en la peluca, utilizando la lente de la cámara como si fuera un espejo. Tras decir los créditos fuera de imagen, desde donde va a hablar durante toda la película, Tavel comienza a entonar, insinuar, halagar, pinchar y a exigir: «Ahora, señorita Montez, relájese... usted es una dama ociosa, una gran dama. Por favor, descríbame lo que siente en este momento». «Me siento» comienza a responder Mario, a lo que sigue una pausa demasiado larga mientras piensa lo que va a decir. «Me siento como si estuviera en otro mundo, en una fantasía... como si hubiera un reino que esperara ser gobernado por mí, como si pudiera dar ordenes y sugerir ideas».

¹² S. BRECHT, *Queer Theater*, Nueva York, Methuen, 1986, pp. 113-114.

¹³ «En 1965, Tavel era el dramaturgo de la casa. Hizo los escenarios para las primeras películas sonoras de Warhol, excepto para *Harlot* y *Drunk: Screen Test Number One*, *Screen Test Number Two*, *Life of Juanita Castro*, *Vinyl*, *Suicide*, *Horse*, *Bitch*, *Kitchen*. Los guiones de Warhol, dirigidos por John Vaccaro entre 1965 y 1967, también fueron obras de Teatro del Ridículo» (S. BRECHT, *op. cit.*, p. 107; véase también la nota a pie de página en p. 29).

¹⁴ No había escenario en *Harlot*. La banda sonora consistía en una conversación improvisada fuera de escena entre Tavel, Billy Name y Harry Fainlight. La conversación aparece transcrita en R. TAVEL, «The Banana Diary: The Story of Andy Warhol's *Harlots*», en M. O'PRAY (ed.), *Andy Warhol: Film Factory*, Londres, British Film Institute, 1989, pp. 86-92.

Pobre Mario. *Tal* reino está gobernado por Ronald Tavel. Es él quien da las ordenes y sugiere las ideas. Sin embargo, al principio da cuerda a la fantasía de Mario. Le pregunta por su carrera hasta ese momento, permitiéndole así alardear de su debut en *Flaming Creatures* de Jack Smith, de su papel de criada en *Chumlum* de Ron Rice, de su papel protagonista como la hermosa sirena rubia en *Normal Love*, también de Smith, y de su pequeño papel de bailarina con medias rosas en la misma película. Cuando le pregunta si los críticos estaban satisfechos con sus interpretaciones, da una respuesta digna de su nombre, según el famoso elogio de Jack Smith: «Tienes la misma perfecta apostura cinematográfica que Maria Montez»¹⁵. «Es curioso», dice Mario sin maldad alguna, «haga lo que haga, siempre sale bien, aunque sea un error. Mis mayores errores en pantalla se han convertido en mis mejores y más aplaudidas actuaciones».

Pobre Mario. Es ahora cuando comienza su humillación. Tavel le pide a Mario que repita con él «durante muchos años he oído tu nombre, pero nunca me ha parecido tan hermoso hasta que supe que eras un productor de cine, Diarrea». Mario tiene que decir «diarrea» una y otra vez, con distintos cambios de inflexión y énfasis. Luego tiene que mover su labios en sincronización con las palabras de Tavel. «Di "Diarrea" como si supiera a néctar», ordena Tavel. Mario obedece, ignorando totalmente hacia dónde conduce esta serie de alabanzas a un productor llamado Diarrea. Demostrará un imperturbable coraje al acatar la orden de «girar la botella», es decir, a masturbarse introduciéndose una botella por el culo (hay que recordar que sólo vemos su cara)¹⁶. Como si fuera un mimo, hace que arranque a mordiscos la cabeza de un pollo vivo mientras obedece la petición de Tavel de que actúe como si fuera un patán. Escenifica también el modo en que conseguiría seducir, en su papel de Esmeralda, a tres personajes diferentes –el capitán, el sacerdote y Quasimodo– en *El jorobado de Notre Dame*. Grita de terror y realiza bailes gitanos utilizando sólo sus hombros; hace pucheros, burla y saca la lengua; cubre la mitad inferior de su cara con un velo y demuestra que puede ser malvado o estar triste sólo con sus ojos. Como si fuera un ejercicio de énfasis en las consonantes, repite después de Tavel «Acabo de estrangular a mi pantera mascota. Patricia, mi pantera mascota, acabo de estrangularla, mi pobre mascota. Pero no estoy arañada, sólo algo fatigada».

De vez en cuando, Tavel le anima: «Muy bien, señorita Montez, eso estuvo maravilloso, estuvo perfecto, pienso que le vamos a contratar inmediatamente para este papel».

«¿Cómo podría agradecerérselo?» contesta Mario, tan encantado que resulta obvio que aún permanece engañado. Pero tales ánimos no hacen sino precipitar a Mario hacia su caída, la cual tiene lugar al final del segundo rollo de treinta y tres minutos de película. Mario acaba de describir el mobiliario de su apartamento. Entonces, como quien no quiere la cosa, sucede.

¹⁵ Véase J. HOBERMAN y E. LEFFINGWELL (eds.) *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, Nueva York, Serpent's Tail, High Risk Books, 1997, pp. 25-35. Publicado originalmente en *Film Culture* 27 (invierno de 1962-1963).

¹⁶ Esta escena de *Screen Test #2* sugiere que la escena estrella de *Trash* de Paul Morrissey –la escena de la masturbación con una botella de cola de Holly Woodlawn– fue una idea de Tavel reutilizada. Y aunque Morrissey afirmó que para él las primeras películas de Warhol eran autocomplacientes, aburridas y pretenciosas, las utilizó en su propia producción cinematográfica.

«Ahora, señorita Montez, ¿podría levantarse la falda?»

«¿Qué?» pregunta Mario, con una mirada sorprendida. Le ha pillado totalmente desprevenido.

«Y desabróchese la bragueta».

«Eso es imposible», protesta Mario sorprendido.

«Señorita Montez», continúa Tavel, «usted ha estado en este negocio lo suficiente como para saber que para llegar más lejos muchas veces hay que realizar ese gesto. Sacársela y metérsela, en eso consiste el mundo del cine. No tiene de qué preocuparse, la cámara no va a mostrarlo. Sólo quiero el gesto de sus manos. Es muy importante. Su contrato depende de ello». Confuso, desesperado, mudo, Mario se rinde y la humillación continúa: «Mire hacia abajo, míresela», le ordena.

«Sé cómo es» es su malhumorada respuesta.

«Súbase la cremallera hasta la mitad y deje que le cuelgue. Muy bien, muy bien, buen chico, buen chico». Tavel, cuando se refiere a Mario de ese modo, no lo hace en referencia a su «verdadero» género; es aun peor, le está tratando como si fuera un perro. «Échale un vistazo, échale un vistazo por favor. ¿Cómo es?»

Mario contesta con poco ánimo: «¿A ti qué te parece?».

«Me parece bastante apetecible, como casi todas», contesta Tavel sin convicción. «Le importaría olvidarse de su pelo un rato. Señorita Montez, no se está concentrando.»

Pero Mario responde desafiante: «Me parece una estupidez lo que me pide. Debo cepillarme el pelo».

Por un momento respiramos con alivio al tener la impresión que Mario es capaz de poner fin a este episodio de *casting* de diván. Pero Tavel aún tiene en mente otra petición horrible, sin duda la más dolorosa para Mario, puesto que implica hacer burla sobre su travestismo. Recordemos lo que Warhol escribió en *Popism* sobre la vergüenza que sentía Mario al travestirse. También contaba que Mario «admitía que él sabía que pecaba cuando se travestía pues era puertorriqueño y católico. Como único alivio espiritual aplicaba la siguiente lógica: aunque seguro que a Dios no le gusta que se travista, si realmente Él le odiara por ello, le fulminaría»¹⁷. Por tal motivo, en cuanto Tavel percibe que Mario se resiste a mostrar su sexo, decide pasar a un nuevo tormento. Pide a Mario que pose como si estuviera suplicando, con los ojos y las manos hacia el cielo, repitiendo una y otra vez: «Oh, Señor, en tus manos encomiendo mi espíritu». El pobre Mario mira perplejo y aterrorizado ya que piensa que realmente va a ser fulminado por una irreverencia tal. Tras ello le queda poco tiempo a Tavel para seguir burlándose de su superestrella. Cuando Mario por fin acepta el poner frente a la cámara la cara de calentapollas que Tavel quiere, se acaba la película. Nos damos cuenta de la tensión que supone ver la película de Warhol por la sensación de alivio que nos invade al concluir el último rollo, un momento que siempre sucede de manera imprevista pero también, de manera sorprendente, en el momento justo.

Muchas películas de Warhol incluyen escenas de extraordinaria crueldad recibidas por incredulidad por sus actores; el ejemplo más famoso es cuando Ondine, vestido de

¹⁷ A. Warhol y P. Hackett, *op. cit.*, p. 91.

papa en *Chelsea Girls*, da una bofetada a Ronna Page. «Fue tan real –escribe Warhol– que me enfadé y tuve que dejar la habitación, pero no sin asegurarme antes de que la cámara siguiera funcionando»¹⁸. Para mí, el momento más desconcertante, al mismo nivel que el avergonzamiento de Mario en *Screen Test #2*, es cuando Chuck Wein, que ha estado mofándose de Edie Sedgwick durante todo el metraje de *Beauty #2*, aunque no es rival para su brillante contrincante, decide tratar el peliagudo tema de la relación con su padre. Como Ronna, al principio parece más sorprendida que herida. La suya no es una mirada de mera incredulidad, sino de profunda traición, como si dijera «Seguro que no has dicho lo que acabo de oír» y al tiempo protestara: «¿Cómo has sido capaz de hacerlo? ¿Cómo has utilizado mis confesiones más íntimas contra mí? ¿Realmente lo haces por la película? Creí que sólo estábamos actuando».

George Plimpton capta la sensación de esos momentos cuando describe *Beauty #2* en el contundente libro de Jean Stein *Edie*:

Recuerdo la voz [de Chuck Wein] exasperada, arrogante y bastante áspera. Muchas de sus preguntas, bastante personales y perspicaces, versaban sobre su familia y sobre su padre. Mientras, en la cama, estaba Edie, atrapada entre su respuesta a las caricias del chico que estaba con ella y su voluntad de contestar a las preguntas y comentarios del hombre en la sombra.

Su cabeza se inclinaba de vez en cuando y acariciaba con su nariz al chico o le chupaba distraídamente. Recuerdo que una de las órdenes que el hombre le dio fue que probara su «sudor moreno», a lo que alzó su cabeza, como si fuera un animal alerta al borde de un abrevadero, y miró fijamente a su inquisidor en la sombra. Lo recuerdo como una escena muy dramática... sobre todo porque parecía tan real, como un fragmento de la vida tal como es, como de hecho lo era¹⁹.

¿Cómo podemos hacer encajar estas escenas de violación y avergonzamiento con lo que yo describo como un proyecto ético para dar visibilidad –y con esto también quiero decir dignidad– al mundo *queer* de las diferencias y las singularidades de la década de los sesenta? ¿Qué es lo que añade a los procesos típicos de identificación el profundo desconcierto del espectador provocado por las técnicas de exposición de Warhol?

Para contestar a estas preguntas necesito desviarme hasta el presente, cuyas políticas sexuales alientan en primer lugar mi interés en esta historia.

* * *

El *New York Times*, el periódico liberal más respetado, escribió en su editorial un comentario acerca la celebración anual del Orgullo Gay de 1999:

¹⁸ A. WARHOL y P. HACKETT, *op. cit.*, p. 181. Warhol escribe que «Ondine dio una bofetada a “Pepper”», pensando que fue a Angelina «Pepper» Davies y no a Ronna Page.

¹⁹ J. STEIN (ed.) con G. PLIMPTON, *Edie: American Girl*, Nueva York, Grove Press, 1994, p. 242.

Cuando la policía acosó a los clientes gays del Stonewall Inn en 1969, éstos se resistieron provocando tres noches de fiera desobediencia civil, protagonizada principalmente por hombres travestidos... El edificio en el que se encontraba el Stonewall Inn, en Christopher Street, se ha ganado un puesto en la lista del Registro Nacional de Lugares Históricos, convirtiéndose en el primero del país en que se reconoce la contribución de los gays y lesbianas americanos a la cultura nacional. También señala una evolución en el movimiento de defensa de los derechos de los gays, que ha pasado de ser una actividad marginal a convertirse en una estructura bien organizada con afiliaciones oficiales e importante fuerza política.

Tras indicar que una de las personas que desfilaban en el Orgullo Gay era el alcalde de Nueva York Rudolph Giuliani, el *Times* concluía: «Han pasado muchas cosas desde aquellas tormentosas noches del verano de 1969»²⁰.

La opinión del *Times* indica hasta qué punto los mitos sobre Stonewall y el progreso de los derechos de los gays han sido trivializados e institucionalizados, llegando incluso a reconocer la importancia de las *drag queens* dentro de las manifestaciones. Deberíamos ser escépticos ante esta blanda narración de progreso, teniendo en cuenta la noticia, de pasada, respecto a la participación del alcalde en el desfile, puesto que nunca desde Stonewall la vida nocturna *queer* había sido objeto de tantos ataques de un gobierno de la ciudad. Bajo Giuliani el acoso y la clausura de clubs gays han vuelto a ser prácticas comunes en Nueva York. La falta de conexión entre la idea de que han pasado muchas cosas que propaga el *New York Times* y la experiencia real de muchos de nosotros nos ha llevado en los últimos años a los *queer* a organizar un contra-programa durante la celebración del Orgullo Gay, dedicado explícitamente a la vergüenza. La revista anual de la Vergüenza Gay se llama *Swallow Your Pride* (Trágate tu orgullo).

Esto podría parecer simplemente un típico ejemplo de humor homosexual dirigido contra las políticas gays y lesbianas normalizadoras y hegemónicas. Pero dado el lugar que tiene la vergüenza dentro de la teoría *queer* —y en la temprana cultura *queer*, si se engloba dentro de este grupo lo que he descrito respecto a *Screen #2* de Warhol— pienso que haríamos bien en tomarnos esta idea en serio.

¿Qué tiene la vergüenza de *queer*? ¿Y por qué se opone a la política que supuestamente pretende erradicar la vergüenza en el orgullo gay?

Para encontrar una respuesta, vuelvo al artículo de Sedgwick «Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*»²¹. De modo esquemático, Sedgwick apunta que la vergüenza es lo que nos hace *queer*, tanto en lo que significa tener una identidad *queer*, como en cuanto a que lo *queer* se sitúa en una relación no permanente con la identidad, desestabilizándola a la vez que la construye. Sedgwick encuentra en la vergüenza la conexión entre «performatividad y [...] performatividad» (p. 6), es

²⁰ «Stonewall, Then and Now», *New York Times*, 29 de junio 1999, p. A18.

²¹ E. KOSOFSKY SEDGWICK, «Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*», *GLQ* 1, 1 (1993), pp. 1-16. A partir de aquí se citan sólo las páginas en el texto.

decir, entre las dos acepciones de performatividad que operan en la obra, enormemente productiva, de Judith Butler *Gender Trouble*, la performatividad 1 se referiría a «la idea de actuación teatral», mientras que la performatividad 2 se referiría a «la teoría de los actos de habla y a la deconstrucción», en la que existe una «relación necesariamente “aberrante”» (p. 2) entre una enunciación performativa y su significado. Para demostrar esto último, Sedgwick parte del ejemplo paradigmático de performatividad usado por J. L. Austin en *How to Do Thing with Words*. Los ejemplos que utiliza son el «*I do*» (sí quiero), o el de «*I do take thee to be my lawful wedded wife*» (te tomo como mi legítima esposa). (¡Qué irónico resulta que el movimiento gay y lesbiano oficial en los EE.UU. haya dedicado todos sus esfuerzos y energías a poder pronunciar estas frases!). Sedgwick pasa del «*I do*» de Austin al más perverso «*Shame on you*» (¡Qué vergüenza!), al que también denomina «deformativo» (p. 3). Yo querría añadir también la expresión «*for shame*», que funciona lingüística y performativamente igual que «*shame on you*», pero que cuando aparece escrita puede interpretarse como yo quiero que se interprete: como una expresión a favor de la vergüenza²². Espero que en mi razonamiento resulte clara esa preferencia por la vergüenza en oposición al punto de vista de, por ejemplo, el ideólogo gay conservador Andrew Sullivan cuando afirma que la sociedad americana contemporánea carece de vergüenza suficiente. El punto de vista sobre la vergüenza que defiende Sullivan es moralista y convencional, mientras que el mío es ético-político, o al menos eso espero²³.

La vergüenza, según Sedgwick, resulta definidora de identidad y eliminadora de identidad a partes iguales; utilizando sus propias palabras, «cubre el umbral entre la introversión y la extroversión» (p. 8). La vergüenza, incluso, parece construir la singularidad y el aislamiento de la propia identidad a través de una conexión afectiva con el avergonzarse de otro:

Uno de los rasgos más extraños de la vergüenza (pero, también, el más significativo teóricamente) es cómo el maltrato a otro, el maltrato *por* otro, la turbación de otro, su estigma, su debilidad, su culpa o su dolor, aunque aparentemente no tenga nada que ver conmigo, me inunda –siempre y cuando yo sea una persona con tendencia a la vergüenza– con una sensación tan envolvente que parece recortar mi perfil individual del modo más preciso y aislante que pueda imaginar. (p. 14)

²² «*For shame*» puede traducirse como «¡Qué vergüenza!» o como «a favor de la vergüenza», que es la interpretación a la que alude Crimp en este caso. Por eso se mantiene el original en inglés en el título de este artículo [N. del T.].

²³ Los lectores que han prestado atención al reciente y meteórico ascenso de la vergüenza hasta su estatus de megastrella de andar por casa en el firmamento de la psicología popular y de auto-ayuda [...] se sentirán algo incómodos en este punto. También pueden estarlo aquellos que están acostumbrados a leer sobre la vergüenza dentro de un contexto neo-conservador y que la atesoran junto a la culpa, como instrumento de la represión y como estímulo para un comportamiento correcto. Tal como yo quiero pensar, la vergüenza, está fuera de toda la discusión tan de extendida evaluación moral de este poderoso sentimiento en tanto *buena* o *mala*, *impuesta* o *eliminada*, según el modo en que se engarce en el eje conceptual de la prohibición/permiso/obligación. (E. SEDGWICK, «Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*», cit., p. 6.)

Quiero hacer énfasis en este párrafo puesto que, en mi opinión, contiene el *quid* de la cuestión. En el acto de asumir la vergüenza que pertenece a otro, siento también mi más completa desunión incluso con aquella persona de la que deriva originariamente tal vergüenza. Me siento solo con mi vergüenza, único en mi susceptibilidad para ser avergonzado por este estigma que se ha convertido en mío y nada más que mío. De este modo mi vergüenza es asumida *in lieu* de la del otro. Al asumir la vergüenza, no participo en la identidad del otro. Simplemente adopto la *vulnerabilidad* del otro para ser avergonzado. En esta operación, y esto es muy importante, la diferencia del otro se mantiene; no la reivindico como mía. Al asumir o absorber su vergüenza, no intento derrotar su otredad. Me pongo en el lugar del otro únicamente en tanto soy consciente de que yo también puedo tener vergüenza.

Pero, ¿quién es susceptible de sufrir vergüenza? Para Sedgwick, la respuesta es necesariamente tautológica. La persona con tendencia a la vergüenza es aquella que ya ha sido avergonzada. Sedgwick asocia la susceptibilidad a la vergüenza con «la atemorizadora impotencia que implica la disonancia de género o de algún otro tipo de infancia estigmatizada». Por lo tanto, «si *queer* es un término políticamente efectivo [...] es porque, en vez de separarse de la escena de vergüenza de la infancia, se adhiere a ella como si fuera una fuente de energía transformacional casi inagotable» (p. 4).

Este poder de transformación de la performatividad funciona tanto teatralmente como éticamente. Del mismo modo que la vergüenza produce y a la vez corroe la identidad *queer*, siendo el punto de inflexión entre el miedo escénico y la presencia escénica, entre ser invisible o ser una diva, la performatividad puede así producir y corroer simultáneamente las reinterpretaciones *queer* de la dignidad y del valor.

En su libro *The Trouble with Normal*, en que aborda la eliminación del sexo en la política *queer* contemporánea en los EE.UU., el teórico *queer* Michael Warner afirma que es necesario «desarrollar una respuesta ética al problema de la vergüenza». «Lo más difícil —escribe Warner— no es cómo librarnos de nuestra vergüenza sexual, sino más bien qué hacer con nuestra vergüenza. Y la respuesta más típica es: cuélgasela a otro»²⁴.

¿Cómo funciona performativamente esto último? Sedgwick lo explica del siguiente modo:

La ausencia de un verbo explícito en *Shame on you* deja constancia del lugar en el que un Yo, al otorgar vergüenza, se oculta a sí mismo y a su propia agencia. Por supuesto, el deseo de ocultamiento es el rasgo definitorio —¡qué si no!— de la vergüenza. Así, el truncamiento gramatical de *Shame on you* es el resultado de una historia en la que un Yo, ahora ausente, *proyecta* la vergüenza hacia otro Yo, un Yo diferido, que ha de aparecer, no sin dificultad, en el lugar de la segunda persona avergonzada (p. 4).

El decir «*Shame on you*» o «*For shame*» deposita la vergüenza sobre un otro que, por un lado, sentimos como uno mismo y, por otro, rechazamos como tal. Pero no es

²⁴ M. WARNER, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Nueva York, Free Press, 1999, p. 3.

tan fácil depositar la vergüenza ni proyectarla sobre otros para aquellos que ya han sido avergonzados y para aquellos que son susceptibles de sufrirla, pues ésta tiende a persistir en ellos como algo propio. Esto puede darle el poder de aglutinar colectividades de avergonzados. Warner explica que:

La relación con los otros [en contextos *queer*] comienza con un reconocimiento de todo lo que resulta más abyecto y más deshonoroso de uno mismo. La vergüenza está en el fondo de la cuestión. Los *queer* pueden abusar unos de otros, ser insultantes y viles entre sí. Pero desde el momento en que entienden que la abyección es una condición compartida, también saben cómo comunicar, a través de esa camaradería, una conmovedora e inesperada generosidad. No hay nadie que sea demasiado bajo que escape a tal generosidad y no porque se enorgullezca de la misma, sino porque no se enorgullece de nada. La norma es: supérate a ti mismo. Ponte la peluca antes que el juez. Y el corolario es que hay que aprender lo más posible de aquellos que crees que están por debajo de ti. Como poco, esta ética echa por tierra cualquier forma de jerarquía que se pudiera pensar. Las escenas *queer* son auténticos *salons des refusés*, en los que la gente más heterogénea alcanza una gran intimidad debido a la experiencia común de ser despreciado y rechazado en un mundo de normas que saben ahora que no es sino falsa moralidad²⁵.

Lo más triste de la política actual del orgullo gay y lesbiano es que funciona exactamente al contrario: proclama una visibilidad basada en la homogeneidad y en la exclusión de cualquiera que no se adapte a las normas de la moral que deberíamos aceptar con gusto como la carga natural de nuestra supuesta madurez. De ese modo, la vergüenza se percibe como la indignidad convencional en vez de como el sustrato afectivo necesario para la transformación de la diferencia de cada uno en un modo *queer* de dignidad. Por ello es que la cultura *queer* de los sesenta, hecha visible en las películas de Warhol, es un recordatorio necesario de lo que ahora necesitamos saber.

* * *

Para terminar, voy a volver a la vergüenza de Mario Montez en *Screen Test #2*. Como ya he mencionado anteriormente, en mi artículo titulado *Blow Job* pretendía atacar el cliché de que la visión cinematográfica de Warhol es voyeurística. Defendí que los rasgos formales de las películas de Warhol –dando por supuesto que aparecen rasgos formales distintos en cada una de sus cintas– servían para bloquear nuestro conocimiento de las personas que aparecen representadas en ellas. Warhol encontró la manera de hacer visible a los habitantes de su mundo sin convertirlos en objetos de nuestro conocimiento. El conocimiento del mundo que sus películas nos ofrecen no es el del otro por el yo. Más bien lo que veo en Mario Montez en *Screen #2* es a un actor en el momento de ser expuesto hasta el punto de convertirse, como decía Warhol, «en totalmente real». Pero, al contrario que Warhol, no abandonamos la habitación (ni creo que lo hiciera Warhol por

²⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

la misma razón). En vez de ello nos quedamos allí con nuestra inquietud, ¿y cuál es ésta al fin y al cabo? No es sino nuestro encuentro con la absoluta diferencia de otro, su «total realidad», por un lado, y, por otro, con la vergüenza del otro, tanto aquella capaz de extraer la «total realidad» de la performatividad, real ya en sí, de los actores de Warhol, como la vergüenza que aceptamos como nuestra, pero curiosamente también como sólo nuestra. Yo no soy «como» Mario, pero la intensa diferencia que se revela en Mario me invade –«me inunda», en palabras de Sedgwick– revelándose mi propia diferencia de manera simultánea. Yo también me siento expuesto.

Ronald Tavel, el brillante y ridículo entrevistador –brillante en provocar el ridículo²⁶–, parecía dar a Warhol exactamente lo que él quería. «Disfrutaba trabajando con él –escribió Warhol– porque me entendía inmediatamente cuando decía algo como “lo quiero sencillo, plástico y blanco”. Hay poca gente capaz de pensar de una manera tan abstracta, y Ronnie era uno de ellos»²⁷.

Tavel le devuelve el cumplido a Warhol:

El teatro de operaciones al que nos trae y en el que al principio nos sentimos como incómodos pacientes, de repente se presenta como un teatro real y tradicional en el nos comportamos como el público típico, atentos a la acción, pasando de la diversión al horror y del aburrimiento al interés, para, finalmente, alarmarnos. El artista «destructor» aparece de nuevo como profeta y hace de su vida un grito sobrecogedor, conservando su distante máscara de risa y de desprecio. Surge, todo amable, de un almacén de cajas de «Brillo», habiendo perfilado una visión tan cruda de lo social como se le hubiera podido exigir al artista más radical de los años treinta²⁸.

Tavel continúa en el mismo artículo, «The Banana Diary: The Story of Andy Warhol's *Harlot*»:

El Nuevo Cine Americano se ha quitado la máscara en lugar de ponérsela [...]. Las almas de los seres que vemos han sido ampliadas hasta el punto de liberarse de su personaje y hacer un guiño a la cámara; un poco más y nos saludarían desde la pantalla. El

²⁶ «[...] la humillación universal de todos los personajes en este teatro [ridículo, *queer*] le da un repulsivo aire de vicio, incluso de crueldad, ya que es absoluto: a las víctimas no se les concede ninguna dignidad ni ninguna gracia salvífica. No se nos ofrecen temas importantes o inocentes dotados de una seriedad racional subyacente. Los personajes no se comportan como payasos o locos, sino que son realmente payasos y locos. No son del todo divertidos. Las escenas aisladas, las bromas y las parodias que al principio parecen pura diversión acaban inquietándonos por la profunda ridiculización que implican. Algunas acciones importantes, algunas de larga duración, son específicamente y formalmente humillaciones crueles: la esclavización de Bajazeth en [*When*] *Queens [Collide]* / *Conquest [of the Universe]*, toda la acción de *Screen Test*, el desnudo de lady Godiva (según [John] Vacarro) en *Lady Godiva*, la reeducación de Victor en *Vinyl*. Estas humillaciones les acerca al teatro de lo terrible. Se necesita un estómago muy fuerte para participar en su diversión...» (S. Brecht, *op. cit.*, p. 36). *Screen Test* y *Vinyl* son dos películas de Warhol cuyos guiones, escritos por Tavel, se convirtieron en obras representadas por el *Playhouse of the Ridiculous*.

²⁷ A. Warhol y P. Hackett, *op. cit.*, p. 91.

²⁸ R. Tavel, *op. cit.*, pp. 77-78.

hecho de que todas estas almas estén condenadas, lo que implica también a las nuestras, ha hecho que a este movimiento se le acuse de brutalidad y sadismo. Pero ¿quién de nosotros escapa, en su propia vida, a las redes del caos sadomasoquista o no camina rodeado de un consumismo que no sea brutal?²⁹

Debería interpretarse de ello, en mi opinión, que el propósito de Tavel en *Screen Test #2* no era sino sacar de Mario exactamente lo que vemos: su irresistible y resplandeciente vulnerabilidad. En aquellos momentos en los que Mario se ve superado por la vergüenza vemos su alma notablemente ampliada y es entonces cuando nos percatamos –de un modo doloroso– de que su vergüenza es, como diría Sedgwick, un blasón. Ese blasón, que todos compartimos, podría proclamarse como el nuevo eslogan de la política *queer*: *For Shame!*

²⁹ R. Tavel, *op. cit.*, p. 85.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
PREFACIO	17

IMÁGENES POSMODERNAS

IMÁGENES	23
LA ACTIVIDAD FOTOGRÁFICA DE LA POSMODERNIDAD.....	37
LA APROPIACIÓN DE LA APROPIACIÓN	49

LA DIMENSIÓN PÚBLICA DEL ARTE

SOBRE LAS RUINAS DEL MUSEO	61
LA REDEFINICIÓN DE LA ESPECIFICIDAD ESPACIAL	73

SIDA: MILITANCIA Y REPRESENTACIÓN

DUELO Y MILITANCIA	99
LOS CHICOS DE MI HABITACIÓN	115
REPRESENTACIONES NO MORALIZANTES DEL SIDA	123
RETRATOS DE PERSONAS CON SIDA	137

EL WARHOL QUE MERECEMOS

EL WARHOL QUE MERECEMOS. ESTUDIOS CULTURALES Y CULTURA <i>QUEER</i>	157
A PRIMERA VISTA: <i>BLOW JOB</i> DE ANDY WARHOL.....	175
MARIO MONTEZ, <i>FOR SHAME</i>	189