

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

**DEL SENTIDO PARTICULAR A LA INFORMACIÓN COMPARTIDA:
LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE FÉLIX GONZÁLEZ TORRES
SOBRE EJEMPLARES LIMITADOS (FOTOGRAFÍAS SOBRE PAPEL,
ROMPECABEZAS Y ACETATO).**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

ADRIÁN BADÍAS MANGUAL

Dirigida por:

DR. DAVID PÉREZ RODRIGO

Tutor:

DR. JUAN VICENTE ALIAGA ESPERT

Valencia , Octubre 2004

INTRODUCCIÓN	9
SITUACIÓN ACTUAL DE LA OBRA DE FÉLIX GONZÁLEZ TORRES	11
-Documentación y bibliografía publicada sobre el artista	12
-Discurso y obra	14
PRIMER CONTACTO PERSONAL CON LA OBRA DE FÉLIX GONZÁLEZ TORRES	20
OBJETIVOS DE LA PRESENTE TESIS DOCTORAL	22
-Objetivo general	22
-Objetivos específicos	23
METODOLOGÍA UTILIZADA	24
-Estructura del trabajo	27
-Otras cuestiones de interés	30
CAPÍTULO 1. RECORRIDO POR UN MARCO CONTEXTUAL IMPRESCINDIBLE ...	35
1.1 LA PRODUCCIÓN DE FÉLIX GONZÁLEZ TORRES EN EL PANORAMA POLÍTICO Y ECONÓMICO ESTADOUNIDENSE.....	38
1.1.1 El modelo de producción estadounidense en la segunda mitad del siglo XX	39
1.1.2 Neoliberalismo y conservadurismo bajo la administración Reagan	41
1.1.3 El impacto del reaganismo en la política económica	43
1.1.4 El debate sobre "Arte y Censura"	47
1.2 REFERENTES TEÓRICOS RELEVANTES EN LAS PROPUESTAS DE GONZÁLEZ TORRES	51
1.2.1 Algunas claves en torno a los procesos subjetivos y al sujeto del psicoanálisis procedentes de Freud y Lacan	53
1.2.2 Planteamientos de Benjamin en torno a la experiencia aurática y a la información bajo los métodos de producción en masa	62
1.2.3 Foucault y Deleuze: los procesos de subjetivación en las sociedades occidentales desarrolladas	66
CAPÍTULO 2. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE GONZÁLEZ TORRES	73
2.1 LAS PROPUESTAS MÁS CONOCIDAS DEL ARTISTA	78
2.2 APROXIMACIÓN PARCIAL AL ENTRAMADO PRIVADO Y PÚBLICO	97
2.3 CLAVES ADICIONALES	102
CAPÍTULO 3. FOTOGRAFÍAS SOBRE PAPEL (1980 –1995)	109
3.1 LA TIRANÍA DE LA ILUSIÓN	112
3.2 FOTOGRAFÍAS SOBRE PAPEL DESESTIMADAS POSTERIORMENTE (1980-1986)	114
3.2.1 Cuestionamiento de la identidad y de su representación	115
3.3 FOTOGRAFÍAS SOBRE PAPEL CONSIDERADAS COMO OBRA (1986-1995)	128
3.3.1 Dialéctica de la permanencia como desplazamiento significativo (1986-1990).....	128
3.3.2 De lo general a lo particular: 1992	139
3.3.3 Las fotografías sobre papel realizadas por González Torres hacia el final de su trayectoria profesional como punto suspensivo y ambigüedad instrumental (1993-1995)	145
CAPÍTULO 4. FOTOIMPRESIONES SOBRE ROMPECABEZAS (1987-1992)	155
4.1 DE LO GENERAL: LA MATERIA QUE DA CUERPO AL LABERINTO POR NEGOCIAR	159
4.2 LA AUTOBIOGRAFÍA COMO FUNCIÓN DIFERENCIAL (1987)	163
4.3 REITERACIÓN Y DESPLAZAMIENTO COMO DESBORDAMIENTO DEL DATO OBJETIVO Y QUIEBRA EN LA NARRATIVA (1988)	165
4.3.1 Pasado lejano	166
4.3.2 Pasado inmediato	167
4.3.3 Pasado atemporal	170
4.4 ESCUDO DIALÉCTICO, JUEGO POLIMORFO (1989-1990)	173
4.5 SEÑAL DE AMOR Y MARCA DE INTERÉS (1991)	180
4.5.1 Recuerdos textuales: correspondencia por satisfacer	180
4.5.2 Recuerdos visuales: imaginario precario	185

4.5.3	Larger than life: 26,7 x 34,3 cm	189
4.6	ÚLTIMA PALABRA COMO PUNTO SUSPENSIVO (1992)	193
CAPÍTULO 5. FOTOIMPRESIONES SOBRE ACETATO (1987-1992)		195
5.1	LA TESITURA INVISIBLE	199
5.2	CONTESTACIÓN Y RESISTENCIA, APROPIACIÓN Y DESPLAZAMIENTO (1987)	204
5.3	FUGAZ RECUENTO DE UN VIRUS DISPERSO (1988)	214
5.4	ÉPITAFIO: ÚLTIMA LLAMADA COMO CONFLICTO SIN RESOLVER (1992)	226
CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES		229
6.1	APROXIMACIÓN	231
6.2	ROCE	235
6.3	DESPEGUE CON TACTO	239
CAPITULO 7. ILUSTRACIONES		243
ANEXO 1. RECOPIACIÓN DE DATOS BIOGRÁFICOS		379
	BREVE FICHA BIOGRÁFICA	381
	RETRATO DE TEXTO	382
ANEXO 2. ESCRITOS TEMPRANOS DEL ARTISTA		385
	<i>... QUERIDO TELEVISOR</i>	387
	<i>TELEVISIÓN – VACÍO – VACÍO</i>	389
	<i>HOY SOY ALEGRÍA</i>	390
ANEXO 3. ENTREVISTA CON DOUG ASHFORD		391
	ENTREVISTA REALIZADA EL 14 DE MARZO DE 2003	393
BIBLIOGRAFÍA		397
	LIBROS	399
	CATÁLOGOS GENERALES	405
	CATÁLOGOS QUE INCLUYEN OBRA DE GONZÁLEZ TORRES Y DOCUMENTOS ANEXOS A EXHIBICIONES....	406
	REVISTAS	408
	REFERENCIAS EN INTERNET	415
RESÚMENES		421

Agradecimientos

Deseamos agradecer a la Agencia Española de Cooperación Internacional el apoyo económico que nos ha brindado para realizar esta Tesis, así como al Instituto de Cultura Puertorriqueña la ayuda suplementaria que nos concedió para terminarla. Además del agradecimiento expreso que deseamos efectuar al Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia y a su profesorado, queremos manifestar nuestro reconocimiento al apoyo que nos han brindado desde la Universidad de Valencia la profesora Aurora Bosch y el profesor Ismael Saez Campos de la Facultad de Geografía e Historia, así como el profesor Guillermo Palau de la Facultad de Derecho. Estos apoyos han sido necesarios para nuestra investigación de los listados que aparecen en los fotostatos. Igualmente, agradecemos la ayuda ofrecida por José Vicente Monzó del Departamento de Conservación del IVAM en nuestras investigaciones con respecto a las fotografías sobre papel.

Aprovechamos la ocasión para agradecer también al artista Doug Ashford, integrante del colectivo Group Material y profesor en la Cooper Union de Nueva York, la entrevista que nos concedió y la ayuda que nos brindó en nuestra investigación de los fotostatos, así como a Michelle Reyes, directora del *estate* de Félix González Torres, por su disponibilidad y atenta respuesta hacia nuestras consultas.

Han sido varias las personas que desde Puerto Rico nos han facilitado su colaboración en el proceso de recopilar datos tempranos sobre González Torres, y cuya aportación desinteresada también queremos destacar y agradecer. En la Universidad de Puerto Rico, deseamos mencionar a la profesora Nislevady Fussá (Seminario de Bellas Artes), a Óscar Mestey Villamil (Colección de las Artes, Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico) y a José Pérez Mesa. Les estamos igualmente agradecidos a la artista Frieda Medín y al conservador Rafael Reyes Ayala, por habernos ofrecido el acceso a ciertos escritos y documentos privados del artista datados a finales de la década de los 70 y durante la primera mitad de los 80. También tenemos esa deuda con Margarita Hernández Cruz y Enrique García Gutiérrez, por habernos facilitado material temprano e inédito del artista para incluirlo en nuestra discusión de las fotografías sobre papel.

“Pienso que una de las razones por las que he hecho mi trabajo artístico era por Ross... También hago arte para describir cómo me siento acerca de temas que están fuera de la llamada “esfera privada”... Tienes que comenzar por amar lo que tienes en casa. Tú no sales a sermonear si tu casa no está en orden –no puedes predicar sobre un nuevo orden social. Y para volver a la pregunta de por qué hago arte, debo añadir que es también una manera de negociar mi postura en esta cultura patriarcal... Y por último, sobre todo, se trata de dejar una marca de que yo existí. Yo estuve ahí. Yo tuve hambre. Yo fui derrotado. Yo fui feliz. Yo estuve triste. Yo estuve enamorado. Yo estuve asustado. Yo tuve esperanza. Yo tuve una idea y yo tuve un buen propósito y por eso es que yo hice obras de arte.”¹

Félix González Torres

¹ [“I think one of the reasons that I made artwork was for Ross... I also make art to describe how I feel about other issues that are outside the so-called private sphere... And finally, above all else, it is about leaving a mark that I existed: I was here. I was hungry. I was defeated. I was happy. I was sad. I was afraid. I was hopeful. I had an idea and I had a good purpose and that’s why I made workds of art.”] Félix González Torres, en Tim Rollins, “Felix Gonzalez-Torres” (entrevista), *Felix Gonzalez-Torres*, A.R.T. Press, Los Ángeles, 1993, págs. 30-31.

INTRODUCCIÓN.

Situación actual de la obra de Félix González Torres.

En la obra de Félix González Torres una serie de códigos en clave personal elaboran un relato tangencial que nos mueve interesadamente por registros de aparente indiferencia.¹ De esta manera, el trabajo procura ir al encuentro de la situación personal del artista a la vez que se convierte en indagación sobre el proceso de producir un sentido de lo particular bajo un contexto histórico plagado de incertidumbre.

Resulta relevante tener presente un número de circunstancias vivenciales y características biográficas que al respecto suponen un lastre para González Torres bajo el periodo de tiempo en cuestión.² El hecho de que éste fue homosexual, extranjero, latino y víctima del SIDA supone un conjunto de características que hacen de su caso particular un estereotipo estigmatizado o un antihéroe más que una figura abanderada por la cultura *mainstream* estadounidense. Para distanciar su producción artística de una identificación simplista con estos términos, nuestro artista elaboraba esas frágiles coordenadas personales bajo parámetros diferidos.³ Pero resulta importante tener también presente que esa iniciativa de redefinir dicho enclave marginal resultaba atractiva dadas las prerrogativas de creciente corrección política que teñían ese marco conservador.

Nacido en 1957, Félix González Torres pasó toda su niñez en Cuba y su adolescencia en Puerto Rico, emigrando a los Estados Unidos a finales de

¹ Sin imponer una relación unívoca entre signo y referente, y sin doblegarse exclusivamente al ambiguo terreno de la generalidad, su obra hace del pasado particular y propio un enclave para ser transcrito por el espectador. Merewether así lo ha señalado: "También por esta razón sugeriría que a veces las fechas son importantes para la obra de González Torres. Marcan el cumplimiento de la historia y de nosotros mismos como parte de esa historia. De su tránsito. El arte, pues borra la historia, pero a la vez, siempre preocupado con sus fechas, es un arte de la memoria, de la circunstancia." Charles Merewether, "El pasado por venir. En torno a la obra de Félix González Torres", *Atlántica Internacional*, n° 9, (invierno 1994-1995), pág. 45, nota 5.

² Enwezor denunciaba ya hacia finales de la década de los 90 que los estudios críticos realizados sobre la obra de González Torres apenas se preocupaban por efectuar una relación aproximativa entre sus propuestas y rasgos propios a la identidad cultural iberoamericana cuyo contexto el artista dejó atrás al instalarse definitivamente en los Estados Unidos. El autor relacionaba entonces, por ejemplo, las piezas en las que éste distribuye caramelos o papel, así como sus ristas de bombillas, a sacramentos católicos, a ceremonias de duelo y a altares o monumentos votivos. (Okwui Enwezor, "Gabriel Orozco. Silencios infinitos", *Atlántica Internacional*, n° 17 (verano 1997), pág. 20.)

³ Recordemos, como señala Gerardo Mosquera, que incluso el nombre propio del artista es depositario de una hibridez discursiva que, para Mosquera, remite a una larga historia de negociación cultural entre Estados Unidos y otros países latinoamericanos como pacto constantemente negociado en el desplazamiento económico entre los ejes norte y sur. Así, por tomar un ejemplo, según este autor, "Félix González Torres" pierde la propiedad de su acentuación castellana al traducirse al inglés, compensando esa pérdida de su acentuación por un guión: "Felix Gonzalez-Torres". (Gerardo Mosquera, "Remember My Name", *Artforum International*, vol. 34, n° 9 (mayo 1996), pág. 20.) A lo largo de la Tesis Doctoral hemos de utilizar las reglas correctas de acentuación en castellano para referirnos al nombre de este artista, utilizando, en su defecto, su uso sin acentos y con un guión cuando así lo justifique su aparición en títulos o artículos recogidos directamente en inglés. En algunas publicaciones en castellano, sobre todo aquellas que han sido traducidas del inglés, aparece su nombre con acento y su apellido con guión y sin acento. Hemos preservado también esta otra modalidad tal y como aparece en estas publicaciones al mencionarlas en las anotaciones al pie de página o en la bibliografía.

1979 para continuar sus estudios de arte. Apenas una década después su carrera artística comenzaría a despegar de forma súbita y desenfrenada, éxito que tan sólo creció tras su muerte en 1996, con 38 años de edad. Importantes retrospectivas de su obra confirmaron a partir de entonces su recién adquirida popularidad.

Pese al evidente mérito que tiene su obra, no deja de ser cierto que el circuito institucional del arte suele ser extremadamente conservador a la hora de canonizar a un artista. También lo era el ámbito social y político estadounidense bajo el cual se desarrolló la propuesta de González Torres a partir de la década de los 80 –inicialmente bajo el abierto conservadurismo de Reagan y luego bajo su rostro más amable, el de la corrección política que caracteriza a la administración de Bush (padre) y a la de Clinton.⁴ Hacemos estas observaciones porque nos interesa entender mejor el balance que cobra esa redefinición que efectúa González Torres de su esfera personal con relación a ese contexto de producción neoliberal en el que la tecnología, la información y el capital reducen toda producción de sentido a señas dispersas.⁵ Esperamos que el análisis en mayor profundidad de las propuestas en las que se centra esta Tesis Doctoral permita acotar este balance en su práctica artística de forma mejor informada.

Documentación y bibliografía publicada sobre el artista.

Existe una amplia bibliografía que da cuenta del interés que suscitó la propuesta de González Torres en el ámbito del arte contemporáneo a finales de la década de los 80 y en el transcurso de la de los 90. Aparte de numerosos artículos que sobre esta obra han sido publicados en revistas especializadas de arte, existe una serie de importantes entrevistas con

⁴ Durante este corto periodo, marcado por una transición de un clima abiertamente conservador y represivo a uno cada vez más políticamente correcto, González Torres pasa de ser un joven artista, prometedor pero relativamente desconocido, a convertirse en una de las figuras más importantes y pertinentes para el cerrado circuito del arte oficial contemporáneo. (Robert Atkins, "Goodbye Lesbian/Gay History, Hello Queer Sensibility. Meditating on Curatorial Practice", *Art Journal*, vol. 55, n° 4 (invierno 1996), págs. 80-85; David Deitcher, "Death and the Marketplace", *Frieze*, n° 29 (junio-agosto 1996), págs. 40-45.)

⁵ Proceso que, como destaca Spector, pasa en su práctica artística por un *cuerpo ausente* cuyo insistente reclamo viene en parte también convocado por su persistente invisibilidad. (Nancy Spector, "Double Fear", *Parkett*, n° 22 (1989), pág. 130.) El interés por el discurso que se erige en nombre de este cuerpo ausente es también motivo de interés personal para el doctorando, quien ha pretendido dirigirse hacia el complejo proceso de negociación que refleja la práctica artística de González Torres para profundizar a nivel íntimo, y aparte del trabajo que supone esta Tesis, en una serie de consideraciones sobre sus experiencias biográficas propias. Ello resulta de diversos factores biográficos que comparte el doctorando desde su distancia con el artista, como pueden ser el tener un padre cubano, el haber pasado su niñez en la misma ciudad de Puerto Rico en la que coetáneamente González Torres pasó su adolescencia, el haber emigrado también como este artista en 1979 hacia los Estados Unidos en búsqueda de un mejor futuro y toda una serie de posteriores experiencias con las que posiblemente lleguemos a aburrir al lector si nos extendemos detallándolas. Basta con precisar que su extensión abarca interrogantes sobre construcciones socialmente condicionadas como pueden ser la noción de sexo y de género, los supuestos valores de una identidad étnica o las relaciones complejas por las cuales cada interacción social cotidiana se llega a convertir en negociación diferida para un emigrante que siente cobrar su protagonismo con la fuerza motora de la voz en *off* o, a lo sumo, de la tercera persona en singular.

Félix González Torres. Destacamos sobre todo la de Robert Nickas, realizada en 1991,⁶ la de Tim Rollins, realizada en 1993,⁷ y la de Robert Storr, realizada en 1995,⁸ porque nos permiten ir al encuentro del discurrir de este artista a lo largo de un periodo de tiempo crítico para éste.

Tres publicaciones realizadas con motivo de exhibiciones individuales (o retrospectivas) que se realizan en la década de los 90 centran discursivamente la práctica artística de Félix González Torres en un corto espacio de tiempo, entre 1994 y 1997. El catálogo *Felix Gonzalez-Torres. Traveling*, fue publicado en 1994 con motivo de la exhibición itinerante del artista organizada ese año por Amada Cruz, Susanne Ghez y Ann Goldstein en el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de la Smithsonian Institution de Washington D.C. y en la Renaissance Society de Chicago. Un año más tarde, en 1995, apareció la monografía de Nancy Spector *Felix Gonzalez-Torres*, publicada con motivo de la exhibición retrospectiva que bajo el mismo título se inauguró ese año en el Guggenheim Museum de Nueva York.⁹ Ambas publicaciones procuraban establecer un puente entre la especificidad autobiográfica a la que respondían las propuestas del artista y su discurrir general como información pública. Dos años más tarde, en 1997, aparecía la publicación en dos volúmenes *Felix Gonzalez-Torres*, que acompañó a la retrospectiva póstuma del artista realizada en varios puntos de Alemania entre 1997 y 1998.¹⁰ Sigue siendo hoy el principal catálogo de consulta porque incluye toda la obra autorizada por el artista, respetando su última revisión que data del otoño de 1995, justo antes de su muerte.¹¹

Entre las publicaciones más recientes, destaca el catálogo *Felix González-Torres*, impreso con motivo de la exhibición retrospectiva que en el año 2000 tuvo lugar en la Serpentine Gallery de Londres.¹² En el transcurso del año 2004 estaba previsto que apareciera el trabajo monográfico *It's Just a Matter of Time*, específicamente centrado en la

⁶ Robert Nickas, "Félix Gonzalez-Torres. All the Time in the World" (entrevista), *Flash Art*, n° 161 (noviembre-diciembre 1991), págs. 86-89.

⁷ Tim Rollins, "Félix González-Torres" (entrevista), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Ángeles, Art Resources Transfer, 1993, págs. 5-31.

⁸ Robert Storr, "Felix Gonzalez-Torres. Being a Spy" (entrevista), *Art Press*, n° 198 (enero 1995), págs. 24-32.

⁹ Luego viajó a fines de ese año al Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela) y se presentó durante 1996 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y en el Kunst Werke Berlin.

¹⁰ *Felix Gonzalez-Torres* (cat. exhib.), en dos tomos: tomo 1: *Text*, tomo 2: *Catalogue Raisonné* (por Dietmar Elger), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997. Durante 1997 la exhibición fue presentada en el Sprengel Museum Hannover y en el Kunstverein St Gallen Kunstmuseum, presentándose en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien durante 1998.

¹¹ Dietmar Elger, "Preface", *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné*, op. cit., pág. 14.

¹² *Felix Gonzalez-Torres*, Londres, Serpentine Gallery, 2000. No obstante, poco aporta de novedad dicha publicación a las pautas asentadas previamente por los mencionados catálogos para regular el discurso que se mantiene en torno a esta obra.

serie de vallas publicitarias, publicado por la Galería Andrea Rosen, Sadie Coles JQ y Buchhandlung Walter Konig.¹³

Tres Tesis Doctorales en inglés abordan la obra de González Torres. Tan sólo hemos podido consultar el extracto que de las mismas está disponible en Internet, pero al ser nuestra orientación diferente a la línea de investigación que estos trabajos plantean y derivar temáticamente hacia otras direcciones que las especificadas en sus extractos, suponemos que el no haberlas podido consultar con mayor profundidad no ha de suponer un detrimento para lo que avanzamos aquí. La primera, del año 1995, plantea el concepto de desidentificación como estrategia de producción dispersa que subvierte las normas categóricas que impone la cultura dominante en una serie de géneros (cine, vídeo, pintura, fotografía, performance y arte conceptual).¹⁴ Las otras dos Tesis Doctorales, realizadas en el año 1999, profundizan más concretamente en su obra, pero sin centrarse específicamente en las estrategias que aquí nos han de ocupar. La primera efectúa una relación entre la obra de Hans Bellmer y la de Félix González Torres como gesto transgresor de la obra de arte.¹⁵ La otra plantea la relación entre espacio, tiempo y presencia en los proyectos de vallas publicitarias que produjeron Félix González Torres, Daniel J. Martínez y Silvia Gruner.¹⁶

Nos parece importante que el presente trabajo haya sido realizado en lengua castellana porque la mayor parte de la documentación que existe sobre el artista está escrita en otros idiomas, a pesar de ser éste de origen hispano y de haber pasado más de la mitad de su corta vida en el Caribe. Con ello no pretendemos reivindicar unilateralmente su origen nacional, cultural o étnico. Lo hacemos más bien porque entendemos que para prevenir las etiquetas conviene recurrir a veces puntual y tácticamente a ellas. Comenzamos a esbozar nuestro campo de acción.

Discurso y obra.

El lapso de tiempo que comprende la producción autorizada de Félix González Torres comienza en 1986 y se extiende hasta justo antes de su muerte a principios de 1996. A partir de 1989, su obra comienza a adquirir una creciente validación dentro del arte contemporáneo estadounidense. Esta entusiasta acogida fue motivada en parte por la eficacia con la que lograba entrelazar diversos registros discursivos del ámbito privado y del

¹³ Germán Rubiano Caballero, "Félix González Torres. La metáfora escrita en su obra", *Art Nexus*, n° 48 (abril-junio 2003), págs. 82-83. Dicho trabajo todavía no se ha publicado cuando se termina esta Tesis Doctoral.

¹⁴ José E. Muñoz, *Disidentifications*, Duke University, 1995.

¹⁵ Gediminas Gasparavicius, *The Work of Art as a Transgressive Gesture: Hans Bellmer and Felix Gonzalez-Torres*, Ohio State University, 1999.

¹⁶ Nora Michelle García, *Sign, Space, and Time: The Billboard Projects of Daniel J. Martínez, Felix Gonzalez-Torres, and Silvia Gruner*, University of Texas at Austin, 1999.

ámbito público para erosionar las fronteras entre ambos,¹⁷ sin que su complejidad temática resultara distante, elusiva o altiva, sino relevante, divertida y, a la vez, innovadora. A pesar de que la intención de su programa estético está emparentada con las prerrogativas universales del proyecto modernista para el mejoramiento social e individual, la postura del artista se mantiene a cierta distancia crítica de esos mitos y metarrelatos. Por ejemplo, en sus propuestas el relato particular despunta como retazo de la memoria colectiva y actualización de un contexto sociocultural preciso, característica que supone una actualización de tradiciones modernas como el materialismo dialéctico.¹⁸ En este sentido, entendemos que el hecho de que González Torres llegue en pocos años a consolidarse una prominente posición en el arte del periodo lo hace pasar a un curioso estrellato, pues su obra iba supuestamente menos dirigida a ensalzar la figura del autor que a potenciar este proceso de producción como devenir más inclusivo.¹⁹

En cualquier caso, su propuesta recurre a la apropiación y al desplazamiento de signos para rebasar los términos unívocos del autor y favorecer la interpretación activa del lector. Se pretende así romper con la tradicional demarcación entre productor y receptor. Con ello, sus piezas plantean un marco de referencia lo suficientemente amplio como para introducir al espectador en un proceso reflexivo sin por ello dejar de seguir un imbricado entramado de intereses pautados por el artista.

De aquí que la crítica responsable de su divulgación y defensa planteara principalmente la dimensión hermenéutica de esta obra.²⁰ Lejos de centrarse exclusivamente en la dimensión personal de la misma o de repertoriar sistemáticamente sus propuestas para abordar este registro de forma categórica, procuró desplazarse por sus diversas estrategias y hacer de su lectura un proceso inclusivo entre lo particular y lo general.²¹ De aquí también que, a pesar de incluir en esta relación una consideración sobre el matiz particular que podía tomar esa producción para el artista, gran parte de dicho impulso crítico estuviese menos abocado a enfatizar

¹⁷ Peggy Cyphers, "New York in Review. Felix Gonzalez-Torres", *Arts Magazine*, vol. 64, n° 8 (abril 1990), págs. 111-112; Jan Avgikos, "This is my body", *Artforum International*, vol. 29, n° 6 (febrero 1991), págs. 81-83.

¹⁸ Como señala Amor, en lugar de plantear el objeto de arte de forma tradicional, precisa su estado como uno de contingencia para remitirlo hacia el proceso por el cual acaece en tanto que evento. Por consiguiente, este proceso en constante devenir sugiere una afinidad con lo que Lyotard denomina "postmoderno sublime": en vez de perpetuar el presente como nostálgica cita del pasado, se lanza hacia la interminable búsqueda de nuevas representaciones. (Monica Amor, "Towards a Postmodern Sublimity", *Art Nexus*, n° 15 (enero-marzo 1995), págs. 56-57, 61.)

¹⁹ Joseph Kosuth, "Exemplar", *Félix González-Torres. Traveling* (cat. exhib.), Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 1994, pág. 58.

²⁰ Nancy Spector, "Felix Gonzalez-Torres: Travelogue", *Parkett*, n° 39 (1994), pág. 24.

²¹ Así describe Spector el interés de aproximar este campo de expansión con un movimiento disperso: "Aunque el proyecto de Gonzalez-Torres puede ser dividido y comentado siguiendo las diversas series que ha creado desde 1987 –las piezas con fechas, los rompecabezas, las pilas de papel, los caramelos esparcidos, las ristras de bombillas, los retratos lingüísticos y las fotografías– es más consonante con su visión el seguir sus temas y lugares en los que convergen ciertos motivos." Nancy Spector, Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres* (cat. exhib.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995, pág. 32.

esa dimensión específica y más proclive a subrayar con el paso del tiempo su capacidad como instrumento portador de sentido reflexivo y diferido.²² En este sentido, la más tradicional lectura suele considerar de forma general detalles específicos de la vida privada de este artista, dando pie para hacer de las propuestas que elabora González Torres un conveniente enclave de incursiones políticamente correctas,²³ cuando no simplemente de discursos universales, ideológicamente conservadores.²⁴ Todo ello nos sugiere la dificultad de elaborar un relato relevante de la marginalidad

²² Incluso Deitcher, quien en sus artículos profundiza una y otra vez sobre el componente personal e íntimo que opera en la producción de González Torres como vehículo de crítica a los esquemas de representación y pensamiento heterosexistas y homófobos, sugiere que para que esta obra funcione “en sus niveles más profundos”, es a veces beneficioso no saber nada sobre el autor más allá de lo que puede ser aprendido del objeto ante nuestros ojos. (David Deitcher, “Sense and Sentimentality”, *Parkett*, n° 44 (1995), pág. 216). Pero cabe entender su comentario dentro del aviso que nos extiende a no reducir estas piezas a la generalidad de un sentimentalismo anecdótico.

A menudo la omisión de la particularidad contextual y autobiográfica de la que emergen estas piezas puede relegar a un segundo plano su dimensión crítica. Schjeldahl, por ejemplo, elude la especificidad política y social subyacente a esta obra, limitándose a argumentar que la comunicación que permite es tan intraducible como la poesía. Resume estas diversas propuestas como “tan sólo arte”, mero pretexto cuya lectura depende enteramente del espectador y de sus propios gustos, memorias y preocupaciones. (Peter Schjeldahl, “Tender Sentience”, *The Village Voice*, 21 de marzo de 1995, pág. 76.). La conveniencia de esta postura parece adivinarse a su vez en algunos de los argumentos que mantiene Andrea Rosen, galerista, directora y gestora del *estate* de Félix González Torres. (Véase, por ejemplo, Andrea Rosen, “«Untitled» (The Neverending Portrait)”, *Félix Gonzalez-Torres. Text* (cat. exhib.), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1991, págs. 58-59; Andrea Rosen, “Felix Gonzalez-Torres”, diciembre de 2000, <http://www.creativetime.org/torres/rosen.html>.) De aquí, por ejemplo, que cuando Rosen exhibe en 1997 la cortina de plástico realizada en 1994 *Sin título (Principio)* (cat. n° 269, ARG # GF 1994-14), Carlos Basualdo aplaude el “grado de libertad tomada en la instalación” de esta pieza, aún cuando reconoce que la misma oscurece la claridad de sus referencias. (Carlos Basualdo, “Felix Gonzalez-Torres”, *Art Nexus*, n° 24 (abril-junio 1997), pág. 143.)

²³ Así, por ejemplo, Ottmann destaca la experiencia que surge de una pieza de González Torres en términos de una espiritualidad compartida y de un humanismo participativo, mientras que Myers la plantea en términos de “todo lo que toca en una forma que resulta significativa para nuestras vidas”. (Klaus Ottmann, “Spiritual Materiality. Contemporary Sculpture and the Responsibility of Forms”, *Sculpture*, vol. 21, n° 3 (abril 2002), págs. 37-38; Terry R. Myers, “Felix González-Torres. Andrea Rosen Gallery”, *Lápiz*, n° 94 (verano 1992), pág. 84.)

²⁴ Sobre todo tras la muerte del artista. Grynsztein, por ejemplo, ve en las propuestas de González Torres una perfil que coincide con “las maneras más clásicas de los inmigrantes”. Abandera su causa como “poeta de la democracia” que estrecha la idealizada y optimista concepción de “América” (entendida particularmente como los Estados Unidos) por lo que es y por lo que todavía ha de devenir. Los residuos de cualquier conflicto social, aún cuando la autora alude superficialmente a la problemática epidemia del SIDA, quedan así canjeados en este recuento a poco más que un reconfortante “aire de profunda esperanza”. (Madelein Grynsztein, “About Place: Recent Art of the Americas”, *About Place: Recent Art of the Americas* (cat. exhib.), Chicago, The Art Institute of Chicago, 1995, pág. 30.) Weil también extiende las coordenadas de esta obra hacia términos universales, reduciendo el componente crítico y específico al contexto social en el que se produce la misma en “omnipresencia de lo inmaterial en la historia” y traduciendo sus conocidas ristas de bombillas en una divagación sobre el pasaje como rito bajo una civilización obsesionada con suprimir la muerte. (Benjamin Weil, “Hoping against Hope. Benjamin Weil on Felix Gonzalez-Torres”, *Art Monthly*, n° 186 (mayo 1995), pág. 27.) Attias, por su parte, simplifica la propuesta de este artista hasta hacer de ella un tropo: sugiere que sus esparcidos de caramelos y sus ristas de papel desafían el sistema de mercado del arte porque ofrecen algo a cambio de nada. (Laurie Attias, “Paris. Propositions. Musée de Rochechouart”, *Sculpture*, vol. 15, n° 10 (diciembre 1996), pág. 58.) Más recientemente, Ottmann ha argumentado partiendo de Barthes, Didi Hubermann y Levinas, que en piezas como los esparcidos de caramelos observamos un formalismo postgreensbergiano en el que el formalismo ya no remite a la forma, sino a la concepción relativa de los contenidos y a la precariedad de las referencias como responsabilidad socialmente compartida. Pero los términos de esta responsabilidad compartida que entrevé Ottmann se mantienen en una supuesta “matriz de emociones humanas” que relegan su especificidad al dominio de lo universal (alegría, esperanza, tristeza, miedo y luto). (Klaus Ottmann, *op. cit.*, págs. 37, 39.)

bajo ese contexto tan marcado por la producción de la información, a finales de la década de los 80 y comienzos de la década de los 90.²⁵

Uno de los principales motivos por los que González Torres potenciaba el desplazamiento constante de signos en su obra era evitar la marginación tajante del otro.²⁶ Por eso también entrelazaba asuntos precisos y escabrosos de su vida íntima a nociones universales (como el deseo y el placer o el amor y la muerte). Pretendía así sobrepasar tanto el exotismo de ciertos rasgos identitarios como el victimismo de experiencias biográficas particularmente dolorosas. Ello le permitía a su vez abordar discretamente temas sociales concretos que le concernían directamente, como el concepto de la familia, el de la pareja homosexual y el de la masculinidad.

Al considerar estos aspectos, cabe tener presente la influencia que tienen sobre este artista corrientes críticas de la representación hacia mediados de la década de los 80 en el arte contemporáneo neoyorquino,²⁷ así como aquellas inmersas en el cuestionamiento de la construcción social del homosexual,²⁸ ambas entendidas como extensión de las prácticas conceptuales de corte crítico mantenidas durante la década de los 70. Por otra parte, también debemos recordar que aunque estas iniciativas resultaban intrépidas a finales de la década de los 80, pronto fueron asimiladas bajo el creciente pluralismo de la industria cultural.²⁹

²⁵ Robert Storr y Eleanor Heartney, quienes se interesan por la obra de González Torres en otros escritos, mantienen una conversación con respecto a este particular en Eleanor Heartney, "The Politics of Protest", *New Art Examiner*, vol. 20, n° 1 (septiembre 1992), págs. 14-17.

²⁶ En una entrevista realizada en 1991, González Torres especifica que la idea de hacer piezas sin límite de copias se le ocurrió en 1989 porque estaba perdiendo a alguien muy importante, su pareja sentimental que moría de SIDA. (Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 88.) Pero si este interés específico parte del registro de su vida particular en pareja, no va desligado de una preocupación por la manera en la que tanto su vida personal como su procedencia cultural son abordadas por terceros. Así, vemos que González Torres se resiste a encauzar su producción artística dentro de un molde estereotipado y marginado: "Es muy fácil sentirse triste por uno mismo como alguna gente desearía que hiciéramos... Lo único que quieren oír de nosotros [las minorías hispánicas], a través de nuestro arte es lo difícil que es la vida para nosotros, los «otros». A los hawaianos les ponían faldas de paja en «Hawaii 5-0» para hacer felices a la gente blanca. Poco importa que nuestras vidas sean más complejas."

[“It’s just too easy to feel sorry for yourself, that’s just what some folk want us to do... The only thing they want to hear from us, through our art, is how difficult life is for us, the «others». Hawaiians had to wear grass skirts in «Hawaii 5-0» to make white folks happy. Never mind that our lives are more complex.”] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 29.

²⁷ Spector destaca entre los precedentes inmediatos de González Torres a mujeres artistas feministas como Sherrie Levine y Barbara Kruger, quienes se apropian de imágenes de los medios de comunicación para criticar los estereotipos de la "masculinidad" y de la "femineidad". También señala la influencia de otros artistas, como Ross Bleckner, Peter Halley y Jeff Koons, quienes llegan a la cúspide de su carrera planteando bajo el influjo del pensamiento postmoderno diversas estrategias críticas de la pintura y de la escultura como métodos de representación. (Nancy Spector, *op. cit.*, págs. 6-9.)

²⁸ Es decir, en artistas como Robert Gober, Nan Goldin, Michael Jenkins, Donald Moffet y David Wojnarowicz. (*Ibid.*, págs. 14-15.)

²⁹ El ambiguo legado se perfilaba ya desde comienzos de la década de los 90 desde la propia institución museística, como se percibe en lo apuntado por la curadora Lisa Phillips con motivo de la bienal de 1991 del Whitney Museum. Ésta destacaba ya entonces las crecientes dificultades de hacer audible cualquier diferencia cultural en una sociedad que a pesar de ser cada vez más pluralista era también cada vez más conservadora. (Lisa Phillips, "Culture Under Siege", en *1991 Biennial Exhibition* (cat. exhib.), Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1991, págs. 15-23.) Como es sabido, los efectos de este influjo multiculturalista llegan a Madrid con todo el peso del

En este sentido, la práctica artística de González Torres no deja de ser en parte reflejo de un sistema de producción en el que la hiperproducción y el hiperconsumo de signos sostienen la ilusión de un posible bienestar bajo un presente cada vez más precario. El propio González Torres reconoce esta paradoja por la cual su postura iba al encuentro de ese sistema que intentaba criticar y cambiar en modestas dosis, a sabiendas de que era imposible cambiarlo radicalmente e ineficaz oponérsele diametralmente.³⁰ Así sugiere esta limitación, por la que no obstante sigue apostando:

“[Existe] el tipo de arte de protesta que dice que el Capital es malo, que Benneton es malo. ¡Sabemos eso ya! Realmente *sí* que sabemos eso. No necesitamos un espacio en una galería para aprender algo que leemos en prensa... Yo no quiero eso. No, entre un Monet y un Víctor Burgin, me quedo con el Monet. [C]omo sabemos, la estética es política... las construcciones ideológicas más eficaces son aquellas que ni tan siquiera parecen [políticamente comprometidas]”.³¹

En estas palabras González Torres resume su programa estético: es escurridiza táctica del experimentado estratega, traición de cualquier finalidad aparente en la mano que extiende. Si su precario apretón de manos pretende hacer del espectador intérprete, actor y jugador, ese sentido por gestarse no deja de ser pacto de negocios. Si existe potencial toma de poder, esa oportunidad se traduce en beneficio para quien sabe reconocer las reglas del juego, debatiéndose entre la particularidad autobiográfica y la generalidad anónima como vehículo reflexivo y crítico o coercitivo y normativo, según se jueguen las cartas. Ello explica que ese

respaldo institucional pocos años después, en la opulenta extravagancia *Cocido y Crudo*, comisariada por Dan Cameron en el Museo Nacional Reina Sofía. Según Cameron, la muestra pretendía reflejar la incidencia de la “simultaneidad geográfica de la práctica artística” y destacar “el intercambio entre múltiples posiciones culturales” procurando “desjerarquizar el punto de vista del hablante” para mantener en jaque la corrección política y la dicotomía dialéctica que caracteriza el discurso dominante de la cultura hegemónica. (Dan Cameron, “Cocido y Crudo”, *Cocido y Crudo* (cat. exhib.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pág. 44.) Más recientemente, Aliaga ha señalado hacia la ambigua extensión de este legado sobre el multiculturalismo y el discurso de la diferencia en el arte contemporáneo estadounidense de la década de los 80, subrayando un peligro que pensamos ser extensible a las propuestas de González Torres, “el de la adecuación a los patrones occidentales para hacerse aceptar por quienes detentan los modelos estéticos y económicos”. (Juan Vicente Aliaga, “¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos”, *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Glòria Picazo (ed.), Barcelona, MACBA, 1996, pág. 219.)

³⁰ “Me imagino que hay mucha basura bajo la democracia, desafortunadamente. Pero aún así, prefiero la democracia, defectuosa como es.”

[“I guess there’s a lot of trash on the underside of democracy, unfortunately. Still, I prefer democracy, faulty as it is.”] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 14.

“Una vez que te das cuenta de que no hay otra vida, que no hay nada más que el *aquí*—esta cosa, esta mesa, tú, yo— eso es todo. Se convierte en una idea muy radical porque tienes que tomar la responsabilidad de hacer de ello lo mejor posible.”

[“Once you agree that there is not any other life, that there’s nothing except *here*—this thing, this table, you, me— that’s it. That becomes a very radical idea because you have to take responsibility of make it the best.”] (*Ibid.*, pág. 30.)

³¹ “[There is] the kind of protest art that says that Capital is bad, Benneton is bad. We know that! We really *do* know that. We don’t need a gallery space to find out something that we read in the news... I don’t want that. No, between the Monet and Victor Burgin, give me the Monet. [A]s we know aesthetics are politics. They’re not even *about* politics, they *are* politics... the most effective ideological constructions are the ones that don’t look like it.”] Robert Storr, *op. cit.*, pág. 29.

juego de apariencias en el que nos adentran sus propuestas escenifique, tras cada instancia, un desdoblamiento simultáneo.³²

El propio González Torres ha reiterado en numerosas ocasiones su debilidad por las cuestiones formales. Como veremos en el transcurso de nuestro estudio, lo que éste entiende por cuestiones formales va mucho más allá de un formalismo autorreferencial, afectando al contexto social bajo el cual su resplandor se reproduce.³³ Forma parte de esa agenda política (y personal) que lanza un interrogante hacia los conceptos de la propiedad y de la pertenencia bajo el asentamiento del neoliberalismo. En la medida que hay cada vez menos distinción entre espacio privado y espacio público, como denuncia el artista, cada vez más “todos los espacios son privados”.³⁴ En una entrevista, la alusión que hace éste a una “implosión de sentido” acompañada por la explosión de información,³⁵ nos sugiere la afinidad de su planteamiento con la perspectiva que sostiene Baudrillard cuando argumenta que el valor de uso y el valor de cambio tienden a convergir en el signo en las sociedades occidentales avanzadas.³⁶

Al abordar las piezas en las que se centra esta Tesis, concretamente sus fotografías sobre papel, sobre rompecabezas y sobre acetato, lo que pretendemos es analizar cómo se negocia el sentido de esos signos como valor de cambio inmerso en esa relación de lo personal-autobiográfico que no interesa representar de forma unívoca. Sin obviar los efectos que tiene

³² González Torres señala de manera urgente esta necesidad: “Necesito al espectador; necesito la interacción del público. Sin un público estas piezas son nada, nada. Necesito al público para completar el trabajo... para que tome responsabilidad, para que forme parte del trabajo, para que se incluya.”

[“I need the viewer, I need the public interaction. Without a public these works are nothing, nothing. I need the public to complete the work... to take responsibility, to become part of my work, to join in.”] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 23.

³³ Como veremos, su intervención no se limita a ser un simple reflejo pasivo de la lógica del capital tardío, como sugieren Atkinson o Myers, sino que va al encuentro de este proceso de producción difusa para exponer sus contradicciones y proponer una práctica cultural crítica y reflexiva incluso cuando pretende ser a la vez complaciente. (Terry Atkinson, “Rites of Passage”, *Arts & Design Magazine*, n° 1-2 (enero-febrero 1994), págs. 12-19; Terry R. Myers, “From the Junk Aesthetic to the Junk Mentality”, *Arts Magazine*, vol. 64, n°7 (febrero 1990), pág. 63.)

³⁴ “[E]l llamado «espacio privado» nada significa ya –todos los espacios son privados, tienes que pagar por todo.”

[“[T]his so-called «private space» doesn’t mean anything –all the spaces are private, you have to pay for everything.”] Robert Storr, *op. cit.*, pág. 30.

Habermas desarrolla un análisis detallado sobre la manera en la que la concepción democrática de lo público y de lo privado se altera y transforma históricamente en occidente. Cf. Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública (la transformación estructural de la vida pública)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

³⁵ “Tenemos una explosión de la información, pero una implosión de sentido.”

[“We have an explosion of information, but an implosion of meaning.”] Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 87.

³⁶ Baudrillard ha caracterizado este contexto de producción en torno al modelo del signo como mercancía y a la información como foco de la producción. Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1974. Hal Foster parte de Baudrillard y Jameson para reivindicar la posibilidad de una producción artística cuyo desplazamiento significativo sea también políticamente comprometido. (Hal Foster, “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en Paloma Blanco *et al.* (ed.), *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 95-112.)

la economía sobre la práctica artística,³⁷ lo que pretendemos es analizar cómo emplea nuestro artista estas propuestas para convocar una dialéctica supuestamente encauzada a verificar la realidad y a desbocar códigos sociales normativos a la vez que retroalimenta el proceso de producción de información sin pronunciarse diametralmente en contra de ese sistema hegemónico sobre el que se sustenta. Ello nos permitirá dar cuenta del enfoque crítico de las propuestas en cuestión.

Primer contacto personal con la obra de Félix González Torres.

La primera vez que vi una obra de Félix González Torres fue un simulacro de sus esparcidos de caramelos que pretendía recordar su ausencia junto a la puerta de entrada.³⁸ Pasé por delante con la típica

³⁷ Hixson señala esta relación cuando destaca la manera en la que artistas minimalistas van al encuentro de una serie de materiales industriales y arquitectónicos que en su momento suponen una “estructura de control ascendente”, mientras que posteriormente, artistas de las décadas de los 80 y de los 90 recurren a los medios de comunicación y a la tecnología avanzada como mecanismos por los cuales abordar estrategias de poder en el espacio privado y público. (Kathryn Hixson, “The subject is the object. The legacies of Minimalism”, *New Art Examiner*, vol. 18, n° 9 (mayo 1991), pág. 32.) Troncy, por su parte, resume esta relación de la siguiente manera: “No tiene sentido insistir en el hecho de que la forma de la obra de arte sigue las curvas de las gráficas financieras con una simplicidad alarmante. Prosperidad: pintura en la tradición burguesa (Richter, Baselitz, Clemente), lo único, el objeto celebrado (Koons, Lavier), el objeto como parte integral de la base sobre la cual que se presenta (Steinbach). Justo cuando los negocios comienzan a dispersarse, así el objeto en sí se multiplica y hace cada vez más disperso como si el ser único fuese una debilidad: reensamblaje, instalaciones, esparcidos, dispersión (Noland, Parsons, McCaslin, Kilimnik). Y, en tiempos de recesión, ni el objeto ni la fotografía permanecen: todo lo que resta es el cuerpo dibujado: así, el cuerpo ha perdido su marco y su arrogancia.”

[“There is no point in insisting that the form of the work of art slavishly follows the curves of the financial graph with alarming simplicity. Prosperity: painting in the bourgeois tradition (Richter, Baselitz, Clemente), the unique, the celebrated object (Koons, Lavier), the object as an integral part of the plinth on which it is presented (Steinbach). Just as business becomes increasingly dispersed, so the object itself is increasingly scattered and multiplied as if being unique was a weakness: reassembly, installations, scattering, dispersion (Noland, Parsons, McCaslin, Kilimnik). And, in times of recession, neither the object nor photography remains: all that’s left is the drawn body: thus, the body has lost its frame and its arrogance.”] Eric Troncy, “Wall Drawings and Murals. The Work of Art has not Disappeared. Its Ghost Is on the Wall.”, *Flash Art*, n° 70 (mayo-junio 1993), pág. 68.

³⁸ Fue en la primera edición de *Fotoseptiembre* que se llevó a cabo en San Juan de Puerto Rico, en 1996. La muestra reunía un grupo de 7 jóvenes artistas emergentes de América Latina y del Caribe cuyas prácticas artísticas conceptualistas tomaban como punto de partida la fotografía. Al no poder conseguir la artista y coordinadora de la muestra, Frieda Medín, pieza alguna de González Torres para incluirla en el mencionado evento, decidió reproducir uno de los esparcidos de caramelos de este artista para la exhibición —a la vez como homenaje y recordatorio de un referente profesional y compañero artista quien, a pesar de haber pasado gran parte de su juventud en Puerto Rico y de haber mantenido de forma intermitente lazos de ese pasado con amigos y artistas, hasta entonces nunca había llegado a exhibir su obra autorizada en la isla y apenas la había exhibido en el hemisferio Sur mientras estaba vivo, como destacaba Mosquera. (Gerardo Mosquera, “Recuerden mi nombre”, *Fotoseptiembre. fotografía contemporánea de América Latina en Puerto Rico*, San Juan, Elmendorf, 1996, reimpresión en castellano del texto original en inglés “Remember My Name”, *op. cit.*) El falso Félix González Torres estaba debidamente etiquetado como un no original, y una serie de catálogos escritos por Nancy Spector con motivo de su reciente retrospectiva en el Guggenheim descansaban a pocos metros para informar al visitante y dar a conocer su obra en mayor detalle.

Poco importó para los allí presentes, *en el museo*, que no se tratase de un original del artista, pues el esparcido de dulces y la información disponible sirvió a un doble propósito. Por un lado, el público pudo informarse sobre la obra de González Torres y acercarse físicamente a ella, aunque fuese consciente de que era una ilusión. Pero además, el uso no autorizado que se hizo de la obra

prisa de quien dispone de poco tiempo para hacer nuevos amigos. Apenas me detuve en este comienzo de la exhibición, marcando mis pasos con el ritmo justo y necesario que suele convertir al artista en esas ocasiones en individuo de provecho. Finalmente me di cuenta de que se trataba de una propuesta artística y comencé a fijarme en la poética que se erigía sobre su utilidad. Aunque esta anécdota personal parezca banal, para mí resulta importante porque me introdujo de forma casual e inesperada en una reflexión a la vez sencilla y profunda del valor relativo que le adjudicamos al mundo físico que nos rodea y de la facilidad con la que se tergiversa hasta el sentido más común y corriente que en él reflejamos. Asimismo, nos sirve de punto de partida para plantear ciertos interrogantes que nos interesa investigar en esta Tesis: ¿Cómo se elabora ese discurso en esta obra? ¿A qué intereses responde? ¿Qué matices adquiere ese planteamiento?

El interés que tienen estas cuestiones para alguien como yo, que nació y me crié en la pequeña isla de Puerto Rico, tiene que ver con una cuestión de legitimidad a la hora de tomar la palabra; forma parte de un afán por tener justificaciones suficientes para legitimar tal o cual conducta frente a otra, pero sobre todo frente al otro. Tal vez se trate de una ocupación aprendida, ligada al pasado colonial de ese país que tras varios siglos de dominación española fue seguida por recientes décadas de radical identificación y asimilación cultural estadounidense. En cualquier caso, pienso que esta atención por las formas está emparentada con esa predilección por el código "light" que tan diestramente emplea González Torres para abordar temas candentes. Creo que forma parte de una interesada cortesía muy en sintonía con el tipo de intercambio social que he experimentado cotidianamente en esos litorales –en los que la ilusión de cada ambición coincide con un mismo horizonte y un reducido perímetro costero. El trabajo de González Torres me influyó entonces, cuando me interesaba por investigar en mi trabajo artístico el concepto que bajo ese entorno hemos desarrollado de la proximidad y de la propiedad, e intentaba encontrar el lenguaje visual más adecuado para formular esas inquietudes. Tener la oportunidad de investigar su obra es una manera de avanzar en esas indagaciones precedentes.

de González Torres (en forma de un vertido de caramelos etiquetado como un no original) junto a la versión autorizada que lo canoniza (bajo la forma del catálogo de Spector) establecieron los términos dialécticos a través de los cuales plantear de manera crítica la delicada relación que se elabora entre originalidad y autorización, y entre obra y discurso –es decir, uno de los temas vinculados a las investigaciones de este artista. Así, al yuxtaponer reproducciones de esta importante publicación con una simulación de una de sus obras con ilimitado suministro como contrapunto a una exhibición sobre arte conceptual que toma como punto de partida la fotografía para abarcar muchos otros procesos, se planteaba la problemática cuestión del discurso –tanto en torno al proyecto artístico de este artista, como en torno a la práctica artística de los artistas implicados en esta muestra, y con respecto a la especificidad del entramado de intereses que acompaña a cualquier voz que se enuncia en el discurrir cultural entre los ejes Norte y Sur.

Objetivos de la presente Tesis Doctoral.

Objetivo general.

La presente Tesis pretende analizar un número de propuestas en las que Félix González Torres discurre tácticamente sobre una serie de intereses personales. Estas propuestas fueron desarrolladas hacia finales de la segunda mitad de la década de los 80 y comienzos de la década de los 90. Investigaremos el proceso por el cual nuestro artista consigue agenciar ventajas de una serie de limitaciones personales y negociar un margen de reflexividad crítica en la información que produce.

Aunque sabemos que no acotaremos de forma definitiva el amplio terreno metafórico en el que nos introduce la obra en cuestión, pensamos que nuestro análisis servirá para evaluar de forma más informada el proceso de producción y recepción de sentido en el que nos introduce la misma. Nuestra intención no es reclamar una lectura unívoca, supuestamente verídica de su obra, sino analizar el potencial que ofrece para reclamar un sentido de lo propio como proceso subjetivo que deriva de una experiencia plena en el presente, en continuo diálogo con una serie de agentes contextuales específicos.

Esperamos nuestro trabajo pueda proveer una aportación a las líneas de investigación en las que se ve implicado en el presente el Departamento de Escultura de la U.P.V., ya que analiza cómo este artista desarrolla diversas estrategias que entrelazan el ámbito privado al público para sostener un precario sentido de lo personal bajo un contexto en el que la producción cultural del arte contemporáneo estadounidense redefine su campo de acción en el dominio de la información. Pensamos que nuestro estudio plantea consideraciones que pueden ser de interés para el programa *Corrientes Experimentales de la Escultura Contemporánea* del Departamento porque los temas tratados no dejan de estar en relación con ese "campo expandido" que redefine la práctica escultórica hacia finales del siglo XX.

Recordemos al respecto que las investigaciones de González Torres exceden el campo de la fotografía. Por ejemplo, sus conocidísimas ristras de papel lanzan un guiño al cubo escultórico minimalista a la vez que plantean la transfiguración de tradicionales relaciones entre el objeto, la información y el consumo, entre la producción, la distribución y la recepción de la obra de arte, y entre el público y el museo bajo el periodo de tiempo en cuestión. A la par que el público toma ejemplares de esas ristras inagotables y se las lleva a casa, sus vallas publicitarias llevan estos interrogantes fuera del espacio del museo, desplegando en múltiples puntos de la ciudad piezas que también son reproducidas sin límites de copias. Al centrarnos en piezas reproducidas en ejemplares muy limitados e investigar la transacción entre lo privado y lo público que efectúan estas propuestas como sentido particular, nuestra investigación pretende

abarcar de forma tangencial ese campo más extenso de negociaciones en el que incurre la práctica escultórica más allá de su pedestal.

Objetivos específicos.

Centramos la presente Tesis en tres tipos de piezas que produce Félix González Torres: fotografías sobre papel, fotografías sobre rompecabezas y fotografías sobre acetato. Salvo unas cuantas excepciones,³⁹ poco ha sido escrito en detalle sobre muchas de las piezas que deseamos examinar. Todavía no se ha hecho un estudio que profundice en todas ellas caso por caso o que las relacione con detenimiento entre sí. Estas propuestas suelen ocupar un lugar secundario, siendo comúnmente aludidas como material de soporte para apoyar la hipótesis que se avanza sobre la obra de este artista en general, o para proveer fundamento adicional de lo que se mantiene con respecto a otro tipo de piezas. A medida que ha crecido la popularidad de González Torres, la crítica ha tendido a profundizar en otras propuestas, como sus ristras de papel, vallas publicitarias, esparcidos de caramelos, piezas con relojes, etc.⁴⁰ Recordamos que las piezas que nos interesan tampoco han sido investigadas en las Tesis Doctorales publicadas hasta el momento. Por todas estas razones, y porque se trata de propuestas que González Torres comienza a elaborar casi al principio de su producción artística autorizada, nos parecen dignas de ser examinadas con mayor detenimiento.

Asimismo, nos interesa indagar el proceso por el cual estas propuestas extienden una aproximación casual al espectador para sostener un imbricado andamio de intereses bajo esa réplica cordialmente discreta.⁴¹ Conseguiremos así analizar ese complejo proceso de producción de sentido en el que González Torres nos adentra y valorar tanto sus ventajas como sus limitaciones. Destacaremos cómo se desencadena el proceso entre precisiones personales y datos más generales, acotando así

³⁹ Como puede ser el caso de las fotografías sobre papel *Sin título (Historia Natural)* (cat. n° 107, ARG # GF 1990-38) (Figuras 46a-m) y *Sin título (Arena)* (cat. n° 264, ARG # GF 1994-10) (Figura 61); de las fotografías sobre rompecabezas *Sin título (Klaus Barbie como hombre de familia)* (cat. n° 38, ARG # GF 1988-18) (Figura 94) y *Sin título (De Waldheim al Papa)* (cat. n° 62, ARG # GF 1989-10) (Figura 105); o de fotografías sobre acetato como *Sin título* (cat. n° 5, ARG # GF 1987-1) (Figura 142) y *Sin título* (cat. n° 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143).

⁴⁰ Aunque sí aparecen un número de artículos hacia finales de la década de los 80 que abordan las fotografías sobre acetato que González Torres realiza en ese primer periodo, este interés desaparece en la siguiente década a medida que nuestro artista desplaza su práctica artística hacia otras estrategias con las que llega a ser más conocido.

⁴¹ Los puertorriqueños solemos ser extremadamente atentos y corteses. Sabemos ser amables porque tarde o temprano siempre terminamos frente al otro, para mejor o para peor, sin perderlo de vista, juntos y sujetos a la orden del favor. Esta economía del cálculo es una característica ligada al peso histórico de un pasado colonial –en el caso de Puerto Rico, isla en la que González Torres pasó gran parte de su juventud, matizado por cuatrocientos años de dominio español y casi cien de hegemonía estadounidense. Esta institucionalización del favor no es en Puerto Rico un caso aislado. Se extiende por el resto del Caribe, de Centro y Sudamérica. La elabora Schwarz con respecto al caso concreto de Brasil y la recoge y elabora Canclini para hablar de los procesos de hibridación cultural en Latinoamérica. (Roberto Schwarz, *Ao Vencedor as Batatas, Duas Cidades*, Sao Paolo, 1977, págs. 13-25, tomado de Nestor García Canclini, *Culturas Híbridas*, Méjico, Grijalbo, 1990, págs. 74-75.)

algunos de los términos de ese programa interesado en el que González Torres procura adentrar al espectador.

Esperamos complementar de esta manera la información ya disponible sobre la obra de este artista, propiciando a su vez futuras investigaciones sobre estas piezas y sobre su relación con propuestas más estudiadas hasta el presente. Con dichos objetivos en mente, apoyaremos el desarrollo de nuestro análisis recurriendo tanto a las opiniones de los críticos que generan consenso en torno a la obra de Félix González Torres como a las observaciones del propio artista y a las nuestras propias al abordar su obra.

En fin, el propósito de esta Tesis es potenciar que la obra de González Torres no quede relegada a la generalidad. Con esta finalidad en mente, destacaremos cómo éste cuestiona una y otra vez el sentido de los datos que nos proporciona para defender su historia particular y para potenciar a su vez que el espectador elabore un sentido reflexivo de sus propias experiencias cotidianas. Todo ello forma parte de un planteamiento que pretende hacer frente a un contexto altamente mediatizado, bajo el cual cada dato es inevitablemente apropiado y tergiversado.

Metodología utilizada.

El número de piezas autorizadas por González Torres que corresponden con los tres tipos de propuestas que nos interesa abarcar es relativamente modesto: 22 fotografías sobre papel, 59 rompecabezas y 14 fotostatos. Los analizaremos en capítulos separados para facilitar su discusión, sin por ello perder de vista el diálogo común en el que participan.

Antes hemos señalado que la obra de Félix González Torres se caracteriza por un discurrir disperso que procura desplazar una y otra vez las coordenadas de cada planteamiento para potenciar una lectura intertextual y diferida por parte del espectador.⁴² De aquí que el artista trabajase en distintos tipos de piezas al mismo tiempo para evitar que su obra fuese encasillada categóricamente. Esto a su vez ha motivado a la crítica a abordar un enfoque temático de su obra, recurriendo simultáneamente a diversas propuestas para plantear *el conjunto* de su práctica artística como una sola propuesta, cuya ubicua estrategia discursiva se plantea desde diferentes facetas simultáneamente. Si bien

⁴² Así resume Tallman esta estrategia: “La interacción de las partes dentro de un todo es la esencia de la composición, y durante generaciones nos han enseñado que la buena composición es identificada por su unidad, su integridad... La medida de la subversión operativa en Félix González Torres es que sus principales mecanismos son los de la dispersión, y que sus metáforas centrales son las de lo efímero.”

[“The interaction of parts within a whole is the essence of composition, and for generations we have been taught that good composition is identified by its unity, its integrity... It is a measure of the subversiveness of Felix Gonzalez-Torres’s art that its essential mechanisms are those of dispersal, and its central metaphors are those of ephemerality.”] Susan Tallman, “Felix Gonzalez-Torres: Social Works”, *Parkett*, n° 39 (1994), pág. 64.

reconocemos la relevancia de este enfoque, por nuestra parte hemos de estructurar este estudio en los tres tipos de piezas antes señalados.

Reconocemos que ciertos aspectos de nuestra metodología puedan parecer distantes en relación con el procedimiento por el cual se suele analizar habitualmente la obra de González Torres. Por una parte, agrupamos las piezas que abordamos en categorías técnicas de manufactura, perfilando éstas a partir de afinidades formales. Además organizamos la discusión de estas piezas siguiendo un orden cronológico. Tal vez este procedimiento parezca algo simplista. Se nos podrá objetar, por ejemplo, que al aislar estas piezas nuestra intervención sentará sus propias limitaciones, insertando quiebras en el fluir ubicuo de la producción del artista. Pero ante estas posibles objeciones, sostenemos que nuestro análisis no permanece ajeno a las directrices que sigue González Torres cuando desplaza la información en sus piezas. Se trata de un simple revés de la estrategia a la que éste recurre repetidamente. Además, nuestra metodología tiene la ventaja de permitirnos enlazar el disperso registro de estas piezas con diversos acontecimientos que suceden en la vida personal del artista. En este sentido, pensamos que el presente estudio nos permitirá comprender mejor cómo se baraja ese enclave personal en cada argumento emplazado, contribuyendo así a una mejor comprensión del proceso de producción de sentido en el que participan estas tres propuestas.

En fin, creemos que volver a este grupo de piezas que poco interés ha suscitado por parte de la crítica, y con una metodología poco utilizada hasta el presente para abordar su obra, nos será útil para sacar a relucir los planteamientos por los que nos interesamos. Pensamos que lo que en su momento parecía ser poco eficaz, cuando no irrelevante y superfluo, posiblemente sea útil ahora para profundizar en su obra de forma crítica y sobrepasar la generalización a la que también ha dado cabida su entramado disperso. Con ello no pretendemos otra cosa que facilitar esa comprensión intertextual de su obra que defiende la crítica, pues pensamos que un análisis que tome como punto de partida esta metodología puede servir de recurso complementario para todo aquel interesado en profundizar en esta práctica artística y en la manera que tiene de desplazar códigos y de extender la envergadura de su planteamiento.⁴³

Centraremos nuestro análisis en las propuestas antes señaladas porque acotan un campo de acción manejable a la vez que, tomadas en su conjunto, nos proveen una gran cantidad de datos por los cuales podemos remitir el oscilante movimiento de la obra de González Torres hacia parámetros específicos de construcción identitaria que giran en torno a su experiencia personal e íntima, particularmente en términos de su relación sentimental (devolviéndonos así la negociación entre el ámbito de lo

⁴³ Recientemente Rubiano Caballero ha señalado también hacia la utilidad de este recurso que en su momento Spector encontrase menos relevante. (Germán Rubiano Caballero, *op. cit.*, pág. 82.)

privado y de lo público hacia coordenadas concretas, más allá del territorio de la generalidad.) Puesto que se trata de propuestas en las que el artista desiste de multiplicar las piezas infinitamente, insistiendo en preservar la obra y su soporte intactos, nos parece que llevar a cabo estas valoraciones será mucho más pertinente que en otro tipo de piezas en las que no se dan estas particularidades. Por lo general un rompecabezas, un fotostato o una fotografía sobre papel de este artista exhibidos en un espacio interior simplemente no permite la misma amplitud de términos que una de sus vallas publicitarias en la calle o que un ejemplar extraído de una de sus ristras de papel.⁴⁴ La descontextualización que pretende efectuar González Torres ya queda articulada de forma definitiva en estas piezas. Es por esta razón que, pese al hecho de que la formación de González Torres como fotógrafo incide en mayor o menor medida en toda su obra, tan sólo recurriremos a otras propuestas puntualmente, para esclarecer o fundamentar el análisis de los tres tipos de piezas en los que centraremos nuestra investigación.

No nos detendremos más de lo necesario en la serie de obras fotográficas tempranas en las que González Torres presenta imágenes de muchedumbres, ya que nos son de limitada utilidad para profundizar en aspectos particulares de la vida personal y sentimental del artista. Tampoco nos centraremos en sus ristras de papel o en sus vallas publicitarias, a pesar de que en éstas también se recurre a imágenes fotográficas, por las razones antes mencionadas. Además, se trata de piezas sobre las que mucho ya ha sido escrito y nos interesa más profundizar en trabajos que han pasado desapercibidos para la crítica.

Por otra parte, las piezas autorizadas que analizaremos se extienden en la producción del artista desde la década de los 80 hasta su muerte a mediados de la década de los 90 –periodo de tiempo que coincide con el de su producción “legítima”, autorizada en tanto que obra auténtica.⁴⁵ De esta manera, las fotografías sobre papel certificadas como obra aparecen al comienzo de su producción autorizada a mediados de la década de los 80 y persisten en su producción tardía. Por su parte, las fotografías sobre rompecabezas surgen en 1987 y desaparecen en 1992, mientras que las fotografías sobre acetato aparecen casi todas entre 1987 y 1988, exceptuando una última, realizada en 1992.

Pero además, González Torres comienza a producir muchos de estos rompecabezas y elabora casi todos los fotostatos justo antes de desarrollar las obras que lo catapultarían a la fama y con las que se suele identificar su propuesta (como ristras de papel, vallas publicitarias o

⁴⁴ Pagel, por ejemplo, destaca que en el caso de las ristras de papel monocromáticas un papel decontextualizado de la ristra y colocado en la pared se convierte en poco más que un diseño formal de buen gusto, una abstracción postmoderna tan sugerente como puede ser una pintura de Peter Halley que ha sido destechada con el paso del tiempo. (David Pagel, “World of Gonzalez-Torres. Teeters on Joy and Despair”, *The Los Angeles Times*, 7 de noviembre de 1991, sección F, pág. 6.)

⁴⁵ Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné, op. cit.*

esparcidos de caramelos). Se trata de un lapso de tres años (entre 1987 y 1989) durante el cual González Torres no produce fotografías sobre papel autorizadas como obra, resumiendo esta práctica como obra acreditada tan sólo a partir de 1990, es decir, una vez que ha desarrollado la mayor parte de sus otras estrategias. Todo esto nos sugiere que existe un delicado entramado de intereses particulares (tanto personales como profesionales) que podemos sacar a relucir al centrarnos en estos tres tipos de piezas. Esperamos que la estructura de nuestra investigación permita hacer relucir la importancia que tiene la práctica artística más temprana de este artista, en la que se adivina una postura más reivindicativa y afirmativa que en posteriores propuestas, más sutiles y ambiguas en sus postulados.

Estructura del trabajo.

En el Capítulo 1 esbozamos un marco referencial que nos parece necesario para centrar la obra de Félix González Torres. Primero analizamos el contexto de producción desde el cual este artista nos interpela, esbozando un breve recuento del contexto político y económico estadounidense bajo el cual surge y comienza a popularizarse su obra. Se trata de un periodo que culmina hacia finales de la década de los 80 en un intenso debate sobre "Arte y Censura", cuyos rasgos más sobresalientes recogemos en el apartado final de esa primera parte del capítulo. Estos condicionantes complementan nuestros planteamientos sobre el complejo proceso de negociación discursiva que plantean las piezas que analizaremos. Sugieren, además, el delicado estatuto que adquieren bajo ese contexto los temas que interesan a nuestro artista, así como la dificultad de potenciar un proceso de reconocimiento que sobrepase ese sistema de producción cultural normativo que reduce conductas heterodoxas al marginado dominio de la exclusión o del exotismo. En la segunda parte del Capítulo 1, complementamos estos datos contextuales abordando a una serie de autores que inciden en la formación teórica de nuestro artista y que nos parecen particularmente relevantes para comprender las estrategias que nos han de ocupar. Dicho marco conceptual nos permitirá comenzar a comprender el engranaje discursivo que caracteriza las propuestas de González Torres bajo esas condiciones de producción planteadas en la primera parte del capítulo. Iremos a buscar en la serie de autores en cuestión varios parámetros que ya hemos abordado con mayor profundidad en nuestro precedente Trabajo de Investigación Tutelado,⁴⁶ remitiendo al lector interesado en profundizar en estos aspectos a dicho trabajo cuando resulte pertinente.⁴⁷ Destaquemos

⁴⁶ *La autobiografía como acontecimiento. La relación público / privado en las corrientes artísticas postmodernas*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, julio de 2002. Este trabajo estuvo dirigido por el profesor David Pérez.

⁴⁷ Hemos recurrido concretamente a algunos de los planteamientos de Freud y Lacan en torno al sujeto del psicoanálisis y al sentido que éste construye frente a la realidad. Al acudir a algunos de los escritos de Freud y de Lacan, intentábamos reflejar cómo González Torres sugiere una concepción del yo que no está fatalmente determinada sino que surge bajo una relación de

de momento que González Torres alude a casi todos estos autores como referentes importantes en su formación teórica.⁴⁸

En el Capítulo 2 elaboramos una discusión general sobre los aspectos más destacables y reconocidos de la obra de Félix González Torres. Procuramos así introducir al lector que no esté familiarizado con la obra de este artista. Al examinar el grueso de su propuesta plástica, tendremos la ocasión de ir despuntando más detalladamente cómo sus piezas van al encuentro del sistema de producción vigente. Como veremos, se trata de un proceso en el que la concepción del dato como documento se redefine y matiza una y otra vez siguiendo diversos parámetros personales y contextuales. Al concretar esta interesada transacción, prepararemos el camino para analizar cómo se da este proceso en las piezas en las que se centra la Tesis. Comenzaremos a ver por qué cada dato dista de perfilarse con propiedad distintiva aun cuando aparece bajo un semblante familiar, preparándonos para nuestro recorrido en tres capítulos adicionales que marcan el grueso de esta Tesis.

Uno de los puntos sobre la obra de este artista en el que coincide la crítica es que su trabajo pone de relieve el hecho de que cosas curiosas suceden a medida que cualquier información se desplaza, como destaca el propio artista.⁴⁹ Partiendo de esta clave, haremos que sus propuestas se desplacen: las reorganizaremos por categorías, abordando sus fotografías sobre papel en el Capítulo 3, sus fotografías sobre rompecabezas en el Capítulo 4 y sus fotografías sobre acetato (fotostatos) en el Capítulo 5. El conjunto de piezas que agrupamos en cada uno de estos tres capítulos guarda una estrecha relación, tanto en su presentación formal como en el

equivocos del inconsciente y del lenguaje. También hemos recurrido a algunos de los planteamientos de los principales exponentes de la Escuela de Frankfurt, dado que Benjamin era otro importante referente teórico para este artista. Por último, dicho Trabajo de Investigación abordaba algunos de los escritos de Foucault y Deleuze para plantear una lectura de su propuesta desde las coordenadas que nos proveen dichos autores, y trasladar así los registros antes planteados hacia el contexto inmediato de producción tardocapitalista bajo el cual se desenvuelve González Torres, inmerso ya en el influjo de las corrientes postmodernas.

⁴⁸ Por ejemplo, González Torres hace alusión a Lacan en Robert Nickas, *op. cit.*, págs. 86-87. En otra entrevista hace también referencia a otros autores que abordamos: “Tengo que decir que si no hubiera leído a Walter Benjamin, Fanon, Althusser, Barthes, Foucault, Borges, Mattelart y otros, tal vez no habría podido hacer ciertas piezas, llegar a tomar ciertas posturas. Algunos de sus escritos y de sus ideas me dieron cierta libertad para ver. Estas ideas me han llevado hacia un lugar de placer mediante el saber y mediante un entendimiento de la manera en la que la realidad es construida, de la manera en la que el yo es formado en la cultura, de la manera en la que el lenguaje dispone trampas, y de los resquicios en la «narrativa maestra» –esos resquicios en los que el poder puede ser ejercido.”

[“I must say that without reading Walter Benjamin, Fanon, Althusser, Barthes, Foucault, Borges, Mattelart, and others, perhaps I wouldn't have been able to make certain pieces, to arrive at certain positions. Some of their writings and ideas gave me a certain freedom to see. These ideas moved me to a place of pleasure through knowledge and some understanding of the way reality is constructed, of the way the self is formed in culture, of the way language sets traps, and of the cracks in the «master narrative» –those cracks where power can be exercised.”] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 10.

⁴⁹ Así lo señala el propio González Torres: “Es divertido lo que sucede con la información cuando la tomas de aquí y la pones allá.”

[“It's funny what happens with information when you take it from here and put it there.”] González Torres en Maria Porges, “Group Material” (entrevista), *Shift*, vol. 9, n° 1 (1989), San Francisco, California, pág. 22.

método por el cual han sido realizadas. Veremos caso por caso cómo esta afinidad incide en la eficacia con la que despliegan el imbricado entramado de un interés particular.

Intentaremos reflejar cómo sus fotografías sobre papel cuestionan la construcción identitaria entrelazando planteamientos heterogéneos procedentes de diversas tradiciones críticas influyentes en la década de los 80, como son el pensamiento feminista postfreudiano, el postfeminista y el postestructuralista. Luego veremos cómo se desplazan estos parámetros en las fotografías sobre rompecabezas para replantear momentos precisos en la vida personal del artista rebasando su nivel ilustrativo y su carga anecdótica. Por último, veremos cómo las fotografías sobre acetato despliegan esa aproximación a lo no determinado reconfigurando datos históricos en un interminable recuento de incidentes políticos, jurídicos, económicos y sociales, y comprobaremos que su elusiva trama alberga ese interés personal que hilvanará nuestro discurso.

Proporcionamos al final de nuestra investigación tres anexos con información que consideramos relevante. En el Anexo 1 recopilamos una serie de datos biográficos del artista procedentes de fuentes autorizadas. Se proveen a título informativo, para fundamentar y complementar algunas de las observaciones que hacemos con respecto a la relación entre biografía y obra. En el Anexo 2 proporcionamos una serie de textos escritos por el artista mientras todavía era estudiante en la Universidad de Puerto Rico, es decir, justo antes de emigrar a la ciudad de Nueva York. Se trata de trabajos de estudiante poco conocidos, pertenecientes a una publicación estudiantil de la Universidad. Los incluimos en ese apartado porque a pesar de haber sido ignorados por la crítica, ofrecen datos sobre el pasado de este artista que resultan ser relevantes a la hora de elaborar nuestra aproximación a su posterior obra. Anuncian, por ejemplo, preocupaciones que se reflejan posteriormente de otra manera en sus fotografías sobre acetato, y los citamos en un momento u otro de nuestra discusión. Por último, en el Anexo 3 incluimos una entrevista que nos concedió Doug Ashford, ex integrante del colectivo Group Material, con el cual Félix González Torres mantuvo una estrecha colaboración hasta finalizar la década de los 80. Recordemos que cuando González Torres comienza a producir las piezas que analizaremos, alrededor del año 1987, también participaba activamente como integrante de dicho colectivo,⁵⁰ y que sus actividades se definían por un activismo que caracterizaba de forma abierta la delimitación entre cultura y propaganda, entre arte y política.⁵¹ De hecho, declaraciones efectuadas por González Torres con motivo de una de sus primeras exhibiciones individuales, en las que comenzaba ya a exhibir en Nueva York sus fotografías sobre acetato y

⁵⁰ Momento en el que dicho colectivo se había reducido a un grupo de menos integrantes a la vez que sus actividades adquirían mayor visibilidad. (Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 12.)

⁵¹ Maria Porges, *op. cit.*, pág. 21.

sobre rompecabezas, también dejan entrever la incidencia que tiene para estas piezas tempranas su experiencia dentro de dicho colectivo.⁵²

Por último, recogemos en una sección aparte (Capítulo 7) todas las imágenes correspondientes a las piezas analizadas en nuestra investigación. La mayor parte de estas imágenes provienen del catálogo razonado que recoge toda la obra autorizada del artista, al que ya nos hemos referido con anterioridad. En el caso de las piezas en las que prima el texto como dato visual, hemos adjuntado una serie de anotaciones que hemos estimado relevantes, como pueden ser traducciones al castellano de textos que aparecen originalmente en inglés o datos adicionales que facilitan su comprensión. Estos datos complementan la discusión de las piezas en cada capítulo. Como veremos, por ejemplo en el caso de las fotografías sobre acetato, se trata de información que puede llegar a ser indispensable para acotar un terreno desde el cual abordar el análisis de las piezas en cuestión.

Otras cuestiones de interés.

Los títulos utilizados por González Torres se repiten, recurriendo a un taxativo "Sin título" y añadiendo a veces subtítulos entre paréntesis que en ocasiones diferencian unas piezas de otras, pero que a veces también se repiten y confunden entre sí.⁵³ Hemos añadido junto al título de cada pieza el número de catalogación de la misma para evitar confusiones y favorecer la claridad de nuestra discusión. En todos los casos, el número de catalogación que prosigue inmediatamente a la mención "cat. n°" corresponde al que aparece en el principal catálogo razonado de esta obra.⁵⁴ La obra autorizada, que se recoge bajo dicha catalogación con números arábigos, se distingue de piezas que *no* son consideradas obra en que estas últimas constan de la letra "A" seguida de un número arábigo (en el caso de piezas desautorizadas en algún momento por el artista, consideradas "material adicional") o constan simplemente de números romanos (en el caso de piezas que se consideran simplemente "no obra").⁵⁵ Inmediatamente después de esta numeración, añadimos la mención "ARG # GF" seguida de un número arábigo. Corresponde a la catalogación empleada por la Galería Andrea Rosen, que mantiene en la actualidad los derechos sobre el *estate* de Félix González Torres. Otro es el caso del material inédito que hemos aportado, siete fotografías sobre papel tempranas procedentes de dos colecciones privadas de Puerto Rico,

⁵²"La exhibición es un resultado de mi reacción hacia eventos sociales y políticos y de mis esfuerzos por comprender la abstracción de los hechos que sugieren esos eventos."

[“The exhibition is a result of my reaction to social and political events and my efforts to comprehend the abstraction of the facts suggested by those events.”] Félix González Torres, “Felix Gonzalez-Torres. New Works” (comunicado de prensa), Nueva York, *Intar Latin American Gallery*, 5 de febrero de 1988.

⁵³ Para referirnos a piezas previas para las que no tenemos conocimiento alguno del título emplearemos el término “Sin titular”.

⁵⁴ Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné, op. cit.*

⁵⁵ *Ibid.*, págs. 141-148.

que analizamos al comienzo del Capítulo 3. Lo hemos catalogado utilizando letras mayúsculas (A-G), sin ser seguidas de numeración alguna.

Nos ha parecido imprescindible tomar algunas de estas piezas no autorizadas en consideración porque también resulta evidente que en determinado momento de su trayectoria artística González Torres, fotógrafo de formación, estimaba adecuado este tipo de producción artística –antes de desestimarlas estratégicamente en respuesta a nuevos intereses y a una trayectoria profesional ascendente. Las piezas pertenecen al periodo que precede inmediatamente a su producción autorizada, es decir, hacia principios y mediados de la década de 1980.⁵⁶ Al haber sido desautorizadas y corresponder, en su mayoría, a un periodo de tiempo para el cual González Torres no autoriza fotografía sobre papel alguna, nos proveen claves significativas para comprender el interés de su cambio en posteriores fotografías sobre papel que sí llega a autorizar. El hecho de que dicho material desautorizado abarque un lapso considerable de tiempo también sugiere su relevancia como recurso puntual por el cual ir a buscar temas de interés que González Torres posteriormente desplaza hacia otros registros.⁵⁷ Profundizar en toda esta producción desestimada por el artista excede los objetivos acotados para la presente investigación. Pero aun así, pensamos que una discusión sobre sus fotografías sobre papel autorizadas estaría incompleta sin tomar en cuenta algunas de las consideraciones más destacadas de su incursión en esta práctica, justo antes de llegar a su versión “madura”. Todo ello nos servirá a su vez para introducirnos en las fotografías sobre rompecabezas y sobre acetato.

Lo que es y deja de ser obra, así como lo que es y deja de ser una lectura autorizada de la misma toma particular relevancia para la valoración, venta y circulación de cualquier producción artística en el mercado. No ponemos en duda que el artista tenga derecho a decidir lo que concierne a su obra en este sentido, aunque reconocemos que la rígida taxonomía entre obra autorizada y no autorizada resulte paradójica en una producción cultural que presuntamente intenta desbordar el pensamiento categórico.⁵⁸ Lo que pretendemos al tomar en consideración

⁵⁶ No se trata de la totalidad de estas piezas no autorizadas, sino de las que hemos podido encontrar. Es decir, abordaremos el conjunto de estas piezas de las que aparece documentación publicada así como aquellas piezas no autorizadas que hemos podido encontrar a través de nuestras investigaciones personales.

⁵⁷ A pesar de que la trayectoria profesional de González Torres se mantiene mayoritariamente desvinculada del arte latinoamericano coetáneo mientras éste permanece con vida, tanto dentro como fuera de los EE.UU., tras el fallecimiento del artista críticos como Mosquera comienzan a reclamar la relación que existe entre su trabajo y su contexto de procedencia, tal y como hemos señalado antes. Mosquera destaca tanto la educación que recibió González Torres en Cuba y en Puerto Rico, como su implicación y participación dentro de la comunidad latinoamericana de Nueva York, sobre todo en los primeros años que pasó en esta ciudad, como condicionantes a tener en cuenta en su particular estrategia de apropiación conceptualista, altamente subjetiva y emocional e imbuida de preocupaciones sociales. (Gerardo Mosquera, “Remember My Name”, *op. cit.*)

⁵⁸ Como destaca Deitcher, realizar un catálogo razonado de la obra de este artista implica una contradicción, una definición que selecciona, excluyendo ciertos aspectos de su producción para realzar otros, por lo que la aparente imparcialidad de su modelo empírico no implica

algunas de las piezas no autorizadas, es acercarnos a las razones que llevan a nuestro artista a tomar ciertas decisiones y no otras, desplazando su práctica artística lejos de tal o cual postura. Aun si resulta ineludible a la hora de preservar este legado artístico para la posteridad y de capitalizar sobre sus restos dispersos, esta tajante división entre obra autorizada y obra no autorizada sugiere la fragilidad de un discurso cuyo índice autorial González Torres sabe efímero y más allá de su control absoluto.

Todo ello implica una pluralidad de voces que convergen con intereses dispares sobre preocupaciones específicas. En este sentido, existen muchos interrogantes que permanecerán sin resolver en nuestro trabajo, pero que posiblemente puedan despuntar hacia posteriores investigaciones –como pueden ser, por ejemplo, la relación de las propuestas artísticas que investigaremos con las de otros artistas coetáneos y posteriores que a partir de la fotografía plantean diversas propuestas para cuestionar la construcción identitaria y sus vínculos sociales desde mediados de la década de los 80 hasta mediados de la década de los 90.⁵⁹ Mosquera ya ha sentado significativos precedentes al respecto, como se desprende de su afirmación de que, dentro del “código postminimalista-postconceptual-postmoderno en la *mainstream*”, persiste una subversión del dictamen minimalista “es sólo lo que ves” a favor de un “no es sólo lo que ves” cuya reorientación este crítico emplaza al flujo entre centro y periferia que se viene elaborando desde hace años de forma sobresaliente en diversos países del Caribe y de América Latina.⁶⁰ Desde esta perspectiva, las estrategias de apropiación y desplazamiento que caracterizan la práctica artística de González Torres no resultan enteramente ajenas al debate crítico que toma fuerza a lo largo de la década de los 90 sobre la producción cultural en Latinoamérica como conflicto entre los ejes Norte y Sur, cuestionando los restos de un nacionalismo identitario bajo los códigos dispersos de un sistema de producción intercultural y globalizado.⁶¹ Esperamos que la medida de

necesariamente una objetividad absoluta. (David Deitcher, “Contradiction and Containment”, *Félix Gonzalez-Torres. Text, op. cit.*, pág. 104.)

⁵⁹ Puede ser el caso, por ejemplo, del trabajo de artistas conceptualistas puertorriqueños pertenecientes a su misma generación (como Frieda Medín), quienes lo conocieron personalmente y/o siguieron su trayectoria profesional en la distancia, tras mudarse éste a Nueva York, o de otros artistas que acceden a su obra una vez ésta alcanza renombre y se influyen por la misma (como Helena Cabello y Ana Carceller, por mencionar un caso concreto desde España). Véase *Fotoseptiembre, op. cit.*, y *Helena Cabello + Ana Carceller. Sin necesidad aparente de título (capítulo II)*, (cat. exhib.) Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

⁶⁰ Como indica este autor, se trata de una inclinación artística que ha tenido manifestaciones frecuentes en América Latina, pero no exclusivamente allí. (Gerardo Mosquera, “Introducción”, *Versiones del sur. No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* (cat. exhib.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, págs. 17 y ss.)

⁶¹ Gerardo Mosquera destaca este debate durante la primera mitad de la década de los 90. (Gerardo Mosquera, “El des-contexto del arte”, *Lápiz*, n° 89 (octubre 1992), págs. 18-21; “Inventando la identidad”, *Lápiz*, n° 94 (junio 1993), págs. 18-22; “Interpretar el arte desde el Norte”, *Lápiz*, n° 102 (abril 1994), págs. 12-17; “Cambiar para que todo siga igual”, *Lápiz*, n° 111 (abril 1995), págs. 14-19; “Los discursos del arte. ¿Lenguaje internacional?”, *Lápiz* (Madrid), n° 121 (abril 1996), págs. 12-15.) Véase a su vez la compilación editada por el mismo autor, *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, The Institute of International Visual Arts, 1995.

nuestro interés presente pueda contribuir en un futuro a nuestra incursión en éstas y otras investigaciones.

Capítulo 1.

Recorrido por un marco contextual imprescindible.

Esbozamos primeramente en este capítulo algunos rasgos distintivos del contexto de producción estadounidense bajo el cual surge la propuesta de Félix González Torres, comenzando por plantear algunas de las transformaciones que más visiblemente acompañan a la política económica neoliberal que desarrolla el gobierno de Reagan a comienzos de la década de los 80. Tras analizar una serie de transformaciones que surgen en la economía de los Estados Unidos bajo la presidencia de Reagan durante la década de los 80, nos detendremos a examinar brevemente el enardecido debate sobre "Arte y Censura" que a finales de esa década y a comienzos de la siguiente acompañan estas transformaciones, destacando la crudeza de ese marco conservador, reacio a financiar con fondos públicos la producción cultural de carácter crítico. Se trata de un conjunto de claves que nos facilitan la comprensión de ese proceso de negociación que efectúa González Torres cuando aborda su vida privada en un discurrir que es hecho público.

En el segundo apartado de este capítulo, analizaremos brevemente una serie de autores relevantes para abordar las posturas que desarrolla González Torres. Suponen un marco de referencia teórico desde el cual ir al encuentro de posteriores discusiones en esta Tesis. Abordaremos primero algunas claves procedentes de las investigaciones de Freud y Lacan en torno a los procesos portadores de subjetividad en el sujeto del psicoanálisis. Iremos luego a buscar algunos planteamientos de Benjamin en torno a la experiencia constituidora de sentido en el sujeto social bajo los mecanismos de reproducción en masa. Por último, iremos al encuentro de ciertos aspectos que en los escritos de Foucault y de Deleuze nos interesan porque nos proporcionan planteamientos transversales por los cuales abordar los complejos procesos portadores de subjetividad bajo las condiciones actuales de producción de información.

1.1 La producción de Félix González Torres en el panorama político y económico estadounidense.

La concepción democrática que enmarca el panorama estadounidense suele descansar sobre un tópico: el que señala que cualquier cambio en la política económica del país produce ganadores y perdedores.¹ Como destaca Luis de Sebastián, lo que resulta chocante de este hecho es que la intolerancia hacia los pobres vaya unida a una tolerancia con respecto a la pobreza, peculiaridades que “no se dan en otros pueblos ricos de la tierra”.² Así, el sector conservador estadounidense tiende a considerar que los pobres son los únicos responsables de su pobreza, ya que de lo contrario se aprovecharían de las condiciones de igualdad que ofrece el sistema democrático y de las oportunidades que proporciona una economía de libre empresa.

De aquí la fobia estadounidense por la “tela de araña de la dependencia” –es decir, por el hecho de que ciertos ciudadanos se contenten con subsistir gracias a fondos públicos sin tener que trabajar o intentar salir de la situación de penuria en la que se encuentran.³ Dicha actitud conservadora va emparentada a una lógica de pensamiento según la cual las alternativas que se ofrecen para subsanar la economía no van dirigidas a cambiar la estructura del sistema para remediar la pobreza, sino a facilitar que los individuos desfavorecidos superen su situación de penuria *escapando del ghetto*. Antepone el triunfo individual como única alternativa a los sectores marginados de la población. Como rasgo distintivo de la manera en la que esta lógica incide en el futuro de nuestro artista, basta con subrayar que fue precisamente gracias a los programas gubernamentales de Acción Afirmativa que González Torres pudo acceder a una formación avanzada en arte a comienzos de la década de los 80 en Nueva York. Durante los gobiernos de Reagan y Bush esta ideología se implementó mediante importantes disminuciones del presupuesto federal en la educación pública y en gastos de beneficencia (como el *Welfare*, por ejemplo) para favorecer en su lugar la producción del sector privado. Posiblemente la experiencia particular del joven González Torres en los plétoricos años 80 haya quedado imbuida por esa euforia llena de fantasmas que perfila una oportunidad precaria con la excepción del privilegio. Tomando lo dicho en cuenta, no resulta extraño que en su obra el joven artista haya procurado ir al encuentro de las posibilidades que

¹ Alan Peacock, “Introduction”, en VV.AA., *Reaganomics and After*, Londres, Institute of Economic Affairs, 1989, págs. xiii-xiv.

² Luis de Sebastián, *El rey desnudo. Cuatro verdades sobre el mercado*, Madrid, Trotta, 1999, pág. 137. Así argumenta el autor esta situación para el caso concreto de los Estados Unidos: “La mayoría de los pobres en Estados Unidos no son perdedores sino despojados, herederos de una situación de injusticia como fue la esclavitud, y víctimas de la explotación imperial que ha generado la emigración. Al echar a los pobres mismos la culpa de su pobreza, se escamotea la responsabilidad del sistema, del tipo de sociedad, de los ricos, de las multinacionales, etc., en la generación y mantenimiento de un gran mar de pobres en medio de un paraíso de abundancia de bienes materiales. Parecen decir: «El sistema sólo genera prosperidad y abundancia; el que no se beneficia de ellas es por su culpa.»” *Ibid.*, pág. 143.

³ *Ibid.*, pág. 145.

parecía ofrecer este contexto de producción en vertiginosa transformación.

1.1.1 El modelo de producción estadounidense en la segunda mitad del siglo XX.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial el consenso inicial entre los países aliados procuró estructurar una economía internacional más estable siguiendo las directrices generales de una lógica liberal de libre mercado. Se intentó evitar así el exceso de nacionalismos que pudiesen conducir hacia regímenes totalitarios, así como hacia otra depresión económica similar a la que se había desencadenado a comienzos de la década de los 30. Los historiadores coinciden en el estatuto hegemónico que disfrutaron los Estados Unidos durante este periodo de recuperación. Hudson, por ejemplo, describe con detalle el proceso por el cual, desde su posición ventajosa, dicho país dejó atrás los modelos imperialistas y colonialistas en favor de un complejo sistema de capitalismo internacional.⁴

La recuperación de postguerra y la ventajosa situación de la que disfrutaron los Estados Unidos tuvieron consecuencias directas en los ingresos reales por familia en dicho país. Se produjo una reducción visible en la pobreza general, un considerable asentamiento de las clases trabajadoras y mayores oportunidades económicas a lo largo del espectro

⁴ Michael Hudson, *Super Imperialismo. La Estrategia Económica del Imperio Norteamericano*, Barcelona, Dopesa, 1973. El autor describe la manera en que los acuerdos internacionales que se establecen entre los países aliados a partir de la Segunda Guerra Mundial establecen mecanismos institucionales diseñados desde el punto de vista estadounidense para asegurar que los países involucrados fuesen capaces de financiar sus deudas de postguerra y mantener sus compras de bienes y servicios a los Estados Unidos. Señalaremos aquí tres casos concretos sobre los que se detiene Hudson para ilustrar la complejidad de estas transformaciones y el alcance de sus mecanismos instituidos. Mediante los consorcios en establecidos en *Bretton Woods* (1944) se pautaron las siguientes directrices para la financiación y el control de deudas durante la recuperación de postguerra:

1. Se concibió la previsión de préstamos para mantener un desarrollo sostenido mediante el Banco Mundial, cuya doctrina liberal de la ventaja comparativa beneficiaba primero a Estados Unidos, en segundo término a países aliados ya desarrollados y, en último término, a países en vías de desarrollo capaces de mantener una relación de dependencia económica hacia los países más ricos (*Ibid.*, págs. 117-120).
2. Se complementaron las acciones del Banco Mundial con las del Fondo Monetario Internacional, instituido para equilibrar las tasas de intercambios internacionales en el valor de monedas en base al dólar y para facilitar una flexibilidad al valor de cambio de las monedas que pudiese sobreponerse a la rigidez excesiva de paridades y a la flotación libre de cambios (*Ibid.*, págs. 212-213).
3. Se instituyó el Acuerdo General sobre Tarifas y Comercio (GATT) para regular el comercio exterior internacional, sustentándose esta medida por órganos complementarios como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. Los acuerdos del GATT se formulaban bajo intervención estadounidense, pero su aplicación al territorio de dicho país estaba supeditada al previo consentimiento del Congreso. De esta manera, mientras que los Estados Unidos disfrutaban del privilegio de participar en el GATT mediante orden presidencial, el Congreso se reservaba el derecho a seguir o no sus acuerdos. Como resultado, el GATT exigía a otros países adherirse a principios fijos de libre comercio, modificados únicamente por acuerdos internacionales sobre tarifas aduaneras y cuotas de importación, mientras que los Estados Unidos podían mantenerse al margen de cualquier obligación hacia estas disposiciones (*Ibid.*, págs. 190-191).

social.⁵ Esta creciente prosperidad económica y social quedó a su vez reflejada en el crecimiento demográfico. La población estadounidense pasó de 132 millones en 1940 a 216 millones en 1976 –en comparación con menos de 3 millones de americanos en el momento de su independencia, 200 años antes.⁶ Pero este crecimiento comenzó a debilitarse a partir de la década de los 60 con la recuperación económica de Europa occidental y con los crecientes gastos militares invertidos por los Estados Unidos en el extranjero. Por primera vez en la historia de la economía moderna, se daba la circunstancia de que los principales países industrializados se encontraban produciendo los mismos tipos de productos, originándose con ello imbricadas redes de interdependencia.

Como consecuencia de estas transformaciones y de los acontecimientos que suscitan, en 1971 se suspende el acuerdo monetario internacional establecido en Breton Woods, abandonándose la convertibilidad del dólar en oro, devaluándose éste y quedando en evidencia tanto su vulnerabilidad ante las fluctuaciones en los precios y en las monedas extranjeras, como la dependencia estadounidense de recursos naturales extranjeros.⁷ Estos precedentes, unidos a las crisis del petróleo de 1973 y 1977, suscitaron una situación de precariedad y de inseguridad económica sin precedentes directos en los Estados Unidos desde antes de la Segunda Guerra Mundial.

La economía estadounidense seguía siendo relativamente fuerte en el ámbito internacional durante la década de 1970, pero para el ciudadano medio los salarios reales (tras tomar en cuenta los niveles de inflación) quedaron estancados a partir del 1973,⁸ mientras que la tecnología amenazaba con desplazar a los obreros y la pobreza acechaba alrededor de ciudades declinantes y regiones económicamente en declive.⁹ A estas señales de debilitamiento económico se añaden otras transformaciones económicas en el plano mundial que hacían a finales del siglo XX a muchos economistas debatirse por el devenir óptimo de la economía política en los Estados Unidos.¹⁰

⁵ Bennett Harrison y Barry Bluestone, *The Great U-Turn. Corporate Restructuring and the Polarizing of America*, Nueva York, Basic Books, 1990, pág. vii.

⁶ R. Palmer & J. Colton, *Historia Contemporánea*, Madrid, Akal, 1980, pág. 685. Significativamente, este periodo de creciente prosperidad económica no consiguió traducirse en bienestar equitativo para todos, dejando sin absorber las necesidades de crecientes minorías raciales y étnicas –como las de afroamericanos, chicanos y puertorriqueños. Aun así, sus situaciones en general mejoraron significativamente en las décadas de los 50 y de los 60 en comparación con otros periodos. (*Ibid.*, págs. 687-688.)

⁷ R. Palmer & J. Colton, *op. cit.*, págs. 684-685.

⁸ Bennett Harrison y Barry Bluestone, *op. cit.*, pág. vii.

⁹ R. Palmer & J. Colton, *op. cit.*, 1980, pág. 685.

¹⁰ Michael A. Bernstein, "Understanding American economic decline: the contours of the late-twentieth-century experience", *Understanding American economic decline*, eds. Michael A. Bernstein y David E. Adler, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, págs. 3 y ss.

1.1.2 Neoliberalismo y conservadurismo bajo la administración Reagan.

En noviembre de 1980 el candidato republicano Ronald Reagan accedió al primero de dos mandatos como Presidente de los Estados Unidos. El programa que instituyó su gobierno durante esa década supuso un intento radical por superar la grave crisis de deflación (depresión + inflación) en la que se había sumergido la economía estadounidense durante la década de 1970. Las directrices neoliberales instituidas por Reagan continuaron bajo el mandato de su sucesor, George Bush, postergándose incluso al sucederle en 1992 el candidato demócrata Bill Clinton. Aunque los términos iniciales de estas transformaciones iban encaminados a agenciar un necesitado reajuste de la economía ante las crecientes exigencias de un sistema de producción cada vez más globalizado y competitivo, el proceso conllevó una movilización económica descendiente para grandes franjas de la población.¹¹ Este desplazamiento económico, enmarcado por un giro conservador, produjo a su vez una serie de efectos socioculturales durante el periodo de tiempo en el que González Torres vivió en los Estados Unidos y realizó la obra por la cual es conocido. Dichos efectos corresponden a un desplazamiento histórico en los modos de producción, que pasaban a estar sustentados en las altas tecnologías y en los medios de comunicación e información, enlazándose cada vez más en una vertiginosa espiral el saber, la tecnología y el capital.

Simplemente expuesto, el reajuste en los modos de producción del periodo afectó al bienestar de la ciudadanía. La erosión gradual de trayectorias profesionales influyó directamente en la vida personal y familiar, minando los niveles de autoestima de millones de estadounidenses pertenecientes a las generaciones de postguerra.¹² Aunque el grueso de la población continuó alimentando altos índices de consumo, indispensables para mantener el funcionamiento de la economía, atrás quedaba esa seguridad económica relativa a la que todavía se podía aspirar en décadas precedentes, cuando la economía mantenía aún fuertes vínculos con un sistema de producción fordista dentro del cual la amplia base de la clase media continuaba siendo un pilar de producción significativo y los valores de la nación permanecían anclados en la polarización que permitía la guerra fría.

El creciente protagonismo de los medios de comunicación bajo este panorama se venía haciendo patente en el ámbito político desde finales de la década de los 60 y comienzos de la década de los 70. Así lo evidenciaron, por ejemplo, el escandaloso caso *Watergate* y los incidentes

¹¹ Para una análisis bajo este contexto sobre dichas transformaciones estructurales en la economía global, véase Knox y Agnew, *The Geography of the World Economy*, capítulo 6, "Advanced Capitalism: Towards a Global Economic Order", Londres, Routledge, 1989, págs. 176-220.

¹² Katherine S. Newman, "Troubled times: the cultural dimensions of economic decline", *Understanding American economic decline*, op. cit., págs. 330 y ss.

en torno a la Guerra del Vietnam.¹³ También se hizo patente en las elecciones presidenciales de 1976 y en las de 1980.

En 1976, el candidato sureño por el partido demócrata, Jimmy Carter, consiguió acceder a la Presidencia mediante una efectiva campaña en los medios de comunicación que tenía como objetivo disfrazar sus puntos de vista conservadores y esquivar el malestar económico por el que atravesaba la nación.¹⁴ Pero esta situación dio un vuelco en las elecciones presidenciales de 1980. Además del lastre negativo que dejaban sobre su Administración las fallidas negociaciones para rescatar los rehenes estadounidenses tomados en la embajada de Teherán el año precedente, eran tiempos de desmovilización, de cambios sustanciales en las preferencias de distintos grupos de votantes que repercutieron en un aumento de votos "independientes" y en el abandono de las tradicionales posturas partidistas entre grandes franjas de la población.¹⁵ Mientras Carter perdía su credibilidad mediática ante amplios sectores de votantes demócratas, Reagan consiguió unir al apoyo electoral del sector empresarial el de grupos religiosos organizados en redes cada vez más eficaces gracias a los medios de comunicación. Estos últimos complementaron eficazmente las directrices de la nueva derecha estadounidense mediante un populismo mediático, también denominado "iglesia electrónica".¹⁶

La popularidad mediática que supo explotar Reagan, complementada por indicios de una aparente recuperación económica a lo largo de su primer término como Presidente, contribuyeron a mantenerlo en la Casa Blanca nuevamente en las elecciones presidenciales de 1984.¹⁷ Aun así, la efervescencia de esa aparente recuperación conllevó una creciente dosis

¹³ Influencia de la que se hacen eco las referencias que aparecen en varios de los fotostatos que produce González Torres, como ocurre en *Sin título* (n° 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143) y en *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145).

¹⁴ Petra Maria Secanella Lizano, *La prensa en las elecciones norteamericanas de 1976 y 1980*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981, págs. 204-206.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 203-208.

¹⁶ Así resume Lizano esta táctica: "La clave del éxito [de Reagan] estaba, como en la elección de Carter de 1976, en inscribir nuevos votantes que fueran a las urnas el 4 de noviembre. Lo consiguieron a través de los ministros de cada iglesia. Éstos utilizaron los locales religiosos para efectuar la inscripción electoral... Una vez logrado un alto número de nuevos votantes, la ofensiva política consistía en adoctrinarlos a través de las ondas de radio y televisión. Los evangélicos afirman que con su *iglesia electrónica* cada semana llegan a la mitad del país... Trasladado el fenómeno religioso al terreno político, hizo que la mayoría demócrata, el 43 por 100 del voto se dispersara ante el nuevo fenómeno. La *New Right* supo luchar bien contra sus adversarios a través de la petición de dinero por correo para las campañas independientes en los medios... La clave del éxito de la *New Right* residió en las peticiones de dinero, en pequeñas cantidades, a mucha gente. Detrás de esas sumas está el método de envío de cartas por correo que tiene la ventaja de ayudar a construir fidelidades políticas y difundir información. La derecha conservadora supo utilizar los métodos del populismo." *Ibid.*, págs. 210-211.

¹⁷ La relevancia que cobraron los medios de información bajo este contexto queda reflejada en las estrategias artísticas que desarrolla González Torres poco después, a partir de 1987. Recordemos que bajo dicho contexto aparece la referencia "PTL 1987" en el fotostato *Sin título* (cat. n° 51, ARG # GF 1988-32) (Figura 150), que hace alusión a una serie de escándalos en el seno de la iglesia electrónica. El artista también hace referencias directas a la iglesia católica bajo dicho contexto en el rompecabezas *Sin título (De Waldheim al Papa)* (cat. n° 62, ARG # GF 1989-10) (Figura 105) y en los fotostatos *Sin título* (cat. n° 39, ARG # GF 1988-20) (Figura 149) y *Sin título* (cat. n° 40, ARG # GF 1988-21) (Figura 151).

de frustración e incredulidad por parte de la ciudadanía, que constataba al pasar la década de los 80 cómo la realidad y la ficción quedaban entrelazadas, sustentadas a su vez por medios de difusión en masa que relegaban la información al entretenimiento y al dato tergiversado. El creciente escepticismo general ante esta situación de galopante precariedad se extendería en administraciones subsiguientes a la de Reagan.

1.1.3 El impacto del reaganismo en la política económica.

Reaganomics, la doctrina política de corte neoliberal que introdujo en los Estados Unidos el mandato de Reagan, condujo en un principio a la pronta recuperación del sector productivo. Para ello, tuvo que dejar atrás los compromisos precedentes del estado benefactor a favor de una política de *laissez faire* hacia el mercado. Mediante la desregularización estatal y el apoyo al sector empresarial se consiguió en un primer momento generar un régimen laboral más productivo y conducir la economía doméstica hacia un crecimiento óptimo.

Pero los efectos de la política económica que introdujo Reagan fueron debatidos desde principios de la década de los 80. Podemos resumir el debate vigente entonces bajo dos principales vertientes. En ambos casos se buscaba incentivar al sector privado para estimular el crecimiento y acrecentar la competitividad del sector productivo, ya que las prácticas del estado protector resultaban poco adecuadas para una economía cada vez más globalizada. Desde una postura de izquierdas moderada economistas como Lester Thurow planteaban que, desempeñando un papel más activo en el mercado, el gobierno estadounidense podía conseguir un crecimiento óptimo sin dejar de lado las prioridades sociales más pendientes.¹⁸ Otra postura sostenían economistas de derecha como Arthur Laffer y Jude Wanniski, quienes se inclinaban por la desregularización estatal para favorecer una economía de oferta más acentuada, que indujera un ritmo de crecimiento más acelerado.¹⁹ Según esta perspectiva, el necesario reajuste que se pretendía de la economía en el ámbito nacional solamente podía ser alcanzado disminuyendo el control que ejercía el gobierno sobre el mercado para estimular una dinámica corriente de productividad por parte del sector privado. Al mantenerse bajos los tipos de interés el crecimiento económico sería liderado por el

¹⁸ Así resumía este autor las limitaciones ante las que se encontraba a comienzos de la década de los 80 cualquier propuesta de cambio planteada desde una perspectiva de izquierdas moderada: "Éste es el núcleo de nuestro problema fundamental. Nuestros problemas económicos se pueden resolver. Para la mayoría de nuestros problemas hay varias soluciones. Pero todas estas soluciones tienen la característica de que alguien debe sufrir grandes pérdidas económicas. Nadie se ofrece como voluntario para ese papel y tenemos un proceso político que es incapaz de obligar a nadie a cargar con ese problema. Todos desean que sea otro el que sufra las pérdidas económicas necesarias, y en consecuencia, no puede adoptarse ninguna de las soluciones posibles." Lester C. Thurow, *La sociedad de suma cero*, Buenos Aires, Sociedad Anónima de Ediciones e Impresiones, 1981, pág. 15.

¹⁹ Paul Krugman, *La era de las expectativas limitadas*, Barcelona, Ariel, 1991, pág. 25.

sector privado, contribuyendo esto a fomentar mayores fuentes de ingreso entre la población y a incrementar el bienestar general de la ciudadanía.

Hacia finales de la década de los 80 economistas como Niskanen todavía defendían las ventajas del crecimiento económico sostenido que se había conseguido con la política económica que inauguró Reagan –por ejemplo, mediante un aumento en los gastos de defensa militar y una reducción de gastos en el sector público y en servicios sociales.²⁰ A pesar de que el crecimiento en el nivel real de ingresos para el trabajador medio terminó siendo menor en la década de los 80 que en la de los 70, según esta perspectiva la reducción en impuestos durante la primera mitad de la década de los 80 había contribuido a un aumento en el gasto de los consumidores y esto se interpretaba como un indiscutible incremento en su nivel de vida.

Los autores más críticos con el reaganismo continuarían argumentando posteriormente que estos factores fueron más bien indicativos de una creciente polarización entre ricos y pobres, enmascarada bajo el aparente bienestar de un consumo frenético que contribuía a acrecentar la deuda del país. La precariedad a la que daban paso estas transformaciones económicas hacia finales de la década de los 80 motivó por parte de esta crítica la denominación “sociedad del casino”, pues parte del crecimiento económico se solventaba entonces sobre una burbuja de especulación financiera y de sobrevalorados índices bursátiles.²¹ Blecker ha destacado esta paradójica e inusual situación según la cual los salarios no se ajustaban a la evidente expansión económica de la década: mientras que en un primer momento el gasto per cápita continuó creciendo más de lo que crecieron los salarios (si bien a una velocidad ralentizada), cuando los consumidores terminaron por convencerse de que la disminución de salarios reales no tendría vuelta atrás se vieron obligados a ajustar sus niveles de consumo.²²

Aun así, la economía de la oferta en los Estados Unidos contó con el respaldo de analistas financieros tras el mandato de Reagan, si bien la valoración de su alcance en términos de beneficios para el sector votante quedaba sujeta al debate. Los más pesimistas señalaban hacia el déficit presupuestario, hacia el ralentizamiento del crecimiento en la productividad y hacia una situación laboral cada vez más precaria,

²⁰ William A. Niskanen, *Reaganomics. An insider's account of the policies and the people*, Nueva York, Oxford University Press, 1988, capítulo 7, “The Economy”, págs. 225-255 y capítulo 8, “Winners and Losers”, págs. 257-282.

²¹ Harrison y Bluestone lo interpretan como un inestable componente necesario a la reestructuración corporativa que polariza los Estados Unidos a partir de la década de los 80. Consiste en generar inmensos beneficios a partir de prácticas especulativas capaces de concentrar enormes fortunas en muy pocas manos y de generar grandes pérdidas para la industria y el sector productivo de la economía. (Véase Bennett Harrison y Barry Bluestone, *op. cit.*, capítulo 3, “Restructuring and the World of High Finance”, págs. 53-75) La incidencia de esta incertidumbre bursátil en el resto de la sociedad civil es reflejada en las referencias del fotostato *Sin título* (cat. n° 22, ARG # GF 1988-4) (Figura 144).

²² Robert A. Blecker, “The new economic stagnation and the contradictions of economic policy making”, *Understanding American economic decline, op. cit.*, págs. 290-294.

caracterizada por los empleos basura y por los bajos sueldos. Los más optimistas dirigían sus expectativas hacia las tecnologías emergentes y las posibilidades que ofrecían al mercado financiero, destacando el fuerte crecimiento agregado frente a los niveles europeos y la demanda de inmigración hacia los Estados Unidos como indicios de la recuperación económica. En cualquier caso, estos cambios estructurales en la economía seguían transformando radicalmente el tejido social a mediados de la década de los 90.²³

Pero pese al creciente distanciamiento entre ricos y pobres, la situación económica del país todavía proporcionaba indicios suficientemente prometedores en las elecciones presidenciales de 1988 como para permitir que George Bush (padre) pudiera suceder a Reagan.²⁴ A pesar de la súbita caída de valores bursátiles de 1987, no sería hasta inicios de la década de los 90 cuando éstos comenzarían a hundirse definitivamente como resultado del paulatino ralentizamiento en el crecimiento de la producción estadounidense y de los mercados internacionales emergentes.²⁵ Bajo la administración conservadora de Bush, el gobierno procuró buscar soluciones correctivas, pero estas tentativas fueron insuficientes para estimular la economía.²⁶ La recesión económica de 1991 fue uno de los principales factores que costaron la reelección a Bush en las campañas presidenciales de 1992.

Krugman describe cómo en esta época de déficits presupuestarios el nivel de vida de la mayoría de los estadounidenses había descendido, lo que a su vez dificultaba la tarea de solventar la situación de los más pobres. Si dicha contribución caritativa no podía venir del grueso de la población, exigirla a los ricos implicaba imponerles mayores contribuciones o regular más los mercados financieros, lo que se percibía como medidas contradictorias con la agenda republicana de favorecer el espíritu empresarial.²⁷ Economistas como Thurow sentenciaban de forma categórica la brecha entre ricos y pobres que dejaba ese legado económico en manos de Bill Clinton a comienzos de la década de los 90.²⁸

Bajo este panorama de incertidumbre la administración Clinton se limitó a adoptar una política económica moderada. A pesar de que el número de empleos continuó creciendo bajo su primer mandato, este crecimiento fue acompañado de una continua degradación en los puestos de trabajo,

²³ James K. Galbraith y Paulo Du Pin Calmon, "Industries, trade and wages", *Understanding American economic decline*, op. cit., pág. 161.

²⁴ Paul Krugman, op. cit., pág. 12.

²⁵ Robert A. Blecker, op. cit., págs. 291 y ss.

²⁶ Por ejemplo, a pesar de que los republicanos habían ganado nuevamente la Presidencia en 1988, el equipo económico de Bush era menos radical que el de Reagan. Seguían siendo conservadores y defensores del libre mercado, pero mantuvieron una postura más moderada que sus predecesores defensores de la economía de la oferta, llegando incluso a proponer la regulación en áreas como el medio ambiente y los mercados financieros. (Paul Krugman, op. cit., pág. 26.)

²⁷ *Ibid.*, págs. 33-34.

²⁸ "Enriquecerse probablemente será cada vez más difícil en el siglo próximo." Lester Thurow, *La guerra del siglo XXI*, Madrid, Javier Vergara, 1992, pág. 241.

tanto en la calidad del empleo como en la remuneración del ingreso real per cápita generado. Dada la impotencia de su administración cara a un Congreso de mayoría republicana (del que no pudo conseguir, por ejemplo, que aprobase su plan de reformas de salud pública), las clases media y baja continuaron siendo los grandes grupos perjudicados en la distribución de la renta nacional.²⁹ Según Luis de Sebastián, el 25% de los contribuyentes estadounidenses con menores ingresos mantuvo la misma cuota de reparto del ingreso nacional en los últimos treinta años del siglo XX, los contribuyentes con ingresos medios vieron una disminución de su cuota del 52% al 46%, mientras que el 25% de los contribuyentes con mayores ingresos vio aumentada su cuota de renta del 43 al 49% –y dentro de este grupo, el 5% con mayores ingresos, los realmente ricos, aumentaron su cuota de ingresos del 16 al 22%.³⁰

En resumen, las transformaciones en materia de política económica estadounidense durante la década de los 80 generaron una precariedad laboral y un descenso general en el poder adquisitivo de la ciudadanía que se acentuaría durante la década siguiente. Esto se tradujo para amplias franjas de la clase media y baja en una movilización descendente que conjugaba fantasmas y promesas de un próximo bienestar con un presente penoso. La relativa seguridad ciudadana que el estado benefactor había conseguido en décadas anteriores como resultado de un modelo económico anclado en la producción industrial pasaba así a formar parte de un pasado cada vez más distante.

Si durante la primera mitad de la década de los 80 el crecimiento de la economía estadounidense había propiciado un nuevo optimismo –recogido y sustentado tanto por los medios de comunicación, los valores bursátiles y los índices de consumo– hacia finales de la década de los 80 y a lo largo de la década de los 90 un presente cada vez menos prometedor tomaba el relevo de esa ilusión.

Los logros y las limitaciones de ese trasfondo neoliberal engendraron un rico foro de debate en torno a los cambios que se perfilaban para el futuro de la economía global (tanto para países capitalistas ya desarrollados como para aquellos en vías de desarrollo) y sobre la relación óptima a conseguir entre la economía de mercado y la redistribución de riqueza entre la población civil. Permanecía pendiente la tarea de efectuar una redefinición de las necesidades y prioridades sociales, así como de las condiciones de bienestar relativo de la ciudadanía bajo condiciones en que la riqueza de países altamente industrializados ya no se encontraba exclusivamente condicionada por la posesión de bienes materiales.³¹ Es

²⁹ Luis de Sebastián, *op. cit.*, pág. 137.

³⁰ *Ibid.*, pág. 143.

³¹ Forma parte de la *incertidumbre fabricada* que también plantea Giddens como una de las características sobresalientes de las sociedades occidentales avanzadas, y frente a la cual aboga por la necesidad de fomentar una expansión de la capacidad social de reflexión. Anthony Giddens, *Más allá de la izquierda y la derecha. El futuro de las políticas radicales*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 57.

bajo este trasfondo que cabe comprender las investigaciones del joven González Torres en torno a los modos de producción y recepción de información como su pronta incorporación dentro del panorama artístico de Nueva York.

1.1.4 El debate sobre “Arte y Censura”.³²

Hemos señalado ya al comienzo del capítulo la influencia que ejerce la “iglesia electrónica” en las elecciones presidenciales de 1979, con las que accede Reagan a su primer mandato. El ataque liderado diez años más tarde por el reverendo evangélico Donald Wildmon, en la primavera de 1989, confirma esa duradera colaboración entre grupos protestantes conservadores y dirigentes políticos –concretamente en términos de la producción cultural del momento. Ese año, la prestigiosa exhibición nacional *Awards for the Visual Arts* incluía una serie de artistas contemporáneos premiados con fondos públicos subvencionados mediante la *National Endowment for the Arts* (NEA), cuyo catálogo había sido subvencionado en gran parte por la compañía aseguradora *Equitable*. Pero se organizó bajo la presión de estos grupos religiosos una mediatizada campaña de protesta en contra de la muestra nacional por incluir una fotografía del artista puertorriqueño Andrés Serrano, *Piss Christ* (Figura 42), cuya imagen mostraba un crucifijo sumergido en orina. La imagen se convirtió, junto a la obra de otros artistas como Robert Mapplethorpe, en pretexto de una controversia nacional liderada bajo la impronta del reverendo Wildmon, entonces líder de la Asociación Norteamericana de la Familia.³³ Miles de sus seguidores escribieron cartas de protesta a *Equitable* y ejercieron presión tanto en los medios de comunicación como en los miembros conservadores del Congreso con los que mantenían lazos de interés. Como resultado directo, la compañía *Equitable* se vio obligada a dar por terminado el auspicio que venía proporcionando a este evento cultural desde hacía diez años.

Aproximadamente al mismo tiempo, una instalación presentada por el joven artista afro americano Dread Scott en una exhibición de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago suscitó otra polémica al obligar al público

³² Los siguientes datos provienen principalmente de Lisa Phillips, “Culture Under Siege”, *1991 Biennial 1991 Biennial Exhibition* (cat. exhib.), Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1991. Hemos contrastado estos datos con artículos que aparecen en diversas revistas especializadas durante el periodo en cuestión para comprobar la veracidad de los mismos. A pesar de que nos hemos centrado aquí en el cambio de décadas porque coincide con el periodo en el que comienza a destacar la trayectoria profesional de González Torres, esta situación tenía precursores ya desde mediados de la década de los 80, como ha señalado Crimp centrándose en el caso concreto del *Tilted Arc* de Richard Serra. (Véase Douglas Crimp, “La especificidad espacial” (1992), en Paloma Blanco *et al.* (ed.), *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 143-171.)

³³ Por ejemplo, Wildmon reprodujo ese año en su publicación de la Asociación Americana de la Familia fragmentos cuidadosamente seleccionados de la *Serie del Sexo* del artista estadounidense David Wojnarowicz, que distorsionaban el mensaje de su obra artística y avanzaban la cruzada del reverendo por una censura más estricta de la producción cultural a nivel nacional. (Tom Kalin, “Prodigal Stories: AIDS and the Family”, *Aperture*, n° 121 (otoño 1990), pág. 29.) Cabe comprender este incidente aislado dentro de su intervención en los hechos que a continuación recogemos.

visitante a caminar sobre la bandera estadounidense. El escándalo culminó con cortes presupuestarios a dicha institución por parte del Estado de Illinois, mientras que George Bush (padre) intentaba, sin éxito, pasar una enmienda a la Constitución que convirtiera en delito federal cualquier tipo de profanación a la bandera norteamericana.

En junio de ese año, la directora de la Galería Corcoran en Washington D.C., Christina Ohr-Cahall, canceló la exhibición *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* pocos días antes de su apertura en razón de su contenido homoerótico y sexualmente explícito, que encajaba mal en el clima moralista y de poca tolerancia que se respiraba entonces en Washington. La obra de Mapplethorpe era entonces utilizada tanto por Wildmon como por miembros afines del Congreso (notoriamente por el Senador Jesse Helms de Carolina del Norte y por el Senador Alfonse D'Amato de Nueva York) para defender la postura conservadora de aquellos que pretendían eliminar el libre uso de fondos públicos para financiar la producción cultural coetánea.

En julio el senador Helms logró pasar una enmienda a la Constitución, aprovechando una sesión de alto absentismo en el Senado. Ésta prohibía que se subvencionaran con fondos públicos cualquier tipo de trabajo que recogiese representaciones sadomasoquistas, homoeróticas, de adultos practicando sexo o con contenido que pudiese sugerir algún tipo de explotación sexual de menores.³⁴ La enmienda consiguió que el Congreso condicionara a la NEA a regir el otorgamiento de sus fondos por estrictas cláusulas contractuales a partir de ese otoño, viéndose esta agencia en la obligación de requerir de todo artista o institución beneficiaria de fondos públicos el adherirse a la reglamentación de un contrato escrito con cláusulas de anti-obscenidad.

Como medida preventiva y complementaria a la citada enmienda, el Congreso decidió también reducir el presupuesto de la NEA por una cantidad simbólica, equivalente al montante combinado de las subvenciones que la agencia había proporcionado el año anterior a los proyectos que incluían las obras de Andrés Serrano y de Robert Mapplethorpe. Se denegó además cualquier ayuda de fondos federales durante cinco años a las instituciones particulares que habían organizado

³⁴ Así lo estipula la enmienda de Helms: "Ninguno de los interesados en acceder a estos fondos está autorizado a promover, difundir o producir —(1) materiales obscenos o indecentes, incluyendo, pero sin limitarse a, representaciones de sadomasoquismo, de homoerotismo, de explotación sexual de niños, o de individuos practicando actos sexuales; o (2) material que denigre los objetivos o creencias de los adherentes a un colectivo religioso o no religioso; o (3) material que denigre, rebaje, o injurie a individualidades, grupos o clases de ciudadanos en función de cuestiones de raza, creencia, sexo, minusvalía, edad o nacionalidad."

["None of the funds authorized to be appropriated pursuant to this Act may be used to promote, disseminate, or produce —(1) obscene or indecent materials, including but not limited to depictions of sadomasochism, homo-eroticism, the exploitation of children, or individuals engaged in sex acts; or (2) material which denigrates the object or beliefs of the adherents of a particular religion or no religion; or (3) material which denigrates, debases, or reviles a persona, group, or class of citizens on the basis of race, creed, sex, handicap, age or national origin."] Lisa Phillips, *op. cit.*, nota 8, pág. 21.

esos proyectos (el Centro de Arte Contemporáneo del Sureste y el Instituto de Arte Contemporáneo de Filadelfia). Esta medida fue luego sustituida por una provisión menos extrema, pero no más tolerante en su condicionamiento de fondos futuros, quedando durante el siguiente año fiscal la dotación de fondos específicos provenientes de la NEA para estas dos instituciones supeditada a la previa aprobación del Congreso.

Mientras tanto, un nuevo director ejecutivo fue nombrado a la cabeza de la NEA, John Frohnmayer. Éste comenzó a trabajar en estrecha colaboración con la Casa Blanca y con miembros del Congreso para llevar a cabo un saneamiento de la agencia que pudiese prevenir futuros conflictos y controversias en torno a las subvenciones otorgadas.

En octubre de 1989, la exhibición temática sobre el SIDA *Witnesses: Against Our Vanishing* se inauguró en el Artist Space de la ciudad de Nueva York. Tras examinar el contenido del catálogo de la exhibición, Frohnmayer canceló el subsidio de 10.000 dólares que este reconocido espacio alternativo había recibido para ese año fiscal. Ante el revuelo que desencadenó su decisión entre la comunidad artística, Frohnmayer se vio obligado a visitar personalmente la exhibición en noviembre y a revocar poco después su decisión, condicionando la obtención de estos fondos a que no fuesen utilizados para los gastos del catálogo, pues incluía una pieza de David Wojnarowicz considerada ofensiva y particularmente difamatoria hacia las figuras del Senador Helms y del Cardenal O'Connor.

Frohnmayer prohibió en julio de 1990 subsidios a cuatro artistas (Karen Finley, Holley Hughes, Tim Miller y John Fleck) debido a las connotaciones lésbicas, homosexuales o feministas de sus obras.

Ese mismo año Daniel Barrie fue destituido como director del Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati por presentar la exhibición de Mapplethorpe *The Perfect Moment*, siendo llevado a juicio en octubre bajo cargos de obscenidad.³⁵

³⁵ En aquel momento la jurisprudencia que dictaba las leyes por obscenidad estaba basada en la sentencia del Tribunal Supremo en el caso *Miller vs California* de 1973. Según este dictamen, un acto de obscenidad era determinado por una respuesta afirmativa a cualquiera de las tres siguientes preguntas: ¿Resulta la obra en cuestión de interés para una persona que, siguiendo los criterios de esa comunidad contemporánea, se estime común y corriente? ¿Describe o representa la obra de forma patentemente ofensiva cualquier tipo de conducta estipulada como sexual por la correspondiente ley estatal que sea aplicable? ¿Carece la obra, cuando es considerada en su conjunto, de serio valor literario, artístico, político o científico? Como recalca Phillips, aunque la respuesta a las primeras dos preguntas cobra su relevancia en relación a los patrones y las normas por las que se rige una comunidad, la tercera pregunta cuestionaba la competencia artística por la cual se llevan a cabo esas decisiones en el ámbito plástico, ya que permanece abierta a la interpretación subjetiva. (*Ibid.*, pág. 20.) Por consiguiente, en el caso de obra problemática por su contenido sexual explícito, como ocurre concretamente con la producción de Mapplethorpe, la aplicación de esta pauta cuestionaba tanto la competencia de profesionales especialistas en el ámbito del arte contemporáneo para matizar lo que tiene o deja de tener valor artístico, como la capacidad de libre expresión. Aunque Dennis Barris fue destituido de su cargo, judicialmente no llegó a ser encontrado culpable y fue absuelto tras el polémico juicio.

En otoño el paquete de fondos federales acordado por el Congreso a la NEA fue reducido de cinco a tres años. Durante el resto del año dicha agencia se enfrentó por un lado a las presiones políticas y por otro a las críticas de artistas e instituciones culturales a las que estaba supuestamente destinada a servir. Tanto artistas individuales como instituciones demandaron a la NEA por infringir sus derechos constitucionales de libre expresión –hasta que en febrero de 1991 ésta dejó de exigir a sus beneficiarios que firmaran las estrictas cláusulas de anti-obscenidad.³⁶

Como resultado de todos estos sucesos, la NEA dejó de apoyar directamente el trabajo de artistas en el transcurso de la década de los 90, desviando sus fondos hacia instituciones y organizaciones culturales. Al desplazar de esta manera doce millones de dólares en subvención directa a artistas, se garantizaron canales adicionales, más efectivos, de selección y censura en el ámbito local para la producción cultural en los Estados Unidos, ya que toda subvención federal pasaba a ser filtrada por órganos regionales como los consejos estatales para las artes, sujetos a su vez a las “competencias pertinentes”, seculares y religiosas.

³⁶ Instituciones tan prestigiosas como la Newport Art Museum, la Rockefeller Foundation o la New School for Social Research de Nueva York se encontraban entre las que se querellaron argumentando que los procedimientos de la NEA eran anticonstitucionales. El 9 de enero de 1991 un juez federal de Los Ángeles dictó que la cláusula de anti-obscenidad que se obligaba a firmar era anticonstitucional.

1.2 Referentes teóricos relevantes en las propuestas de González Torres.

Así sugiere Félix González Torres el programa ideológico al que se adscribe su práctica artística, una práctica que queda concebida como proceso signifiicante:

“Amo el proceso, más que el producto final. Eso es lo que más amo. Pero entiendo las reglas del juego: tienes que hacer circular un objeto en el mercado para poder tener más acceso al poder... He estado esperando la revolución durante mucho tiempo y no ha llegado... Por consiguiente, ya no quiero una revolución, exige demasiada energía y devuelve demasiado poco. Así que quiero trabajar dentro del sistema. Quiero trabajar con las contradicciones del sistema e intentar crear un mejor lugar. Creo... que tenemos que tomar en consideración los avances tecnológicos que están llevándose a cabo ahora mismo. Estos desplazamientos tecnológicos están ocurriendo en un mundo que se ha vuelto muy frágil y también muy pequeño.”³⁷

El término *proceso* alude a aquello que anuncia algo con proyección futura sin llegar a demarcar de forma definitiva las condiciones del pacto previo que supone. El *proceso* no llega a acotar del todo su alcance, ya que se perfila como transcurrir que no se define como destino preciso, sino como posible devenir. A su vez, el término *signifiicante* al vincularse con la subjetividad, con el deseo y con la necesidad de configurar sentido, provee valores permutables o indicios relativos por los que llegar a hilvanar cualquier transcurrir como medida de realidad. Estableceremos así en nuestra discusión la noción de *proceso signifiicante* que abordaremos en las siguientes páginas como el proceso por el cual el signo toma relevancia sobre el referente en el momento de producir un significado –desembocando, por ejemplo, un mismo signo en un número indeterminado de lecturas distintas o desplegándose un número indeterminado de signos como relación difusa de un mismo interés que no prevalece de forma unívoca.

González Torres ha sugerido en sus entrevistas que Freud, Lacan, Benjamin, Foucault, Debord y Barthes son referentes más o menos presentes en su obra.³⁸ Se trata de autores que a su vez inciden en el desarrollo del pensamiento marxista francés, y a los que Chevrier ha señalado, no sólo por deshilvanar desde la década de los 60 el proceso por el cual se elabora el sujeto hermenéutico como ficción, sino también

³⁷ [“I love the process more than the finished product. That’s what I love the most. But I understand the rules of the game: you have to circulate an object in the market in order to have a more direct access to power... I’ve been waiting for the revolution for a long time and it hasn’t come... Therefore, I don’t want a revolution anymore, it’s too much energy for too little. So I want to work within the system. I want to work within the contradictions of the system and try to create a better place. I think... we must take into consideration the technological advances that are being made right now. These technological shifts are happening in a world that has become very fragile and also very small.”] Tim Rollins, “Felix Gonzalez-Torres” (entrevista), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles, Art Resources Transfer, 1993, pág. 27.

³⁸ *Ibid.*, págs. 13, 17; Robert Nickas, “Felix Gonzalez-Torres. All the Time in the World” (entrevista), *Flash Art*, n° 161 (noviembre-diciembre 1991), pág. 86.

por incidir en el minimalismo y en el arte conceptual estadounidense.³⁹ Nuestro artista accede a ese pensamiento de forma tangente, vía las mencionadas corrientes artísticas, pero también bajo el influjo del postestructuralismo y las corrientes de feminismo y postfeminismo que inciden a su vez en el arte estadounidense. A continuación abordaremos brevemente un número de temas elaborados en el transcurso del siglo XX por algunos de estos autores, cuyas aportaciones teóricas devienen claves destacadas tanto del pensamiento postmoderno como del discurso crítico-reflexivo que se propulsa desde la institución arte durante el periodo de tiempo en el que González Torres elabora la obra que nos ocupa en esta Tesis. Al emplazar una serie de claves teóricas que nos proporcionan estos pensadores, esperamos dar a entender mejor al lector la compleja negociación en la que nos adentran las piezas de González Torres cuando nos sumergen en lo indeterminado para plantear un posible umbral de sentido particular.

Expondremos primero sumariamente un conjunto de planteamientos elaborados por Freud y Lacan en torno al inconsciente. Estas claves nos permitirán apreciar la disyuntiva ante la que se encuentra González Torres cuando pretende articular un sentido subjetivo y dar cabida a un número de experiencias íntimas acudiendo a un lenguaje que reconoce no pertenecerle. Luego emplazaremos brevemente algunas claves que nos proporciona Benjamin con respecto a la incidencia que tiene sobre la experiencia aurática un sistema de producción cultural sustentado por mecanismos de reproducción en masa. Esta serie de planteamientos nos permitirá a su vez matizar desde ese pensamiento de la producción y de la recepción de capital social cuestiones relevantes para la negociación del sentido de lo particular que se gesta en la producción fotográfica de González Torres. Comenzaremos así a emplazar el proceso signifiante en el que incurren estas piezas como producción de sentido y como producción de riqueza material, es decir, como generadoras de la relación que se gesta entre el capital y las reglas del juego que este proceso signifiante implica.⁴⁰ Por último, expondremos algunas de las posturas transversales que nos plantean Foucault y Deleuze para recoger las observaciones hechas hasta entonces desde ámbitos relativamente separados (es decir, como producción de sentido subjetivo y como producción de capital) y remitirlas como cuestiones entrelazadas por un contexto tardocapitalista de producción de información y de mercancía signíca.⁴¹

³⁹ Jean Francois Chevrier, *L'any 1967. L'objecte d'art i la cosa pública. O els avatars de la conquesta de l'espai. / The Year 1967. From Art Objects to Public Things. Or variations on the Conquest of Space*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, págs. 157-159.

⁴⁰ Interpretación que nos parece fundamentada también por el comentario del propio artista cuando afirma que "las reglas del juego" implican "hacer circular un objeto".

⁴¹ Es decir, siguiendo las pautas de Baudrillard cuando afirma que las transformaciones en los modos de producción hacia finales del siglo XX han hecho que la mercancía pueda asumir las funciones del valor de cambio y que esta convergencia del signo en mercancía tenga incidencias que redefinen tanto la economía política como la práctica artística y el discurso cultural. (Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1974.) Como ha puntualizado Foster posteriormente, Baudrillard plantea que bajo las transformaciones

Al dirigirnos hacia estos autores y subrayar ciertos registros del planteamiento teórico sobre el que se fundamenta el programa artístico de González Torres, lo que pretendemos es comprender mejor el proceso portador de subjetividad reflexiva en el que éste pretende introducirnos y comenzar a distinguir entre ese proceso de producción de sentido y el discurso que lo sostiene. Pensamos que conseguiremos así un doble propósito: buscar directamente algunas de las claves en las que se sustenta la formación teórica de este artista y a la vez profundizar en la interesada negociación que su propuesta artística efectúa cuando se plantea hacer circular un objeto para generar sentido. En fin, esperamos poner de relieve la manera en la que esta obra negocia sus términos entre un devenir reflexivo y un discurso normativo, endeudado con las exigencias de un contexto de producción cultural específico.

1.2.1 Algunas claves en torno a los procesos subjetivos y al sujeto del psicoanálisis procedentes de Freud y Lacan.

Freud consideró la hipótesis del inconsciente como uno de los fundamentos principales de su teoría del psicoanálisis. Según éste, lo consciente delimita representaciones, movimientos pulsionales, sentimientos y sensaciones que se hallan presentes en nuestra consciencia y son objeto de nuestra autopercepción, pero que se subordinan al inconsciente, que a su vez describe "aquellas representaciones latentes de las que tenemos algún fundamento para sospechar que se hallan contenidas en la vida anímica, como sucedía en la memoria".⁴²

Es el recurso del inconsciente lo que permite a Freud conceder una importancia vital al deseo irracional y a su satisfacción a la hora de configurar la consciencia del sujeto psicoanalítico como compleja relación que este autor elabora una y otra vez. En un escrito de 1911, por ejemplo, describe este proceso como la tensión y descarga de pulsiones que subyacen al comportamiento humano en oposición dialéctica entre el *principio de realidad* y el *principio de placer*.⁴³ El *principio de placer* ordena que la única finalidad de este movimiento sea la satisfacción de su

tardocapitalistas se da una brecha entre la mercancía y el signo: lo mismo que en la concepción tradicional la mercancía se divide en valores de uso y valores de cambio y el signo en significado y significante, para él esta brecha estructural entre mercancía y signo se reformula como código ideológico del postcapitalismo por el cual la mercancía puede asumir los efectos de la significación y el signo puede asumir las funciones del valor de cambio. (Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, pág. 95.)

⁴² Sigmund Freud, "Nota sobre el concepto del inconsciente en el psicoanálisis" (1912), en Strachey & Freud, *Obras Completas*, vol. 12, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, pág. 178. Así perfila Freud su extenso y ambiguo dominio: "Lo inconsciente abarca, por un lado, actos que son apenas latentes, inconscientes por algún tiempo, pero en lo demás en nada se diferencian de los conscientes, y, por otro lado, procesos como los reprimidos, que, si devinieran conscientes, contrastarían de la manera más llamativa con los otros procesos conscientes." Sigmund Freud, "Lo Inconsciente" (1915), *Obras Completas, op. cit.*, vol. 14, pág. 168.

⁴³ Sigmund Freud, "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico" (1911), *Obras Completas, op. cit.*, vol. 12, págs. 217-231.

deseo para obtener placer. El *principio de realidad* se contrapone y limita este movimiento; corresponde a la realidad que se representa el individuo como obstáculo para la satisfacción de ese placer. La interacción entre el principio de realidad y el principio de placer lleva, según este esquema, hacia la conjunción de la acción y del pensamiento en el organismo.⁴⁴ Posteriormente, Freud elaboraría esta relación del sujeto del psicoanálisis en términos de la oposición entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, haciendo coincidir las *pulsiones de vida* (o *pulsiones sexuales*) “con el Eros de los poetas y filósofos, el Eros que cohesiona todo lo viviente”, y dirigiendo las *pulsiones de muerte* (o *pulsiones yoicas*), no hacia el objeto del deseo o hacia el mundo exterior tal y como ocurre con las pulsiones de vida, sino hacia el interior del propio organismo.⁴⁵

La concepción freudiana del sujeto psicoanalítico como ente sometido a representaciones más o menos latentes, sobreimpuestas cual veladuras interminables que configuran la experiencia, resultan útiles al intentar comprender cómo el complejo entramado de signos que nos extienden las piezas de González Torres pretenden articular un posible umbral de sentido personal. Recapitulemos. Las claves freudianas antes aludidas nos ofrecen tres parámetros a tener presentes en nuestra lectura:

1. La dialéctica provee un esquema de división inaugural que fundamenta que el sujeto psicoanalítico configure todo sentido como transcurrir polarizado entre términos binarios –como vida y muerte, ficción y realidad, deseo y represión o satisfacción y necesidad.
2. El recuento de la realidad acaece para el sujeto freudiano como realidad representada.
3. En esta relación se da una correspondencia entre el proceso de producción de sentido y la fantasía como su principal motor.

En *La represión* (1915), Freud caracteriza la experiencia constitutiva del sujeto psicoanalítico como el proceso represivo por el cual el sujeto llega a representar para sí una realidad escindida. Según mantiene, esto ocurre bajo una primera *agencia representante*, que al quedar grabada *en el inconsciente se establece como fijación o represión primordial* –es decir, como instancia cuya marca reprimida en el inconsciente se inscribe en ausencia y escisión inaugural. A partir de aquí se da lo que Freud llama una “segunda etapa de la represión” o la “represión propiamente dicha”, que trata de los vínculos que genera el aparato psíquico a partir de esta primera fijación en el inconsciente.⁴⁶

En su lectura de Freud, Derrida distingue entre represión y supresión, facilitándonos la comprensión del proceso por el cual la represión inicial en el inconsciente se configuraría, siguiendo el esquema planteado por

⁴⁴ *Ibid.*, págs. 226-227.

⁴⁵ Sigmund Freud, “Más allá del principio del placer” (1920), *Obras Completas, op. cit.*, vol. 18, págs. 49, 51-52.

⁴⁶ Sigmund Freud, “La represión” (1915), en *Obras Completas, op. cit.*, vol. 14, pág. 143.

Freud, como supresión en el consciente. Derrida destaca así que en el escrito de Freud esta primera represión (*Niederschrift*) permanece inconsciente mientras que la segunda represión (*Unterdrückung*) opera entre el preconscious y el inconsciente como "aquello que jamás puede dejarse reprimir... en el inconsciente, sino sólo suprimir... y desplazar a otro afecto".⁴⁷ Si una represión inicial actúa como primer agente representante de una realidad articulada bajo el dominio inconsciente, el artificio de dicho esquema es tan sólo disponible para el sujeto posteriormente en tanto que supresión, es decir, mediante subsiguientes veladuras, representaciones que cobran valor en diversos grados de preconscious y de conciencia. Sólo de esta manera llega esa primera represión tras una y otra traducción a la conciencia, convertida en fijación.

Sacamos a relucir estos aspectos del proceso significativo en el sujeto psicoanalítico porque pensamos que ese mecanismo por el cual se configura un sentido como compensación ante una relación de carencia puede resultar útil para comprender cómo las piezas de González Torres pretenden producir sentido bajo el engranaje de una economía libidinal en constante movimiento. Como comprobaremos al centrarnos en las piezas que comprenden la presente investigación, una y otra vez señas dispersas nos confrontan ante la paradójica situación de una presencia que se perfila desde la ausencia, suspendiendo cada presente como azaroso juego de lo posible bajo la sombra de un deseo, necesidad o carencia que no se llega a perfilar del todo. González Torres nos desplaza así por un juego de omisiones más o menos patentes, haciendo de cada pieza un motivo abocado a permanecer sin satisfacer, retroalimentando todo el proceso interpretativo como bucle sin resolver. Por ejemplo, este proceso se refleja visiblemente en su peculiar uso de títulos, negados pero con añadiduras entre paréntesis, así como en el margen que establece una y otra vez entre lo que hace visible y lo que mantiene oculto, entre lo que dice y lo que hace tácito en una pieza determinada o en el juego de edición efectuado entre una pieza y otra.

Son diversas las maneras que tiene González Torres de jugar con la memoria para adentrarnos en un proceso de designación que cuestiona la autoridad de cada enunciado hecho en su devenir archivístico.⁴⁸ Así, encontramos repetidamente en sus piezas alusiones a su vida privada que permanecen sin detallar; diversos objetos, personas y eventos que, aun cuando son precisados, permanecen por elaborar. Pero si esta operación pretende tergiversar los evidentes términos de la relación entre causa y efecto, es para conducir al espectador por un sendero interesado. Al implicar en cada caso la condición de lo no articulado, González Torres desdobra su indicio autorial, haciéndolo prevalecer de forma indirecta, desde esa relativa ausencia que no deja de ser acto de presencia. Incurre

⁴⁷ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, pág. 36.

⁴⁸ Tomamos el término de Derrida quien a su vez lo emplea al abordar la teoría freudiana. *Ibid.*, págs. 10-11.

así en un doble juego. Recurriendo a la sustitución y el desplazamiento, el artificio de su juego de manos se convierte en representación que reniega comprometerse con un tema de interés único –o con un sujeto preciso. Paralelamente, la presunta ausencia de este sujeto único lo hace perpetuarse como fantasmagórica insistencia. El supuesto olvido de tal o cual dato y su recuperación alterada aquí o allá es contrapartida de un proceso en el que la memoria se elabora a través de un “yo” elevado al grado de fetiche.

Si permite la posibilidad de un desgarramiento en ese proceso de significación, no deja de emplear el recurso dialéctico como conveniente aparato retórico –conveniente ante todo para el interlocutor que media en el proceso. Y éste, no olvidemos, no es únicamente el receptor-intérprete, sino en primera instancia el remitente ausente, que ya no tiene por qué coincidir con el artista, sino simplemente con el discurso autorizado que se mantiene *en su nombre*. Lo cual sugiere a su vez la importancia de contextualizar todo este proceso dentro del marco por el cual surge para poder distinguir el paso de una situación en la que González Torres, todavía en vida, efectúa constantes desplazamientos y negociaciones en su práctica artística, a una situación posterior en la que se pasa a honrar esta estrategia de continuo desplazamiento como discurso por conservar.

Veamos a continuación cómo algunas de las claves que elabora Lacan en sus investigaciones sobre Freud nos pueden también servir para matizar ciertos rasgos de este proceso de producción de sentido subjetivo en el que nos adentra González Torres.

Las elaboraciones que hace Lacan a partir de la teoría freudiana han sido interpretadas en clave marxista por Althusser, otro de los referentes teóricos de González Torres.⁴⁹ Pero más que ese posible nexo con el paralelismo entre Marx y Freud, nos interesa destacar a continuación la perspectiva a la que se adscriben otros autores, según la cual Lacan sobrepasa las limitaciones dialécticas de un “materialismo vulgar” para dirigir ese campo de investigación hacia las posibilidades particularmente complejas de lo indeterminado.⁵⁰

Recordemos que aunque la aproximación que efectúa Lacan a la teoría freudiana incorpora elementos de la lingüística estructural de Saussure, deja de lado la saussuriana relación entre significante, significado y referente, entre lenguaje y realidad material.⁵¹ Elabora más bien los procesos de articulación significativa que dicta el inconsciente como

⁴⁹ Según Althusser, los planteamientos de Lacan hacen resaltar una relación entre la teoría freudiana y el materialismo dialéctico marxista, incidiendo a su vez en el pensamiento marxista francés. (Louis Althusser, *Freud y Lacan*, Barcelona, Anagrama, 1970, pág. 24.)

⁵⁰ Bertrand Ogilvie, *Lacan. La formación del concepto del sujeto (1932-1949)*, París, Presses Universitaires de France, 1987, págs. 16-17.

⁵¹ “Lo que caracteriza, en el plano de la distinción significante/significado, la relación del significado con lo que está allí como tercero indispensable, a saber el referente, es propiamente que el significado yerra.” Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan, Libro XX. Años. 1972-1973*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 29.

relación cerrada de cadenas significantes, enlazadas las unas con las otras en un proceso bajo el cual cada significante ya no procede de un referente exterior, sino que remite de significante en significante a la estructura de un orden interno, que responde a su vez a un complejo proceso de articulación del inconsciente como dominio que marca al sujeto del psicoanálisis.⁵² De esta manera, Lacan consigue vincular la represión freudiana a esa ineludible necesidad de que el sujeto se borre en el proceso de la enunciación, siendo precisamente esta retirada del sujeto consciente lo que perfila el dominio de lo inconsciente. Precisamente porque esta relación inicial de sentido se elabora a nivel inconsciente, su resolución posterior a nivel preconscious y consciente también "se mantiene exterior, tal y como el mundo exterior", haciendo que el individuo "se enfrente a trozos escogidos de la realidad".⁵³

Dicha relación de sentido antepone a una realidad externa la concepción de *lo real*, desplazando toda relación de sentido más allá de cualquier realidad verificable.⁵⁴ De esta forma la articulación del lenguaje, *en su relación particular con el inconsciente* inaugura la formación de sentido y estructura todo lo que existe para el dominio del sujeto.⁵⁵ Es decir, toda enunciación conlleva para Lacan una desorganización constitutiva, no sólo porque es abstracción y realidad escindida, sino también porque cada representante del lenguaje que ese sujeto articula implica una concatenación de significantes que traspasan lo significado. Desborda la simple distinción dialéctica entre un afuera y un adentro para dar paso a procesos estructurales más complejos, según los cuales la realidad acaece en tanto que realidad pluralmente representada de un momento a otro y de individuo a individuo.

De esta manera, se desarticula la construcción esencialista del yo, dando paso a la complejidad del azar como elemento constituyente en los procesos de formación de sentido. Según Diatkine, es por esta razón que Lacan se refiere a la palabra y a los significantes (*Vorstellung*

⁵² Así describe Lacan este proceso que descansa en los mecanismos del inconsciente: "[Se trata de] una cadena cerrada, que tiende a formar agrupamientos cerrados, constituidos por series de anillos enlazados unos con otros para formar cadenas, a su vez enlazadas en otras cadenas. De esta manera los enlaces del significante comprenden dos dimensiones: una de continuidad, de concatenación (diacronía); otra de sustitución (sincronía)." Jacques Lacan, *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, págs. 72-73.

⁵³ Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII*, París, Éditions du Seuil, 1986, pág. 59.

⁵⁴ Según Lacan, el sujeto del psicoanálisis establece su imaginario mediante una compleja relación de satisfacción estructurada por la articulación de lo simbólico, lo imaginario y lo real como tres funciones que lo configuran en una relación estructural cuyo despliegue específico en cada caso particular es difícil de distinguir, incluso a veces para los expertos. Para este autor "lo real" no remite a la realidad, ni "lo imaginario" a la imaginación, o "lo simbólico" al simbolismo, dejando patente que su planteamiento no se interesa por las investigaciones de Freud como fundamento para una descripción objetivante del yo frente a la realidad. (Gilbert Diatkine, *Jacques Lacan, vida y pensamiento psicoanalítico*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, págs. 31-50.)

⁵⁵ "[Si es cierto que] las cosas del mundo humano son cosas de un universo estructurado por el habla, que el lenguaje y los procesos simbólicos lo gobiernan todo... [entonces] la articulación del significante da la verdadera estructura del inconsciente." Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. (1954-1955)*, Buenos Aires, Paidós, 1983, págs. 56-57.

repräsentanz) allí donde Freud habla de “representaciones” que remiten a los afectos y a una realidad: porque para Lacan no existe otro sentido para esta palabra, sino el que la que remite hacia otros significantes.⁵⁶ Aun así, su relación de la realidad como realidad representada toma valor bajo el contexto social en el que acaece.

Volvamos ahora a la razón por la cual nos hemos detenido a considerar estos planteamientos. Antes hemos establecido que el proceso de producción de sentido en el que nos introduce González Torres se perfila como devenir tangencial, plagado de repeticiones, omisiones, citas de previas citas, lapsos y súbitos recuerdos. Al intentar hacer una lectura parcial de este proceso a la luz de las claves freudianas antes abordadas, lo hemos matizado como aparato discursivo que configura cada sentido posible bajo la sombra de una conveniente dialéctica. Las claves que hemos ido a buscar en Lacan nos permiten entrever más claramente que ese proceso discursivo no tiene por qué ser únicamente un ejercicio cínico del saber que ostenta González Torres. Ese lúdico juego de manos con el recuerdo de su pasado puede ser también un esfuerzo por su parte para disponer de tantas maneras como le es posible una vinculación que no deja de ser indeterminada –en el sentido de que no es nexo con una esencia originaria, sino constatación de que todo sentido es realidad representada, imbricación en una compleja red de relaciones significantes. Como comprobaremos en subsiguientes capítulos, sus piezas evocan cierto sentido que no se consigue delimitar o precisar del todo, invitando a gesticular un lenguaje que en vez de ser suyo o nuestro en pertenencia, tan sólo puede ser abordado una y otra vez.⁵⁷ Ese proceso de producir sentido desemboca una y otra vez en las complejas posibilidades de lo indeterminado, hilvanando de paso un imbricado andamio de figuraciones y discursos enlazados. Los propios comentarios del artista nos sugieren esta relación que sacamos a relucir de su obra:

“Cuando pensamos en quiénes somos, pensamos usualmente en un sujeto unificado. Esto es un error que ocurre, de acuerdo con Lacan, durante nuestra equivocación cuando a una edad muy temprana descubrimos nuestra imagen como espejo, «el estadio del espejo», y nos pensamos a nosotros mismos como un fenómeno a-histórico. No somos lo que pensamos que somos, sino más bien, una compilación de textos. Una compilación de historias, pasado, presente y futuro siempre en movimiento, sumándose, restándose.”⁵⁸

⁵⁶ Diatkine, *op. cit.*, pág. 40.

⁵⁷ Por ejemplo, en una entrevista González Torres comenta: “El trabajo está sin título porque el «significado» siempre se mueve y cambia en el tiempo y en el espacio. Además, esto no es realmente mi lenguaje, sino el lenguaje que he aprendido. Por tanto, me encuentro reacio a darle a algo un nombre impuesto sobre mí. Tienes que afrontar quién es tu público. ¿Para quién haces estas cosas? ¿Con quién tratas de establecer un diálogo?

[“The work is untitled because «meaning» is always shifting in time and place. Also, this isn’t really my language, but the language I learned. So I’m reluctant to give something a name imposed on me. You have to deal with who your public is. Who are you making these things for? Who are you trying to establish a dialogue with?”] Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 87.

⁵⁸ [“When we think who we are, we usually think of a unified subject. In the present. An inimitable entity. This is a mistake that happens, according to Lacan, during our misconception when we at a very tender age discover our image in a mirror «the mirror stage», and think of ourselves as one a-historical phenomenon. We are not what we think we are, but rather a compilation of texts. A

Cuando menos, la cita nos sugiere que González Torres tenía cierto conocimiento del planteamiento de los autores en cuestión. Tornemos por un momento nuestra atención hacia otros planteamientos de Lacan que también nos parecen relevantes, específicamente porque nos proveen de claves para entender este imbricado proceso significativo al que venimos dando seguimiento como devenir de una relación de amor. Como comprobaremos más adelante, el proceso de producir sentido en el que nos introduce este artista se perfila una y otra vez como diálogo entre amantes cuyo acaecer precisa del interminable proceso de sustitución que permite la metáfora.

En el *Seminario VIII, La transferencia*, Lacan aborda *El Banquete* de Platón como escenificación de la ruptura en el saber occidental que introduce el discurso de Sócrates en torno a la *episteme*. Lacan plantea, apoyado en la intervención de Sócrates, que el amor es una metáfora que produce la inestable relación de lo real en el sujeto que habla.⁵⁹ La falta hacia la que señala el amor como relación, concluye Lacan, la ocupa el deseo, dado que sostiene nuestra particular noción de lo real como relación de carencia. Así, siguiendo esta interpretación, para Lacan la intervención de Sócrates haría surgir como operación de la verdad que el amor pone en evidencia el hecho de que se construye sobre una falta, que el amor es una metáfora que produce la inestable relación de lo real en el sujeto que habla, que es el amor lo que produce la puesta en juego del deseo como operación del inconsciente y relación de verdad. Introduce así el amor como el pivote del registro simbólico en el sujeto psicoanalítico. Porque precisa su condición como siempre por venir, siempre por satisfacer, como el "todavía más" del "aún". Es un darse que no se tiene. El amor despuntaría así hacia una situación de dirigirse hacia el otro sin condiciones –siendo esto algo incompatible con el deseo.

De esta manera, la correspondencia entre "uno" y "otro" se precisaría en el amor como relación significativa sin satisfacer ni devenir expreso; cuando surge la posibilidad de una sustitución entre dos términos en los procesos que dicta el inconsciente, surge, según estos planteamientos de Lacan, el amor como sentimiento. Su necesidad sería la contingente y excedente condición del "aún". La ocasión de ese encuentro es el decir y la señal de algo que no se consigue satisfacer, excedente que no se perfila con propiedad adecuada. La distinción que Lacan marca así entre amor y deseo incide a su vez en la distinción que hace entre dos goces, el goce sexual del lado masculino como goce fálico, que no se relaciona con el otro y se limita al deseo. "Por otro lado", estaría el goce femenino, del que

compilation of histories, past present and future, always, shifting, adding, subtracting, gaining.]" Andrea Rosen, "«Untitled», (The Neverending Portrait)", en *Felix Gonzalez-Torres. Text* (cat. exhib., tomo 1), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, págs. 51-52.

⁵⁹ El argumento general de ésta y de las siguientes observaciones en este párrafo sobre Lacan corresponden a una conferencia que dio en el Instituto Francés de Valencia el 15-11-02 Enric Berenguer, responsable de docencia de la Sección Clínica de Barcelona del Instituto del Campo Freudiano y traductor de dicha publicación al castellano.

Lacan se interesa, interrogándose sobre las implicaciones que puede tener como posibilidad esa dimensión del goce que esté construido como “aún”, como más allá sin conocimiento de lo mismo. Esta falta que es un “más allá”, sería otredad con poco que ver en la distinción esquemática que establece el deseo; dado que permanece inaccesible al saber que la corteja.

Antes hemos sugerido que estas observaciones pueden resultar orientativas al abordar una lectura de ciertas piezas en las que González Torres hilvana insistentemente alusiones a su relación sentimental con Ross Laycock. Pensamos que nos facilitan comprender lo que se vislumbra de este proceso de desplegar signos como insuficiencia en las señas de amor. Es decir, nos permiten comprender que González Torres suprime su huella autorial y pretenda ceder el protagonismo de ese diálogo sin fin ni término por el cual dos amantes van al encuentro de lo indeterminado, retrocediendo en cada gesto para desarticularse repetidamente en boca de Otro y hacer de cada momento otro porvenir.⁶⁰ Esta clave también nos sirve para comenzar a distinguir entre el proceso que hipotéticamente acaece como relación precisa de dos (González Torres y Ross Laycock), inmersa en un transcurrir que es siempre gestación por venir, y el paso que configura este proceso en objetivación para terceros.

En este sentido, al recordar una relación de dos ahora ausente, su interminable darse se reconvierte en el peso exacto de un sentido objetivante, mediado por un interés puntual. Su acto de amor es cosa del pasado. Sus señales ceden a un presente de datos interesados; dan paso a la transacción útil. Como veremos en nuestra posterior discusión de la obra, el balance de esa transacción con el espectador resulta ser ambiguo en su saldo. Entre amor y goce, su sentido escurridizo es conflicto que pasa por la cama y se erige en cuestión de derecho.⁶¹ Su medida es paradoja de conciliación entre el proceso de subjetivación y el acto de objetivación, convirtiéndose en coyuntura del máximo rendimiento. No olvidemos que, también según Lacan, aunque por un lado el proceso significativo portador de subjetividad corresponde con “una dialéctica propia que va de subjetividad en subjetividad, y que tal vez escapa a cualquier especie de condicionamiento social”, por otro lado, “una proporción considerable de esas reacciones adquieren su sentido en función del medio social”.⁶² Dado el contexto histórico en el que se sitúa

⁶⁰ Esta apreciación, extrapolada a ciertas fotografías sobre papel y sobre rompecabezas, por ejemplo, nos permite dar cuenta de las mismas más allá de la aparente ambigüedad de sus términos. Hemos intentado reflejar esta lectura en nuestra discusión de las fotografías sobre papel que recogen fragmentos de cartas entre los amantes, como ocurre en *Sin título (Carta de amor)* (cat. n° 212, ARG # GF 1992-29) y *Sin título (Carta de amor)* (cat. no 213, ARG # GF 1992-35). Véase el apartado 3.3.2. De igual manera, lo hacemos a lo largo del Capítulo 4 en nuestra discusión de los rompecabezas –tanto en aquellos que recogen fragmentos adicionales de esta correspondencia escrita, como en aquellos que, sin necesidad de textos y palabras escritas, recogen a lo largo del tiempo el imaginario tácito de este movimiento.

⁶¹ Oposiciones que también plantea Lacan. (Jacques Lacan, *El Seminario. Libro XX. Aún, op. cit.*, págs. 10-11.)

⁶² Lacan, *El seminario de Jaques Lacan, Libro 2, op. cit.*, págs. 22, 224. Lo confirma a su vez Ogilve, quien afirma que aunque los sentimientos, las representaciones, las acciones y los

este artista, su preocupación por el proceso de configurar sentido, desplegando y replegando figuras en torno a su experiencia personal, no deja de ser una manera de recreación y entretenimiento inextricablemente ligada a la sobreproducción e hiperconsumo de información. O, como señala González Torres al comentar determinadas piezas, él *ya ha destruido el trabajo desde el primer día*. Es su manera, nos dice, de lidiar con su miedo a perderlo todo; de enfrentar la incertidumbre del futuro; de no saber en el presente lo que se avecina: "sabes que no funcionará".⁶³ Es rendición que no deja de sopesar un particular rendimiento.

Este matiz esclarece la paradoja por la cual González Torres hace coincidir en su obra la relación utilitaria del objeto de consumo con la inconmensurabilidad del amor como signo, haciendo un puntual negocio del desordenado proceso signifiante en el que nos sumerge. Supeditar las complejas condiciones de lo indeterminado (como el amor) a estrictas cláusulas contractuales que gobiernan en última instancia el devenir de "la pieza" artística que lleva el sello de autoría "Félix González Torres" es también efectuar un perverso reajuste en términos de ganancia material. Lo que el espectador anónimo alcanza es la efímera satisfacción de una lucrativa añoranza.⁶⁴

Por otra parte, ese distanciamiento le permite a González Torres entrar en una relación más distendida con los delicados temas íntimos que decide abordar. Entre otras cosas, le permite plantear el deseo homosexual de manera más inclusiva,⁶⁵ pero también la paulatina muerte de su amante o el desarrollo del SIDA en su propio cuerpo. De aquí que llegue a plantear cuestiones profundas y dolorosas con la simplicidad de un juego y con la frivolidad de una distracción,⁶⁶ entremezclando sucesos personales con datos históricos y hechos públicos.⁶⁷

Si González Torres insiste en jugarse cada carta en nombre de la incertidumbre, es porque calcula tácticamente las posibilidades que abre

discursos que designan al sujeto lacaniano se estructuren de manera interna, ajenos a la inmediatez material, esta realidad les asigna su *valor*. (Bertrand Ogilve, *op. cit.*, pág. 21.)

⁶³ Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, (cat. exhib.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995, pág. 122.

⁶⁴ Se trata de una característica que queda reflejada particularmente en los siguientes comentarios que hace González Torres con respecto a sus ristas de papel: "[S]í, un trozo individual del papel tomado de una de las pilas no constituye la «pieza», pero de hecho es una pieza. Al mismo tiempo, la suma de muchas piezas de papel idénticas es la «pieza», pero no del todo, porque no hay pieza, sino tan sólo una altura ideal de copias sin límite... Sin embargo, cada trozo de papel recoge un nuevo sentido, hasta cierto grado, de su destino final, que depende de la persona que lo toma."

["[Y]es, an individual piece of paper from one of the stacks does not constitute de «piece» itself, but in fact it is a piece. At the same time, the sum of many pieces of the identical paper is the «piece», but not really because there is no piece only an ideal height of endless copies... Yet each piece of paper gathers new meaning, to a certain extent, from its final destination, which depends on the person who takes it."] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 23.

⁶⁵ Robert Storr, *op. cit.*, pág. 32.

⁶⁶ Lo volveremos a observar con particular relevancia, por ejemplo, en rompecabezas como *Sin título* (cat. n° 61, ARG # GF 1989-9) (Figura 104), *Sin título (Escudo)* (cat. n° 91, ARG # GF 1990-18) (Figura 110), *Sin título (Ross buceando)* (cat. n° 156, ARG # GF 1991-52) (Figura 125) y *Sin título* (cat. n° 171, ARG # GF 1991-69) (Figura 132).

⁶⁷ Como ocurre con sus fotografías sobre acetato.

ese pase de barajas con el discurso cultural dominante. Su coqueteo con la indiferencia es complejo: sugiere riesgo y ganancia al claudicar la propiedad de un nombre, anunciando en esta capacidad para autoinmolarse una apuesta atenta a la recuperación de pérdidas. Intentaremos a continuación perfilar ese interés recurriendo a algunas claves que nos proporciona Walter Benjamin.

1.2.2 Planteamientos de Benjamin en torno a la experiencia aurática y a la información bajo los métodos de producción en masa.

Según Benjamin, la relación que de un tiempo y lugar vehicula la memoria como resultado de una experiencia concreta, acarrea en la modernidad un conflicto dialéctico entre lo que supone esa realidad tal y como la experimenta el sujeto y su manipulación por intereses que le son ajenos. En sus escritos sobre Baudelaire, por ejemplo, este autor plantea dichas ideas en términos del concepto del aura y de la transformación que supone su experiencia cognitiva bajo el influjo del capitalismo.⁶⁸ Posteriormente, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin desarrolla este planteamiento para avanzar que la reproducción mecánica de la obra de arte potencia una relación aurática que permite la actualización dialéctica de la realidad a la vez que agencia un desplazamiento crítico de la noción categórica de legitimidad.⁶⁹ Por consiguiente, Benjamin cree ver inicialmente en las posibilidades que permiten los métodos de producción en masa el potencial inminente para desvincular la recepción aurática del concepto normativo de autenticidad bajo el cual mantenía afincada la tradición burguesa la percepción de la realidad sensible.⁷⁰ Al introducir en la experiencia aurática el recurso de lo azaroso, los procesos de reproductibilidad técnica constituyen desde esta perspectiva una promesa liberadora, desvinculada de la división de clases moderna y capaz de vincular al individuo con realidades de mayor trascendencia, en una temporalidad que desborda esa limitación histórica. Pero posteriormente el optimismo de Benjamin da paso a una postura más escéptica y pesimista, más preocupada por las maneras en las que dicho

⁶⁸ Así define la noción de aura bajo dichas condiciones de producción: “Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario.” Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939), en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 161.

⁶⁹ Así define esta transformación en términos de su relación con la obra de arte: “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica... [E]n la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva... confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.” Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), en *Discursos Interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1990, págs. 22-23.

⁷⁰ Como Bürger señala, para Benjamin la recepción contemplativa característica del individuo burgués es reemplazada por la recepción de las masas, divertida y racional a la vez –implicando a su vez que el arte ritualista es reemplazado por un arte político. (Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, págs. 71-81.)

sistema de producción puede también someter las masas a intereses particulares, haciendo de la experiencia aurática la contramoneda de un consumidor pasivo, atado a la información tergiversada.⁷¹

La influencia que tienen las ideas de Benjamin en la producción artística de González Torres es particularmente evidente en propuestas producidas sin límite de ejemplares, dato que ya ha señalado la crítica y que podremos apreciar con mayor detenimiento al abordar a grandes rasgos su obra en el capítulo siguiente.⁷² Consideremos por un momento el caso extremo que plantean esas piezas. Cuando proliferan en distintos contextos expositivos, éstos coinciden también con el interés de la persona que tiene el dinero para apostar por aquello que cree y que afirma, es decir, que puede, como señala el corriente anglicismo, *poner su dinero donde se encuentra su boca*.⁷³ Se trata, por decirlo aún de otra forma, de una relación en la que se compran los derechos de autor y se regula el acceso a la propiedad intelectual: se adopta la voz del ausente y se adapta el relato a cada nueva circunstancia. González Torres describe dos vertientes de esta inversión segura sobre la propiedad:

“Hay piezas que crecen y cambian todo el tiempo. Hay una pieza en la que yo envío por correo al dueño algo de vez en cuando que va en una gran caja. Esta pieza nunca debe de enseñarse. No sé si conoces esta pieza... La compran en [la Galería] Andrea [Rosen]. Esta pieza no ha sido hecha para ser expuesta. Hay otras piezas que no tan sólo están concebidas para ser expuestas, sino que han sido concebidas de manera que puedan ir a todas partes. Me gusta trabajar con contradicciones: tanto hacer obra completamente privada, casi secreta, y por otro lado, hacer obra que sea *verdaderamente* pública y accesible para todos.”⁷⁴

En esta cita, González Torres se refiere a los términos privado y público como parámetros opuestos entre los que desplaza estratégicamente la accesibilidad de la mercancía en cuestión. Veremos la escurridiza medida que cobran estos polos en su obra a lo largo de los siguientes capítulos. Si tomamos su planteamiento como negociación de las complejas posibilidades que la producción de sentido extiende al consumidor

⁷¹ “Todas las mañanas somos informados de las noticias del mundo. Y sin embargo, estamos desprovistos de historias curiosas. La razón está en que no hay ningún acontecimiento que llegue hasta nosotros que no esté ya completamente impregnado de explicaciones. En otras palabras: en los acontecimientos nada promueve la narración, casi todo beneficia a la información.” Walter Benjamin, “Le Narrateur. Réflexions à propos de l’oeuvre de Nicolas Leskov” (1936), en *Écrits Français*, París, Gallimard, 1991, pág. 211.

⁷² Susan Tallman, “The Ethos of the Edition: The Stacks of Felix Gonzalez-Torres”, *Arts Magazine*, vol. 66, n° 1 (septiembre 1991), págs. 13-14; Russel Ferguson, “The Past Captured”, *Felix Gonzalez-Torres Traveling* (cat. exhib.), Los Angeles, Museum of Contemporary Art of Los Angeles, 1994, págs. 25 y ss.; Nancy Spector, *op. cit.*, págs. 90-99, 106-110; Christopher Ho, “Within and Beyond. Felix Gonzalez-Torres’s «Crowd»”, *PAJ*, vol. XXIII, n° 1 (2001), The John Hopkins University Press y PAJ Publications, Washington, págs. 2 y ss.

⁷³ En inglés, “To put your money where your mouth is”.

⁷⁴ [“There are pieces that grow and change all the time. There’s a piece where I mail the owner something every so often and it goes into this big box. This piece should never be shown. I don’t know if you know about this piece.... They get it from Andrea. This piece is not meant to be shown. There are other pieces that are not only meant to be shown but are meant to be taken all over the place. I like working with contradictions: making completely private, almost secretive work on the one hand, and on the other, making work that is *truly* public and accessible.”] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 14.

reflexivo, inmerso en un sistema en el que la recepción de información es también producción de capital, podremos entrever que su valor prioritario reside en la información dispersa que genera.

Pero cabe tener también presente que el terreno accidentado que favorecen estas propuestas sigue estando sustentado por ineludibles parámetros reguladores. A lo largo del capítulo hemos destacado el recurso de la dialéctica como parte del proceso significativo en el que nos sumerge el artista, sugiriendo que ese proceso no deja de ser extensión de las exigencias del sistema de producción de capital en el que su propuesta se sustenta. Lo que intentamos recalcar es cómo, al estar abierto a la interpretación para permitir un mayor margen de participación, su obra también permite un mayor grado de tergiversación y manipulación de los intereses envueltos en ese proceso. Ello permite hacer de la contradicción entre lo que se ve y lo que se interpreta una productiva alternativa a la tradicional concepción del receptor como ente pasivo.

Esto se aprecia también en las piezas reproducidas en ediciones limitadas que analizaremos en posteriores capítulos. Por ejemplo, González Torres relaciona sus fotografías sobre acetato o fotostatos, con la vacuidad de sentido que agencian dispositivos de transmisión de información como la televisión:

“Cuando empecé a hacer las piezas con fechas y las pantallas vacías, trabajaba como camarero. Llegaba a casa muy tarde por la noche y miraba la televisión para olvidarme del Menú del Día antes de empezar a trabajar sobre cualquier tipo de arte. Zapeaba los canales. En realidad no hay mucho que ver. Todo se reducía al mismo bajo nivel de falta de significado. Todo era un fragmento de un espectáculo total... Noticias, eventos, ficción, datos, escándalos, niños hambrientos, etc., son todos colapsados hacia un nivel de inacción histórica –hacia una paisaje oscuro, estéril, sin sentido.”⁷⁵

Entre el trabajo de camarero y el trabajo de arte, nos explica el artista, transcurre un lapso distraído en el que todo se reduce “al mismo bajo nivel de falta de significado”. Este transcurso entre una modalidad y otra (“para olvidarme del Menú del Día antes de empezar a trabajar sobre cualquier tipo de arte”), se convierte en instante eterno, sustentado en el ininterrumpido zapear de canales. González Torres retoma el transcurrir de su experiencia cotidiana, reflexionando sobre el proceso por el cual vivencias vitales se relacionan con la producción de información, con la difusión de relatos puntualmente vaciados de contenido. Cuando analicemos sus fotografías sobre acetato y sus fotografías sobre rompecabezas, comprobaremos que nuestro artista entrelaza trabajo y

⁷⁵ [“When I first made the date-pieces with the empty screens I was working as a waiter. I used to come home very late at night and watch TV to forget the daily specials before I’d work on any art. I’d scan the channels. There’s really not much to see. Everything boiled down to the same low level of meaningless. Everything was a fragment of a total spectacle... News, events, fiction, data, scandals, starving children, etc., are all collapsed into a level of historical inaction –a dark landscape, sterile, meaningless.”] *Ibid.*, pág. 6.

ocio, producción y recepción y afirmación y negación para negociar los términos de un sentido convenientemente editado, que antepone a la singularidad la puerta abierta de un discurrir tangente, distraído y potencialmente esperanzador a pesar de esa "falta de significado". Como vemos, se trata de planteamientos que apuntan hacia las reflexiones de Benjamin en torno a la experiencia aurática bajo la reproducción en masa. En su momento, comprobaremos que si este artista se acopla al formato individual de la pantalla televisiva, y va al encuentro tanto de los medios de comunicación como de la historia escrita bajo ese contexto descrito por Benjamin, no es únicamente para circunscribirse dentro de tradicionales fórmulas, sino también para intentar reproducir su lógica de forma alterada y propiciar una brecha en la información a la que accede el espectador.

Pero aun cuando ese azaroso terreno hacia lo particular se favorece en su obra, el acceso a los medios de producción no se plantea como libertad utópica y absoluta, sino como limitado margen de acción frente a poderosos mecanismos de producción de información en los que converge el dominio de lo privado con el de lo público. Aunque cada lectura efectuada por el espectador consiga desplazar puntualmente el sentido de los datos proporcionados, anteponiéndose así a la realidad única una pluralidad de voces discursivas, todo el proceso permanece regentado por una lógica que procura traducir esta aparente generosidad en capital activo. En este sentido, González Torres no avanza alternativa radical ni redención utópica, sino modestas negociaciones que en sus pequeños y constantes roces permiten mantener un conflicto sostenido en vez de posturas diametralmente opuestas en su confrontación.⁷⁶ El ficticio dominio que se fabrica sobre la incertidumbre resulta ser relevante observación de las posibilidades y las limitaciones de los mecanismos de producción de información.

Es decir, si referencias en su obra convocan una y otra vez acciones y datos del pasado que han de ser actualizados en el presente, la precariedad de ese proceso también garantiza que tras la pasajera intervención del espectador permanezca el peso de ciertas fuentes normativas. Ya lo veníamos sugiriendo antes de otro modo, al señalar que a la base de toda la información dispersa que nos proveen las piezas aparentemente ociosas de González Torres nos encontramos con una ocupación narcisista que no se procura rebasar. De aquí que la responsabilidad de proveer un contexto a dicho proceso significativo recaiga sobre un único detentor del certificado de autenticidad, siendo

⁷⁶ Como destaca el propio artista: "Para mí tiene mucho sentido ser parte del sistema de mercado. Sería de suponer, muy lógico y «normal» que yo estuviese en espacios alternativos, pero es más arriesgado que gente como yo operemos como parte del mercado."
["For me it makes a lot of sense to be part of the market. It would be very expected, very logical and normal and «natural» for me to be in alternative space, but it's more threatening that people like me are operating as part of the market."] *Ibid.*, pág. 20.

éste también la fuente de ingresos que mantiene operativa la propuesta.⁷⁷ En este sentido, el concepto de propiedad no descansa ya tanto en una pieza en concreto (o en la suma interminable de todas las piezas que se pueden distribuir, si tomamos el caso de otras piezas reproducidas sin límite de ejemplares), sino en la capacidad única que permite al certificado de autenticidad controlar que el proceso significativo se llegue a dar o no, bajo selectas circunstancias y condiciones. Y los dividendos generados en ese movimiento de recepción y producción de sentido, no lo olvidemos, suponen un interés que recae sobre intermediarios directos de la transacción, como pueden ser, por ejemplo, el coleccionista, el galerista o aquellos encargados de hacer que la información circule. Se trata de una observación relevante porque el conocimiento que muchos tenemos de González Torres y de su trabajo nos viene menos de una exposición "directa" a su obra que de un vínculo que pasa por un medio informativo u otro.

Estas consideraciones sacan a relucir el aspecto más pragmático de su práctica artística, haciendo de esa crítica a valores heroicos y mitos normativos que una y otra vez tendremos ocasión de encontrar en capítulos siguientes la ocasión de un buen negocio. Pero en vez de permanecer maniatado bajo una inercia cínica, González Torres consigue inmiscuir en el proceso sus preocupaciones íntimas, lanzando tras cada registro nuevos interrogantes, convirtiendo ese interminable mercadeo del sentido particular en un persistente reclamo del dominio personal, aun si éste ha de permanecer sin resolución definitiva, sustentado en una ilusión que no deja de ser alto indicio de incertidumbre.

1.2.3 Foucault y Deleuze: los procesos de subjetivación en las sociedades occidentales desarrolladas.

En *Las palabras y las cosas* Foucault esboza una genealogía del saber occidental moderno como historia de la semejanza bajo el concepto de *episteme*. Argumenta que mientras el saber en el siglo XVI estaba todavía inmerso en una distribución de similitudes en la que conocer una cosa implicaba reconocer su analogía entre infinidad de otras (conocer = reconocer), a partir del siglo XVII se efectúa una inmensa reorganización del saber moderno y su concepción de la *episteme* como recurso por el cual la realidad pasa a ser abordada en tanto que representación.⁷⁸ Según este autor, a partir de ese periodo dejaba de ser la semejanza el enlace entre signo y significado, la forma invisible de todo lo visible, el

⁷⁷ David Deitcher, "Contradictions and Containment", *Felix Gonzalez-Torres. Text, op. cit.*, pág. 106.

⁷⁸ Así describe esta transformación: "El arte del lenguaje... [pasó a ser] una manera de «hacer un signo» –significar, a la vez, alguna cosa y disponer signos en torno a ella: así, pues, un arte de nombrar y después, por una duplicación demostrativa y decorativa a la vez, de captar este nombre, de encerrarlo y guardarlo, de designarlo a su vez con otros nombres que eran su presencia diferida, el signo segundo, la figura, el aparato retórico." Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1997, págs. 35, 39.

fundamento de "una cultura en la que no existía la significación de los signos, pues estaba absorbida en la soberanía de lo Semejante; pero en la cual su ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, centelleaba en una dispersión infinita".⁷⁹ La noción de *episteme*, concluye, se reorganizó finalmente a partir del siglo XIX como sistema binario y lenguaje completamente desvinculado de la realidad.⁸⁰

En otro escrito temprano señala más concretamente que la dialéctica y su corolario, el pensamiento categórico, relegan la autoría al papel del actor y del traductor, es decir, del intérprete. Así lo plantea:

"El problema de la pluralidad de las interpretaciones, del enfrentamiento de las interpretaciones, se ha hecho, a mi juicio, estructuralmente posible por la misma definición de la interpretación que se prolonga hasta el infinito sin que haya un punto absoluto a partir del cual se juzgue y se decida. De tal forma que esto, el hecho de que nosotros estemos condenados a ser intérpretes en el mismo momento en que interpretamos, es algo que todo intérprete debe saber."⁸¹

En un posterior escrito, Foucault desarrolla este planteamiento en otros términos. Según explica, se da un desplazamiento histórico en occidente de la plurivocidad que antaño permitía el comentario hacia la interpretación singular que pasa a estar fundamentada en el discurso y sustentada en la fantasía autorial.⁸² Al considerar esta relación histórica entre la *episteme* y el pensamiento dialéctico, cabe recordar que el interés que subyace a estas investigaciones es la manera en la que los procesos de subjetivación en occidente llevan a la objetivación del sujeto.⁸³ Esta

⁷⁹ *Ibid.*, págs. 50-51.

⁸⁰ "[Y]a no existe esta palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa." *Ibid.*, pág. 52.

⁸¹ Michel Foucault, *Nietzsche, Freud y Marx*, Barcelona, Anagrama, 1970, pág. 48.

⁸² Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973, pág. 32.

⁸³ Así lo resume el autor en un escrito tardío: "Quisiera decir en primer lugar cuál ha sido la finalidad de mi trabajo durante los últimos veinte años. No ha sido analizar los fenómenos del poder, o sentar las bases de tal análisis. Mi objetivo, más bien, ha sido el de producir una historia de los diferentes modos en los cuales los seres humanos en nuestra cultura se convierten en sujetos... Primeramente, están los diferentes modos de investigación que intentan darse a sí mismos el estatuto de la ciencia: como sucede, por ejemplo, en la objetivación del sujeto que habla en la *gramática general*, la filología y la lingüística. Pero también la objetivación del sujeto productivo, del sujeto que trabaja, en la economía y el análisis de riquezas. O también, para dar un tercer ejemplo, la objetivación por el mero hecho de ser un ser vivo en historia natural o biología. En la segunda parte de mi trabajo, he estudiado la objetivación del sujeto en lo que llamaré las «prácticas divisorias». El sujeto es dividido en el interior de sí mismo o dividido de los otros. Este proceso lo objetiva. Esta tendencia se ilustra mediante la partición entre locos y juiciosos, enfermos y saludables, criminales y «chicos buenos». Finalmente, he buscado estudiar —y éste es mi trabajo en curso— el modo en que el ser humano masculino o femenino ha aprendido a reconocerse como sujeto de una «sexualidad»."

[“I would like to say, first of all, what has been the goal of my work during the last twenty years. It has not been to analyze the phenomena of power, nor to elaborate the foundations of such an analysis. My objective, instead, has been to create a history of the different modes by which, in our culture, human beings are made subjects... The first is the modes of inquiry which try to give themselves the status of sciences; for example, the objectivizing of the speaking subject in *grammaire générale*, philology, and linguistics. Or again, in this first mode, the objectivizing of the productive subject, the subject who labors, in analysis of wealth and of economics. Or, a third, example, the objectivizing of the sheer fact of being alive in natural history of biology. In the second part of my work, I have studied the objectivizing of the subject in what I shall call «dividing practices.» The subject is either divided inside himself or divided from others. This process

idea que Foucault empezó a desarrollar del poder como elemento productivo en el proceso de constitución del sujeto sería, según Chevrier, "Lacan visto por Foucault". Al explicar cómo el poder crea al sujeto, lo que plantea Foucault se enmarcaría, según Chevrier, dentro de la redefinición de la relación entre el valor de uso y el valor de cambio que plantea bajo ese contexto el pensamiento marxista francés.⁸⁴

En este proceso de subjetivación y objetivación Foucault distingue entre un pensamiento dialéctico que establece márgenes de exclusión para acotar su interés en el presunto lugar de una diferencia y un pensamiento en la diferencia que iría a la deriva en la indiferencia. Así resume este planteamiento:

"Para liberar la diferencia precisamos de un pensamiento sin contradicción, sin dialéctica, sin negación: un pensamiento que diga sí a la divergencia; un pensamiento afirmativo cuyo instrumento sea la disyunción; un pensamiento de lo múltiple –de la multiplicidad dispersa y nómada que no limita ni reagrupa ninguna de las coacciones de lo mismo... una multiplicidad de puntos extraordinarios que se desplaza a medida que se distinguen sus condiciones y que insiste, subsiste, en un juego de repeticiones... El problema escapa a la lógica del tercero excluido, puesto que es una multiplicidad dispersa: no se resolverá mediante la claridad de distinción de la idea cartesiana, puesto que es una idea distinta-oscura; desobedece lo serio de lo negativo hegeliano, puesto que es una afirmación múltiple; no está sometido a la contradicción ser-no ser, es ser."⁸⁵

Deleuze detalla, por su parte, una relación entre la indiferencia que reflejan "los mecanismos del dinero" bajo las condiciones actuales y el fin de las sociedades disciplinarias, que tras alcanzar su apogeo en la primera mitad del siglo XX, dan paso a "sociedades de control" sustentadas en la comunicación instantánea –situación que según este autor ya prefiguraba el pensamiento de Foucault.⁸⁶ El control disciplinario del sujeto categórico y su relación de saber en el tiempo, quedaría desplazado así con mucha más eficacia por un contexto de producción de mayor extensión y en

objectivizes him. Examples are the mad and the sane, the sick and the healthy, the criminals and the «good boys». Finally, I have sought to study –it is my current work– the way a human being turns himself or herself into a subject. For example, I have chosen the domain of sexuality –how men have learned to recognize themselves as subjects of «sexuality».] Michel Foucault, "The Subject and Power", eds. Dreyfus y Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Brighton (Sussex), Harvester Press, 1982, pág. 208.

⁸⁴ Benjamin Buchloh; Jean-Francois Chevrier; Catherine David, "El potencial político del arte" (i), *Acción Paralela* 4, 2001, <http://www.acccpar.org>. Lo que a su vez resulta relevante para comprender la incidencia que tienen estas transformaciones a partir de finales de la década de los 60, tanto en términos históricos como teóricos, en el arte conceptual y en artistas críticos de esa tradición (como Broodthaers y Buren). Chevrier afirma, por ejemplo, que las investigaciones de Foucault en torno al poder y a su relación estructural de la constitución del sujeto plantean una base filosófica por la cual sobrepasar la idealización del valor de uso que todavía persistía ingenuamente hacia finales de la década de los 60 en exponentes más formalistas del arte conceptual, para quienes era aún posible sobrepasar el valor de cambio del objeto de arte y su estatuto fetichista en tanto que mercancía cultural.

⁸⁵ Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, Madrid, Anagrama, 1999, págs. 32-33.

⁸⁶ Gilles Deleuze, *Conversaciones, 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1995, págs. 273, 277. Según el autor, el lugar de un Estado universal que promueve el concepto universal de derechos humanos lo ocupa el mercado, "cuyas Bolsas son los Estados" (pág. 270).

continuo desplazamiento sustentado en la comunicación instantánea y la tecnología punta.⁸⁷

En *El Antiedipo*, Deleuze y Guattari se proponen sobrepasar las limitaciones de un idealismo histórico que reduce la producción deseante, el “gran descubrimiento del psicoanálisis”, a mera representación dialéctica de una relación sujeto-objeto, relación que, en su opinión, no hace otra cosa que perpetuar el esquema de producción tradicional.⁸⁸ Así explican por qué, en su opinión, el paralelismo histórico Marx-Freud permanece estéril:

“No existe por una parte una producción social de realidad y por otra una producción deseante de fantasma... Mientras nos contentemos con colocar paralelamente, por una parte, el dinero, el oro, el capital y el triángulo capitalista, y por otra parte, la libido, el ano, el falo y el triángulo familiar, nos entregaremos a un agradable pasatiempo; sin embargo, los mecanismos del dinero permanecen por completo indiferentes a las proyecciones de quienes lo manejan.”⁸⁹

Por consiguiente, los autores plantean una apuesta por los procesos de subjetivación como continuo desplazamiento. Paradójicamente, proclaman exceder toda sujeción, cualquier regla y pretensión de acoplarse a una gran Teoría para así descentrar la razón lógica y desarticular cualquier expectativa de causa y efecto. En este sentido, el reproducir la desbordante lógica de las condiciones actuales de producción no conlleva promesa ni mayor posibilidad que la eventualidad de un modesto y precario resquicio que, lejos de ser adhesión a la norma, procura ser margen por devenir. O como señala Deleuze:

“Puede, en efecto, hablarse de procesos de subjetivación cuando se consideran las diversas maneras que tienen individuos y colectividades de constituirse como sujetos: estos procesos sólo valen en la medida en que, al realizarse, escapan al mismo tiempo de los saberes constituidos y de los poderes dominantes. Aunque ellos se prolonguen en nuevos poderes o provoquen nuevos saberes: tienen en su momento una espontaneidad rebelde. No se trata en absoluto de un retorno al «sujeto», es decir, a una instancia dotada de deberes, saberes y poderes. Más que de procesos de subjetivación habría que hablar de un nuevo tipo de acontecimientos: acontecimientos que no se pueden explicar por los estados de cosas que los suscitan o en los que desembocan. Se alzan por un instante. Se alzan por un instante, y este momento es el importante, esta es la oportunidad que hay que aprovechar... Subjetivación, acontecimiento o cerebro, creo que se trata casi de lo mismo. Lo que más falta nos hace es creer en el mundo, así como suscitar acontecimientos, aunque sean mínimos, que escapan al control, hacer nuevos espaciotiempos, aunque su superficie o su

⁸⁷ Así caracteriza este movimiento: “Por eso [el capitalismo] es especialmente disperso, por eso la empresa ha ocupado el lugar de la fábrica. La familia, la escuela, el ejército, la fábrica ya no son medios analógicos distintos que convergen en un mismo propietario, ya sea el Estado o la iniciativa privada, sino que se han convertido en figuras cifradas, deformables y transformables, de una misma empresa que ya sólo tiene gestores. Incluso el arte ha abandonado los círculos cerrados para introducirse en los circuitos abiertos de la banca... lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición, lícita o ilícita, y produce una modulación universal.” *Ibid.*, págs. 283-284.

⁸⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1998, pág. 70.

⁸⁹ *Ibid.*, págs. 35-36.

volumen sean reducidos... La capacidad de resistencia o, al contrario, la sumisión a un control, se deciden en el curso de cada tentativa.⁹⁰

Resulta relevante recordar al respecto la distinción que hace Deleuze entre un teatro de la representación, que al emular la realidad remite a una generalidad, y un teatro de la repetición, que canjea los términos ficticios de la representación por una ficción intraducible en términos categóricos.⁹¹ Cualquier diferencia desde este desenfoque deja de perfilarse como representación; excede la expectativa del concepto que pretende dar cuenta de ella. Si algo se llega a dar, es una inclusión que es exclusión de la categoría. La operación desbordante de esta repetición involucraría a otra economía en la que el beneficio permanece recuento insuficiente. Demasiado mucho o demasiado poco, la única certidumbre en su medida es que no logra coincidir con término justo ni devolver la semejanza al lugar de la equivalencia. Señala hacia la repetición de lo idéntico como posibilidad de devenir situada más allá de una economía calculada porque antepone el robo y la donación a cualquier intercambio o medida de equivalencia.⁹² Puesto que no se circunscribe al dominio de la unicidad y su correlato dialéctico, tampoco se reduce a la declinación de lo mismo: es indiferencia que atraviesa esa autoridad categóricamente dominante y pulveriza su entereza, suspendiendo en múltiples puntos de fuga la generalidad.⁹³ Su aproximación es exceso, a la vez instante fulgurante y golpe azaroso, movimiento diferido y precisión sin determinar.⁹⁴

Estas claves que sumariamente hemos ido a buscar en los escritos de Foucault y Deleuze también nos pueden ser útiles para abordar una lectura tentativa del proceso signifiante en el que nos adentra la obra de González Torres. Sus piezas apuestan por una subjetividad inmersa en la lógica de la mercancía-fetiché. Posteriormente tendremos la ocasión de apreciar cómo este artista mercede con sus signos, repitiendo y desplazando, robando, cogiendo prestado y devolviendo alterados los términos de un proceso signifiante cuya apropiación de datos no se desea terminar. Lo veremos en las referencias que utiliza en sus fotostatos, así como en los textos que nos proporciona de su correspondencia privada en los rompecabezas y en las imágenes con las que nos acoge en sus fotografías sobre papel. Al sumergirnos en la banalidad del hecho cotidiano, lo que pretende es potenciar desde la indiferencia la posibilidad de un resquicio aún por determinar, repitiendo hasta la saciedad la simplicidad de lo común para desbordar tanto lo ordinario como lo categórico. Todo ello guarda relación con ese exceso en

⁹⁰ Gilles Deleuze, *Conversaciones*, op. cit., págs. 275-276.

⁹¹ Gilles Deleuze, *Repetición y Diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1999, págs. 68-69.

⁹² "Si el intercambio es el criterio de la generalidad, el robo y la donación son los de la repetición. Existe, por tanto, una diferencia económica entre ambos." *Ibid.*, pág. 50.

⁹³ *Ibid.*, págs. 51-54.

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 53.

la indiferencia del que nos habla Deleuze cuando plantea una "realidad más artística y más profunda".⁹⁵

Volveremos una y otra vez a constatar que González Torres nos desplaza en sus propuestas por un movimiento a todas luces indiferente, inmerso en una repetición que no deja de ser discreta intención de desbocar el cauce normativo, de desbordar la diferencia puntual. Su decir y decir para nada decir es no reducirse a la pequeña tontería ni decidirse por un logro definitivo. Es inmersión en el "magma de la estupidez" al que remite Foucault para escapar al pensamiento categórico –iniciativa emparentada con la proclamada intención de González Torres de querer destruir su trabajo antes de hacerlo.⁹⁶ Procura "hacer frente a la negra estupidez, y como un relámpago, distinguirse de ella".⁹⁷ Baraja en su nimiedad una flexible postura de resistencia al sujeto único, diseminando su dictamen en devenir de relación social más amplio, que surge de situaciones plurales y dispersas.⁹⁸

Sigue siendo cierto que aunque González Torres recurre una y otra vez a la repetición y al desplazamiento como recursos que permiten agenciar nuevas lecturas al lector-intérprete, ese proceso permanece vinculado a pautas que (en mayor o menor medida) permanecen como ineludible estructura inaugural. Ya lo hemos señalado en los dos apartados anteriores. En posteriores capítulos tendremos la ocasión de profundizar en esta contradicción. De momento, basta con avanzar que esta característica hace que la obra en cuestión diste del desbordamiento al que nos remiten Foucault y Deleuze cuando plantean un pensamiento en la diferencia. En cierto sentido, la nimiedad de esa transacción en la que nos adentran sus piezas nos parece no estar del todo reñida con esa repetición en la diferencia por la que aboga Deleuze y hacia la cual Foucault despunta, por ejemplo, mediante la noción de heterotopía. Pero, aun así, cabe tener presente que mientras éstos elaboran sus planteamientos desde un marco teórico, González Torres presenta alternativas pragmáticas, tantos modos de producción desvariante que no dejan de ser tentativas de producir sentido bajo un proceso significativo cuya resolución no se concibe aisladamente de las prerrogativas que

⁹⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, pág. 53. Resultan relevantes en este sentido los comentarios que hace Deleuze con respecto a la creación bajo las actuales condiciones de producción: "Me pregunta usted si las sociedades de control y comunicación podrán suscitar formas de resistencia capaces de dar alguna oportunidad al comunismo como «organización transversal de individuos libres». Es posible, no lo sé. Pero de serlo, no lo será porque las minorías recuperen la palabra. Es posible que la palabra y la comunicación estén ya podridas. El dinero las penetra enteramente: no accidentalmente, sino por su propia naturaleza. Hace falta apartarse de la palabra. Crear siempre ha sido algo distinto que comunicar. Puede que lo importante sea crear vacuolas de no comunicación, interruptores para escapar al control." Gilles Deleuze, *Conversaciones, op. cit.*, págs. 274-275.

⁹⁶ Foucault, *op. cit.*, pág. 37.

⁹⁷ *Ibid.*, pág. 37.

⁹⁸ Es decir, como resistencia a las formas homogéneas del intercambio capitalista. Estamos pensando aquí en lo que Borriaud denomina "estética relacional" cuando aboga por la obra de arte como *intersticio social* partiendo, entre otros, de Althusser, Deleuze y Guattari. (Nicolas Borriaud, "Estética Relacional", *Modos de Hacer. Arte crítico esfera pública y acción directa, op. cit.*, págs. 432-435).

impone el mercado del arte sobre la producción artística como bien material.

Desde este punto de vista, el proceso significativo de sus propuestas responde a un mecanismo que permite seguir hablando, traduciendo e interpretando, pero que nos habla en última instancia de un proceso de subjetivación que convoca inevitablemente la objetivación categórica. Es juego inmerso en las reglas del juego. En vez de desbocar todo cálculo en una rebeldía utópica, su perfil precario responde con distintos registros discursivos que suponen tantas críticas y tantos esquemas de representación por cuestionar.⁹⁹

En este sentido, el constante desplazamiento de sentido que autoriza la obra de González Torres plantea también una posibilidad *compensatoria* frente a la desigualdad galopante que caracteriza ese contexto de producción desde el cual nos interpela.¹⁰⁰ Esa negociación del sentido particular ha de ser acotada pieza a pieza, según las condiciones y el contexto preciso bajo el cual se presenta e interpreta su información. En los siguientes capítulos acotaremos nuestro balance de esta información que se genera en las piezas que nos interesan.

⁹⁹ “Se siente muy satisfactorio, en una manera perversa, el estar trabajando en distintos frentes: el no tener un estilo, el no ser fácilmente definido, el no ser fácilmente reconocido.” [“It feels very satisfying , in a perverse way, to be working on different fronts: not to have a style, not to be easily defined, not to be easily named.”] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 25.

¹⁰⁰ Estamos pensando aquí en los términos que describe Luis de Sebastián, de quien hemos tomado este término, y que describe la lógica dominante bajo el neoliberalismo en el contexto económico de los Estado Unidos de la siguiente manera: “La mayoría de la gente se queda simplemente en vendedora de fuerza de trabajo y compradora de productos a unos niveles que nunca van a poder superar su condición inicial. Bastantes entre ellos no tienen las capacidades físicas y morales para subsistir en un medio competitivo donde se prima el desempeño económico en términos de la riqueza que se produce. Estos son los perdedores... Alguien podría preguntar si la sociedad tiene recursos para ayudar a los perdedores. Creo que sí. Es de suponer que si los mercados están funcionando bien, habrá aumentado la riqueza de la sociedad de tal manera que habrá suficiente para compensar a los perdedores sin que ningún ganador deje de serlo. Este es el principio de compensación, cuya posibilidad legitima a una institución que puede producir perdedores. Es decir, si no hubiera posibilidad de compensación, ¿cómo se iba a tolerar una institución, el mercado, que produce ciudadanos empobrecidos y marginados, los perdedores?” Luis de Sebastián, *op. cit.*, 1999, pág. 77.

CAPÍTULO 2.

Introducción a la obra de González Torres.

Entre los aspectos biográficos influyentes en la obra de Félix González Torres se encuentra, según reconoce el propio artista, la relación íntima que éste mantiene con su pareja sentimental, Ross Laycock. Esta relación en concreto y el modo de vida que se desprende de la misma, inmerso a su vez en una serie de condicionantes contextuales de orden sociocultural, político y económico, nos proveen parámetros por los cuales matizar la estrategia ubicua que su obra despliega al proponer una poética crítica con su propio devenir. Nos interesa destacar a lo largo de este capítulo algunos de estos rasgos, perfilando así un número de circunstancias y vivencias personales que encuentran eco a través de su obra.

González Torres nace en Guantánamo, Cuba, en 1957. A los cinco años se muda a Puerto Rico, donde permanece hasta 1979, fecha en la que se traslada a Nueva York para continuar sus estudios de arte comenzados en la Universidad de Puerto Rico. Además de obtener una licenciatura en arte del Pratt Institute en 1983, sigue cursos teóricos en el Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum of American Art durante 1981 y 1983, recibiendo un grado de maestría del International Center for Photography de la New York University en 1987. Particularmente en el Whitney, González Torres es expuesto a algunas de las corrientes teóricas postmodernas, siendo especialmente influido por la lectura de Roland Barthes y Michel Foucault, pero también por Louis Althusser y Walter Benjamin –autores influyentes a principios de la década de los 80 en el ámbito intelectual y artístico neoyorquino.¹

En las artes visuales, este influjo de la teoría postmoderna encontró en dicha década una favorable acogida entre una generación de jóvenes artistas interesados por abordar de manera crítica los sistemas de representación y deseosos de proveer otras alternativas a las conservadoras estrategias de un neoexpresionismo retrógrado y de un mercado cada vez más instruido e interesado en el arte contemporáneo. Entre estos referentes artísticos inmediatamente precedentes a la generación de González Torres, artistas como Jeff Koons, Peter Halley, Ross Bleckner, Haim Steinbach, Philippe Taafe y Christopher Wool elaboraron estrategias críticas, en contraposición a exponentes del neoexpresionismo que pretendían una vuelta a la noción del artista como virtuoso. No obstante, fue el arte postfeminista de esta época el que se ocupó de forma consistente en dismantelar no sólo el mito del autor en su concepción falocéntrica, sino también la noción de un sujeto universal y centrado. Como señala Spector, los artistas que se habían comprometido de forma más efectiva y consistente en desarticular tanto discursos de autoridad como metanarrativas fundantes durante los primeros años que pasó González Torres en Nueva York eran mujeres –entre ellas Martha Rosler, Louise Lawler, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Barbara Kruger y Cindy Sherman– a pesar de que también se llegó a identificar con hombres cuya obra se englobaba dentro del postmodernismo, incluyendo

¹ Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres* (cat. exhib.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995, pág. 3.

a John Baldessari, Frank Majore, Richard Prince y James Welling. En este sentido, la producción de obra artística basada en la fotografía se había convertido casi en sinónimo de arte feminista desde los últimos años de la década de 1970.²

No resulta sorprendente que en el catálogo publicado en 1995 con motivo de la primera retrospectiva del artista en el Museo Guggenheim de Nueva York, Spector organice su obra como cuerpo artístico cuyo conjunto permanece cautelosamente ausente. Su planteamiento es reflejo extendido de preocupaciones recurrentes hacia finales de la década de los 80 y comienzos de la década de los 90 desde el ámbito cultural estadounidense en torno a la manera adecuada de abordar la problemática del SIDA en un clima particularmente opresivo, específicamente sensible a las representaciones comprometedoras por su contenido de carácter sexual. Bajo dichas circunstancias el cuerpo, o más específicamente, la falta de una representación adecuada para el mismo, serviría también de estrategia para iniciativas pro-activistas elaboradas desde el ámbito del arte contemporáneo.³ Plantear la epidemia del SIDA como tema de reflexión o conmemoración resultó ser una empresa llena de dificultades bajo dicho contexto,⁴ incluso bajo las mejores intenciones, pues acarrea la tendencia políticamente correcta de idealizar a víctimas de la enfermedad, haciendo a su vez inaccesibles, cuando no simplemente más extraños y marginados a quienes se hallaban directamente implicados. Podemos destacar dos maneras de enfocar el problema en cuestión: un simple duelo nostálgico, pasivo y bien intencionado en el mejor de los casos, o un proceso reflexivo y a la vez crítico del contexto social al que se dirigía.⁵

Entre los años 1986 y 1988 ciertas piezas de Félix González Torres comparten un reiterado imaginario de muchedumbres anónimas, tomadas visiblemente de medios de información. Estas imágenes apropiadas aparecen transferidas sobre diversos soportes, casi siempre con el distintivo recurso "Sin título", aunque en dos casos concretos aparecen adjuntas entre paréntesis las sugerentes indicaciones "Sin analizar" y "Miedo". Acompañadas por la discreta indicación "(Doble miedo)", otras de estas piezas tempranas aparecen en series, a veces transferidas

² *Ibid.*, págs. 9, 11.

³ Elizabeth Bryant, "Missing Persons. Dissent, Difference and the Body Politic at the Portland Art Museum", *Artweek*, vol. 24, 8 de octubre de 1992, pág. 21.

⁴ Nesbitt también analiza este dilema entre estética y activismo político en su relación con la epidemia del SIDA durante el cambio de la década de los 80 a la década de los 90. (Lois Nesbitt, "When Art is Not Enough", *Tema Celeste*, n° 37-38 (otoño 1992), págs. 50-52.) Kristen proporciona datos adicionales sobre esta conflictiva relación entre un "nuevo altruismo" de corrección política y diversos intentos por parte de artistas individuales, organizaciones y grupos colectivos como *Grand Fury* para potenciar intervenciones más críticas y atentas al contexto sociopolítico bajo el cual se desarrolla este entramado. (Kristen Engberg, "Marketing the (ad)just(ed) cause", *New Art Examiner*, vol. 18, n° 9 (mayo 1991), págs. 22-23.)

⁵ Demos, por ejemplo, asocia el primer tipo de obra conmemorativa con el trabajo de Ross Bleckner y Christian Boltanski y asocia el segundo más bien con la de González Torres. (T. J. Demos, "The Aesthetics of Mourning. Christian Boltanski, Ross Bleckner and Felix Gonzalez-Torres", *Flash Art*, n° 184 (octubre 1995), pág. 67.)

directamente sobre la pared como ocurre en *Sin título (Doble miedo)* (cat. n° 9, ARG # GF 1987-6) (Figura 1a), y otras transferidas sobre soportes circulares en lienzo, como ocurre en *Sin título (Doble miedo)* (cat. n° 15, ARG # GF 1987-17) (Figura 1b).⁶ Las piezas sugieren la impotencia del individuo moderno vaticinada por Orwell en *1984* ante un sistema de control y vigilancia omnipresente, pero también remiten a un presente histórico matizado por la propagación epidémica del SIDA. En 1988 González Torres instaló un grupo de estos trabajos en una pequeña sala del New Museum de Nueva York.⁷ Explicaba con motivo de dicha intervención que las piezas pretendían “establecer una comunicación con todo espectador, informado o no”, dedicando la instalación a “todas las personas con el SIDA”.⁸ La crítica ha señalado desde un primer momento que estas piezas entrelazan dos registros específicos del horror: el del SIDA y el de la masa anónima.⁹ Spector les adjudica un temor doble, “el miedo a morir unido al pavor del ostracismo y el encarcelamiento”, pues ante los primeros brotes de SIDA la administración Reagan ofrecía como alternativa la “cuarentena masiva para los infectados”.¹⁰ Se trata de un planteamiento temático que encontrará eco posteriormente en la obra del artista, anunciando ya el uso de la repetición y la apropiación para potenciar la reflexión desde la indiferencia. Guarda estrecha relación con la manera que tendrá de abordar y presentarnos el dominio de su experiencia personal en posteriores piezas.

La incidencia que tiene para la vida personal de este artista y para su obra el contexto sociopolítico estadounidense, cuyas exigencias conservadoras van entrelazadas a una galopante neoliberalización económica, se evidencia también en su producción artística más conocida. Ésta se extiende desde 1987 hasta finales de 1995, justo antes de morir González Torres a principios de 1996 bajo las secuelas del SIDA.

⁶ Dos piezas con imágenes similares *Sin título* (cat. n° 11, ARG # GF 1987-11) (Figura 77) y *Sin título* (cat. n° 10, ARG # GF 1987-10) (Figura 78), son fotografías sobre rompecabezas.

⁷ Enrique García Gutiérrez, “El artista es ahora el mensajero de los medios”, *El Nuevo Día* (San Juan, Puerto Rico), 28 de diciembre de 1988, pág. 65.

⁸ Félix González Torres, *Una instalación de Félix González Torres* (folleto de exhibición), Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1988.

⁹ Steven Evans, “Double Fear”, *Parkett*, n° 22 (1989), pág. 131.

¹⁰ Spector, *op. cit.*, pág. 129.

2.1 Las propuestas más conocidas del artista.

Exponemos a continuación un breve recuento de estas propuestas artísticas más conocidas, entre las que destacan fotostatos, rompecabezas, fotografías sobre papel, pruebas sanguíneas, retratos de texto, ristras de papel, vallas publicitarias, esparcidos de caramelos y ristras de bombillas.¹¹ Intentaremos, en la medida que ello sea posible, organizar esta exposición siguiendo el orden cronológico en el que se desarrollan dichas propuestas. Pero no debemos olvidar que González Torres cambiaba de una estrategia a otra, entremezclando códigos y desplazando intereses una y otra vez a lo largo de su trayectoria artística para desplegar su discurso con mayor eficacia. Así lo sugiere:

"No es como si yo tuviera distintos cuerpos de trabajo, creo que simplemente tengo distintos frentes. Es casi como estar travestido. Me sitúo dentro de distintos caracteres travestidos a medida que lo necesite. A veces hago las ristras de papel, a veces hago las cortinas, a veces hago las piezas con texto, a veces hago lienzos, a veces collares de bombillas, a veces vallas publicitarias o fotografías."¹²

"Depende del día de la semana. Escojo de entre muchas posiciones distintas. Creo que me desperté el lunes con un humor político y el martes con un humor muy nostálgico y el miércoles con un humor realista. No creo que me limitaré a tan sólo una opción. No tengo vergüenza en cuanto a eso; simplemente escojo cualquier posición que me permita expresar de la mejor manera lo que pienso o siento con respecto a un tema en particular. Las estrategias formales están ahí para tomar o dejar."¹³

En el año 1987 González Torres comienza a producir una serie de fotografías sobre acetato (o **fotostatos**), en los que superficies completamente veladas son enmarcadas y colgadas sobre la pared, en continuidad con la tradición pictórica del cuadro que sigue la fotografía. Véanse las Figuras 142-152. En la parte inferior de cada superficie reflectante aparece un discreto listado de referencias relacionadas con eventos históricos así como sucesos, personalidades y objetos de interés público, usualmente con fechas entre cada referencia, sin seguir un orden cronológico ni una taxonomía evidente. Dichas referencias nos proporcionan las únicas claves de un imaginario por representar.¹⁴ Las

¹¹ González Torres también produce otras piezas en las que incorpora objetos diversos, como pueden ser pedestales, felpudos o espejos. Dado el carácter heterogéneo de estas propuestas, no las introduciremos todas aquí para no extender este análisis introductorio más de lo necesario. Nos parece más eficaz, y menos laborioso para el lector, ir presentando y profundizando en algunas de estas piezas posteriormente, según surja la necesidad para complementar la discusión sobre la práctica artística de González Torres en la que nos interesa centrarnos.

¹² ["It is not as if I have different bodies of work, I think I have just many fronts. It's almost like being in drag. I'm in a different drag persona as needed. Sometimes I make the stacks, sometimes I do the curtains, sometimes I do text-pieces, sometimes I do canvases, sometimes the light strings, sometimes billboards or photos."] Tim Rollins, "Felix Gonzalez-Torres" (entrevista), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Ángeles, Art Resources Transfer, 1993, pág. 14.

¹³ ["It depends on the day of the week. I choose from many different positions. I think I woke up on Monday in a political mood and on Tuesday in a very nostalgic mood and Wednesday in a realist mood. I don't think I'll limit myself to one choice. I'm shameless when it comes to that, I just take any position that will help me express the way I think or feel about a particular issue. Formal strategies are there for your use."] *Ibid.*, pág. 6.

¹⁴ Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 22.

alusiones, más o menos conocidas por el espectador, configuran el opaco reducto de datos que han sido reproducidos en ocasiones anteriores hasta la saciedad por los medios de comunicación (prensa y televisión particularmente). Al reducir cosas, eventos y personas altamente mediatizadas a denominaciones escritas, descontextualizadas y entrelazadas unas con otras, estas piezas invitan al espectador a participar en un proceso de significación en el que las imágenes fragmentadas han de ser recompuestas mediante su memoria y mediante datos adicionales que éste pueda investigar. Se convierten en metáfora de la década de los 80 sin relegar enteramente al olvido la experiencia particular del artista. Son también un comentario sobre la limitación de la imagen documental.¹⁵ Su negación de la fotografía es crítica de la representación: son “testimonios del fracaso de la imagen enmarcada para representar la historia, la política o un grado de consciencia” bajo el contexto en que son producidas.¹⁶ Procuran suscitar una relación dialogante del proceso por el cual cada dato se configura en discurso bajo ese contexto. Abordaremos estas piezas con mayor profundidad en el Capítulo 5.

En 1987 González Torres también comienza a producir una numerosa serie de fotografías sobre **rompecabezas** en las que aparecen imágenes tan variadas y dispersas como lo son las citas que aparecen en los fotostatos. Véanse las Figuras 77-140. Sus datos entrelazan de forma todavía más patente diversos registros de la vida privada del artista, remitiéndonos a un extenso contexto que matiza su valor y sentido. En ambos tipos de piezas, fotografías sobre rompecabezas y fotografías sobre acetato, ejemplares únicos disponen un difuso entramado de información dispersa para favorecer una lectura reflexiva, ya se erija sobre la experiencia particular del artista o sobre las conclusiones que saca el propio observador al reflejarse en los datos que interpreta. Pero en razón a su superioridad numérica, en los rompecabezas la cantidad de datos presentados es mucho mayor, invitando aún más a ser abordados en lecturas transversales. Llegamos a reconocer en muchas de las imágenes y en las indicaciones de los subtítulos, que este vasto imaginario refleja momentos dispersos de una vida privada que no llega a unificarse bajo un relato único o lineal. Este exceso parlanchín se perfila como inadecuado balbuceo de una vida particular, cuyo relato no se consigue plasmar bajo un recuento satisfactorio. Tampoco profundizaremos más aquí en estas piezas, ya que las abordamos con el debido detenimiento en el Capítulo 4.

Cabe tener presente que a lo largo de su trayectoria profesional González Torres realiza a su vez un número considerable de **fotografías sobre papel**. Se trata de piezas que insisten en la práctica más tradicional de las que emplea este artista, quien llega incluso a desestimar toda la producción realizada durante años para volver a reenfocar su uso

¹⁵ Como señala Kalin, refiriéndose más específicamente a la valla publicitaria de 1989 *Sin título* (cat. n° 65, ARG # GF 1989-13), que también explota este recurso formal. (Tom Kalin, “Prodigal Stories: AIDS and the Family”, *Aperture*, n° 121, (otoño 1990), pág. 25).

¹⁶ Catherine Liu, “Felix Gonzalez-Torres”, *Flash Art*, n° 142 (octubre 1988), pág. 132.

posteriormente.¹⁷ No olvidemos que González Torres se había especializado en el campo de la fotografía durante su formación artística. En este sentido, sus fotografías sobre papel también plantean un marco de referencia útil para valorar sus cambios estratégicos, convirtiéndose en medida relevante, por ejemplo, para contrastar lo que éste pretende cuando sigue recurriendo a la práctica fotográfica en sus rompecabezas y acetatos. Analizaremos con detenimiento su producción de fotografías sobre papel en el Capítulo 3.

En 1988, González Torres introduce sus **pruebas sanguíneas**, con *Sin título (7 días de pruebas sanguíneas)* (cat. n° 34, ARG # GF 1988-15) (Figura 2). Se trata de piezas en las que dibuja sobre lienzo o sobre papel gráficas bidimensionales que reproducen el recuento de glóbulos blancos en su sangre a medida que progresa su deterioro físico bajo el padecimiento del Síndrome de Inmuno Deficiencia Adquirida. Las producirá esporádicamente todos los años hasta 1994. Son piezas de mediano formato, también concebidas para ser colgadas sobre la pared, a menudo en series. Su estética minimalista no deja de remitir una y otra vez a un caso clínico concreto, reduciendo el entramado de ese cuerpo ausente al plano. Las piezas subvierten así la autorreferencialidad atemporal de la retícula modernista,¹⁸ recodificando también la repetición modular del minimalismo con información personal.¹⁹ Su gráfico particular se convierte en tráfico de sangre;²⁰ es movimiento con una ganancia y una pérdida todavía por acotar.

En 1989 González Torres elabora un primer **retrato de texto**, *Sin título* (cat. n° 70, ARG # GF 1989-20) (Figura 3). La pieza, que consiste en una línea continua de texto pintado en letras azul claro sobre la pared, contenía una serie de datos biográficos entremezclados con datos procedentes del dominio público y fue instalada por vez primera en el vestíbulo del Museo de Brooklyn, en Nueva York.²¹ Las referencias

¹⁷ Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné* (cat. exhib., tomo 2), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, págs. 12-13.

¹⁸ Christopher Ho, "Within and Beyond. Felix Gonzalez-Torres's «Crowd»", *PAJ*, vol. 23, n° 1 (2001), The John Hopkins University Press y PAJ Publications, pág. 7.

¹⁹ Robert Storr, "Setting Traps for the Mind and Heart", *Art in America*, vol. 84, n° 1 (enero 1996), pág. 75.

²⁰ Como señala Titmuss y recoge Hindess, la visible transición a partir de la década de los 70 en el contexto estadounidense de la tradicional donación de sangre hacia el comercio con la sangre para fines clínicos, sugiere el peso social que cobran en los Estados Unidos las transformaciones del sistema económico hacia finales del siglo XX. (Barry Hindess, *Freedom, Equality and the Market. Arguments on Social Policy*, Londres, Tavistock Publications, 1987, págs. 40-42.) Los fotostatos elaboran con una mayor profundidad esta relación entre economía, saber, tecnología y el costo que ello conlleva para la población civil bajo la epidemia del SIDA. Lo veremos en el Capítulo 5.

²¹ Esta intervención del artista, *Sin título*, se presentó en el vestíbulo del Museo de Brooklyn de diciembre de 1989 a enero de 1990. Como señala Rosen, la intención del curador que lo había invitado era cuestionar la distinción entre el espacio público y el privado, pero como ya en previas ocasiones el Museo de Brooklyn había invitado a otros artistas para intervenir a título individual en el vestíbulo del museo, González Torres consideraba que el vestíbulo en sí comenzaba a ser considerado como un espacio más de exhibición. Por consiguiente, decidió intervenir sobre un área marginal dentro de este espacio, un emplazamiento cuya función era más bien de tránsito, entre el vestíbulo y los ascensores que permitían acceder a las salas principales de exhibición. Pintó su texto en una franja que une el falso techo de esta sección con el techo verdadero del vestíbulo e insistió en mantener abiertas las cortinas que normalmente cubrían grandes ventanales

proporcionadas no permiten concertar de forma unívoca el relato particular del presunto homenajeado, ya que son demasiado generales para ser valorados de igual manera por distintos espectadores:

*Canoe Roja 1987 París 1985 Flores Azules 1984 Harry el Perro 1983 Lago Azul 1989 Interferon 1989 Ross 1983*²²

González Torres no vuelve a realizar este tipo de piezas hasta 1991, cuando acuda a ellas para "retratar" a personas vinculadas con su profesión (galeristas, colegas y coleccionistas) y a instituciones culturales. Posiblemente en algunos de estos casos las piezas puedan ser comprendidas como parte de un proceso de "despedirse" del mundo que conoce, y que veremos salir a relucir cuando examinemos más detalladamente su producción coetánea de fotografías sobre papel y sobre rompecabezas.

Los siguientes comentarios del artista son indicativos de la manera en la que trabaja estos retratos de texto:

"Comienzo un retrato [de texto] pidiéndole a la persona una lista de eventos importantes en su vida –momentos intensamente personales de los que extraños tengan muy poco conocimiento o indicios. Entonces, añado algunos eventos históricos relevantes que han probablemente alterado el transcurrir y la posibilidad de esos eventos supuestos personales e íntimos."²³

El proceso recuerda formalmente a los fotostatos,²⁴ pero al incorporar datos históricos cuyo sentido procede de la experiencia personal del homenajeado, su información resulta doblemente descontextualizada, dificultando particularmente la significación del texto por un espectador no informado. La crítica ha sugerido que la voz que construye el relato de estas piezas pertenece de forma particularmente patente al observador.²⁵ Troncy, por su parte, sugiere apoyándose en Baudrillard que en estos retratos la obra "realmente no acaece si no que es mediatizada".²⁶ No olvidemos que no se trata de piezas realizadas en ediciones limitadas, sino

de cristal a un lado del estrecho corredor que da hacia el Jardín Botánico de Brooklyn. Además del texto, González Torres instaló dos grandes plantas verdes en macetas frente a los ventanales. (Andrea Rosen, "«Untitled» (The Neverending Portrait)", *Félix Gonzalez-Torres. Text* (cat. exhib., tomo 1), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, págs. 49-50.)

²² ["*Red Canoe 1987 París 1985 Blue Flowers 1984 Harry the Dog 1983 Blue Lake 1986 Interferon 1989 Ross 1983*"]

²³ ["I start a portrait by asking the person to give me a list of important events in his or her life – intensively personal moments to which outsiders have very little knowledge of or insight into. Then I add some relevant historical events that in more ways than one have probably altered the course of and the possibility for those supposedly private or personal events."] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 22.

²⁴ De hecho Wáspe se refiere indistintamente a fotostatos y retratos de texto como "piezas retratos". (Roland Wáspe, "Private and Public", *Félix González Torres. Text, op. cit.*, pág. 19). Para Spector, también en estas piezas la desordenada yuxtaposición de eventos refleja el reduccionismo que opera en todo recuento histórico a la vez que "ilumina" el espacio entre cada evento como una brecha de posible sentido. (Nancy Spector, "Smart Art", *Contemporanea*, vol. 2, n° 4 (junio 1989), pág. 96.)

²⁵ Jan Avgikos, "This is my body", *Artforum International*, vol. 29, n° 6 (febrero 1991), pág. 82.

²⁶ Eric Troncy, "Wall Drawings and Murals. The Work of Art has not Disappeared. Its Ghost is on the Wall", *Flash Art*, n° 70 (mayo-junio 1993), págs. 68-69.

de propuestas que pueden ser pintadas sobre distintas superficies a voluntad del dueño, quien puede incluso llegar a añadir o suprimir datos a su conveniencia con el paso del tiempo, siempre y cuando se atenga a los parámetros formales especificados por el artista.²⁷

Cuando González Torres comienza a realizar estos retratos de texto, hacia finales de 1989, ya ha desarrollado sus características **ristras de papel**. Estas piezas se exhiben directamente sobre el suelo y se componen de una serie de papeles idénticos sin límite de ejemplares, cuya altura idónea es abastecida una y otra vez a medida que éstos se distribuyen entre el público a voluntad.²⁸ La descontextualización que resulta en cada hoja de papel a raíz de la intervención del público pretende restar importancia al gesto autorial del artista e involucrar al espectador de forma más activa en el proceso de producir sentido.²⁹ Las ristas garantizan así una gran capacidad para reproducirse y permutarse en nuevas lecturas, cual transmisión viral,³⁰ en desbordamientos lleno de equívocos que parten de unas fuentes de transmisión singular. Para Tallman, el hecho de que estas piezas prescindan de la carga de instrucciones precisas que acarrea gran parte del arte conceptual beneficia el carácter social que permite la edición múltiple como relación de sentido diferido para distintas personas que intervienen en la pieza y se llevan ejemplares a casa.³¹

²⁷ Es decir, el dueño no puede alterar formalmente la pieza, pero sí su contenido textual. (Dietmar Elger, "Key to Catalogue Entries", *Felix Gonzalez-Torres. Text, op. cit.*, pág. 15.)

²⁸ Tan sólo dos de estas piezas, ambas de 1991, no incluyen un suministro sin límite de papel: *Sin título* (cat. n° 120, ARG # 1991-10) (Figura 4) integrada por 147 serigrafías impresas y *Sin título (Implosión)* (cat. n° 127, ARG # GF 1991-21) (Figura 5) consistente en una edición de 190 serigrafías impresas sobre papel Coventry. Como señala Tallman, González Torres asesta en ambas piezas una puñalada al concepto de edición limitada, puesto que la pieza no puede ser cada uno de los ejemplares numerados que la componen sino el paquete de todas la ediciones numeradas juntas en una ristra –divisible, pero inseparable. (Susan Tallman, "The Ethos of the Edition. The Stacks of Felix Gonzalez-Torres", *Arts Magazine*, vol. 66, n° 1 (septiembre 1991), pág. 14.)

²⁹ Propósito que queda reflejado en los siguientes comentarios de González Torres: "Cuando la información que estás acostumbrado a recibir en un medio particular de repente cambia a otro medio, te das cuenta de que hay una ruptura en la narrativa. De nuevo, esto viene de mi fascinación por el periódico. Recientemente, he hecho piezas donde colocaba un extracto del periódico en el centro de una hoja muy grande de papel. Ésta no es la manera usual de presentar la información. Al decontextualizarla, a veces soy capaz de señalar hacia una de esas rupturas... Para alguien involucrado en la cultura, lo más excitante es mirar esas rupturas." ["When information you're used to getting in a particular medium suddenly shifts to another, you realize there's a break in the narrative. Again, this comes from my fascination with the newspaper. Recently, I've made pieces where I placed a newsclipping in the center of a very large sheet of paper. That's not usually how news gets presented. By decontextualizing, I'm sometimes able to pinpoint one of those breaks, and we might realize we're being taken for a ride. For someone involved in culture, the most exciting thing is to look at those breaks."] Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 88.

³⁰ En este sentido, resulta relevante por ejemplo, el texto que aparece en la ristra de papel del año 1990 *Sin título* (cat. n° 82, ARG # GF 1990-8) (Figura 6).

³¹ Susan Tallman, *op. cit.*, pág. 14. Aún si esto es cierto, recordemos que González Torres elaboraba indicaciones muy específicas sobre la manera en la que sus piezas debían de ser expuestas, incluso tras ser adquiridas y trasladadas a otros contextos. (Dietmar Elger, "Preface", págs. 12-13; y "Key to Catalogue Entries", págs. 14-15, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné, op. cit.*; David Deitcher, *op. cit.*, págs. 106-107.)

Al respecto, resulta relevante destacar que la información proporcionada en estas piezas a menudo entremezcla registros del ámbito público con otros procedentes de la vida privada del artista, aunque este recurso se explota de forma más discreta que en los retratos de texto.³² En este sentido, las indicaciones proporcionadas entre paréntesis como parte del título también resultan ser instrumentales para complementar los indicios formales de cada pieza y permitir al lector seguir un registro más o menos próximo a las intenciones del artista. Es el caso, por ejemplo, de *Sin título (Chico amante)* (cat. n° 78, ARG # GF 1990-3) (Figura 7), que consiste en una ristra de papel azul colocada en el suelo frente a una pared en blanco. Spector señala que la pieza “está aludiendo al tema del deseo homoerótico que está presente en gran parte de su obra, y a la vez, explícita el cuerpo fenomenológico que insinúa la escultura minimalista”.³³ González Torres ha rechazado comprometer el significado de este color unilateralmente con la homosexualidad,³⁴ pero no deja de ser evidente que el mismo recurso cromático reaparece una y otra vez en su obra como distante reflejo de una relación que excede, sin excluir, el registro de una orientación homoerótica.³⁵ Tampoco es casualidad que la indicación subtítular “Chico amante” que aparece en esta pieza esté provista de un rico, pero preciso historial dentro de su producción artística.³⁶ Todo ello sugiere que la pieza refleja la dificultad de González

³² No olvidemos que uno de los lemas permanentes del movimiento feminista ha sido “lo personal es político”. Como precisa Vance: “No se trataba sólo de que la vida personal tuviera dimensiones sociales y políticas, sino que el dolor y la infelicidad personales apuntaban a menudo a posibles objetivos de organización y acción política.” Carole S. Vance, “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad” (1984), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Talasa, 1989, pág. 42.

³³ Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres, op. cit.*, pág. 17.

³⁴ Tim Rollins, *op. cit.*, págs. 15-16.

³⁵ La crítica ya ha sugerido las asociaciones que sugiere el uso de este color, tanto en términos de la representación del género masculino (Peggy Cyphers, “New York in Review. Felix Gonzalez-Torres”, *Arts Magazine*, vol. 64, n° 8 (abril 1990), pág. 112), como en términos de una orientación homoerótica (Jan Avgikos, *op. cit.*, pág. 81). González Torres se limita a indicar, de manera más discreta, que remite a la relación de una “bella memoria”, cuyo tono no es único, sino declinado en infinidad de matices. (Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 15.) Esta identificación se puede rastrear incluso en algunos de sus escritos tempranos, realizados mientras todavía era estudiante hacia finales de la década de los 70. Véase en el Anexo 2 el poema *Hoy soy alegría* y el cuento ... *querido televisor*, escritos por el artista entre 1978 y 1979.

³⁶ La misma indicación aparecía en una pieza realizada un año antes, *Sin título (Chico amante)* (cat. n° 53, ARG # GF 1989-1) (Figura 8), que consiste en dos cortinas de gasa, también de color azul. La pieza fue expuesta por primera vez en su exhibición individual de 1991 *Cada semana hay algo distinto*, siendo posteriormente exhibida en ocasiones distintas con distintos títulos: *Sin título*, *Sin título (Para Ross)*, *Sin título (Miedo)* y *Sin título (Cortinas Azules)*. (Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catálogo Raisonné, op. cit.*, pág. 38.) Hacemos hincapié en este detalle para destacar cómo González Torres recurre a esta gama cromática para señalar de forma discreta y sugerente hacia una relación entre su vida íntima y el espectador anónimo que aborda la pieza en contextos posteriores. En los capítulos siguientes veremos cómo la imagen de una cortina doble aparece a su vez reproducida en fotografías sobre papel y rompecabezas, con toda probabilidad como referencia a la relación sentimental que mantiene González Torres con Ross Laycock. Véase el Capítulo 3, apartado 3.3.2. Cabe destacar que la indicación entre paréntesis “(Chico Amante)” vuelve a aparecer también como parte del título en otra pieza de 1991, *Sin título (Chico amante)* (cat. n° 114, ARG # GF 1991-6) (Figura 9a). Consiste en camisetas de algodón impresas con un logotipo circular de delfines azules idénticos. Se trata del mismo logotipo que aparecía por vez primera transferido sobre una pared blanca de la Galería Andrea Rosen con motivo de la primera exhibición individual que tuvo allí el artista (en 1990). (Eleanor Heartney, “Felix Gonzalez-Torres at Andrea Rosen”, *Art in America*, vol. 78, n° 5 (mayo 1990), pág. 235.) Significativamente, todas las otras obras instaladas en esa misma sala eran ristras de papel –listas para ser “tomadas”, decontextualizadas– y entre ellas se encontraba *Sin título (Chico amante)* (cat. n° 78, ARG # GF

Torres de poder encontrar una adecuada expresión para una serie de cuestiones íntimas y personales que son particularmente reprimidas por el contexto desde el cual nos interpela. Tal vez por eso su comedia parquedad se contraponga aquí a su inagotable y libidinosa disponibilidad, explicando a su vez que el espectral reflejo azul se extienda hacia la pared, que cada hoja espere (sin solicitar) del espectador que la tome en el acto.

Para argumentar que nuestras observaciones no son causales, volvamos hacia atrás por un momento en el tiempo y contextualicemos la pieza cuando aparece por vez primera, en la primera exhibición individual que hace Félix González Torres en la galería Andrea Rosen, a comienzos del año 1990. Casi todas las piezas en dicha ocasión eran ristras de papel, pues la intención del artista era dar la impresión de una casa de imprenta, de que todo lo que allí se presentaba podía desaparecer.³⁷ Las únicas dos imágenes presentes en toda la exhibición eran un discreto motivo circular de delfines azules, calcado en una pared de la sala principal en la que habían sido instaladas las ristras de papel (monocromáticas o con escuetos textos) y la imagen de un solitario pájaro volando en un rompecabezas que había sido aislado en una pequeña sala secundaria. Sin poner en tela de juicio que dichas imágenes permiten otras variaciones interpretativas, nos parece evidente que ambas eran también clave de un código cuya presunta universalidad alberga una extensión del relato íntimo y personal de nuestro artista.³⁸ Veremos esto más claramente al verificar en el tercer y cuarto capítulo cómo éste se ampara reiteradamente en el reino animal para resignificar su historia personal de forma más "natural".

1990-3) (Figura 7). Tampoco nos parece casualidad que la ristra de papel *Sin título* (cat. n° 90, ARG # GF 1990-14) (Figura 9b), que también fue realizada ese año e incluía dicho logotipo circular con delfines, no haya quedado integrada en esa exhibición. Todos estos detalles nos hacen pensar que ese motivo circular transferido sobre la pared fue utilizado de manera intencional por parte de González Torres para marcar discretamente a título personal ese contexto inicial del que procedían todas las ristras de papel a ser distribuidas, sin establecer rastro definitivo de esa información en esas piezas destinadas a ser recontextualizadas.

³⁷ Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 82.

³⁸ Con respecto al delfín que aparecía en el logotipo calcado sobre una de las paredes de la sala principal, recalamos que al ser el delfín un animal acuático con un complejo sistema de comunicación por ondas sonoras, es también metáfora adecuada y relevante para la construcción en clave que potencia González Torres más allá de la visión inmediata que muestra en sus piezas. La popularidad que tiene este mamífero entre adultos y niños es motivo adicional para justificar su apropiación. Para apoyar este argumento, recalamos que algunos datos adicionales, poco conocidos del comportamiento de los delfines guardan una relación que también podemos vincular metafóricamente con la temática personal que aborda nuestro artista en público y con las formas que toma este disperso proceso de producir información que venimos analizando. Los delfines machos son animales particularmente promiscuos; se aparean a menudo, tanto con machos de su especie como con animales de otras especies; suelen viajar durante meses en soledad (o en pareja junto a otro delfín macho) y abordan súbita y casualmente manadas de delfines para aparear. ("Marine mammals. Dolphins. Reproductive Behavior", http://www.sarkaniemi.fi/oppimateria .ali/dolphin_reprod.html.) Además, esta apropiación cabe ser comprendida a su vez en relación a toda una serie de apropiaciones que en otras piezas efectúa González Torres de motivos procedentes del reino animal para plantear de forma tangencial una manera de relacionarse a nivel íntimo que es considerada "poco natural" ante la opinión general. Veremos distintos casos al respecto cuando abordemos sus fotografías sobre rompecabezas en el Capítulo 4. En lo que concierne al motivo animal que aparecía en el rompecabezas de la sala secundaria, *Sin título (Fin de semana en Key West)* (cat. n° 63, ARG # GF 1989-11) (Figura 103), remitimos el lector al apartado 4.4 del Capítulo 4.

Para garantizar esta discreción, resulta efectivo que a menudo la superficie de las hojas de estas ristras de papel recojan simples intervenciones de diseño gráfico, como marcos o molduras, y que otras veces se hallen tan sólo recortadas siguiendo las medidas que especifica el artista y siendo presentadas con el color (escogido por él) de la gama que se proporciona directamente desde el proveedor, sin impresión alguna.

El precio a pagar es que en muchos casos una hoja suelta procedente de estas ristras, completamente descontextualizada del resto de la producción del artista, apenas dice algo.³⁹ Cuando tomamos además en consideración que las piezas responden en última instancia a un único certificado de autenticidad,⁴⁰ comenzamos a entrever que es tan sólo en respuesta a una *justa medida* que el observador puede reclamar su acceso "abierto" a una ristra de papel: si puede llegar a apropiarse de una hoja como si fuera de su propiedad, es también porque *su realidad no existe per se*. Así lo explica el artista:

"Un trozo individual del papel tomado de una de las pilas no constituye la «pieza». Al mismo tiempo, la suma de muchas piezas de papel idénticas es la «pieza», pero no del todo, porque no hay pieza, [más bien, lo que] hay es sólo una altura ideal de copias sin límite."⁴¹

No es de extrañar que, ulteriormente, el dueño de una de estas piezas sea el poseedor del citado certificado de autenticidad. Otro no puede reclamar el mismo privilegio al tener en su posesión piezas individuales. En este sentido concreto, el valor de cambio de la obra muestra una caducidad efectiva a partir del momento que la hacemos nuestra. Deitcher lo ha recalcado de la siguiente manera:

"González Torres se enorgullecía, como decía, de «tratar de alterar el sistema de distribución» y de «investigar nuevas nociones de emplazamiento, producción y originalidad». Podría parecer paradójico, por consiguiente, en la medida que el certificado de autenticidad sería al fin y al cabo, la piedra central de toda su práctica artística."⁴²

³⁹ Según Pagel, al decontextualizar una hoja procedente de una ristra de papel monocromática o sin imagen ni texto, y por ejemplo, llevarla a casa para colocarla sobre la pared, ésta suele convertirse en poco más que un diseño formalista *light*, tan sugerente como una pintura de Peter Halley descolorida por el tiempo. (David Pagel, "World of Gonzalez-Torres. Teeters on Joy and Despair", *The Los Angeles Times*, 7 de noviembre de 1991, sección F, pág. 6.)

⁴⁰ David Deitcher, "Contradictions and Containment", *Felix Gonzalez-Torres. Text, op. cit.*, pág. 106; Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 14. Es lo que permite a su vez que puedan ser reproducidas en distintos contextos, incluso al mismo tiempo, sin dejar de ser un ejemplar único. Por ejemplo, tras su muerte, la ristra de papel *Sin título (Años Republicanos)* (cat. n° 211, ARG # GF 1992-30), aparecía como un único original al mismo tiempo en tres exhibiciones distintas a principios de 1995: en *Public, Information, Desire, Disaster, Document* del Museo de Arte Moderno de San Francisco, en la exhibición retrospectiva del artista que se inauguró en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y en las colecciones permanentes del Museo Sprengel de Hannover. (Dietmar Elger, "Minimalism and Metaphor", *Felix Gonzalez-Torres. Text, op. cit.*, pág. 74.)

⁴¹ Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres, op. cit.*, pág. 58.

⁴² ["Gonzalez Torres took pride, as he said, in «trying to alter the system of distribution» and in attempting to «investigate new notions of placement, production and originality». It may therefore seem paradoxical in the extreme that the certificate of authenticity (of all things) should ultimately have become the keystone of his artistic practice."] David Deitcher, *op. cit.*, pág. 106.

Se trata de una posición muy específica que toma González Torres, tanto con respecto al contexto de producción desde el cual nos interpela como con respecto a condicionantes de su vida personal.⁴³ Por ejemplo, la lectura en clave de la ristra de papel antes analizada nos permite a su vez interpretar la ristra de papel *Sin título (Cruz azul)* (cat. n° 75, ARG # GF 1990-1) (Figura 10) en términos del SIDA.⁴⁴ Que estos rasgos “extraños”, poco evidentes a primera vista, no pretendían minar el potencial hermenéutico de la obra lo demuestra la apreciación por parte de la crítica que se decantó en su momento por hacer una lectura de esta pieza como colisión de los símbolos privilegiados por el cristianismo y por el modernismo —enfaticando desde esta perspectiva un fracaso ideológico compartido, el de pretender conducir a la humanidad hacia una armonía universal o hacia una presunta utopía.⁴⁵ Aunque la pieza da cabida a una lectura más general de este tipo, también nos parece evidente que no era la intención del artista que su enclave personal y biográfico pasara enteramente desapercibido.

La ristra de papel de 1989, *Sin título (Naturaleza muerta)* (cat. n° 71, ARG # GF 1989-22) (Figura 11), reproduce un fragmento del autorretrato de texto que el artista había pintado ese mismo año en las paredes del Museo de Brooklyn.⁴⁶ González Torres insiste en que estos datos que nos extiende son una “Naturaleza muerta”. Su relato pasa así, de un plumazo, a ser cruz y raya. La relación personal que se configure sobre sus infinitas hojas tan sólo puede cobrar relevancia bajo el interminable proceso de interpretación activa que se solicita del público.

En *Sin título* (cat. n° 83, ARG # GF 1990-11) (Figura 12), dos leyendas muy pequeñas impresas cada una en el centro de la cara opuesta de cada hoja de papel blanco debaten esta interesada dialéctica de lo general y lo particular bajo otros términos. Al haber sido descontextualizados de la prensa, subrayan la precariedad inherente a toda información y el valor relativo por el cual se sostiene todo dato. En un lado de cada hoja de papel aparece un texto en el que se describe a miles de jugadores, quienes “molestos cuando la apertura de las salas de juegos fue retrasada

⁴³ Por ejemplo, González Torres señala en una entrevista, que cuando comienza a hacer sus ristras de papel en 1989 es también como respuesta al hecho de que estaba perdiendo en ese momento a alguien muy próximo, su pareja sentimental. (Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 88.) Apenas dos años más tarde Ross Laycock moría bajo las secuelas del SIDA.

⁴⁴ Esta pieza consiste en cuatro ristras de papel blanco de idéntica altura (ideal) que están separadas y dispuestas sobre cuatro esquinas de un pañuelo azul. Formalmente, cualquier *ilusión* de posible profundidad que crea esta base azul entra en contradicción con la masa de papel blanco que sobre ella descansa. Watney sugiere que una lectura implícita en esta pieza remite a la importante aseguradora privada “Cruz Azul” en un contexto inminente para pacientes del SIDA en todos los Estados Unidos ante la falta de un servicio sanitario público o de ayudas adecuadas para hacer frente a la enfermedad. (Simon Watney, “In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres”, *Parkett*, n° 39 (1994), pág. 44.)

⁴⁵ Eleanor Heartney, *op. cit.*, pág. 235.

⁴⁶ El texto se diferencia del que aparecía en esa ocasión en que no incluye la entrada “Flores Azules 1984” [“Blue Flowers 1984”]:

“*Canoe 1987 Paris 1985 Harry el Perro 1983 Lago Azul 1986 Interferon 1989 Ross 1983*”
[“*Red Canoe 1987 Paris 1985 Harry the Dog 1983 Blue Lake 1986 Interferon 1989 Ross 1983*”]

por seis horas, se arremolinaron hoy afuera del nuevo casino de Donald Trump, el Taj Mahal". La muchedumbre aludida espera "atascando los pasillos" y sugiriendo al unísono un solo camino: "Decidle a Donald que abra la puerta". Su estupidez puntual es carencia de diálogo, callejón sin salida. El otro lado de cada hoja replica bajo la voz del ex "estratega demócrata": la "gente no puede comprender" los ubicuos mecanismos del capital; sus desfasados esquemas resultan inadecuados para dar cuenta de "lo que significa una pérdida de \$200 billones". Se trata de una disyuntiva que González Torres comprende lo suficiente como para sobrepasar los estigmatizados términos de su relato personal cuando va al encuentro de los complejos procesos de producción de información, haciendo del dato "público" un desbordamiento que no deja de ser asunto personal.

Como comentaría posteriormente González Torres, para darle sentido a la información también hay que llevarla hacia el nivel de lo "privado", hacia la medida por la cual cobra sentido en una experiencia cercana, en un tiempo y lugar que no por ser diferidos dejan de ser plenos.⁴⁷ Se trata de una consideración relacionada con esa agenda que procura encontrar un lapso eficaz entre el discurso dominante, un tipo de relato estigmatizado y el suyo particular.⁴⁸ Este enfoque programático no define su dimensión política bajo una confrontación diametral y activista,⁴⁹ sino bajo la conveniencia del robo y del desplazamiento.

Algo similar nos sugiere la ristra de papel *Sin título* (cat. n° 82, ARG # GF 1990-8) (Figura 6), realizada también ese mismo año. Reproduce en un

⁴⁷ Como señalará González Torres pocos años después: "El sentido tan sólo puede ser formulado cuando comparamos, cuando llevamos la información hacia un nivel cotidiano, hacia nuestra esfera «privada». De otra manera, la información simplemente pasa. Es esto precisamente lo que los aparatos ideológicos quieren y desean... ¿Cómo puede el supuesto «ciudadano que paga sus impuestos» permanecer con las manos cruzadas y callado cuando por cada dólar que gastamos en beneficencia el gobierno gasta seis dólares en su orgiástico plan de ahorro y préstamos?... La Familia Americana no sabe cómo molestarse, cómo dar cuenta de una ley de 500 billones de dólares. Pero se puede interesar mucho en una subvención de 10.000 dólares de la NEA. 500 billones es algo impensable. Pero, por otro lado, 10.000 dólares es el primer pago por un pequeño hogar, o por una caravana. Ahora, eso sí que tiene sentido."

["Meaning can only be formulated when we compare, when we bring information to our daily level, to our «private» sphere. Otherwise information just goes by. Which is precisely what the ideological apparatuses want and need... How could the famous «taxpayer» remain idle and voiceless when for every dollar we spent for welfare the government spent six dollars for the Savings and Loan Orgy?... The American Family doesn't know how to get upset, how to understand a bill of 500 billion dollars. But it can get extremely interested in a 10 thousand dollar grant from the NEA. 500 billion is unthinkable. That amount is not personal. On the other hand, 10 thousand dollars is the down payment for a small home, or a trailer. Now, that's meaning."] Félix González Torres, "1990: L.A., «The Gold Field»", en *Roni Horn. Earthworks grow thick*. (cat. exhib.), Columbia, Ohio, Wexner Center of the Arts, 1996, págs. 65-66.

⁴⁸ González Torres apunta precisamente hacia el desfase entre la corrupción financiera a gran escala y las necesidades de la sociedad civil estadounidense durante la década de los 80 y de los 90 como relación de los medios de comunicación, que sustituyen estas cuestiones por informaciones parciales que anteponen convenientes chivos expiatorios para distraer a la opinión pública de los verdaderos problemas sociales, políticos y económicos que afectan a la nación. (Robert Storr, "Felix Gonzalez-Torres. Being a Spy" (entrevista), *Art Press*, n° 198 (enero 1995), págs. 30-31.)

⁴⁹ Bell Hooks, "Subversive beauty: new modes of contestation", *Felix Gonzalez-Torres. Traveling* (cat. exhib.), Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 1994, págs. 45-49; Nancy Spector, *op. cit.*, págs. 14-32; Roland Wäspe, *op. cit.*, págs. 18-21

lado de cada hoja un recorte de prensa que solicita un don al “fondo para el aire puro” y una “oportunidad a un niño”. En el otro lado de cada hoja aparece un recorte entresacado de prensa con el inverosímil gasto del Departamento de Defensa de los Estados Unidos para desarrollar armas contra ataques biológicos con “virus y toxinas” –y adjuntado con este texto aparece un pequeño recorte que recoge el fraudulento escándalo en el que se ve envuelto en el ministerio televisivo PTL y su ministro, Jim Baker. Como veremos en el Capítulo 5, los fotostatos que González Torres elabora entre 1987 y 1988 sugieren que estos hechos no son tan desconexos como podrían parecer, y que tampoco están desligados de su historia personal e íntima. Si los niños son el pulmón verde de la generación, en el imaginario que reproduce González Torres la niñez es también metáfora de un juego significativo que nos hace tomar un salto inesperado de las reglas de juego para despuntar hacia el relato personal del artista sin proyectarnos completamente fuera de éstas. Tendremos la ocasión de verlo más concretamente cuando profundicemos en las fotografías sobre rompecabezas en el Capítulo 4.⁵⁰

La distribución de ristas de papel en espacios interiores se complementa con la distribución en espacios exteriores de **vallas publicitarias**, que se anuncian desde 1989, cuando González Torres produce el cartel pintado a mano *Sin título* (cat. n° 65, ARG # GF 1989-13) (Figura 13).⁵¹ Comisionada por el Public Art Fund de Nueva York con motivo del vigésimo aniversario de la rebelión de Stonewall, la pieza fue expuesta en la Plaza Sheridan, dentro del popular distrito gay de Greenwich.⁵² Pretendía informar y a la vez favorecer el sentido de autoestima y de identidad comunitaria, promoviendo la reflexión histórica de una manera introspectiva e íntima, como ha señalado Deitcher.⁵³ También sacaba a relucir el nexo entre contexto y construcción identitaria, pues de la misma manera que hubo una homosexualidad antes y después de Stonewall en

⁵⁰ La importancia que cobra este motivo generacional y sus ramificaciones en términos de la autobiografía que elabora y comparte el artista es sugerido, por ejemplo, en el texto que aparece en 1988, *Sin título (Carta de amor desde el frente de guerra)* (cat. n° 35, ARG # GF 1988-16) (Figura 92). Véase el apartado 4.5.1.

⁵¹ Nótese, por ejemplo, que el año que González Torres produce esta valla publicitaria también produce una serie de 250 serigrafías *casi idénticas* a esta pieza, *Sin título* (cat. n° 57, ARG # GF 1989-5), convirtiendo posteriormente las 147 serigrafías restantes de esa serie limitada en la rista de papel *Sin título* (cat. n° 120, ARG # 1991-10), de 1991. Corresponden a las Figuras 14 y 4 respectivamente.

⁵² Dichas celebraciones fueron llevadas a cabo bajo un ambicioso programa de orientación histórica e informativa en la ciudad de Nueva York que tomó múltiples facetas, desde intervenciones en escaparates de tiendas a diversas visitas peatonales guiadas. (Christopher Reed, “Imminent Domain. Queer Space in the Built Environment”, *Art Journal*, vol. 55, n° 4 (invierno 1996), pág. 67). El artículo de Reed analiza la eficacia de esta ubicuidad en términos de las extensas coordenadas que plantean un posible “espacio de lo *queer*”. Sus reflexiones resultan particularmente relevantes para hacer una lectura en estos términos del discontinuo listado que nos proporciona González Torres en esta valla publicitaria, ubicua práctica de la que se hacen partícipe también sus otras piezas. Recordemos al lector que la palabra *queer*, cuya traducción literal es *raro* o *extraño*, supone también un término tradicional para denominar a los homosexuales. Su connotación negativa es reinterpretada cada vez más a partir de la década de los 80 por militantes gays y lesbianas estadounidenses a favor de una postura de resistencia a la norma y reivindicación de la diferencia, hasta el punto de llegar incluso a formar una rama más de los estudios culturales en el ámbito académico.

⁵³ David Deitcher, “Death and the Marketplace”, *op. cit.*, pág. 43.

los Estados Unidos, hubo una homosexualidad antes y otra después de la aparición del SIDA.⁵⁴ Crimp ya venía señalando desde comienzos de la década la necesidad de sobrepasar el marco conservador del museo y su idealismo formalista.⁵⁵ Es bajo el matiz de esta urgencia que cabe entender la pieza, así como en relación con las diversas iniciativas de "arte político" que venían propulsando colectivos de lucha contra el SIDA como ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), planteadas ante todo como acciones directas con implicaciones inmediatas en el entorno social al que iban dirigidas.⁵⁶

Pero la valla perfila su intervención militante de forma discreta, desdibujando su activismo bajo matices dispersos.⁵⁷ De aquí que, aunque recoja en su listado diversos eventos históricos relacionados con la lucha social del colectivo homosexual para obtener mayor reconocimiento e igualdad civil, los entremezcle de forma aparentemente arbitraria al pie de un gran fondo en negro. Su entramado es el siguiente:

"Coalición de Personas con el SIDA 1985 Abuso Policial 1969 Oscar Wilde 1895 Corte Suprema 1986 Harvey Milk 1977 Marcha en Washington 1987 Rebelión de Stonewall 1965"⁵⁸

Todas las entradas del texto eran sugerentes, más o menos familiares para el transeúnte habituado al distrito de Greenwich. Pero al no ser enteramente identificables, su lectura requiere investigar más datos.⁵⁹ La estrategia recuerda los retratos de texto que González Torres comenzaba a pintar ese año en espacios interiores y a los fotostatos realizados entre 1987 y 1988. Véase la Figura 14.

Partiendo de sus investigaciones con ristas de papel, González Torres pronto procedería a imprimir las vallas publicitarias sobre papel en ejemplares múltiples y a exhibirlas en diversas localidades y en exteriores, a veces al mismo tiempo.⁶⁰ Forma parte de ese interés por sobrepasar el

⁵⁴ Roland Wäspe, *op. cit.*, pág. 19.

⁵⁵ Douglas Crimp, "Sobre las ruinas del museo" (1980), en Hal Foster (ed.), *La Postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, págs. 75-92.

⁵⁶ Véase Douglas Crimp y Adam Rolston, *AIDS Demographics*, Seattle, Bay Press, 1990.

⁵⁷ En 1995, casi medio año después de las sonadas celebraciones a raíz del vigésimoquinto aniversario de las revueltas de Stonewall en los Estados Unidos, la exhibición *In a Different Light* presentada en el University Art Museum de Berkeley (California) se podía jactar de ser la muestra más grande organizada hasta entonces por un museo estadounidense de renombre que relacionase la homosexualidad a la práctica artística contemporánea. No obstante, la iniciativa se mantuvo dentro de impecables márgenes de corrección política, planteando una sensibilidad que respondería supuestamente a una orientación sexual no heterodoxa perfilada en términos absolutos y universales, convenientemente desligada en su esencialismo de toda repercusión social o política. (Robert Atkins, *op. cit.*, págs. 80-83.)

⁵⁸ ["*People with AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969*"]. Véanse las anotaciones a estas citas junto a la Figura 13.

⁵⁹ David Deitcher, "How Do You Memorialize a Movement That Isn't Dead", *The Village Voice*, 27 de junio de 1989, pág. 23.

⁶⁰ Un caso extremo de esta transformación es la valla publicitaria de 1993 *Sin título (Retrato de Aerolíneas Austriacas)* (cat. n° 250, ARG # GF 1993-22) (Figura 15), que incorpora aspectos formales de sus anteriores fotostatos, retratos de textos y ristas de papel. Apareció exhibida en más de 3000 locales exteriores de Viena al mismo tiempo con motivo de la exhibición *Felix*

espacio interior y el contexto único.⁶¹ Según Kosuth, estas intervenciones permiten agenciar una postura más activa del coleccionista en la sociedad, volviendo en cierta manera a la idea del patronazgo; pero también le facilitan la tarea de coleccionar obra, como añade González Torres.⁶²

Lo que estas vallas publicitarias procuran vendernos es un discurso –del que se pretende hacer partícipe al espectador al favorecer el proceso de interpretación de la información que se le presenta. No olvidemos que se trata de un contexto bajo el cual el gobierno estadounidense se muestra cada vez más reacio a subvencionar con fondos públicos el arte público, y menos aún cuando éste es de carácter efímero o suscita temas potencialmente controvertibles.⁶³

Este compromiso entre un número de motivaciones personales y las exigencias del sistema de producción vigente resulta particularmente evidente en la primera de estas vallas sobre papel reproducida sin límite de ejemplares, *Sin título* (cat. n° XVIII, ARG # GF 1990-33) (Figura 16).⁶⁴ La pieza fue realizada en 1990 con motivo del “Día sin arte”, siendo expuesta en diez puntos de la ciudad de Nueva York entre diciembre de 1990 y enero de 1991. Significativamente, contiene un texto muy explícito que aboga por mayores fondos públicos para cobertura sanitaria.⁶⁵ El siguiente texto aparecía escrito en letras blancas sobre un fondo rojo –tanto en inglés como en español, como para no dejar margen alguno al equívoco:

“LOS SERVICIOS DE SALUD SON UN DERECHO. / Un gobierno para el pueblo, por el pueblo, debe de proveer servicios de salud adecuados para todo el pueblo. / NO MÁS EXCUSAS.”⁶⁶

Gonzalez-Torres, Museum in Progress, desde diciembre de 1993 hasta febrero de 1994. El texto impreso en blanco, que ahora recorre toda la superficie del soporte en papel, provee un listado no cronológico de ciudades y años específicos en los que la línea aérea comienza a ofrecer diversos destinos. Según Obrist, la expansión territorial que recoge implica a su vez una serie de cambios políticos en los países aludidos, aunque el listado permanece lo suficientemente neutral como para que el espectador pueda también elaborar sus propias conclusiones. (Hans-Ulrich Obrist, “«Portrait of Austrian Airlines» by Felix Gonzalez-Torres. On Places and Spaces. The Billboard Project of Felix Gonzalez-Torres in Vienna”, <http://www.mip.at/en/werke/10.html>.)

⁶¹ Felix González Torres y Joseph Kosuth, “Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres. A Conversation”, *Ad Reinhardt, Joseph Kosuth, Felix Gonzalez-Torres. Symptoms of Interference, Conditions of Possibility*, Londres, Camden Arts Center, 1994, pág. 76. Están concebidas para ser expuestas en espacios exteriores, pero esto no tiene por qué ser siempre el caso. Por ejemplo, las vallas publicitarias *Sin título* (cat. n° 230, ARG # GF 1993-10) (Figura 71) y *Sin título* (cat. n° 275, ARG # GF 1995-1) (Figura 73) han sido exhibidas tanto en interiores como en exteriores.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Francesc Torres, “Policías y ladrones al mismo tiempo: Arte, financiación estatal y reacción política en USA”, *Lápiz*, n° 65 (febrero 1990), pág. 38.

⁶⁴ Nótese que la pieza había sido patrocinada concretamente por la *Intar Latin American Gallery* de Nueva York, con la que González Torres acababa de exponer sus primeras series de fotostatos el año precedente.

⁶⁵ *Day Without Art* era una iniciativa que pretendía rendir tributo a nivel nacional a los artistas de las artes visuales y del espectáculo que habían fallecido como consecuencia del SIDA. Cada 1 de diciembre a partir de 1991 la actividad comercial corriente de galerías y centros de arte se detenía, permaneciendo éstas cerradas o cubriendo sus piezas en exhibición como un homenaje que pretendía ser a la vez acto de conmemoración y solidaridad con los pacientes y los fallecidos a raíz de esta epidemia. (Rebecca M. Weiner, “Art in the Age of Aids”, <http://www.unix.oit.umass.edu/~bec/artist/>.)

⁶⁶ [“HEALTH CARE IS A RIGHT. / A government by the people, for the people must provide adequate health care for the people. / NO MORE EXCUSES.”]

Su mensaje es reclamo concreto que se dirige hacia el público votante por toda la ciudad.⁶⁷ Aunque el derecho que se solicita resulta ser particularmente urgente para la comunidad afectada por el SIDA, también concierne a un amplio abanico social de grupos minoritarios y de bajos ingresos. La pieza resultó ser efectiva para el propósito de esa convocatoria específica, como lo había sido a su vez la valla publicitaria expuesta el año precedente en la Plaza Sheridan. Pero fuera de ese contexto, su precisión resulta políticamente comprometedor, cuando no simplemente difícil de vender. Si consideramos además que es el sector privado quien termina financiando este tipo de piezas, comprendemos que este puntual reclamo haya sido posiblemente corte demasiado preciso para recolectar los beneficios de la ambigüedad con la eficacia que exigía el contexto desde el cual se pronunciaba González Torres. Podría ser una explicación del hecho que la pieza fuera posteriormente desestimada como obra por el artista. En cualquier caso, su postura abiertamente reivindicativa da paso en lo sucesivo a vallas publicitarias mucho más discretas.⁶⁸ Cuando analicemos su producción tardía de fotografías sobre papel, veremos relucir una serie de circunstancias personales que también podrían dar cuenta de este cambio en actitud.

Lo constatamos, por ejemplo, en la valla publicitaria de 1991 *Sin título* (cat. n° 184, ARG # GF 1991-84) (Figura 18a). Muestra la imagen de una cama doble vacía, con las huellas aún visibles en las almohadas y sábanas de sus dos ocupantes ausentes. Fue expuesta durante 1992 en veinticuatro puntos de la ciudad de Nueva York con motivo de la exhibición *Projects 34: Felix Gonzalez-Torres* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Tanto las dimensiones de la pieza como su emplazamiento por encima del nivel del peatón retraen literalmente esta imagen de su espacio físico inmediato. Como consecuencia, en vez de confrontar al espectador con un acto de revelación íntima, éste es presentado con una

⁶⁷ Relyea sitúa este desplazamiento entre la especificidad del llamado activista que observamos en esta valla publicitaria y la menos explícita, pero no menos inminente urgencia que sugiere la ristra de papel de 1992 *Sin título (Frente Nacional)* (cat. n° 205, ARG # GF 1992-27) (Figura 17). En esta pieza aparecen los mismos colores, pero sin texto alguno. Tan sólo el rojo y el blanco complementan la indicación entre paréntesis, sin adentrarnos en sus pormenores: podría tratarse igualmente de una protesta sobre el relativo *laissez faire* de la política doméstica estadounidense con respecto a las altas tasas de criminalidad, como de un comentario sobre el aumento del nacionalismo y su consiguiente dosis de violencia racista y xenófoba en Francia o Gran Bretaña. (Lane Relyea, "What's love got do to with it", *Frieze*, n° 18 (septiembre-octubre 1994), págs. 46-48.)

⁶⁸ Distinción que Moure ha destacado recientemente con los siguientes términos: "En la mayoría de las ocasiones se inclinó por una iconografía connotativa y polisémica, cuyas imágenes eran nítidas y simples, pero a resultas de ello, abstractas y enigmáticas, cosa que se subrayaba por la ausencia de titulación... En cambio, la solución configurativa fue exactamente la opuesta, a base de usar la especificidad de la denotación, cuando se trató de denunciar injusticias. La metáfora dejó paso a la literalidad y la delicadeza a la agresividad. Así, en una ocasión, González Torres conformó una valla en negro con referencias a hechos y fechas concretas en blanco, todas ellas aludiendo a la represión de la homosexualidad. En otra, las vallas se tiñeron de rojo sangre y sobre ese fondo hiriente, dos textos en blanco, uno en castellano y otro en inglés, reclamaban el derecho democrático a la asistencia sanitaria." (Gloria Moure, "Félix González-Torres: lo público de lo privado", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n° 228, 2001, pág. 154.)

ausencia arrolladora.⁶⁹ Se pretende sobrepasar así dos contrapartidas de una misma normativa mediática: la demonización de las víctimas de VIH y su glorificación excluyente como hipotéticas víctimas heroicas.⁷⁰

La pieza se convierte para González Torres en pretexto que le permite aludir discretamente a su relación sentimental con Ross Laycock, quien moría el año precedente. Como ocurría en la valla pintada sobre la Plaza Sheridan dos años antes, los datos proporcionados no dejan de evidenciar una insuficiencia. Pero en esta ocasión la insistente repetición de la pieza declina esa edición del dato por toda la ciudad, haciendo de su choque entre el dominio privado y el público una agenda precisa que no deja de desplazarse sobre un margen de interpretación abierto al espectador. Según Weil, esto ocurre porque la pieza reclama un territorio que se extiende más allá del espacio de exhibición, favoreciendo un ángulo de visión en constante desplazamiento que en lugar de un significado condicionado o predeterminado hace de cada interpretación un metacontexto.⁷¹ Para Deitcher la pieza pretende desarticular también la tendencia políticamente correcta de hacer universal y natural un tipo particular de muerte que en realidad acarrea un significado político preciso.⁷² No olvidemos que hace más de diez años, cuando se exhibe esta pieza por vez primera en las calles de Nueva York, el embiste del SIDA entre neoyorquinos era parte de una cruda y cotidiana realidad que excedía el caso concreto de Félix y Ross.

A partir de 1992 el imaginario que aparece en las vallas publicitarias aparenta ser aún más inocente y "natural". Véanse las Figuras 70-73. Pero no debemos olvidar que González Torres llega a la sencillez de estos cielos diáfanos con pájaros volando tras toda una serie de complejas negociaciones con el espacio público.⁷³ Su sutil trayectoria ha sido aligerada por el recorrido de previas vallas publicitarias, pero también por el de piezas más modestas, realizadas para espacios interiores. Lo

⁶⁹ Anne Umland, *Project 34. Felix Gonzalez-Torres*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1992, pág. 2.

⁷⁰ Simon Watney, *op. cit.*, pág. 40; Rainer Fuchs, "The Authorized Observer", *Felix González-Torres. Text, op. cit.*, pág. 90.

⁷¹ Benjamin Weil, "Projects: MOMA", *Flash Art*, n° 166 (octubre 1992), pág. 98.

⁷² Cabe comprender este interés por desmantelar las demarcaciones entre el ámbito privado y el público (y como consecuencia, entre lo personal y lo político) dentro de la urgente necesidad de redefinir estos registros ante la dificultosa tarea que supone abordar la problemática del SIDA sin hacer de ella apología ni reducirla al tópico. No olvidemos que muchos militantes continuaban sosteniendo a comienzos de la década de los 90 que el arte de alcance social en este sentido tenía que ser elaborado dentro de grupos colectivos como ACT UP, argumentando que el arte producido individualmente en función de planteamientos personales permanecía abocado a reforzar los prejuicios ya existentes. (David Deitcher, "Death and the Marketplace", *op. cit.*, págs. 43-44.)

⁷³ Véanse las Figuras 70-73. Lo venimos observando en las piezas que acabamos de analizar. Lo volvemos a comprobar, por ejemplo, en la imagen de claroscuros azules que aparece en la valla publicitaria de 1991 *Sin título (El nuevo plan)* (cat. n° 110, ARG # GF 1991-2) (Figura 18b). Ésta nos presenta una visión abstracta, muy similar a estos paisajes tardíos de cielos con pájaros volando, pero corresponde a la descomunal aplicación de una fotografía sobre papel desautorizada como obra en la que aparecía la figura de un hombre portando pantalones vaqueros. (Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné, op. cit.*, pág. 144.)

veremos al profundizar en sus fotografías sobre papel y sobre rompecabezas en los Capítulos 3 y 4.

El año antes de morir Ross Laycock, en 1990, González Torres producía sus primeros **esparcidos de caramelos**. Consisten en un peso determinado de caramelos idénticos, amontonados en montículos o bajo forma rectangular en el suelo, ya sea en la base de una pared, arrinconados discretamente en una esquina o instalados de tal manera que se pueda rodear su perímetro. El suministro de caramelos es inagotable. Las dimensiones de cada instalación corresponden inicialmente a un "peso ideal" que es establecido en las indicaciones de un único certificado de autenticidad, permitiendo reabastecer la pieza una y otra vez como ocurre con las ristras de papel y las vallas publicitarias. Esto a su vez permite que el público pueda tomar piezas individuales de caramelos y llevarlas a casa, adentrándose físicamente en la pieza a voluntad. La forma de la instalación se transforma bajo dicha interacción, disminuyendo también de peso y tamaño a medida que pasa el tiempo. El tipo de caramelos, su forma y color, así como la manera de instalarlos son aspectos formales que entran en juego en el momento de sugerir el significado de cada pieza. Se trata de claves que a veces guardan relación con el registro biográfico del artista (éste no tiene por qué ser siempre el caso), aunque las sutilezas de ese registro escapen con frecuencia al espectador no informado.⁷⁴

Sin título (Esquina de galletas de la fortuna) (cat. n° 86, ARG # GF 1990-13) (Figura 20) inicia esta serie de esparcidos en 1990. Contenía únicamente "mensajes positivos". Pero su dulce ofrecimiento excede la expectativa del simple placer; es también perversa seducción e inesperado revés.⁷⁵ Como ha destacado Avgikos, estos esparcidos nos adentran en un proceso alegórico cuyo contenido psicosexual permanece informado por la experiencia personal del artista.⁷⁶ Su toma de contacto es precaria discreción de una voz particular y cacofonía deseante, haciendo de cada aproximación del espectador una trastocada intención.

La propuesta reaparece el año siguiente bajo términos más personales en *Sin título (Retrato de Ross en Los Ángeles)* (cat. n° 168, ARG # GF 1991-64) (Figura 21) y *Sin título (Chicos amantes)* (cat. n° 116, ARG # GF 1991-9) (Figura 22). El peso ideal equivale en ambas piezas al de las personas aludidas entre paréntesis –el de Ross Laycock en el primer caso (79,4 Kg), y el de Laycock y González Torres en el segundo caso (161 Kg). Instaladas inicialmente bajo forma de montículos, ambas piezas surgen

⁷⁴ Por ejemplo, Watson señala que en el esparcido de caramelos *Sin título (Garganta)* (cat. n° 140, ARG # GF 1991-35) (Figura 19), el pañuelo sobre el que descansan los caramelos le fue dado a González Torres por su padre ese mismo año en su lecho de muerte, mientras que los caramelos *Luden* de menta y miel que se utilizan para la pieza son del tipo que utilizaba Ross Laycock para aliviar su garganta irritada mientras también convalecía. Ambos murieron en espacio de pocas semanas en 1991, de cáncer y de SIDA respectivamente. (Simon Watney, "Dissent, Difference and the Body Politic", *Atlántica Internacional*, n° 7 (primavera 1994), pág. 153.)

⁷⁵ Simon Watney, "In Purgatory", *op. cit.*, pág. 41.

⁷⁶ Jan Avgikos, *op. cit.*, pág. 82.

entre dos paredes que se encuentran. Desde su rincón, se ofrecen al espectador de forma tan inesperada como su significado latente. La precisión clínica de su medida se conjuga bajo un discreto arte del tacto que, al pasar entre ojo, mano y boca, sugiere una metáfora agrídulce de la cotidianidad bajo la epidemia del SIDA. En el primer caso, los caramelos están envueltos en alegres envolturas de distintos colores; en el segundo caso los caramelos repiten la misma fórmula espiral de blanco y azul.

Otros esparcidos responden a un registro menos íntimo, como ocurre en *Sin título (Opinión pública)* (cat. n° 167, ARG # GF 1991-63) (Figura 23) y en *Sin título (Bienvenidos a casa héroes)* (cat. n° 109, ARG # GF 1991-1) (Figura 24). En ambos casos el peso ideal (317,5 Kg y 199,6 Kg respectivamente) también sugiere ese desbordamiento de la intimidad. Y no obstante, sus coordenadas no dejan de estar marcadas por la vida personal del artista. Resulta evidente cuando tomamos en consideración que la opinión pública es un condicionante indirecto que afecta el curso de su relación sentimental bajo ese marco histórico desde el cual González Torres interpela a su vez nuestra opinión. Podría parecer una nimiedad destacar la forma en proyectil y el color negro de los caramelos de licor para apoyar esta relación, pero no olvidemos que nuestro artista se regodea en el exceso insignificante, procurando hacer del tamaño una cuestión más allá de la talla única. Según Spector, se trata de un "recordatorio macabro de lo hostil y peligroso que puede resultar la convicción de la mayoría" y precisa esta lectura más específicamente como alusión "al militarismo y al patriotismo exacerbado omnipresente en los Estados Unidos durante la Guerra del Golfo".⁷⁷ En la segunda pieza los chicles *Bazooka* se agrupan a manera de pelotón contra la pared para dirigir su insinuación "en un tono más satírico".⁷⁸ El precario escuadrón deja adivinar otra sonrisa agrídulce en ese bocado que ha de ser masticado hasta la saciedad, sin fin ni término.

Eric Troncy saca a relucir un matiz que nos parece ser de particular interés al respecto: "Bienvenidos a casa" es también un saludo común entre soldados que regresan de la guerra.⁷⁹ La observación nos resulta relevante porque en algunas de las piezas que discutiremos en capítulos siguientes González Torres deconstruye la figura del militar como código de la masculinidad y la resignifica como metáfora de la lucha anónima de cientos de miles de ciudadanos ante el avance del SIDA. Lo que mantiene este proceso de significación pasiva y activa, en alternancia, soporta anecdóticamente una y otra guerra particular (llamémosle SIDA, Guerra

⁷⁷ Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 162.

⁷⁸ *Ibid.* Watney también ha destacado esta alusión a la Guerra del Golfo. (Simon Watney, *op. cit.*)

⁷⁹ Sugiere, además, que los colores rojo, blanco y azul de las envolturas añaden a la pieza un matiz crítico con la narrativa de la tradición nacionalista y democrática estadounidense y francesa. (Eric Troncy, "Soft Touch", *Artscribe*, n° 88 (septiembre 1991), pág. 56.) Recordemos al respecto que González Torres comentaría en una entrevista realizada dos años más tarde: "Lo que está pasando ahora mismo en Yugoslavia con hombres uniformados matando a gente inocente, también pienso que eso debería ser parte del [trabajo artístico que se desarrolla en el] taller." ["[W]hat is happening right now in Yugoslavia with men in uniform killing innocent people, I think that too should also be part of the studio."] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 20.

del Golfo o Guerra de Bosnia) porque antepone la táctica de guerrilla al ataque frontal, enmarcando esa discreción estratégica al amparo de la institución Arte. Es lo que a su vez sugieren los comentarios del artista cuando describe su práctica creativa en términos que sugieren una infiltración viral.⁸⁰ Tendremos la ocasión de verlo con mayor detenimiento al comienzo del siguiente apartado.

Para finalizar el que nos ocupa, abordemos brevemente otra serie de piezas coetáneas, en las que González Torres recurre literalmente a la luz eléctrica como discreta metáfora de esta negociación en torno a los signos de la cotidianidad, situada entre un pasado no muy distante y un presente cada vez más virtual, que desluce cada lucha particular bajo una inverosímil *Guerra de las Galaxias*. La propuesta lanza su incandescencia nostálgica tras una década en la que muchas necesidades vitales e inmediatas de la ciudadanía han quedado relegadas a un segundo plano a razón de que el gobierno republicano vuelque sus directrices en gastos de defensa y en estimular una economía sustentada en la tecnología y la información. Como veremos en el Capítulo 5, esta situación se denunciaba ya de forma concreta en los fotostatos desde finales de la década de los 80.

En 1991 González Torres produce la pieza *Sin título (5 de marzo) #2* (cat. n° 118, ARG # GF 1991-12) (Figura 25). Consiste en dos bombillas de 40 voltios colgando a una altura idéntica, cada una suspendida por un cable eléctrico. La fecha proporcionada entre paréntesis corresponde al aniversario de Ross Laycock.⁸¹ Entre 1992 y 1994 estas dos bombillas individuales dan paso a **ristras de bombillas** idénticas, suspendidas del mismo cable, consistiendo a veces la pieza en una sola ristra y otras veces en varias ristas idénticas.⁸² En los certificados de autenticidad, González Torres estipula la intensidad y el número de bombillas que contiene cada ristra, pero no provee indicación alguna de cómo han de instalarse las mismas; deja esas decisiones a otros.⁸³ La forma que éstas toman, así como el contexto bajo el cual se exponen, matizan su universo significativo, pero el artista ya no se involucra ni proporciona pautas por las cuales intervenir en los términos de dicho proceso. Su luz "aurática"

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 21.

⁸¹ Aparece también en otras piezas. (Andrea Rosen, *op. cit.*, págs. 56-57.)

⁸² Rosen ha precisado que González Torres decidió no hacer más de 24 series de estas piezas: veintidós series son únicas, pero "casi idénticas". Otras dos reproducen piezas anteriores con otro título, *Sin título (5 de marzo) #2* (cat. n° 118, ARG # GF 1991-12) de 1991 y *Sin título (Última luz)* (cat. n° 246, ARG # GF 1993-26) de 1993. (*Ibid.*, pág. 57.)

⁸³ "Hay veinticuatro collares de luz distintos; es cierto, son exactamente iguales (y no pienso hacer mas de ese número). Pero aún así son únicos -con distintos títulos y formas de instalación. En virtud de la función democrática del arte, cualquiera puede decidir qué aspecto van a tomar: el que maneja las instalaciones, el coleccionista, el museo, quien sea... Yo no tengo por qué saber cuál es la mejor forma de poner estas piezas. No tengo todas las respuestas, tú decides cómo quieres hacerlo... Jugad con ella, por favor, divertíos. Permitíos esa libertad. Cuestionad mi creatividad, minimizad el valor de la pieza. Para un artista es mucho más fácil y seguro limitarse a enmarcar algo... Otra vez más, se trata de colocarme en una posición de confrontación con mis propios temores." Félix González Torres citado en Nancy Spector, *op. cit.*, págs. 184-191.

participa en espacios interiores o exteriores de esa simplicidad que en las vallas publicitarias toma forma de cielos con pájaros volando.

Para Cruz, cuando las ristras cuelgan sugieren un ambiente festivo; cuando se esparcen por el suelo sugieren un deshecho olvidado.⁸⁴ Únicamente en las indicaciones proporcionadas entre paréntesis encuentra el espectador no informado un reducto de coordenadas concretas, procedentes de la vida personal del autor.⁸⁵ Así, por ejemplo, "Toronto" alude a la ciudad en la cual vivió Ross durante la mayor parte del tiempo que duró su relación de pareja con González Torres,⁸⁶ mientras que "Rossmore" alude al lugar en el que ambos residieron juntos durante un breve periodo de tiempo.⁸⁷ "Norte" y "América" también forman parte de ese discreto registro autobiográfico, latente hasta que tomamos en cuenta que no significan necesariamente lo mismo para un inmigrante cubano y para un estadounidense nativo.⁸⁸ Otras piezas pueden remitir hacia recuerdos y situaciones más generales en la vida del artista que se resignifican, como sugieren, por ejemplo, los subtítulos "Hojas de hierba", "Petit Palais" o "Amantes-París". Compárense las Figuras 26a - 26e. Watson ha destacado que todas estas piezas contienen recuerdos (y olvidos) del contexto original al que remiten para el artista, ya que a pesar de adquirir una vida formal propia se extiende sobre las mismas la sombra de *Sin título (Tarima go-go)* (cat. n.º 128, ARG # GF 1991-22) (Figura 47).

⁸⁴ Amada Cruz, "The Means of Pleasure", *Felix Gonzalez-Torres. Traveling, op. cit.*, pág. 21.

⁸⁵ Las piezas de 1992 llevan los siguientes títulos: *Sin título (Hotel Tim)*, *Sin título (Petite Palais)*, *Sin título (Miami)*, *Sin título (Toronto)*, *Sin título (rue St. Dennis)*, *Sin título (Rossmore)*, *Sin título (Para Stockholm)*, *Sin título (América #1)*, *Sin título (América #2)*, *Sin título (América #3)*, *Sin título (Para Nueva York)*, *Sin título (Una comida de amor)*, *Sin título (Platead@)*. Las ristras que produce en 1993 llevan los siguientes títulos: *Sin título (Norte)*, *Sin título (Una pareja)*, *Sin título (Amantes-París)*, *Sin título (Arena)*, *Sin título (Música Extraña)*, *Sin título (Última luz)*, *Sin título (Hojas de césped)*, *Sin título (Verano)*, *Sin título (Ischia)*. Por último, *Sin título (América)* es de 1994. (Andrea Rosen, *op. cit.*, pág. 57.)

⁸⁶ Ann Goldstein, "Untitled (Ravenswood)", *Felix Gonzalez-Torres. Traveling, op. cit.*, pág. 40. Durante la mayor parte del tiempo que duró la relación sentimental entre Félix González Torres y Ross Laycock, los dos vivieron en ciudades alejadas, Nueva York y Toronto, respectivamente.

⁸⁷ *Ibid.*, págs. 37-42.

⁸⁸ En este sentido, nos parece evidente que ambos términos participan de ese interesado doble juego con la información que venimos destacando. Amada Cruz ha destacado que "el Norte" es una manera corriente para muchos cubanos de designar cualquier punto geográfico al norte de Miami. Si la trayectoria personal y profesional de González Torres queda ineludiblemente marcada a raíz de mudarse éste a Nueva York, a su vez ese destino no deja de estar ligado a otra relación más al norte, que pasa por Toronto. El uso que hacen sudamericanos y centroamericanos del término "América" y el que suelen hacer los estadounidenses es diferente. Para los primeros se refiere a la extensión territorial de todo el continente, mientras que para los segundos designa coloquialmente la extensión del territorio nacional estadounidense, haciéndose extensible al resto del continente estratégicamente, cuando concierne a intereses políticos concretos que se defienden en nombre de la democracia.

2.2 Aproximación parcial al entramado privado y público.

Antes hemos señalado que en ocasiones el uso que hace González Torres de discretos subtítulos le permite sugerir parámetros más o menos distantes de su vida personal. El reflejo de esta discreción lo volvemos a encontrar en un recurso formal utilizado una y otra vez en su producción autorizada: dos formas circulares, articuladas la una junto a la otra, que reaparecen bajo diversos materiales y respondiendo a propuestas diferentes.⁸⁹ Que la abstracción de este recurso abarca un discurrir informado por aspectos biográficos queda confirmado tanto por los subtítulos de muchas de estas piezas, como por el hecho de que casi todas aparecen súbitamente *después* de la muerte de Ross Laycock: su decir surge puntualmente tras ocho años de esta relación concreta.⁹⁰ Spector ya lo ha señalado cuando destaca que además de ser símbolo de lo infinito, "signo de la eternidad y del amor perdurable", es también alusión particular "al amor homosexual".⁹¹ Este juego de manos, como cualquier magia, es hábil discurso, discurrir que trastoca y engaña a la mirada –para que, seducida, pase bajo su embrujo a ser otra. Su formalismo dialéctico es resquicio crítico en el que se sostiene González Torres, reconvirtiendo mediante la simple artimaña de dos ceros entrelazados un umbral de seropositividad en proceso de generar información. Todo ello forma parte de ese proceso significativo (al que nos referíamos en el capítulo anterior) y de las "reglas del juego" que lo mantienen operativo. Así lo destaca el artista:

"Es errónea la idea de que intento amenazar al museo. Siempre he dicho, sin ningún tipo de ironía que amo al mundo del arte. Como dijo el Che Guevara en los años sesenta, hagas lo que hagas esa es tu trinchera. Así que esta es mi trinchera y creo en lo mío. La gente lo interpreta mal. Piensa que para que triunfe la revolución todos tienen que meterse en las trincheras. Pero no, necesitamos peluqueros, panaderos, carpinteros, reposteros, artistas –y no sólo guerrilleros. Ya que es imposible huir siempre de las ideologías, quizás la única salida sea trabajar con los distintos niveles de contradicción de nuestra cultura."⁹²

⁸⁹ Aparece, por ejemplo, en una pareja de dos relojes, *Sin título (Amantes perfectos)* (cat. n° 108, ARG # GF 1990-40) (Figura 27). Expuesta por primera vez en 1988, González Torres apunta como fecha de realización de esta pieza el periodo comprendido entre los años 1987 y 1990, como para enfatizar que la misma abarca un lapso de tiempo preciso. Que su presunta atemporalidad remite a un momento concreto lo sugiere a su vez el hecho de que vuelva a producir en 1991, justo antes de morir Ross, una pieza casi idéntica, *Sin título (Amantes perfectos)* (cat. n° 112, ARG # GF 1991-7) (Figura 28), cuya fecha de realización no se extiende en el tiempo como en la anterior, sino que permanece detenida sobre ese mismo año. En esta ocasión, el marco de ambos relojes era blanco en vez de negro. El motivo formal de dos círculos entrelazados reaparece en las siguientes piezas de 1991: la ristra de papel *Sin título (Doble retrato)* (cat. n° 158, ARG # GF 1991-55) (Figura 29), los dos espejos que componen *Sin título (5 de marzo) #1* (cat. n° 117, ARG # GF 1991-11) (Figura 30) y el rompecabezas *Sin título (Una pareja)* (cat. n° 134, ARG # GF 1991-29) (Figura 129). Lo volvemos a encontrar en una pieza de 1993 que consiste en dos ristras de bombillas, *Sin título (Amantes-París)* (cat. n° 239, ARG # GF 1993-16) (Figura 26e), y en otra tardía, de 1995, que consiste en dos anillos bañados en plata, *Sin título* (cat. n° 280, ARG # GF 1995-8) (Figura 31).

⁹⁰ Véase la ficha biográfica de Félix González Torres que recogemos en el Anexo 1.

⁹¹ Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 73.

⁹² Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 100.

Trabajar con las contradicciones implica para González Torres definirse de manera cambiante, según más le convenga, para infiltrarse dentro del sistema e intentar trabajar desde él sus intereses y preocupaciones, y ¿por qué no?, su situación sentimental.⁹³ De esta manera, también accede al otro sin necesidad de preámbulos apologéticos sobre su identidad o sobre su inclinación sexual.⁹⁴ Ese doble juego lo describe González Torres bajo los siguientes términos:

"Se siente muy satisfactorio, en una manera perversa, el estar trabajando en distintos frentes: el no tener un estilo, el no ser fácilmente definido, el no ser fácilmente nombrado."⁹⁵

"Necesito al espectador; necesito la interacción del público. Sin un público estas piezas son nada, nada. Necesito al público para completar el trabajo... para que tome responsabilidad, para que forme parte del trabajo, para que se incluya."⁹⁶

Si por una parte nuestro artista procura desarticular categorías fijas, plantear la realidad como quimérica subjetividad y favorecer el acontecimiento fulgurante en la interpretación que efectúa el espectador, por otra parte ese movimiento conlleva una inevitable objetivación, vinculada a ciertas pautas autoriales y a cláusulas contractuales que certifican la autenticidad de cada pieza. Debemos recordar al respecto que González Torres no sueña con un idealismo romántico ni promete una redención utópica. Como él mismo recalca:

"He estado esperando la revolución durante mucho tiempo y no ha llegado. Las que han llegado han hecho muy poco por cambiar nuestras maneras. Por consiguiente, ya no quiero una revolución, exige demasiada energía y devuelve demasiado poco. Así que quiero trabajar dentro del sistema. Quiero trabajar con las contradicciones del sistema e intentar crear un mejor lugar. Creo... que tenemos que tomar en consideración los avances tecnológicos que están llevándose a cabo ahora mismo."⁹⁷

"No quiero ser la oposición porque la oposición siempre le es servil a un propósito. «Mejora tus armas en contra de mí.» Pero si tú eres el espía –siempre actuando como la norma, siempre dentro del sistema– eres la persona que más temen porque eres uno de ellos y te conviertes en imposible de definir... Siempre estoy cambiando. Hay mucho de poder y de amenaza en esto."⁹⁸

⁹³ González-Torres también relata esta decepción formal como una decepción metafórica de su orientación sexual, como una manera de actuar de manera heterosexual para infiltrarse en el sistema. (Amada Cruz, *op. cit.*, pág. 16.)

⁹⁴ Andrea Rosen, *op. cit.*, pág. 58.

⁹⁵ ["It feels very satisfying, in a perverse way, to be working on different fronts: not to have a style, not to be easily defined, not to be easily named."] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 25.

⁹⁶ ["I need the viewer, I need the public interaction. Without a public these works are nothing, nothing. I need the public to complete the work... to take responsibility, to become part of my work, to join in."] *Ibid.*, pág. 23.

⁹⁷ ["I've been waiting for the revolution for a long time and it hasn't come. The ones that have come have done very little to change our ways. Therefore, I don't want a revolution anymore, it's too much energy for too little. So I want to work within the system. I want to work within the contradictions of the system and try to create a better place. I think... we must take into consideration the technological advances that are being made right now."] *Ibid.*, pág. 27.

⁹⁸ ["I don't want to be the opposition because the opposition always serves a purpose. «Improve your arms against me.» But if you are the spy –always «straight acting», always within the system– you are the person that they fear the most because you're one of them and you become impossible to define... I'm always shifting. There is a lot of power and threat in that."] *Ibid.*, págs. 20-21.

González Torres entiende que cambiar es una manera de cuidar de sí mismo, porque también piensa que es una manera de conocerse a sí mismo que implica ir al encuentro del lenguaje del otro. No es de extrañar que el reclamo y la aparente generosidad de muchas de sus piezas sean a su vez atento compromiso con el sistema de producción cultural hegemónico, o que entre el certificado de autenticidad y su poseedor se establezca la medida de un pacto preciso que precede a cualquier contexto posterior, "abierto" al público en general.⁹⁹ De aquí que una palabra o un objeto sometido a una apropiación pueda ser a su vez valorado o ignorado, considerado pertinente o irrelevante, significativo o carente de valor, según mejor convenga. Es el perfil más oscuro de la deuda presente que cobra el legado de este artista, pero es una responsabilidad que éste sabe fuera de su control absoluto: por esta razón la delega en otros. Y he aquí parte del interés que tiene su obra, pues sus contradicciones exceden la condición singular del autor para convertirse en reflejo del panorama cultural, económico y político en el que se sustenta, extendiéndonoslo en espejo roto para que reconsideremos sus múltiples fragmentos desde nuestra distancia, de manera reflexiva.

Como destaca él mismo, los desarrollos históricos del contexto en el que se desenvuelve han demostrado que no puede haber una separación entre el dominio público y privado, al menos en la parte de la población que define el amor con personas de su mismo sexo.¹⁰⁰ Lo que una vez más explica que pese al hecho de que sus piezas se planteen bajo el contexto institucional del arte contemporáneo, éstas surjan inmersas en la íntima publicidad de un diálogo sostenido con Ross Laycock. Así nos lo explica en diversas intervenciones poco antes de morir:

"Cuando la gente me preguntaba quién era mi público, les contestaba sin titubear que Ross es la persona con quien sostuve ese diálogo."¹⁰¹

"Para mí el mundo, mi mundo, mi público fue siempre una sola persona. Tú lo sabes. Lo he dicho a veces como broma, a veces en serio. Para la mayor parte del trabajo que hago, necesito que el público tome responsabilidad y active el trabajo."¹⁰²

Es decir, ese presunto diálogo de dos pasa necesariamente por terceros, encuentra su fundamento en el espectador anónimo que

⁹⁹ Como tampoco es de extrañar, por ejemplo, que los derechos exclusivos de compraventa que estos contratos estipulan, garantizando a Andrea Rosen (galerista y directora del *estate* de Félix González Torres) la primera opción de compra en cualquier negociación futura que los coleccionistas deseen llevar a cabo con la obra de este artista, hayan suscitado un candente debate por parte de las casas de subasta, procurando revocar estos términos ante los tribunales para poder también obtener su lucro en esta participación. (Roger Bevan, "The changed contemporary art market. Have auction houses tried to become art dealers either by buying them or behaving like them?", *THE ART NEWSPAPER.COM*, <http://www.theartnewspaper.com/news/article.asp?idart=8573>.)

¹⁰⁰ Wäspe atribuye este comentario al artista. (Roland Wäspe, *op. cit.*, pág. 18.)

¹⁰¹ Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 174, nota 2 a pie de página.

¹⁰² ["For me, the world, my world, my public was always just one person. You know. I've said that sometimes as a joke, sometimes seriously. For most of the work I do, I need the public to become responsible, and to activate the work."] Félix González Torres y Joseph Kosuth, *op. cit.*, pág. 77.

participa de la situación al apropiarse bajo términos reflexivos de cada imagen y palabra. Ese proceso de reconocimiento va vinculado a la necesidad de negociar y llegar a acuerdos entre diversos participantes con distintas necesidades y prioridades. He aquí la importancia de cuestionar la especificidad bajo la cual se da voz a su propuesta en cada ocasión, sirviendo de pretexto para propiciar un diálogo. Se trata de un planteamiento heredero del pensamiento de la Nueva Izquierda estadounidense que adquiere fuerza en el terreno de la crítica de arte contemporáneo desde mediados de la década de los 80 hasta finales de la década de los 90.¹⁰³

Cabe recalcar al respecto que los Estados Unidos dependen en gran medida del sector privado para sostener su producción cultural de arte contemporáneo, ya que los fondos públicos invertidos por el gobierno en este sector son extremadamente limitados –especialmente cuando los comparamos con el marco europeo, donde el Estado tiene una larga tradición en preservar, difundir y fomentar la cultura.¹⁰⁴ Tomando lo cual en consideración no resulta extraño que en gran medida la responsabilidad del proceso productivo que desencadenan las obras de González Torres recaiga sobre el poseedor del certificado de autenticidad (o sobre Andrea Rosen, directora de su *estate*) –es decir, en el sector privado. Ello también explica que muchas de sus piezas lleguen a exhibirse simultáneamente en diversas localidades a manera de simulacro,¹⁰⁵ pormenores que son negociados por el artista en sus certificados de autenticidad a medida que pasa el tiempo y sus piezas reproducibles sin límite de ejemplares despiertan el interés de coleccionistas privados.¹⁰⁶ Este fino y detallado trabajo contractual se enmarca a su vez dentro de la crisis de docilidad que sufre el dispositivo del arte conceptual y minimalista bajo el asentamiento del capitalismo flexible.¹⁰⁷ Es bajo esta compleja

¹⁰³ Estamos pensando en la defensa de Foster a favor del proceso artístico como “recodificación” discursiva y en la propuesta de Crimp cuando plantea una “redefinición de la especificidad espacial”. Es también afín con los argumentos más recientes de Borriaud, cuando aboga por la necesidad de sostener una “estética relacional”. (Hal Foster, “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” (1985), págs. 95-112; Douglas Crimp, “La redefinición de la especificidad espacial” (1992), págs. 143-171; Nicolas Borriaud, “Estética relacional” (1998), págs. 427-445, todos en Paloma Blanco *et al.* (ed.), *Modos de Hacer. Arte crítico esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca 2001.)

¹⁰⁴ Nicols Fox, “Cultural cowardice, conservative clout”, *New Art Examiner*, vol. 17, n°1 (septiembre 1999), pág. 38.

¹⁰⁵ Es el caso, por ejemplo, de la ristra de papel de 1992 *Sin título (Años republicanos)* (cat. n° 211, ARG # GF 1992-30), que fue expuesta a principios de 1995 simultáneamente en la exhibición *Public, Information, Desire, Disaster, Document* del Museo de Arte Moderno de San Francisco, en una retrospectiva del artista en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y en las colecciones permanentes del Museo Sprengel de Hannover. Las tres fueron expuestas como originales. (Dietmar Elger, “Minimalism and Metaphor”, *op. cit.*, pág. 74.)

¹⁰⁶ Rosen, *op. cit.*, pág. 48.

¹⁰⁷ Krauss destaca, por ejemplo, la oposición de artistas como Donald Judd o Carl André hacia finales de la década de los 80 a los intentos de coleccionistas como el conde Panza di Biumo por capitalizar sus certificados de autenticidad sobre piezas adquiridas en décadas anteriores que nunca habían sido realizadas, procurando producir las mismas en series destinadas a la venta. (Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum”, *October*, n° 54 (otoño 1990), pág. 6.) Además de la demanda que Sol Le Witt le interpone al conde di Biumo por razones similares, Troncy también nos recuerda la polémica que surge entre Benjamin Buchloh y Joseph Kosuth sobre la manera correcta de instalar piezas que Kosuth había concebido a principios de los

negociación de intereses entre el sector privado, la industria cultural y la agenda personal del autor desde donde cabe entender todo el proceso.¹⁰⁸

Si la mirada implica poder, su táctica apropiacionista pretende investigar la eficacia de esos vínculos, dejando entrever la re-territorialización normativa que despliegan.¹⁰⁹ Ese elán crítico no deja de ser cómplice de la fascinación narcisista que lo sustenta.¹¹⁰ Pero aun cuando asegura la lógica productiva del capital, sostiene discretos paréntesis que no dejan de anteponer un modesto margen a la condescendiente compasión o al simple rechazo. Adaptando su mirada, González Torres adopta así un campo de acción variable y meridianamente impredecible, cuya asociación de términos por negociar es lapso en el que se inserta el conflictivo dominio vivencial que más de cerca le atañe.

años 60 sin llegar a realizarlas físicamente y que iban a ser reconstruidas con motivo de la exhibición retrospectiva de arte conceptual que hizo el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris entre 1989 y 1990. (Eric Troncy, *op. cit.*, pág. 57.)

¹⁰⁸ Como señala Rosen, cuando el artista vendía una pieza, conservaba los derechos sobre la imagen. Así, por ejemplo, quien detentaba el certificado de autenticidad tenía el derecho de *reproducir una y otra vez la pieza*, pero el derecho sobre la imagen pertenecía al artista, con lo cual el coleccionista no podía alterarla ni adaptarla a otro tipo de reproducción. (Andrea Rosen, *op. cit.*, pág. 48, nota 12.)

¹⁰⁹ Extrapolamos nuestra opinión aquí partiendo de Gilles Deleuze, "Deseo y Placer", *Archipiélago*, n° 23 (1995), pág. 15.

¹¹⁰ Quizás en este particular se pueda trazar una línea de relación entre esta obra y lo que Jameson caracteriza como "sublime histórico". Según este autor, se trata de un rasgo "indisolublemente ligado a la noción postmarxista de una sociedad «postindustrial»". Así lo describe: "[L]a tecnología de nuestra sociedad contemporánea no es fascinante e hipnótica por su propio poder, sino a causa de que parece ofrecernos un esquema de representación privilegiado a la hora de captar esa red de poder y control que resulta casi imposible de concebir para nuestro entendimiento y nuestra imaginación; esto es, toda la nueva red global descentralizada de la tercera fase del capitalismo." Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, págs. 84-85. Mónica Amor nos proporciona otro enfoque, argumentando que la obra de González Torres, siempre dispersa, fragmentaria y contingente, sugiere cierta afinidad con lo que Jean François Lyotard plantea en términos de lo "postmoderno sublime". Según esta autora bajo estos términos: "[E]n el trabajo de González Torres no hay intento alguno de encontrar una imagen correspondiente al concepto. Por el contrario, cada una de sus imágenes es una alusión que no reclama veracidad o identificación entre idea e imagen, sino que disfruta en el libre juego de sugerirnos múltiples significados... [Lo que supone] una crítica aguda de la representación como producto de narrativas oficiales y de imágenes institucionales." "[I]n the work of Gonzalez-Torres, there is no attempt at for finding an image for the concept. On the contrary, each of his images is an allusion which does not claim veracity or identification between idea and image, but rather delight in the free interplay of suggesting multiple meanings... a strong critique of representation as the product of official narratives and institutionalized images." Monica Amor, "Towards a Postmodern Sublimity", *Art Nexus*, n° 15 (enero-marzo 1995), pág. 61.

2.3 Claves adicionales.

La crítica coincide por lo general en que las propuestas de Félix González Torres efectúan una apropiación crítica que subvierte los mecanismos formales del minimalismo y del arte conceptual. Muchos autores han destacado la manera en la que su obra se apropia de estos códigos para desplazar la autonomía estética del objeto minimalista y la función tautológica del arte conceptual, favoreciendo que el relato narrativo del espectador se configure como elemento activo y diferido que personaliza los términos proporcionados, sin que ello impida a González Torres insertar indicios de su particular experiencia personal como parte de este proceso.¹¹¹ Kosuth argumenta que esta relación de su obra no implica una ruptura, sino una continuidad diferencial con el legado minimalista y conceptual.¹¹² Elger comparte este argumento, destacando explícitamente que la apropiación que efectúa González Torres del vocabulario formal del minimalismo, del antiformalismo postminimalista y del arte conceptual es una actualización de la tradición post-greensbergiana estadounidense.¹¹³ Al respecto, Storr nos recuerda que si bien el conceptualismo de González Torres está imbuido del pensamiento marxista, estructuralista y postmodernista, también excede el campo teórico-intelectual para dirigirse a la realidad inmediata según progresiones mentales intuitivas.¹¹⁴ Mosquera ha enfatizado por otra parte la intervención perversa que efectúa González Torres al beber de fuentes

¹¹¹ Avgikos, por ejemplo, destaca que el trabajo de González Torres se enmarca dentro de una generación de artistas que vuelven a los códigos minimalistas para recodificar la relación entre sujeto y objeto como construcción ideológicamente determinada. Así, replantean la postura del espectador frente al lenguaje formal y retórico del minimalismo como una relación sujeta a los dictámenes de una tradición falocéntrica y patriarcal bajo la cual los procesos de representación regulan y definen al sujeto que convocan –relación que en el caso particular de la obra de González Torres pasa por un fetichismo de la envoltura minimalista en código homoerótico. En este sentido, concluye Avgikos, se recupera un aspecto ya latente en la dimensión teatral del minimalismo que permite potencialmente al espectador acceder a una toma de poder al incurrir como participante activo en el proceso de producción de sentido. (Jan Avgikos, *op. cit.*, págs. 80-82.) Hixson precisa que estas intervenciones son adaptaciones del léxico minimalista en las que todavía persiste el interés de esa tradición por la presencia física del espectador para producir sentido. Pero, añade, que tanto en la obra de González Torres como en la de otros artistas de su generación, los medios ya no son escogidos por su presunta capacidad para resistir a la ilusión, sino por su capacidad para generar referencias sugerentes, explotando el potencial “extra-estético” del material para añadir significados inesperados. (Kathryn Hixson, “The subject is the object. The legacies of Minimalism”, *New Art Examiner*, vol. 18, n° 9 (mayo 1991), pág. 31.) Tallman, por su parte, plantea la producción de ristas de papel de González Torres como traducción crítica matizada por un contexto de producción en el que los múltiples de la vanguardia estadounidense de la década de los 60 encuentran su valor de cambio en la boutique de regalos del museo. (Susan Tallman, “Felix Gonzalez-Torres. Social Works”, *Parkett*, n° 39 (1994), págs. 65 y ss.; Susan Tallman, “The Ethos of the Edition”, *op. cit.*, págs. 14-15.) Russel, más interesado en centrar los términos de esta relación como extensión de una memoria reflexiva, argumenta que mediante sus apropiaciones del vocabulario minimalista González Torres desplaza su “retórica del poder” y la consigue replantear en tanto que manifestación “vulnerable y personal”. (Russel Ferguson, “The Past Captured”, *Felix Gonzalez-Torres. Traveling*, *op. cit.*, págs. 28-30). Ho plantea lo aurático y lo referencial como contribuciones claves en la obra de Félix González Torres que actualizan el legado del arte conceptual, desplazando una y otra vez el contexto de presentación de un momento significativo para deconstruir el relato único sin pretensión de reactivar de manera unilateral el potencial aurático en la producción serial. (Christopher Ho, *op. cit.*, págs. 1-17.)

¹¹² Joseph Kosuth, “Exemplar”, *Felix Gonzalez-Torres. Traveling*, págs. 51-59.

¹¹³ Dietmar Elger, “Minimalism and Metaphor”, *op. cit.*, págs. 78 y ss.

¹¹⁴ Desplazando así el “discurso” que suele prevalecer sobre la intervención artística bajo la eficacia de su poética. (Robert Storr, “Setting Traps for the Mind and Heart”, *op. cit.*, págs. 76, 125.)

minimalistas y conceptualistas.¹¹⁵ Todo ello está relacionado con el solapamiento del dominio privado y público al que venimos dando seguimiento, pues como hemos podido comprobar, al plantear sus piezas como producción de información este artista no olvida que lo personal es también político, procurando desarticular narrativas maestras.¹¹⁶ Al respecto, señala en un escrito temprano lo siguiente:

“Ahora, luego de varios años de teoría feminista, psicoanálisis y semiótica, llegamos a la conclusión de que el acto de mirar o ver no es un acto neutral ni «natural» o inocente. Notamos que el sujeto, el espectador, es una colección de textos, de historias, basadas en su sexo o género, su procedencia socio-económica, y su formación síquica. Nos damos cuenta también de que las imágenes se pueden describir y asimilar solamente mediante el lenguaje, pues nada existe fuera del lenguaje, y que éste de por sí está cargado de códigos y elementos ideológicos que modifican o alteran el concepto de lo real, el concepto verdadero de nuestras relaciones con el mundo concreto y material.”¹¹⁷

“Con las aportaciones del psicoanálisis y del marxismo, pero sobre todo las del feminismo, que ha estudiado durante los últimos 30 años cómo funciona la subjetividad, la división entre lo privado y lo público se ha hecho muy cuestionable.”¹¹⁸

El recurso a la hermenéutica como proceso crítico e intuitivo es algo que ya había asentado la tradición reflexiva del arte vanguardista estadounidense hacia finales de la década de los 60.¹¹⁹ Pero allí donde los desplazamientos y ambigüedades calculadas del arte minimal y conceptual dotaban de más importancia al espacio, la producción de González Torres replantea este modelo espacial bajo un modelo crítico *temporal*.¹²⁰

¹¹⁵ Véase, por ejemplo, VV.AA., *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* (cat. exhib.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

¹¹⁶ Así caracteriza Avgikos el peso de estos intereses negociables: “[La] obra [de González Torres], aunque de naturaleza personal, no se constituye en términos de expresión individual; más bien, él se ocupa de sistemas de sentido y significado que operan dentro de convenciones socialmente producidas. Inscribiendo su práctica artística dentro del marco de las políticas de la sexualidad en general, y de la experiencia homosexual en particular, procura indicar la falta de carencia de una subjetividad para los homosexuales en una cultura patriarcal, interrumpiendo la supuesta neutralidad de todo el proceso por el cual el sujeto espectador construye sentido, y queda, así, formado y atrapado.”

[“[Gonzalez-Torres’s] work, while personal in nature, is not constituted in terms of individual expression; rather, he deals with systems of meaning operating within conventions that are socially produced. By inscribing his practice within the framework of sexual politics in general, and homosexual experience in particular, he seeks to index the unavailability of subjectivity to homosexuals in patriarchal culture, disrupting the putative neutrality of the process, whereby viewing subjects are caught up in, formed by, and construct meaning.”] Jan Avgikos, *op. cit.*, pág. 81.

¹¹⁷ Félix González Torres, “Frieda Medín: Una Imagen Reconstruida”, *Everything’s Fine In Puerto Rico Ass It Is* (cat. exhib.), Colegio Universitario de Humacao, Puerto Rico, 1988, pág. 2.

¹¹⁸ [“The last 30 years, with psychoanalysis and Marxist analysis and feminism more than anything else, studying how subjectivity functions, this division between private and public becomes very questionable.”] Felix González Torres y Joseph Kosuth, “Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres. A Conversation”, *op. cit.*, pág. 81.

¹¹⁹ Como señala Chevrier, por ejemplo, ya en 1967 Sol Lewitt se pronunciaba en “*Paragraphs on Conceptual Art*” (*Artforum*, junio de 1967) a favor de un modelo intuitivo que no fuese ni puramente perceptivo ni exclusivamente racionalista y teórico. (Jean Francois Chevrier, *L’any 1967. L’objecte d’art i la cosa pública. O els avatars de la conquesta de l’espai. / The Year 1967. From Art Objects to Public Things. Or variations on the Conquest of Space*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, pág. 159.)

¹²⁰ Jan Avgikos, *op. cit.*, págs. 80-81; Christopher Ho, *op. cit.*, págs., 2-3.

En tanto que actualización presente, persiste en este proyecto una afinidad subyacente con temas modernistas. Así, Moure por ejemplo, describe la obra de González Torres como flujo de incursiones dialécticas en la realidad cuya dispersa ironía no está del todo desvinculada de un pasado crítico modernista.¹²¹ Desarrollando más allá de lo particular esta dimensión temporal y crítica en su obra, Merewether la ha relacionado con una hermenéutica del rastro situada más allá del binomio ausencia / presencia y de su necesario fantasma de fundamento originario. Esta relación binaria por la cual surge un sentido pleno del presente no remitiría según Merewether a un significado originario, sino a una actualización afín con la dialéctica promulgada por Benjamin como devenir histórico, y que Merewether asocia en el trabajo de este artista a “una promesa del pasado por venir”.¹²² Siguiendo esta línea de razonamiento, al apropiarse González Torres de las estrategias formales del minimalismo y del arte conceptual para introducir un discurso diferido, dialógico según Spector,¹²³ también estaría negociando una readaptación de fórmulas ya clásicas y establecidas, ancladas a su vez en la estructura institucional que perpetúa su funcionamiento.¹²⁴ Es en este sentido que cabe entender la aseveración de Storr de que la intención de González Torres es, en esencia, clásica: pretende a la vez agradar e instruir.¹²⁵

Tornemos nuestra atención brevemente hacia algunos de los rasgos personales más sobresalientes que de este proceso hemos destacado a lo largo del capítulo.

¹²¹ Gloria Moure, “Crónica de exposiciones. Félix González Torres «In memoriam»”, *Arte Omega*, n° 17 (febrero-marzo 1996), pág. 52.

¹²² Charles Merewether, “El pasado por venir. En torno a la obra de Félix González Torres”, *Atlántica Internacional*, n° 9 (invierno 1994-1995), pág. 43. Según Merewether, si afirma algo, es sólo tras articular su propiedad como artificio, tras señalar hacia la estructura de su condición como lugar de convención procesual, con el resultado de que la “elaboración de la obra, por medio de la serialización y de las técnicas de reproducción, es desplazar inexorablemente el original por lo que viene después” (pág. 40).

¹²³ Nancy Spector, *op. cit.*, págs. 16-18.

¹²⁴ Es este el reclamo unilateral que le dirige Tumliir. (Jan Tumliir, “Wretched Access. Felix Gonzalez-Torres at MOCA”, *Artweek*, vol. 25 (junio 1994), pág. 12.) Pero la intervención de Gonzalez Torres no es rendición sin condiciones, sino un intento por negociar dentro de las ineludibles limitaciones que impone el contexto de producción cultural hacia el que se dirige – limitaciones de las que incluso los defensores del legado greensbergiano dan cuenta en ese momento histórico. (Véase, por ejemplo, Rosalind Krauss, *op. cit.*, págs. 4 y ss.) Precisamente es el peso de esa tradición institucional lo que regula el sentido que cobran las piezas de González Torres con el paso del tiempo, insertando su agenda política ante el visible relajamiento de códigos significantes con el que opera su propuesta. Esto se refleja, por ejemplo, en un comentario que hace Baltz sobre las ristas de bombillas, quien hacer brillar estas bombillas incandescentes con una luz de impecable corrección política: “Sublimemente hermosas y, no obstante, tan comunes que fuera del contexto de un museo o de una galería se resisten a ser identificadas como arte, las ristas de luces de González Torres son su gesto más consumado de implicar al espectador en la construcción de significado.”

[“Sublimely beautiful, yet so commonplace that outside of a museum or gallery context they resist identification as art, the light strings are Gonzalez-Torres ultimate gesture of implicating of the perceiver in the construction of meaning.”] Lewis Baltz, “(Sans titre), Felix Gonzalez-Torres”, *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 289 (septiembre, 1996), pág. 15.

¹²⁵ Está informada por la noción brechtiana de que el arte, en vez de resolver contradicciones, debe acentuarlas y procurar remitirlas hacia el tiempo presente del espectador para que sea él o ella quien las confronte. (Robert Storr, *op. cit.*, pág. 72.)

En el primer apartado hemos ya sugerido cómo el esparcido de caramelos *Sin título (Chicos amantes)* (cat. nº 116, ARG # GF 1991-9) (Figura 22) pretende ser metafórico proceso de (des)territorialización –entre Ross Laycock y González Torres, pero también entre artista y público, entre el individuo y la colectividad. A pesar de su consistente apariencia (todos los caramelos y sus envolturas son iguales), el proceso de seducción que pone en marcha la instalación caracteriza cada situación como precario (des)encuentro y desbordante sin sentido. Convoca un proceso de repetitiva fagocitación; se convierte en disrupción literal y metafórica de barreras.¹²⁶ Olvido de sí y proceso de dar(se) interesado, esa invitación temática a la relación hipotética de dos¹²⁷ se convierte en el desplazamiento naciente de terceros. Como comenta González Torres:

“Es una metáfora... te doy algo dulce, y tú te lo metes en la boca y chupas el cuerpo de otro... Durante unos segundos he puesto algo dulce en la boca de una persona, y resulta muy sensual.”¹²⁸

Así concreta este interés al referirse al esparcido de caramelos de 1991 *Sin título (Placebo)* (cat. nº 126, ARG # GF 1991-20) (Figura 32):

“... y era una metáfora para cuando Ross estaba muriendo. Así que era una metáfora que pudiera abandonar yo este trabajo antes de que el trabajo me abandonara. Yo lo destruyo antes de que él me destruya a mí... No quería que durara porque así no podría hacerme daño.”¹²⁹

Se trata de un rasgo extensible a las ristras de papel. Así lo indica González Torres al relacionar estas piezas con la inminente muerte de su amante:

“Este trabajo se originó a partir de mi miedo de perderlo todo. Este trabajo habla de controlar mi propio miedo. Mi trabajo no se puede destruir. Yo ya lo he destruido, desde el primer día. Es casi la misma sensación que tienes al mantener una relación a sabiendas de que no va a funcionar. Desde el principio ya sabes que en realidad no tienes por qué preocuparte si no funciona, simplemente porque ya sabes que no funcionará. Así, esa persona no puede abandonarte, porque ya te ha abandonado desde el primer día –así es como realicé este trabajo. Es por esto que lo realicé. Este trabajo no puede desaparecer. Este trabajo no se puede destruir tal como otras cosas de mi vida desaparecieron y me abandonaron. En vez de eso lo destruí yo mismo. Ejercí un control sobre él, y eso es lo que me ha hecho poderoso. Pero es un tipo de poder muy masoquista. Destruyo el trabajo antes de realizarlo.”¹³⁰

Destruir el trabajo desde el primer día es su manera de lidiar con el miedo a perderlo todo, de hacer frente a la incertidumbre. Es una manera

¹²⁶ Eric Troncy, “Felix Gonzalez-Torres. Placebo”, *Art Press*, nº 181 (junio 1993), pág. E 18.

¹²⁷ Estamos pensando aquí en la relación sentimental bajo los términos que elabora Luce Irigaray en *Ser dos*, escrito al que recurrimos con más detalle en el apartado 3.3.1 del capítulo siguiente para analizar las fotografías sobre papel de nuestro artista.

¹²⁸ Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 147.

¹²⁹ [...] and it was a metaphor for when Ross was dying. So it was a metaphor that I would abandon this work before this work abandoned me. I'm going to destroy it before it destroys me... I didn't want it to last, because then it couldn't hurt me.” (Robert Storr, “Felix Gonzalez-Torres. Being a Spy”, *op. cit.*, pág. 32.)

¹³⁰ Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 122.

de saber ya en el presente el futuro: "sabes que no funcionará". Este abandono define el carácter fetichista de su trabajo, fundamentándolo en una ausencia interesada. Si González Torres pretende ejercer así cierto control sobre su vida y pesares, es porque ese lenguaje le permite plantear su objeto de deseo más allá de toda pérdida, como aquello que nunca ha sido poseído. Es lo que le permite a su vez escenificar juegos de significación que son al mismo tiempo salto de lo impredecible, relación de amor e información interesada, confundiéndose todo ello bajo el robo y el préstamo.¹³¹

El proceso persiste visiblemente como metáfora lúdica en otra pieza realizada en 1991, *Sin título (Amantes perfectos)* (cat. n° 112, ARG # GF 1991-7) (Figura 28). La idea del tiempo aparece establecida por un mecanismo perfectamente regulado y controlado por dos relojes colocados uno junto al otro: tiempo que transcurrirá de manera desigual para uno y otro de los amantes, hasta detenerse completamente a medida que se agotan las baterías,¹³² aunque éstas puedan ser eventualmente reemplazadas por otras distintas, como sucede con los dulces, las pilas de papel o las vallas publicitarias en otras propuestas. El objeto, que desaparece y vuelve a aparecer una y otra vez en sus ristras de papeles y sus esparcidos de caramelos, permanece aquí fijo a la pared. Remite, como en aquellos casos, a una irrecuperable ausencia que prevalece mediante un pacto sobre el que descansa, y que funciona con la eficacia de una relojería mecánica.

Algo similar nos sugiere González Torres en otras dos piezas de 1991, *Sin título (5 de marzo) #1*, (cat. n° 117, ARG # GF 1991-11) (Figura 30) y *Sin título (Orfeo dos veces)* (cat. n° 139, ARG # GF 1991-32) (Figura 33). En cada una de estas piezas aparecen dos espejos, colocados uno al lado del otro con un espacio de unos cuantos centímetros separándolos. Resulta imposible ver la imagen completa de uno mismo reflejado en ambos espejos. La parte del cuerpo que en uno se logra reflejar inevitablemente falta en el otro. El trazo que en ellos pauta la mirada desaparece sin dejar otro rastro que el reconstruible por la memoria.¹³³ Para Amor se trata de un interrogante dirigido hacia la representación como proceso de formación identitaria y cultural.¹³⁴ En cualquier caso, esa formulación binaria es extensión de una pareja muy concreta en el historial de esta producción artística.

Por esta razón es importante tener presente que de la misma manera que González Torres pretende trabajar desde los intersticios y las

¹³¹ En este sentido diferimos de lo expuesto por Merewether cuando plantea que la obra de este artista incurre en una lógica del regalo que desborda la economía del cálculo. (Charles Merewether, "The Spirit of the Gift", *Félix Gonzalez-Torres. Traveling op. cit.*, pág. 64.)

¹³² Gretchen Faust, "New York in Review. Group Show", *Arts Magazine*, vol. 65, n° 5 (enero 1991), pág. 96.

¹³³ Para Ferguson, este proceso pone en juego varios aspectos de la memoria, partiendo del placer y la felicidad que se manifiestan a través de la finalidad del objeto, como ocurre en la relación que se instaura entre las magdalenas y Proust. (Ferguson, *op. cit.*, págs. 30-32.)

¹³⁴ Monica Amor, *op. cit.*, pág. 60.

contradicciones del sistema hegemónico también este último puede trabajar en contra de sus intereses, como él mismo reconoce.¹³⁵ Puede proceder a hablar en su nombre con “toda naturalidad”, cuestión particularmente relevante a medida que esta obra se reproduce, viaja y se instala de distintas formas en distintos contextos. De aquí la importancia de no olvidar la relación que guarda esta obra con la historia particular del artista que la realiza y con el contexto preciso bajo el cual la elabora, sin que ello suponga un vínculo determinante para el sentido y disfrute de la misma, sino un dato adicional por el cual potenciar una aproximación informada. Es lo que hemos procurado a lo largo de este capítulo. En los siguientes capítulos profundizaremos en estos aspectos, pero dirigiéndonos a las piezas en las que se centra la presente investigación.

¹³⁵ “Sí, todo lo que digo puede ser usado en mi contra. Esta entrevista puede ser utilizada en contra mía. Pero quiero tomar posiciones y decir lo que creo. Posiblemente no sea la mejor idea, pero todavía estoy intentando promover la idea radical de intentar hacer este sitio mejor para todos. Eso es verdaderamente lo que me importa. Confío en esa agenda. Por eso no tengo miedo del poder. Por eso no me gusta el término «alternativas». ¿Alternativas a qué?”
[“Yes, everything I say can be used against me. This interview can be used against me. But I like to take stands and say what I believe. It might not be the best idea, but I’m still proposing the radical idea of trying to make this a better place for everyone. That’s what I’m all about. I trust that agenda. That’s why I don’t like the term «alternatives». Alternatives to what?”] Robert Nickas, *op. cit.*, págs. 88-89.

CAPÍTULO 3.

Fotografías sobre papel (1980 –1995).

Entre 1986 y 1995 González Torres produce 20 piezas autorizadas consistentes en una serie de fotografías sobre papel especialmente fino, reproducidas en ejemplares limitados, a menudo en series.¹ El principal catálogo razonado que existe sobre la obra de Félix González Torres recoge además 21 fotografías sobre papel producidas entre 1980 y 1990 que no son consideradas obra certificada del artista, sino "material adicional".² Tomaremos en consideración en este capítulo un número de estas fotografías sobre papel tempranas, así como otras inéditas y desestimadas de la selección autorizada como obra, ya que de no considerar estos trabajos dispondríamos tan sólo de dos fotografías sobre papel autorizadas para toda la década de los 80.³ Pensamos que el análisis de este material temprano nos facilitará una mejor comprensión de intereses temáticos que el artista resuelve posteriormente de otras maneras. Al respecto, destacaremos planteamientos en torno a la representación de la identidad y de género, ya que estas cuestiones están vinculadas con ese posterior desarrollo temático de intereses personales que hemos de elaborar.

Desarrollaremos nuestro análisis situando, por un lado, las fotografías tempranas que son desestimadas como obra posteriormente y, por otro lado, aquellas fotografías autorizadas por González Torres como versión definitiva de esta producción. De este modo, nos iremos introduciendo en diversos parámetros de su práctica artística que reinciden en las propuestas autorizadas que examinaremos en los capítulos 4 y 5.

¹ Dos piezas adicionales que hemos incluido en este capítulo, *Sin título (Arena)* (cat. n° 264, ARG # GF 1994-10) (Figura 61) y *Sin título (Oscar Wilde)* (cat. n° 273, ARG # GF 1995-2) (Figura 76) son fotograbados tardíos que hemos decidido incluir a su vez en este capítulo por razones que explicaremos en el apartado 3.3.3.

² Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné* (cat. exhib., tomo 2), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, págs. 141-144.

³ *Sin título (Wall Street)* (cat. n° 3, ARG # GF 1986-5) (Figura 44) y *Sin título* (cat. n° 4, ARG # GF 1986-6) (Figura 45).

3.1 La tiranía de la ilusión.

Los trabajos tempranos con los que damos inicio a este capítulo despuntan hacia consideraciones temáticas que veremos articuladas de forma más discreta en las fotografías sobre papel autorizadas por el artista. Como veremos a lo largo del mismo, y en los siguientes dos al analizar las fotografías sobre rompecabezas y sobre acetato, con el tiempo González Torres desplegará una estrategia más abarcadora, cuya sintonía es sutil retórica elaborada sobre tácticas de apropiación y tergiversación.⁴

De momento, subrayamos dos importantes rasgos de las fotografías sobre papel autorizadas:

1. Por un lado, González Torres suele acudir a un imaginario rápidamente reconocible por un público extenso. Nos presenta, por ejemplo, fragmentos o sombras del cuerpo humano, mobiliario de uso diario como pueden ser camas, lámparas, cortinas o bancos; variados escenarios naturales entre los que podemos encontrar nubes, cielo, mar, arena, nieve o pájaros volando; entornos creados por el hombre, como monumentos o cementerios... Este repertorio de la cotidianidad pretende facilitar que el espectador pueda relacionar en lo que ve elementos de su experiencia propia.

2. Por otro lado, lo que se significa en cada imagen suele establecerse a la sombra de un mecanismo dialéctico que pone en duda una y otra vez el sentido puntual que cobra la evidencia presentada. Puede ser, como acabamos de sugerir, porque parte del dato avanzado permanezca sin precisar. También puede ser porque ciertos datos se declinen una y otra vez en series casi idénticas, reproduciéndose lo antes dicho en nuevas citas con información desplazada, aportando más el artificioso proceso de representar que el llegar a precisar un enunciado concreto. Destacará así cada vez más con el paso del tiempo la presentación sobre lo dicho (la forma signifiante sobre el significado), haciendo relucir el proceso de figurar un discurso para ejercer una crítica de la representación y a la vez activar una lectura reflexiva por parte del espectador.

Esta última característica ha llevado a Spector a plantear que González Torres investiga las implicaciones del medio fotográfico como índice, es decir, en calidad de signo que cobra sentido de acuerdo al referente con el cual se relaciona.⁵ Si el concepto de índice plantea un signo contingente del mundo empírico que recurre en el presente al tiempo pasado, el uso

⁴ No se trata de un caso aislado. Como ha señalado Rosler, hacia finales de la década de los 80 la producción cultural estadounidense deja atrás los recursos de la represión y la argumentación directa como normativa de control social para desplazar sus coordenadas hacia la manipulación del deseo. Dicho desplazamiento requiere a su vez un mayor caudal de imágenes en el "dominio público" cuya cuantía es inversamente proporcional a la diversidad de experiencias que aportan sus representaciones como relación del yo. (Martha Rosler, "Teaching Photography: The Critical Issue", *New Art Examiner*, vol. 17, n° 1 (septiembre 1989), pág. 34.)

⁵ Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres* (cat. exhib.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995, pág. 111.

que hace este artista del índice fotográfico funciona, según Spector, como "tautología paradójica", que dirige la atención del observador menos hacia el evento pasado que hacia el proceso significativo por el cual el índice es empleado como recurso fotográfico, "anulando la existencia de todo referente fuera de ellos mismos".⁶ Será esto lo que a su vez permitirá que surja una pluralidad de relatos en lugar de la voz única. Nosotros nos interesaremos menos por la generosidad de esta hermenéutica hacia la que nos conduce Spector, que por destacar cómo la crítica de la representación que sugiere todo el proceso conjuga particularidad y generalidad para negociar un puntual beneficio. Como ha señalado Avgikos antes que Spector, tras el despropósito que engalana a estas fotografías persiste la intención de cuestionar la mirada falocéntrica y de deconstruir narrativas maestras, en un reclamo que no deja de ser discurso personal.⁷

En este sentido, las piezas nos entretienen tópicamente con una primera impresión que se convierte en dominio fetichista de un relato particular latente, y procedente de la experiencia personal del artista. Su seducción es reiterada insuficiencia, marca de un cometido inalcanzable. Su no dar es más que negación; es pretexto, margen que negocia un despropósito particular. Se debate en contra de un discurso normativo al que no obstante abraza para convertirlo en bucle de una retórica convenida. Su promesa se convierte en umbral de tiranía.

⁶ *Ibid.*, págs. 112-113, 117, 120. De aquí que los planteamientos de Spector, vayan abocados a enfatizar la dimensión hermenéutica en su obra, asociando este eje de análisis con otros dos: la fotografía como presagio de la muerte y como medio de reproducción mecánica (págs. 90 y ss.).

⁷ Jan Avgikos, "This is my body", *Artforum International*, vol. 29, n° 6 (febrero 1991), pág. 83.

3.2 Fotografías sobre papel desestimadas posteriormente (1980-1986).

Al no haber sido publicadas hasta el presente las fotografías sobre papel de González Torres desautorizadas como obra, y encontrarse dispersas en diversas colecciones privadas en los Estados Unidos, no podremos detenernos a examinarlas con la atención que requerirían. Pese a esa limitación, y dado que un examen exhaustivo de las mismas no es indispensable para el trabajo que nos ocupa, nos ha parecido pertinente esbozar un análisis parcial de dicha producción, a partir del cual establecer un trasfondo desde el que proceder a analizar su posterior producción autorizada de fotografías sobre papel. Podremos así disponer de un conjunto de datos para situar su interés durante este periodo formativo y anunciar temas que serán desarrollados posteriormente en su versión "autorizada", admitida por el autor y respaldada por el mercado. Esperamos que nuestra sumaria aproximación a estas piezas tempranas nos permita valorar de forma más reflexiva y mejor informada su obra madura.

Ninguno de estos trabajos tempranos parece ser material de soporte para otras piezas, o simples esbozos preliminares, aunque algunos pasan a ser reincorporados años más tarde en otras piezas.⁸ El hecho de que en ciertos casos se trate de piezas que fueron regaladas o intercambiadas con amigos, tampoco supone necesariamente que fuesen trabajos de menor calidad.⁹ Como ha recalcado Deitcher, muchas de las fotografías sobre papel desautorizadas posteriormente por González Torres pueden ser consideradas cualitativamente equivalentes a otros de sus trabajos fotográficos considerados obra auténtica.¹⁰ A pesar de que en un momento dado el artista desestima este material como obra y decide no presentarlo en exhibición alguna,¹¹ ello no invalida el que fuese considerado como obra por éste cuando lo realizó inicialmente.¹² Veremos al analizar parte de este material que se trata de trabajos bastante explícitos, en los que las preocupaciones y los intereses de González

⁸ Por ejemplo, la imagen que aparece tintada en rojo en la fotografía sobre papel de 1986 (sin titular, cat. n° A16) reaparece el año siguiente en el rompecabezas *Sin título (Madrid 1971)* (cat. n° 21, ARG # GF 1988-12) (Figura 79). La imagen de la fotografía de 1987 *Sin título (París)* (cat. n° A37) vuelve a aparecer en versión autorizada el año siguiente en el rompecabezas *Sin título* (cat. n° 32, ARG # GF 1988-9) (Figura 91). Que estas fotografías desautorizadas estén incluidas en el reducido apartado de "material adicional" que nos provee el catálogo razonado publicado en Alemania, forma parte de una evidente estrategia por salvaguardar la integridad de su legado autorizado. Falta por elaborar un análisis informado sobre la relación que existe entre este material temprano y la posterior producción del artista.

⁹ Dietmar Elger, "Key to Catalogue Entries", *Felix Gonzalez-Torres, Catalogue Raisonné, op. cit.*, pág. 14.

¹⁰ David Deitcher, "Contradiction and Containment", *Felix Gonzalez-Torres. Text* (cat. exhib., tomo 1), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, págs. 108-110.

¹¹ *Ibid.*

¹² Por ejemplo, en 1985, un año antes de iniciarse el recuento cronológico que González Torres realizaría de su producción autorizada como obra posteriormente, éste participó con una serie de 15 fotografías sobre papel (entre las que se encontraba la fotografía sin titular (cat. n° A37), cuando no una idéntica) en la exhibición colectiva *Nueva Fotografía Puertorriqueña*, que se realizó en 1985 en el Museo de la Universidad de Puerto Rico.

Torres son planteados de forma directa. Tal vez por esta razón hayan sido desautorizados posteriormente por el autor, ya que, como podremos comprobar más adelante, sus fotografías sobre papel autorizadas son mucho más discretas a la hora de abarcar los mismos intereses.

Hemos considerado para nuestra discusión en este apartado las fotografías sobre papel no autorizadas que incluye el catálogo razonado del artista publicado en Alemania en el año 1997 (cuyas anotaciones descriptivas son las únicas indicaciones de las que disponemos para trabajar con estas piezas). Complementamos esta información con otras siete fotografías sobre papel inéditas, también desestimadas posteriormente por el artista y coetáneas al grupo de fotografías sobre papel recogidas en el citado catálogo. Se trata de piezas procedentes de colecciones particulares en Puerto Rico que fueron realizadas a principios de la década de los 80.

3.2.1 Cuestionamiento de la identidad y de su representación.

En el capítulo anterior señalamos que cuando González Torres emigra hacia Nueva York la vanguardia neoyorquina que éste tiene como referente inmediato emplea la fotografía para plantear una crítica del falocentrismo y de los metarrelatos modernos. No es de extrañar que su producción temprana de fotografías sobre papel refleje ese interés, filtrado desde el punto de referencia que supone su experiencia particular.

De las anotaciones descriptivas que nos proporciona el catálogo razonado del artista publicado en 1997 se desprende que gran parte de este material desautorizado incorpora un imaginario visiblemente relacionado con el contexto hispano-caribeño del que procede el artista. Tanto palmeras¹³ como crucifijos (inmersos en tonalidades distintas)¹⁴ nos sugieren que González Torres se interesa por indagar en estas piezas ciertos rasgos identitarios.¹⁵ Este material temprano también sugiere cierto

¹³ Dos fotografías a color del año 1987, sin titular (cat. n° A20 y A31), muestran estos árboles, una palmera únicamente en el caso de la primera fotografía y una pareja de palmeras en la segunda. La fotografía sobre papel de 1988 sin titular (cat. n° A38) muestra una palmera vista a través de las grietas en un muro de hormigón. (Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné, op. cit.*, págs. 142-144.) Recordamos al lector que tanto la palmera como el hormigón son códigos estrechamente vinculados con el paisaje visual de la cotidianidad en países tropicales que han sufrido una súbita modernización a partir de la segunda mitad del siglo XX. Es al menos el caso de Cuba y de Puerto Rico, es decir, del contexto geográfico y cultural del que procede González Torres inmediatamente antes de instalarse en Nueva York. Véase Adrián Badías y Mara Negrón, *Cemento* (cat. exhib.), Museo de Arte e Historia de San Juan, Puerto Rico, 1998.

¹⁴ Este es el caso de las siguientes fotografías, realizadas en 1986: sin titular (cat. n° A13 y A15), ambas tintadas en rojo, sin titular (cat. n° A14), tintada en azul, y *El deseo del Señor* (cat. n° A17), tintada en verde. (Dietmar Elger, *op. cit.*, pág. 142.)

¹⁵ Resulta relevante la notoriedad que adquieren en el periodo que González Torres realiza esta serie de fotografías con imágenes de crucifijos, las fotografías del artista *neoyorican* (de origen puertorriqueño pero afincado en la ciudad de Nueva York) Andrés Serrano. Su investigación del valor semántico que adquieren colores similares y un imaginario afín es particularmente controvertida por ser abordada concretamente en relación a fluidos corporales. Nos referimos a su conocida serie fotográfica en la que aparecen símbolos cristianos sumergidos en leche, sangre y orina. Por ejemplo, en su controvertida fotografía de 1987, *Piss Christ*, aparece la imagen de un

interés por trabajar con códigos de lo natural y de lo cotidiano, como ocurre en dos fotografías de 1983 en las que aparecen flores en un parque (sin titular, cat. n° A4 y A9) y en otra de 1985 que muestra fragmentos del cielo y del mar tras una verja con cadenas y alambre de espinas (sin titular, cat. n° A12).¹⁶

Algo similar ocurre con una fotografía de 1980 (*Pedro y Pablo*, cat. n° A1) que muestra dos gatos siameses pertenecientes al artista acostados sobre una alfombra.¹⁷ Que aquí se designe a esta pareja de animales domésticos con nombre de hombres, "Pedro y Pablo", puede resultar anodino. Pero lo que en este caso específico pueda ser una banal coincidencia, en posteriores trabajos fotográficos da paso a una estratégica perversión del reino animal y de la historia natural, dejando en entredicho lo que alcanzamos a ver para abordar de forma tangencial el discurso que interesa a González Torres.¹⁸

Muchas de las fotografías tempranas que examinaremos a continuación sumergen la mirada en un juego masturbatorio. Su espejismo es menos encuentro de dos que disfrute solitario. El paso frívolo de datos que extienden al espectador cuestiona planteamientos que conciernen a nuestro artista, como puede ser, por ejemplo, plantear la masculinidad

crucifijo sumergida en un celestial baño de orina dorada. Véase la Figura 42. Serrano señalaba en su momento que se trataba de una investigación sobre la representación y abstracción del cuerpo y sus fluidos que pretendía cuestionar el proceso por el cual este complejo sistema cognitivo se reduce a un simple sistema de valores polarizados entre lo que es supuestamente bueno y malo. (Derek Guthrie, "Taboo artist. Serrano Speaks" (entrevista), *New Art Examiner*, vol. 17, n° 1 (septiembre 1998), pág. 45.) Nos parece descabellado pensar que un interés similar por cuestionar la identidad y su representación como construcción sociocultural esté en la base de estas fotografías de González Torres que acabamos de mencionar. De ser así, en estas piezas dirige un interrogante tanto a la religión como al nacionalismo (rojo y azul son los colores de la bandera estadounidense, pero también de la puertorriqueña, el verde no tan sólo recuerda una naturaleza ausente, sino también un residuo tóxico). Como veremos en el Capítulo 5, un año después de realizar estas fotografías, a partir de 1987, el artista acudirá de forma iconoclasta en sus fotostatos a estas dos instituciones normativas, la religión y la nación (o más concretamente, su concepción social-demócrata en los Estados Unidos), entrelazándolas a la compleja red de relaciones que supone un contexto socioeconómico en radical mutación. Este desplazamiento táctico se entrevé a su vez en la serie de paneles monocromáticos que exhibe en el New Museum de Nueva York en 1988, "Colores Prohibidos" (cat. n° 41, ARG GF # 1988-22), y que dedica a "todas las personas con el SIDA". La obra consiste en cuatro paneles de medidas idénticas pintados con los colores verde, rojo, blanco y negro. Como señalaba entonces el propio González Torres, estos colores representaban un nacionalismo letal en ciertos contextos e inofensivos en otros: "Es un hecho que cuatro colores -rojo, blanco, negro, y verde- yuxtapuestos en cualquier manera constituyen un crimen para el ejercito Israelí en los territorios palestinos; que esta combinación de colores puede provocar una golpiza, un tiro, un estado de sitio, o una fotografía de prensa. También es un hecho que presentar estos cuatro colores prohibidos, aquí en un museo en Soho, es un acto solidario de consciencia, que no va a precipitar una reacción equivalente." Félix González Torres, *Una instalación de Félix González Torres* (folleto de exhibición), Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1988.

¹⁶ Los datos proporcionados sobre estas fotografías sobre papel sin titular provienen de las anotaciones descriptivas que aparecen en el catálogo razonado de 1997. (Dietmar Elger, *op. cit.*, págs. 141-142.)

¹⁷ Una vez más, estos datos provienen del catálogo razonado publicado en 1997. (Dietmar Elger, *op. cit.*, pág. 142.)

¹⁸ Otra apropiación de lo común y corriente como dato particular se evidencia en la fotografía de 1983 sin titular (cat. n° A5) cuya imagen muestra un recorte de periódico en la que ha sido insertada una viñeta. Su intervención también es resignificación del registro público como dominio particular.

como construcción arbitrada (atravesada por el artificio). Con todo, los interrogantes suscitados hacen del autor y del lector intérpretes aislados, anunciando ese voluntario desencuentro que ha de caracterizar a su producción autorizada.

Es lo que nos sugiere la fotografía sobre papel de 1980, *Pancho Villa tuvo un sueño* (cat. n° A). Véase la Figura 34. La imagen nos presenta varios objetos separados en tres grupos sobre una mesa. Este bodegón es *vanitas*, escenario a la espera de un observador que se convierta en intérprete,¹⁹ y dé cuerpo a la situación mediante la trama de su mirada. La posesión de ese artificio se elabora sobre términos sexuados que recalcan el quimérico estatuto de lo que se sostiene y afirma en designación.²⁰

Una diminuta pistola, cual ruleta rusa, espera en el centro de la composición. A su izquierda, una serie de monedas avanzan hacia el primer plano de la imagen. A su derecha, retrocediendo hacia el fondo de la imagen, dos prótesis dentales se cierran sobre un gran falo erecto. La falta de unos cuantos dientes no hace mella en el firme propósito que se pretende. El fantasma de ese sugerente bocado queda enmarcado, a su vez, entre una prótesis inerte justo detrás, posada boca arriba sobre la mesa, y una ristra de dientes que también esperan su turno de debate, junto a un *cock ring* abierto, justo delante.²¹ Ese despliegue de señas que evidentemente gira en torno al falo no deja de significar la masculinidad como precario umbral. Éste es suspendido y cuestionado, pero sin llegar a ser enteramente desarticulado su protagonismo ni puesto en entredicho.

Los dientes se convierten en munición dialéctica de la calderilla desparramada que reflejan, a su izquierda. Dientes y calderilla se convierten en dos caras de una misma moneda que debate la suerte esperada; forman rangos de una sola falange que ha de correrse frente al disparo de la incertidumbre; son relación bilateral de un mismo sujeto que permanece ausente. Reducidos a objeto de la mirada, hacen del presunto sujeto y su trama de interés una puesta en cuestión. Lo que se muestra resulta ser interrogante de lo que está por suceder, del género de esta mercancía, arbitrada dotada de signos de masculinidad. A manera de *western*, el sexo, la violencia y el dinero comparten cartelera en este estreno. Aunque el guión es de lo más corriente, se presenta de forma

¹⁹ Cruz ya ha profundizado en la influencia que tiene Brecht en la posterior práctica artística de González Torres. (Amada Cruz, "The Means of Pleasure", *Felix Gonzalez-Torres. Traveling* (cat. exhib.), Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1994, págs. 13-16, 21-22.)

²⁰ En este sentido, su puesta en escena se convierte en crítica de la mirada fálica y de esa tradición falocéntrica que elabora la construcción de la identidad y del género como autoafirmación del yo y exclusión del otro. Esto recuerda la "perspectiva relacional" de la que nos habla Weeks como posible recurso por el cual comenzar a cuestionar la sexualidad como categoría unitaria, más allá de su normativa heterosexual (el coito genital) —es decir, cuestionando sus extensas relaciones de dominación y subordinación, así como si es necesario o deseable ir más allá de estas relaciones. (Jeffrey Weeks, *Sexualidad*, Barcelona, Paidós, 1998, págs. 85-86.)

²¹ "Cock ring" es el término inglés para un artilugio que se coloca alrededor del pene y de los testículos con el propósito de conseguir una coagulación de sangre y mantener una erección más firme y duradera. Estos objetos suelen ser aros de metal o bandas de cuero, como el que aparece en la imagen.

muy pretenciosa, con excesivo barroquismo. El mensaje queda diluido bajo tanta información. Lo que se evidencia, en su defecto, es el deseo de encarar al espectador a los términos del ver y del interpretar, convirtiendo ese encuentro en interrogante. Aun cuando en este caso concreto el protagonista preciso de la acción no se personifica, resplandece en solitario tanto el artista, desde su ausencia, como la mirada del espectador. Su juego masturbatorio es delimitado por la extensión de esta mesa y sus componentes.

Otra variante de este "casual" encuentro reaparece en un grupo de fotografías sobre papel de 1983, en las que el artista se representa a sí mismo desnudo, portando máscaras negroides e incorporando otros elementos iconográficos vinculados con la tradición hispano-caribeña de la que éste proviene. En estas imágenes, González Torres hace de su cuerpo y de su dormitorio un escenario para el espectador, recurriendo a diversos objetos para resaltar en lo que vemos una construcción arbitrada. Que incorpore en estas escenas una y otra vez máscaras con rasgos negroides sugiere un cuestionamiento tanto de la representación de la identidad cultural como de la representación de género. Conllevan el peso distante de aquello que despuntaba Joan Rivière en su seminal ensayo de 1929 cuando proclamaba el artificio de la máscara como relación de lo femenino, que a su vez incidiría en la tradición psicoanalítica del feminismo y su búsqueda de alternativas a la concepción falocéntrica del género como algo natural y biológicamente determinado.²² Dado el posterior contexto en el que trabaja González Torres, el peso de dicha tradición crítica se enmarca bajo el influjo incipiente del postfeminismo y de los estudios *queer*.²³

Resulta significativo al respecto que ninguna de estas fotografías muestre el rostro del artista. En una de ellas, sin titular (cat. n° A6), aparece el torso de González Torres de perfil con dos máscaras colgadas en la pared justo detrás. En otra, *Autorretrato con pluma* (cat. n° A8), aparece de nuevo desnudo, pero la máscara queda remplazada por una pluma. En una tercera fotografía aparece una vez más su cuerpo desnudo, acostado de perfil sobre una cama, con el rostro nuevamente cubierto por una máscara (sin titular, cat. n° A7). Una cuarta fotografía (cat. n° A10) muestra el mismo escenario, pero con el artista en cucullas.²⁴ Más allá de la simple evidencia por la cual una y otra vez reaparece el cuerpo del mismo hombre como objeto de placer, puesto en escena repetidamente desde variados enfoques, posado de distintas maneras con la ayuda de diversos recursos escenográficos, su amanerado juego destaca ese lugar al que nos convida como convenido artificio. Su espejo ensimismado es

²² Joan Rivière, "Womanliness as Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*, 1929. (Citado en Harry Brod, "Masculinity as Masquerade", *The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation* (cat. exhib.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pág. 13.)

²³ Juan Vicente Aliaga, *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, 1997, págs. 91-106.

²⁴ Todos estos datos provienen de las anotaciones descriptivas de estas piezas que nos proporciona el catálogo razonado de 1997. (Dietmar Elger, *op. cit.*, págs. 141-142.)

narcisismo fálico que señala hacia el presunto dominio de la experiencia íntima a la que somos convidados como despliegue interesado de señas convenidas.

Así lo confirma la fotografía titulada *Auto-retrato, NYC 1983* (cat. nº B). Véase la Figura 35. Al representarse aquí, González Torres parece menos interesado en extendernos una "buena fotografía" que en escudriñar una vez más en elementos específicos que lo configuran a él como personaje en cuestión, como hombre, como homosexual y como caribeño. La accesible inmediatez de su cuerpo desnudo y bronceado domina la composición. Una vez más en cuclillas, éste se muestra erguido diagonalmente en el centro de la imagen sobre una superficie horizontal convertida en cama provisional, visiblemente demasiado pequeña para ser tomada por una cama verdadera. Las mosquiteras que cuelgan sobre esta plataforma ofrecen cierto registro de intimidad, pero los trípodes visibles en un primer plano, a la izquierda y a la derecha de la imagen, desmontan dicha sugerencia como función escenificada para el espectador. Aun así, las mosquiteras suponen claves sugerentes para situar este escenario culturalmente en latitudes meridionales o, en todo caso, visiblemente más cercanas a la región caribeña de la que procede el artista que a la de Nueva York en la que, como afirma el título, se ha realizado la imagen.²⁵ Que la identidad cultural está bajo el punto de mira lo confirman tanto las máscaras negroides que cuelgan sobre la pared, sobre la cara del artista y sobre la "cama", como los expresivos dibujos que aparecen suspendidos en el plano del fondo, entre los que destacan dos palmeras junto a un conglomerado de explosivos diseños y colores.

Cual otro signo más, el cuerpo de González Torres permanece suspendido en el acto de algo que está por ocurrir. Se convierte en objeto inerte de una función por definir. Su perfil en cuclillas, sin dejar entrever del todo si está por incorporarse o si va a postrarse, con las piernas entreabiertas, pero sin dejar del todo evidente si es porque va a dar o a recibir, tan sólo muestra frontalmente al espectador el rostro del artista porque va cubierto por una máscara. Su aparente disponibilidad muestra menos ser intimidad por desvelarse que patente interés por permanecer en un ambiguo registro, perfilándose como suerte por echarse. Visiblemente, tanto la mano derecha como la mano izquierda aguantan un peso momentáneo cuyo sostén pasajero está por dar paso a otra situación. Su pose es doble juego que va al encuentro del consabido tópico, que hace de todos los latinos "machos calientes"; es evidencia que lo sustenta y lo desmiente a la vez. Aquí, en la ficticia apariencia de este espacio íntimo, nuestra proximidad a la piel del artista descubre el decepcionante balance de una promesa rota –sin dejar de ser encanto cuya seducción garantiza un nuevo (des)encuentro. Los términos de estos

²⁵ Su decir es otro signo ficticio de las latitudes tropicales que recién deja atrás el artista cuando toma esta fotografía. A su vez, es recurso metafórico del proceso fotográfico que configura el principal protagonismo de esta pieza: permite atravesar la mirada como caricia y calor corporal del tacto y supedita esa ilusión al entretejido de una fina retícula.

juegos preliminares son *foreplay*,²⁶ retroalimentan lo que sucede de cabo a rabo, señalando hacia la identidad, el género y la orientación sexual que están al acecho como convenido artificio y extendiendo el festín visual al que accedemos en orgiástico sin sentido.²⁷

La imagen suspende bajo un interrogante tanto la evidencia presentada como el acto de mirar. Una vez más, la locuacidad narcisista que despliega González Torres es seducción en la que sujeto y objeto intercambian miradas como quien se pasa de mano en mano el interés de un placer venidero que, de llegar, deja poco más de sí que las manos húmedas y vacías ante la expectativa. Con ello, consigue que el espectador se cuestione sobre la manera “natural” por la cual alcanza a ver, sobre la manera que tiene de “retratar” su alrededor –consiguiendo hacer de este golpe que el espectador, en su función de intérprete, también se convierta en el homenajeador. En este sentido, el autorretrato es también un doble retrato: el artista vuelve en bucle su presunto retrato para señalar hacia lo que se elabora como ficción de autor, denunciando la arbitraria constitución del sujeto en protagonista como transcurrir sustentado por afectos normativos y relaciones sociales cuyos procesos objetivos no dejan de responder a redes de poder.²⁸

Entre los toques jocosos que hacen pasar con gracia el mal sabor de esta negociación, destacamos la figurilla blanca de una mujer, probablemente de plástico, colocada justo frente a las piernas bronceadas del artista. Reducir la mujer a esta talla ridícula y colocarla al nivel de los pies del hombre no es suficiente: el personaje también adopta la típica postura de desnudos femeninos que aparecen en calendarios. Pero el conjunto de elementos consigue ridiculizar tanto la concepción de lo viril como la de lo femenino, reduciendo ambas (la figura masculina de carne y hueso y la de plástico de la mujer) a un mismo denominador común, que pone en evidencia el estereotipo por el cual ambos no dejan de ser más que arbitradas convenciones.²⁹

Como en las otras fotografías, González Torres nos extiende aquí un interrogante sobre el proceso por el cual interpretamos un sentido u otro a partir de signos particulares. Su cuerpo de datos es seducción circunscrita a un saber solitario, carga homoerótica estampada por la primacía del

²⁶ Entiendáse en el sentido de calentamiento erógeno.

²⁷ Son también marcas de algo extraño, fuera de lo normal, que González Torres interpretará de forma persistente, si bien más discreta, en sus posteriores fotografías sobre papel y sobre rompecabezas para abordar su experiencia sentimental junto a Ross Laycock.

²⁸ Hemos realizado esta interpretación apoyados en la lectura que hace Martínez-Collado de fotografías y autorretratos de otras artistas. (Ana Martínez-Collado, “Cyberfeminismo: Tecnología, subjetividad y deseo”, en Juan Vicente Aliaga *et al.*, *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Universitat de València, 2001, págs. 224-225.)

²⁹ Como señala Butler, una vez fabricada “la identidad funciona como un fantasma políticamente eficaz”, mientras que las categorías de identidad “tienden a ser instrumentos de regímenes regularizadores, tanto si actúan como categorías normalizadoras de estructuras opresivas como si sirven de puntos de encuentro de una oposición liberadora de esa misma oposición”. (Judith Butler, “Imitación e insubordinación de género”, *Revista de Occidente*, n° 235 (diciembre 2000), pág. 86.)

falo. En este sentido, su crítica a la representación de la masculinidad no deja de celebrar la construcción del yo como marca sexuada. Se elabora como juego masturbatorio que sabemos perfectamente de antemano que no va a concluir en compañía.

Las fotografías de ciertos desnudos masculinos que Robert Mapplethorpe realiza a partir de la década de los 70 nos proporcionan un parangón relevante para abordar la medida de esta cadencia. Tomemos, por ejemplo, el autorretrato que realiza éste en 1978, en el que posa en cuclillas, dirigiéndose "frontalmente" hacia el espectador. Véase la Figura 36a. El látigo que le sale del ano a Mapplethorpe es disparador del obturador foto-fálico y enlace dialéctico entre sujeto y objeto. Es ligadura que vincula y separa al espectador con la imagen y con el artista. Cual visión maquinista, promete un usufructo que no deja de ser expectativa puntual del ojo en su reclamo falocéntrico.³⁰ Su promesa seductora no es más que resguardo libidinoso de un juego interminable en el que ojo y culo se debaten por un protagonismo solitario, erigido visiblemente frente a todos en nombre del otro ausente.³¹

La provocación abierta de Mapplethorpe, quien por cierto también cursó estudios de arte en el Pratt Institute,³² como lo haría posteriormente González Torres, contrasta con la discreta invitación que extiende este último en su posterior *Auto-retrato, NYC 1983*. Compárense las Figuras 35 y 36a. Como su predecesor, González Torres se muestra de manera abierta en una postura que es falazmente pasiva, objeto de una visión atrapada en sus destellos fálicos, virtual protagonista de un deseo regido por perversos desdoblamientos. Pero se distingue de Mapplethorpe al relegar una y otra vez este proceso solitario hacia accesorios que hacen posible su desdoblamiento múltiple. Esa versatilidad sigue siendo artificio sostenido por una mirada fálica, pero ésta es declinada sobre múltiples signos antes de ser devuelta como interrogante y figura de sujeción hacia el espectador. El disparo de Mapplethorpe lo involucra con pocos preliminares; la mirada de González Torres necesita de un complejo despliegue de elementos intermediarios para llevar a cabo la misma operación, adoptando toda clase de signos-fetiches que exceden el

³⁰ Nótese la discreta, pero importante presencia del reloj que lleva en la muñeca izquierda el artista.

³¹ Aliaga señala hacia los dibujos eróticos que Tom of Finland (Touko Laaksonen) venía realizando desde la década de los 50 como precedente importante de esta disposición del cuerpo masculino en objeto de deseo y centro de la mirada fálica. En su caso, como indica el autor, se trataba de un contexto previo al surgimiento del movimiento gay, en el que el desplazamiento que se busca no procura únicamente una mirada externa y voyeurista por parte del espectador, sino que le permite también identificarse con las diferentes miradas internas formadas por los protagonistas a medida que participan de un círculo "homosocial fuertemente teñido de heterosexualidad". (Juan Vicente Aliaga, *Bajo Vientre, op. cit.*, págs. 63 y ss.) En contraposición, el crudo realismo que nos presenta Mapplethorpe sería según Aliaga una "mirada... desapasionada, fría, cerebral... alejada de la jovialidad y sentido del humor de las breves historietas de Tom of Finland". (*Ibid.*, pág. 65.)

³² Richard Marshall, "Mapplethorpe's Vision", *Robert Mapplethorpe* (cat. exhib.), Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1988, pág. 82.

distintivo perfil del binomio fálico sin prescindir de su lógica operativa.³³ En este sentido, anuncia esa ubicuidad que ha de caracterizar su posterior práctica artística, desplazando la literalidad de lo evidente hacia enclaves más discretos para provocar un interrogante allí donde el espectador configura un sentido personal.

Su distanciamiento de la abierta confrontación en la que sitúa Mapplethorpe al espectador se comprende mejor si contextualizamos el trabajo que desarrolla González Torres, pues a pesar de situarse a escasos años uno del otro, durante ese lapso de tiempo el panorama estadounidense atraviesa profundas transformaciones políticas, económicas y socioculturales. Ya las hemos recalcado en el capítulo anterior al señalar hacia el embiste de la epidemia del SIDA, el influjo de las políticas neoliberales bajo Reagan y el asentamiento de las altas tecnologías en los modos de producción. Resulta relevante destacar al respecto un último detalle en nuestra comparación del autorretrato de Mapplethorpe con el de González Torres. En cada caso, una sábana blanca extiende al espectador una invitación al acoplamiento precario. Pero en la imagen de Mapplethorpe la sábana se convierte en pedestal clásico, coronado por un laurel inesperado. Hay premio y entrega precisa en ese juego de roles. Por el contrario, en la imagen de González Torres la sábana se convierte en provisional cama y mesa de trabajo. Este énfasis de la labor en proceso refleja un cambio de actitud: comparte una fusión de los dominios de lo público y de lo privado a la vez que, como nos confirman posteriores piezas, anuncia que para González Torres la relación entre fotografía y escultura ha de pasar por una transfigurada noción del monumento.³⁴ Más adelante veremos que estas cuestiones temáticas reaparecen en su producción de fotografías sobre papel autorizadas, en las que el cuerpo masculino brillará desde su ausencia.

La crítica de la representación que se desprende en estas fotografías tempranas nos sugiere un primer rasgo programático que González Torres ha de resolver de distinta manera en su producción posterior: la intención

³³ Podemos comprobar la medida de este desplazamiento una vez más al comparar la fotografía que González Torres realiza en 1980, *Pancho Villa tuvo un sueño* (cat. n° A), con la que realiza Mapplethorpe en 1982, *Cock and Gun*. Compárense las Figuras 34 y 36c.

³⁴ Véase en el apartado 3.3.1 nuestro análisis de la serie de fotografías *Sin título (Historia natural)* (cat. n° 107, ARG # GF 1990-38), realizada por González Torres en 1990. Esta distancia que une y separa a ambos artistas cobra relevancia nuevamente cuando comparamos la serie de polaroids que hace Mapplethorpe en 1973, *Sin título* (Figura 36b), con la posterior pieza que hace González Torres en 1985, *Sin título* (Figura 43). La fotografía de González Torres reproduce una imagen casi idéntica a la escultura neoclásica que aparece en una de las polaroids que componen la composición de Mapplethorpe, concretamente la que está situada en el centro de la fila superior de esta composición. Se trata de una similitud demasiado pronunciada para tratarse de una casualidad, a pesar de sus obvias diferencias. Para Mapplethorpe, la figura neoclásica es pretexto para desnudarse, adoptar sus poses e interpelar directamente la mirada del espectador. No duda en incluir en la imagen de la escultura que se apropia el espacio en la que ésta se localiza, o en recontextualizar a su vez ese monumento público al que recurre dentro de una serie de imágenes personales tomadas visiblemente en un espacio íntimo, cuando no cerrado. González Torres también incorpora este monumento, pero se apropia de la figura en calidad de signo descontextualizado como pretexto para abordar su vida personal, incorporándola así en un proceso de resignificación invariablemente amplio y extenso, cual reflejo del intercambio de mercancías en un contexto de creciente liberalización.

de hacer partícipe al espectador de una experiencia personal concreta, aun cuando este proceso de significación entre lo privado y lo público permanece sujeto a un lenguaje que acarrea la objetivación propia del discurso dominante, reproducido a su vez en cada enfoque de la mirada. En estas piezas ese programa se lleva a cabo mediante el barroquismo de escenarios complejos que ponen en duda el sentido que cobra cada abrir y cerrar del telón. En su producción autorizada, esto se lleva a cabo mediante enfoques mucho más sutiles y discretos.

En ambos casos se puede apreciar una relación narcisista de la creatividad que nos sugiere una afinidad con el proceso estético que defiende Oscar Wilde. Ello nos parece ser mucho más evidente en su posterior producción autorizada, en la que González Torres deja atrás la literalidad de estas piezas por un discurso más abstracto, sostenido en visiones aún más simplificadas. Recordemos, que para Wilde el "arte no se dirige a la facultad de reconocimiento ni a la facultad de la razón, sino sólo al sentido estético", lo que convierte al arte en algo puramente grandioso, en la "labor del artista decorativo".³⁵ Es precisamente en su aspecto decorativo donde, según Wilde, el arte encuentra su autonomía total, permitiendo al individuo crítico, y por extensión a la sociedad, evolucionar hacia una libertad radical –ya que, desde su punto de vista, la única manera de abordar al otro, tanto en lo social como en lo colectivo, es a través de este individualismo.³⁶ Destacamos desde ahora este punto de inflexión entre ambos autores, Wilde y González Torres, porque pensamos que esta afinidad se intuye ya en la banalidad de estas piezas tempranas y porque nuestro artista alude a Wilde en piezas autorizadas que abordaremos posteriormente.³⁷ Pero también hacemos esta puntualización para enfatizar cómo, a pesar de tomar elementos de la estética que propone Wilde, González Torres no pregona la misma autonomía radical, reconociendo en su lugar la importancia que tiene el contexto social para adjudicarle valor al proceso estético.³⁸

³⁵ Oscar Wilde, *El crítico como artista*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pág. 51.

³⁶ *Ibid.*, págs. 59, 75.

³⁷ Una referencia histórica a Wilde aparecía en 1989 en el listado de la valla publicitaria *Sin título* (cat. n° 65, ARG # GF 1989-13) (Figura 13) y en el de las serigrafías sobre papel *Sin título* (cat. n° 57, ARG # GF 1989-5) (Figura 14), reformulada posteriormente bajo la ristra de papel de 1991 *Sin título* (cat. n° 120, ARG # GF 1991-10) (Figura 4). Como veremos en el siguiente capítulo, otra alusión a Wilde aparece en el rompecabezas de 1989 *Sin título (La tumba de Oscar Wilde)* (cat. n° 72, ARG # GF 1989-23) (Figura 109), así como en los textos que aparecen en los rompecabezas de 1991, *Sin título* (cat. n° 145, ARG # GF 1991-40) (Figura 113) y *Sin título (Últimas cartas)* (cat. n° 155, ARG # GF 1991-50) (Figura 117), que corresponden a fragmentos de su obra en un acto, *Salomé*. Posteriormente, en 1995, la edición de 250 serigrafías sobre papel rasgado *Sin título (Oscar Wilde)* (cat. n° 273, ARG # GF 1995-2) (Figura 76), vuelve a reproducir otro encuadre de este texto. Fue concebida para acompañar una edición especial de la publicación monográfica que le dedica ese año Nancy Spector con motivo de la exhibición retrospectiva del artista en el Museo Guggenheim de Nueva York. (Dietmar Elger, *op. cit.*, pág. 136.)

³⁸ De aquí, por ejemplo, que en piezas como la antes mencionada valla publicitaria *Sin título* (cat. n° 65, ARG # GF 1989-13) (Figura 13) González Torres haga alusión a Wilde en tanto que *referente histórico* que cabe comprender dentro de la lucha del colectivo gay y lésbico por conseguir mayores libertades.

La fotografía sobre papel sin titular (cat. n° C) (Figura 37) nos permite ilustrar este proceso. El encuentro aquí de diversos participantes es pretexto para hacer de la mirada un terreno conflictivo, convirtiendo la apariencia en aprehensión cautelosa y la corriente escena urbana en motivo que cuestiona la normalidad. El gesto del atento felino es acorde con la garra crispada del niño con rasgos latinos que se le aproxima. Se extiende a los brazos que se reflejan en el cristal, dejando apenas entrever la imagen de González Torres mientras toma la fotografía. Los tres protagonistas (adulto, niño y gato) se disputan el dominio de lo que acaece sobre la superficie del cristal: son motivo de (des)encuentro, a la vez sostén y fundamento de la mirada y sus fantasmas. Como el banal servicio de venta que se anuncia sobre sus cabezas, su roce de signos sostiene un intercambio puntual de intereses.

Otro (des)encuentro interesado, aparentemente anodino, muestra la fotografía de 1980 *Conversations* (cat. n° D) (Figura 38), declinada a su vez en la fotografía sin titular (cat. n° E) (Figura 39). Conjugan los planteamientos antes resaltados en torno a la visibilidad, a la representación y a la configuración de la identidad en términos de otra temática concreta: la precariedad de encuentros homosexuales.³⁹ Se trata de piezas en las que González Torres trabaja con lugares cuyo uso es puntualmente desviado para encuentros sexuales marginales, como suele ocurrir en ciertos espacios públicos cuya sexualización transforma las tradicionales nociones de lo privado y lo público, incidiendo a su vez en lo que se entiende por intimidad.⁴⁰

La penumbra que comparte cartelera en ambos estrenos es claroscuro denso de un escenario en el que se debate en soledad el uno y su doble. Ese escenario queda contrapuesto en ambas instancias a la claridad del espacio exterior. En la primera fotografía, queda enmarcado por una ventana en el primer plano y por otra ventana apenas visible al fondo. En la segunda, esa situación se hace visiblemente caótica; el continente aparece destartado, atravesado por numerosos huecos hacia el exterior. Ambos casos dejan entrever en sus lugares de paso, diáfanos y a la vez relativamente cerrados, la ocasión para una negociación personal que cobra sentido en el umbral del espacio público y del espacio privado, debatiéndose dialécticamente entre la interesada transacción y el precario abandono. Sus evidentes guiños de ojo serán canjeados en fotografías posteriores por matices muchos más discretos, haciendo del sentido que cobran visiones a todas luces distintivas el motivo de una apuesta personal menos precisa. Pero esa estrategia posterior ya se sugiere

³⁹ Corresponden a un periodo en el que González Torres se interesaba por trabajar en espacios marginales de la ciudad en los que ocurrían encuentros sexuales clandestinos entre hombres. Así me lo ha comunicado Margarita Hernández Cruz, dueña de estas fotografías y amiga del artista, que mantuvo una estrecha relación con el mismo, mientras este último vivió en Puerto Rico y durante el periodo temprano que pasó en Nueva York.

⁴⁰ Rommel Mendes-Leite y Bruno Proth, "Usages et techniques de la rencontre homo(érotique)", en *Miradas sobre la sexualidad*, op. cit., pág. 17.

lejanamente en estas fotografías tempranas, que apuntan hacia lo claro como estando inmerso sin cesar en lo oscuro.⁴¹

Las presuntas "conversaciones" de la primera fotografía, *Conversations* (cat. n° D) (Figura 38), son apenas susurro. La imagen permite vislumbrar el encuentro precario de dos siluetas en el plano del fondo. Su solitario diálogo no está reñido con el aislamiento del loco, que habla sin que otros lo entiendan. En la segunda fotografía, sin titular (cat. n° E) (Figura 39), ese umbral crepuscular da paso a una visión más distintiva, en la que balbuceos se dejan atrás y dos cuerpos se perfilan. Pero poco sacamos en claro de esta efímera salida del armario. Lo que alcanzamos a ver de los dos protagonistas tan sólo indica que la acción sucede al margen del resto de la ciudad.

Su carácter transitorio contrasta marcadamente con el estado de circulación que protagoniza otra fotografía sobre papel, sin titular (cat. n° F) (Figura 40). Este momento precisa el espacio público como vista aérea de exactitud reticular. Desaparece el favor de las sombras para dar paso a una cartografía puntual, distribuyendo a personas y a objetos ordenadamente por parcelas, aplastando en territorio de actividades claramente demarcadas ese terreno común. Incluso la persona postrada sobre el suelo de la acera trabaja para completar la categórica repartición de roles. La corriente esquina urbana se convierte así en motivo de control y orden, superficie plana y cuadro de un lenguaje supeditado a la cámara de vigilancia. Su saber recuerda algunos de los señalamientos que hace Foucault en torno a la objetivación disciplinaria del sujeto por parte de las instituciones modernas.⁴² Conjuntamente con las visiones más caóticas de las dos fotografías precedentes, confirma que un registro distintivamente marginal es presa demasiado fácil, y que ese enclave como postura de resistencia se reduce a la fuerza minoritaria. Se trata de una lección a ser madurada en las fotografías autorizadas. Su discurrir retórico seguirá siendo interesada apuesta por la diferencia de lo diferente, pero bajo pautas convenientemente universales que son tergiversadas.

La fotografía sobre papel sin titular (cat. n° G) (Figura 41) ya comienza a señalar hacia esa dirección. Diversos segmentos buscan aquí el recuento de un territorio de paso, de un registro de lo público que es cartografía dispersa. Lo que se reducía en la anterior imagen al plano único, se

⁴¹ Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pág. 117. Su indeterminación es afinidad que en otra parte hemos intentado relacionar con la aproximación en la diferencia que Deleuze analiza en los planteamientos de Leibniz. Véase nuestro Trabajo de Investigación Tutelado, *La autobiografía como acontecimiento. La relación público / privado en las corrientes artísticas postmodernas*, Universidad Politécnica de Valencia, julio de 2002, págs. 160 y ss.

⁴² Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1976, págs. 29 y ss.; Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica*, Madrid, Siglo XXI, 1999, págs. 56-57. Aquí, en la fotografía en cuestión, no se trata específicamente del cuerpo enfermo ni de la disciplina penitenciaria, pero el saber que refleja esta aproximación del espacio público y del ciudadano que lo habita no es del todo ajeno a las observaciones de Foucault. Ya habíamos sugerido una asociación similar en el capítulo anterior, al hacer una lectura de las series de pruebas sanguíneas que González Torres comienza a elaborar a partir de 1988.

traduce ahora en elevación tripartita, cual tres acciones simultáneas recogidas por tres cámaras de vigilancia. La sección central, corresponde al reflejo de un espejo. En el centro aparece la imagen de González Torres, la única persona que surge en todo el campo visual, a pesar de tratarse visiblemente de un centro urbano. El sujeto queda convertido en objeto; mira hacia otra dirección mientras queda relegado a punto focal del espectador. Pero ese índice también es dedo pulgar que activa el obturador del objetivo fotográfico, cautivando al espectador en su propio juego, sometiéndolo también a la regla de esa mirada objetivante y dejando entrever que todo el proceso responde a un convenido artificio. Resulta significativo al respecto la postura casual y a la vez sugerente del personaje, a la espera en una solitaria esquina. Sin duda el paquete promete; el encuentro podría ser revelador. Y, no obstante, los indicios antes señalados se obstinan en poner en duda la veracidad de las marcas, suspendiendo cada expectativa bajo interrogantes. ¿Quién mira a quién? ¿Quién seduce a quién? ¿Quién es sujeto y quién es objeto? ¿Qué realidad se comercia bajo esa imbricada red de visibilidad? La conversación en la que nos adentra la imagen está una vez más llena de ambigua incertidumbre. Sugiere, todavía otra vez, la importancia puntual que adquiere el tiempo y el contexto bajo el cual ocurre la acción que se representa y su distancia del espectador que la interpreta. Su reclamo crítico sobre lo que se significa, convertido en parodia sobre la especificidad del contenido, es compartido interrogante con las demás fotografías tempranas. Esta preocupación por el devenir del signo tiene paralelos en las investigaciones críticas de Butler y Danto en la década de los 80 y comienzos de los 90.⁴³ Cuando tenemos por fin la ocasión de ver el rostro del artista con toda claridad, en pleno centro de la ciudad, conseguimos sacar en claro pocos datos exactos y distintivos sobre quién retrata a quién.

Posiblemente sea la puntualidad con la que González Torres insiste en estas imágenes tempranas en ir al encuentro de lo diferente lo que motiva

⁴³ Aludimos a estos teóricos porque sus preocupaciones nos sugieren cierta afinidad con las cuestiones que plantea aquí el artista. No pretendemos que esta imagen illustre específicamente sus respectivas posturas, pero nos resulta evidente que sí existe un interés paralelo, que no deja de ser reflejo de cuestiones críticas en torno a la representación vigente entonces en el panorama cultural estadounidense. Posiblemente ese paralelo resulte todavía más evidente en relación a imágenes tempranas ya abordadas, como aquellas en las que González Torres se retrata a sí mismo desnudo o en las que retrata esos espacios de la marginalidad en los que se dan encuentros furtivos entre homosexuales. Recordemos que desde la rama académica de los estudios de género, Butler argumentaba hacia mediados de la década de los 80 que la parodia por sí sola no es subversiva como recurso desestabilizador de la construcción identitaria y factor de reconsideración en torno a la identidad de género y sexo, ya que igualmente importante es *el momento y el lugar* en el que es empleado dicho recurso como acto performativo. (Judith Butler, *El género en disputa*, op. cit., págs. 176-177.) Danto, por su parte, defendía desde la disciplina de la crítica del arte hacia finales de esa década y comienzos de la década de los 90, que si bien el poder del arte es el poder de la retórica, su capacidad de llegar a mover la mente de los espectadores depende del contexto y del momento preciso en el que se llega a emplear la retórica como herramienta puntual, a manera de táctica de guerrilla. (Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Londres, University of California Press, 1992, págs. 194-195).

la desautorización de estos trabajos de su posterior práctica artística.⁴⁴ Como de todas formas su temprana muerte hizo de esa desautorización un último testamento, nunca sabremos la manera en que pudo haber cambiado su actitud con el paso del tiempo hacia estos trabajos tempranos y hacia las posturas que reflejan. Tampoco olvidemos, en este sentido, que su obra artística autorizada deja entrever como única constante el cambio estratégico ante cada táctica localizada.⁴⁵

⁴⁴ No debemos olvidar que estos cambios estilísticos son también respuesta al contexto crecientemente represivo y conservador que se establece en los Estados Unidos en el transcurso de la década de los 80. No es coincidencia que bajo dichas circunstancias González Torres sea destinatario de una prestigiosa subvención del *National Endowment for the Arts* en el año 1989 y de otra en el año 1993. Tampoco lo es que dichas subvenciones coincidan aproximadamente con el momento en que despegaba su carrera profesional junto a Andrea Rosen, en cuya galería comienza a exhibir individualmente a partir del año 1990.

⁴⁵ Antes hemos señalado en otra anotación a pie de página que González Torres participaba en la exhibición colectiva *Nueva Fotografía Puertorriqueña* del Museo de la Universidad de Puerto Rico con una serie de quince fotografías a color sobre papel acompañadas de textos. Como ha destacado Rivera, esta serie de textos hacían “referencias al acto fotográfico mismo” como complemento de los visuales fijos que proporcionaban las imágenes. (Nelson Rivera, “Nueva Fotografía Puertorriqueña: Una exposición”, *Nueva Fotografía Puertorriqueña*, Río Piedras, Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1985, pág. 2.) Una de las fotografías presentadas, *Sin título* (Figura 43), coincide con la fotografía desautorizada posteriormente por el artista *Sin título (París)* (cat. n° A37) y con fecha de 1988. Pero la misma imagen vuelve a aparecer en un rompecabezas de 1988 que González Torres *no desestima* como obra, *Sin título* (cat. n° 32, ARG # GF 1988-9) (Figura 91). Como veremos en el apartado 4.3.2 del siguiente capítulo, esta pieza se inscribe en función de su relación sentimental con Ross Laycock. Ello nos sugiere que posiblemente ya desde estas piezas tempranas su relación sentimental, como la dificultad de encontrar un mecanismo por el cual representarla de forma adecuada, está al acecho. Resulta también significativo al respecto que el mismo título de la fotografía sobre papel desautorizada de 1988 vuelva a aparecer años más tarde en otra fotografía sobre papel de 1992, *Sin título (París)* (cat. n° 223, ARG # GF 1992-47) (Figura 53), en la que se sustituye la imagen singular por una colección de tarjetas postales con diversas imágenes de París.

3.3 Fotografías sobre papel consideradas como obra (1986-1995).

Como recuento de toda su obra fotográfica sobre papel producida en la década de los 80, sólo existen dos piezas autorizadas por González Torres. Significativamente, las dos muestran escasa vinculación con su vida personal. Ambas fueron realizadas en 1986. A partir de entonces, las imágenes fotográficas que evidencian una relación con su vida privada suelen limitarse a impresiones sobre rompecabezas. Volvemos a encontrar nuevamente una producción regular de fotografías sobre papel certificadas como obra a partir de 1990, realizadas sobre papel "especialmente fino" como señala Deitcher,⁴⁶ casi como si se tratase de una práctica-fetiché que toma el relevo y suplanta sus investigaciones precedentes con esta práctica fotográfica.

3.3.1 Dialéctica de la permanencia como desplazamiento significativo (1986-1990).

Primero analizaremos cómo las dos piezas realizadas en 1986 hacen de la dialéctica el enclave desde el cual sustentar su discurso. Luego analizaremos cómo en la serie de fotografías sobre papel realizada en 1990 ese recurso dialéctico se extiende en interesada retórica, pues ello se reflejará a su vez en subsiguientes fotografías sobre papel. Comenzamos nuestro análisis volviendo a las dos fotografías más tempranas.

Sin título (Wall Street) (cat. n° 3, ARG # GF 1986-5) (Figura 44) muestra el reflejo de una oscura sombra proyectada sobre una fachada en piedra. Su retícula recuerda la fotografía sin titular (cat. n° F) (Figura 40), desestimada como obra. Pero esta cartografía dista mucho de ser evidente recuento. El rótulo que aparece en *Sin título* (cat. n° 4, ARG # GF 1986-6) (Figura 45) también permanece a la sombra, ilegible al ser visto a contraluz contra un cielo despejado.⁴⁷ En ambas piezas la señalización es código de escueto decir, lectura binaria que se regodea en la carencia de lo expuesto como evidencia. En ambas instancias, el dato visual se convierte en pretexto de un ambiguo interés, haciendo que ambas miradas sean anodinas hasta el punto de resultar llanamente aburridas para el espectador. He aquí una visible distinción con respecto a las fotografías sobre papel más tempranas y desautorizadas. Por más que la mirada recorra estos detalles selectos, sale despedida sin concertar del todo la trama en cuestión. El claroscuro en estos casos marca una ausencia que interesa todavía menos especificar, consiguiendo mantener la expectativa

⁴⁶ David Deitcher, *op. cit.*, pág. 108.

⁴⁷ Significativamente, González Torres vuelve a presentarnos la misma imagen dos años más tarde en el rompecabezas *Sin título* (cat. n° 36, ARG # GF 1988-16) (Figura 95). En dicha ocasión, está menos contrastada y bajo un encuadre más cercano del rótulo para dejar entrever con mayor claridad las siluetas de dos calaveras en uno de los rótulos.

sin preocuparse tan siquiera por llenarnos antes los ojos. Lo que destaca ahora en cada instancia es la evidencia de que un beneficio sin determinar se procura, extendiéndose en cruel dominio cuyo saber radica en relegar el lenguaje a pronunciar nada de otra manera, a prometerse sin fin ni término.

Su parca galantería posiblemente resulte aburrida para algunos, pero no deja de ser mirada adulatora para quien en ella cree reflejar un sentido. Esta seducción masturbatoria es depurada dialéctica de un discurso que no puede llevarse a cabo del todo sin perder su encanto. Es mirada de tacto frívolo, destello empañado del agua en la que florece el narciso. Se convierte en acoplamiento precario de un sujeto y un objeto por domiciliar.

En *Ser dos*, Luce Irigaray mantiene que la tradición filosófica occidental favorece la vista y el tacto como parte de un mismo legado falocéntrico que se elabora sobre el deseo por el otro.⁴⁸ Sobrepasar el peso de esta tradición implica, según Irigaray, ir más allá de estos dos sentidos.⁴⁹ Así subraya estos términos binarios y el dominio de la ley que los circunscribe:

“[E]l sujeto femenino privilegia casi siempre la relación entre sujetos, la relación con el otro género, la relación de a dos... Encontramos en los hombres una relación sujeto-objeto, sea el objeto material o espiritual... La relación con el objeto, con el otro, con el mundo, se realiza a través del instrumento, ya se trate de la mano, del sexo, pero también de un instrumento que se agrega o que reemplaza al cuerpo: el lenguaje... A la relación de a dos, muy presente en el universo femenino, el hombre prefiere una relación entre lo uno y lo múltiple, entre el yo y el él, sujeto masculino, y los otros.”⁵⁰

Sus apuntes se inscriben en una vertiente del pensamiento feminista postfreudiano que incidía a su vez durante la década de los 70 y de los 80 en artistas feministas que adoptaron los señalamientos de Lacan para replantear la concepción tradicional de la feminidad y posibilitar su reescritura (precedentes que, como hemos sugerido al comienzo del capítulo anterior, inciden a su vez en la obra del joven González Torres).⁵¹

Si planteamos las dos fotografías antes comentadas como crítica de la mirada fotográfica, ello nos sugiere una afinidad con los planteamientos de Irigaray en torno al feminismo de la diferencia.⁵² Pero nos parece que

⁴⁸ “Como la mano, la mirada en ellos desnuda, capta.” Luce Irigaray, *Ser dos*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 28.

⁴⁹ “Pero la transcendencia del otro exige respetar lo invisible en él, incluida la percepción sensorial. Más allá del color de los ojos, del tono de la voz, de la ternura de la piel, realidades inmediatamente sensibles a mí y para mí, subsiste en el otro, una subjetividad que no puedo ver, ni mediante los sentidos ni mediante el espíritu.” *Ibid.*, pág. 30.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 27.

⁵¹ Kate Linker recoge la incidencia que tienen las lecturas feministas de Lacan en el arte feminista contemporáneo del momento. (Kate Linker, “Representation and Sexuality”, en Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1984, págs. 12-23.)

⁵² Como señala el propio González Torres: “[T]ras veinte años de crítica y teoría feminista hemos llegado a darnos cuenta de que «simplemente mirar» no es simplemente mirar, sino que el acto de

tanto estas dos piezas como las fotografías desautorizadas que antes hemos examinado van al encuentro de ese legado falocéntrico que critica Irigaray, sustentando discursivamente su enclave sobre una supuesta carencia para hacer de cada aproximación la ocasión de una interesada manipulación. Lo que no conseguimos desvelar, la sombra que permanece al acecho, se convierte en recurso que restablece en nombre de esa ausencia la primacía de lo visto, sugiriendo que cualquier interrogante se supedita a más de lo mismo.

En este sentido, González Torres no olvida que lo que representa ante nuestros ojos sigue inmerso en un planteamiento polarizado que ordena la relación entre sujeto y objeto a lo que se ve y lo que no se ve.⁵³ De aquí que la mirada del espectador se convierta en bucle de un interrogante sin resolver. Por eso sostenemos que en estos dos casos la extensión de su reclamo crítico es precedida por el peso de esa tradición falocéntrica.⁵⁴ Pretendiendo ser a la vez instancia reflexiva y autocrítica de su limitado fundamento, cada situación presentada deja entrever que su estatuto de saber es parcial envoltorio, sendero fálico que coincide con la parodia en su mítico desvirgar.

Podemos asociar a su vez esta lectura a la incidencia que tiene otra vertiente de la crítica feminista en el arte contemporáneo hacia finales de la década de los 80. Esta vertiente descarta los términos binarios en los que plantea Lacan su compleja estructuración del sujeto, argumentando que dicha línea de razonamiento perpetúa una oposición jerárquica cuyos términos marcados legitiman subrepticamente una subordinación en la concepción y representación de género.⁵⁵ Owens plantea una afinidad

mirar está ya de por sí cargado de identidad: género, estatuto socioeconómico, raza, orientación sexual... El acto de mirar está cargado con muchos otros textos."

"[A]fter twenty years of feminist discourse and feminist theory we have come to realize that «just looking» is not just looking but that looking is invested with identity: gender, socioeconomic status, race, sexual orientation... Looking is invested with lots of other texts." Tim Rollins, "Felix Gonzalez-Torres" (entrevista), *Felix Gonzalez-Torres*, Art Resources Transfer, Los Ángeles, 1993, pág. 21.

⁵³ Como señala Rosen, González Torres, hizo una maestría en fotografía y abordaba la mayor parte de su trabajo de forma fotográfica en algún modo u otro. (Andrea Rosen, "«Untitled» (The Neverending Portrait)", *Felix Gonzalez-Torres. Text, op. cit.*, pág. 50.)

⁵⁴ Lacan ya sugiere esta contradictoria limitación de una necesaria medida por sobrepasar en la tradición del pensamiento occidental: "[C]on la fijación con que... designa Aristóteles [al goce] surge exactamente lo que la experiencia [psico]analítica nos permite discernir, al menos de un lado de la identificación sexual, del lado macho, como el objeto, objeto que se pone en el lugar de lo que del Otro, no es posible percibir... Pues hay que ver la diferencia radical de lo que se produce del otro lado, a partir de la mujer." Jacques Lacan, *El seminario. Libro XX. Aún. 1972-1973*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 78. Si nos extendemos en los planteamientos de este autor, es porque sus aportaciones nos parecen relevantes no sólo para matizar la dimensión dialéctica que destacamos en estas imágenes fotográficas de González Torres, sino también para sugerir la incidencia que tiene esta concepción en su obra (consciente por parte del artista o no), patente a su vez cuando consideramos que él mismo sugiere en sus comentarios que existe una inevitable vinculación entre lenguaje y realidad. (Robert Nickas, "Felix Gonzalez-Torres. All the time in the World" (entrevista), *Flash Art*, n° 161 (noviembre-diciembre 1991), págs. 86, 87; Tim Rollins, *op. cit.*, págs. 10, 22; Robert Storr, "Felix Gonzalez-Torres. Being a Spy" (entrevista), *Art Press*, n° 198 (enero 1995), págs. 25-26.)

⁵⁵ Ya lo hemos sugerido antes en nuestras alusiones a Butler. En una influyente publicación de este periodo, dicha autora mantiene que la estrategia más efectiva para sobrepasar la limitación del pensamiento dialéctico y de las categorías tradicionales de género es la de una apropiación y desplazamiento constante de las categorías de identidad, no sólo para contestar de forma dialéctica la noción de sexo y género, sino para convocar múltiples discursos sobre la sexualidad y

entre esta línea de pensamiento crítico, imbuida del postestructuralismo francés y del "pensamiento postmoderno".⁵⁶ Spector ha señalado posteriormente hacia ambas corrientes feministas como parámetros del pensamiento a tomar en consideración para contextualizar el planteamiento ante el cual se nos presenta González Torres.⁵⁷ Pero también ha sugerido que su relación con estos precedentes "no se ajusta al paradigma convencional de la influencia generacional", planteando una "fusión de apropiación postmoderna" que califica en términos de intertextualidad, favoreciendo así un proceso que articula el presente como constante relectura de textos pasados.⁵⁸

No perdamos de vista que, en el fondo de estas consideraciones, parte de lo que interesa a González Torres es investigar el grado de propiedad con el cual puede llegar a pronunciarse –proceso de producción de sentido al cual, por nuestra parte, intentaremos dar seguimiento tomando como referencia la relación que elabora de su vida personal. Examinaremos a continuación cómo este proceso queda reflejado en otras fotografías sobre papel autorizadas, subrayando cómo González Torres intenta desplazar categorías taxativas para dejar en evidencia el uso instrumental del lenguaje visual (su objetivación del sujeto) y para sacar a relucir contradicciones que dejan en evidencia la narrativa elaborada como interesada construcción, debatiéndose éste entre una crítica dialéctica que pretende verificar la realidad y una repetición de términos absolutos que al desplazar cada signo no deja de señalar hacia lo significado como arbitrado discurso.

Ya hemos mencionado que este proceso se sugiere discretamente en las dos fotografías de 1986 que acabamos de examinar. Se confirma en su serie fotográfica de 1990, *Sin título (Historia natural)* (cat. nº 107, ARG # GF 1990-38), compuesta de trece fotografías (Figuras 46a - 46m). En doce de estas imágenes dominan la composición doce palabras distintas, correspondientes a roles diferentes de virtud pública atribuidas al

conseguir así problematizar una y otra vez dicha categoría. (Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 163.) Desde su punto de vista la relación materialista entre el "Ser" y el lenguaje que plantean autoras feministas como Wittig para desbordar la concepción categórica del género se constituye "dentro del discurso tradicional de la ontoteología" –es decir, dentro una tradición de pensamiento universal que lleva implícita, a pesar de sí, la distinción falocéntrica de géneros binarios (*Ibid.*, págs. 35, 147 y ss.). De manera similar, Butler critica el planteamiento postlacaniano de feministas como Irigaray argumentando que al hacer del lenguaje un recurso en constante desplazamiento por el cual lo masculino se erige en construcción ficticia y fantasma dialéctico, esta ausencia reduce invariablemente lo femenino a los términos dialécticos de un deseo heterosexual (*Ibid.*, págs. 36-7, 71-72). Ante estas posturas, Butler prefiere plantear la construcción de género como proceso performativo: "Como no hay una «esencia» que el género exprese o exteriorice ni un ideal objetivo al que aspire, y ya que el género no es un hecho, los diversos actos de género crean la idea de género, y sin esos actos no habría ningún género. Así, el género es una construcción que constantemente oculta su génesis: el acuerdo colectivo tácito de actuar, producir y mantener géneros diferenciados y polares como ficciones culturales queda oculto por la credibilidad de esas producciones." *Ibid.*, pág. 171.

⁵⁶ Craig Owens, "El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1998, págs. 96, 99-100.

⁵⁷ Nancy Spector, *op. cit.*, págs. 4-9.

⁵⁸ *Ibid.*, págs. 15-16.

Presidente Theodor Roosevelt que aparecen grabadas en piedra en un monumento conmemorativo situado en el exterior del Museo Americano de Historia Natural en Nueva York. Significativamente, González Torres no escoge las esculturas masculinas que allí figuran,⁵⁹ sino las palabras que en el mencionado monumento dan forma a los conceptos ideológicos que pretenden erigirse en valores universales. Las presenta descontextualizadas a la mirada del espectador, cual enigma por resolver.

“PATRIOTA”, “HISTORIADOR”, “GANADERO”, “CIENTÍFICO”, “SOLDADO”, “HUMANITARIO”, “AUTOR”, “CONSERVACIONISTA”, “NATURALISTA”, “ERUDITO”, “EXPLORADOR”, “HOMBRE DE ESTADO”. Los términos aquí insisten sobre el hecho de que las imágenes sólo pueden ser “leídas” y de que forman parte de un lenguaje abocado a configurarse en discurso normativo.⁶⁰ Pero la edición de esos términos que efectúa González Torres también deja en evidencia el artificio de ese precario andamio.⁶¹

Al enlazarse los pretendidos indicios del hombre ejemplar con los desperdicios del precario transeúnte, todo el proceso se convierte en homenaje a la insuficiencia, convertida en historia natural. Los bancos, convertidos en pedestales vacíos, celebran junto a las demás marcas ese arbitrado interés. De aquí que aun cuando la solidez del monumento dé paso a la precariedad de la palabra o de la imagen impresa, o aun cuando el evanescente momento parezca cuestionar en sus cimientos la solidez de las tradiciones que instituye, no por ello todo el proceso deja de mantenerse en pie. Que todo cambie para que todo permanezca, fundamenta que la supuesta desaparición del monumento coincida con el fantasma de su dominio como espectro ineludible. Y con ello, estas fotografías se convierten en metáfora de las limitaciones del sistema de producción cultural bajo el cual intenta pronunciarse nuestro artista.

Detengámonos un segundo más sobre el campo visual en el que aparecen las doce palabras. Cual apóstoles de un mandamiento único, las adscripciones siempre aparecen centradas en la composición, a veces suspendidas sobre un banco vacío de hormigón, cuya horizontalidad acentúa la sobriedad que impregna estas imágenes. Incluso en aquellos enfoques en los que aparece una serie de líneas diagonales, el efecto que prevalece es de balance y reposo. Pero, como acabamos de sugerir, la anecdótica aparición en casi la mitad de estas imágenes de papeles y restos de basura tirados en el suelo, olvidados por algún visitante descuidado, contrasta con los valores atemporales de ese lenguaje

⁵⁹ Pedrosa ha planteado en esta serie de fotografías una crítica a la tradición de la estatuaria monumental y a sus connotaciones masculinas. (Adriano Pedrosa, “Felix Gonzalez-Torres. Serpentine Gallery”, *Artforum International*, vol. 34, n° 4 (diciembre 2000), pág. 157.)

⁶⁰ Relación que González Torres pone de relieve en una entrevista. (Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 22.)

⁶¹ Según Troncy, la obra es “concebida como un instante, una experiencia que es limitada en tiempo y que, en el mejor de los casos, tan sólo puede dejar atrás ciertos rastros”. [“The work is conceived as an instant, an experience which is limited in time and of which, at best, only certain traces can be left behind.”] (Eric Troncy, “It’s Alive! Live Wires in Art’S Body Eclectic”, *Flash Art*, vol. 27, n° 177, verano 1994, pág. 108.)

petrificado.⁶² El contraste entre el desperdicio de los puntuales visitantes al monumento y los elevados ideales que allí se celebran se convierte solapadamente en crítica de la fotografía como vehículo de representación, rechazando la solemnidad de lo que ésta proclama y señalando hacia la contingencia de lo que construye. Permite deshilar la trama que se nos presenta sobre piedra y papel, suspendiendo bajo un interrogante el proceso por el cual ambos soportes declaman paradigmas ejemplares de una nación.

La decimotercera fotografía confirma nuestra apreciación de esta serie. Reemplaza los textos ya mencionados por una serie de figuras escultóricas idénticas. Véase la Figura 46m. Éstas representan a un hombre cuya mano se alza en ademán triunfal frente al objetivo. Su gesto imperial tiene precedentes en la historia de la estatuaria occidental desde la Grecia helenística, si bien es bajo el imperio romano que se convierte en el prototipo triunfal por excelencia: su gesto es designación de poder. Así lo describe Barthes, otro referente teórico de González Torres, al abordar este gesto en la pintura holandesa:

“[E]ste gesto no tiene nada de humano... es un gesto inmovilizado en el momento menos estable de su trayectoria: es la idea del poder, no su espesor, lo que queda así eternizado... [es] la forma misma que constituye el *numen*: *significa* el movimiento infinito y al mismo tiempo no lo realiza, eternizando sólo la idea del poder.”⁶³

En la imagen que nos ocupa, este gesto atemporal se multiplica y desdice. Cuatro de estas figuras, dispuestas en un segundo plano, dominan la franja horizontal en la mitad superior de la imagen. Otras tres, en un primer plano, repiten la misma secuencia rítmica, pero en diagonal, a medida que descienden por una escalera. La contraposición dialéctica que resulta entre la franja superior y la sección inferior de la imagen hace de un simple desplazamiento en el mismo elemento un lapso temporal que recalca la precariedad de lo que significa el pequeño personaje en su confiada postura. Entre una y otra figura, como ocurre entre imagen e imagen de las otras doce fotografías precedentes, se pone en entredicho la primacía del discurso único a la vez que el conjunto se autoproclama en celebración y regodeo de ese despliegue discursivo, cual fragmentos de un mismo y único puzzle cuyas variaciones no dejan de coincidir con un limitado y arbitrado territorio.

Lo que interesa a González Torres, al fin y al cabo, es rearticular ese aparato discursivo para traducir adecuadamente una serie de

⁶² Aletti plantea esto, pero en relación con los bancos vacíos, sugiriendo que lo que la pieza pretende es señalar hacia el vacío moral que reside en el modo de vida estadounidense en ese momento. (Vince Aletti, “Photo: Felix Gonzalez-Torres”, *The Village Voice*, 14 de mayo de 1991, pág. 98.) Como estamos comprobando, el proceso en el que nos adentra González Torres es menos limitado, pero el hecho de que Aletti pueda apropiarse de sus términos para elaborar y fundamentar su discurso conservador de forma convincente nos pone sobre aviso del hecho de que la intervención que agencia González Torres no subvierte los términos normativos en los que descansa. Los excede y desborda, pero a su vez los comprende en su movimiento, dando paso así también a un amplio margen de lecturas conservadora y políticamente correctas.

⁶³ Roland Barthes, “El Mundo Objeto”, en *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pág. 32.

preocupaciones personales. Para dar cuenta de este hecho, resulta esclarecedor tomar en cuenta el contexto inicial bajo el cual es presentada esta pieza en el año 1991, en la galería de Andrea Rosen.⁶⁴

Cada semana de las cuatro que duró la exhibición, el espacio de la galería se transformó bajo distintas intervenciones del artista, lo que sirvió para crear una sedimentación de significados sobre las piezas presentadas.⁶⁵ La primera semana aparecieron las fotografías de esta serie con las inscripciones antes comentadas, expuestas como dicta la convención en las exhibiciones fotográficas más tradicionales. Durante las dos siguientes semanas, se retiraron todas menos tres fotografías con las inscripciones "SOLDADO", "HUMANITARIO" y "EXPLORADOR", y se instaló en el centro de ese mismo espacio una plataforma en la que un chico go-gó hacía apariciones esporádicas, sin previo aviso, por unos minutos todos los días. Véase la Figura 47. Así detalla Nancy Spector lo que ocurrió cuando se introdujo este elemento junto a las fotografías del monumento a Roosevelt:

"A lo largo de las dos semanas que siguieron, la solemnidad de esta instalación fotográfica dio paso a una atmósfera más festiva: en el centro de la sala se instaló una tarima pintada de azul pastel y se encendieron las bombillas que la coronaban. Todos los días un chico go-gó –ataviado únicamente con calzones de satén azul claro, zapatillas y un walkman Sony– ejecutaba un breve solo en esta pequeña tarima. Moviéndose al compás de un ritmo inaudible pero marcadamente erótico el bailarín se balanceaba antes de desaparecer tan abruptamente como había llegado."⁶⁶

Por su parte, González Torres nos explica:

"(La exhibición) no tenía que ver con hacer un espectáculo de (Roosevelt); tenía que ver con hombres que representan lo que se supone que nosotros deberíamos aspirar a ser."⁶⁷

"Durante la primera semana la galería parecía el Centro Internacional de Fotografía, con paredes pintadas en color crema y cuadros bien enmarcados. De muy buen gusto. Pero cuando coloqué la *Tarima go-gó* con un bailarín casi desnudo meneando su rabo, el significado fue alterado... un poco."⁶⁸

⁶⁴ Nos referimos a su segunda exhibición individual en dicho espacio, *Felix Gonzalez-Torres. Every Week There Is Something Different*, del 2 de mayo al 1 de junio de 1991.

⁶⁵ Como señalaba entonces Troncy, esta estrategia de presentar en un mismo espacio y contexto expositivo una propuesta que es alterada con el paso del tiempo recuerda intervenciones minimalistas como el *Proyecto continuo alterado diariamente* de Robert Morris. (Eric Troncy, "Felix Gonzalez-Torres. Placebo", *Art Press*, n° 181 (junio 1993), págs. E 18 – E 19.) También la podemos relacionar con la serie de 4 intervenciones que lleva a cabo el Group Material en el Dia Art Foundation de Nueva York durante el otoño de 1988, momento en el que González Torres todavía era un integrante activo del grupo.

⁶⁶ Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres, op. cit.*, pág. 101. La música era, en efecto, "su remix favorito" del grupo *The pet shop boys*. (Simon Watney, "In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres", *Parkett*, n° 39 (1994), pág. 44.) No olvidemos que se trataba también de un grupo emblemático de la escena urbana gay y de sus circuitos de fiesta hacia finales de la década de los 80 y comienzos de los 90.

⁶⁷ ["(The exhibition) wasn't about making a spectacle of (Roosevelt); it dealt with men who represent what we should aspire to be."] Cita del artista recogida en "Felix Gonzalez-Torres. A Hispanic Homosexual Man", *The Communal Self*, n°13 (1997), pág. 115.

⁶⁸ ["During the first week the gallery looked like the International Center of Photography, with cream colored walls and nicely framed pictures. Very tasteful. But when I brought in the Go-Go Dance

Todo ello nos confirma lo que venimos sosteniendo desde el comienzo del capítulo: que para González Torres tiene menos interés el hacer “grandes fotografías” en la tradición canónica establecida por esta práctica moderna, que el investigar ese proceso discursivo de desplegar signos y cuestionar sus términos desde una perspectiva cuyos intereses no dejan de ser asunto personal.

La tercera semana, González Torres incluyó una serie de sus pruebas sanguíneas realizadas ese año, *Sin título (31 días de pruebas sanguíneas)* (cat. n° 138, ARG # GF 1991-28) (Figura 48). La última semana de la exhibición, todas estas piezas fueron desmontadas y el espacio de la galería quedó inmerso en el monumental esparcido de caramelos *Sin título (Placebo)* (cat. n° 126, ARG # GF 1991-20) (Figura 32).

La crítica ya ha señalado la manera en la que todas estas piezas se entrelazan para plantear un imbricado discurrir en torno a la homosexualidad y al SIDA que vaya más allá del registro estigmatizado que le confiere el discurso oficial del momento. Watney, por ejemplo, destaca que el chico go-gó resignifica la serie de fotografías para dirigir un interrogante hacia la construcción de género y hacia la noción de masculinidad que suponen sus términos.⁶⁹ Wäspe, por otro lado, parte de estas coordenadas para enfatizar la manera en la que, en su afán por renegociar los términos marginados de una identidad sexual socialmente conflictiva, estas piezas desestabilizan la demarcación entre los ámbitos público y privado.⁷⁰ Lo que pretenden estas piezas, según todos estos argumentos, es potenciar una actitud crítica en el sujeto que las interpreta, favoreciendo en esa puesta en acto un discurso que dé cuenta de su propio posicionamiento, parcialidad, identificaciones, intereses y apuestas, acercándose en el proceso al “doble juego de la transferencia”

Platform with an almost naked dancer shaking his dick around, the meaning was altered... a little.”] Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 89.

⁶⁹ Así interpretaba la relación que se desarrollaba entre las esporádicas apariciones del chico go-gó y las fotografías de *Sin título (Historia natural)*: “Como muchos otros, él es un soldado, en servicio activo, dominando su puesto, en una zona campal de homofobia, censura, ansiedad, odio, miedo y pérdida. Es humanitario en su ordinaria, corriente, cotidiana relación con la epidemia que le afecta, a él, a sus amigos y a desconocidos, y en su insistencia de tener derecho a tener su propia sexualidad, de la misma manera que la tiene cualquier persona: es un explorador que se ha atrevido a dejar atrás su hogar, ir en contra de todas las terroríficas presiones de una educación homofóbica y de la cultura popular. Ha salido a la palestra en tanto que hombre gay, ha explorado su sexualidad, y ahora se ha colocado valientemente ante los focos del exhibicionismo, sabiéndose confiadamente en tanto que objeto de deseo para otros hombres, atreviéndose a ser escandalosamente sexy en un mundo que tiene que continuar. ¿Y su estatuto de VIH? No lo sabemos... Ésa es precisamente la cuestión.”

[“Like so many others, he is soldier, on active service, manning his post, in a war-zone of homophobia, censorship, anxiety, fear and loss. He is a humanitarian in his ordinary, unremarked, everyday relation to the epidemic as it affects himself, his friends, and complete strangers, and in his insistence that he is perfectly entitled to enjoy his own sexuality, just as anyone else is entitled to theirs: an explorer who has dared to leave home, to set out against all the dreadful pressures of homophobic education and popular culture. He has come out as a gay man, explored his sexuality, and has now stepped courageously into the spotlight of exhibitionism, knowing himself confidently as an object of desire for other men in a world that must go on. And his HIV status? We don't know... Which is precisely the point.”] *Ibid.*, pág. 43.

⁷⁰ Roland Wäspe, “Public and Private”, *Felix Gonzalez-Torres. Text, op. cit.*, págs. 19-20.

tan presente en los estudios culturales.⁷¹ Como recalca Troncy, esa ilusión de precarios reflejos e instancias fugaces apuesta por la eventualidad.⁷²

Al evidenciarse la serie como estructura a prueba de fallos, su visión conjunta se convierte en interrogante sobre el interés que esconde tanto la pretendida atemporalidad del monumento, la supuesta objetividad del dato fotográfico y el propio discurso por el cual los cuestiona y nos aborda González Torres. Resulta relevante recordar al respecto que la noción del monumento, “como lo indica la etimología latina de la palabra, se considera expresión tangible de la permanencia o, por lo menos de la duración”.⁷³ Tampoco olvidemos que cuando se realiza esta serie de fotografías, en 1990, tanto la crítica feminista y postfeminista como los incipientes estudios culturales y la crítica *queer*, han asentado con creciente autoridad en el panorama intelectual puntero en los Estados Unidos que la identidad y el género se estructuran en función de un proceso socialmente elaborado y no como efecto de una esencia o supuesta naturaleza biológicamente determinada.⁷⁴

De aquí, que Hu vea en esta serie fotográfica la influencia de mujeres artistas feministas que recurren a la fotografía para lanzar una crítica a la representación de género (como Louise Lawler o Barbara Kruger), al mismo tiempo que constata una “profundidad subjetiva” y una “expresión visual” ausentes en el trabajo de éstas, hecho que para este autor conlleva consideraciones más bien temporales que espaciales.⁷⁵

⁷¹ Crimp plantea este recurso, haciéndose eco del trabajo de Meaghan Morris en este campo de estudio, para criticar las posturas que adoptan Krauss y Foster en la década de los 90 a partir de claves psicoanalíticas para dar cuenta de la producción cultural coetánea. En su opinión, estas posturas permanecen todavía ancladas en criterios disciplinarios de tradiciones formalistas pasadas, endeudadas con términos como la *calidad* o la *progresión* histórica. (Douglas Crimp, “Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture”, 1999, http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/crimp/crimp.html.)

⁷² Eric Troncy, “It’s alive”, *op. cit.*, págs. 107-108. Se trata de una dinámica ya presente en las ristas de papel y vallas publicitarias que González Torres comenzaba a producir un año antes de hacer esta serie fotográfica. Deitcher, por ejemplo, destaca la transitoria naturaleza del monumento que supone la valla publicitaria *Sin título* (cat. n° 65, ARG # GF 1989-13) (Figura 13). (David Deitcher, “How Do You Memorialize a Movement That Isn’t Dead”, *The Village Voice*, 27 de junio de 1989, pág. 23.) Posteriormente, Spector calificaría como “anti-monumento” lo que en vallas publicitarias y ristas de papel pretende González Torres, cuando a partir de 1989 dichas propuestas anteponen a la pieza única su repetición desmedida. (Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 62.)

⁷³ Marc Augé, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2001, pág. 34.

⁷⁴ El uso del término “queer” fue apropiado, subvertido y reivindicado cada vez más por colectivos militantes como Queer Nation o Act Up (Active Coalition to Unleash Power) durante la década de los 80, como ha destacado recientemente Aliaga. Según señala este autor, el término *queer* alberga una pluralidad terminológica cuyas características derogatorias son reinterpretadas como parte de este movimiento contestatario para marcar un desplazamiento en la construcción de la identidad que antepone a tradicionales concepciones esencialistas y dogmáticas, una imbricada red de relaciones culturales, sociales y económicas que se plasma sobre el cuerpo en “valores de género aplicados tanto a lo femenino como a lo masculino, aunque no sea ése su único centro de maniobras”. (Juan Vicente Aliaga, *op. cit.*, págs. 95-97.)

⁷⁵ Christopher Ho, “Within and Beyond. Felix Gonzalez-Torres’s «Crowd»”, *PAJ*, vol. 23, n° 1 (2001), The John Hopkins University Press y PAJ Publications, págs 2, 6, 8 y ss.

También es cierto que a pesar de lanzar una crítica implícita a relatos universales, las imágenes no dejan de arrastrar viejas concepciones.⁷⁶ El reclamo de González Torres sigue siendo regodeo en un discurrir falocéntrico, desplazado hacia un enclave más conveniente.⁷⁷ En el capítulo siguiente veremos esta complicidad expandirse en una “superabundancia” de la mirada, siendo ésta sustentada por una multitud de rompecabezas que canjean la visión distintiva por una dispersión de enfoques diferentes.⁷⁸ Se trata de una estrategia afín a los fotostatos que examinaremos posteriormente. Ambos tipos de piezas corresponden a un planteamiento en el que González Torres tomaba un posicionamiento más claramente definido en su interés por abanderar causas perdidas cuyo derecho y dominio se creía todavía capaz de defender.⁷⁹ En ambos casos, la lectura transversal entre pieza y pieza abre una brecha crítica. Ese resquicio temporal nos sugiere que el recordatorio que plantean esas estrategias también participan del interés por la transformación del monumento que González Torres muestra en esta serie de fotografías sobre papel.

Posiblemente opte por proporcionarnos un registro menos íntimo que en los rompecabezas y menos preciso que en los fotostatos para desarrollar una alternativa a las instancias de los primeros, más visiblemente personales, y a las de los segundos, más puntuales en su reclamo. Pensamos que cabe comprender estas investigaciones como parte de una estrategia que pretende hacer que el preciosismo de la imagen no se reduzca a la explosión de información e implosión de sentido que impera en los mecanismos de producción de información. Pero también son respuesta a una serie de acontecimientos personales que iremos abordando a lo largo de este capítulo. En todos estos casos, la memoria que se procura salvaguardar “corre el riesgo de perder toda significación”, volviendo a los términos de Augé.

Su mirada pretende menos erigirse en voz permanente o matiz excluyente que generar un puntual beneficio al cuestionar la relación particular bajo el anonimato de un contexto altamente mediatizado. En el

⁷⁶ Aunque no para argumentar precisamente esto, sino más bien para destacar la crítica que hace la pieza de los metarrelatos modernos, Rosen ha sugerido que en esta serie de fotografías opera una crítica a la relación del monumento como medida distintiva entre lo salvaje y lo civilizado. (Andrea Rosen, *op. cit.*, págs. 45-46.)

⁷⁷ Por ejemplo, entre los diversos apelativos encontramos el de “SOLDADO”. Apenas dos años antes de realizar esta pieza, González Torres presentaba una exhibición individual en la galería *Intar Latin American* de Nueva York que llevaba por título *Me pregunto si hombres uniformados duermen mejor después de haber cumplido con sus labores*. En dicha ocasión, el artista presentaba piezas como el rompecabezas *Sin título* (cat. n° 43, ARG # GF 1988-24) (Figura 83) o los fotostatos *Sin título* (cat. n° 5, ARG # GF 1987-1) (Figura 142) y *Sin título* (cat. n° 51, ARG # GF 1988-32) (Figura 150). Veremos al analizarlas en los siguientes capítulos cómo incorporan la metáfora del combatiente para desplazar en interrogante su concepción normativa.

⁷⁸ Como ocurre en los rompecabezas *Sin título (Madrid 1971)* (cat. n° 21, ARG # GF 1988-12) (Figura 79), *Sin título* (cat. n° 43, ARG # GF 1988-24) (Figura 83) y *Sin título* (cat. n° 32, ARG # GF 1988-9) (Figura 91), realizados entre 1987 y 1988.

⁷⁹ Felix González Torres y Joseph Kosuth, “Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres. A Conversation”, en *Ad. Reinhardt, Joseph Kosuth, Felix Gonzalez-Torres. Symptoms of Interference, Conditions of Possibility* (cat. exhib.), Londres, Camden Arts Center, 1994, pág.76.

proceso, consigue adentrarnos, entre otros, en el arbitrado foco que supone la construcción masculina como ficción puntual e interesada sin dejar de lado el beneficio que sus términos conllevan. Forma parte de esa agenda personal y política que va al encuentro del mundo de los negocios, dominio privilegiado del hombre y su discurso en tiempos de abundante, si bien elusiva, riqueza.⁸⁰ El reto e interés del legado que nos deja estas estrategias recae en formular concretamente hacia dónde conduce esa mesa de negociaciones bajo un contexto en el que el discurso de la izquierda y de la derecha se encuentra cada vez más entrelazado.⁸¹

Resulta pertinente al respecto volver a recordar los motivos que expone González Torres para comenzar a realizar sus primeras ristras de papel en 1989, un año antes de volver a producir nuevamente fotografías sobre papel. No lo olvidemos, éste precisa que elaboraba en aquel entonces sus ristras de papel como alternativa al bloque monolítico y respuesta al hecho de que Ross estaba muriendo día a día,⁸² es decir, como extensión personal de esa precaria redefinición del monumento que venimos subrayando en la serie *Sin título (Historia natural)*. Todo ello saca a relucir una intención compartida por sus fotografías en ediciones limitadas y por sus propuestas reproducidas sin límite de ejemplares, como las ristras de papel o las vallas publicitarias.⁸³ Pero las fotografías reproducidas en tirajes limitados le permiten subrayar de forma más puntual esa redefinición en relación con momentos particulares de su vida íntima, aun si esto es menos evidente en el caso concreto que de momento nos ocupa. A su vez, estas fotografías también permiten a González Torres plasmar más datos visuales procedentes de su experiencia íntima sin

⁸⁰ No perdamos de vista los comentarios de González Torres con respecto a lo que considera ser un arte políticamente eficaz bajo dicho contexto: "Miremos hacia la abstracción, y consideremos el caso más exitoso de esos artistas políticos, Helen Frankenthaler. ¿Por qué son éstos los más exitosos artistas políticos, más que Kosuth, mucho más que Hans Haacke, mucho más que Nancy [Spero] o que Leon [Golub] o que Barbara Kruger? ¿Porque ellos no parecen ser en absoluto políticos! Y, como sabemos, todo tiene que ver con parecer natural, tiene que ver con ser el aspecto normativo de cualquier segmento de la cultura, o de la vida, que abordemos. Es precisamente en ese sentido que alguien como Frankenthaler se convierte en la más exitosa artista política, en términos de la agenda política que sus trabajos suponen, pues sirve a una agenda muy claramente demarcada de la derecha."

"Let's look at abstraction, and let's consider the most successful of those political artists, Helen Frankenthaler. Why are they the most political artists, even more than Kosuth, much more than Hans Haacke, much more than Nancy and Leon or Barbara Kruger? Because they don't look political! And as we know it's all about looking natural, it's all about the normative aspect of whatever segment of culture we're dealing with, of life. That's why someone like Frankenthaler is the most politically successful artist when it comes to the political agenda that those works entail, because she serves a very clear agenda of the right." Robert Storr, *op. cit.*, pág. 26.

⁸¹ Véase al respecto, Anthony Giddens, *Más allá de la izquierda y la derecha. El futuro de las políticas radicales*, Madrid, Cátedra, 1998.

⁸² Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 131.

⁸³ Como por ejemplo, en aquellas con imágenes del mar o del cielo y de nubes con gaviotas volando. Véanse las Figuras 66-73. Aun así, en estos casos, apenas se puede emplazar el discurso a un enclave preciso en la situación sentimental o personal del artista. Como ha señalado Amor, en este tipo de piezas González Torres alude al espacio indefinido, situando al espectador entre aguas, tierras y cielos, para suspender toda localización definitiva. La manera en la que desestabiliza principalmente los referentes de las imágenes proporcionadas es mediante el modo por el que éstas son reproducidas bajo condiciones materiales que reniegan de la ilusión presentada. (Monica Amor, "Towards a Postmodern Sublimity", *Art Nexus*, n° 15 (enero-marzo 1995), págs. 56-61.)

exponerse a que esos datos sean tan descontextualizados como en las otras propuestas.

Para comprender la manera en la que estas preocupaciones se enlazan con el interés personal de nuestro artista, resulta pertinente destacar más a fondo los interrogantes que posteriores fotografías sobre papel suscitan, pues nos permiten entrever algunas de las dificultades que González Torres encara cuando intenta formular temas de interés personal que veremos surgir más adelante, como su relación sentimental junto a Ross Laycock o la incidencia que sobre ésta tiene el SIDA.

3.3.2 De lo general a lo particular: 1992.

En enero de 1991, la muerte de Ross Laycock se viene a sumar al fallecimiento de su madre en 1990, muriendo su padre tres semanas después de Ross y un viejo amigo y antiguo compañero sentimental, Jeff, el año siguiente bajo las secuelas del SIDA.⁸⁴ Aunque González Torres no produce fotografías sobre papel durante 1991, estos datos personales confirman que las fotografías sobre papel que aparecen a lo largo de 1992 responden a un momento de duelo particular para nuestro artista.

Las piezas recogen el tono de este pesar discretamente, sin socavar el potencial poético de diversas lecturas adicionales que el artista entendía que eran indispensables para su práctica artística. Señalar sugestivamente hacia momentos *no* compartidos con éste sin llegar a concretarlos es el privilegio y la limitación del juego en el que nos adentran estas imágenes, que consiguen al mismo tiempo acercarnos a un momento de proximidad y dispararnos de vuelta hacia el encuentro equívoco. Extienden ese aprendizaje crítico de la serie fotográfica *Sin título (Historia natural)* (cat. n° 107, ARG # GF 1990-38) (Figuras 46a - 46m) en discurso que entrelaza de "manera natural" su historia personal con una retórica que toma su enclave entre lo general y lo particular. Su intimidad revelada se desvanece con la facilidad del polvo; es ligue delicado, recuerdo de momentos pasados y particulares cuyo entramado tan sólo ha de perdurar desbocado, en la posterior traducción del espectador. Su generosidad no deja de ser interesada. Deja una puerta abierta a la interpretación, pero también procura marcar ese paso libre con un número de indicios procedentes del registro biográfico en cuestión. Que estos datos estén más o menos presentes de pieza en pieza es conveniencia del autor, dependiendo del espectador la posibilidad de ir a su encuentro o de pasarlos por alto, en la medida que éste estime la necesidad de su interpretación. Con ello, González Torres consigue canjear ese hecho irrefutablemente doloroso que supone la muerte de Ross Laycock, por ejemplo, en algo más abarcador que un simple lamento.

⁸⁴ Véase el autorretrato de texto realizado por el artista en 1993 que recogemos en el Anexo 1.

La fotografía sobre papel *Sin título (Florencia)* (cat. n° 214, ARG # GF 1992-31) (Figura 49) indica los años 1985-1992 como su fecha de realización.⁸⁵ El hecho de que esta designación extienda por un lapso de siete años lo que la imagen recoge como un testimonio puntual sugiere que la pieza conmemora un periodo de tiempo sobre el cual se detiene; es homenaje que celebra una desaparición. Datos concretos de la biografía de González Torres apoyan que la fantasmagórica imagen es medida de luto de la relación sentimental mantenida con Ross Laycock.⁸⁶ Ese diálogo solitario se fundamenta sobre una ausencia, como ocurre en la mayor parte de las fotografías que venimos analizando, pero en este caso remite a una muerte concreta.⁸⁷ En este sentido, la fotografía pretende también ser monumento cuya distancia de la anterior serie fotográfica, realizada en 1990, se acerque discretamente hacia el dominio de su experiencia particular. Es decir, en esa serie anterior todavía era posible acudir a un número de referentes verificables (en el sentido de que, al proceder los datos visuales de un monumento público, podíamos comprender de manera relativamente informada tanto el proceso por el cual se idealiza la figura de Roosevelt en mito, como el discurso en el que nos adentran las fotografías). Pero en esta posterior imagen los elementos de juicio proceden directamente de la vida personal del artista, dificultando la tarea de distinguir aún más entre realidad, mito y ficción. Su apariencia universal no deja de negociar en la marca de ese convenido espectro un puntual interés, sosteniendo una lucha particular por un dominio de dos que permanece como quimérica ilusión.

El hecho de que la misma imagen apareciera ya con anterioridad en un rompecabezas del año 1989, *Sin título* (cat. n° 60, ARG # GF 1989-8) (Figura 106), confirma que lo que hace González Torres en esta fotografía de 1992 es retomar los términos de esa discusión sostenida a lo largo del tiempo, tanto en términos profesionales como personales. Volver nuevamente a esta imagen del pasado bajo otro formato y otro contexto forma parte de su interés por dejar ir momentos irrecuperables y dirigirse a un presente matizado por otras circunstancias contextuales específicas (aun cuando permanezcan sin verificar) que transforman el valor y el sentido de esa cita que se vuelve a reproducir, haciendo diferenciable distintas instancias a pesar de corresponder a la misma imagen. En este sentido, la lección discursiva aprendida en *Sin título (Historia natural)* (cat. n° 107, ARG # GF 1990-38) (Figuras 46a - 46m) se aplica en este caso concreto a *su historia personal*, avanzando su agenda y a la vez dejando en evidencia que el uso manipulado que se hace de la imagen (repetida y desplazada, convertida casi en parodia de previas instancias) responde a

⁸⁵ Dietmar Elger, *op. cit.*, pág. 111.

⁸⁶ Aunque éstos ya se habían conocido en 1983, es en el verano de 1985 cuando ambos pasan su primer verano juntos y emprenden un primer viaje a Europa. Véase el Anexo 1.

⁸⁷ No olvidemos que en numerosas ocasiones González Torres ha señalado que su obra se dirigía a Ross Laycock, su "único público". (Robert Nickas, *op. cit.*, págs. 87, 89; Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 174, nota 2; Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 30.) Sin duda el artista tenía en mente un público mucho más amplio en el momento de elaborar su obra, pero sus comentarios destacan que a pesar de ello también estas piezas se elaboraban en muchas ocasiones como diálogo sostenido con su pareja sentimental.

una intención precisa bajo un momento concreto. Sin dejar de formar parte de un duelo personal, potencia así una postura crítica en el espectador y favorece su lectura reflexiva de esa historia significativa para él. Poco o nada más nos dice sobre ese presunto pasado que el hecho presente de tomar la palabra.⁸⁸ Señala en ese acto hacia una potencial, aunque precaria, toma de poder que a su vez extiende al espectador.

Volvemos a apreciar un proceso similar en las fotografías *Sin título (Carta de amor)* (cat. n° 212, ARG # GF 1992-29) (Figura 51) y *Sin título (Carta de amor)* (cat. n° 213, ARG # GF 1992-35) (Figura 52). Ambas muestran fragmentos de texto *casi idénticos*, procedentes de la correspondencia privada que mantuvieron Ross Laycock y González Torres.⁸⁹ El hecho de que se reproduzca en dos instancias inexactas el texto de una misma carta escrita no es tan sólo indicio anodino de un momento pasado. También plantea la incapacidad de representar ese momento en imagen fidedigna. Y con ello, se descarta en el acto como irrelevante cualquier pretensión de reclamar una singularidad auténtica u otra con respecto a ese presunto hecho. De un golpe la discusión se bifurca hacia el tiempo y el momento en el que una voz precisa u otra da voz al texto e interpreta su lenguaje –no como verdad fehaciente, sino como interesado saber que corresponde a una toma de poder puntual. Si ese supuesto lugar nos devuelve aproximaciones inconsistentes, traducciones relativamente coherentes, pero no del todo compatibles entre sí, es porque el texto que nos extiende González Torres pretende traducir su proceso de duelo y melancolía en toma de postura activa: deja de ser carta que se limita a hablar de un hecho pasado y se dirige al espectador para que éste lo tome y dé voz en un acto efímero que es puntual toma de poder. La valoración de ese potencial, mayor o menor, limitada o extensible a un campo de acción posiblemente más amplio, es responsabilidad de cada cual.

De aquí que los dos instantes presentados no sean momentos de lectura intercambiables ni distintivamente ajenos.⁹⁰ Remiten en bucle hacia una instancia que no es exacta sino diferenciable, traducida en margen inclusivo que puede llegar a ser reapropiado con otra voz y de

⁸⁸ Ello explica también que la misma imagen aparezca en 1992 reproducida sin límite de ejemplares bajo la valla publicitaria *Sin título* (cat. n° 194, ARG # GF 1992-14) (Figura 50). Aquí, cada instancia de volver a rememorar el recuerdo es también pacto previo, usufructo de una puntual separación que aparecerá una y otra vez con insistencia fetichista para designar aquello que, no siendo, descansa en el artificio de la evidencia presentada. Convierte en ingenioso artificio esa dialéctica de lo falaz que no deja de rondar los albores de un interés particular.

⁸⁹ Otro fragmento del texto aparecía el año anterior en el rompecabezas *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 141, ARG # GF 1991-36) (Figura 121).

⁹⁰ Encontramos esta estrategia utilizada nuevamente en dos fotografías sobre papel del año siguiente, *Sin título (Un paseo en la nieve)* (cat. n° 226, ARG # GF 1993-1) (Figura 58) y *Sin título (Un paseo en la nieve)* (cat. n° 227, ARG # GF 1993-2) (Figura 59). Dicha estrategia también la volvemos a encontrar en las fotografías sobre papel de 1994 *Sin título* (cat. n° 268, ARG # GF 1994-12) (Figura 60) y *Sin título (Díptico)* (cat. n° 265, ARG # GF 1994-8) (Figura 63). Esta última pieza muestra dos enfoques distintos de una lámpara situada en el vestíbulo de un edificio de la calle Rossmore que supuso la única residencia en común que compartieron González Torres y Laycock durante unos meses en el año 1990. (Ann Goldstein, "Untitled (Ravenswood)", *Felix Gonzalez-Torres. Traveling* (cat. exhib.), *op. cit.*, págs. 37-38.)

otro modo en el momento de su reconocimiento. ¿Es su no exigir tal vez demasiado pedir? Demasiado o demasiado poco, en cualquier caso, González Torres parece interesarse menos por una justicia definitiva que por desbocar momentáneamente la rigidez constitutiva que se erige en ley excluyente. Sin dejar de reclamar *su relativa toma de poder*, González Torres no excluye con ello que el observador anónimo efectúe la suya, que se apropie también de sus términos en el modesto margen de juego que sustenta la ilusión de estos ejemplares limitados.

Es por esta razón que sus instancias son semejanza, anteponiendo a la exactitud del dato la conveniencia del valor de cambio. Convertido en lector y actor, el espectador puede cuestionar o conformarse con los signos a los que accede: en cualquier caso, su interpretación permanece imagen de vuelta, relojería eficaz que sostiene un mecanismo de cambio permanente. No es casualidad que el texto comience con el impulso de una denuncia que es también renuncia:

“persistente. No hay nada que tú puedas hacer.”

Entre reproducción y reproducción de esta imagen, como entre línea y línea del lenguaje que recoge su diálogo pasado, repetido en nombre de los amantes ausentes, la insuficiencia que se despliega es proceso que no cede precisión alguna en sus términos. Su devenir en dato es lugar ficticio que ocupa la evidencia del otro como actor-intérprete. Tal y como lo sugiere la línea de texto con la que nos despidе el fragmento:

“es antes de que el mundo entre en foco y que pueda yo acostarme”.

A todas luces, es sobre el presunto cadáver del amante (ya lo tomemos por Félix o Ross), donde se transforma esta fenomenología sustitutiva en retórica de lo inconmensurable. Por una parte, un proyecto semejante se consigue porque el “ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito”,⁹¹ y porque ambos protagonistas hipotéticos se convierten en entidades abstractas. Pero, por otra parte, esa poética no deja de arrastrar las marcas de un contexto, de un momento y lugar precisos –participando así del interesado movimiento por el cual se redefine en todas estas piezas el momento fotográfico en potencial que permite al espectador ir al encuentro del acto recordatorio que se celebra *como si fuera suyo*.

Esa intención se vuelve a apreciar en *Sin título (París)* (cat. nº 223, ARG # GF 1992-47) (Figura 53). Aunque González Torres realizó un viaje a París en el año 1989 en compañía de Ross Laycock, esta fotografía nada nos dice sobre el viaje específico del que proviene la imagen. Ese relato permanece tácito bajo las diversas tarjetas postales de monumentos y lugares más o menos significativos de la ciudad en cuestión. Se convierte

⁹¹ Como señala Bachelard al proponer una “poética del espacio” en términos hermenéuticos. (Gaston Bachelard, Madrid, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000).

en pretexto que nos mueve por lugares comunes. Como la alusión a París, su léxico general solicita del espectador una resignificación de datos que forma parte de esa agenda puntual que mueve al artista. La imagen queda suspendida bajo un interrogante que no deja de ser umbral tangente de esa experiencia íntima que permanece al acecho, sin poder volver de igual manera.

González Torres antepone así los *souvenirs* de la tienda para turistas como cliché perfecto de su viaje de enamorado.⁹² Pero esta distancia no es la mera renuncia del cínico. Es un no dar que pretende constatar la futilidad de llegar a dar cuenta del todo cuando tiende un puente al espectador. La imagen se convierte desde esta perspectiva en llamada precaria que no pretende imponer su particular relación de dos, sino dar paso al protagonismo que cobra la figura del espectador en calidad de lector e intérprete, en su posterior momento y contexto.⁹³

En otra fotografía, *Sin título* (cat. n° 206, ARG # GF 1992-28) (Figura 54), González Torres acude nuevamente a un símbolo universal: la mano.⁹⁴ No tenemos por qué saber que existe una relación precisa entre esta imagen y su amigo Jeff, convaleciendo en un hospital en fase terminal de SIDA.⁹⁵ Pero aun sin saber este dato exacto, probablemente resulte evidente incluso para un espectador superficialmente familiarizado con la obra de este artista (es decir, al corriente del tópico que hace del mismo un artista homosexual que murió de SIDA), que la banal disponibilidad de esta mano abierta participa de algún modo en ese interesado discurrir autorial al que venimos dando seguimiento. La pieza recibe nuestra atenta mirada a manera de saludo y despedida, sin otra resistencia en su gesto, convirtiéndose en diana que coquetea con la mirada bajo sus lúbricos términos. Resulta significativo que en este caso, a diferencia de lo que suele ocurrir con otras imágenes examinadas, González Torres no vuelve a reproducir esta visión en ediciones limitadas. Tan sólo la volverá a reproducir en vallas publicitarias –y entonces, sin límite ni término.⁹⁶

⁹² He aquí otra instancia precisa en la que vuelve a cobrar relevancia el texto que acompañaba a su desautorizada fotografía de 1985, *Sin título* (Figura 43). En esta posterior pieza de 1992, la evidencia presentada sigue siendo inmersión indiferente y “felicidad ensayada... instantes espasmódicos... un lay-a-way instamático”.

⁹³ Los rompecabezas *Sin título (París 1989)* (cat. n° 54, ARG # GF 1989-2) (Figura 100) y *Sin título (París, la última vez)* (cat. n° 55, ARG # GF 1989-3), (Figura 101), ambos de 1989, precisan con mayor definición la “naturaleza” ausente del relato tácito que aquí nos ocupa.

⁹⁴ Es un lejano reducto del ademán triunfal que aparecía en una de las 13 fotografías de la anterior serie *Sin título (Historia natural)* (cat. n° 107, ARG # GF 1990-38) (Figura 46 m).

⁹⁵ Spector señala que se trata de “la mano de un hombre que cuidó a un amigo de González Torres en la fase terminal de su enfermedad”, y añade que actúa “como tributo a su generosidad”. (Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 120.)

⁹⁶ Ese mismo año, esta imagen se convierte literalmente en infinito juego de espejos con el espacio circundante en la valla publicitaria *Sin título (Para Jeff)* (cat. n° 198 ARG # GF 1992-21) (Figura 55). Pero nos parece evidente que a pesar de la aparente similaridad, ambas propuestas responden a intenciones distintas. En estos reflejos posteriores, las manos parecen sacar a relucir el efímero protagonismo que cobra el contexto en el que aparecen las vallas, y que les *confiere de valor a su sentido*. No es casual que se deje atrás la marcada horizontalidad empleada en la fotografía sobre papel a favor de una horizontalidad que pretende menos detener la mirada que devolverla hacia un juego de manos con el espacio circundante. La indicación del paréntesis (útil ante todo, no lo olvidemos, para el observador informado más que para el transeúnte casual que

Dejará en esos casos de ser la mano particular, la mano puntualmente compasiva del compañero, para convertirse en la mano de todos y en la mano de nadie, con ninguna finalidad particular a la vista.

Otro puente dialéctico que deja atrás el melancólico duelo por un momento irrecuperable y apuesta por su traducción en el lector-intérprete se presenta con ocasión de *Sin título (La tumba de Alice B. Toklas y Gertrude Stein, París)* (cat. n° 203, ARG # GF 1992-23) (Figura 56a).⁹⁷ González Torres toma aquí nuevamente la palabra en nombre del "Otro" y se la extiende al espectador, explotando el esteticismo de la imagen para sustentar su mirada y a la vez suspenderla en un entramado ambiguo, necesitado de resolución. Esa visibilidad vuelve a elaborarse al amparo de un lenguaje *de lo más natural* que abarca matices claroscuros. La referencia a Stein y a su pareja sentimental, unidas en la muerte, recuerda la desavenencia a la que se vio enfrentada la escritora entre su vida pública y su vida privada, convocando las convenciones sociales que esconden este conflicto de la vista.⁹⁸ Y en ese lapso, también se consigue aludir subrepticamente a otra relación sentimental, de cuyo viaje concreto a París nada más conviene concretar. En su parca y multicolor habladría, la explosión de flores que lanza González Torres aquí al ojo no deja de hacer del lector un potencial viajero, aun cuando se trate de una salida abocada a permanecer puntualmente en retraso.

Esta constatación agrídulce de que "el mundo que conocí ha desaparecido",⁹⁹ amarga y prometedora a la vez en el sentido de ser despedida que puede ser umbral de otro potencial encuentro, persiste en la fotografía sobre papel *Sin título (Jorge)* (cat. n° 224, ARG # GF 1992-4) (Figura 57). Poco podemos vislumbrar en esta amplia gama de tonos azules, el color fetiche por excelencia del artista, más allá de una serie de puntos brillantes cuyos efímeros destellos de luz despiden la superficie azul oscura de un cuerpo de agua indeterminado, pero delimitado al marco cerrado de un enfoque preciso. Su luminosidad claroscura es lenguaje compartido con las ristras de bombillas que comienza a producir González Torres también ese mismo año. La relevancia de este código en clave se hace patente si consideramos los comentarios que realiza este artista al intentar localizar la fuente de su primer impulso para usar fuentes de luz en sus ristras de bombillas. Menciona una instantánea que tomó de una verbena corriente con ristras de bombillas que cruzaban una avenida,

pasa frente a las vallas publicitarias sin más) procura destacar cómo cualquier fundamento originario en estas vallas reproducidas sin límite de ejemplares no deja de ser lejano espectro que se retira cada vez más ante cada nueva copia, desplazando a su vez en cada nueva ocasión y en cada contexto la responsabilidad interpretativa.

⁹⁷ La imagen, tomada ante la tumba de Gertrude Stein y su compañera sentimental, aparece poco después reproducida en una fotografía sobre papel de dimensiones un poco menores, *Sin título (Alice B. Toklas y Gertrude Stein)* (cat. n° 252, ARG # GF 1993-30) (Figura 56b). Hemos encontrado ya repeticiones similares en otras fotografías sobre papel también realizadas ese año.

⁹⁸ Eric Troncy, "Felix Gonzalez-Torres. Placebo", *op. cit.*, pág. E 19.

⁹⁹ Cita tomada del "Retrato de texto" realizado por Felix González Torres para la publicación *Felix Gonzalez-Torres*, Los Ángeles, Art Resources Transfer, 1993, pág. 45.

durante su primer viaje a París junto a Ross Laycock, en 1985. Y comenta lo siguiente:

“Era tan simple y tan hermoso, tal como lo hacíamos en Cuba. Alcé la mirada y al momento tomé una fotografía porque era una visión alegre. Descubrí esa foto hace poco tiempo y pensé que quizás mis ristras de bombillas surgieron de ahí, pero no conscientemente. Debe de tratarse de un ejemplo de memoria vital. No sabes de donde viene, pero está ahí.”¹⁰⁰

De alguna manera también se extienden en esta fotografía las coordenadas de ese viaje pasado. Su fórmula de alegría es directa: “tan simple y tan hermosa”. Es a la vez despedida personal de un enclave doloroso y umbral de otros encuentros posibles que, al ser redirigido hacia el espectador, facilita ese proceso por el cual González Torres llega a términos con sus expectativas y sus ambiciones. Su relajamiento de códigos participa de esa espera concreta suya, que recibe el paso del tiempo sin exigirle demasiado a cambio.¹⁰¹ En esa negociación el personaje convocado entre paréntesis, “(Jorge)”, se hace eco de una repartición de roles todavía por estrenar.¹⁰² En cualquier caso, estas fotografías sobre papel reflejan que si en parte González Torres adopta una postura visiblemente distante, marcando la ausencia como enclave que no puede ser precisado con otra propiedad que la que autoriza una nueva apropiación, no por ello relega al olvido su particular experiencia o su reciente pasado personal y profesional.

3.3.3 Las fotografías sobre papel realizadas por González Torres hacia el final de su trayectoria profesional como punto suspensivo y ambigüedad instrumental (1993-1995).

Las fotografías sobre papel que abordaremos en este apartado fueron también realizadas en años de progresivo debilitamiento físico para González Torres.¹⁰³ Prevalen imágenes de apacibles vistas del cielo con pájaros volando y otros paisajes naturales. Al no estar en la mayor parte de los casos provistas de subtítulos, permiten una amplia gama de interpretaciones y reciclajes metafóricos. Como podríamos esperar, todo el proceso se sostiene sobre el engrasado filo dialéctico del ser y no ser, de lo visible y lo invisible, de polaridades retóricas que pretenden menos expresar algo concreto que proclamar la evidencia como arbitrado artificio, pronunciamiento de un actor sobre un escenario irrelevante.

¹⁰⁰ Nancy Spector, *op. cit.*, pág. 192.

¹⁰¹ Véase a su vez el poema *Hoy soy alegría*, que recogemos en el Anexo 2.

¹⁰² De ahí que esta persona aludida entre paréntesis, un amigo cercano al artista, permanezca como dato particular que se precisa sin llegarse a esclarecer. Ni se precisa ni nos interesa precisar aquí los pormenores de esta relación, sino subrayar cómo, una vez más, son coordenadas exactas de la relación sentimental de González Torres lo que permanece tácito, pero presente, en el resguardo de estas piezas. Algunas claves con respecto a la vinculación personal con el artista nos la provee un rompecabezas realizado el mismo año en el que también aparece esta imagen, *Sin título (Key West)* (cat. n° 193, ARG # GF 1992-13) (Figura 140).

¹⁰³ Así lo evidencian sus series de pruebas sanguíneas y nos lo ha corroborado Doug Ahsford.

Pero si no tomamos estas piezas tardías de forma descontextualizada, sino dentro del conjunto de la producción fotográfica del artista, comenzamos a entrever cómo las plácidas imágenes se sinceran con el espectador sobre el alcance de esa parodia, dejando en evidencia que su juego mimético sigue siendo pretexto. Su espaldarazo a la más tradicional de las convenciones pictográficas, el paisajismo de caballete, plantea un punto de separación tangente de esa sutil discreción que no cesaba de desplegar señales en torno a lo personal en su producción precedente de fotografías sobre papel. Más allá de la recreación pasiva del iluso o de la melancólica renuncia de quien lleva un duelo, cabe también comprender este cambio táctico tomando en cuenta la observación antes realizada, en este mismo capítulo, sobre el hecho de que el poder trasgresor de la parodia y de la retórica no reside en los recursos en sí, sino en el momento y en el lugar que son empleados por una voz como agente preciso. Ello supone pensar de otra manera cómo negocian estas piezas su margen de sentido, destacando en su parca habladería, por ejemplo, condiciones contextuales propias del tiempo y del lugar bajo el cual las produce el autor, telón de fondo bajo el cual las emplaza diferidamente el interlocutor al imaginarlas, según el grado de responsabilidad y la atención o el interés que éste decida otorgar al proceso de interpretarlas.¹⁰⁴

Sea cual sea este balance interpretativo, resulta evidente que un observador ya familiarizado con la obra de González Torres (es decir, *informado* en mayor o menor medida sobre su propuesta) espera algo más de la patente literalidad en estas vistas que una imagen agradable. De hecho, el saldo metafórico que cobra la ficción expansiva de estas imágenes ligeras bajo la pluma de González Torres es eco distante de la fascinación del joven autor por la pantalla de televisión.¹⁰⁵

Las fotografías sobre papel de 1993, *Sin título (Una caminata en la nieve)* (cat. n° 226, ARG # GF 1993-1) (Figura 58) y *Sin título (Una caminata en la nieve)* (cat. n° 227, ARG # GF 1993-2) (Figura 59), recuerdan el desdoblamiento de dos fotografías realizadas en 1992, *Sin título (Carta de amor)* (cat. n° 212, ARG # GF 1992-29) (Figura 51) y *Sin título (Carta de amor)* (cat. n° 213, ARG # GF 1992-35) (Figura 52). Pero en este caso, las señas que nos extiende González Torres de pisadas irreconocibles sobre la nieve distan de la relativa legibilidad que todavía permitían aquellas otras marcas dactilográficas. Apenas permiten divisar particularidad alguna, precisar resquicio alguno de intimidad. Incluso así, resulta significativo que estas dos piezas sean citas de una "caminata" más temprana: la misma imagen aparecía dos años antes en el rompecabezas *Sin título (Fría nieve)*

¹⁰⁴ De aquí que podamos también desdibujar cierta medida que es efectiva relación entre estas imágenes y la vida personal del artista.

¹⁰⁵ Véase el cuento ... *querido televisor* en el Anexo 2. Su apuesta por un sentido de lo particular pasa por una recepción distraída que no deja de ser umbral diferido. Al respecto, el planteamiento de González Torres se hace eco del pensamiento romántico de Benjamin en su tesis sobre filosofía de la historia -aunque pasado por el filtro de lo postmoderno, como ya ha sacado a relucir la crítica. (Mónica Amor, *op. cit.*, pág. 61; Lewis Baltz, "(Sans titre)", Felix Gonzalez-Torres", *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 289 (septiembre 1996), pág. 15.)

azul) (cat. n° 147, ARG # GF 1991-42) (Figura 131). Al repetir dos veces en estas fotografías sobre papel de 1993 una imagen previa, González Torres se cita a sí mismo citando un recuerdo concreto en un año particularmente doloroso, devolviéndonos a un índice cuyo cometido es marcar el distanciamiento de un espejo reflectante. Cualquier intento de buscar una correspondencia entre esa experiencia particular y pasada del artista y los datos presentados, está abocado a la inexactitud, como lo está cualquier equivalencia entre una imagen y otra, o entre estas dos fotografías sobre papel y el anterior rompecabezas. La justificación del (presunto) motivo originario prevalece como ambiguo registro. Es un "tal vez" definido como zona de juego. Permanece convenientemente atemporal porque González Torres pretende volver a significarlo en manos del espectador. Aunque la marca de ese interés que se pasa de mano en mano sea apenas sostenible.

Sin título (cat. n° 268, ARG # GF 1994-12) (Figura 60) configura también dos variaciones sobre un mismo tema, esta vez tomando como pretexto una lámpara tipo art-decó que cuelga del techo contra un fondo negro. Existe una remota posibilidad de que el observador sepa que esta imagen fue tomada en un edificio en el que vivieron juntos González Torres y Ross Laycock en 1990.¹⁰⁶ Y no obstante, el dato confirma el argumento que venimos sosteniendo. Una vez más, la llamada de despedida que hace acto de presencia es desbordamiento de un tema cotidiano, haciendo del caso general un sendero fallido que no deja de abrir interrogantes particulares.¹⁰⁷ De aquí la especificación hecha por el artista de que las fotografías tienen que ser instaladas en todo momento una junto a la otra en el mismo muro, en perpetuo roce dialéctico.¹⁰⁸ Sus transparencias blanquecinas son precisión espectral, pretexto marcado de esa fijación personal que para el artista sólo puede ser repetida y diferida hacia el espectador.

La serie fotográfica realizada entre 1993 y 1994, *Sin título (Arena)* (cat. n° 264, ARG # GF 1994-10) (Figura 61),¹⁰⁹ también refleja esta reflexión, a la vez simple y profunda, en torno a experiencias cotidianas significativas

¹⁰⁶ Ann Goldstein, *op. cit.*

¹⁰⁷ Pensamos que es la razón por la cual Pedrosa destaca en esta imagen exceso y aprehensión, placer y reserva como participantes del mismo juego. (Adriano Pedrosa, *op. cit.*, pág. 157.)

¹⁰⁸ Dietmar Elger, *op. cit.*, pág. 134. Frente a otras obras, en el caso de esta pieza precisa el artista no cede el control de la presentación a la galería, al museo o al coleccionista.

¹⁰⁹ Aunque esta pieza tardía ha sido realizada mediante la técnica del fotograbado, la hemos incluido aquí porque a pesar de este tecnicismo comparte con las demás fotografías sobre papel la misma lógica que venimos señalando y recurre al mismo dispositivo de representación. El hecho de que no se trate de una impresión sobre papel corriente, como ocurre con las ristras de papel y las vallas publicitarias, sino de impresiones sobre papel especialmente fino, *Sommerset Satin*, así como el hecho de que tanto las medidas de las imágenes como el contenido de las mismas sea similar al de otras fotografías sobre papel, o que se trate de una edición muy limitada y que la serie se instale enmarcada sobre la pared cuando no está almacenada en la caja de archivo que forma parte de la pieza, apoya esta relación. Que sean fotograbados simplemente refuerza la relación que antes hemos señalado entre las fotografías sobre papel y las ristras de papel. Por razones similares, también incluimos en este apartado un segundo fotograbado realizado en 1995, *Sin título (Oscar Wilde)* (cat. n° 273, ARG # GF 1995-2) (Figura 76), que discutiremos un poco más adelante.

para el artista que éste se interesa por compartir con el espectador. Procura ir a su encuentro, de nuevo, desde la indiferencia. Pero en esta ocasión, el discurso depurado nos deja con poco más que el fundamento de su propio darse como retórica de lo distintivo, ya que carecemos de datos suplementarios para relacionar estas pisadas con cualquier vivencia específica. El ordenamiento sistemático de estos ocho marcos hace que las infinitas huellas sobre la arena escogidas por el artista fundamenten una multitud de intereses espectrales, configurando cualquier discurso. Su desbordante rastro no conduce a lugar alguno y nos dirige hacia todos lados; sus marcas son exceso de una ausencia que se procura no precisar; su nimiedad visual surge como el acaecer que describe Foucault, inmerso en "el magma de la estupidez".¹¹⁰

Una apreciación similar, pero para sugerir conclusiones alejadas de las nuestras, saca a relucir de esta pieza Merewether. Sostiene que aquí se sobrepasan los términos de la representación tradicional y de su lógica categórica así como los límites de una fenomenología sustitutiva y, en última instancia originaria, porque las imágenes señalan hacia sí como otro diferido.¹¹¹ Así lo sostiene:

"Tomado de esta forma, el trazo no se encuentra ya aprisionado por los confines de la presencia y la ausencia, sino que es en su lugar condicionado por su movimiento de repetición y diferencia."¹¹²

El argumento hace de estas fotografías enunciados diferidos, cuyo "ver" no es resolución definitiva ni medida establecida sino pretensión de algo que está por ocurrir. Al prescindir estos rastros "indexales" de toda particularidad y configurarse como paso diferido, participarían de una memoria en la que el presente, en vez de ser, es "pasado por venir", promesa sin enclave predeterminado.¹¹³ Su argumento nos resulta algo rebuscado, pero al fin y al cabo lo que pretende es dar cuenta de incontables huellas sobre la arena. Tiene la conveniencia de sacar a relucir que esa aparente inconmensurabilidad no deja de ser indicio de un discurso, de un interés por acotar y de un pasado sin nombrar que permanece puntualmente latente.

¹¹⁰ Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, Madrid, Anagrama, 1999, pág. 37. Entendemos esta lectura a la luz de lo que ya hemos avanzado en el Capítulo 1, apartado 1.2.3.

¹¹¹ El autor se apoya en una lectura de Freud y Derrida, para sugerir una relación de la obra de este artista que parte en sus términos del archivo, de la memoria y de la represión para sobrepasar sus distinciones dialécticas y la presunción de cualquier referencialidad diferencial entre un adentro y un afuera, o entre una ausencia y una presencia. Se trata, desde su punto de vista, de una "definición no-fenomenológica del trazo", cuyo indicio y decir es proceso que no señala hacia nada fuera de sí mismo. (Charles Merewether, "A lasting impression", *Trace: The Liverpool Biennial of Contemporary Art* (cat. exhib.), Liverpool, Tate Gallery, 1999, pág. 168.)

¹¹² ["Taken in this way the trace no longer finds itself imprisoned within the confines of presence and absence, but is instead conditioned by its movement of repetition and difference."] *Ibid.*, pág. 168.

¹¹³ "Si empezamos con estas imágenes como indicativas, en vez de simbólicas, entonces el distanciamiento se antepone en la economía de la obra... Este uso del indicativo por parte del artista, si por un lado se refiere al concepto de la originalidad, por otro establece las bases para la presencia distanciadora de sí misma." Charles Merewether, "El pasado por venir. En torno a la obra de Félix González Torres", *Atlántica Internacional*, n° 9 (invierno 1994-1995), págs. 41-42.

Para sostenerse en pie, el argumento de Merewether compromete y pasa por alto el porqué de la pieza. Esconde tras un ideal de ecuanimidad su relación con otras piezas, con la biografía del artista que las produce o con el contexto preciso bajo el cual se enmarcan —es decir, con datos que a nuestro parecer son indispensables para comprender la pieza más allá de la generalidad y para dar cuenta de la manera en la que su estatuto de “signo flotante” se convierte en negociación puntual por parte del artista que la realiza. Volviendo a estos datos como referentes, podemos dar mayor precisión al planteamiento de Merewether y argumentar que la supuesta (in)diferencia que se extiende de pieza en pieza en este caso no está más allá ni más acá de la relación particular que las ordena bajo los términos que venimos subrayando a lo largo de nuestro análisis.¹¹⁴ Si estas huellas hacen colapsar para Merewether equívocos recuerdos ante pensamientos potencialmente diferidos, dicha posibilidad florece como conveniencia de una interesada intervención autorial, cuyo discurrir público supone a la vez una negociación personal y profesional para González Torres. Una intervención que Merewether se ve obligado a pasar por alto para dirigirse hacia ideales más ilustrados.

Preferimos, por nuestra parte, volcar el rastro efímero de estas pisadas en paso de ese firme propósito que venimos subrayando en los últimos apartados, recalcando así que su paseo general es eficacia de un discurso depurado. Una vez más, esta negociación no prescinde del registro fálico al que lanza un lánguido interrogante para extender su dominio en precario andamio y proceso sostenido. Sin dejar de ser aburrido, su momento aparentemente sin interés es disparo y autosuficiencia masturbatoria, moneda de cambio cuyo movimiento de miras sigue siendo interesada información sin completar. Si es que estas imágenes pretenden dirigirse al espectador para potenciar un diálogo de dos, sus marcas no dejan de señalar hacia la extensión abarcadora de ese movimiento diferido como repetición solipsista. Con independencia de que el espectador recree en estas piezas el vigilante examen del atento enamorado, el voluptuoso desenfreno del furtivo amante o el escrupuloso cálculo del esmerado negociador, recreando la hipotética vida del artista desaparecido o recreándose en la ficción de la suya propia, la evidencia no deja de

¹¹⁴ Existe otra pieza con el mismo título que Merewether no aborda y que resulta de interés para lo que aquí sostenemos. Poco menos de un año antes, en 1993, con motivo de su exhibición *Travel #2* en la Galería de Jennifer Flay en París, González Torres convirtió una de las salas de exhibición en pista de baile interactiva y llamó a esa intervención *Sin título (Arena)* (Figura 62), en razón de la pieza que delimitaba el espacio, la ristra de bombillas *Sin título (Arena)* (cat. n° 240, ARG # GF 1993-18). La misma colgaba del techo (demarcando un espacio rectangular que quedaba convertido en pista de baile) junto a un par de dobles audífonos que proporcionaban una música, inaudible para todos excepto para la pareja que decidiera interactuar con la obra. (Nancy Spector, “Felix Gonzalez-Torres: Travelogue”, *Parkett*, n° 39 (1994), pág. 25.) No olvidemos que una música inaudible, extraña, también escuchaba el chico go-gó que dos años antes hacía apariciones esporádicas durante la segunda semana en la exhibición de la Galería Andrea Rosen *Cada semana hay algo distinto*. Véase la Figura 47. Señalemos también que alusiones a una “música extraña” aparecían a su vez en los rompecabezas de 1991 *Sin título (El alma de mi vida)* (cat. n° 115, ARG # GF1991-48) (Figura 115) y *Sin título (Últimas cartas)* (cat. n° 155 ARG # GF1991-50) (Figura 117), que reproducían fragmentos de la correspondencia íntima mantenida entre Félix González Torres y Ross Laycock.

escaparse. Sus granos de película insisten en enlazarse indefinidamente, esposando la mirada en medida inquebrantable de un pacto que es ilusión perdida, marcando su contingencia como lugar de una ausencia interesada.¹¹⁵ Su seducción de la vista es llano interés alienado, puntual estupidez que tampoco en este caso deja de responder a ese interés de González Torres por desplazar su discurso personal y profesional convenientemente ante las exigencias y expectativas del mercado en un momento preciso. En esta ocasión, su relato se lo ha llevado el viento. Pero ese saber travestido es poder que provoca elogios, o no, como en ese viejo cuento del emperador chino.

Que la aparente superficialidad de estas vistas no deja de ser profunda y compleja se aprecia mejor al constatar que este discurso depurado se extiende a otras fotografías sobre papel realizadas entre 1994 y 1995 de parajes naturales, vastos terrenos sin acotar que son también entrecortados por el objetivo de cámara. Ocurre también en las series de fotografías sobre papel de 1994 con cielos nublados y pájaros volando.¹¹⁶ En una conversación mantenida durante este periodo, González Torres comenta de manera provocadora estas obras tardías:

“Verdaderamente aburridas, verdaderamente lindos cuadros. Tan sólo quiero colgarlas en la puta pared. Ni tan siquiera deseo que el público las toque. Es simplemente «pague en efectivo y lléveselo a casa». Lo compras, lo enmarcas y es de tu propiedad.”¹¹⁷

El comentario sugiere una postura diametralmente opuesta al anterior entusiasmo de este artista por desarrollar nuevas formas de producción, de distribución y de emplazamiento.¹¹⁸ Hace ver un distanciamiento de su anterior orgullo por arriesgarse una y otra vez a “cambiar su ropa interior en público”.¹¹⁹ Nos parece que estas piezas, como las realizadas a lo largo de 1992, reflejan una vez más el punto de consciencia de González Torres al estar cada vez más próxima su muerte, volcando su mirada hacia la simplicidad de lo cotidiano. En este sentido, estas obras no dejan de ser recordatorios en los que éste se desnuda con menos pretensión, haciéndolo simplemente como ser humano ante la singularidad que cobran momentos cotidianos que, para él al menos, desaparecerán. Lo que más importa, al fin, es lo más simple. Pero tampoco olvidemos que

¹¹⁵ Como señala Amor, uno de los aspectos característicos que explora la obra de González Torres es la creación de espacios indefinidos que rechazan la posibilidad de lo absoluto. (Monica Amor, *op. cit.*, pág. 58.) Pero este regodeo en lo absoluto no está reñido con su obsesión por el interés precario que pretende marcar cada significado como huella definitiva y registro de propiedad. Lo hemos atisbado aquí, como en las otras obras que hemos examinado, y lo volveremos a ver en las piezas que posteriormente discutiremos.

¹¹⁶ *Sin título (Díptico)* (cat. n° 265, ARG # GF 1994-8) (Figura 63), *Sin título* (cat. n° 266, ARG # GF 1994-11) (Figura 64), *Sin título* (cat. n° 267, ARG # GF 1994-21) (Figura 65) y *Sin título* (cat. n° 271, ARG # GF 1994-16) (Figura 74).

¹¹⁷ [“Really boring, really nice pictures. I just want to hang them on the fucking wall. I don’t want the public to touch them. It’s cash and carry: Buy it, frame it, you own it.”] Jim Lewis, “Master of the Universe”, *Harper’s Bazaar*, Nueva York, n° 3398 (enero 1995), pág. 133.

¹¹⁸ David Deitcher, “Contradictions and Containment”, *op. cit.*, pág. 106; Tim Rollins, *op. cit.*, pág.

22.

¹¹⁹ Tim Rollins, *op. cit.*, págs. 7-8.

para González Torres la naturalidad va acompañada (de más cerca o más lejos) por la ficción. En este sentido, sea lo que este registro supone íntimamente para nuestro artista, éste aprovecha la ocasión para lanzar una reflexión crítica al mundo del arte, al menos al entramado comercial que lo rodea y define.

En este sentido, su vuelta a los valores simples no es mero esencialismo, ya que sigue acompañada por el gusto ácido de la crítica. Sin dejar de ser irresponsable conveniencia y simple egoísmo, traiciona en su descaro otro desplazamiento táctico. No olvidemos que para entonces sus ristras de papel y vallas publicitarias se habían convertido en populares inversiones para ávidos coleccionistas.¹²⁰ Y tampoco olvidemos que cuando González Torres produce estas fotografías sobre papel hacia el final de su carrera (final de juego que sabe inminente y ante el que le queda poco más que apostar) venía explotando dicho imaginario desde 1992 tanto en ristras de papel,¹²¹ como en vallas publicitarias.¹²² Por todas estas razones, pensamos que al volver al paisajismo de caballete y reproducir este imaginario en piezas únicas, el artista también está moviendo sus fichas para desarticular una vez más lo que se espera de él. Concebidas como interjecciones puntuales en las que replantea los términos de su trayectoria establecida, comenzamos a entrever cómo dichas piezas se siguen enmarcando dentro de ese proceso por el cual González Torres se despide de su alrededor y traduce ese reclamo estratégico por un sentido lleno de lo particular. Tomando en cuenta su anterior producción de fotografías sobre papel, comenzamos a comprobar que esa evidente naturalidad de las fotografías tardías, hasta cierto punto banalmente hermosas, no deja de ser negociación inmersa en coordenadas que hemos sacado a relucir en apartados anteriores. Como suele suceder cada vez que González Torres avanza datos, su medida dista de ser justa. Medio en broma, medio en serio, coquetea con la indiferencia y con la literalidad, interesándose por el beneficio que abre la brecha de ese roce que le permite desplazar interesadamente su agenda personal bajo la apariencia "natural" del dato que comparte. Su juego simple desde una indiferencia madura se dirige a la cotidianidad que pasamos por alto, sin dejar de convertir ese gesto aparentemente humilde en pretexto por el cual aproximar al espectador.

Tomemos como ejemplo la serie de fotografías sobre papel *Sin título* (cat. n° 271, ARG # GF 1994-16) (Figuras 74a y 74b), en la que el movimiento repetitivo de las nubes es instancia de lo bello que se aproxima primorosamente al momento de lo singular sin acotar ni precisar

¹²⁰ David Deitcher, *op. cit.*, pág. 106.

¹²¹ La ristra de papel *Sin título (Aparición)* (cat. n° 183, ARG # GF 1991-83) (Figura 66) muestra una imagen del cielo. Las ristras de papel *Sin título* (cat. n° 228, ARG # GF 1993-4) (Figura 67), *Sin título* (cat. n° 229, ARG # GF 1993-3) (Figura 68) y *Sin título (Pasaporte II)* (cat. n° 238, ARG # GF 1993-1) (Figura 69) muestran imágenes del cielo con pájaros volando.

¹²² Por ejemplo, imágenes del cielo con pájaros volando aparecen en las vallas publicitarias *Sin título* (cat. n° 201, ARG # GF 1992-18) (Figura 70), *Sin título* (cat. n° 230, ARG # GF 1993-10) (Figura 71), *Sin título (Pájaro extraño)* (cat. n° 242, ARG # GF 1993-14) (Figura 72) y *Sin título* (cat. n° 275, ARG # GF 1995-1) (Figura 73).

encuentro o entramado alguno. ¿Queda algo en estas piezas tardías de esa agenda interesadamente personal y política que tanto hemos sacado a relucir en nuestra discusión de piezas previas a lo largo de este capítulo? Si Ross Laycock fue durante casi todos estos años parte de la fuerza motriz por la cual se elaboró el diálogo del artista en constante desplazamiento, ¿qué queda, por ejemplo, de ese recuento personal y del estamento que supone?

Podríamos relacionar la generosidad semántica de estas fotografías como movimiento indiferente que procura derivar hacia "el *para-ser*, el *para ser*, el ser de al lado".¹²³ Pero pensamos que no es esto lo que las piezas demuestran: aun si sus códigos visuales se repiten y difieren entre imagen e imagen, ese vuelo de pájaros (como el conjunto de instantáneas) permanece siempre igual. Fijo y estático, su distintivo campo establece una visión entrecortada.

Existen pocas posibilidades de que un observador no informado, e incluso uno relativamente informado, tenga conocimiento de la larga trayectoria de negociaciones puntuales en torno al sentido de lo personal que han precedido a estas imágenes sin estudiar con detenimiento la práctica artística de González Torres. Pero estas piezas no van dirigidas a un público general, como puede ser el caso de otras propuestas del artista (vallas publicitarias, ristras de papel, esparcidos de caramelos, retratos de texto). Estas fotografías sobre papel tan eminentemente anodinas, como lo sugiere el propio artista, no dejan de ser *collectors items* dirigidos a un público selecto. Su manufactura de lujo está concebida para el espacio privado de "gente con pelás", usualmente más preocupada por el confort particular y por el enriquecimiento de su colección personal que por fomentar el bienestar social. Pero paradójicamente, en tanto que coleccionistas, se trataría hipotéticamente de un público particularmente bien situado para estar informado sobre la trayectoria del artista (y por consiguiente, sobre este componente reflexivo y crítico que sacamos a relucir de piezas que no dejan de ser visiblemente conservadoras).

En la última serie de fotografías sobre papel que realiza González Torres, *Sin título (Buitres)* (cat. n° 274, ARG # GF 1995-4) (Figura 75), el artista insiste en precisar que las imágenes corresponden a buitres volando. Resulta significativo que designe lo que alcanzamos a ver en este caso de forma tan específica, haciendo de la evidencia una taxonomía desligada, de un golpe, del ubicuo imaginario que suponen aves extrañas y anónimas a lo largo de las piezas que acabamos de examinar. Con ello, la ambigua retórica entre cielo y ave da paso a un trayecto que precisa de rapacidad por la carne fresca del moribundo. El amable imaginario de este incipiente paisaje en su práctica fotográfica se resquebraja; de manera fulminante pero sin dejar su apariencia *light*, se convierte en preludio de una carnicería improvisada. Su campo de abierta visibilidad es

¹²³ Jacques Lacan, *El seminario. Libro XX, Aún. 1972-1973, op. cit.*, pág. 58.

contrapartida de esa valoración puntualmente taxativa en la que se ancla con un firme propósito el dato descontextualizado mucho antes de que comience el despegue hermenéutico del intérprete. Se convierte en puntual testimonio que nos pone en aviso sobre el balance de intereses que está al acecho en cada aproximación, interpretación y traducción del dato, ya se efectúe con o sin autorización autorial.

Se trata de un renovado recordatorio, todavía otro más. Sobrevolando tanto el territorio baldío de la generalidad como el de la precisión datada, la pieza se convierte en aviso sobre el hecho de que cada interpretación no deja de ser más que un proceso de traducción y negociación pactada, cuyo juego significativo conlleva ganancia y pérdida en cada tramo, ya sea hecho por el artista o en su nombre. Y con ello, su reclamo crítico devuelve en propiedad fehaciente el terreno mítico del profeta, relegando en el público anónimo (y selecto, no lo olvidemos) la responsabilidad de qué hacer con esos retazos. Sella en pacto el código críptico de este vuelo de pájaros, dejando en evidencia que ese pase de manos precisa de una dimensión temporal, de un quién y de un cuándo que matizan la transacción interpretativa y su presunto alcance personal. Se trata de consideraciones precisas que ya hemos encontrado en fotografías sobre papel anteriores.

Por ejemplo, lo podemos apreciar al comparar esta serie tardía con la anterior serie *Sin título (Historia natural)* (cat. n° 107, ARG # GF 1990-38) (Figuras 46a - 46m). Ambas miradas comparten un mismo propósito, a pesar de que la pieza más temprana plantee sus interrogantes desde la perspectiva lineal cartesiana y la posterior serie se ampare en la convención de fondos grises, más próximos al amaneramiento pictórico barroco. En *Sin título (Historia natural)*, el desbordamiento que se procura mediante la repetición de lo idéntico evidencia en lo enunciado su condición de arbitrado constructo. En la posterior serie ya no hay necesidad de esa lección gramática que cuestiona altos ideales deletreados claramente a la vista. Se recurre directamente a altos vuelos en un despegue exótico hacia lo diferente que no deja de precisar al lector su estatuto de intérprete en un terreno ficticio. Ambas tácticas asedian la legitimación por la cual un sentido de lo particular se elabora en discurso. En este sentido, su seducción es también invitación a dejar de mirar la anécdota y a comenzar a analizar esa invitación extendida, no ya en términos de la evidencia patente, sino del pesado bagaje que acarrea la convención de su artificio. Para alguien tan ensimismado con el poder fálico, es otra manera más de dejar atrás esa limitación excluyente –sin prescindir de ella enteramente, pero apostando a la par por un tacto que responda a otro saber, aún cuando ese umbral de contacto permanezca como precaria ilusión, como fantasma abocado a renegociar términos excluyentes.

El margen de esta contradicción se atisba en la distancia que separa a todas estas fotografías sobre papel autorizadas de aquellas otras,

desautorizadas, en las que González Torres todavía se mostraba a sí mismo como ejemplo, posando desnudo y portando máscaras. Al recordar los pasos previos de este artista, tanto mientras realizaba sus primeras fotografías sobre papel (desautorizadas), como sus posteriores fotografías sobre rompecabezas y sobre acetato, podemos complementar el balance de la transacción que en todas estas fotografías sobre papel autorizadas González Torres pone a prueba. Lo que procura ese adiestramiento fotográfico en el que se nos adentra es dirigir la mirada fuera del cuadro, hacia los términos que la sustentan. Discernirlo supone comenzar a prescindir de la apariencia presentada, pues su decir se sitúa más allá de la naturaleza a la que damos crédito. A su vez, requiere aprender a mirar a tiempo hacia otro lado, con otros ojos, dejar de mirar para escuchar en múltiples lugares. Dirijámonos de momento hacia otro en concreto.

CAPÍTULO 4.
Fotoimpresiones sobre rompecabezas (1987-1992).

Entre 1987 y 1992 González Torres produce 59 piezas autorizadas que constan de fotografías impresas sobre rompecabezas en ediciones limitadas. La producción se lleva a cabo ininterrumpidamente y en crecientes números con el paso del tiempo. Así, mientras que en 1987 González Torres produce únicamente tres de estas piezas, en el transcurso de 1988 produce 17 y en 1991 produce 29. El hecho de que se reduzca momentáneamente esta producción (a ocho ejemplares en 1989 y tan sólo a dos en 1990) posiblemente refleje que durante este periodo de tiempo el artista desvía su atención hacia nuevas estrategias y exigencias profesionales, haciéndose acompañar esa ubicua práctica discursiva por una trayectoria profesional ascendente.¹ En 1991, año en el que muere de Ross Laycock, vemos nuevamente dispararse esta producción de rompecabezas. Que sean producidas de golpe 27 de estas piezas, y tan sólo una en 1992, año en el que desaparece de repente y por completo esta producción, parecería confirmar que se elaboran en parte como diálogo íntimo y proceso doloroso. Casi todos estos rompecabezas están concebidos para ir colgados en la pared envueltos en bolsas plásticas, cual placas por otorgar o cuadros por enmarcar.² Que aborden la vida personal de este artista ya ha sido señalado por la crítica, aunque ésta no suele interesarse por profundizar más allá en estas piezas.³

Posiblemente hayan suscitado menos interés que otro tipo de propuestas porque albergan en su juego de simples códigos, anecdóticos

¹ Se trata de un periodo de tiempo en el que González Torres experimenta a su vez cada vez más con diversas propuestas. (Nancy Spector, "Smart Art", *Contemporanea 2*, n° 4 (junio 1989), pág. 96.) Así, por ejemplo, en marzo de 1989 el artista expone la primera de sus vallas publicitarias en la Plaza Sheridan de Nueva York. El hecho de que se trata de un periodo de gran productividad y de súbitos compromisos y oportunidades profesionales podría explicar que durante este periodo de tiempo González Torres haya pasado menos tiempo realizando fotografías sobre rompecabezas. En diciembre de ese mismo año expone su primer autorretrato de texto mural en el vestíbulo del Museo de Brooklyn. En 1989 también elabora la versión definitiva que han de tomar sus ristas de papel, pasando a realizar su seminal exhibición individual en la galería Andrea Rosen a comienzos de 1990. Estos peldaños profesionales le permiten a su vez comenzar a participar en importantes exhibiciones individuales en el extranjero. La exhibición *Strange Ways: Here we come. Felix Gonzalez-Torres and Donald Moffet* se lleva a cabo en la Fine Arts Gallery de la University of British Columbia (Vancouver) entre noviembre y diciembre de ese mismo año, mientras que la exhibición *Cady Noland / Felix Gonzalez-Torres: Objekte, Installationem, Wandarbeiten* se inaugura en la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlín) a principios de 1991.

² *Sin título (Fin de semana en Key West)* (cat. n° 63, ARG # GF 1989-11) (Figura 103) es la única de estas piezas que se presenta colocada sobre un pedestal. Significativamente está realizada en acrílico transparente, como veremos luego en el apartado 4.4.

³ Cabe señalar que cuando la crítica aborda estas fotografías sobre rompecabezas suele hacerlo para completar lo que se mantiene sobre su producción artística en general, es decir, planteando su contenido autobiográfico como aspecto emblemático del discurrir privado y público que procura establecer González Torres en su producción artística, sin llegar a profundizar en estas piezas con mayor detenimiento y aventurándose en pocos casos a avanzar interpretaciones detalladas de las mismas. A lo largo del tiempo, los siguientes autores han abordado estas piezas en términos más o menos generales: Pat Mc Coy, "Felix Gonzalez-Torres", *Tema Celeste*, n° 25 (abril-junio 1990), pág. 64; Jan Avgikos, "This is my body", *Artforum International*, vol. 29, n° 6 (febrero 1991), pág. 83; Susan Tallman, "Felix Gonzalez-Torres. Social Works", *Parkett*, n° 39 (1994), pág. 66; Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres* (cat. exhib.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995, págs. 44-50; Robert Storr, "Setting Traps for the Mind and Heart", *Art in America*, vol. 84, n° 1 (enero 1996), pág. 74; Andrea Rosen, "«Untitled» (The Neverending Portrait)", *Felix Gonzalez-Torres. Text* (cat. exhib., tomo 1), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, pág. 50; Sotiris Kyriacou, "Felix Gonzalez-Torres: Serpentine Gallery, London", *Art Monthly*, n° 238 (julio-agosto 2000), pág. 35.

en apariencia, la posibilidad de una singularidad autorial abocada a narrativas universales y mitos fundacionales sobre el autor, ya que éstos recogen discretas instancias de la vida íntima del artista en términos poco distintivos.⁴ En este sentido, podrían parecer menos adecuadas para argumentar ese proceso complejo de negociación entre el dominio privado y el dominio público que salta a la vista más distintivamente en otras propuestas de González Torres, como sucede con sus ristras de papel o con sus vallas publicitarias. Por nuestra parte, argumentaremos que estas piezas actúan como complemento estratégico al grandilocuente discurrir de esas otras propuestas, más aclamadas por la crítica. Como veremos, desbocan tangencialmente la generalidad para dirigirse hacia ese registro personal que interesa a nuestro artista, y cuyo dominio paralelo de lo particular se extiende sobre el complejo entramado que plantean conjuntamente todas estas piezas.

La mayor parte de los rompecabezas tienen medidas reducidas, que suelen ser 19 x 24,2 cm cuando la imagen es horizontal o 24,2 x 19 cm cuando la imagen es vertical. Probablemente correspondan a medidas estándar establecidas por la empresa comercial que proporcionaba al artista este servicio de impresión fotográfica. Existe una serie de rompecabezas de mayores medidas (26,7 x 34,3 cm), todos realizados en el año 1991, que parecen corresponder a un gesto voluntario por parte de González Torres por producir específicamente esas imágenes en mayor formato. Como comprobaremos caso por caso en este capítulo, en todas estas piezas el artista busca alternativas a la práctica fotográfica tradicional como parte de esa compleja negociación entre el sentido personal y el dato informativo a la que venimos dando seguimiento.

⁴ Su decir persiste como marca particular de un pasado sobre el que resulta menos conflictivo (y más políticamente correcto) detenerse poco y mantener el conveniente dominio de la generalidad.

4.1 De lo general: la materia que da cuerpo al laberinto por negociar.

Hemos visto ya en el capítulo anterior que en las fotografías sobre papel autorizadas González Torres nos proveen pocos indicios visuales directos de su vida privada, marcando ese imaginario que nos extiende con un registro discreto de su experiencia personal y de las preocupaciones que ésta le suscitan. Sus rompecabezas suponen un marcado contraste, pues se convierten en voluminoso material de instantáneas visuales vinculadas con momentos íntimos aunque relativamente extraños, ya que no se dejan del todo descifrar –y menos aun cuando son tomados de forma aislada. Incluso cuantitativamente, si no ya cualitativamente, difícilmente podemos obviar que el conjunto de estas piezas nos presenta un gran caudal de momentos precisos cuya información González Torres decidió incorporar en su discurso autorizado. Banales enigmas de la cotidianidad cuando son tomados caso a caso, el conjunto de estos rompecabezas sobrecogen la mirada con su superioridad numérica, arrastrándola por un sendero zigzagueante que excede cualquier expectativa de llegar a puerto seguro.

Como veremos, los indicios que González Torres nos proporciona en sus rompecabezas no están menos estudiados que los utilizados en las fotografías sobre papel, aun cuando se trata de instantáneas cuya calidad de impresión es notablemente inferior, al ser un proceso de revelado estándar realizado por un laboratorio comercial sobre soportes de baja calidad. Pero anteponen a la tiranía del espejo único la multiplicidad de reflejos que éste recoge cuando se hace trizas. Cediendo a la medida de cada paso, pero también desvinculando a la mirada en cada paso del anterior y del próximo, procuran alejar al espectador-intérprete de cualquier enclave exacto y favorecer así el proceso de producir sentido. Pero no lo hacen de cualquier manera, sino bajo un discreto código personal que pasa desapercibido para ser más conveniente. De aquí que estas imágenes desplacen figuras históricas y personajes de ficción, objetos naturales y artificiales, instantáneas personales y datos tomados de la prensa, entremezclándolos para desmontar ficciones y negociar en el lapso de esas contradicciones un relato personal particularmente estigmatizado. Esa vocación requiere la atención de un contacto renovado para sobrepasar, aunque sea en modestas dosis, el dominio egoísta en la búsqueda por un sentido de lo particular. De este modo, estas piezas se convierten en *laberinto de un sentido a negociar por el espectador*, pero cuyos términos vienen dados por González Torres. Una vez más, lo que éste pretende es que el espectador se apropie de los datos proporcionados y los interprete bajo un proceso activo y reflexivo. La propuesta nos deposita un poco más allá de la tradición convencional de la fotografía y un poco más acá de las ristras de papel reproducidas sin límite de ejemplares.

Esta actitud se refleja formalmente en el mero hecho de sustituir la impecable superficie de la fotografía sobre papel por infinidad de fragmentos encajados (cuyas juntas se extienden metafóricamente, más allá de un rompecabezas en concreto, hacia la dispersa multitud que plantean todos ellos, rompiendo con el preciosismo de la fotografía artística y con cualquier pretensión de un momento originario. Como resultado, estas piezas entretejen una visión discontinua y fragmentada, desbordando cada instancia anecdótica para hilvanar más allá del marco pictórico ese interés personal que hemos sacado a relucir a lo largo del capítulo precedente. Esta manera de jugar comedidamente con la inexactitud conlleva un exceso de detalles, de citas y de repeticiones diferidas de previas citas, pues lo que interesa no es sólo el dato que se ve, sino sobre todo cómo se configura la información de ese complejo imaginario en relato verdadero. Si no llega a configurarse un cuerpo exacto, es precisamente porque el proceso convocado ha de transfigurarse en el primer intérprete disponible y en el siguiente, y en el próximo...

Cual consulta al psicólogo, los rompecabezas discurren hasta la saciedad sin llegar a puntualizar algo en concreto. Pero manipulando el lenguaje entrecortado del caso clínico, González Torres nos extiende al mismo tiempo la mano del inocente paciente y la del docto curandero, procurando hacernos participantes activos de esa ficción por elaborar que para él no deja de ser asunto personal. Su doble juego le permite cambiar de tema una y otra vez con la misma docta inseguridad y extender a su vez esa conveniente máscara al espectador. Sus formas y distancias, mejores o peores, inexactas en todo caso, anteponen la frivolidad del sutil roce como medida cautelar, reconvirtiendo la banal cotidianidad en fina capa sobre la cual deslizar un puente a elaborar por el espectador-intérprete, sin dejar de evidenciar en esa posterior apropiación el grado de una magistral separación. Por eso los rompecabezas se acercan y se alejan, hablando frenéticamente un lenguaje fragmentado, que se acerca a la solidaridad compartida del amigo y a la proximidad cómplice del compañero para, de repente, alejarse y dejarnos solos con ideas hechas a nuestra imagen.

Al presentar una barrera, no para la vista, sino para el tacto, el envoltorio plástico sobre cada rompecabezas invita a la mirada a trastocar con su juego lúbrico la evidencia (subrayando la fragilidad del recuerdo) que está entre manos como información y no como dato definitivo. Cada instancia se convierte así en metafórico profiláctico de una hipotética (com)penetración: extiende hacia el potencial consumidor el primer paso de lo que será un acto precario con posibilidad de ser significativo y concatenado en sus secuelas, o mezquino y anodino. Como se quiera.

Se trata menos de salvaguardar intacto un pasadopreciado que jamás volverá, que de dejar ir instanciaspreciadas y momentos anteriores en un proceso de duelo que González Torres traduce en potencial de trabajo común, restando singularidad (pero no importancia) a esos momentos

íntimos para despedirse de ellos –si bien no definitivamente, pues al convertirlos en datos, los invierte en apuesta interpretativa que ha de cobrar vigencia de otro modo, en respuesta a una voz y a un tiempo por determinar. Así resume nuestro artista este proceso:

“Freud decía que ensayamos nuestros miedos para disminuirlos. En cierto modo, esta manera de «dejar ir» el trabajo, este rechazo por hacer una forma estática, una escultura monolítica, para favorecer una forma inestable, frágil, que cambie y desaparezca, era una manera de poner en acto y ensayar mis miedos sobre el hecho de que Ross desapareciera ante mis propios ojos día tras día.”⁵

Aunque González Torres se está refiriendo aquí concretamente a las ristras de papel que comienza a elaborar en el año 1988, nos resulta evidente que el comentario es extensible también a los rompecabezas, piezas que, por otra parte, éste apenas empieza a elaborar un año antes de comenzar sus investigaciones con las ristras de papel como otra alternativa más a la reproducción fotográfica. Mientras que en las ristras de papel es la forma monolítica lo que desaparece, en los rompecabezas es la imagen-tipo lo que se desdobra en heterogéneo campo visual hasta desaparecer por completo al año siguiente de morir Ross.⁶ Sería así esta intención de “dejar ir” (un proceso de duelo íntimo y una puesta en acto relegada en el espectador) lo que se ensaya ya en los rompecabezas. Sobre ello incide Andrea Rosen, para quien González Torres:

“Odiaba la idea de que él, *la persona*, Félix, sus alegrías, sus miedos, sus historias de amor, sus percepciones sobre París... no serían recordadas.”⁷

En el siguiente apartado analizaremos estas piezas caso por caso, introduciendo diversas claves personales que nos ayudarán en nuestro recorrido y que se vienen a sumar, de forma tangente, a ese recuento laberíntico que se pretende relegar en la figura del lector-intérprete. Ya que se trata de hacer relucir en este proceso las continuas contradicciones y desfases que mantienen ese interés sostenido, no pretenderemos llegar a cotejar cada ficción o encontrar una verdad absoluta. Aun así, la medida de ese terreno personal del que nos servimos en los siguientes apartados

⁵ [“Freud said that we rehearse our fears in order to lessen them. In a way this «letting go» of the work, this refusal to make a static form, a monolithic sculpture, in favor of a disappearing, changing, unstable, and fragile form was an attempt on my part to rehearse my fears of having Ross disappear day by day right in front of my eyes.”] Tim Rollins, “Felix Gonzalez-Torres” (entrevista), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Ángeles, Art Resources Transfer, 1993, pág. 13.

⁶ Significativamente el único rompecabezas realizado ese año *Sin título (Key West)* (cat. n° 193, ARG # GF 1992-13) (Figura 140), muestra un ambiguo paraje de la naturaleza. Aquí, el protagonismo visual lo adquiere esa estética negativa que caracteriza la obra tardía del artista que en capítulos anteriores hemos señalado sumariamente tanto en ristras de bombillas, como en ristras de papel y vallas publicitarias, y que hemos analizado ya con mayor detenimiento en sus fotografías sobre papel tardías. Al volver hasta entonces sobre cada momento de su pasado en los rompecabezas, González Torres sabe que cuenta con datos de un tiempo irrecuperable. Pero su recuento precario lo hace *relativamente* poderoso: el dominio de su poder se extiende al límite de la funda de plástico. Las ristras de papel desplazan ese recinto más lejos, extienden su poder de convocatoria más allá del marco de la pared, aunque para ello también deben dejar atrás esas instantáneas de momentos irrecuperables, y de cuyo distanciamiento los rompecabezas elaboran su laberíntico recuento.

⁷ [“He hated the idea that he, *the person*, Felix, his happinesses, his fears, his stories about love, his perceptions of Paris... would not be remembered.”] Andrea Rosen, *op. cit.*, pág. 46.

nos permitirá evaluar la complejidad de estas piezas en su relación con la persona que las produce y con el espectador que las aborda posteriormente. Por ejemplo, nos permitirá ir viendo cómo abordan la dificultosa tarea de plantear vínculos afectivos y sentimentales que el concepto heterosexista de la familia tradicional no comprende bajo el marco conservador en el que son producidas, convirtiéndose en investigación en torno a esos modelos de representación y reconocimiento normativos que prevalecen y buscando su redefinición al convocar tangencialmente conductas alternativas que no se desean relegar a la marginalidad.⁸ Lo que pretenden estas piezas, al fin y al cabo, es potenciar una toma de poder (aunque sea precaria) sobre los mecanismos por los cuales se articula la información.

⁸ En torno a este tema, tanto en la obra de González Torres como en la de otros artistas que trabajan coetáneamente a título individual o en grupos colectivos, véase Tom Kalin, "Prodigal Stories: AIDS and the Family", *Aperture*, n° 121 (otoño 1990), págs. 22-29.

4.2 La autobiografía como función diferencial (1987).

La serie de rompecabezas que González Torres comienza a producir a partir de 1987 puede ser considerada como declinación de una función diferencial, que extiende en amplias coordenadas el registro de su relación autobiográfica.⁹ Sus elementos pasan de ser partes fragmentadas de un todo a ser una ingeniosa *aproximación de partes en el todo*, excediendo la equivalencia categórica bajo la extensión infinita de un perfil variopinto, que desborda la medida única y desemboca en la plurivocidad tangente. González Torres extiende así cada enclave íntimo que presenta en relaciones de similitud, negociando en ese resquicio entre el dato particular y el dato general el alcance que sobre su vida personal acecha al convertir sus experiencias concretas en información. En su precisa dispersión, los rompecabezas a la vez replican a coro y desbordan cada voz que se comienza a perfilar, haciendo de cada interrogante aproximaciones fulgurantes, suspendiendo la promesa de cada dato binario en un recuento indeterminado.

La ambición de la propuesta se anuncia en las tres piezas que inician la serie en 1987. Dos de ellas, *Sin título* (cat. n° 11, ARG # GF 1987-11) (Figura 77) y *Sin título* (cat. n° 10, ARG # GF 1987-10) (Figura 78), reproducen las características imágenes de muchedumbres extraídas de periódicos que el artista incorporaba a diversos soportes entre 1986 y 1988, y que ya hemos analizado brevemente al comienzo del Capítulo 2. *Sin título (Madrid 1971)* (cat. n° 21, ARG # GF 1988-12) (Figura 79), localizada y datada, marca a las otras dos piezas como coordenadas inmersas en esa función autobiográfica.¹⁰ La designación textual del evento representado recuerda una puntual travesía sin retorno al lugar de origen: corresponde al desplazamiento realizado por González Torres rumbo a Madrid cuando deja atrás su Cuba natal.¹¹

Cada figura en los dos rompecabezas que componen esta pieza representa un estereotipo. La imagen frontal de González Torres coincide con el retrato fotográfico como supuesto modo de representación objetiva. La forzada perspectiva de la otra imagen refuta esa objetividad

⁹ Efectuamos esta lectura de la difusa, pero innegablemente interesada relación de todos estos términos tras la lectura de los planteamientos de Deleuze en torno a la función del cálculo diferencial en Leibniz y a su concepción de las mónadas como extensión infinita de Dios.

¹⁰ Esta yuxtaposición de imagen y texto dentro de la pieza es un recurso poco utilizado tras esta primera ocasión. No será hasta mucho después cuando volverán a utilizarse conjuntamente, y tan sólo en casos aislados que procuran destacar una contradicción entre la imagen y lo que el texto denota. Ocurre, por ejemplo, en la serie fotográfica *Sin título (Historia natural)* (cat. n° 107, ARG # GF 1990-38) (Figuras 46a - 46m) y en las ristas de papel *Sin título (Muerte por pistola)* (cat. n° 100, ARG # GF 1990-36) (Figura 80), *Sin título (Juntura)* (cat. n° 81, ARG # GF 1990-9) (Figura 81) y *Sin título (Espaguetis)* (cat. n° 102, ARG # GF 1990-42) (Figura 82), todas ellas de 1990. Lo encontramos a su vez en otro rompecabezas de 1991, *Sin título (Perteneiente a Bloomie)* (cat. n° 170, ARG # GF 1991-68) (Figura 133), también relacionado con éste de 1987. Lo veremos hacia el final del capítulo, en el apartado 4.5.2.

¹¹ González Torres tendría entonces unos trece años de edad. A los pocos meses de estar en Madrid se desplazaría a Puerto Rico, donde permanecería hasta 1979, cuando emigraría a los Estados Unidos.

fotográfica, subrayando cada instancia como arbitrada manipulación del dato. Aunque ambas comparten la misma composición piramidal, si las leemos en un espacio y tiempo continuo como nos indica el texto, la figura del soldado queda reducida a la dimensión de un juguete en comparación a la del niño. Nuestra observación tal vez resulte banal al lector, pero se trata de una relación que dista de ser casual. Como veremos más adelante, el autor recurre reiteradamente en otras piezas a la figura del combatiente militar para resignificar tanto su caso particular como el del colectivo homosexual ante el embiste que supone la epidemia del SIDA durante el transcurso de la década de los 80.

Resignifica en clave personal a las muchedumbres anónimas que aparecen en las otras dos piezas, entrelazando así vida y obra. En ellas también el decir de un rompecabezas es insuficiencia de la que da cuenta el siguiente; convirtiéndose las tres piezas en extensas coordenadas de un interminable discurso. Para comprenderlo basta constatar que el rompecabezas de la derecha de los tres que componen *Sin título* (cat. n° 11, ARG # GF 1987-11) (Figura 77) corresponde a un fragmento agrandado de la imagen que aparece en el rompecabezas central, mientras que el rompecabezas de la izquierda reaparece en *Sin título* (cat. n° 10, ARG # GF 1987-10) (Figura 78). Si el tópico asegura que en la unión está la fuerza, estas piezas señalan hacia la fuerza como eslabón indeterminado. Su vínculo solidario se traduce, se reduce a repetir y trasladar citas de citas (puesto que las imágenes hacen referencia a otro tipo de propuesta). Apenas logramos distinguir en el centro de los tres rompecabezas que componen la primera pieza una solitaria bandera, que suscita la convocatoria masiva a la que nos adherimos. Su relación con las solitarias figuras que aparecen en *Sin título (Madrid 1971)* (cat. n° 21, ARG # GF 1988-12) (Figura 79) se define bajo esa extensa función autobiográfica que continuará desplegando datos.

A lo largo de los próximos cinco años, este ejercicio de números olvida y vuelve a recordar un pasado cuya denominación de origen permanece sin precisarse, hilvanándose en dispersas veladuras con los códigos socioculturales por los cuales se transcriben anécdotas y acontecimientos personales en experiencia e historia.¹² Los rompecabezas no volverán a aparecer agrupados en conjuntos.

¹² Steven Evans, "Real World. White Columns", *Artscribe International*, n°76 (verano 1989), pág. 83.

4.3 Reiteración y desplazamiento como desbordamiento del dato objetivo y quiebra en la narrativa (1988).

En el transcurso de 1988 diecisiete rompecabezas adicionales extienden los términos de esa función autobiográfica a la que nos referíamos antes. Dos vuelven a repetir imágenes extraídas de dos de las tres piezas con rompecabezas realizadas el año previo. Comenzaremos este apartado tomándolos como punto de partida para desarrollar más a fondo el argumento avanzado en el apartado precedente.

La imagen que aparece en *Sin título* (cat. n° 43, ARG # GF 1988-24) (Figura 83) corresponde a un enfoque ampliado de una de las dos imágenes que aparecían en *Sin título (Madrid 1971)* (cat. n° 21, ARG # GF 1988-12) (Figura 79). La imagen que aparece en *Sin título* (cat. n° 42, ARG # GF 1988-23) (Figura 84) corresponde a la que a su vez aparecía en el centro de *Sin título* (cat. n° 11, ARG # GF 1987-11) (Figura 77). Al aislar estos fragmentos y reproducirlos un año más tarde, González Torres repite la operación comenzada el año anterior: declina nuevamente series de valores diferidos. Su visión del pasado (entendido en términos de su vida o de su obra) no es convergencia exacta sino grado de aproximación.¹³ Debatiéndose entre el dato general y la información precisa, marca en esos lapsos extendidos todo lo que más le importa.

Veremos a continuación cómo proliferan en otros rompecabezas realizados ese mismo año referencias a lugares diversos y a ocasiones precisas que mantienen al lector corriendo(se) ante cada llamada. Hemos dividido nuestro análisis en tres apartados, "Pasado lejano", "Pasado inmediato" y "Pasado atemporal". Concebimos estos tres apartados como criterio arbitrario y puntual, pero que facilitará nuestra tarea de abordar la extensión de estas imágenes en su pluralidad, ayudándonos a sugerir cómo momentos, lugares y sucesos surgen y se desvanecen en aproximaciones dispersas que no dejan de ser desestructuración interesada. Como comprobaremos, su discurrir entrelazado sobrepasa cualquier marco taxativo de la vida personal que representan.

¹³ Recordemos al lector que Spector ya ha argumentado que el proceso signficante en el que nos introduce la práctica artística de González Torres es "una relación dialógica entre el artista y la audiencia... en el que los diversos significados de la obra comienzan a fundirse". (Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, op. cit., pág. 22.) Sin argumentar lo contrario, lo que pretendemos es recalcar la manera en la que, más allá de su posible hermenéutica, los rompecabezas de González Torres son respuestas personales a momentos concretos que encuentran su limitación ante el sistema de representación del que se sirven, ya que tienden a reducir su recuento en datos objetivados, en relatos estigmatizados y marginados en el registro público. Por esta razón se perfilan como reclamo cuyo registro más íntimo de su experiencia personal es a la vez visible insuficiencia y útil adopción de los códigos disponibles. Si esta voz coincide con el disperso terreno heterotópico que cree entrever Spector, erige su proceso inclusivo sobre un dominio que capitaliza puntualmente sobre las muestras de una ausencia irreductible. (Nancy Spector, "Felix Gonzalez-Torres: Travelogue", *Parkett*, n° 39 (1994), págs. 25-26.)

4.3.1 Pasado lejano.

En el primer grupo de rompecabezas una serie de imágenes relacionadas con la infancia del artista nos proveen códigos específicos del contexto sociocultural del que éste emerge.¹⁴

Es el caso, por ejemplo, de *Sin título* (cat. n° 27, ARG # GF 1988-1) (Figura 85). Un sacerdote preside la ceremonia que presenta la imagen, a todas luces de carácter litúrgica, dirigiéndose a una mujer con un niño en brazos y rodeada por otras personas cuya similitud de rasgos faciales delatan como grupo familiar. A pesar de no estar designada la pieza por subtítulo alguno, la podemos asociar mediante otros rompecabezas a un (todavía infante) Félix González Torres (en el centro de la imagen) junto a su familia. Los rasgos de los rostros, particularmente de los ojos, apoyan a su vez esta afirmación. Elementos precisos en la vestimenta, en la fisonomía y hasta en la decoración designan el evento representado con características culturales propias del perfil de muchas familias hispano caribeñas de clase media hacia finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. La imagen no plantea un prototipo estrictamente universal, ya que los retratados no se parecen remotamente a una familia anglosajona.

Otra relación de este panorama aparece en *Sin título* (cat. n° 45, ARG # GF 1988-26) (Figura 88). Aunque la escena en este caso nos traslada a un exterior sin identificar, el campo visual aparece dominado por una pared de hormigón, flanqueada a un lado por una grieta y al otro por una joven palmera que da sus primeros brotes. La dialéctica que resulta conlleva el peso cultural y geográfico de esas latitudes de las que proviene el artista: Tanto el hormigón como la palmera forman parte de un contrastado imaginario de lo cotidiano que está ligado a la reciente modernización e industrialización del Caribe; plantean metafóricamente la redefinición de tradiciones vinculadas a un pasado colonial y agrario bajo un presente precario.¹⁵ A su vez, esos códigos participan de la relación más extensa que elabora González Torres al repetir y desplazar parejas de elementos para alterar cada primera impresión y remitir el espectador hacia otros

¹⁴ Resulta relevante para nuestra discusión señalar que de toda la producción artística autorizada de González Torres tan sólo conseguiremos atisbar el rostro del artista en unos cuantos rompecabezas, y que en todos ellos se trata de imágenes de su infancia. Con el paso del tiempo González Torres se mostrará cada vez menos proclive a posar para el objetivo de la cámara, aunque se trate de reportajes sobre él y su obra. (Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 25.)

¹⁵ Adrián Badías y Mara Negrón, *Cemento* (cat.), San Juan, Museo de las Américas, 1998. No olvidemos que en el capítulo anterior ya hemos podido comprobar cómo en algunas de sus fotografías sobre papel tempranas desautorizadas aparecían imágenes de palmeras y máscaras negroides que hacían referencia de forma más directa el origen cultural y étnico del artista. Así ocurre también, recordemos, en las fotografías sobre papel desautorizadas que reproducen la imagen de un crucifijo (cat. n° A13, A14, A15, A16 y A17, de 1986). Evidentemente, al articular este tipo de imaginario en rompecabezas envueltos en fundas de plástico, González Torres da con un método de producción por el cual hace circular este tipo de información sin tener que desautorizar este filón de interés, posiblemente por la sutileza que cobran las referencias en estas imágenes, así como por el hecho de que el recurso formal por el que se decanta para presentarlas resta importancia al preciosismo de la imagen y subraya el precario acontecer de lo que representa.

rompecabezas. La escena en cuestión va así al encuentro del grupo familiar que acabamos de analizar, convirtiéndose ambas imágenes en metáfora de un pasado concreto de dolorosas rupturas personales y culturales.

Sin título (Yo y mi hermana) (Figura 86) y *Sin título (Retrato de mi hermana y yo)* (Figura 87) repiten todavía de otra forma lo que venimos sosteniendo. Su juego de espejos refleja la duda bajo la sombra del parentesco. Cerca-lejos, chico-chica, yo-tú, el interrogante que abre esta dialéctica se desdice nuevamente en hermenéutica del dato. "Mira esto. Y mira ahora" es tan sólo el prelude de una interminable red de relaciones, pretexto para distraer la atención del lector y llevarlo por un cauce amplio, que se despide del pasado y lo traduce en conveniente apuesta por el presente. No olvidemos que el recuento de ese pasado en el presente responde, no sólo a un contexto en el que prima la corrección política, sino también a condicionantes biográficos puntuales: la madre del artista, enferma de leucemia, fallecería dos años más tarde, y González Torres sabía que había sido contagiado por el virus del SIDA, como veremos a continuación. El devenir precario del andamio en el que nos adentramos deja atrás el hogar tradicional del que procede el artista para dirigirnos hacia otros dominios.¹⁶

4.3.2 Pasado inmediato.

Los rompecabezas que incluimos en este apartado abordan en su discurrir tangente la relación sentimental que vive nuestro artista en ese momento junto a Ross Laycock. Ese recorrido por configurar redefine la concepción del hogar y de lo familiar, haciendo de lo corriente y de lo natural el convenido enclave que permite seguir multiplicando los rastros y difuminando la evidencia.

Sin título (Chico amante) (cat. n° 28, ARG # GF 1988-11) (Figura 90) muestra la imagen entrecortada de un hombre abrazando a una pequeña mascota. El subtítulo tiende un discreto lazo entre este abrazo y otro tipo de enlace, considerado ofensivo cuando no antinatural. Si la apariencia

¹⁶ Es lo que a su vez sugiere el lugar que ocupan los tres rompecabezas que acabamos de analizar en la catalogación revisada por el artista, pues aparecen justo después de un rompecabezas con la imagen de una casa, *Sin título* (cat. n° 44, ARG # GF 1988-25) (Figura 89). Como hemos señalado ya en la Introducción, el proceso de edición que supone catalogar toda la obra de González Torres es llevado a cabo por el propio artista para los archivos de la galería Andrea Rosen y queda reflejado en el catálogo razonado publicado en Alemania en 1997. La secuencia bajo la cual González Torres decide ordenar sus piezas al catalogarlas nos facilita en ocasiones dar con ciertas asociaciones entre pieza y pieza dentro de un año particular u otro que sugieren, desde su transversal relación, la conexión que entre ellas establece González Torres. Puesto que no se nos marca ni hemos podido encontrar referencia alguna para identificar la casa que aparece en la imagen del rompecabezas que aquí nos ocupa, hemos incluido esta pieza en el segundo conjunto de rompecabezas realizados en 1988, por razones que aclararemos en el siguiente apartado. Su ilusorio umbral está inmerso en ese juego desbordante al que procuramos dar seguimiento.

normal y corriente va discretamente al encuentro del bestialismo,¹⁷ es porque la pareja de amantes en cuestión carece de una representación adecuada para exponer su relato concreto en plena crisis de la epidemia del SIDA. De aquí que el cariñoso abrazo permanezca sin rostro ni nombre. Que no sea una imagen en la que aparece González Torres simplemente abrazado a su novio (o a cualquier otro hombre), que ni tan siquiera alcancemos a distinguir, y mucho menos a *identificar*, los rasgos de la persona que aparece en la imagen, sugiere que al ir al encuentro del rostro del espectador, este "chico amante" requiere de otros códigos de visibilidad.¹⁸ Su historia tácita redirige la mirada hacia otros rompecabezas para dar seguimiento a esa interesada relación que prevalece bajo las formas de lo poco evidente.

Algo similar ocurre en *Sin título* (cat. n° 32, ARG # GF 1988-9) (Figura 91). La imagen presenta un conjunto escultórico en mármol que monumentaliza en su encuadre el abrazo de dos figuras masculinas. Una corresponde a un adulto y la otra a un joven. Su enlace varonil, que sugiere a primera vista la proximidad del amor fraternal o paternal, es nuevamente indicación aproximativa de la particular relación que interesa al artista, pero instancia inadecuada de esa vida amorosa que permanece al acecho.¹⁹

El texto que aparece en el rompecabezas *Sin título (Carta de amor desde el frente de guerra)* (cat. n° 35, ARG # GF 1988-16) (Figura 92) nos confirma la dificultad de representar esta relación, ampliando de paso sus coordenadas. Discurre sobre el amor y sobre una sexualidad infectada bajo términos que insisten en el desplazamiento y la metamorfosis. Su preocupación por un "rey de las exposiciones indiscretas" y su alusión a un "azafato de Quebec Air" (que cabe comprender como referencia a Gaetan Douglas, primera víctima del SIDA que salta a los medios de comunicación),²⁰ recalcan esa dificultad de representar adecuadamente los términos de la relación personal que interesa.²¹

¹⁷ Es decir, la práctica de relaciones sexuales entre humanos y animales.

¹⁸ Contrasta, por ejemplo, con la referencia directa que se hace de Ross Laycock posteriormente en el rompecabezas de 1991 *Sin título (Ross y Harry)* (cat. n° 157, ARG # GF 1991-53) (Figura 126). En ese caso, la única imagen en la que alcanzamos a identificar visiblemente los rasgos de su pareja sentimental, las particularidades del amante dan paso al hombre común y corriente. Su aparición evidente canjea la proximidad del abrazo por la banalidad del paseo anodino en el que hombre y animal son reducidos a arquetipos.

¹⁹ En el capítulo anterior hemos señalado cómo esta imagen era exhibida en 1985 en la muestra colectiva *Nueva Fotografía Puertorriqueña*, impresa en una fotografía sobre papel junto a un texto que hacía referencia a una "felicidad ensayada" y a "instantes espasmódicos". Véase la Figura 43. También habíamos señalado que se trata de una imagen extraída de una pieza anterior de Robert Mapplethorpe.

²⁰ Padecimiento del que, por otra parte, tan sólo existían entonces precedentes en los animales. Véanse las anotaciones a la referencia "*Patient Zero*", que aparece ese mismo año en el fotostato *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146).

²¹ Es de notar la relación que sugiere el texto de Ross y González Torres como antinatural y lo que venimos señalando en rompecabezas previos en torno a la necesidad de recurrir a representaciones de animales para abordar de forma tangente su relación sentimental, considerada poco natural, cuando no una simple aberración, bajo ese contexto marcadamente represivo y estigmatizador influido por la epidemia a la que alude indirectamente este texto.

Su recuento participa de ese "aire de familia" que Baudrillard describe en un escrito del mismo año como el desbordamiento de "estructuras enteras, transversales: el sexo, el dinero, la información y la comunicación".²² Se trata de un terreno claroscuro que se vislumbraba ya en el rompecabezas al que aludíamos brevemente antes de iniciar este apartado, *Sin título* (cat. n° 44, ARG # GF 1988-25) (Figura 89), y que se vuelve a repetir en *Sin título* (cat. n° 31, ARG # GF 1988-8) (Figura 93).²³ En ambos casos, el domicilio unifamiliar da paso a una fachada tipo que permanece signo por domiciliar –pero no sin remitente, puesto que su dominio transversal lo van perfilando las demás piezas en una relación precisa pero extensa, comprendida por la relación sentimental concreta que tiene González Torres en mente cuando elabora este grupo de piezas.

El grupo familiar que aparece en *Sin título (Klaus Barbie como hombre de familia)* (cat. n° 38, ARG # GF 1988-18) (Figura 94) está situado aparentemente a las antípodas de ese "aire de familia" que nos ocupa. Pero lo que en esta imagen parece ser normal, tradicional hasta el punto de ser banal, resulta ser también vestimenta que esconde, tras el padre de familia, a un personaje clave en la historia del nazismo alemán.²⁴ Su apariencia impenetrable navega por la orilla de los hogares emergentes en los rompecabezas precedentes. Travestido bajo las manos de González Torres, se convierte en moneda de cambio que procura avanzar su agenda personal.²⁵

Su oscuridad va al encuentro de *Sin título* (cat. n° 36, ARG # GF 1988-16) (Figura 95), que nos presenta la imagen casi ilegible de dos rótulos de tránsito. A primera vista difícilmente podríamos relacionarlos con las piezas analizadas, hasta que conseguimos divisar los símbolos de dos calaveras, apenas visibles en el segundo rótulo, y percibimos que su perímetro pentagonal es también configuración pictográfica de una casa. Compárese con las fachadas que aparecen en las Figuras 89 y 93. Como hemos visto en el capítulo anterior, esta imagen es una cita (bajo otro enfoque) de la fotografía sobre papel autorizada de 1986 *Sin título* (cat. n° 4, ARG # GF 1986-6) (Figura 45), en la que el mismo rótulo permanecía ilegible. Esta

²² Jean Baudrillard, "La economía viral" (1988), en *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000, pág. 37.

²³ El mismo recurso reaparece bajo una atmósfera más siniestra y oscura en dos rompecabezas de 1991, el año de la muerte de Ross: *Sin título (El hogar de Daniel Souter)* (cat. n° 175, ARG # GF 1991-73) (Figura 138) y *Sin título (El hogar de Daniel Souter)* (cat. n° 176, ARG # GF 1991-74) (Figura 139).

²⁴ La indeterminación de las miradas ausentes produce una impresión de que las figuras posan para el retrato cual figuras enajenadas, efecto realizado por el hecho de que la imagen está ligeramente desenfocada y que predominan los granos de la película casi hasta rebatir los términos de la imagen. (Véase Smith, Colin, "Felix Gonzalez-Torres and Donald Moffett, *Parachute*, n° 62 (abril-junio 1991), pág. 46) Nos encontramos aquí ante simulacros cuyas miradas vacías delatan el convenido artificio de esta representación como instrumental recurso que sirve a intereses que no alcanzamos a ver. El rígido y autoconsciente posado de la imagen contrasta marcadamente, por ejemplo, con el grupo familiar del artista que aparece ese mismo año en el rompecabezas *Sin título* (cat. n° 27, ARG # GF 1988-1) (Figura 85).

²⁵ Véanse, por ejemplo, los análisis del rompecabezas *Sin título (De Waldheim al Papa)* (cat. n° 62, ARG # GF 1989-10) (Figura 105) en el apartado 4.4 y del fotostato *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146) en el apartado 5.3.

distinción nos lleva a preguntarnos: ¿por qué reproducir esta misma imagen dos años más tarde bajo este formato, tan similar, pero visiblemente distinto al de las fotografías sobre papel? Parece poco razonable pensar que se trata de una trasposición gratuita, sobre todo cuando consideramos lo cuidadoso que era este artista a la hora de editar su trabajo final y seleccionar únicamente para su producción autorizada aquellas piezas que estimaba particularmente relevantes y pertinentes dentro de su discurrir artístico.

Pensamos que se da en su desplazamiento la extensión interesada de una función autobiográfica con coordenadas diferidas, *casi* idénticas a las anteriores. Cuando recordamos la impotencia y la sorpresa del artista ante una prueba positiva de SIDA que recoge el texto de *Sin título (Carta de amor desde el frente de guerra)* (cat. n° 35, ARG # GF 1988-16) (Figura 92), y nos percatamos de que es también a partir de ese año (1988) cuando González Torres comienza a elaborar su larga serie de pruebas sanguíneas, comenzamos a confirmar esta posibilidad. La cita que aquí se efectúa, en el rompecabezas *Sin título* (cat. n° 36, ARG # GF 1988-16) (Figura 95), es la de la fotografía sobre papel de 1986 *Sin título* (cat. n° 4, ARG # GF 1986-6) (Figura 45), a la luz del hecho que González Torres ahora se sabe infectado por el virus del SIDA.²⁶ Pero no se pretende que el espectador llegue necesariamente a discernir estas particularidades específicas que sacamos por nuestra cuenta a relucir para demarcar la compleja negociación que plantea todo el proceso. Si la pieza consigue acercarnos en alguna medida a esa particularidad, su parquedad también desborda el callejón sin salida que ésta supone. Tan sólo pretende erigirse en otro matiz más de los intereses que están al acecho en todas estas piezas y no pronunciarse de forma exacta. Se trata posiblemente de una nimiedad para el lector, si bien no para el artista (por razones obvias) —y, no lo olvidemos, nuestro propósito al examinar todas estas piezas es investigar cómo este artista procura llegar a establecer un sentido de lo personal que es mediado entre el discurrir particular y el discurrir colectivo.

4.3.3 Pasado atemporal.

Los rompecabezas que a continuación examinaremos prescinden de figuras y de escenarios precisos. Pasan fugazmente por la vista y se dirigen al tacto, sugiriendo matices de aproximación que toman su enclave en espacios naturales. La naturaleza se convierte así en paleta abstracta que merodea esa relación personal al acecho.²⁷ Su “pasar por alto” es

²⁶ Existe un artículo, por cierto, que señala el hecho de que ambos, Félix y Ross, toman consciencia de tener el SIDA en el mismo momento, alrededor del año 1987. (“Felix Gonzalez-Torres. A hispanic homosexual man”, *The Communal Self*, n° 13, 1997, pág. 111.)

²⁷ Aparte del momento preciso que reflejan estas instantáneas de algún paraje natural, posiblemente la dialéctica entre frío y calor que plantean sea también extensión metafórica de la incertidumbre presente que viven ambos amantes, González Torres y Ross Laycock, factor que cobra aún más peso que la distancia física que los separa durante el tiempo que duró su relación.

reflejo de una estabilidad que se sabe precaria, tanto en el dominio sentimental como familiar.²⁸ El visible cambio matérico participa de ese interés por exceder el recuento exacto mediante un paso tangencial.

La imagen que aparece en *Sin título (Fría nieve azul)* (cat. n° 29, ARG # GF 1988-6) (Figura 96) apenas se digna a proporcionarnos unas cuantas huellas de pisadas sobre la nieve sin rumbo aparente. En *Sin título (Fría nieve azul)* (cat. n° 30, ARG # GF 1988-7) (Figura 97) apenas distinguimos en el centro de la imagen la figura de un pato blanco –animal que desaparecería por completo bajo la nieve de no ser por su pequeño pico naranja.²⁹ Las instancias de ambos casos, repetidas en palabras y diferidas en imágenes, son detención precaria de un flujo que se repite bajo otros términos en *Sin título (Agua tibia)* (cat. n° 48, ARG # GF 1988-29) (Figura 98).

Los rayos de luz tan poco esclarecedores que aparecen sobre el agua en *Sin título (Agua tibia)* se extienden hacia *Sin título (Venecia)* (cat. n° 33, ARG # GF 1988-10) (Figura 99). En este caso la imagen no proporciona otra cosa que la cálida luminosidad de exteriores sin contornos precisos. Fue tomada desde un coche en marcha, como para recalcar que las pinceladas que de ese viaje persisten son paso veloz del tiempo. Corresponde concretamente a un momento en el que González Torres vuelve a Europa tras haberla visitado por vez primera, en 1985, en compañía de Ross Laycock.³⁰ Ello nos sugiere que su aceleración es también metáfora de una estabilidad personal precaria.

Hasta aquí hemos podido observar cómo el conjunto de rompecabezas realizados en 1988 plantean una serie de cuestiones de carácter eminentemente personal para el artista, como su relación homosexual y lo que un vínculo afectivo de estas características plantea como redefinición del concepto tradicional del hogar y de la familia. También hemos visto

Recordemos que ambos vivieron durante casi todo este tiempo en ciudades distintas, Ross en Toronto (Canadá) y González Torres en Nueva York. Ello supone a su vez otra declinación más de esos ejes norte-sur que hemos visto sugerirse en rompecabezas precedentes. Como veremos luego, ciertos rompecabezas realizados en 1991 recogen fragmentos de cartas en las que los amantes describen textualmente paseos realizados conjuntamente en parajes rurales.

²⁸ Un fragmento del autorretrato de texto realizado por González Torres para la publicación monográfica realizada por Art Resources Transfer en el año 1993 nos provee datos que apoyan esta observación: “1985 primer viaje a Europa, primer verano con Ross 1986 verano en Venecia, estudié pintura y arquitectura veneciana 1986 cocina azul, flores azules en Toronto –una verdadera casa por vez primera en mucho, mucho tiempo, tanto tiempo, Ross está aquí”. Véase el Anexo 1.

²⁹ No podemos establecer de manera unívoca una relación entre el animal que aquí apenas se adivina y el uso coloquial que de la palabra “pato” se hace por los puertorriqueños y los “neoyoricans” (como se conoce a los puertorriqueños que viven en la ciudad de Nueva York) para designar a los homosexuales. Pero resulta evidente que el momento concreto que recoge la instantánea se inscribe en la reciente biografía del artista, ya que no hay nieve en Puerto Rico, desde donde emigra éste a Nueva York en 1979. Posteriormente veremos más animales y parajes de la naturaleza reaparecer en otros rompecabezas, tanto en imágenes como en textos en los que el artista alude a sus paseos con Ross.

³⁰ González Torres viaja por vez primera a Europa en 1985, en compañía de Ross Laycock. Vuelve en el verano de 1986 a tomar un curso de pintura y arquitectura en Venecia, mientras era estudiante de maestría aún en la Universidad de Nueva York. Vuelve a realizar un segundo viaje a Europa en compañía de Ross Laycock en 1989.

cómo incide una y otra vez el SIDA en estas preocupaciones y cómo en todo este proceso de cambio que rememora y transforma el pasado, González Torres tampoco olvida otros condicionantes más lejanos de su historia particular.

Como hemos comprobado, todas las piezas hasta aquí examinadas plantean la relevancia de mirar a tiempo hacia otro lado, de dirigirse más allá de la apariencia presentada, manteniendo los ojos abiertos hasta el punto de comenzar a ver más allá de las indicaciones inmediatas, de los datos por objetivar que nos extiende González Torres sobre su relación personal. Ver hasta comenzar a *entrever con otros ojos* es buscar en otro lado, ya lo sugeríamos en el anterior capítulo. Supone sumergirse en los inevidentes intersticios de lo que se aparenta para comenzar así a buscar posibles lazos de proximidad, más allá del entendimiento presente, entre pieza y pieza.³¹ Veamos a continuación cómo se extiende este discurrir a los rompecabezas realizados en años siguientes.

³¹ Spector ya ha señalado hacia este fenómeno de la producción de Félix González Torres al destacar en sus fotostatos la brecha que existe entre cita y cita como ausencia desde la cual surge la capacidad portadora de sentido posible. (Nancy Spector, "Smart Art", *op. cit.*, pág. 96.) Para Rosen, los rompecabezas se convierten así en un "selecto, pero complejo diario". (Rosen, *op. cit.*, pág. 50.)

4.4 Escudo dialéctico, juego polimorfo (1989-1990).

Nueve rompecabezas aparecen en 1989 y dos en 1990. A continuación examinaremos cómo estas piezas siguen extendiendo esa precaria función personal a la que venimos dando seguimiento, sacándola una vez más a relucir en términos de su relación sentimental con Ross Laycock.

En el centro de la composición de *Sin título (París 1989)* (cat. n° 54, ARG # GF 1989-2) (Figura 100) destacan las sombras de dos personas. Una corresponde al individuo que toma la imagen fotográfica a la que accedemos como documento visual. Importa menos a González Torres identificar las figuras en cuestión que puntualizar el hecho de que en París, en el año 1989, estuvieron juntas dos personas. Al tomar nota de que ese mismo año éste emprendía un segundo viaje a Europa en compañía de Ross, concretamente a París, comenzamos a comprobar por qué *Sin título (París, la última vez)* (cat. n° 55, ARG # GF 1989-3) (Figura 101) vuelve a sumergirnos en un juego de binomios para extenderse en espejo refractor de ese relato sin concretar. La composición anterior da paso en esta ocasión a dos sillas idénticas, colocadas una junto a la otra, mirando cada una en una dirección distinta. Detrás, el suelo oscuro y la pared clara seccionan el fondo en dos rectángulos casi idénticos: uno casi blanco y otro casi negro. Sus momentos y lugares precisos no dejan de ser escenografías de un interés por narrar. Pero no se trata únicamente de un formalismo que pretende ser código universal. Lo que ambas imágenes no llegan a decir se configura en relación abstracta con los demás rompecabezas. El proceso se convierte en interrogante sostenido sobre esa relación tácita entre González Torres y Ross Laycock, que no cesa de negociar su margen de complicidad.³² Intentar dar justa cuenta de ello supone inevitablemente comenzar una y otra vez el recuento de más piezas, de otras marcas.

³² Por ejemplo, las bases de los troncos que se levantan sobre las dos sombras proyectadas del rompecabezas de 1989 *Sin título (París 1989)* (cat. n° 54, ARG # GF 1989-2) (Figura 100) vuelven a hacer su aparición bajo un panorama desolador en el rompecabezas de 1991 *Sin título (1980-1992)* (cat. n° 172, ARG # GF 1991-70) (Figura 136). A pesar de que este posterior rompecabezas se refiere más a una década plagada por el SIDA que a su particular relación sentimental con Laycock (pues ambos se conocen en 1983 y este último muere en 1991), es evidente que el recurso de los troncos aquí es metafórico, como lo es en el rompecabezas de 1989. La imagen de todos estos árboles caídos en 1992 es una simple extensión de los que todavía quedan en pie en 1989, momento en el que la fatalidad de la muerte es aún proyección futura que se aproxima y es convocada por la ausencia que sugiere la pareja de sombras. Otro ejemplo de esta extensa relación de lo particular que entrelaza momentos aparentemente desconexos mediante afinidades formales que se repiten y declinan, lo volvemos a observar si comparamos el esparcido de caramelos de 1991, *Sin título (Chicos amantes)* (cat. n° 116, ARG # GF 1991-9) (Figura 22) con la imagen del rompecabezas de 1989 *Sin título (París, la última vez)* (cat. n° 55, ARG # GF 1989-3) (Figura 101). El recurso de objetos y dispositivos visiblemente distintos en ambos casos no impide que las piezas compartan un mismo lenguaje formal. En la imagen del rompecabezas la pareja de sillas aparece centrada como si surgieran del encuentro de los dos planos, uno claro y otro oscuro, pared y suelo. Las sillas están colocadas ligeramente desplazadas hacia lados opuestos, de forma que apenas surge una esquina entre ellas. El montículo de caramelos (que equivale al peso combinado de González Torres y Ross Laycock) surge de una esquina en la que se encuentran dos paredes, una pintada en azul y la otra en blanco.

Tomemos otro ejemplo de ello. En el rompecabezas *Sin título* (cat. n° 56, ARG # GF 1989-4) (Figura 102) la oscura silueta de un pájaro volando ocupa el lugar central de la composición y se convierte en punto focal del formalismo binario en el que incurre la imagen. Del pájaro destacan sobre todo sus dos alas, y del fondo contra el que vuela, dos mitades casi triangulares que corresponden al cielo y a una nube. Su dialéctica formal es trayectoria que sigue de lejos esa hermenéutica interesada en la que nos suspenden los demás rompecabezas. Esto dicho, recordemos al lector que González Torres y Ross Laycock vivieron en ciudades alejadas, Nueva York y Toronto respectivamente, durante casi todo el tiempo que duró su relación sentimental. Que la silueta del pájaro quede reducida a la oscuridad de una sombra tampoco es casualidad, pues se trata de un recurso ya explotado en el rompecabezas que acabamos de analizar, *Sin título (París 1989)* (cat. n° 54, ARG # GF 1989-2) (Figura 100), y que vuelve a aparecer en otro rompecabezas que examinaremos un poco más adelante, *Sin título* (cat. n° 60, ARG # GF 1989-8) (Figura 106). En esa ocasión, la sombra volverá a ser una sola, debatiéndose sobre el vuelo de dos cortinas que marcan un recuerdo del que Ross tampoco permanecerá ausente.

En *Sin título (Fin de semana en Key West)* (cat. n° 63, ARG # GF 1989-11) (Figura 103), un rompecabezas casi idéntico a *Sin título* (cat. n° 56, ARG # GF 1989-4) (Figura 102) aparece recostado sobre un pedestal acrílico, como para recalcar que ese vuelo de pájaros no es más que puesta en escena. Como ha señalado Mc Coy, interpretar la pieza supone sobrepasar la simple apariencia, situarse en otras coordenadas de las que dicta el paradigma del espejo.³³ Su alusión al subtítular la imagen como *Fin de semana en Key West*, una costa litoral al sur de Miami muy frecuentada por los homosexuales, sugiere que la repetición del ave volando en esta ocasión se convierte nuevamente en código "light" que emplea González Torres para abordar temas candentes. Resulta relevante al respecto recordar que cuando González Torres expuso por vez primera esta pieza, en el contexto de su primera exhibición individual en la galería Andrea Rosen un año más tarde (1990), la instalaba en un pequeño cuarto, separado de la galería principal en la que presentaba sus ristras de papel.³⁴ Las únicas dos imágenes en dicha exhibición correspondían a este pájaro solitario y a un motivo circular de delfines transferidos sobre una pared en la sala principal. Ya hemos señalado en el Capítulo 2 la relación que sugería entonces ese punto fijo sobre la pared como enclave que matizaba un sentido personal abocado a desaparecer una y otra vez

³³ Pat Mc Coy, *op. cit.*, pág. 64.

³⁴ El catálogo razonado de la obra de Félix González Torres omite este dato, ya que no precisa si esta pieza específica llegó a ser exhibida alguna vez, como hace con las demás piezas. (Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné* (cat. exhib., tomo 2), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, pág. 42.) Pero que fue así lo confirma el recuento que de dicha exhibición hace Heartney. (Eleanor Heartney, "Felix Gonzalez-Torres at Andrea Rosen", *Art in America*, vol. 78, n° 5 (mayo 1990), pág. 235.)

en las ristras de papel. Apartado en la otra sala, este rompecabezas participaba de ese interés sostenido.³⁵

Sin título (cat. n° 61, ARG # GF 1989-9) (Figura 104) nos propone otro despegue interesado por este itinerario de lo disperso. En este caso, los animales se convierten en las familiares personificaciones de Mickey y Minnie Mouse, a los que la sonriente azafata de vuelo da de comer con toda normalidad, invitando al espectador a despegar también en la inverosímil travesía de este trío. Que se supedite aquí su figura servilmente a los dos personajes ficticios de Disney (o imaginados de González Torres y Ross Laycock) no supone necesariamente un comentario misógino.³⁶ Forma parte de ese interesado replanteamiento de roles y estereotipos normativos que pretende favorecer discretamente el artista. Llevando su lectura hacia los demás rompecabezas, comenzamos a comprender el interés que pueda tener aquí la situación a la vez extraña, poco natural y familiar.³⁷ Su revisión apropiacionista hace de este popular dúo todavía *otra pareja* de coordenadas inmersa en esa extensa relación de similitud que venimos siguiendo.³⁸

Guarda también un parentesco distante con la estudiada “naturalidad” de *Sin título (De Waldheim al Papa)* (cat. n° 62, ARG # GF 1989-10) (Figura 105). Una vez más, González Torres recurre a la imagen mediática para resignificar su lectura en clave personal, como ocurría con el retrato de Klaus Barbie del año precedente.³⁹ Si Waldheim y el Papa se acercan de

³⁵ Heartney capta que existe una relación entre ambas salas, entre el emblema circular de delfines en la sala principal y el rompecabezas de la sala anexa. Pero no se detiene sobre la precisión en clave personal que subrayamos y sucumbe ante la generalidad. Para la autora, ambas “expresaban un sentido de ambas cosas, vulnerabilidad y libertad.”

[“In both images, the tiny creatures isolated within a wide space expressed a sense of both, vulnerability and freedom.”] *Ibid.*, pág. 236.

³⁶ Aunque hay que reconocer que es también una posibilidad interpretativa que permite la pieza: si, por un lado, la azafata actúa como eco de la fantasiosa pareja con su eterna sonrisa, por otro, aparece claramente desplazada a un extremo de la composición. Se convierte también en prototipo y *extraño personaje*, en suplemento participativo del extraño momento que alcanzamos a ver. Máquina de servir y de sonreír, más que persona particular, su figura refleja de manera cómplice la absurda puesta en escena de un escenario tan incongruente como eficiente en su manera de captar la atención del espectador –marginado a su vez en la medida que la especificidad a la que responde esta arbitrada ficción se le aproxima pero permanece indeterminada.

³⁷ Tomada dentro del contexto autobiográfico de estos rompecabezas, la pieza abraza el buen humor con el que Disney transgrede los límites de lo normal y lo extraño, pero para subvertir los esquemas discursivos de talante normativo implícitos en ese imaginario *light* y extender también la desarticulación crítica de la representación que ya hemos observado en otra imagen expropiada de la prensa –el tradicional retrato de familia que aparece en *Sin título (Klaus Barbie como hombre de familia)* (cat. n° 38, ARG # GF 1988-18) (Figura 94). En otro tipo de piezas realizadas durante este mismo periodo encontramos más datos que también apuntan hacia esta relación. Como veremos en el capítulo siguiente, la referencia “*Disneyland 1955*” aparece en el fotostato *Sin título (1988)* (cat. n° 50, ARG # GF 1988-31) (Figura 153) y se extiende posteriormente, en 1992, a un desplazamiento transnacional en la referencia “*Eurodisney 1992*”, que aparece en el fotostato *Sin título* (cat. n° 202, ARG # GF 1992-22) (Figura 154).

³⁸ No olvidemos datos biográficos que podrían resultar relevantes al respecto. Por ejemplo, el hecho de que González Torres y Ross Laycock emprenden un segundo viaje a Europa en 1989, o que al vivir en ciudades alejadas su relación sentimental se construía sobre los precarios lazos de la distancia física. Es decir, que para reunirse en persona tenían que montarse en un avión.

³⁹ Storr ya ha señalado cómo las parejas de figuras que aparecen en los rompecabezas *Sin título (De Waldheim al Papa)* (cat. n° 62, ARG # GF 1989-10) (Figura 105) y *Sin título (Klaus Barbie*

forma casual y aceptable para todos, González Torres y Ross Laycock no pueden reclamar esa misma visibilidad de su particular historia de amor. Que nuestra lectura es razonable se confirma al tomar nota del hecho de que bajo ese contexto ambos dirigentes eran exponentes clave de los derechos humanos y perpetuadores de legados antisemitistas y homofóbicos, respectivamente, como nos recuerda un fotostato realizado el año precedente.⁴⁰

El humanismo interesado de González Torres reaparece en *Sin título* (cat. n° 60, ARG # GF 1989-8) (Figura 106). En esta ocasión, el escenario también es corriente y universal: se centra en una sombra humana, proyectada sobre dos cortinas de tela. Como hemos visto en el capítulo anterior, la misma imagen volvería a incorporarse varios años más tarde en la fotografía sobre papel, *Sin título (Florencia)* (cat. n° 214, ARG # GF 1992-31) (Figura 49). El rompecabezas confirma que esa aparición posterior responde a una instantánea tomada mucho antes en un viaje a Europa realizado por González Torres en solitario (1986) o, más probablemente, junto a Ross Laycock (en 1985 o en 1989).

Al aparente anonimato de esta pieza responde dialécticamente *Sin título* (cat. n° 59, ARG # GF 1989-7) (Figura 107), que reproduce a su vez otro encuadre de la imagen de una convocatoria multitudinaria que aparecía el año precedente en el rompecabezas *Sin título* (cat. n° 42, ARG # GF 1988-23) (Figura 84) –por su parte una cita de uno de los tres rompecabezas que componían en 1987 *Sin título* (cat. n° 11, ARG # GF 1987-11) (Figura 77). Aunque González Torres tampoco nos provee en esta ocasión de subtítulo alguno, la anotación manuscrita al dorso “NYC 1989” confirma que la pieza es otra declinación más de esa función autobiográfica que venimos siguiendo.⁴¹ Se extiende en complicidad con los demás rompecabezas.⁴²

como hombre de familia) (cat. n° 38, ARG # GF 1988-18) (Figura 94) se confrontan a la pareja de sombras que aparecen en *Sin título (París 1989)* (cat. n° 54, ARG # GF 1989-2) (Figura 100) y a la pareja de sillas que aparecen en *Sin título (París, la última vez)* (cat. n° 55, ARG # GF 1989-3) (Figura 101).

⁴⁰ Kurt Waldheim, Secretario General de la O.N.U. en la década de los 70 y Presidente de Austria en la década de los 80, ocultaba tras esta prominente vida pública un oscuro pasado de colaboración con el régimen nazi alemán que se da a conocer por los medios de comunicación durante el transcurso de los años 80. El Papa, máximo pontífice de la Iglesia católica, mantiene en ese momento una postura en defensa de la universalidad de los derechos humanos a la vez que adopta una firme oposición al uso de preservativos (tan necesarios entonces para hacer frente a la epidemia del SIDA) y a la homosexualidad. Véanse las anotaciones a las referencias “Waldheim” y “Pope”, que aparecen en el fotostato de 1988 *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146).

⁴¹ Dietmar Elger, *op. cit.*, pág. 40.

⁴² El orden que sigue la catalogación autorizada por González Torres de su obra para la Galería Andrea Rosen nos sugiere también en esta pieza una relación biográfica que no llega a concretarse de manera exacta: aparece enmarcado entre el rompecabezas *Sin título* (cat. n° 60, ARG # GF 1989-8) (Figura 106), con la imagen de una sombra humana proyectada sobre dos cortinas, y la serie de pruebas sanguíneas *Sin título (Pruebas sanguíneas)* (cat. n° 58, ARG # GF 1989-6) (Figura 108), que recoge el progreso de la invasión viral del VIH en el cuerpo del artista. Un poco antes y un poco después de estas piezas, como para señalar el contexto social e histórico dentro del que se enmarca esta permeable relación, aparecen catalogadas la pieza de serigrafías sobre papel *Sin título* (cat. n° 57, ARG # GF #1988-5) (Figura 14), que conmemora un recuento no cronológico de la lucha histórica de la comunidad homosexual, y el rompecabezas cuya imagen

El bullicio de esa multitud silenciosa encuentra eco en la perenne lápida de piedra que nos presenta el rompecabezas *Sin título (La tumba de Oscar Wilde)* (cat. n° 72, ARG # GF 1989-23) (Figura 109). El texto que aparece grabado sobre la piedra, "OSCAR", es pretexto que motiva posteriores apropiaciones, como se puede apreciar en los diversos graffitis, que una y otra vez reconfiguran en versiones decorativas la superficie del monumento funerario reconvertido en lienzo. El puntual recuerdo da paso así a una inscripción que surge de forma plural y coetánea, desbocando el presunto cadáver en la extensión de coordenadas que no prescinden unas de otras ni hacen de momentos previos o posteriores la exclusión de lo singular o la adhesión a la norma.⁴³ Ya hemos señalado en el Capítulo 2 la alusión que hace González Torres de Oscar Wilde en otra pieza como referente histórico del movimiento gay,⁴⁴ y destacado en el Capítulo 3 la relevancia que cobra el programa estético de Wilde en relación con el discurso disperso que plantea González Torres.⁴⁵

Haciendo coincidir una vez más la limitación del acto anodino con la extensión del grandilocuente gesto, la apropiación de la tumba de Wilde por los visitantes a su lápida va al encuentro de la apropiación que pretende propiciar González Torres en el espectador. Es alusión metafórica del proceso de interpretación activa que pretenden suscitar todos estos rompecabezas, partiendo del duelo por un sujeto ausente (Ross o Félix da igual) que es traducido en pretexto y dato a manipular en relaciones extensas, pero precisas y diferidas. Rozando el sentimentalismo en su afectación, pero sin llegar a declararse *cursi* ni solicitar compasión alguna,

recoge el inverosímil paseo de Mickey y Minnie Mouse, *Sin título* (cat. n° 61, ARG GF # 1989-9) (Figura 104).

⁴³ O como señala Hegarthy: "La réplica aquí se convierte en una palabra, pero ricamente adornada con el bordado de los graffiti sobre la tumba y con las líneas reticulares del rompecabezas que a la vez integran y fragmentan el nombre."

[“The one-liner here becomes one word, richly embroidered with poetic jags of graffiti from the tombstone itself and the reticulating lines of the jig-saw puzzle that simultaneously integrate and fragment the name.”] (Laurence Hegarthy, "Is there still life", *New Art Examiner*, vol. 25, n° 3 (noviembre 1997), pág. 57.)

⁴⁴ Nos referimos a la valla publicitaria *Sin título* (cat. n° 65, ARG # GF 1989-13) (Figura 13), realizada ese mismo año con motivo del vigésimo aniversario de la rebelión de Stonewall y expuesta en la Plaza Sheridan en Greenwich Village.

⁴⁵ Ya señalamos entonces que el radical programa estético que defiende Wilde hace del aspecto decorativo del arte su característica más distintiva, ya que proporciona una autonomía al individuo crítico para dirigirse hacia un presente siempre renovado y hacer a su vez evolucionar a la sociedad que le rodea. Hemos a su vez recalcado cómo González Torres comparte una afinidad por esta estética negativa –pero, al contrario de Wilde, sin dejar de lado un interés por insertar este proceso dentro de las instituciones culturales que agencian este potencial creativo y reflexivo como método de producción y distribución. De aquí que su predilección por reducir al máximo el vocabulario formal empleado no deje sesgada la capacidad de las piezas para operar como foro potencialmente inclusivo y no como asunto estrictamente individual. Otro es el caso de Wilde, para quien la única posibilidad que tiene la estética de abordar al otro (entendido como lo social y colectivo) es a través de un radical individualismo que es precisamente instrumental y narcisista. (“[S]i quieres comprender a los demás debes intensificar tu propio individualismo”, en Oscar Wilde, *El crítico como artista*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pág. 59.) Este punto de inflexión idealista y romántico se distancia del programa social más pragmático que subyace en la propuesta de González Torres, incluso en estos rompecabezas.

procura facilitar en el lugar del enclave marginado la identificación a través de líneas de diferencia.⁴⁶

En 1990 la muerte de la madre de González Torres es tan sólo un prelude del doloroso destino que aguarda al artista –como hemos señalado en el capítulo anterior, Ross y su padre fallecerían el año siguiente. Tomando estos datos en cuenta, es comprensible que el juego polimorfo de todos estos rompecabezas quede reducido a tan sólo dos instancias en 1990. En *Sin título (Escudo)* (cat. n° 91, ARG # GF 1990-18) (Figura 110) toma aspecto de un juego pueril. Su repartición de roles es perversión del muñeco de peluche, que se convierte en máscara de González Torres. No es casualidad que éste recurra de nuevo a la representación de un animal, ni que su apariencia banal se convierta en sutil estrategia que forja al mismo tiempo un vínculo personal con el pasado y con un presente por sostener.⁴⁷ Resulta esclarecedor al respecto comparar la pieza con uno de sus primeros rompecabezas, *Sin título (Madrid 1971)* (cat. n° 21, ARG # GF 1988-12) (Figura 79). En esa obra más temprana, todavía veíamos el rostro de González Torres cuando era niño; identificábamos claramente a su lado la figura del soldado por los atributos en cada mano, el rifle y el escudo. La lectura de cada imagen quedaba matizada por la otra. El posterior rompecabezas reduce ese juego de espejos: el oso de peluche (asociado a la ternura de un pasado sin duda más jovial) se convierte a la vez en rifle y escudo del personaje en cuestión; apenas alcanzamos a descubrir un ojo derecho escondido tras el animal, sin divisar necesariamente de quién se trata. Identificar aquí al artista es sólo posible si se conoce su rostro por casualidad.⁴⁸ Por su parte, el anillo de compromiso que porta la mano que sostiene el peluche confirma la “naturaleza” de esa alianza estratégica; es también rifle y escudo de una relación íntima y particular: la de González Torres y Ross Laycock. No se precisan otras armas, ni nombres, ni caras para entender que la relación de un pasado concreto motivan y protagonizan gran medida de lo poco que alcanzamos a ver. Puesto que no interesa concretarlo con exactitud, pero tampoco relegarlo al olvido, figura desde la discreción en el primer plano de la imagen.

Si todos estos retazos convocan recuerdos pasados, no es para mantener el presente inmerso en la nostalgia de un momento irrecuperable, sino para actualizarlos y dejarlos ir –lo que implica utilizarlos, tergiversarlos, como cualquier información. Su juego negocia la medida de un saber variopinto cuyo recelo profesional es también asunto personal. Pretende hacer frente al victimismo de un presente tormentoso,

⁴⁶ David Deitcher, “Sense and Sentimentality”, *Parkett*, n°44 (1995), págs. 215-216.

⁴⁷ Otro encuadre de esta imagen aparecerá el año siguiente en una pequeña fotografía sobre papel escondida detrás de una de las 31 pruebas sanguíneas que componen la pieza *Sin título (31 días de pruebas sanguíneas)* (cat. n° 138, ARG # GF 1991-28) (Figura 111).

⁴⁸ Por ejemplo, porque hayamos visto el rompecabezas anterior, o porque hayamos encontrado uno de los escasos artículos publicados con la imagen del artista (Jim Lewis, “Master of the Universe”, *Harper’s Bazaar*, Nueva York, n° 3398 (enero 1995), pág. 135; Gerardo Mosquera, “Felix Gonzalez-Torres. Remember my name”, *Artforum International*, vol. 34, n° 9 (mayo 1996), pág. 20.)

corriente y muy expandido en ese momento en los Estados Unidos, que hemos visto cobrar luz a lo largo de este apartado bajo los términos que suponen tanto la relación sentimental de González Torres y Ross Laycock como la epidemia del SIDA. Es en ese proceso indeterminado donde convergen las imágenes de los demás rompecabezas, definiéndose entre un sentido que se deja atrás y otro por gestarse que negocia ese pasado sobre coordenadas precisas inmersas en una extensión interminable, pero puntualmente interesada. Como veremos en el próximo apartado, incluso cuando González Torres parece presentarnos sus cartas de juego, escritas literalmente en blanco sobre negro, las convierte mediante esta propuesta en pretexto para sacar máxima partida a limitaciones que son particularmente dolorosas. De esta manera, consigue debatir su alcance dentro del terreno de la representación, sometiendo la exactitud del dato a un perfil variopinto como respuesta personal a un contexto marcadamente conservador.

Mientras más parece González Torres retroceder en su gesto autorial, más consigue adentrar al espectador en las señales dispersas de su rastro, convertido en modesto margen de negociación que estas piezas se obstinan por seguir planteando bajo distintos parámetros. El terreno baldío que aparece en el segundo rompecabezas de 1990, *Sin título (Para White Columns)* (cat. n° 88, ARG # GF 1990-17) (Figura 112), nos deja ante este interrogante, del que apenas conseguimos identificar una conveniencia en concreto.

4.5 Señal de amor y marca de interés (1991).

Gran parte de los rompecabezas que analizaremos a continuación, realizados en el año que muere Ross Laycock, remiten distintivamente a instancias particulares de la relación sentimental que mantuvo con éste González Torres, pero bajo ese discurrir disperso que ya hemos caracterizado en rompecabezas anteriores.

Diez de los 27 rompecabezas realizados ese año reproducen fragmentos de textos procedentes de la correspondencia escrita mantenida entre ambos. Analizaremos primero estas piezas bajo el apartado "Recuerdos textuales: correspondencia por satisfacer". Para agilizar nuestra discusión, abordamos once rompecabezas adicionales que nos proveen imágenes de ese dominio personal en un segundo apartado, "Recuerdos visuales: imaginario precario". Por último, en un tercer apartado que hemos denominado "*Larger than life: 26,7 x 34,3 cm*", abordaremos los seis restantes, realizados en un formato ligeramente mayor a los demás. Este cambio de escala tal vez responda a una intención de hacer relucir la relevancia que tiene en todo el proceso el entramado de lo público, que aparece de forma más insistente en este conjunto que en los examinados anteriormente.⁴⁹

4.5.1 Recuerdos textuales: correspondencia por satisfacer.

Señalados en todos los casos por subtítulos genéricos del tipo "(Carta de amante)", estos rompecabezas reproducen textos que parecen proceder de la correspondencia escrita mantenida por Félix González Torres y Ross Laycock. Seis son manuscritos. Las particularidades gráficas de cinco de ellos señalan que han sido escritos por la misma persona.⁵⁰ En *Sin título (Última carta)* (cat. n° 150, ARG # GF 1991-46) (Figura 114), el subtítulo y la firma de Ross confirman que Laycock es el remitente. El sexto manuscrito, *Sin título (Vida)* (cat. n° 153, ARG # GF 1991-45) (Figura 118), corresponde a una caligrafía marcadamente distinta. El encabezamiento en castellano sugiere que viene de la pluma de González Torres. Los fragmentos que aparecen en los cuatro rompecabezas restantes están escritos a máquina,⁵¹ dato que tomado conjuntamente con ciertas indicaciones en el contenido de los textos señala también hacia el

⁴⁹ Como veremos en el siguiente capítulo, así lo sugiere también el hecho de que un año más tarde González Torres reproduzca un fotostato más grande que todos los que antes había realizado, *Sin título* (cat. n° 202, ARG # GF 1992-22) (Figura 154).

⁵⁰ *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 145, ARG # GF 1991-40) (Figura 113), *Sin título, (Última carta)* (cat. n° 150, ARG # GF 1991-46) (Figura 114), *Sin título (El alma de mi vida)* (cat. n° 151, ARG # GF 1991-48) (Figura 115), *Sin título (Sueño)* (cat. n° 154, ARG # GF 1991-49) (Figura 116), *Sin título (Últimas cartas)* (cat. n° 155, ARG # GF 1991-50) (Figura 117).

⁵¹ *Sin título (París)* (cat. n° 149, ARG # GF 1991-44) (Figura 119), *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 148, ARG # GF 1991-43) (Figura 120), *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 141, ARG # GF 1991-36) (Figura 121), *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 142, ARG # GF 1991-37) (Figura 122).

artista como remitente.⁵² Distinguimos aquí entre cartas de uno y otro amante para recalcar que la correspondencia privada que indican los títulos concierne a esta pareja en particular a la que vuelve González Torres posteriormente en solitario. Más allá de esto, interesa poco adjudicar una relación categórica entre el contenido de sus fragmentos y el perfil específico de uno u otro amante –tarea que, por otra parte, la edición de los textos imposibilita.

Podemos señalar hacia tres momentos distintivos del movimiento que define a estos textos.

Uno de ellos es la particular relación sentimental que mantienen González Torres y Ross Laycock marcando e intercambiando pruebas de amor que no dejan de ser señales insuficientes de esa correspondencia entre amantes que es proceso de dos por gestarse. En cada instancia, lo expuesto se convierte así en pretexto que enlaza las palabras del amante a las del amado. Cada ocasión se convierte en marca de una insuficiencia que precisa de más señas. Es decir, los fragmentos reflejan el proceso significativo de amantes que no cesan en su afán por darse pruebas de un amor que se encuentra dirigido en cada seña de afecto a una carencia y a su correspondiente necesidad de mostrar aún más señas: se trataría, desde esta perspectiva, de una puesta en acto de la precaria situación del amante que ama a la vez que es amado.⁵³

Otro momento distinto es la vuelta atrás hacia determinados momentos concretos de esta relación significativa que efectúa González Torres en solitario. De aquí que para Deitcher, por ejemplo, el hecho de que todas estas instancias estén fragmentadas muestra una “expresión simbólica y una experiencia real de un deseo que no puede satisfacerse”.⁵⁴

Un tercer proceso se desprende de los anteriores al convertir González Torres la precedente operación en motivo para abordar a su vez al espectador. No lo olvidemos, los textos no dejan de ser también

⁵² En Puerto Rico hemos podido acceder a cartas personales de González Torres, dirigidas hacia finales de la década de los 80 a la artista conceptualista Frieda Medín, escritas con la tipografía *Courier* que también aparece en los rompecabezas *Sin título (Carta de amor desde el frente de guerra)* (cat. n° 35, ARG # GF 1988-16) (Figura 92) y *Sin título (París)* (cat. n° 149, ARG # GF 1991-44) (Figura 119). Esto nos hace pensar que era habitual para González Torres escribir a máquina (u ordenador) sus cartas personales y que con toda probabilidad éstas fueron escritas por él. A pesar de que el rompecabezas *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 141, ARG # GF 1991-36) (Figura 121) está escrito con otra fuente, la referencia casual a “Jorge” (Collazo), un amigo íntimo de González Torres, también sugiere que sea el artista el remitente de este conjunto de textos.

⁵³ Es en este sentido que ya hemos aludido en otra parte al planteamiento que hace Lacan del amor como proceso significativo para apoyar nuestra lectura de estos rompecabezas como parte de un proceso personal y preciso que al reflejar la dificultad de articular un sentido particular y propio en el registro más íntimo, evidencia de forma particularmente aguda la dificultad de precisar un interés concreto tras cada enunciado compartido en público. No pretendemos sugerir que esta producción de González Torres necesariamente se inscriba dentro del paradigma que argumenta Lacan, pero sí pensamos que sus argumentos nos facilitan la tarea de comprender la dificultad ante la que nos encontramos al intentar concretar una significación precisa en cada instancia de esta correspondencia sin fin ni término entre los dos enamorados en cuestión, como ya hemos sugerido en el apartado 1.2.1.

⁵⁴ David Deitcher, *op. cit.*, pág. 216.

información por acotar en un juego interesado de correspondencias entre el autor y el lector anónimo. De aquí que este registro fluctuante juegue con la retórica para autorizar que su recordatorio se traduzca en una cuestión de rentabilidad, haciendo de la relación sentimental que permanece al acecho responsabilidad del lector-intérprete. Del particular sentido que cobró en su momento esta transacción para los amantes en cuestión, hasta su posterior revisión en dato editado por González Torres, poco alcanzamos a diferenciar con exactitud. Lo que alcanzamos a evidenciar del duelo de González Torres es ante todo la marca de una inevitable distancia que desboca cualquier reclamo de este proceso como dominio exclusivo. El saber exacto que se enlaza paso a paso como valor de cambio entre un remitente y otro permanece así indómito, abocado al debate en futuras negociaciones. Sea cual sea la interpretación que se efectúe de todas estas marcas, esa lectura será diferida y distanciada por un tiempo y por un contexto que no vuelve de igual manera.

Se pretende así reconstruir de otra forma, bajo otros términos, ese espacio de intimidad del que se despide sin olvidar González Torres. Recordar esta serie de ausencias no deja de ser una manera satisfactoria para éste de “dejarlas ir”, por lo menos hasta el año 1992. Extiende su fecha de caducidad a cada trazo descifrado, reflejando en el espectador un alcance y una expectativa de vida que es matiz por valorar paso a paso. Si el proceso de recordar que sugieren estas piezas corteja la posibilidad de transformar el presente,⁵⁵ su paso fallido es garante que pauta la presente ronda de negociaciones. Al negociar una y otra vez con palabras la forma de esa relación sentimental que no llega a perfilarse de una vez por todas, cual cláusulas contractuales escritas en letra pequeña, estas cartas sumergen al lector con su palabrería en un estado de letargo del que apenas consigue deshacerse para entrever claramente por dónde se mueve, a la vez que le incitan a seguir leyendo e interpretando.

De aquí que los signos concertados en cada enfoque necesiten ser concertados por más datos, que más datos muestren una y otra vez ser insuficientes para abarcar el interés que se aborda, y que cada paso hacia el siguiente texto implique la mayor parte de las veces olvidar otros lazos previamente establecidos.⁵⁶ Entre réplica y réplica se desboca así tanto el fantasma de la justa medida como el fundamento originario de los presuntos amantes y su registro categórico, sin dejarlos enteramente en el olvido. Sus datos dejan atrás el tiempo perdido y su recuento numérico para negociar su traducción en transacciones con el tiempo venidero que

⁵⁵ Russel Ferguson, “The Past Captured”, *Felix Gonzalez-Torres. Traveling, op. cit.*, pág. 25.

⁵⁶ Por ejemplo, el texto que aparece en el rompecabezas (*Carta de amante*) (cat. n° 141, ARG # GF 1991-36) (Figura 121) aparece repetido nuevamente bajo encuadres completamente distintos el año siguiente (1992) en las dos fotografías sobre papel *Sin título (Carta de amor)* (cat. n° 212, ARG # GF 1992-29) (Figura 51) y *Sin título (Carta de amor)* (cat. no 213, ARG # GF 1992-35) (Figura 52). De manera similar, los rompecabezas *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 145, ARG # GF 1991-40) (Figura 113) y *Sin título (Últimas cartas)* (cat. n° 155, ARG # GF 1991-50) (Figura 117) recogen distintos fragmentos de una misma carta manuscrita. Otro encuadre de este manuscrito aparece en el fotograbado sobre papel de 1995 *Sin título (Oscar Wilde)* (cat. n° 273, ARG # GF 1995-2) (Figura 76).

anuncia el posterior lector. No es casualidad que muchos de estos textos compartan una serie de referencias que giran en torno al desplazamiento corporal.⁵⁷ Lo que el espectador consigue observar en dichas transcripciones es el reflejo disperso de un dominio sentimental que se le escapa –y en el que, aun así, éste puede inscribir su mirada precaria, acoplándose a pesar de su distancia (a) ese extenso registro de lo fugaz.

Antes hemos señalado en el apartado 4.3.2 que el texto que aparece en el rompecabezas de 1988, *Sin título (Carta de amor desde el frente de guerra)* (cat. n° 35, ARG # GF 1988-16) (Figura 92), hacía de Félix y de Ross blancos perfectos –principal motivo para transfigurarse en cada aparición e intentar sobrepasar las limitaciones de su “generación”. En el texto de *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 145, ARG # GF 1991-40) (Figura 113), ese desasosiego da paso a “escudos de marfil”, protección aislante que se extiende tácitamente al encuadre diferente del mismo texto que aparece en *Sin título (Últimas cartas)* (cat. n° 155, ARG # GF 1991-50) (Figura 117). El paseo de la mirada que provocan ambas cartas, cada una y de una a otra, se convierte en “música extraña”, concepción permanentemente desplazada que favorece en la ilusión romántica una interesada transacción y que reelabora las palabras de Wilde en armas de tomar.⁵⁸ Esta celebración de lo extraño, extensible a muchos de estos rompecabezas, no deja de sugerir cierta nostalgia por una (ya inevitable) separación, el duelo por una ausencia indefinida o la añoranza puntual por el/lo/la otro/a. Y, no obstante, la diferida repetición de sus términos en estas dos piezas confirma también una firme intención de desbocar esa limitación, traduciéndola en interesado registro.

Sin título (París) (cat. n° 149, ARG # GF 1991-44) (Figura 119) se hace partícipe de este interesado desplazamiento. Si por un instante surge París como posibilidad a tomar en cuenta, esa ilusión desaparece en el trajín de signos que reproduce el texto para reaparecer formulado como doble interrogante. Si surge la posibilidad de una reunión en este apareamiento, ha de ser como posibilidad hipotética que no consigue concertarse. Es

⁵⁷ Así lo manifiesta literalmente el “Otro vuelo sin ti”, con el que comienza el texto que aparece en el rompecabezas *Sin título (París)* (cat. n° 149, ARG # GF 1991-44) (Figura 119), así como el fragmento apenas visible, “Intentaré enviarte esto por correo”, con el que nos despide el texto que aparece en el rompecabezas *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 142, ARG # GF 1991-37) (Figura 122). Esta precariedad se sugiere a su vez en el contenido de los rompecabezas *Sin título (Última carta)* (cat. n° 150, ARG # GF 1991-46) (Figura 114), *Sin título (El alma de mi vida)* (cat. n° 151, ARG # GF 1991-48) (Figura 115) y *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 141, ARG # GF 1991-36) (Figura 119).

⁵⁸ Iannacci ha señalado que este fragmento proviene del escrito de Oscar Wilde *Salomé* (1895). En el texto original de Wilde, Salomé describe en este fragmento la belleza del cuerpo, del pelo, la boca y la voz de San Juan Evangelista como declaración de amor póstuma ante su decapitada cabeza. (Anthony Iannacci, “Felix Gonzalez-Torres. Massimo de Carlo”, *Artforum International*, vol. 30, n° 4 (diciembre 1991), pág. 111.) Resulta relevante que si Salomé puede articular estas palabras y besar la inerte cabeza que marca el objeto de su deseo, es porque los ojos de Yokanaan (San Juan Bautista) ya no pueden mirarla, ni sus oídos escucharla, o su boca besarla. Si bien el relato de Wilde conlleva un fuerte componente romántico (las palabras y el beso de Salomé le cuestan la vida momentos después), su idealismo se disipa en cierta medida ante la realidad pragmática que cobra el caso concreto de González Torres y Laycock frente a la epidemia del SIDA.

duda del *tal vez* que acarrea un *aún más* precisamente en lo que calla, en esa resistencia a definir una trayectoria definitiva. Desbordando cada recuento, cada destino aproximado se traspone a la vez como punto de salida ("casi llegué... ada salida"). Lejos del romántico abandono, reconvierte esa distancia por definirse en atención sostenida bajo un contexto en el que, no lo olvidemos, las "intenciones a lo «Rambo»" prevalecen.⁵⁹

La trayectoria desbocada se extiende al texto de *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 148, ARG # GF 1991-43) (Figura 120). En esta instancia la intimidad entre los dos amantes no se limita a ocurrir a puerta cerrada; acaece también como desbordamiento del dormitorio y celebración acompañada de algo "extraño", que cobra el sonido de "ruidos en el bosque". En un abrir y cerrar de ojos lo que alcanzamos a leer nos desplaza por terrenos fantasiosos con la seguridad de que se está en cada instancia a la "buena hora" para tomar otro nuevo camino. Se trata de una serie de recuerdos concretos, compartidos entre ambos amantes, que al ser recopilados aquí permanecen bajo la duda del "tal vez", como recalcan las últimas palabras con las que nos despide el texto. Pero antes, aparecen y desaparecen a lo largo del trayecto signos dispersos de aquello que no se consigue precisar: "Bambi", "todas esas hermosas", "neón azul brillante", "volaban sobre las aguas turbias", "pequeñas luces en un enorme cubo", "pescado", "niños", "pececillos de agua dulce", "insectos", "Harry" (el perro de Ross), "tomates y lechugas" y hasta "una pareja de motociclistas" se convierten en pretextos que organizan este particular recuento y puntual recuerdo en un complejo entramado cuya intimidad anecdótica se resiste a ser perfilada con exactitud.

Los textos de dos otros rompecabezas, *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 141 ARG # GF1991-36) (Figura 121) y *Sin título (Sueño)* (cat. n° 154, ARG # GF 1991-43) (Figura 116), vuelven al motivo del sueño como extensión de esa desmesura que procura desbocar cada aproximación exacta. El relato en ambos casos se convierte en algo tan poco concreto y efímero como un perfume, o una música extraña.⁶⁰ Su movimiento se traduce a la "cosa nebulosa" del discurrir entrecortado que aparece en el texto de otro rompecabezas, *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 142, ARG # GF 1981-37) (Figura 122), formando parte de esa recurrente preocupación en torno al "hogar sin ti" y a lo que ello supone para configurar el sentido de "decisiones cotidianas".

⁵⁹ Por esto último entendemos la dificultad que encuentra esta relación personal de ver la luz en un foro social altamente mediatizado y predispuesto a hacer de este compromiso la marca de una marginada diferencia. En este sentido, la alusión a Rambo aquí tiene su parangón en otros modelos de masculinidad al que aluden algunos fotostatos como convenciones culturales socialmente arbitradas. Considérense, por ejemplo, nuestras anotaciones a la referencia "Bruce Lee 1973", que aparecen en el fotostato *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145) o a la referencia "Robocop 1987", que aparecen en el fotostato *Sin título* (cat. n° 25, ARG # GF 1988-25) (Figura 147).

⁶⁰ Es decir que también coincide en este sentido con el de los rompecabezas *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 145, ARG # GF 1991-40) (Figura 113) y *Sin título (Últimas cartas)* (cat. n° 155 ARG # GF1991-50) (Figura 117), antes abordados.

Podemos resumir el alcance de esta apuesta al considerar el texto que aparece en *Sin título (Vida)* (cat. n° 153, ARG # GF 1991-45) (Figura 118), con el que daremos por terminado el presente apartado. El texto impreso que aparece en la parte superior de la imagen indica que se trata del dorso de una tarjeta postal en cuyo reverso debió aparecer un grupo escultórico del siglo XIX actualmente en el Museo de Copenhague, especificado como el *Ganímedes y Júpiter* del escultor romántico Bertel Thorvaldsen. Sin llegar a ver la otra cara de la tarjeta postal (que corresponde a la figura de un joven desnudo junto a su amante convertido en águila), persiste en la alusión a este (invisible) aspecto otro código inmerso en la “poco normal” relación de amantes que ya hemos destacado.⁶¹

Recordamos al lector que el único amor masculino de Júpiter fue el que sintió por Ganímedes, hermoso joven troyano que fue raptado por el propio dios, transformado en águila para terminar convertido en la constelación de Acuario, “proporcionándole la eternidad entre las estrellas”. Este recuento implícito, convertido en telón de fondo sobre el cual se plasma el parco relato manuscrito justo debajo, no deja de ser guiño que da un vuelco curiosamente cursi a ese proceso que se relega en el espectador para eternizar en recuento fugaz la particular lucha que conlleva la relación entre González Torres y Laycock. Y con ello, su relato deficiente cobra un aspecto de lo más natural y corriente, elaborándose su tangencial diferencia a la sombra de un artificio que abraza el mito, al mismo tiempo que lo evidencia como parodia. De manera tácita, la pieza también tiende esos lazos estratégicos a otra constelación del amante ausente en *Sin título (Key West)* (cat. n° 193, ARG # GF 1992-13) (Figura 140), que volvería a brillar como final despedida y último rompecabezas de esta serie el año siguiente

4.5.2 Recuerdos visuales: imaginario precario.

Este grupo de rompecabezas se apoya mayoritariamente en imágenes en vez de textos escritos, a manera de álbum familiar que recoge una variedad dispersa de instantáneas íntimas sin detallar el perfil preciso de sus protagonistas.⁶² Acuden por vez última a visiones tangibles de un

⁶¹ Cabe entender la sutil referencia a este apareamiento siguiendo las observaciones antes hechas sobre rompecabezas como *Sin título (Chico amante)* (cat. n° 28 ARG # 1988-11) (Figura 90) y *Sin título* (cat. n° 32, ARG # GF 1988-9) (Figura 91).

⁶² *Sin título (Album)* (cat. n° 143, ARG # GF 1991-38) (Figura 123). Los oscuros surcos de piel arrugada en esta portada se convierten en metáfora del interminable despliegue hermenéutico que mantiene el conjunto de rompecabezas en sus múltiples ecos dispersos. Volvemos a encontrar su reflejo traspuesto a un cuerpo de agua en la imagen que aparece ese mismo año en el rompecabezas *Sin título (1987)* (cat. n° 146, ARG # GF 1991-41) (Figura 124). Spector es particularmente partidaria de enfatizar estos aspectos hermenéuticos al abordar la heterogénea producción de González Torres, favoreciendo la metáfora de un extenso y desterritorializado cuerpo significativo como negociación cultural de un público extenso, diverso y ubicuo. (Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres, op. cit.*, capítulo 4, “El cuerpo”, págs. 139-180; Juan Vicente

pasado irrecuperable como parte de ese inadecuado recuento de última hora que realiza González Torres en torno a su relación sentimental. Son contrapartida de la constatación que hace el artista en 1991, para quien "el mundo que conocí ha desaparecido", sin dejar por ello de ser convenido trabajo que prosigue a la "primera exhibición con Andrea Rosen" en 1990. Procurando sobrepasar el anecdotismo nostálgico, su recuerdo es a la par homenaje personal y apuesta profesional que permanece inmerso en la compleja red de información que se negocia con el resto de los rompecabezas.

En dos de estas piezas los subtítulos señalan distintivamente hacia Ross Laycock: *Sin título (Ross buceando)* (cat. n° 156, ARG # GF 1991-52) (Figura 125) y *Sin título (Ross y Harry)* (cat. n° 157, ARG # GF 1991-53) (Figura 126). A simple vista, la banalidad de estas imágenes podría resultar insultante para más de un ojo crítico. Y no obstante, es precisamente esa nimiedad la que nos lleva a desplazarnos entre imagen e imagen sin pretensión de abarcar un recuento justo, exacto, canónico o sobresaliente de cualquiera de ellas. Consiguen que les dejemos de tomar del todo en serio y que les demos también el beneplácito de una duda, convertida en margen que aprovecha González Torres para mantener nuestro movimiento y desplazarnos así por el terreno interesado que entreteje. Ya aparezca Ross como hombre de carne y hueso, pisando fuerte junto a su perro sobre la arena, o como muñeco de plástico flotando sobre el agua, su instancia no deja de ser quimérico artificio. Su puesta en escena no es garantía de que reconozcamos un grado de simpatía o proximidad (y mucho menos de contacto) con el artista, pero es al menos apuesta por el diálogo renovado, sustentado en ese decir común que asegura que del roce nace el cariño.

Sin título (Vancouver) (cat. n° 144, ARG # GF 1991-39) (Figura 127) y *Sin título (Wawannaisa)* (cat. n° 152, ARG # GF 1991-51) (Figura 128) recogen imágenes de parajes naturales –según las indicaciones de los subtítulos, situados al norte de Canadá, donde residió Ross mientras duró la relación sentimental. En el primero de éstos, apenas distinguimos dos tejones entre las ramas de un árbol. No nos parece que sea casualidad que se acuda aquí a este mamífero de vida solitaria y costumbres indolentes,⁶³ como no parece serlo que la pareja aparezca abruptamente de entre la oscuridad de la noche, fijando su extraña mirada sobre el objetivo de la cámara que se empeña en descubrirlos. Después de todo, ya hemos visto en rompecabezas anteriores cómo González Torres recurre a diversos animales para sobrepasar la limitación que supone representar su relación sentimental. Estos términos se conjugan bajo otros códigos en la imagen del segundo rompecabezas. La aparente tranquilidad de un plácido cuerpo

Aliaga, "Entrevista a Nancy Spector", en Glòria Picazo (ed.), *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona, MACBA, 1996, págs. 203 y ss.)

⁶³ No tan sólo en el sentido de que González Torres y Laycock llevan su relación sentimental en la distancia, sino también en el de la inadecuación de los esquemas de representación disponibles desde el contexto en el que nos interpela este artista para dar cuenta de la relación sentimental entre dos hombres de forma satisfactoria.

de agua a la luz del día en el norte de Ontario comienza a enturbiarse con el avance de una sombra que crece sobre la maleza, haciéndose eco del avance de las nubes reflejadas sobre el agua. Su aspecto calculadamente natural es hábitat que alberga también una extraña fauna por precisar.⁶⁴

La discreción de este panorama se extiende a *Sin título (Una pareja)* (cat. n° 134, ARG # GF 1991-29) (Figura 129). Se trata una vez más de un paraje natural, pero en esta ocasión el enclave preciso da paso a un terreno doblemente indeterminado, pese al enfoque binocular que se obstina en distinguirlo. Poco más que nada queda en esta ocasión a la vista, abocada a ser insistente aproximación. ¿Qué da entonces este residuo? Parecería que de círculo en círculo cualquier cosa puede ser interpretada, que se explota esa abstracción en términos absolutos. He aquí que el subtítulo procura que no llegue a perderse del todo el interés del espectador en su recuento. Nos devuelve ese motivo formal hacia la extensa relación diferida en la que participan los demás rompecabezas, pero también a otras piezas en las que González Torres ha empleado puntualmente este recurso de dos círculos entrelazados.⁶⁵

En *Sin título* (cat. n° 182, ARG # GF 1991-81) (Figura 130) las dos formas circulares del rompecabezas anterior dan paso al marco rectangular con la visión distintiva, pero su precisión se desdobla en dos tumbonas idénticas, igualmente rectangulares y sostenidas por la cuadratura del mismo soporte compartido. Su distintiva reiteración de la ausencia es traducción de la pareja y metáfora de una singularidad desbocada, comprendida dentro de ese conjunto polimorfo de coordenadas que proporcionan los demás rompecabezas.

Al comienzo del apartado hemos señalado que *Sin título (1987)* (cat. n° 146, ARG # GF 1991-41) (Figura 124) airea intimidades en el movimiento detenido de un fragmentado cuerpo de agua: su revelación es ondulación que se lleva el viento. En *Sin título (Fría nieve azul)* (cat. n° 147, ARG # GF 1991-42) (Figura 131) ese flujo congelado nos deja con huellas sobre la nieve, pero en este caso ni tan siquiera llegamos a distinguir la dirección que las perfila. El encuadre tan cercano de ambos parajes recuerda los textos cortados de la correspondencia escrita mantenida entre Félix y Ross. Los subtítulos anuncian su sentido recreado como aproximación más o menos distante.

⁶⁴ Una vez más, el autorretrato de texto realizado por González Torres para la publicación monográfica realizada por Art Resources Transfer en el año 1993 nos ofrece una serie de indicaciones relevantes para entrever otras coordenadas del relato inconcluso en el que participan estos dos rompecabezas: "... el Lago Wawanaisa: castores, osos pardo en su hábitat natural, Harry [el perro] retiraba cada flotador que veía, el *New York Times* cada mañana, la cabaña de patos 1986..."

["... Wawanaisa Lake: beavers, wild brown bears, Harry retrieved every buoy he sees, New York times every morning, duch cabin 1986..."] Andrea Rosen, *op. cit.*, pág. 53.

⁶⁵ Ya hemos destacado al comienzo del apartado 2.3 el uso reiterado que hace González Torres de dos círculos entrelazados como referencia a su relación con Ross Laycock.

Dos últimas piezas, *Sin título* (cat. n° 171, ARG # GF 1991-69) (Figura 132) y *Sin título (Perteneiente a Bloomie)* (cat. n° 170, ARG # GF 1991-68) (Figura 133), también recuerdan a rompecabezas ya examinados. En ambos casos, el juego y la niñez se convierten en metáfora lúdica del proceso que es extensible a todas estas piezas de repetir, desplazar y volver a interpretar señas. Su finalidad es desbordar la apariencia del pasado en un pasar por alto que procura traducirlo: no es tanto “hacer de cuenta que”, sino “hacer una y otra vez”.⁶⁶

En el primero observamos la imagen de cuatro niños posando para el objetivo como parte de un mismo equipo. Dos de los cuatro personajes están señalizados con las etiquetas “D” y “F”. El primero de ellos, junto a la letra “D”, ocupa el centro de la composición. Una rápida comparación con el retrato que aparecía en el rompecabezas de 1987 *Sin título (Madrid 1971)* (cat. n° 21, ARG # GF 1988-12) (Figura 79) confirma que se trata de González Torres. Además de estar marcado con una letra, es el único de los personajes que aparece *sin* la distintiva gorra de béisbol, que identifica al conjunto de los otros niños como pertenecientes al mismo equipo.

Otra solitaria gorra de béisbol aparece sin su portador con la inscripción “Hogar de los Valientes” en el rompecabezas, *Sin título (Perteneiente a Bloomie)* (cat. n° 170, ARG # GF 1991-68) (Figura 133). La inscripción aquí resulta ser relevante porque hemos encontrado antes en otros rompecabezas estos dos conceptos, el hogar y el valor, como moneda de cambio que se declina de diversas formas en respuesta a ese relato de intimidad que González Torres despliega extensamente, si bien de forma discreta, frente a un contexto marcadamente represor. Posiblemente importe menos aquí identificar a “Bloomie”, el hipotético protagonista, que entrever en la imagen una cita de previas apropiaciones. Por ejemplo, entre los diversos objetos personales que recoge la imagen vemos motivos adicionales que recuerdan otras piezas ya examinadas, como ocurre con el oso de peluche,⁶⁷ con la enorme caja de chicles *Bazooka*⁶⁸ y con la ya mencionada gorra de béisbol.⁶⁹ El juego de ajedrez refuerza esa sutil

⁶⁶ Hemos tomado esta relación del juego de Benjamin, cuando propone lo siguiente: “[Habría que] profundizar en la gran ley que, por encima de todas las reglas y ritmos aislados, rige sobre el conjunto del mundo de los juegos: la ley de la repetición. Sabemos que para el niño esto es el alma del juego, que nada lo hace más feliz que el «otra vez». El oscuro afán de reiteración no es menos poderoso ni menos astuto en el juego, que el impulso sexual en el amor. No en vano Freud creía haber descubierto en él un «más allá del principio del placer»... Esto no sólo es la manera de reelaborar experiencias primitivamente terroríficas mediante el embotamiento, la provocación traviesa, la parodia, sino también de gozar una y otra vez, y del modo más intenso, de triunfos y victorias. El adulto libera su corazón del terror y disfruta nuevamente de su dicha, cuando habla de ellos. El niño los recrea, vuelve a empezar. La esencia del jugar no es un «hacer de cuenta que»... sino un «hacer una y otra vez».” Walter Benjamin, “Juguetes y Juego” (1928), en *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974, págs. 78-79.

⁶⁷ Otro artefacto similar aparece en el rompecabezas *Sin título (Escudo)* (cat. n° 91, ARG # GF 1990-18) (Figura 110) y en la fotografía sobre papel escondida detrás de *Sin título (31 días de pruebas sanguíneas)* (cat. n° 138, ARG # GF 1991-28) (Figura 111).

⁶⁸ Casi 200 kilos de chicles *Bazooka* componen el esparcido de caramelos de ese mismo año *Sin título (Bienvenidos a casa héroes)* (cat. n° 109, ARG # GF 1991-1) (Figura 24).

⁶⁹ Como la que no porta González Torres en la imagen del rompecabezas precedente, y en éste designa la zona de juego como “Hogar de los Valientes”.

metáfora de los datos presentados como motivo de diversión y pretexto de una estrategia calculada. Acompañado por las palomitas de maíz, los diversos elementos nos convidan a adentrarnos en un espectáculo que dista de ser desinteresado. Su juego de niños supone un saber hacer que manipula entre desconocidos la compleja relación de proximidad por la cual posibles amigos se llegan también a convertir en pareja de amantes.

Como hemos podido constatar, los rompecabezas examinados despliegan un imaginario visual que sirve de complemento a los fragmentos de texto analizados en el apartado anterior. Recurren a parajes naturales, juegos de niños, objetos banales y visiones corrientes para abordar en su dispersión fragmentada recuerdos de un pasado sentimental que en lo sucesivo sólo podrá ser recordado en solitario. El hecho de que algunas piezas o imágenes nos remitan a su vez a rompecabezas realizados en años anteriores confirma que este *memorial* al recuerdo entremezcla vida y trabajo cuando vuelve a una relación concreta del pasado y la convierte en pretexto relegado en el espectador.

4.5.3 *Larger than life: 26,7 x 34,3 cm.*

La mayor parte de las imágenes que aparecen en estos rompecabezas proceden visiblemente del registro público. Si es que existe una razón de peso para vincular estas imágenes de soldados,⁷⁰ de jueces,⁷¹ de árboles caídos,⁷² de personas desmayadas en desfiles de veteranos de guerra⁷³ y de solitarias casas,⁷⁴ nuestro análisis sugiere que esa asociación pasa por una vinculación más o menos próxima con la relación sentimental que venimos pautando. Ordenadas conjuntamente en la catalogación que elabora González Torres de su obra,⁷⁵ estas seis instancias apuntan hacia el contexto social más amplio que enmarca esa medida de intimidad, procurando resignificar su información extraída de los medios de comunicación bajo esos márgenes polimorfos que venimos siguiendo.

En *Sin título (Yo amo a Nueva York)* (cat. n° 177, ARG # GF 1991-75) (Figura 134), González Torres recurre una vez más a la figura del combatiente militar para transcribir en clave tanto su relato particular como ese patrón modélico de la masculinidad. Este hecho deviene patente al constatar que en la mano del presunto combatiente que aparece en el primer plano se destaca una alianza, como ocurría apenas un año antes en el rompecabezas *Sin título (Escudo)* (cat. n° 91, ARG # GF 1990-18) (Figura 110), cuyo anillo de alianza se convertía en escudo táctico de esa relación tácita. Esa comparación confirma que este posterior

⁷⁰ *Sin título (Yo amo a Nueva York)* (cat. n° 177, ARG # GF 1991-75) (Figura 134).

⁷¹ *Sin título (Las manos del Juez Supremo)* (cat. n° 173, ARG # GF 1991-71) (Figura 135).

⁷² *Sin título (1980-1992)* (cat. n° 172, ARG # GF 1991-70) (Figura 136).

⁷³ *Sin título (Desmayado)* (cat. n° 174, ARG # GF 1991-72) (Figura 137).

⁷⁴ *Sin título (El hogar de Daniel Souter)* (cat. n° 175, ARG # GF 1991-73) (Figura 138) y *Sin título (El hogar de Daniel Souter)* (cat. n° 176, ARG # GF 1991-74) (Figura 139).

⁷⁵ Dietmar Elger, *op. cit.*, págs. 91-93.

rompecabezas se extiende en código gay, traduciéndose la marcha de los militares que aparecen en un segundo y tercer plano en cruzada emparentada con las prerrogativas de los demás rompecabezas. Su saludo es también mensaje en clave para otro tipo de veteranos: tanto para las víctimas caídas bajo las secuelas del SIDA en la ciudad de Nueva York, como para los combatientes todavía en pie. Entre amor, lucha y camaradería, la particularidad del relato individual queda desplazado, renegociándose anónimamente bajo un discreto gesto que declina la lucha solidaria en el desastre compartido. Se hace eco de esa consigna de "tener el coraje de pelear", que aparecía reproducida ese mismo año en una de las numerosas cartas de amante.⁷⁶

El heroísmo de esta declinación permanece como un acto sin firmar, al igual que la identidad del protagonista, que sin dejar el registro del anonimato hace resurgir desde la ambigua generalidad, como un relámpago, el entramado de la historia personal de González Torres. Esa apropiación, consciente de ser perecedera, coincide con lo que sugiere Troncy cuando señala que "el heroísmo es efímero, e incita a cierta medida de modestia".⁷⁷ Incita ante todo a arriesgar una y otra vez su medida,⁷⁸ desbocando en este caso la distancia categórica entre heterosexuales y homosexuales. O, como apunta Watney, nos devuelve la demarcación entre la política y las políticas de la representación, poniendo en evidencia estructuras discursivas homófobas mediante repeticiones, sustituciones, resbalones y metáforas en lugar de favorecer una dialéctica universal de lo verdadero y lo falso.⁷⁹

La aparente universalidad de la mano permite otro interesado vuelco de papeles en *Sin título (Las manos del Juez Supremo)* (cat. n° 173, ARG # GF 1991-71) (Figura 135). Las cabezas pensantes de estos jueces son entrecortadas; apenas emergen de un tapizado cuyo claroscuro permanece impenetrable. Su telón recalcitrante se detiene

⁷⁶ *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 142, ARG # 1991-37) (Figura 122).

⁷⁷ ["Everyone know that heroism is only ephemeral and incites a measure of modesty..."] Eric Troncy, "No Man's Time", *Flash Art*, n° 161 (noviembre-diciembre 1991), pág. 119.

⁷⁸ De aquí que González Torres vuelva repetidamente a apropiarse de la figura del combate y del combatiente como metáfora. Lo hemos observado, por ejemplo, en el rompecabezas de 1987, *Sin título (Madrid 1971)* (cat. n° 21, ARG # GF1988-12) (Figura 79), y en el de 1988, *Sin título* (cat. n° 43, ARG # 1988-24) (Figura 83). Lo hemos encontrado también en una de las inscripciones que aparecen en la serie de fotografías sobre papel *Sin título (Historia natural)* (cat. n° 107, ARG # GF 1990-38) (Figura 46f). Vuelve a aparecer en los textos que aparecen en los siguientes rompecabezas de 1991: *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 142, ARG # GF 1991-37) (Figura 122), *Sin título (Carta de amante)* (cat. n° 145, ARG # GF 1991-40) (Figura 113), *Sin título (París)* (cat. n° 149, ARG # GF 1991-44) (Figura 119), *Sin título (El alma de mi vida)* (cat. n° 151, ARG # GF 1991-48) (Figura 115), *Sin título (Vida)* (cat. n° 153, ARG # GF 1991-45) (Figura 118) y *Sin título (Últimas cartas)* (cat. n° 155, ARG # GF 1991-50) (Figura 117). Como veremos a lo largo del capítulo siguiente, González Torres extiende a su vez esta metáfora en sus fotografías sobre acetato, aludiendo a batallas, combates y personajes militares, convirtiendo en adecuado interrogante lo que sus incursiones implican.

⁷⁹ Como puntualiza este autor, no se trata de un rechazo categórico sino de un esfuerzo por llegar a términos con una estructura discursiva institucional que devalúa o comprende mal las relaciones homosexuales que no entran dentro de sus paradigmas. Así, concluye Watney, la obra de González Torres puede ser considerada como una manera de "redescubrir el purgatorio". (Simon Watney, "In Purgatory: The work of Felix Gonzalez-Torres", *Parkett*, n° 39 (1994), pág. 40.)

anecdóticamente sobre las dos manos crispadas del personaje central, extendiéndose hacia la reposada consternación de las manos que las flanquean a manera de falange. La rítmica repetición de manos y facciones fragmentadas muestran muecas vacías, apariciones espectrales, contribuyendo todo ello a que el oscuro conjunto uniformado diste de esa celebración camuflajada en el precedente rompecabezas. Su insignia es la coerción disciplinaria del sistema de justicia, como sugiere el subtítulo, tras casi doce años de un sistema político poco tolerante, dejando entrever en la apariencia del poder su precaria vestimenta. No olvidemos que estas piezas se producen bajo un contexto particularmente conservador, como nos recuerdan a su vez otro tipo de piezas que aluden específicamente a diversas sentencias y medidas legislativas contrarias a los derechos civiles homosexuales.⁸⁰

Otra visión de este panorama nos proporciona *Sin título (1980-1992)* (cat. n° 172, ARG # GF 1991-70) (Figura 136). La débil hilera de árboles que todavía queda en pie al fondo de la composición contrasta marcadamente con los troncos caídos que dominan el resto de la imagen. Al comprender que el subtítulo precisa un periodo de tiempo en el que el SIDA ha sido devastador, tanto para nuestro artista como para gran parte de la ciudadanía estadounidense, entendemos mejor que este oscuro telón se convierta en paisaje alegórico de las irrecuperables pérdidas (tanto en el ámbito personal como colectivo) que ha acarreado la década de los 80, así como en interrogante preciso sobre lo que ha de suceder a partir de 1992, año de las elecciones presidenciales. De esta atmósfera se hace eco el texto extraído de un artículo de prensa en *Sin título (Desmayado)* (cat. n° 174, ARG # GF 1991-72) (Figura 137). "Ni tan siguiera podías moverte" destaca en grandes letras el comentario atribuido a "un adolescente que se desmayó".⁸¹ Los árboles desplomados del rompecabezas precedente sirven así de contrapunto al texto de esta pieza, en la que destaca el férreo ordenamiento de un abarrotado desfile militar como asfixiante contexto acompañado por numerosas víctimas.⁸²

⁸⁰ Nos referimos a diversos fotostatos que examinaremos en el siguiente capítulo, pero también a la valla publicitaria de 1989 *Sin título* (cat. n° 65, ARG # GF 1989-13) (Figura 13), que ya hemos examinado sumariamente en el apartado 2.1. En este sentido, la imagen de este rompecabezas no sólo dirige un interrogante hacia el pasado conservador que dejan los legados de Reagan y Bush (padre), sino también hacia la expectativa presente cara a las elecciones presidenciales que se avecinan.

⁸¹ Recordemos que desfiles importantes de esta talla suelen ser todo un acontecimiento en la ciudad de Nueva York que paraliza un considerable segmento de la ciudad –algo similar a lo que ocurre bajo la epidemia. Dada la presencia de importantes grupos de soldados, podría tratarse de un desfile conmemorativo, como podría ser, por ejemplo, el Día del Veterano.

⁸² Se trata, una vez más, de un desplazamiento de información que señala hacia la arbitrariedad que regula toda narrativa, tal y como destaca el propio artista en una entrevista: "Cuando la información que estás acostumbrado a recibir de un medio particular cambia repentinamente a otro, te das cuenta de que hay una quiebra en la narrativa... Mediante el proceso de descontextualización, a veces soy capaz de señalar hacia esas quiebras, y posiblemente nos demos cuenta de que es todo un engaño."

[“When information you’re used to getting in a particular medium suddenly shifts to another, you realize there’s a break in the narrative... By decontextualizing, I’m sometimes able to pinpoint one of those breaks, and we might realize we’re being taken for a ride.”] Félix González Torres en Robert Nickas, "Félix Gonzalez-Torres. All the Time in the World" (entrevista), *Art Press*, n° 161 (noviembre-diciembre 1991), pág. 88.

Por su parte, las imágenes que aparecen en los rompecabezas *Sin título (El hogar de Daniel Souter)* (cat. n° 175, ARG # GF 1991-73) (Figura 138) y *Sin título (El hogar de Daniel Souter)* (cat. n° 176, ARG # GF 1991-74) (Figura 139) reflejan esta sofocante sobriedad, pero marcada sobre la fachada del hogar tradicional, un código que ya hemos encontrado al comienzo de este capítulo en rompecabezas tempranos. Al presentar esta banal figura del hogar como continente de una significación todavía por determinar, estas dos piezas reflejan la opinión generalmente compartida por la crítica de que la obra de González Torres “alberga un centro vacío, que depende de su relación con las cosas que permanecen fuera para su significado”.⁸³ Pero la extensión de los demás rompecabezas confirma que, lejos de ser ambigua generalidad, su abstracción de códigos es ejercicio formalista dirigido a promover una agenda personal muy concreta, a la que en este apartado hemos podido dar seguimiento en términos de la relación entre lo público y lo privado. En el siguiente capítulo veremos cómo algunas de las preocupaciones personales que estas piezas sacan a relucir del dominio público se anunciaban ya años antes en los fotostatos.

⁸³ [“Gonzalez-Torres’ art too houses an empty centre, depends for its meaning on its relationship to things outside it, and desperately pines for the viewer.”] Lane Relyea, “What’s love got to do with it”, *Frieze*, n° 18 (septiembre-octubre 1994), pág. 51.

4.6 Última palabra como punto suspensivo (1992).

Hemos visto cómo el conjunto de rompecabezas despliega un extenso imaginario, rico y variado en códigos visuales que desbordan el recuento categórico de tantos momentos en la vida personal e íntima de González Torres. El único rompecabezas producido en 1992, *Sin título (Key West)* (cat. n° 193, ARG # GF 1992-13) (Figura 140), cierra esta larga serie comenzada en 1987. Una serie que se suspende en el tiempo como un respiro y descanso tras el gran número de rompecabezas realizados el año precedente.

Su literalidad aborda de forma abstracta momentos de los que ni consigue ni pretende hacer adecuada justicia. Esa parquedad es cierre reflexivo que remite de vuelta hacia los demás rompecabezas y que, sin reclamar el terreno de esa batalla pasada, la delega como responsabilidad interpretativa en el espectador.⁸⁴

⁸⁴ Ya hemos señalado al final del apartado 4.5.1 la relación que se da entre esta pieza y *Sin título (Vida)* (cat. n° 153, ARG # GF 1991-45) (Figura 118). Su reflejo es también discreción compartida con la fotografía sobre papel del mismo año *Sin título (Jorge)* (cat. n° 224, ARG # GF 1992-4) (Figura 57), en la que aparece la misma imagen. Ya hemos planteado al final del apartado 3.3.2, cómo se da su relación de términos en alusión a la relación sentimental con Ross Laycock y cómo esa lectura pasa a su vez por las ristas de bombillas. Entre ambos subtítulos, “Jorge” y “Key West”, podemos comenzar a perfilar más distintivamente el terreno de ese entramado íntimo si tomamos en cuenta un fragmento del autorretrato de texto que González Torres realiza en 1993, y que adjuntamos en el Anexo 1. El mismo incluye la siguiente anotación: “1991 Ross muere de SIDA... 1991 Jorge dejó de hablarme, estoy perdido –Claudio y Miami Beach me salvaron...”. En esta época, González tenía una segunda casa en Florida, lo que también sugiere que la pieza participa de su experiencia íntima, aun cuando no la consigamos distinguir. Por otra parte, ya hemos encontrado el nombre de “Jorge” en el texto que aparece en las fotografías sobre papel de 1992 *Sin título (Carta de amor)* (cat. n° 212, ARG # GF 1992-29) (Figura 51) y *Sin título (Carta de amor)* (cat. no 213, ARG # GF 1992-35) (Figura 52). Véase el apartado 3.3.2.

CAPÍTULO 5.
Fotoimpresiones sobre acetato (1987-1992).

González Torres comienza a producir fotografías impresas sobre acetato (fotostatos) en 1987, año en el que también comienza a producir su larga serie de rompecabezas. Pero la producción de fotostatos se extiende tan sólo hasta el año 1988, siendo realizado el último en 1992, como ocurría a su vez con los rompecabezas. Existen trece fotostatos autorizados como obra por el artista. Están producidos en ediciones limitadas, con dimensiones reducidas,¹ enmarcados y concebidos para ir colgados en la pared, a manera de cuadros.² En cada uno de ellos un fondo monocromático reflectante ocupa la mayor parte de la composición. Sobre la parte inferior de este fondo aparecen dos o tres líneas de texto, siempre con la misma fuente, *Trump Medieval Italic Bold*.³ Estos listados breves hacen alusión a diversos conceptos, personas, eventos y cosas. Cada entrada suele estar acompañada de un año específico que la identifica, a menos de quedar cortado este dato al final del texto en razón de los márgenes impuestos. En casi todos los casos, dicho recuento no sigue una cronología estricta.⁴

Si en el anterior capítulo recurrimos a la metáfora del laberinto y de la función diferencial para dar cabida a la gran cantidad de imágenes desplegadas por los rompecabezas, en este capítulo empleamos la metáfora de una tesitura invisible porque, sin proporcionarnos imágenes, los textos en estas piezas potencian una pluralidad de relatos por imaginar en respuesta a esa voz autorial del artista que ahora permanece convenientemente tácita. En este sentido, se trata de una propuesta complementaria a esa otra, ya analizada en el capítulo anterior. Dar cuenta de este movimiento interesado supone considerar el *conjunto* de los fotostatos en su discurrir tangencial, como hemos hecho con los rompecabezas.

En todos los casos fechas y datos aparentemente neutros, proporcionados como hechos concretos, activan esa voz autorial que se abstiene de pronunciarse en primera persona singular para deslizarse con mayor eficacia en el recuento histórico que se (des)articula.

Discutiremos en un primer apartado la manera en la que hechos socioeconómicos, políticos y socioculturales son sometidos a apropiación e interesadamente editados. En un segundo apartado, veremos cómo en este proceso incurre la temática del SIDA.

¹ Andrea Rosen indica que su tamaño corresponde al impuesto por el servicio de reproducción proporcionado por uno u otro laboratorio de revelado comercial. (Andrea Rosen, ««Untitled» (The Neverending Portrait)», en *Felix Gonzalez-Torres. Text* (cat. exp., tomo 1), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, pág. 54.)

² Así se puede apreciar desde un primer momento en el catálogo de su exhibición individual de 1988 *I always wonder if men in uniform sleep better after performing their duties*, en la galería Intar Latin American de Nueva York.

³ Andrea Rosen, *op. cit.*, pág. 52.

⁴ Como señala Spector, al ser presentados los listados de eventos en un orden aparentemente arbitrario y desordenado, los mismos interrumpen toda sintaxis lineal, llegando a socavar incluso el lenguaje. (Nancy Spector, «Felix Gonzalez-Torres: Travelogue», *Parkett*, n° 39 (1994), pág. 24.)

Puesto que las consideraciones en ambos apartados están entrelazadas, encontraremos en más de una ocasión motivo para solapar una discusión con la otra. No obstante, intentaremos en la medida que nos sea posible centrar temáticamente cada apartado, procurando además limitar las piezas comprendidas en cada sección dentro de las fechas de realización de dos años precisos, 1987 y 1988 en cada caso, para facilitar la claridad de lo que exponemos y ordenar nuestro análisis, sin que pretendamos con ello sugerir que existe una correspondencia entre los temas analizados y la realización cronológica de estas piezas. Como comprobaremos, las piezas dialogan entre sí con independencia de su fecha de realización.

En un tercer apartado abordaremos el último fotostato que González Torres produce en 1992. Planteamos su caso por separado porque se trata de una pieza en la que éste vuelve puntualmente a una estrategia que ha dejado de lado durante cuatro años y sobre la cual nunca vuelve a detenerse tras esta última ocasión. Su mirada atrás en un contexto de producción posterior justifica, en nuestra opinión, que detengamos nuestra mirada sobre su negociación descontextualizada de esta manera.

5.1 La tesitura invisible.

En los fotostatos González Torres se apropia de datos pertenecientes a la historia colectiva, entrelazando acontecimientos junto a eventos de menor trascendencia; sucesos de orden político, económico, judicial o militar junto a sucesos de la prensa rosa; artículos de consumo junto a personajes históricos, celebridades y personajes notorios; momentos significantes en la lucha social de los derechos civiles y datos de los que apenas conseguimos perfilar las consecuencias. Estas referencias extraídas del dominio público suponen otra variante de ese lenguaje que el artista reconoce no ser suyo en pertenencia, pero que configura el sentido del mundo en el que se desenvuelve.⁵ La mayoría remiten a hechos relativamente recientes en el contexto estadounidense, aunque también traspasan ese marco geopolítico y abarcan en sus puntos suspensivos un presente cada vez más globalizado.

Partiendo de ese registro colectivo, la evidencia discontinua ha de ser hilvanada por la lectura del espectador, matizada por su peritaje sin que exista una interpretación más válida que otra, pero sin dejar de apoyarse en la selección interesada que ha efectuado González Torres. Lo que éste pretende, una vez más, es propiciar una reflexión diferida, declinada de forma individual sin dejar de tomar *su* recordatorio como punto tangente. No perdamos de vista que esa información proporcionada ha sido descontextualizada y vuelta a reproducir en un pastiche cuyo margen de juego esconde una intervención autorial. En este sentido, el saber enciclopédico de tantos datos queda trasladado a una redefinición claroscuro, sujeta a las circunstancias de esa selección y a las del lector en su posterior interpretación.

En el anterior capítulo hemos visto cómo los rompecabezas posicionan al espectador frente a un imaginario disperso que supone extensas relaciones de similitud por las que configurar una función biográfica precisa, pero no exacta. Los fotostatos, por su parte, proporcionan un caudal de texto en ausencia de imágenes, cuyo sentido figura el lector en interpretaciones precarias que tampoco dejan de ser tangenciales respecto a esas coordenadas personales ya pautadas en los últimos dos capítulos. Sus referencias al pasado colectivo se convierten así en pretexto e invitación a adentrarse en un proceso de producir sentido cuya trayectoria sin definir ha estado de alguna forma pactada de antemano, convirtiéndose en extensión del paradigma sin resolver que supone la relación biográfica de González Torres.⁶ Los fotostatos participan de un

⁵ Tim Rollins, "Felix Gonzalez-Torres" (entrevista), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Ángeles, Art Resources Transfer, 1993, págs. 10, 22; Robert Nickas, "Felix Gonzalez-Torres. All the Time in the World" (entrevista), *Flash Art*, n° 161 (noviembre-diciembre 1991), pág. 87.

⁶ Andrea Rosen ha sugerido que estas piezas reflejan *retratos del artista ausente*, pues su sentido no sólo provee una instantánea particular de una época, reduciendo su acaecer a una serie de eventos precisos congelados en el tiempo, sino que además remiten a la persona que hilvana estos datos. Por ejemplo, se refiere específicamente a los fotostatos *Sin título* (cat. n° 16, ARG #

espacio social y psíquico matizado por su experiencia homosexual, como Avgikos ha sugerido.⁷ Suponen a su vez otra variante de esa difusa mesa de negociaciones que nuestro artista mantiene en torno a su vida en pareja con Ross Laycock –mantenida ahora interesadamente al margen de todo dato proporcionado.

Si los fotostatos nos introducen de esta manera un sentido particular por idear y construir, resistiéndose a ser validado de forma única, es porque hacen obsoleta la noción categórica del evento, posibilitando en su defecto que sea *la relación entre eventos* lo que posibilita la significación.⁸ El golpe de sentido que van propiciando de referencia en referencia reconforta porque permite al lector identificarse con esa precaria ficción que va elaborando.

La superficie negra reflectante de los fotostatos nos devuelve ese eco fantasmático; refleja puntualmente al espectador y a su entorno inmediato a la sombra de la información poco fiable que transmiten los créditos en blanco sobre negro. El texto inalterable y el espectador de turno se confunden así hasta formar partes indiferenciadas de una misma y doble lectura.⁹ Su encuentro aparentemente arbitrario, como el de tantas fechas, momentos y sucesos, consigue exceder a primera vista las prerrogativas de cualquier agenda sin dejar de avanzar la del artista, solapando lo que es realidad y lo que deja de serlo.¹⁰ En su pretensión de apartarse de los metarrelatos modernos,¹¹ ese movimiento reflexivo no deja de responder a un contexto de producción que hace de la construcción del “yo” uno de sus principales motores –reluciente en estas aproximaciones bajo un matiz de resplandor opaco. Su discurrir responde

GF 1987-19) (Figura 143) y *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145) como ejemplos de esto. (Andrea Rosen, *op. cit.*, pág. 54).

⁷ Jan Avgikos, “This is my body”, *Artforum International*, vol. 29, n° 6 (febrero 1991), pág. 82. O, como Lewis Baltz vuelve a recalcar posteriormente, si González Torres va al encuentro de la metanarrativa para subvertirla, si se dirige a la vez hacia ambos, observadores heterosexuales y observadores que no lo son, no es tan sólo para reforzar “la agenda gay”, sino *su agenda gay*. (Lewis Baltz, “(Sans titre), Felix Gonzalez-Torres”, *L’Architecture D’Aujourd’hui*, n° 289 (septiembre 1996), pág. 14.)

⁸ Catherine Liu, “Felix Gonzalez-Torres”, *Flash Art*, n° 142 (octubre 1988), pág. 132.

⁹ Es al mismo tiempo decir que reproduce el texto y la inevitable interpretación que da cuenta del mismo.

¹⁰ Es de notar que los textos nunca comienzan con el dato numérico, sino con la referencia textual inmediatamente seguida por la fecha. Ello proporciona un orden lógico de lectura por el cual se atribuye, desde el comienzo, cada división con la fecha que le sigue. No obstante, al repetirse el mismo formato una y otra vez y no colocarse los datos en orden cronológico, a veces dudamos en el proceso de lectura entre las dos fechas que enmarcan cada nueva entrada, es decir, entre la fecha que precede y la fecha que sigue a la referencia en cuestión. Ocurre sobre todo cuando empezamos a tratar con parejas de fechas muy cercanas al incidente en cuestión, o con series de datos menos conocidos, cuyos pormenores ni tan siquiera podemos comenzar a adjudicar aproximadamente a una fecha u otra. (Lo que no es poco común, dada la extensa variedad de datos que manejan estas piezas.) Al descomponer en estos casos el orden de lectura secuencial (dato-fecha, dato-fecha), el dispositivo que nos presenta González Torres consigue plantear una duda adicional. No tan sólo comenzamos a dudar sobre cuál de las dos fechas es la relevante sino que comenzamos a cuestionarnos sobre la razón precisa por la cual debemos utilizar una fecha y no la otra. Hacerlo es también comenzar a cuestionar el proceso por el cual hechos e interpretaciones convergen, favoreciendo así una lectura reflexiva sobre la particular interpretación que efectuamos.

¹¹ Monica Amor, “Towards a Postmodern Sublimity”, *Art Nexus*, n° 15 (enero-marzo 1995), pág. 61.

a la lógica del centro comercial: la seducción que ejercen sobre el espectador alimenta su ego, sugiriéndole que todo está a su alcance y confirmándole que carece de todo.

Ese discurrir esquizofrénico nos ha incitado en su momento a intentar hacer una lectura de esta propuesta a la luz de la noción de micropolítica planteada por Deleuze.¹² Pero tras examinar las piezas con mayor detenimiento llegamos a la conclusión de que la apuesta de nuestro artista reproduce, en el proceso crítico que sustenta, una serie de mitos y ficciones en torno a la constitución identitaria y a la construcción de sentido. Aún así, esa limitación no le impide seguir apostando por los modestos resquicios que alberga ese proceso de producir información, al igual que ocurría con los rompecabezas.

Paradójicamente, González Torres entiende ese doble juego como reacción en contra del todo vale que se impone durante la primera mitad de la década de los 80, a través de las directrices del mercado del arte contemporáneo en su reclamo conservador, notoriamente mediante corrientes como el neoexpresionismo y la nueva pintura.¹³ Como éste destaca:

“Después de esos años del arte conceptual que exigían del observador tanta participación, tanto compromiso intelectual, tuvimos en la década de los 80 un regreso a la decoración costosa. ¿Sabes? Grandes pinturas para rellenar esos grandes espacios de oficinas que ahora están vacíos en el sur de la Ciudad. Fue un tiempo que me dio mucho miedo porque veía todo esto como una práctica artística nada histórica.”¹⁴

“Empecé a hacer esas piezas [los fotostatos] para abordar temas muy específicos, cruciales, para profundizar en la manera en la que la información es transformada en sentido. Ahora mismo lo que tenemos es una *explosión* de información, pero una *implosión* de sentido.”¹⁵

¹² Es decir, intentando sugerir una posible relación entre el modesto margen de compensación desplazada por el que apuesta González Torres y las políticas de la diferencia en las que profundiza Deleuze, tal y cómo hemos procurado desarrollar en nuestro anterior Trabajo de Investigación Tutelado. (*La autobiografía como acontecimiento. La relación público / Privado en las corrientes artísticas postmodernas*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, julio de 2002, págs. 124-127, 139 y ss.)

¹³ Como recoge Guasch, diversas iniciativas (como el nuevo expresionismo o la transvanguardia italiana) pretenden a comienzos de la década de los 80 reactivar el mercado del arte contemporáneo proponiendo “corrientes expresionistas, figurativas y autorreferenciales”, así como una “sensibilidad estética que el proceso de desmaterialización de la obra de arte había puesto en entredicho”. (Anna Maria Guasch, “Prólogo. Las exposiciones en tanto consciencia de una época”, Anna Maria Guasch (ed.), *Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de Exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, pág. 7.)

¹⁴ [“After those years of conceptual art that demanded so much from the viewer, so much participation, so much of an intellectual involvement, we had a return in the 80s to the expensive home decorations, you know? Big paintings to fill those now empty office spaces downtown. That was a very scary time for me, because I saw this as a very ahistoric artistic practice.”] Felix González Torres y Joseph Kosuth, “Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres. A Conversation”, Ad. Reinhardt, *Joseph Kosuth, Felix Gonzalez-Torres. Symptoms of Interference, Conditions of Possibility* (cat. exhib.), Londres, Camden Arts Center, 1994, pág. 79.

¹⁵ [“I started making those pieces to deal with very specific, crucial issues, with how information is transformed into meaning. Right now we have an *explosion* of information, but an *implosion* of meaning.”] Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 87.

Ese interés recuerda lo que Deitch denomina en la producción de arte emergente del periodo como "geometría cultural": es a la vez contención delimitada y expansión significativa.¹⁶ De hecho, tanto el artista como la crítica han destacado que existe una relación entre los fotostatos y la pantalla de un televisor.¹⁷ Resultan relevantes al respecto los siguientes comentarios extraídos de un texto de González Torres que acompañaba a su performance *Televisión – vacío – Vacío* al finalizar la década de los 70:

"Siempre frente a este reflejo, luz oscura. En una continua metamorfosis se transforma la imagen, que en forma graciosa se presenta, se ausenta, se repite y se convierte en héroe, en autoestima, detergente, hamburguesa y se convierte en vacío, vacío, y nos anula en una constante destrucción de voluntades."¹⁸

Esta cita temprana ya sugiere ese giro de la desinformación que interesa al artista, así como la importancia que cobra en su agenda la recepción distraída bajo una dimensión temporal diferida. Así explica González Torres otra perspectiva del mismo interés:

"En... la imagen, cambias al lenguaje, que es la manera que tenemos los seres humanos de «leer» una imagen. En las piezas de retratos en texto, intento proceder al inverso. Comienzo con el lenguaje escrito, y luego le pido al observador que le proporcione una imagen."¹⁹

La disociación entre lectura y texto forma parte aquí de esa intención por alterar los canales establecidos de producción y de distribución entre autor y lector, reflejando una vez más la influencia que tiene Barthes sobre el artista.²⁰ Si González Torres reproduce una y otra vez el formato televisivo en estas piezas, es para favorecer en ese azaroso orden un canal cuya sintonía sea encuentro furtivo entre sus términos y los del espectador.

Como consecuencia, otra característica de estas propuestas es que cada enunciado se convierte en incesante interrogante que cuestiona la

¹⁶ Según este crítico (que no alude al caso específico de González Torres, pero cuyos comentarios se pueden hacer extensibles a estas piezas) se trataría de adoptar preocupaciones semióticas del arte moderno, pero trasladadas a las condiciones de producción de información vigentes, asumiendo en el proceso estrategias del pop, del arte minimal y del arte conceptual. (Jeffrey Deitch, "Geometría cultural" (1988), *Los Manifiestos del Arte Postmoderno*, op. cit., págs. 180-181.)

¹⁷ Tim Rollins, op. cit., pág. 6; Nancy Spector, op. cit., pág. 26, *Felix Gonzalez-Torres* (cat. exhib.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995, pág. 29; Steven Evans, "Real World. White Columns", *Artscribe International*, n°76 (verano 1989), pág. 83; Catherine Liu, op. cit., pág. 132; Andrea Rosen, op. cit., pág. 54.

¹⁸ Félix González Torres, "Televisión – vacío – Vacío", *Contornos. Cuadernos de Creación e Investigación Estudiantil*, vol. 4, n° 2, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1979, pág. 46. Recogemos el texto íntegro en el Anexo 2.

¹⁹ ["In... an image you switch to language, which is the only way we humans can «read» an image. In the portrait-pieces, I try to reverse the process. I start with language and then ask the viewer to provide an image."] Tim Rollins, op. cit., pág. 22. Aquí se refiere concretamente a los retratos de texto, pero es evidente que sus comentarios son también extensibles a estas piezas.

²⁰ Bernard Comment señala algunas claves de Barthes que resultan esclarecedoras en este sentido. (Bernard Comment, "Roland Barthes. The Sum Total", *Art Press*, n° 184 (octubre 1993), pág. E28.) La relación que sugiere Dort entre este autor y el teatro político de Brecht (otro referente del artista del que ya se ha hecho eco la crítica) también resulta relevante. (Bernard Dort, "Barthes, Dramatis Persona", *Art Press*, n° 184 (octubre 1993), pág. E 30.)

estrategia de mercadeo. Pero al reflejar la interacción del visitante en tiempo real y yuxtaponer el tiempo pasado al presente evanescente, los fotostatos conducen hacia una situación próxima a lo que Borriaud ha denominado "políticas del instante",²¹ haciendo que su sentido reflexivo y formas por imaginar posean un evidente carácter político.

²¹ Según Borriaud, de la misma manera que la televisión por cable ha llevado hacia el *zapping*, la abundancia de la información ha empujado hacia una especie de acitivismo político mutante. (Nicolas Borriaud, "Modelized Politics", *Flash Art*, n° 171 (verano 1993), págs. 142-143.)

5.2 Contestación y resistencia, apropiación y desplazamiento (1987).

Comenzaremos nuestro análisis examinando una pieza de 1987 que comparte casi todas las características que definen a los demás fotostatos, proporcionándonos significativas pautas para acotar la estrategia discursiva de esta propuesta. *Sin título (Simplemente di no)* (cat. n° 12, ARG # GF 1987-14) (Figura 141) repite una y otra vez la misma consigna, "Simplemente di no".¹ Como veremos en breve, se apropia de términos hechos notorios bajo el mandato del Presidente Reagan y los vuelca hacia el interesado discurrir que mantiene González Torres en los demás fotostatos.

Tres de los cuatro fotostatos realizados en 1987 abarcan en sus referencias un lapso de tiempo más amplio y un conjunto de datos más extenso, sin por ello dejar de participar en ese acorde monótono. El primero que abordaremos, *Sin título* (cat. n° 5, ARG # GF 1987-1) (Figura 142), entremezcla alusiones a eventos políticos con una serie de artefactos desarrollados por el mercado para abordar la realidad de forma "personalizada". Las referencias que aparecen en el segundo fotostato, *Sin título* (cat. n° 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143), hacen relucir matices inesperados de ese marco contextual aludiendo a la problemática del SIDA. En el tercer fotostato que analizaremos, *Sin título* (cat. n° 22, ARG # GF 1988-4) (Figura 144), se elabora una compleja relación del sistema económico y jurídico, confundiendo cada expectativa en un presente lleno de incertidumbre. Concluiremos este apartado examinando cómo las referencias en el cuarto fotostato, *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145), sugieren que la realidad y la ficción se estrechan la mano desde finales de la década de los 60 hasta mediados de la década siguiente para preparar el camino hacia la soberanía del simulacro, bajo el mandato presidencial de Reagan. Examinemos con mayor detenimiento estas piezas.

En *Sin título (Simplemente di no)* (cat. n° 12, ARG # GF 1987-14) (Figura 141), la misma frase se repite cronológicamente desde 1984 hasta 1987 – año en el que es producida la pieza y en el que comienza Nancy Reagan su campaña nacional en contra de las drogas bajo el mismo lema.² Cuando consideramos esta pieza conjuntamente con los demás fotostatos, comprobamos que la exigencia que proclama la Primera Dama se reviste bajo la intervención de González Torres en contestación sutil de la intransigente exclusión que venía caracterizando durante años al gobierno

¹ No se trata de una impresión fotográfica (o fotostato), sino de una impresión offset regular. No obstante, la incluimos en nuestro análisis porque comparte con los demás fotostatos el mismo tipo de planteamiento, pese a ésta desviación y a ligeras diferencias formales, como pueden ser la invertida relación tonal de fondo y superficie, la repetitiva reiteración del mismo dato o su recuento estrictamente cronológico.

² Únicamente el fotostato de 1988 *Sin título* (cat. n° 37, ARG # GF 1988-19) (Figura 148) volverá a acudir a un recuento estrictamente cronológico: pero la hará para hacer que su incipiente historia desemboque en la ficción.

de Reagan.³ Al repetir una y otra vez esa negación como compromiso anual, nuestro artista reduce la plataforma política de los Reagan a retención anal, convirtiendo su exclusión en una postura de solidaridad.⁴ Resume la estrategia programática que adoptará en los fotostatos: un proceso de contestación que se apropia del discurso dominante para desplazar sus términos y favorecer una resistencia crítica ante ese panorama coercitivo.

Se trata de un planteamiento político que no encuentra la necesidad de pronunciarse en diametral oposición; es préstamo que subvierte discretamente el dogmatismo de la Primera Dama. Que González Torres pueda asimilar de esta manera el lenguaje de los Reagan y el discurso dominante refleja el paso de una tradicional postura contestataria de izquierdas hacia una postura convenientemente ubicua.⁵

En *Sin título* (cat. n° 5, ARG # GF 1987-1) (Figura 142) ese ritmo viene pautado por una serie de prótesis tecnológicas para regular la realidad y abordarla de forma "personalizada". Su paso queda evidenciado como cadencia de un interés que es a la vez corporativo y político:

Bitburg Cemetery 1985 Walkman 1979
Cape Town 1985 Water-proof mascara
1971 Personal computer 1981 TLC

La cita se inicia con una alusión a la controvertida visita del presidente Reagan con motivo del 40° aniversario de la liberación de los campos de concentración de Auschwitz ("*Bitburg Cemetery 1985*"). Este hecho sugiere otra actitud hacia la historia; traduce la solemne conmemoración de forma impensable hasta entonces para las generaciones de postguerra. Nos saluda al comienzo del texto con lo que es sin lugar a dudas un punto

³ Patente si tomamos en cuenta, por ejemplo, la indiferencia que mantiene la administración de Reagan ante la creciente brecha entre ricos y pobres, su incontrolable gasto en Defensa, su inalterable apoyo al sector privado y sus constantes reducciones en el presupuesto de servicios sociales. Al tomar estos factores en cuenta, comenzamos a entrever cómo la campaña antidroga de la Primera Dama comparte la misma postura recalcitrante que mantiene su consorte y el gobierno que éste encabeza ante todo aquello que resulte ajeno a sus prioridades e ideales. González Torres comentaría unos años más tarde: "Arrasamos en Granada. Tuvimos más bombarderos sigilosos, planes para hacer realidad un sistema de juegos tipo *Guerra de las galaxias*, y una Primera Dama con un *glamour* anoréxico que nos exhortaba a todos: «Simplemente di no»."

[“We kicked butt in Grenada. We got more stealth bombers, plans for a real star wars system of toys, and a glamorous anorexic first lady who exhorted all of us to «just say no».”] Félix González Torres, “1990: L..A., «The Gold Field»”, en *Roni Horn. Earthworks grow thick* (cat. exhib.), Columbia, Ohio, Wexner Center of the Arts, 1996, pág. 66.

⁴ No olvidemos que cuando en 1988 González Torres exhibe esta pieza en el New Museum de Nueva York, conjuntamente con los fotostatos *Sin título* (cat. n° 25, ARG # GF 1988-5) (Figura 147), *Sin título* (cat. n° 50, ARG # GF 1988-31) (Figura 153) y *Sin título* (cat. n° 52, ARG # GF 1988-33) (Figura 152), dedica su intervención a las personas afectadas por el SIDA. (Félix González Torres, “Una instalación de Félix González Torres” (folleto de exhibición), Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1988.)

⁵ Así lo señala González Torres en una entrevista tardía: “[M]i primera reacción fue una de izquierdas, muy previsible, que cada vez más cuestiono y encuentro estática y autoderrotista.” [“[M]y first reaction was a very predictable leftist reaction which more and more I am questioning and finding very static and self-defeating.”] Félix González Torres y Joseph Kosuth, *op. cit.*, pág. 76.

final, una despedida de un modo tradicional de ver el mundo. La apropiación de este dato y su edición junto a las demás referencias deja en evidencia que bajo el contexto desde el cual nos interpela González Torres toda información opera en calidad de signo flotante, reescribiendo la historia y haciendo de cada acto público la ocasión de (convenientes) equívocos.

El artista nos pone así discretamente sobre aviso de que, dadas esas circunstancias, cualquier sensatez es un descaro, toda información un conveniente olvido y cada guión una réplica al servicio de intereses tergiversados. Su texto aparentemente neutro denuncia esa ficción dominante sin dejar de participar en su escenificación. Cual rimel a prueba de agua ("*Water-proof mascara 1971*"), se convierte en versátil y resistente maquillaje, desfachatez conveniente para plantar cara a toda circunstancia.⁶ Su instrumental aplicación no deja de ser inversión lucrativa: convierte cada representación en convenio tergiversado, desplazando su esencia sin dejar de negociar en su nombre un margen de beneficio oculto.⁷

Forma parte de esa nueva riqueza de medios que reluce en la década de los 80 bajo un atractivo tan permanente y convincente como cualquier información. Su protección aislante, ajena a la realidad pero no al beneficio de lo que en ella refleja, se trasluce en populares artículos de consumo que auguran un decenio de ilusión precaria desde finales de la década de los 70. La nueva relación con la música que auspicia el Walkman de Sony ("*Walkman 1979*") va así al encuentro de la nueva relación del saber que permite el ordenador personal ("*Personal computer 1981*"), marcando el último gran salto de la tecnología electrónica y el primero de la tecnología digital en el ámbito del objeto de consumo. Las nuevas relaciones que propician también anuncian la sujeción del individuo a las convergentes prerrogativas de multinacionales cada vez más poderosas. Su utilidad, práctica y ligera, es moldeable pero no equitativa en la distribución de beneficios. Su compatibilidad, forjada bajo la ley unívoca del usufructo, es reflejo de ese contexto neoliberal en el que el proceso de crear sentido supone un capital activo que supera con creces cualquier bien en concreto.

⁶ Resultan relevantes en este sentido las alusiones que hace éste al rimel en su cuento "... querido televisor", escrito como complemento a una pieza realizada mientras era estudiante en Puerto Rico al finalizar la década de los 70. En el mismo, el relato televisivo y la vida cotidiana se entremezclan: el protagonista del relato es intérprete de una realidad que entrelaza ficción y realidad, dando paso a personajes cuyos nombres propios abarcan indiferenciadas mezclas como "Robertojulianmariano", "Rosalbaisabel mariangelbeatriz", o "Albertajosefinaclaudia". Según nos cuenta el narrador en primera persona en singular: "[V]oy a ahorrar para poderme comprar otro televisor pequeñito... así lo puedo llevar a la calle y a la universidad... y seré el centro de atracción como lo soy en la discoteca con mi sombra de ojos «Blue Disco Light Glowing Shine For Heaven's Sake In Complete Darkness»." (Félix González Torres, "... querido televisor", *Contornos. Cuadernos de Creación, op. cit.*, pág. 45.) Recogemos el texto íntegro en el Anexo 2.

⁷ Como señala Demos, quien recalca sobre todo que esta pieza (como otros fotostatos y rompecabezas) plantea un rechazo del esencialismo al que la identidad gay suele ser sometida como exigencia política. (T. J. Demos, "The Aesthetics of Mourning. Christian Boltanski, Ross Bleckner and Felix Gonzalez-Torres", *Flash Art*, n° 184 (octubre 1995), pág. 67.)

Podemos considerar la última referencia de despedida, "TLC", como alusión a una incipiente telecadena de contenidos educativos y transmisión continua (*The Learning Channel*) o como alusión a la epidémica transmisión del SIDA y su espeluznante recuento de la realidad (*Total Lymphocyte Count*). En ambos casos, las inevidentes siglas corporativas suspenden bajo un interrogante el panorama de sobreproducción de información al que remiten las citas previas. Todo el proceso permite traer a la luz fallidas revoluciones, conflictos sociales que permanecen en ese entonces sin resolver, a la vez que los resignifica como datos indiferentes ("*Cape Town 1985*").⁸

Al recalcar estas transformaciones en los modos de producción y ponernos en aviso sobre la precariedad de la información, la mímica cutre del *high tech* que nuestro artista efectúa aquí al resignificar estos datos es apuesta personal cuyo resplandor de plástico es puesto al alcance de todos, en oferta. Nos introduce en el extenso terreno de verdades a medias que le interesa, procurando negociar un umbral crítico a pesar de ese panorama nefasto, tanto en términos personales para él como colectivos para grandes sectores de la población estadounidense.

Sin título (cat. n° 16, ARG # GF1987-19) (Figura 143) incorpora otros registros del ámbito público para elaborar una denuncia tangencial de ese panorama represivo que a lo largo la década de los 80 se cierne sobre González Torres y sobre sus conciudadanos:

Alabama 1964 Safer sex 1985 Disco
Donuts 1979 Cardinal O'Connor 1987
Klaus Barbie 1944 Napalm 1972 C.O.D.

La alusión a Klaus Barbie ("*Klaus Barbie 1944*") plantea otro enfoque de esa crítica de la información y su recuento histórico que lanzaba González Torres en la referencia al cementerio de Bitburg antes comentada. Lo apreciamos mejor cuando tomamos en cuenta que también acude al mismo personaje en un rompecabezas coetáneo para denunciar la manera en la que este exmiembro de las S.S. lava su imagen pública bajo la corriente apariencia de un padre de familia.⁹ Se trata de un dato que liga la alusión a Barbie con la alusión al máximo pontífice de la Iglesia católica en Nueva York que le precede ("*Cardinal O'Connor 1987*"), dejando relucir la manipulación hipócrita del concepto de la familia por ambas partes. Y con ello, deja en entredicho un discurso aparentemente caritativo, pero recalitrante en su repartición normativa de roles. No olvidemos, por ejemplo, que su generosa defensa de la vida en nombre de supuestos valores universales y de la tradición contrasta con las

⁸ Aunque la presencia del conflicto que supuso la segregación racial en Sudáfrica en los medios de comunicación contribuyó a su eventual resolución, éste no era el caso aún en 1987, cuando se realiza este fotostato.

⁹ Nos referimos aquí al rompecabezas de 1988 *Sin título (Klaus Barbie como hombre de familia)* (cat. n° 38, ARG # GF 1988-18) (Figura 94).

prerrogativas de una agenda dogmática que demoniza tanto la homosexualidad como el uso del profiláctico, único método seguro para lidiar con el contagio por el virus del VIH durante el contacto sexual. Acoplándose a la negación que efectúan estos personajes cuando pretende hablar el lenguaje de la mayoría, González Torres procura apropiarse de sus términos y negociar un vuelco provechoso en nombre de aquellos que callan.

A este pacto silencioso se contraponen otras dos referencias que marcan significativos momentos de solidaridad y resistencia por parte de minorías marginadas. La referencia a las revueltas de Birmingham ("*Alabama 1964*") señala un momento clave en las luchas sociales del movimiento civil negro en los Estados Unidos. La referencia justo después a las prácticas de sexo seguro ("*Safer sex 1985*") nos desplazan hacia un posterior contexto de histórica lucha por parte de otra franja social marginada, precisamente aquella ignorada por las prerrogativas antes sacadas a relucir. Como en el caso de las alusiones a Barbie y a O'Connor, González Torres hilvana estas dos referencias pertenecientes a periodos históricos distintos, sugiriendo así la relevancia que puede seguir teniendo la resistencia solidaria de colectivos marginados para conseguir mayor presencia social e igualdad de derechos civiles. Al respecto, la convocatoria reflexiva de estas piezas se plantea como intervención individual que no deja de estar inmersa en un discurrir colectivo.

Entre las referencias que aluden a resistencias colectivas ("*Alabama 1964 Safer sex 1985*") y las que remiten a personalidades notorias por sus vínculos con el poder ("*Cardinal O'Connor 1987 Klaus Barbie 1944*"), se sitúa al café de la esquina ("*Disco Donuts 1979*"). A medio camino entre el transcurrir nocturno y la cotidianidad diurna, entre la euforia festiva y la faena sobria, la estadía de tránsito indefinido propia de este local se convierte en resquicio metafórico de ese transcurrir que enlaza interesadamente lo público al devenir personal. Tanto la fecha que acompaña a esta referencia como el nombre del local señalan una vez más discretamente hacia el SIDA como telón de fondo que matiza en clave personal la discreta contestación de las demás referencias.¹⁰ Su matiz inesperado, como un relámpago, fulmina la ambigüedad y saca a relucir los demás datos fuera de la generalidad.

La apropiación y resignificación desplazada del ámbito de lo público que todos estos términos llevan a cabo son lenguaje y visión por imaginar, ficción expansiva que se impregna en cualquier cuerpo y desmiembra cada foco localizado del pasado. Se convierte en golpe explosivo ("*Napalm 1972*"). Pero su alcance es más vasto que cualquier arma concreta, pues su objetivo va dirigido hacia el proceso de producir información con miras

¹⁰ No olvidemos que 1979 es el año en el que surgen los primeros casos de SIDA y que las discotecas proporcionan uno de los enclaves sociales establecidos en las urbes para encuentros nocturnos en dicho periodo, como nos recuerdan las referencias "*Patient Zero*" y "*Disco*", que aparecen en *Sin título* (cat. n.º 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146).

a generar un sentido puntualmente interesado. Es estrategia de mercadeo que engendra interés y capital en esa tergiversación de la información que propicia. Como ocurre con las tele-compras, su transacción incentiva la lectura de signos (la adquisición del producto en venta) sin necesidad de depósito previo, aplazando toda obligación hasta el momento en el que el lector domicilia ese bien, contra reembolso ("C.O.D."). Convierte en circuito cerrado las coordenadas políticas, económicas, sociales y culturales de las referencias sin dejar de permitir que en ellas puedan reflejarse tanto la agenda de González Torres como la del puntual espectador que le sigue la palabra en un acto de contestación precaria.

En el fotostato *Sin título* (cat. n° 22, ARG # GF 1988-4) (Figura 144) este proceso entrelaza alusiones al sistema económico y al sistema jurídico:

*supreme 1986 court crash stock
market stock crash 1929 sodomy stock
market court stock supreme 1987*

El sentido particular que está aquí al acecho permanece hilvanado a estructuras más amplias del marco contextual en el que González Torres nos interpela, incidiendo tanto en la concepción de lo legal y de lo ilegal como de lo bueno y de lo malo, así como en la noción del bienestar, de la prosperidad y del rendimiento.

Resulta relevante recalcar que estos fotostatos son realizados el mismo año en el que el aparente restablecimiento de la economía estadounidense muestra con particular crudeza la otra cara de su burbuja financiera. Su listado aquí es juego de valores. Hay súbito colapso y dictamen supremo. Hay sodomía. Alguien se lo pasa bien jodiendo a alguien. La controvertida decisión del Tribunal Supremo en el caso *Bowers vs. Hardwick* ("supreme 1986") va al encuentro de la histórica depresión en la economía estadounidense medio siglo antes ("court crash stock market stock crash 1929") para depositarnos ante el conflictivo umbral de un presente cuya ética y moral es negociación llena de incertidumbre ("sodomy stock market court stock supreme 1987"). Al hacer coincidir aquí la histórica caída del mercado de 1929 con el susto bursátil de 1987 y con los notorios dictámenes del Tribunal Supremo del año precedente, las referencias enlazan el interrogante sobre la situación real de la economía estadounidense con el costo que acarrearán las directrices presidenciales para todos, no tan sólo para esa estigmatizada porción de la población civil a la que pertenece el artista.

El panorama de incertidumbre que queda sugerido es también constatación de un estado de derecho en el que la ley se convierte en inflexión de ese sistema político coercitivo, garantizando el bienestar de unos a cambio de un giro decreciente en el nivel de vida de franjas cada vez más amplias de la población. Su constatación de que nada es lo que parece, ni los beneficios económicos ni los derechos civiles, toma prestado

el derecho de dar por culo para ejercerlo en el lugar que menos se espera, allí donde precisamente se prohíbe este disfrute, tergiversando en ese préstamo la hipocresía de un panorama tan conservador como políticamente correcto.¹¹ Vemos nuevamente despuntar así una serie de cuestiones temáticas ya encontradas de forma más o menos velada en las piezas antes analizadas. Sugerir estos temas que son de interés personal para el autor no supone un impedimento para dar un vuelco a ese espejo reflectante y dirigirlo hacia el espectador, invitándolo a comprobar ese panorama con otros ojos, aunque esta precaria táctica sea modesta compensación ante un juego al que no se accede en igualdad de condiciones.

Tras casi una década de ilusoria bonanza económica, González Torres deja entrever en los remiendos poco atractivos de estas referencias dos términos de una presidencia conservadora convertida en pobre vestimenta y atuendo inadecuado para esconder necesidades vitales de la población pasadas por alto, pisoteadas e ignoradas durante años.

Sin pretensión de que las notaciones hasta aquí hechas supongan un recuento definitivo de estas piezas, recapitulemos lo que hemos expuesto. Hemos podido comprobar cómo los tres últimos fotostatos analizados, *Sin título* (cat. nº 5, ARG # GF 1987-1) (Figura 142), *Sin título* (cat. nº 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143) y *Sin título* (cat. nº 22, ARG # GF 1988-4) (Figura 144), subrayan las contradicciones de una década en la que el conservadurismo rampante se acopla con versatilidad a la información producida para tergiversar cada relación posible y remitirla eficazmente hacia las coordenadas de una agenda tergiversada. Y hemos podido comprobar cómo González Torres consigue descontextualizar la evidencia presentada hasta hilvanar en sus invisibles lapsos el interés de una negociación personal que a su vez extiende hacia el espectador para que éste ponga en acto y convierta en realidad relevante mediante la traducción de su voz propia. Ya sea el recuerdo de la historia, el respeto hacia los muertos, la fehaciente credibilidad en eventos de actualidad o la acostumbrada utilidad de objetos de uso cotidiano, todo converge con un discreto tono de indiferencia que no deja de ser denuncia ni deja de hacer relucir al estratega en cuestión, González Torres. Bajo esta eficacia, cada alusión extiende sus interesadas coordenadas de referencia en referencia, envolviendo con su paso la precisión del detalle bajo un efecto total que

¹¹ Tampoco olvidemos que este clima es también culturalmente opresivo, como reflejaría el candente debate sobre "Arte y Censura" a nivel nacional pocos años más tarde. Aproximadamente al mismo tiempo que es realizada esta pieza, Baudrillard plantea una correspondencia entre el SIDA y los mecanismos de producción vigentes en ese contexto que resulta esclarecedora: "Sida, virus informáticos, terrorismo... El ser humano concebido como máquina electrónica y cibernética se convierte en el terreno elegido por los virus y las enfermedades virales tal y como los ordenadores se convierten en el terreno elegido de los virus informáticos." "La viralidad es la patología de los circuitos cerrados, de los circuitos integrados, de la promiscuidad y de la reacción en cadena" "Es lógico que el sida (y el cáncer) se hayan convertido en los prototipos de nuestra patología moderna." Jean Baudrillard, "El SIDA: Virulencia o Profilaxis" (1987), *Pantalla Total*, Barcelona, Anagrama, 2000, págs. 9-11.

trasciende lugar y tiempo sin olvidar esa interesada agenda personal a la que nos venimos refiriendo desde capítulos anteriores.

La apuesta de estas piezas no es por el grandilocuente discurrir como acto de presencia, sino por la espera comedida en tiempos de batalla conservadora. Relegadas a la precariedad del reflejo, reducen toda relación a números hipotéticos, haciendo pasar la negociación personal por un recuento que conviene mejor no distinguir, pero sí precisar y disponer al alcance del lector desconocido.

En el primero de los tres últimos fotostatos abordados hemos visto cómo las referencias no sólo remiten a una serie de dispositivos que permiten manipular la noción de realidad, sino también a un conjunto de incidentes muy mediatizados que suspenden bajo un interrogante su relación histórica, despuntando así hacia la pretensión de González Torres de reescribir la suya discretamente. En el segundo fotostato hemos podido observar que las referencias reflejan la problemática epidemia del SIDA como destello particular inmerso en la oscuridad de este panorama. En el tercer fotostato acabamos de señalar cómo este entramado se extiende también en compleja relación económica y jurídica. En el último fotostato que discutiremos dentro de este apartado, *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145), esa extensa ronda de negociaciones se convierte en repetición y desplazamiento de ficciones y juegos mediáticos oscuros que se pasan de mano en mano este interés malabarista al que venimos dando seguimiento a lo largo de la Tesis:

*Patty Hearst 1975 Jaws 1975 Vietnam
1975 Watergate 1973 Bruce Lee 1973
Munich 1972 Waterbeds 1971 Jackie 1968*

El perfil inestable de esta transacción se comienza a vislumbrar como mentira sostenida cuando tomamos en consideración que los tres personajes aludidos representan ante la opinión pública estadounidense estereotipos idealizados cuyos modélicos comportamientos sufren un inesperado revés en un momento dado. La primera de estas referencias ("*Patty Hearst 1975*") supone un caso particularmente notorio de la prensa rosa en el que la información se trastoca hasta el punto de tergiversar todo sentido. Refleja cómo ni tan siquiera las familias más selectas, aquellas cuyo poder se encuentra consolidado por los medios de comunicación, permanecen inmunes a los letales juegos de mano que permite toda información. En el caso de la segunda referencia ("*Bruce Lee 1973*"), el célebre protagonista de películas de kung-fu surge del anonimato de las minorías chinas estadounidenses para erigirse durante un breve lapso en incorruptible defensor de los oprimidos y morir, poco después, en circunstancias que cubren su mítica celebridad bajo un velo de cuestionable certidumbre. Su ejemplar carrera profesional y el immaculado estereotipo de conducta masculina que ésta encarna se convierten así en motivo de admiración y duda. Su golpe se extiende a la

alusión con la que nos despiden el texto ("*Jackie 1968*") –que hace eco a la referencia inicial con la que daba comienzo este juego de espejos ("*Patty Hearst 1975*"). Resulta significativo al respecto que la última referencia no aluda específicamente a la eminente Primera Dama estadounidense, Jackeline Kennedy, sino más bien al personaje que pasa a convertirse de un plumazo en Jackeline O’Nassis ("*Jackie 1968*"). Su cambio de imagen (y de pareja) también implica esa eficacia con la que se erigen mitos en ficciones.

Las tres citas, "*Patty Hearst 1975*", "*Bruce Lee 1973*" y "*Jackie 1968*" remiten en el tiempo a los años inmediatamente posteriores a 1968. No es fortuito que sea éste el año que marcó la desilusión de los movimientos de protesta y reivindicación europeos y estadounidenses, así como el asentamiento del postmodernismo como teoría social.¹² El proceso en el que nos adentran se convierte así también en metáfora de un contexto bajo el cual la sociedad industrial, basada en la producción de bienes materiales, da paso al asentamiento de la sociedad postindustrial, basada en la producción de información.¹³

Tomando lo cual en cuenta, no es de extrañar que tanto los individuos pertenecientes a los entornos más acaudalados, aquellos procedentes de los trasfondos más ignorados, compartan en estas referencias un mismo aire de familia, atravesándose el tradicional tejido social hasta quedar irreconocible, resignificado sobre el telón de fondo que suponen diversos acontecimientos históricos que revelan ser un histórico revés de lo esperado. Es el caso, por ejemplo, del escándalo que se desata en la Casa Blanca a comienzos de la década de los 70 por el destape de ilícitas grabaciones telefónicas ("*Watergate 1973*"), pero también del desenlace de la Guerra de Vietnam ("*Vietnam 1975*"), que culmina con una unificación impensable una década antes y que supone la más importante derrota militar estadounidense hasta ese momento. Todas estas referencias reflejan un marco de incertidumbre que reinterpreta la tradicional promesa del "modo americano".

Ir al encuentro de esa precariedad emergente conlleva sumergirse en un presente de dimensiones cada vez más cinematográficas ("*Jaws*

¹² Como señala Glusberg, quien resume el desplazamiento al que nos referimos de la siguiente manera: "[U]n mensaje sencillo: todo sirve... El *todo sirve* puede ser leído así: *usted* tiene derecho a rebelarse contra lo que desee, pero deje que *yo* me rebele contra lo que quiera". (Jorge Glusberg, *Moderno / Postmoderno. De Nietzsche al Arte global*, Buenos Aires, Emécé editores, 1993, págs. 123 y ss.)

¹³ Recordamos que el término "sociedad postindustrial" fue acuñado por el sociólogo estadounidense Daniel Bell en la década de los 60 para designar la manera en la que los países avanzados se transforman al desplazarse desde un sistema económico basado en la producción de bienes materiales hasta un sistema económico basado en la producción de servicios, sustentado a su vez en la información y las altas tecnologías de las comunicaciones. Estos cambios fueron acompañados por un cambio en la apreciación del tiempo y del espacio, haciendo de la sociedad postindustrial, según Bell, "una sociedad del conocimiento en un doble sentido: primero, las fuentes de innovación derivan cada vez más de la investigación y del desarrollo... segundo, la carga de la sociedad... reside cada vez más en el campo del conocimiento". (Daniel Bell, *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Madrid, Alianza, 2001, pág. 249.)

1975"). Supone dejarse llevar por el manipulado trastocamiento de la ficción y su ondulante seducción, que avanza en cada saludo una cama lista para el acoplamiento precario ("*Waterbeds 1971*"). En fin, exige recrearse en el mito. Si la cama y el dormitorio convergen con el cine como foro público que suscita profundidades sin fondo ni superficie, es porque el sentido de lo íntimo también entra en juego bajo estos interrogantes lanzados a un contexto de explosión de información. No olvidemos que los pocos datos compartidos con el lector no dejan de ser asunto personal para el artista, y que desde el presente en el que nos interpela González Torres tanto la cama como el café de la esquina son viaductos de encuentros precarios, supeditados a su vez al consumo de signos y al peso coercitivo de esa fusión de los tradicionales dominios de lo privado y de lo público. De aquí que el umbral de incertidumbre sugerido por este fotostato vaya al paso de esa agenda personal que procura apropiarse del discurso dominante, desplazando y reinterpretando sus términos para resistir a las limitaciones impuestas sobre una vida corriente que no deja de ser ficción personal.

Hemos analizado la manera en la que los fotostatos producidos a lo largo de 1987 despliegan este proceso de negociación en torno al sentido de lo particular, tomando su enclave en diversos registros de lo público que ponen en evidencia una década de cruel tergiversación y cruda manipulación de la información producida. Enfatizaremos en el próximo apartado la manera en la que trasluce la epidémica transmisión del SIDA como otro enclave significativo en esta propuesta.

5.3 Fugaz recuento de un virus disperso (1988).

El número de fotostatos producidos durante el transcurso de 1988 se duplica, multiplicándose a su vez el conjunto de coordenadas que negocian ese interés personal al que venimos dando seguimiento. Para facilitar nuestra discusión en este apartado y no perder la distancia del lector en la extensión difusa de dicho entramado, intentaremos ajustar nuestras observaciones a un tema compartido por todas estas piezas, y cuyo enclave lo hemos seguido intermitentemente en el transcurso de los pasados dos capítulos. Nos referimos a la cuestión del SIDA, cuya temática nos servirá de hilo conductor a través del discurrir tangente y disperso de los siguientes fotostatos, sin por ello perder de vista el contexto de producción plagado de incertidumbres desde el cual somos interpelados.

Ya hemos señalado en el capítulo precedente que ciertos rompecabezas nos proporcionan indicios tangibles en 1988, junto a las primeras "pruebas sanguíneas" que también aparecen entonces, de que el artista se sabe infectado por el virus del VIH.¹⁴ Fundamento adicional para partir de esta clave como relación temática en el presente apartado nos la provee el propio González Torres al dedicar "a todas las personas con el SIDA" una exhibición individual en la que participa entonces con un conjunto de estos fotostatos.¹⁵

El primer fotostato que analizaremos, *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146), destaca de todos los demás al no tener fecha alguna para sus correspondientes referencias. Debido a ello, su lectura es particularmente trastornada y su sentido mucho más variable, más mutante que en las demás piezas. En los siguientes dos fotostatos que analizaremos, *Sin título* (cat. n° 25, ARG # GF 1988-5) (Figura 147) y *Sin título* (cat. n° 37, ARG # GF 1988-19) (Figura 148), un panorama beligerante resplandece en los hechos históricos aludidos para dejar entrever un eco lejano, pero no desvinculado, de la violenta situación social que supone el caso precario de González Torres bajo el pleno azote de la epidemia del SIDA. Tras examinar ambas piezas, veremos cómo en otros tres fotostatos, *Sin título* (cat. n° 39, ARG # GF 1988-20) (Figura 149), *Sin título* (cat. n° 51, ARG # GF 1988-32) (Figura 150), y *Sin título* (cat. n° 40, ARG # GF 1988-21) (Figura 151), esa preocupación puntual se convierte en instancia difusa de la extensa incertidumbre en la que se ve inmersa la década de los 80. Concluiremos nuestro análisis con dos fotostatos, *Sin título (1988)* (cat. n° 52, ARG # GF 1988-33) (Figura 152) y *Sin título (1988)* (cat. n° 50, ARG # GF 1988-31) (Figura 153). Aunque sin relación aparente a primera

¹⁴ Lo hemos recalcado particularmente en nuestro análisis de los rompecabezas *Sin título (Carta de amor desde el frente de guerra)* (cat. n° 35, ARG # GF 1988-16) (Figura 92) y *Sin título* (cat. n° 36, ARG # GF 1988-16) (Figura 95).

¹⁵ Félix González Torres, *Una instalación de Félix González Torres* (folleto de exhibición), Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1988.

vista con el SIDA, el síndrome permanece a la sombra de esos inventarios de prótesis heterogéneas. Abordemos estas piezas en mayor detalle.

El ininterrumpido flujo de alusiones en *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146), sin fecha alguna que separe una referencia de la próxima, convierte la base de datos a la que accedemos en caótica relación. Sus coordenadas se desplazan, entrecortan y confunden unas con otras en una amalgama indiferenciada:

*Diana Princess North Zero Oliver Patient
Helms Disco Waldheim Bag Pope Poppers Tut*

El glamour de noches de fiesta y las drogas ("Disco", "Poppers", "Tut") comparten su segundo de gloria junto al máximo pontífice de la Iglesia ("Pope"); forman rangos con el político de extrema derecha ("Helms", "Waldheim") y el militar corrupto ("Oliver North"), extendiendo el pasado oscuro de esos personajes en un cuerpo a cuerpo con el mítico primer portador del virus del SIDA ("Patient Zero"). Si las referencias se lubrican entre sí, entremezclándose unas con otras en inverosímiles combinaciones, su orgiástico encuentro propicia tanto divertidas contradicciones como eficaces denuncias. El mejunje para dilatarse y garantizar una penetración más placentera ("Poppers") se codea con la aspirante a reina ("Princess Diana", "Patient Zero"). Hasta llegamos a dudar si existió tal cosa como una "Discoteca Helms", o un exclusivo bolso de diseño, el "Bolso Waldheim".¹⁶ El hecho de que un número de estas referencias aparezca también en otros fotostatos subraya que esta frívola diversión emplaza una estrategia reflexiva, atenta al desplazamiento significativo.¹⁷

Al alterar la sintaxis en su alusión a la Princesa de Gales y proporcionar primero su nombre y luego su título de nobleza ("Diana Princess"), González Torres subraya un juego dialéctico entre la persona y el personaje público, anunciando así desde el comienzo del texto un proceso abocado a crear sentido y a desmontar en cada significado la doble moral.¹⁸ Los personajes confusos que siguen este ejemplo dejan traslucir relatos contradictorios, informaciones erróneas y conducentes a falsas

¹⁶ Este gusto por convertir lo serio en frívolo, desvirtuando su código normativo mediante una interjección privada, reaparece una y otra vez en otras piezas que ya hemos abordado como lejano eco de un gusto que Sontag denomina bajo el término "camp" en la década de los 60 –lejano porque la relación que podemos percibir en González Torres de esta estética no supone la esencia purista que lleva implícita soterradamente esta concepción en Sontag. (Susan Sontag, "Notas sobre lo «camp»" (1964), *Contra la interpretación*, Madrid, Santillana, 1996, págs. 355 y ss.)

¹⁷ Lo podemos verificar porque algunas vuelven a aparecer ese año en otros fotostatos: la referencia "Helms Ammendment 1987" aparece en *Sin título* (cat. n° 39, ARG # GF 1988-20) (Figura 149); la referencia "Ollie" aparece en *Sin título* (cat. n° 51, ARG # GF 1988-32) (Figura 150) como alusión indirecta de la que aquí se hace a Oliver North; las referencias "Patient Zero" y "The Pope 1987" aparecen en *Sin título* (cat. n° 40, ARG # GF 1988-21) (Figura 151).

¹⁸ Para comprender mejor el inverosímil encuentro que efectúa este fotostato entre la Princesa Diana y la Discoteca resulta esclarecedor remitir una vez más el lector al cuento escrito por González Torres "... querido televisor". En él convergen de forma esquizofrénica la voz narrativa en primera persona singular con la reina, el televisor y la discoteca como coordenadas dispares de una realidad dispersa. Véase el Anexo 2.

expectativas bajo un contexto de agendas tergiversadas y cruda represión sociocultural. Es lo que confirman Oliver North y Kurt Waldheim, ambos detentores de un historial con dudosa reputación, ambos relacionados con notorias intervenciones militares. Para cada uno, la prosperidad de su respectiva carrera ha ido de la mano de un conveniente doble juego: el pasado nazi de Waldheim se extiende y refleja en un mismo magma de interesada indiferencia con las colaboraciones armamentísticas que mantiene ilegalmente North en Irán y Nicaragua. Pero esa tácita correlación armada entre una referencia y otra queda reducida a munición significativa que González Torres procura desplazar por derroteros de su conveniencia. Así, mientras Oliver North y Kurt Waldheim van uno al encuentro del otro sin necesidad de tocarse, su juego de manos se extiende hacia el Senador Jesse Helms y el Papa Juan Pablo II bajo una complicidad tácticamente reinterpretada por González Torres y delegada a su vez en el espectador.¹⁹

Ese trastocamiento poco usual, convenientemente esquizofrénico, se extiende a los artículos de consumo aludidos en las demás referencias. Dos son drogas alucinógenas ("*Poppers*", "*Tut*"); el tercero es una simple bolsa ("*Bag*"). También ellos son tipos de desplazamiento; físico o psíquico, poco importa.

Por su parte, tres de los personajes convocados a la extensión de este pequeño comité desbordan con opaca lucidez la reputación que les otorgan sendos rangos dinásticos: el Papa como cabeza de la Iglesia, la Princesa Diana como emergente candidata al trono de la Casa de Windsor y el Paciente Cero como proclamado precursor del brote epidémico del SIDA. Los tres también hacen frente a una serie de reglas impuestas por la tradición que los definen y que a su vez ellos redefinen, inmersos en un juego de poder extremadamente mediatizado. El caso de Gaetan Douglas, o Paciente Cero, resulta peculiar al respecto por la relación doblemente estigmatizada que supone su profesión como azafato de vuelo y su reputación como supuesto transmisor originario del virus del SIDA. Su desplazamiento contagia al Teniente Coronel North y al Senador Helms con un matiz sospechoso; es movimiento que plantea la duda, factor peligroso. Su caso anecdótico sugiere con particular lucidez la objetivación a la que tiende la información y el paradigma por excelencia que González Torres resignifica para avanzar su interesada agenda. Se convierte en otro pretexto más de esa imperativa necesidad de apropiación del dato que defiende nuestro artista.²⁰

¹⁹ En las anotaciones de este fotostato adjuntamos a la referencia "*Oliver North*" una anécdota en la que el Senador Helms interviene ante el Congreso de los Estados Unidos para defender los intereses de aquél tras hacerse pública su implicación en los escándalos de la ayuda estadounidense a los contra en Irán y Nicaragua. Por su parte, recordemos que en el rompecabezas de 1989 *Sin título (Waldheim al Papa)* (cat. n° 62, ARG # GF 1989-10) (Figura 105) aparece una imagen entresacada de la prensa en la que Waldheim comulga directamente de la mano del Papa y de la cual ya hemos sacado a relucir el matiz íntimo que cobra bajo las manos de González Torres.

²⁰ Así la describe: "La narrativa dominante no es estática. Cambia muy rápidamente. Requiere nuevos modos de contestación... Al decontextualizarla, soy a veces capaz de señalar

Antes hemos sugerido que en el fotostato *Sin título*, (cat. n° 25, ARG # GF 1988-5) (Figura 147) las referencias son a la vez cruel violencia y desconcertante indiferencia de un contexto en el que realidad y ficción se estrechan cada vez más en un abrazo desesperado. Sus términos son los siguientes:

*Pol Pot 1975 Prague 1968 Robocop 1987 H
bomb 1954 Wheel of Fortune 1988 Spud*

Las acalladas revueltas de 1968 en Checoslovaquia ("*Prague 1968*") se intercalan aquí entre el inflexible dictador que hace correr ríos de sangre ("*Pol Pot 1975*") y el híbrido cyborg que patrulla desde la desorbitante cercanía de la pantalla de celuloide ("*Robocop 1987*"). Como ocurría en el fotostato *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145), se perfila una vez más el año 1968 como discreto eje pivotal de una época en la que la resistencia militante lanza sus últimos suspiros. Marca en esta ocasión un punto dialéctico con las dos referencias que lo enmarcan ("*Pol Pot 1975*", "*Robocop 1987*"), a la vez que se extiende con esos posteriores momentos en indiferencia, convirtiendo su violento precedente en ficción compartida con los demás datos.

Así, la certeza de una ideología por defender con su antagonismo polarizado se codea con el juego de azar en un interminable giro de ruleta ("*H bomb 1954 Wheel of Fortune 1988*"), haciendo de la suerte interpretativa por correrse eterno presente. Su movimiento altamente reactivo traduce el umbral de una agenda previamente convenida en peso de indefinida certidumbre ("*Spud*").

Algo similar vuelve a ocurrir en *Sin título* (cat. n° 37, ARG # GF 1988-19) (Figura 148), que envuelve al lector en un panorama de violenta disrupción y precaria ficción:

*Poland 1939 Pearl Harbor 1941 Nuremberg 1946
Ike 1952 Geneva 1955 LBJ 1964 Bruce Lee 1973*

En un primer momento el ordenado transcurrir de esta sucesión de datos históricos nos conduce por un recuento lineal cuyo sendero fluido no provee margen alguno para interrogantes. En el primer renglón, los ataques de Polonia en 1939 y los ataques de Pearl Harbor en 1941 dan paso a los Juicios de Nuremberg en 1946 ("*Poland 1939 Pearl Harbor 1941 Nuremberg 1946*"). Se trata de una serie de hechos concretos, aparentemente incontestables. En el segundo renglón, que pretende hacerle eco, una serie de personajes históricos transcriben esos hechos en

específicamente hacia una de esas quiebras [en la narrativa], haciendo también posible que nos demos cuenta de que nos están tomando el pelo."

["The dominant narrative is not static. It changes very quickly. It requires new modes of contestation... By decontextualizing, I'm sometimes able to pinpoint one of those breaks, and we might be able to realize we're being taken for a ride."] Robert Nickas, *op. cit.*, págs. 87, 88.

acuerdos bajo la hegemonía estadounidense: desde el Presidente Eisenhower hasta el Presidente Johnson, pasando por los acuerdos de Ginebra en 1955 ("*Ike 1952 Geneva 1955 LBJ 1964*"). Pero cuando llegamos al final del texto la referencia a Bruce Lee desencaja el balance de nuestra lectura ("*Bruce Lee 1973*"). Deja entrever de un golpe la conveniencia pautada en el ojo del huracán, deteniendo la atención del lector sobre los entresijos de ese andamio arbitrado sobre el que se acaba de desplazar. Al hacer que su recuento desemboque en la ficción, desmantela mitos y señala hacia la narrativa histórica como manipulado recurso. Anuncia, en su réplica, épocas venideras en las que Hollywood y la Casa Blanca estrechan sus lazos sin prescindir del conveniente enclave que supone la mítica lucha del bien contra el mal.

Esta ficción va al encuentro de *Sin título (Simplemente di no)* (cat. nº 12, ARG # GF 1987-14) (Figura 141), en cuyo recuento González Torres también ordena cronológicamente los datos que nos proporciona. Al extrapolar la insistente negación de la Primera Dama a este montaje de hechos históricos, vemos más claramente cómo ambas piezas reescriben la denuncia de una década en la que todo parece ser posible, precisamente porque cada vez menos cosas lo son. La réplica calculada de la realidad que en ambos casos nos devuelve González Torres cuestiona la precariedad de ese contexto histórico en el que el actor pasa a ser también Presidente; rasgo epocal que explica y fundamenta su interés por revestir el lenguaje dominante bajo un juego de *pasa palabras* en el que nos invita a participar.

Que la muerte figure discretamente, tanto en este fotostato como en el que acabamos de analizar justo antes, forma parte de ese proceso crítico y de su interés por redefinir el enclave marginal del SIDA, procurando redirigirnos en su lugar hacia los condicionantes contextuales que determinan ese malestar como un factor más imbricado en el complejo juego del poder público. Así lo confirman los tres fotostatos que discutiremos a continuación.

Las referencias que aparecen en *Sin título* (cat. nº 39, ARG # GF 1988-20) (Figura 149) pueden ser interpretadas desde esa extensa negociación personal a la que venimos dando seguimiento en términos del SIDA como figura sintomática de un contexto político, social y económico que administra su ideología represiva bajo convenientes dosis de desinformación y de corrección política:

Helms Amendment 1987 Anita Bryant 1977 High-Tech 1980 Cardinal O'Connor 1988 Bavaria 1986 White Night Rights 1979 F.D.A. 1985

La notoria enmienda a la Constitución planificada por el Senador Jesse Helms ("*Helms Amendment 1987*"), que pretende erradicar las representaciones de temática homosexual y los programas educativos en torno al SIDA en un momento crítico para el colectivo gay, es antesala

del enardecido debate sobre "Arte y Censura". Negocia más estratégicamente el mismo interés que motiva a Anita Bryant una década antes a liderar su abierta campaña en contra de la ordenanza del Ayuntamiento del Condado de Dade en Florida y en directa oposición a grupos homosexuales ylésbicos ("*Anita Bryant 1977*").

La intolerante agenda que comparten ambas iniciativas individuales desde el ámbito civil queda reflejada a su vez desde el dominio institucional en la referencia que cierra la pieza ("*F.D.A. 1985*"). La severa regulación que la aludida agencia gubernamental impone desde mediados de la década de los 80 sobre la distribución de los medicamentos disponibles para hacer frente a los efectos del SIDA, como las retrógradas medidas de Helms, parecerían contrastar con el hecho de que se trate precisamente de un periodo caracterizado por un crecimiento tecnológico sin precedentes ("*High-Tech 1980*"). Hasta que tomamos en consideración que ambos, conocimiento y desarrollo tecnológico, convergen en una vertiginosa espiral de producción de capital, sostenida y mantenida en constante aceleración por las prerrogativas de una ideología neoliberal extremadamente conservadora, ajena al bienestar de franjas de la población civil cada vez más desprotegidas.

Así lo destacaría González Torres posteriormente en términos de la incidencia que tienen las altas tecnologías en la industria de la información:

"Uno de los peligros de las nuevas tecnologías de la información es que no garantizan un público informado. Bits de sonidos reemplazan los argumentos. Las estadísticas del declive económico de la llamada «típica y normal» familia norteamericana suponen muy poco para estas coordenadas. Uno de los efectos de la división de labores es la representación errónea de hechos, asuntos y eventos como si estuviesen completamente aislados, independientes los unos de los otros... Y es precisamente aquí donde la extrema derecha y sus aliados en la Industria Religiosa han sido tan brillantes en su estrategia por desviar significados recurriendo a un imaginario de actos homosexuales simbólicamente cargado (entre otros)."²¹

Estas consideraciones explican que la edición interesada que efectúa González Torres en todas estas piezas procure suscitar un inesperado revés de esos términos y provocar una reflexión informada ante la indiferencia generalizada (y ante la suerte adversa de ese colectivo emparentado con el dominio sentimental e íntimo que le concierne particularmente). Resignifica, por ejemplo, la "generosa" política de puertas abiertas que mantiene la Iglesia católica de Nueva York bajo la

²¹ "One of the dangers of the new technologies of information is that they do not guarantee an informed or active public. Sound bytes replace arguments. The statistics on the economic decline of the so-called typical normal American family mean very little to them. One of the effects of the division of labor is the misrepresentation of facts, issues, and events completely isolated, independent of each other... And it's precisely here where the radical right and their allies in the Religious Industry have been so brilliant in their strategy of deflecting meaning by using charged symbolic images of homosexual acts (among others)." Félix González Torres, "1990: L.A., «The Gold Field»", en *Roni Horn. Earthworks grow thick*. (cat. exhib.), Columbia, Ohio, Wexner Center of the Arts, 1996, pág. 67.

"amistosa" visita del Cardenal O'Connor al régimen castrista de Cuba ("*Cardinal O'Connor 1988*"), uniéndola así en un lazo a las otras iniciativas coercitivas que recoge el fotostato. Con ello, consigue revelar en esas atenciones hacia el bien común, supuestamente democráticas, el más represivo mecanismo de control. Explica a su vez que la alusión a las medidas regulativas de la F.D.A. se convierta subrepticamente en contramoneda de la apuesta que hace el gobierno y la legislación a lo largo de esa década por la investigación y el desarrollo de las altas tecnologías, denunciando ese frente común como convergencia con las estrategias de O'Connor y Helms, o con las tácticas más burdas de Bryant que le precedieron.

La inesperada referencia a la explosión del reactor nuclear de Chernobyl ("*Bavaria 1986*") se convierte en metáfora del inesperado vuelco que efectúa la apuesta de nuestro artista. Al relacionarse con las demás referencias, esta alusión establece una correlación tácita entre la catástrofe europea y la epidemia del SIDA en los Estados Unidos, fenómenos que cabe comprender a su vez a la luz de transformaciones en los modos de producción que hacen irrelevantes las tradicionales demarcaciones ideológicas de la democracia.

No es casualidad que el caso Chernobyl liberase altos niveles de energía radioactiva como agente contaminante que altera y afecta el funcionamiento celular mediante mutaciones en la estructura del ADN, degenerando en malformaciones como el cáncer y otras anomalías genéticas.²² Su malestar, como en el caso del SIDA, es sintomático de un sistema de producción de capital en el que las altas tecnologías y la información convergen. Ambos casos plantean un inminente peligro de "contagio" que aumenta las tasas de mortalidad más allá de las fronteras nacionales; en ambos casos el gobierno instituido se muestra impotente en un primer momento (cuando no simplemente indiferente) ante las secuelas de una catástrofe que es insoluble de su tejido social y de su fuerza de producción. Resulta igualmente relevante recordar que la explosión de Chernobyl implicó la muerte a corto plazo de un gran número de jóvenes soldados rusos, pues hemos ya encontrado con anterioridad el reiterado uso que hace González Torres de la figura del combatiente como metáfora de lucha contra el SIDA.

Ese inestable panorama contagia y recompone los términos de *Sin título* (cat. nº 51, ARG # GF 1988-32) (Figura 150):

New Life Forms Patents 1987 Ollie 1986
Anti-frost Bacteria 1987 MTV 1983 National
Security Council 1985 Dow Jones 2000 PTL
1987 National Jones Security Bacteria 1988

²² "Health: Short term effects. The impact of radiation", <http://www.chernobyl.info/en/Facts/HealthAcute/ImpactOfRadiation>.

Tanto la especulación en torno a las nuevas formas de vida que permiten los adelantos tecnológicos ("*New Life Forms Patents 1987*") como los consejos del más alto nivel para salvaguardar la seguridad nacional ("*National Security Council 1985*") convergen con inestables índices bursátiles y valores de precaria proyección futura ("*National Jones Security Bacteria 1988*", "*Dow Jones 2000*"). Sus señales de progreso forman parte de la extendida cadena que consigue convertir ficciones colectivas en credo religioso ("*MTV 1983*", "*PTL 1987*").²³ Su programación continua pertenece a una agenda de intereses tan insospechados como casuales y cercanos. Se aproxima con la familiaridad de un apodo, agenciando la posibilidad de otro saber, más cruel y exacto ("*Ollie*"). Su darse es epidémica concatenación de intereses tergiversados.²⁴ Participa de esa "economía viral" que se extiende a los demás fotostatos ya examinados, y que se anunciaba distintivamente desde el año precedente en *Sin título* (cat. n° 22, ARG # GF 1988-4) (Figura 144).²⁵ Si aquí y allá cada trayecto en este fotostato viene plagado de una incertidumbre viral, González Torres también procura en esta ocasión redirigir esa precariedad para avanzar su interesada agenda.²⁶

²³ Así describe González Torres este "limbo" carente de especificidad histórica: "Yo estaba dando clases para ese entonces, y lo que me horrorizaba infinitamente era el hecho de que la mayoría de esos estudiantes no tenían referentes históricos. Vivían literalmente en el limbo de la MTV." ["I was teaching at the time, and the one thing that terrified me to no end was that most of these kids had no historical references. They were literally living in the MTV limbo."] Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 87.

²⁴ Como ha señalado Aliaga: "Para disfrazar y ocultar su desinterés —en los primeros años, la falta de recursos públicos dedicados a investigar la enfermedad (el trastorno del SIDA) era alarmante— se entretenía/confundía a la ciudadanía con polémicas nacionalistas... que escondían el trasfondo económico del asunto —los pingües beneficios económicos que obtendrían los laboratorios de un país u otro, que habían de producir y comercializar las pruebas de detección de VIH (y desde luego, su tratamiento)." Juan Vicente Aliaga, "¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos", Glòria Picazo (ed.), *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona, MACBA, 1996, pág. 213. Los paréntesis son nuestros.

²⁵ Hemos tomado el término "economía viral" de un ensayo que escribe Baudrillard el mismo año en el que es realizada esta pieza. Así lo describe el autor en relación al sistema de producción: "Al menos en la actualidad clamorosa de la economía ya no tiene el mismo sentido que en el análisis clásico o marxista. Pues su motor ya no es en absoluto la infraestructura de producción material ni la superestructura, es la desestructuración del valor, es la desestabilización de los mercados y de las economías reales, es el triunfo de una economía liberada de las ideologías, de las ciencias sociales, de la historia y de la economía política, y entregada a la especulación pura: es el triunfo de una economía virtual liberada de las economías reales (no real sino virtualmente, por supuesto, pero es que hoy en día no es la realidad, sino la virtualidad la que ostenta el poder de una economía viral que en este punto se une a todos los otros procesos virales." Jean Baudrillard, "La economía viral", (1988), en *Pantalla Total*, *op. cit.*, pág. 42. Sus términos resultan útiles para destacar esta relación que sacamos a relucir: "El sida, el crac bursátil... los virus electrónicos, estamos minados en materia de acontecimientos «supraconductores», de esta especie de desencadenamientos intempestivos intercontinentales que ya no afectan a Estados, individuos o instituciones, sino a estructuras enteras, transversales: el sexo, el dinero, la información y la comunicación. Los tres no son intercambiables, pero tienen un aire de familia. El sida es sin duda una especie de crac de los valores sexuales, los ordenadores infectados hoy por una especie de sida, desempeñaron, no lo olvidemos, un papel «virulento» en el crac de Wall Street, pero su contaminación galopante podría muy bien parecerse, a su vez, a un crac de los valores informáticos. El contagio no sólo es activo en el interior del sistema, sino que juega de un sistema a otro." *Ibid.*, pág. 37.

²⁶ Cuando presenta este fotostato por primera vez en 1988 en la Intar Latin American Gallery junto a otros fotostatos y rompecabezas, González Torres destaca lo siguiente: "Esta exhibición es un resultado de mi reacción hacia eventos sociales y políticos y de mis esfuerzos por comprender la abstracción de los hechos que sugieren esos eventos." ["The exhibition is a result of my reaction to social and political events and my efforts to comprehend the abstraction of the facts suggested by those events."] Félix González Torres, "Felix

Ésta vuelve a sugerirse en el fotostato *Sin título* (cat. n° 40, ARG # GF 1988-21) (Figura 151):

*tic-tac 1974 Spam 1970 National Rifle Association
1988 Gaza Strip 1963 The Pope 1987 Patient Zero*

El punto final de la referencia que cierra la cita, ("*Patient Zero*"), se convierte en factor cero por el cual multiplicar las precedentes referencias, pero sin anularlas enteramente. Su fallo positivo es presencia ausente, seropositividad que transmuta la lectura y acarrea un nuevo recuento del balance acotado.

Gaetan Douglas, alias "Paciente Cero", es el primer paciente del SIDA imputado por la medicina en los medios de comunicación. Lo que de él se dice es precisión que se hace del "otro" y al mismo tiempo su lugar no puede ser emplazado con otra propiedad que la de la ubicua información. Es misterioso portador del "cáncer gay" e intercontinental profesional del vuelo. Y, en esta ocasión, es cierre nada casual de la onomatopeya con la que da comienzo el fotostato: la cita "*tic-tac 1974*" recuerda desde el comienzo tanto el paso lineal de un instante que marca el mecanismo de un reloj como el popular caramelo de la casa Ferrero con el que millones de consumidores refrescan su aliento desde que fuera introducido en el mercado estadounidense en el transcurso de la década de los 70. Si es que, efectivamente, se trata de una alusión a estas pequeñas y vigorizantes pastillas de menta, su recuerdo conserva el refrescante sabor de un tiempo más eufórico, de una década notoriamente más libre en su comportamiento sexual y social. Tal vez sea esto una simple alucinación interpretativa por nuestra parte, todavía otra mentira. En cualquier caso, la posibilidad de ese aroma se entremezcla al rancio sabor del último aliento con el que cierra la cita –no como punto final, sino como interrogante ("*Patient Zero*").²⁷

La segunda referencia, "*Spam 1970*", va al encuentro de las otras dos imágenes de marca, remitiéndonos desde la posición estelar del producto enlatado en el mercado cárnico hacia el caso particular que supone González Torres.²⁸ Su fecha de caducidad coincide con el año en el que

Gonzalez-Torres. "New Works" (comunicado de prensa), Nueva York, *Intar Latin American Gallery*, 5 de febrero de 1988.

²⁷ Esta relación entre los caramelos y la propagación del SIDA la desarrollaría González Torres posteriormente de forma lúcida en sus esparcidos de caramelos, que ya hemos abordado en el Capítulo 2.

²⁸ *Spam* es también una marca que llega a ser tan famosa que se convierte en palabra de uso coloquial para designar al producto particular como categoría. Es decir, al quedar la fuerza de la marca reflejada en el producto, prevaleciendo en su distinción ante todas las demás marcas, también da margen a posibles equívocos: cualquier producto puede ocupar el lugar de esa marca fuerte y apropiarse así, aunque sea temporalmente, de sus funciones. En este sentido, su uso aquí pone en evidencia el interés de González Torres por acudir a una nomenclatura categórica para quebrantar la narrativa establecida y favorecer en sus intersticios un sentido tangente, que se acople a sus necesidades.

éste deja atrás su Cuba natal. Se reconvierte así también en factor “cero” que remite de vuelta al pasado del artista.

Su comercio hace relucir bajo otro matiz la eficacia con la que un poderoso *lobby* político procura traducir la Constitución de los Estados Unidos en detrimento de los “otros” y de su seguridad ciudadana (“*National Rifle Association 1988*”). Saca punta al Papa viajero y a su contracción dialogante de derechos humanos en agenda normativa (“*The Pope 1987*”). Basta sólo con recordar al respecto su denuncia recalcitrante del aborto (haciendo caso omiso de los recién adquiridos derechos de las mujeres occidentales tras décadas de lucha por acceder a un mayor poder legal y civil sobre su sexualidad y sus cuerpos), su exclusión categórica de la homosexualidad (pasando por alto las necesidades y los derechos también recién adquiridos por cientos de miles de ciudadanos) y su abierta oposición al uso de preservativos (a pesar de ser la única defensa de comprobada eficacia para hacer frente al contagio del SIDA por transmisión sexual). No es de extrañar que entre los respectivos dominios de estas dos referencias se conjugue la referencia a la Franja de Gaza (“*Gaza Strip 1963*”), motivo de perpetuos choques y enfrentados disparos, territorio ocupado por unos y reclamado por otros, conflicto sostenido en la distancia por la economía estadounidense. Sobrepasando el contexto inmediato del enfrentamiento entre palestinos e israelitas, se reduce al recuento interesado que nos proporcionan los medios informativos –tal y como sigue ocurriendo hoy día.

Los dos fotostatos con los que terminaremos nuestro análisis, *Sin título (1988)* (cat. nº 52, ARG # GF 1988-33) (Figura 152) y *Sin título (1988)* (cat. nº 50, ARG # GF 1988-31) (Figura 153), señalan discretamente hacia ese conflictivo roce, traducido en posible nexo entre la lectura diferida del espectador y ese enclave inicial cuya voz inaudible permanece como autoría interesada que se elabora en un momento preciso: 1988. Al repetirse esta especificación puntual para designar dos piezas cuyo contenido textual es visiblemente distinto, González Torres enfatiza el interesado proceso de desplazar signos en el que nos introduce, sugiriendo por otra parte la relevancia de llevar a cabo su lectura conjunta.

En *Sin título (1988)* (cat. nº 52, ARG # GF 1988-33) (Figura 152) las fechas coinciden con el puntual desarrollo de sofisticadas piezas de armamento militar en el ejército estadounidense durante la década de 1980:

*B-2 Stealth Bomber 1982 V-22 Osprey Antisub Plane 1983
A-6 Intruder Fighter 1984 Aquila Drone (remote-piloted) 1987
F/A-18 Jet Flighter 1982 Wedtech 1986 Stinger anti-aircraft
missile 1985 Dirty Harry 1988 Maverick Missile 1987 SDI*

Su recorrido de armas anti-balísticas (es decir, anti-radares) nos desplaza por esa tecnología de lo indetectable para dejar en evidencia los

intereses imperantes bajo la administración de Reagan.²⁹ Los supuestos avances de esta alta tecnología son puestos en jaque por la referencia al inverosímil proyecto de defensa espacial que da término a esta larga lista ("SDI"), una realidad sustentada en la ficción. Aunque esta sucesión de sofisticado armamento no deje entrever las preocupaciones más inmediatas que comparte González Torres con gran parte de la población civil, ello no es óbice para que se trate de una omisión que matiza a gritos lo que sí alcanzamos a leer. En el usual giro insospechado al que nos tiene acostumbrado el artista, el conjunto de referencias se convierte en munición apropiada y reinterpretada bajo sus términos.

Por su parte, el listado que aparece en el fotostato *Sin título (1988)* (cat. n° 50, ARG # GF 1988-31) (Figura 153) procura desplazar estas coordenadas hacia a otro tipo de armamento. Se trata de novedades y modas que abarcan desde la década de los 50 hasta la de los 80:

Center for Disease Control 1981 Streakers 1974
Go-Go Boots 1965 Barbie Doll 1960 Hula hoopla
1958 Disneyland 1955 3-D Movies 1952 Boo Boo

Su despliegue táctico es visible sometimiento al consumo que se erige en cultura popular tras la Segunda Guerra Mundial. Extiende en irreconocible perfil una misma convocatoria al cultivo de la imagen, y particularmente del cuerpo, haciendo de esa prolongación en coordenadas normativas un registro de equivalencias, una homogeneización de las diferencias. Pero, una vez más, la selección de González Torres también procura recodificar esa adaptación complaciente a la norma; esta vez desde el comienzo del listado.

Por una parte, la referencia "*Center for Disease Control 1981*" con la cual éste da comienzo remite el conjunto de datos hacia la problemática del SIDA como ficción compartida y herramienta política normativa que se erige sobre un contexto de producción de información bajo el cual el cuerpo se transfigura en espectral deseo mucho más que en décadas precedentes. No olvidemos que son los datos inexactos que en su momento provee la aludida agencia gubernamental los que marcarán las directrices por las cuales estigmatizar y condenar a todo un colectivo de ciudadanos a lo largo de la década. Ese fantasma culmina con una burla ("*Boo Boo*") que no es más que un resquicio en el que inserta la reflexión crítica que pretende propiciar nuestro artista. Sus términos se desplazan desde la década de los 50 hasta llegar al umbral de los 80 ("*3-D Movies 1952*", "*Disneyland 1955*", "*Hula hoopla 1958*", "*Barbie Doll 1960*", "*Go-Go Boots 1965*", "*Streakers 1974*"), contagiándose de ese discurrir

²⁹ Recordemos aquí el reclamo que dirige González Torres a dicha administración en una posterior entrevista: "[E]n el año 1980 la proporción del presupuesto del gobierno de los EE.UU. para ayudas a la vivienda y gasto militar era de 1:5. Hacia el año 1989 era de 1:31. Desde el año 1980 el subsidio federal para asistencias a la vivienda había sido reducido en más de un 80%." ["[I]n 1980 the ratio of the U.S. Government budget for housing to military expenditure was 1:5. By 1989 it was 1:31. Since 1980 Federal support for housing assistance has been slashed by more than 80%."] Félix González Torres, "1990: L.A., «The Gold Field»", *op. cit.*, pág. 66.

interesado que procura dismantelar una vez más la narrativa histórica y desbocar su conjunción esquizofrénica hacia un conveniente enclave.

Al tergiversar mediante las referencias que abren y cierran la pieza todo el texto, González Torres también nos pone sobre aviso del hecho de que todo sentido articulado, el suyo propio o el que se elabora a su vez por el lector sobre estos términos, no deja de ser recurso arbitrado, necesitado de su respectivo contexto para llegar a ser valorado de forma *relativamente* crítica.

5.4 Epitafio: última llamada como conflicto sin resolver (1992).

Como hemos señalado al comienzo de este capítulo, la producción de fotostatos desaparece entre 1988 y 1992, año en el que González Torres realiza un último ejemplar, *Sin título* (cat. nº 202, ARG # GF 1992-22) (Figura 154). Ya hemos visto en el capítulo anterior que en 1991 el artista produce una larga serie de rompecabezas para despedirse de un pasado doloroso y reconvertirlo en apuesta por el presente –hasta que en 1992, habiendo recientemente fallecido casi todos los miembros de su entorno más íntimo, realiza un último rompecabezas. Que vuelva a producir también puntualmente este último fotostato en 1992, un tipo de propuesta que había desarrollado junto a los rompecabezas en 1987, pero anacrónica en ese momento dentro de su práctica artística, podría corresponder a esa urgencia por despedirse de un pasado concreto que se actualiza bajo otros términos.³⁰

Es decir, pensamos que se trata de una constatación que nos hace sobre el hecho de que haber dejado atrás posturas más visiblemente militantes en su práctica artística no supone necesariamente abdicar de su anterior resistencia crítica, aunque ese cauce de acción parezca ser cada vez menos relevante en su obra coetánea y dé paso a estrategias más distantes y ambiguas, poco comprometedoras en apariencia. Es también una manera de poner en jaque la apreciación de que su obra, caracterizada en ese momento por piezas reproducidas sin límite de ejemplares o con códigos significantes cada vez menos específicos, es políticamente correcta.³¹ Así lo parece confirmar el hecho de que la pieza, de tamaño mucho mayor que los demás fotostatos, incluya muchas más alusiones a eventos relacionados con la lucha de los derechos civiles en la historia reciente de los Estados Unidos.

Sus términos también son más enfáticos:

*Head Start 1965 L.A. Olympics 1984 Willie Horton 1988 Civil Rights Act 1964
War on Poverty 1964 Trickle Down Economy 1980 L.A. Rebellion 1992 Freedom
Summer 1964 Montgomery Bus Boycott 1955 Watts 1965 Eurodisney 1992*

Lo que en esta ocasión se inicia bajo el optimismo del estado benefactor ("*Head Start 1965*") termina con el desencanto de la franquicia y su cultura afirmativa ("*Eurodisney 1992*"). Entre comienzo y final, el texto nos conduce por desfasadas iniciativas gubernamentales que pretendieron estimular una mayor equidad social y civil ("*Civil Rights Act 1964*", "*War on Poverty 1964*"),³² por notorias medidas represoras

³⁰ Véase en el Anexo 1 la anotación autobiográfica escrita por el artista, en la que éste confirma: "1991 el mundo que conocía ha desaparecido".

³¹ Robert Storr, "Felix Gonzalez-Torres. Being a Spy" (entrevista), *Art Press*, nº 198 (enero 1995), págs. 24 y ss.

³² Algunos años después de realizar este fotostato González Torres volvería a insistir sobre la importancia que tuvieron estos programas en su historia particular como pasado al que ya no le es

emprendidas más recientemente por un estado conservador ("*Willie Horton 1988*", "*Trickle Down Economy 1989*") y por diversas protestas y revueltas llevadas a cabo por minorías raciales en su discontinua lucha para conseguir mayores derechos sociales y civiles ("*L.A. Rebellion 1992*", "*Freedom Summer 1964*", "*Montgomery Bus Boicot 1955*", "*Watts 1965*"). Del entusiasmo socialdemócrata al corporativismo neoliberal, los datos parecen delimitar los extremos polarizados que definen ese campo de acción más ubicuo en el que González Torres ha procurado a su vez negociar estratégicamente durante años su agenda personal sin dejar de ir al encuentro del discurrir colectivo.

Lo cual nos sugiere que esta edición no tan sólo pretende conjugarse bajo la extensa lectura que plantean anteriores fotostatos, sino matizar también esas otras propuestas que elabora nuestro artista de forma coetánea, reescribiendo el sentido que de ellas se puede apreciar bajo ese sendero crítico que hemos intentado subrayar, por nuestra parte, a lo largo de los últimos dos capítulos.³³ Tampoco olvidemos que se trata de un año de elecciones presidenciales y que para González Torres cualquier denuncia de la situación pública del país va ligada a una formulación que pasa ineludiblemente por la experiencia personal.

Todo con ello nos confirma la importancia que tiene en su producción las propuestas tempranas, sugiriendo a su vez la relevancia de volver a

posible volver, pero que tampoco relega al olvido: "Y tenemos que recordar que la guerra contra la pobreza de los 60 y 70 proporcionó a muchos estadounidenses necesitados cuidado médico, cupones para alimentos, cuidado prenatal e infantil, servicios legales, matrícula universitaria y préstamos universitarios que facilitaron a muchos forjarse una vida mejor. (Yo soy una prueba de ello). De acuerdo con el editorial del *New York Times* del 6 de mayo de 1992, esos programas redujeron las tasas de pobreza de un 19% en el año 1964 a un 11% en el año 1973."

["And we must remember that the war on poverty in the 1960's and 1970's brought any needy Americans medical care, food stamps, prenatal and infant care, legal services, college tuition and guaranteed student loans which enabled many of us to forge a better life. (I can attest to that.) Those programs, according to the *New York Times* editorial on May 6, 1992 brought the poverty rate down from 19% in 1964 to 11% in 1973."] Félix González Torres, *op. cit.*, pág. 66.

³³ González Torres efectúa el siguiente balance de la relación entre la doctrina económica de Reagan y las crecientes tensiones raciales y de clase: "1990: Ya hace diez años de la economía del cuenta-gotas, de un aumento en el cinismo, de un incremento en las tensiones raciales y de clase, de una creciente brecha entre los extremadamente ricos y el resto de nosotros. L.A. antes de las revueltas de 1992. Un momento de eliminar los presupuestos de vitales programas sociales, el abandono de los ideales sobre los cuales supuestamente se erigió nuestro país. Un proceso de borrar la historia... «La expansión económica» del Imperio Reagan al coste de haberse triplicado el déficit nacional." "La explosión de la industria de la información, y al mismo tiempo la implosión del significado. El significado sólo puede ser formulado cuando lo comparamos, cuando llevamos la información a nuestro nivel cotidiano, a nuestra esfera «privada»... La familia americana no sabe... cómo comprender un proyecto de ley de 500 billones de dólares... Esa cantidad no es personal. Por otro lado, 10,000 dólares es el depósito para un pequeño hogar, o para un remolque. Eso sí es significado."

["1990: Already ten years into trickle down economics, a rise in cynicism, growing racial and class tension, and the widening gap between the very rich and the rest of us. L.A. before the riots of 1992. A time of defunding vital social programs, the abandonment of the ideals on which our country was supposedly founded. The erasure of history... «The economic boom» of the Reagan Empire thanks to the tripling of the national deficit." "The explosion of the information industry, and at the same time the implosion of meaning. Meaning can only be formulated when we can compare, when we bring information to our daily level, to our «private» sphere... The American family doesn't know how to get upset, how to understand a bill of 500 billion dollars... That amount is not personal. On the other hand, 10 thousand dollars is the down payment for a small home, or a trailer. Now that's meaning."] *Ibid.*, págs. 65-66.

evaluar a la luz de trabajos previos, su obra más madura, una obra con la que se llega a identificar de forma general su práctica artística.

CAPÍTULO 6.

Conclusiones.

6.1 Aproximación.

En las propuestas fotográficas investigadas González Torres elabora distintas maneras de ir al encuentro de los mecanismos de (sobre)producción de información para favorecer un sentido de lo particular que, siendo potencialmente pleno para el espectador, no deje de estar reñido con su agenda personal. Lo consigue elaborando un complejo entramado que enlaza de forma tangencial el ámbito privado con el público. Las propuestas fotográficas sobre papel, sobre rompecabezas y sobre acetato que hemos analizado consiguen que el espectador se haga partícipe del proceso de interpretación reflexiva pautado bajo esas directrices, haciendo que éste configure cada caso expuesto y cada dato proporcionado bajo el matiz de su experiencia propia, sin necesidad de supeditarse servilmente a los términos interesados del artista, aunque sin llegar a excluir tampoco la eventualidad de ir a su encuentro.

Desde las imágenes más placenteras (como las de pájaros volando, flores o parajes naturales) hasta las más anodinas (como las de pisadas sobre la nieve, fragmentos de cartas escritas, sillas desocupadas y otros objetos de corriente uso doméstico), las instancias aparentemente neutrales que el artista nos extiende negocian una serie de preocupaciones íntimas y personales. La ambigüedad constitutiva de esa información calculada a ratos permanece tácita para de repente desbocar el enclave marginal de esos temas y volver de forma más o menos distante, perdiéndose sin desaparecer del todo en su disperso juego con lo general y lo particular.

Según el artista, se trata de un proceso que es al mismo tiempo escenario de un duelo particular y traducción de esa constancia fatídica de recuperación del presente. A su vez, es un proceso que sostiene un interminable trabajo que reinterpreta la indiferencia, la dolencia y la abnegación hasta hacer de ese modesto enclave laboral un eficaz mecanismo de defensa. Cabe comprender esta agenda programática como un respiro que deja aparcado cada suspiro y anima el encuentro con la persona que tenemos al lado, favoreciendo así atentas reconsideraciones e inverosímiles redefiniciones de datos preconcebidos. Ese diálogo potencial que dirige González Torres hacia el enclave de lo cotidiano pretende extendernos una toma de poder relativa por la cual reconstruir nuestra percepción del mundo, pues todo el proceso se concibe como acto de construcción de una realidad –pero no exclusivamente de forma autosuficiente, sino mediante una complicidad por gestarse y bajo un alcance por debatirse. Ello explica a su vez la importancia que tiene para nuestro artista el grado de implicación que decida tomarse en su propuesta el espectador en tanto que intérprete, pues ese margen interpretativo incide directamente en la extensión del sentido que se produce y en el alcance de la puesta en acto que se lleva a cabo.

Si, por una parte, la dimensión personal del proyecto responde a condicionantes biográficos muy específicos, por otra parte, también es respuesta concreta a las limitaciones laborales (en los modos de producir sentido) que se imponen desde el presente en el que González Torres nos interpela.¹ Forma parte de la crítica que el autor dirige a ese contexto de producción neoliberal bajo el cual trabaja e intenta comunicarse, matiz que explica su paradójica apuesta por un sentido de lo particular que sea al mismo tiempo individual y compartido, procurando en ese juego de manos convertir en actualidad un asunto personal que tan sólo puede cobrar vigencia como discurrir colectivo.

Estas cuestiones dan cuenta de su intención, patente desde trabajos muy tempranos, de ir al encuentro de los modos de producción vigentes para propiciar desde el discurso hegemónico un diálogo más inclusivo.² Cuando las piezas que hemos investigado son consideradas conjuntamente desde esta perspectiva, en vez de ser tomadas de forma aislada y anecdótica, comenzamos a entrever por qué nos desplazan por un terreno de claroscuros: procuran entrelazar concepciones universales y nociones convencionales hasta convertirlas en relaciones mutantes.

El transcurrir polifónico del que nos apropiamos muestra ser el precario umbral que remite de vuelta hacia otras piezas y hacia otras cuestiones que interesan a González Torres. De aquí que nuestro artista decontextualice datos, desplace referencias, se apropie de citas y decline nuevas citas de menciones previas sin pormenorizar de manera explícita cómo se conjuga el recuerdo personal en todas estas instancias con relación a su experiencia propia. Al matizar el espectador con voz propia algunas de las experiencias vivenciales del artista, el autor consigue declinar los registros temáticos que estima ser importantes, pero que no le conviene exponer taxativamente. En ocasiones hemos calificado esta relación como discurrir homosexual y masturbatorio para enfatizar la paradoja por la cual este proceso de producir sentido traduce la indiferencia en umbral de roce posible y redirige la consigna individual en devenir colectivo, dejando en entredicho si conlleva la marca de más de uno o si por el contrario es la repetición de un solo fantasma autorial.

¹ Recordemos que en una entrevista de 1993 González Torres comenta lo siguiente: “Como si estuviésemos en una vitrina de cristal, «nosotros» –el «otro»– tenemos que llevar a cabo el ritual, representaciones exóticas para satisfacer las necesidades de la mayoría. ¿Quién va a definir mi cultura?”

[“As in a glass vitrine, «we» –the «other»– have to accomplish ritual, exotic performances to satisfy the majority. This parody is becoming boring quickly. Who is going to define my culture?”] Tim Rollins, “Felix Gonzalez-Torres” (entrevista), *Felix Gonzalez-Torres*, Los Ángeles, Art Resources Transfer, 1993, pág. 17.

² Esto se intuía ya cuando participaba como estudiante junto a otros compañeros en la Universidad de Puerto Rico hacia finales de la década de los 70, y se volvía a confirmar cuando colaboró junto al Group Material hacia mediados de la década de los 80. Si bien no hemos profundizado en estos pormenores porque exceden el marco del análisis que aquí nos ha ocupado, entendemos que los escritos tempranos del artista (Apéndice 2) y la entrevista con Doug Ashford (Anexo 3) que adjuntamos, son una manera de señalar hacia estos precedentes como factores importantes a tener en cuenta.

Resulta evidente que en las tres propuestas estudiadas se elabora cada primera impresión a la sombra de una duda, de manera que ese recuerdo o sentimiento que el espectador interpreta, y en cierta manera hace suyo, va ineludiblemente acompañado por la semilla de un interrogante, al que responde el conjunto de piezas (tanto dentro de un mismo tipo de propuesta como en diálogo transversal entre las distintas estrategias que negocian ese mismo interés). Esa paradoja conciliatoria bajo la cual pretende movernos el entramado de todas estas piezas surge invariablemente a la sombra de un sujeto abstracto que marca en esa espectral relación de carencia un número de intereses personales por precisar. Se reviste así una y otra vez ese terreno personal que se obstina en permanecer tácito, convirtiendo su negación puntual en hábil recurso por el cual marcar al espectador. De esta manera, González Torres se esfuma en la habladuría de todas estas señas y le cede un protagonismo cuya entrada en escena no deja de estar pautada por ineludibles directrices.

Al amparo de la tradicional dialéctica entre el sujeto y el objeto, entre el "tú" y el "yo" categórico, las propuestas flirtean con la generalidad y con el espectador para promover una agenda interesada cuando favorecen el proceso interpretativo sobre el significado final, sosteniendo un entendimiento concreto de lo que son las reglas del juego: "Tienes que hacer circular un objeto en el mercado para poder tener más acceso al poder."³ Y con ello, González Torres consigue adentrarnos en una lucha por recuperar el sentido bajo un proceso que *parece* ser de lo más natural.

Dista de serlo, pero no importa. Lo que sí vale es lo que funciona: convocar al espectador a un instante fulgurante de posible protagonismo. Las propuestas que nos han ocupado lo consiguen haciendo de migas banquetes suntuosos, traduciendo un saldo negativo en un balance potencialmente positivo –en el sentido de que por lo menos consigue llamar la atención del espectador y potenciar esa aproximación crítica que permanece al acecho.

En todo el proceso, los sentimientos, la parte afectiva de la persona, sale a relucir una y otra vez como enclave significativo porque en las sociedades actuales el dominio más íntimo es a la vez el más fácil de ser manipulado. Es hacia ese margen hacia donde se dirige la apuesta interpretativa de nuestro artista como umbral de un posible encuentro con el espectador. Éste, a su vez, puede apropiarse de la situación y hacer suyo el sentido de los datos, aun si ese dominio es reconstituido sobre la incertidumbre de una precaria ilusión. La cuestión de la ganancia, repetimos haciéndonos eco del artista, es responsabilidad de cada cual. Ya lo sugería éste cuando afirmaba que no pretendía buscar utopías ni

³ ["I love the process more than the finished product. That's what I love the most. But I understand the rules of the game: you have to circulate an object in the market in order to have a more direct access to power."] Tim Rollins, *op. cit.*, pág. 27.

verdades absolutas, sino trabajar dentro del sistema de producción vigente para sacar a relucir sus contradicciones y favorecer desde esos intersticios de poca monta otros modos de manifestarse a los ya establecidos en los consabidos esquemas normativos.⁴

Si el juego hermenéutico que permiten estas piezas parece convertirse en tomadura de pelo, es porque el desplazamiento que busca González Torres de la singularidad autorial a la pluralidad interpretativa no deja de ser una estrategia de mercadeo que hace circular discretamente los temas concretos que le interesan. En este sentido, tanto el supuesto protagonismo que cobra el espectador al interpretar los datos que le extienden todas estas piezas como los registros temáticos de ese escenario hipotético que lo ocupan no dejan de ser reflejo de un contexto de producción más amplio que se caracteriza por la explosión de la información y la implosión de sentido, como afirma el propio artista.⁵ De aquí la importancia que le hemos concedido a la cuestión del usufructo, es decir, a la manera en la que cada caso concreto negocia la extensión y los términos de ese sentido personal por gestarse más allá de la generalidad. Ello también explica que tanto en las fotografías sobre papel como en los fotostatos y los rompecabezas, el proceso de significar sea resquicio de modesta compensación. Su “más es menos” es constatación de un panorama neoliberal, saturado por la hegemonía de los medios de comunicación de masas hacia finales de la década de los 80 y comienzos de la década de los 90. Su discreción crítica no deja de ser reflejo del conservadurismo políticamente correcto entonces patente en el ámbito cultural estadounidense.

Su registro de pertenencia tácito no olvida una deuda por cumplir, aun si ésta brilla por su falta de transparencia desde la opacidad. Matiza esa valoración de sentido de lo personal que efectúa el espectador al abordar el proceso y valorar estas obras, ya las interprete bajo un sentido propio y particular o en nombre del artista ausente. Se convierte en advertencia sobre el interés que guarda cada movimiento de la información bajo un contexto en el que la relación entre bienes materiales y propiedad intelectual es cada vez más estrecha. Es la limitación ineludible que impone ese contexto sobre la agenda particular que negocia tanto los retazos de un pasado personal como sus modos implícitos de relacionarse, traduciendo todo ello en recurso de trabajo y propósito por el cual recrear y hacer circular la información en un presente al que no se deja de interrogar discretamente con cada dato avanzado.

⁴ Porges, Maria, “Group Material” (entrevista con el Group Material), *Shift*, vol. 9, n° 1, 1989, págs. 21-22; Robert Nickas, “Felix Gonzalez-Torres. All the Time in the World” (entrevista), *Flash Art*, n° 161 (noviembre-diciembre 1991), págs. 88-89; Tim Rollins, *op. cit.*, págs. 20-21, 27; Robert Storr, “Felix Gonzalez-Torres. Being a Spy” (entrevista), *Art Press*, n° 198 (enero 1995), págs. 29-30.

⁵ Robert Nickas, *op. cit.*, pág. 87.

6.2 Roce.

Félix González Torres produce veinte piezas autorizadas que consisten en fotografías sobre papel, cincuenta y nueve fotografías sobre rompecabezas y trece fotografías sobre acetato.

Cuando tomamos en cuenta el barroquismo de signos que González Torres desplegaba en sus fotografías sobre papel tempranas (desautorizadas), comprendemos mejor el exceso de datos que permanece presente en los fotostatos y el interés de estas piezas por sobrepasar la literalidad de esa otra propuesta que desaparece entonces momentáneamente. El desarrollo de sus fotografías sobre rompecabezas refleja a su vez cómo en poco tiempo González Torres consigue conjugar esa debilidad por el exceso con una discreción que resulta más eficaz para avanzar su agenda. Así lo confirman las fotografías sobre papel cuando reaparecen regularmente a partir de 1990. Las mismas plantean esa experiencia recientemente adquirida mediante las otras dos vertientes fotográficas, volviéndonos a interpelar con una simplicidad que no deja de estar anclada en una experiencia madura del presente, a la vez que señala hacia el dato que nos extiende como una precaria transcripción sobre papel.

Mediante la apropiación puntual de un lenguaje histórico que no le pertenece, González Torres consigue reconstruir en los fotostatos un reflejo distante de su historia personal, recreando la tesitura de esa voz propia cual voz en *off* dirigida a ser rearticulada en boca de otro. Las alusiones aparentemente neutras y desconexas renegocian sus limitaciones de orden personal y las traducen en extendido reclamo de coordenadas espaciotemporales actualizables por el lector. Dado que el artista dicta la edición de pautas iniciales de las que parte éste, ese juego de traducciones y de desplazamientos interpretativos prosigue un cauce interesado cuando favorece infinidad de relatos precarios. De hecho, el carácter efímero de esa apropiación interpretativa garantiza que no se ha de pronunciar palabra última ni balance definitivo en su nombre, dando apenas pie para que el lector pueda mantener una sola reflexión sostenida. Con ello, lo que consigue González Torres es avanzar su interesada agenda, aun si esos intereses han de prevalecer puntualmente latentes bajo la intervención diferida que retroalimenta todo el proceso. Tal vez sea el hecho de que esta propuesta en realidad permite un margen interpretativo relativamente limitado, o quizás sea el simple hecho de que su literalidad apunta de forma evidente a una simple fórmula autorial, lo que lleva nuestro artista a redirigir sus investigaciones en otras direcciones en poco tiempo.

En los rompecabezas otra puesta en juego similar declina esa partitura de pieza en pieza, pero obligando a la mirada a desplazarse por un recorrido extenso de imágenes visuales fijas. Como ocurría en los

photostats, se canjea el dato exacto por el discurrir extenso, incluso en su pluralidad de momentos. Lejos de ser discreción compartida, cada seña avanza, surge y es interpretada como réplica de un contexto y de condicionantes múltiples que han de ser calibrados bajo la voz actorial que el autor delega en la mirada del espectador, convertido a su vez en intérprete que da palabras a ese relato tácito. Con ello, los rompecabezas declinan un lenguaje visual plagado de incertidumbre, pero cuyos claroscuros albergan esa *liaison* posible que interesa a González Torres. Comprendidos sus enlaces visuales por las directrices que conducen al espectador-lector-intérprete desde los paréntesis, estas piezas consiguen desprender afectos y efectos personales como datos por acotar. Pero a diferencia de los fotostatos, en estos casos el registro que González Torres decide poner en juego procede distintivamente de *su historia particular*, todavía por escribirse. Significativamente, en las pocas ocasiones que aparece algún texto, como ocurre con los fragmentos de su correo privado, el relato no provee detalles concluyentes. Lo mismo pasa con el gran número de instantáneas que los subtítulos procuran designar como datos relacionados con la vida íntima del artista. Relucen con mayor protagonismo en estas instancias su relación sentimental con Ross Laycock y la problemática del SIDA, erigiéndose en dos caras de un mismo eje temático sobre el que se conjugan una serie de temas secundarios: la concepción del hogar y de la familia, la noción de lo familiar y de lo extraño y la relación entre lo natural y lo artificial. Estas cuestiones se entrelazan entre rompecabezas y rompecabezas para cuestionar también la singularidad de un acaecer originario y su recuerdo desdoblado –es decir, la cuestión de la autoría y la relación del espectador en ese proceso de significar los datos. Esto también ocurre en los fotostatos y en las fotografías sobre papel.

Que la evidencia aparezca desmembrada por tantos presuntos hechos en los fotostatos y en los rompecabezas es constatación de una voz actorial que prevalece desde la ausencia. Su coyuntura no es la precisión de un saber exacto, sino el don de saber prescindir una y otra vez de los términos dados para volver a emplazarlos de forma conveniente. De aquí que en ambas propuestas el proceso de significación concatenado no cese en la extensión de sus términos ni sufra con la omisión de sus partes. Su recorrido planta como cebo el umbral de un entendimiento común para adentrarnos en un horizonte interpretativo inalcanzable por la justa medida, pero disponible como medida conveniente. Esta estrategia discursiva incide a su vez de forma mucho más discreta en las fotografías sobre papel. A primera vista y descontextualizadas del resto de su producción, apenas podemos vislumbrar que el conjunto de fotografías sobre papel autorizadas lanza una crítica a la reproducción fotográfica y a su dimensión normativa como parte de esa agenda personal que se perfila más distintivamente, aunque desde enfoques complementarios, en las otras dos propuestas analizadas. Apenas podemos entrever que González Torres intenta plasmar en las placenteras y anodinas vistas que nos extiende esta propuesta un relato personal cuyo enclave marginal y

estigmatizado siente la imperiosa necesidad de sobrepasar, viéndose obligado una y otra vez a llegar a términos con las limitaciones de ese medio fotográfico que define su práctica artística y que, a su vez, reproduce el peso de un lenguaje marcado por convenciones inadecuadas, inexactas (cuando no llanamente represoras) respecto a las cuestiones temáticas poco ortodoxas que le interesan y que resultan particularmente sensibles bajo el contexto en el que pretende hacerse oír, pese a la explosión de información y a la implosión de significado.

No obstante, si llevamos a cabo una lectura atenta de estas fotografías sobre papel, tanto en lo referente a incidentes específicos que marcan la vida de este artista (y de los cuales una y otra vez las piezas en cuestión nos extienden discretos indicios), como en lo concerniente al discurrir concatenado que tangencialmente elaboran unas piezas con otras, este componente tácito comienza a perfilarse. Empezamos a vislumbrar que en su discreción reinciden insistentemente sobre dos variantes de un mismo tema, también presente en las otras dos propuestas analizadas: su relación de pareja con Ross Laycock y la problemática del SIDA.

Pero en las fotografías sobre papel González Torres solapa aún más la carga negativa de estos temas bajo la relación entre lo público y lo privado y la cuestión de la autoría que abre esa brecha. Como resultado, la propuesta es mucho más sutil. Hace un doblez delicado sobre estas dos cuestiones y destaca más bien planteamientos estructuralmente vinculados al proceso de la producción de sentido en ese contexto específico, consiguiendo pronunciarse de forma aún más distante sin dejar de apostar por un discurrir tangencial que pueda tener relevancia para las cuestiones que más íntimamente le ocupan. Favorece así un diálogo discreto, tanto con el espectador como con ese contexto generacional que reproduce el sentido que permanece al acecho.

De aquí que el imaginario que nos presentan estas fotografías sobre papel sea "natural" en apariencia, y que hilvane una historia de amor bajo señas que todo el mundo puede identificar porque no se llegan a precisar con exactitud. Ese juego de imprecisión supone para González Torres un arma de doble filo: su incisión puede dar cabida al dificultoso entramado que supone su caso particular, pero también puede ser corte de ese interés y pasar a convertirse en la historia de todos y en la de nadie, alimentando en su ambigua generalidad fuentes normativas.

Pensamos que es ésta precisamente la razón por la cual nuestro artista realiza un número más bien reducido de estas piezas. Con ello potencia, por una parte, que ese interés reflexivo que hemos sacado a relucir en nuestro análisis sea más factible, dando por supuesto que al reducir sus instancias y relegar esta responsabilidad interpretativa en un número reducido de personas, será más viable mantener al menos un lejano reducto de esa postura crítica que le interesa. Por otra parte, al hipotecar en manos de una élite esta toma de postura, la misma se convierte en

discreto contrapeso de esas otras propuestas reproducidas sin límite de copias, cuyo desdoblamiento sin fin ni término de cada sentido originario responde al mismo interés por propiciar una lectura reflexiva en el espectador, pero con innumerables ocasiones para tergiversar esos intereses puntuales.

Que González Torres haya realizado sus fotografías sobre papel autorizadas tras detenerse durante un periodo de varios años para experimentar con rompecabezas y fotostatos nos sugiere la relevancia que tienen esas investigaciones previas para estas piezas –aun si se trata de una propuesta que pronto cobra un valor ambiguo y distante, sopesado bajo la reflexión de una madurez cada vez más próxima a la muerte. Su aparente letargo no deja de señalar en cada sentido acotado una ficción interesada, haciendo de su relación con el pasado una historia de intereses por reelaborar y dirigiendo un interrogante crítico a cada reescritura que del presente se elabora.

6.3 Despegue con tacto.

Por una parte las propuestas que hemos investigado invitan al espectador a recrear un sentido personal que no deja de ser crítico con la inflexión de su propio darse. Pero por otra parte, ese proceso se convierte en mera recreación, retórica que al resistirse a ser acotada en un tiempo y un lugar exacto devuelve cada interpretación hacia valores esenciales, haciendo a menudo coincidir el fantasma sobre el que se sustenta esa operación con la extensión ficticia de un mito.

Uno de nuestros principales recursos para profundizar en los trabajos que han ocupado nuestra atención ha sido dilucidar el proceso por el cual González Torres nos plantea su relación sentimental. Entre los pasos del espectador y esa relación íntima que González Torres escenifica de forma insistente, poco más que un precario andamio se edifica. Ya sea como discurrir entre los amantes ausentes (Félix y Ross), como reflexión solitaria del artista sobre esa relación pasada o como diálogo con el espectador presente, ese relato de dos se convierte en pretexto para lanzar un interrogante a la noción de lo singular y al colectivo que la define. Aun en la eventualidad de quedar reducido al reclamo del artista ante un estado de hechos particularmente doloroso, ese laborioso mecanismo no deja de posibilitar su uso como herramienta efectiva para hacer trizas cualquier inercia recreativa.

El sentido que propician las piezas investigadas, personalizado en cada caso bajo la matización que aporta el espectador, no es puntual sino circunstancial (sujeto a un momento y lugar preciso): señalan cómo el caso particular se elabora en relación con el de al lado. Hacen del solitario monólogo una suerte por correrse en conjunción con la llamada del Otro, apostando por una mayor cercanía aun si ésta ha de permanecer como precaria ilusión. Es por ello que el decir de estas propuestas nos desplaza hacia vivencias íntimas y personales del artista que permanecen distantes y de cuyo alcance poco llegamos a sacar en claro de no valorar sus datos en relación con nuestras propias vivencias y afectos.

Lo que nos ocupa en estos ejemplares fotográficos es un don de lenguas por el que González Torres no pierde el gusto, extendiéndonos su entusiasmo por ir a buscar la boca que tiene al lado y por refinar el paladar con cada precario beso que lleva a otros, aun cuando aparente ser rancio sinsabor, ambiguo *tête à tête* o simple forcejeo de intereses. Es seducción que juega a ser tanto extraña como familiar para acercarnos a temas concretos bajo un contexto falto de tacto. Acarrea empaparnos de esa particularidad poco evidente, que apenas se perfila legiblemente en el dato compartido. Es movimiento que si llega a ceder, cual profiláctico incómodamente fuera de lugar, provoca una compenetración que no es segura. Tal vez sea de escaso fiar, pero eso convierte a esta seducción en anticuerpo efectivo ante la invasión generalizada de la indiferencia.

González Torres transforma de esta manera la proximidad que se evita y el roce que se prefiere pasar por alto en dos extremos distantes de ese discreto lazo con el que ata su destino al del espectador. Su tacto es sutil herramienta. Hace que polos opuestos se encuentren bajo extraños reflejos de similitud para dejar atrás limitaciones puntuales de esos temas que le interesan. De este modo, puede favorecer, en su defecto, la posibilidad de renegociar esos enclaves bajo un diálogo continuo con el espectador. El balance que sobre esa cuerda se establece exige tensar y dar rienda suelta a nuestro ímpetu crítico para ir al encuentro de la ficción. Su revaloración personal no deja de ser devenir colectivo.

Al retroceder el artista en su protagonismo autorial y favorecer que configuremos las piezas analizadas en respuesta a un tiempo y lugar preciso, éstas consiguen interrogar tanto el pasado particular del autor en su contexto como nuestra propia situación. En este sentido, esa palabra con la que damos voz a estas piezas se vuelve tesitura extraña, reflejo que nos hace cuestionarnos la propiedad con la que nos relacionamos y las limitaciones de nuestras interpretaciones, tanto en el pasado como en el presente.

Al respecto, tal vez se nos pueda objetar que al expandir en múltiples direcciones el potencial interpretativo de estas piezas, el recuento acotado en el transcurso de este estudio no deja de ser ficción que se sostiene principalmente sobre los cimientos de nuestra intervención, es decir, de nuestra propia pretensión autorial. Hay algo de cierto. Pero si al final del trayecto nos quedamos sin el perfil unívoco de ese otro que motivaba nuestra intervención inicialmente, sin distinguir con exactitud si el encuentro ha sido acertado, sin comprobar más allá de toda duda la cercanía o lejanía exacta de ese roce provocado, entonces ello es prueba de que hemos ido al encuentro de González Torres bajo sus términos. Nos quedamos, en este sentido, con la constatación de que el proceso ha sido acertado, acorde con su proyecto y en todo momento diferido.

Nuestro estudio confirma que González Torres procura sobrepasar la estigmatización social de su caso particular y favorecer una reconsideración al respecto romantizando su relación sentimental y relegando su sexualización a un discreto último plano. Al revestir así los rasgos más problemáticos de su sexualidad infectada bajo una apariencia casual y próxima, el artista pretende capitalizar una norma de hecho (un estado corriente en el sentido de ser usual) sin dejar de convertirla sutilmente en interrogante crítico de la norma deseada (es decir, de un estado ideal o finalidad que se pretende alcanzar). Ello explica que las piezas investigadas no precisen con exactitud su dominio íntimo o sentimental.

En este sentido, el hecho de haber conseguido vislumbrar tantos momentos significativos en ese transcurso plagado de indiferenciación es indicio de que nuestra investigación no ha ido mal encaminada. Siendo

cada punto de este recorrido motivo de otro comienzo, sabemos que el presente punto final con el que ahora nos despedimos de estos trabajos motivará posteriores aproximaciones por nuestra parte a su obra, perfilando de momento una serie de interrogantes con los que dejamos al lector.

Antes hemos señalado que las piezas que nos han ocupado dialogan extendidamente en torno al dominio sentimental dado que los sentimientos suponen un enclave fácilmente manipulable en las sociedades de la información. Al respecto, falta todavía por profundizar en las relaciones existentes entre estas fotografías reproducidas en ejemplares limitados y aquellas reproducidas sin límite de ejemplares, como las ristas de papel y las vallas publicitarias, que no han podido ser abordadas aquí con mayor detenimiento por razones metodológicas. El hecho de que en esos casos los certificados de autenticidad se conviertan en un componente fundamental que regula cada intervención supone otra dimensión de esa capitalización de la información a la que nos referíamos antes.

Con todo ello, se vislumbra a su vez la relevancia de investigar más a fondo la relación existente entre la dimensión personal que plantean las piezas que nos han ocupado con las propuestas de otros artistas, tanto coetáneos a González Torres como posteriores, influenciados por su obra. Lo que a su vez plantea la importancia de profundizar en las relaciones existentes entre el saber táctico que despliegan estas propuestas con las maneras en las que abordan preocupaciones similares durante el periodo de tiempo en cuestión una serie de fotógrafos puertorriqueños que nuestro artista dejó atrás en el Caribe, cuando emigró en búsqueda de un mejor porvenir hacia los Estados Unidos.

CAPITULO 7.

Ilustraciones.

El siguiente apartado recoge las ilustraciones correspondientes al material examinado a lo largo de la Tesis. Corresponden a las indicaciones proporcionadas capítulo por capítulo. Como hemos señalado ya en la Introducción, proporcionamos traducciones al castellano y/o datos adicionales a los textos que aparecen en ciertas piezas cuando así lo hemos considerado relevante. Cabe entender el análisis que elaboramos de dichas piezas a la luz de estas anotaciones, por lo que invitamos al lector a completar estos datos adicionales con la lectura desarrollada capítulo a capítulo.

En el caso de las fotografías impresas sobre acetato, o fotostatos, se da la particularidad de que las referencias provienen de campos temáticos muy variados. Por consiguiente, no hemos limitado nuestra investigación de dichas referencias a publicaciones impresas sobre papel, recurso que no obstante ha probado ser indispensable para elaborar el mismo.¹ Hemos apoyado nuestra búsqueda también en los recursos que ofrece Internet, pues resulta una herramienta útil para disponer de una amplia y diversa base de datos sobre un mismo tema. También hemos recurrido al profesor Douglas Ashford de la Cooper Union en Nueva York, quien nos ha sido de gran ayuda para comenzar a trabajar con estas piezas. Pensamos que su estrecho vínculo profesional y personal con González Torres en el momento en el que se producen casi todas estas piezas justifica la atención que le hemos dedicado.²

En el caso de ciertas piezas que reproducen fragmentos de textos procedentes de la correspondencia privada del artista, como ocurre en ciertas fotografías sobre papel y sobre rompecabezas, hemos adjuntado a las figuras nuestras traducciones al castellano de lo que alcanzamos a leer. Además del inevitable distanciamiento que supone toda traducción, el hecho de que los textos estén fragmentados conlleva una dificultad añadida para comprender los mismos. Una comparación entre nuestras traducciones y los textos originales en inglés así lo refleja. De todas formas, hemos decidido incluir nuestra traducción para facilitar su lectura y nuestra discusión.

No pretendemos que los datos adicionales añadidos agoten los textos que aparecen en las correspondientes piezas, ni que precisen el sentido

¹ Particularmente útiles para contextualizar las referencias que hacen alusión a hechos concretos de historia contemporánea han sido las siguientes publicaciones impresas:

- VV.AA., *Gran Atlas Histórico Planeta*, Madrid, Editorial Planeta, 1997.
- Joan Roig Obiol, *Atlas Histórico*, Barcelona, Vincens Vives, 1995.
- Philippe Lemarchand, *Atlas de Estados Unidos. Las paradojas del poder*, Madrid, Acento, 1999.
- George Brown Tindall y David E. Shi, *America. A Narrative History*, W. W. Nueva York, Norton & Company, 1993.
- Eric Foner y John A. Garraty (Eds.), *The Reader's Companion to American History*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1991.

² Recordemos que casi todas estas piezas fueron realizadas en 1987 y en 1988, años de intensa colaboración por parte de González Torres dentro del colectivo Material Group, del que Ashford formó parte hasta 1997. Si bien González Torres se desvinculó de este colectivo a partir de 1990, a medida que fue despegando su carrera profesional individual con Andrea Rosen, ambos siguieron manteniendo lazos de amistad durante la década de los 90.

específico que pudieron haber tenido para el artista. Se proveen a título orientativo, para secundar lo que argumentamos en nuestra discusión y proveer datos adicionales de manera a que el lector pueda completar la discusión que de estas referencias realizamos. Aun cuando entendemos que los motivos precisos que pudiese tener González Torres para escoger una referencia u otra no tienen por qué coincidir exactamente con nuestras anotaciones, pensamos que las mismas serán de utilidad para sugerir la manera en la que nuestro artista intenta vehicular mediante estas referencias la reflexión y el diálogo sobre cuestiones concretas que le interesan. El recurso que a continuación planteamos pretende sugerir en este sentido un posible comienzo (entre tantos posibles) por el cual facilitar la reflexión del lector sobre la manera en que se relacionan unas piezas con otras, pactando, cotejando y volviendo a renegociar intereses precisos como parte de todo el proceso.

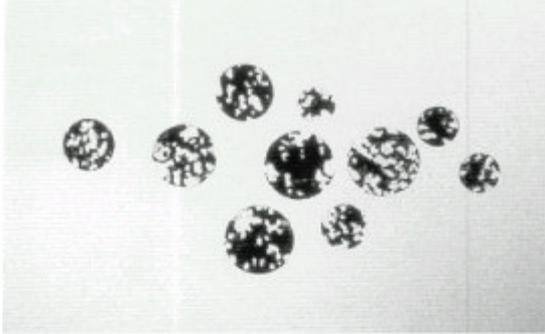


Figura 1a. *Sin título (Doble miedo)*, 1987, cat. n° 9, ARG # GF 1987-6. Transferencia sobre la pared. 11,4 x 24,2 cm.



Figura 1b. *Sin título (Doble miedo)*, 1987, cat. n° 15, ARG # GF 1987-17. Acrílico y papel de periódico sobre lienzo. Diámetro: 20,3 cm.

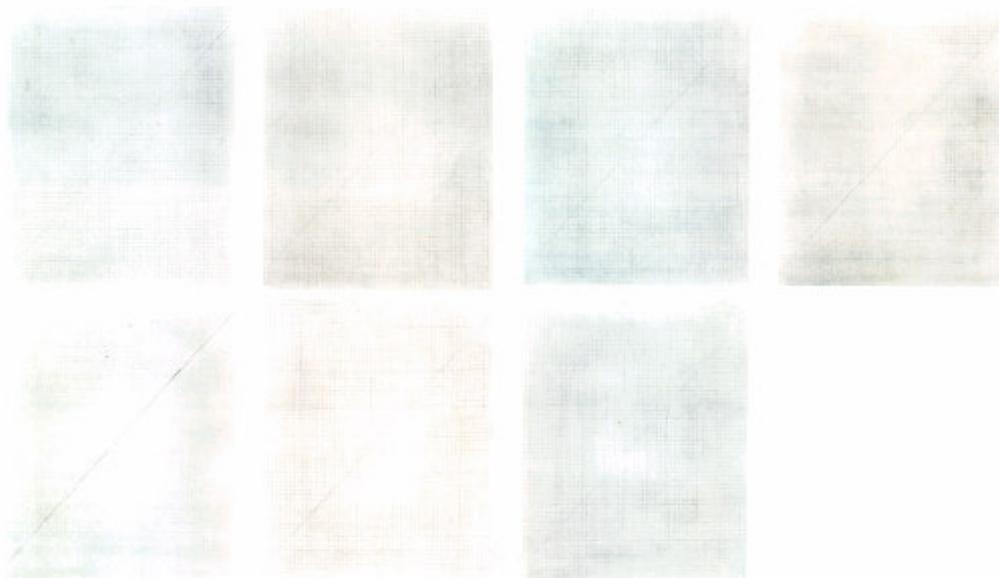


Figura 2. *Sin título (7 días de pruebas sanguíneas)*, 1989, cat. n° 34, ARG # GF 1988-15. Acrílico, yeso, grafito sobre lienzo. 50,8 x 40,6 cm c.u.



Figura 3. *Sin título*, 1989-1995, cat. n° 70, ARG # GF 1989-20. Pintura sobre la pared, medidas variables según instalación.



Figura 4. *Sin título*, 1991, cat. n° 120, ARG # GF 1991-10. Serigrafía sobre papel; cada hoja está numerada, fechada y firmada. 7,6 cm x 55,9 cm x 41,9 cm.

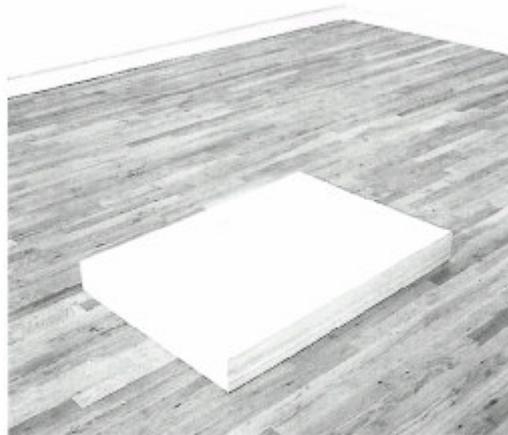


Figura 5. *Sin título (Implosión)*, 1991, cat. n° 127, ARG # GF 1991-21. Serigrafía sobre papel Conventry; cada hoja está numerada y firmada. 20,3 cm x 101,6 cm x 76,2 cm.

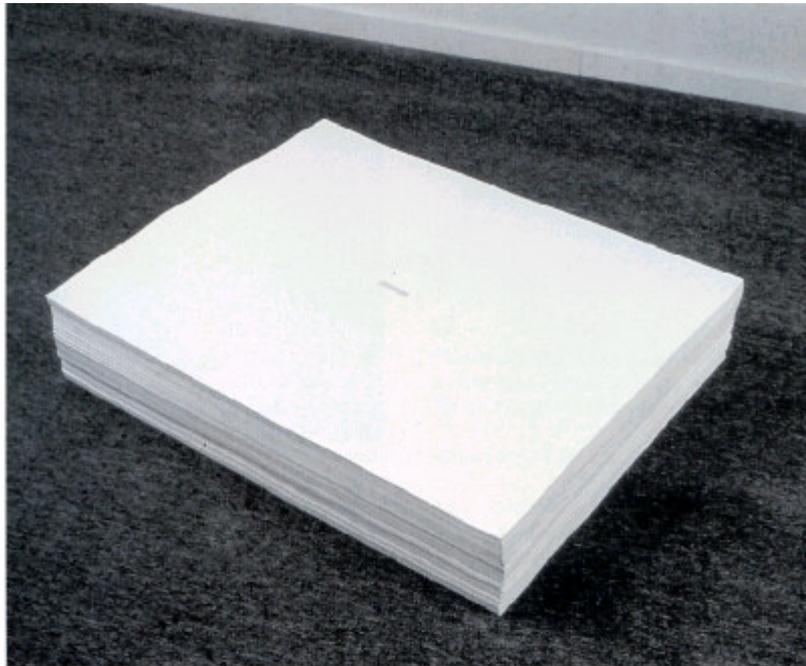
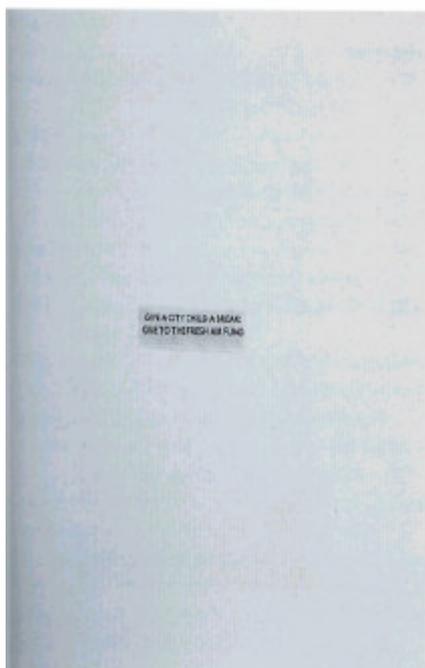


Figura 6. Sin título, 1990, cat. n° 82, ARG # GF 1990-8. Texto impreso sobre papel, sin límite de copias. Altura ideal 20,3 cm, medidas de cada hoja: 72,4 x 57,1 cm.



Germ Warfare Research Safe, Pentagon Says After a Study

By JOHN H. CUSHMAN Jr.
Special to The New York Times

WASHINGTON, May 13 — After what it called a comprehensive review of environmental risks, the Pentagon has concluded that its research into defenses against biological weapons is virtually free of significant danger to people or the environment.

While acknowledging that the use of extremely lethal viruses, bacteria and toxins in its laboratories is inherently dangerous, the Defense Department's study, revealed under a court order Thursday, asserted that comprehensive safety precautions had eliminated any substantial hazards.

The study came one day after a Congressional staff report asserted that there were major failings in the management of safety in the program. The staff reported the lack of any single body of responsible governing the research work, which emphasizes the development of vaccines, protective costumes, detection systems and other defenses against germ warfare.

The Pentagon, in its study, said, "The biological defense research program is conducted under rigorous controls which serve adequately to protect the health and safety of the work force and the quality of the human environment."

'Elaborate' Safety Rules

It said that every aspect of the program, which involves more than 100 Government and private laboratories and offices, was "in compliance with applicable statutes, regulations and guidelines."

The report acknowledged that the safety rules were fragmented into several bodies of regulations, but it said they were "elaborate" and "assure adequate protection for the work force and virtually total protection for the external environment."

Even severe accidents, sabotage or terrorist acts would not lead to catastrophic results, the report said. It published several of the worst type of accidents and argued that measures to place would contain the damage in every conceivable event.

Because of these measures, which include working with very small amounts of living organisms and sequestering those that are less virulent for research, "no accidents, however likely or unlikely, presents a significant threat of accidentally releasing test materials to the environment outside the facility," the report said.

Cost Plan at \$90 Million

The Pentagon is engaged in a growing program of research in defenses against weapons that use biological agents such as viruses and toxins, but it has forewarned the possession or use of biological weapons.

The program, which has grown fivefold under the Reagan Administration, costs more than \$90 million a year. The Pentagon has justified its work by contending that as many as 10 nations, including the Soviet Union, are conducting research on offensive biological weapons. Other nations said to be engaged in such research are China, Taiwan and North Korea, as well as some unnamed countries in the Middle East.

The environmental review of the military's program was ordered by a Federal court after the Pentagon was sued by the Foundation on Economic Trends, a Washington-based group that is opposing such research.

CHARLOTTE, N.C., Aug. 8 (AP) — A former coparties to Jim Bakker, founder of the television ministry PTL, pleaded guilty to fraud and conspiracy Tuesday and agreed to testify against the evangelist. The Mr. Bakker's lawyer said the deal was suspect because the aide, Richard Lorch, had sold his soul.

Anverso:

“Da una oportunidad a un niño de la ciudad. Da al fondo para el aire puro.”

Reverso:

**Investigación de ataques bacteriológicos seguro,
Afirma el Pentágono tras un estudio.**

Por John H. Cushman Jr.
Especial para el New York Times

Washington, May 13 – Luego de lo que podría considerarse como un examen comprensivo de los riesgos al medio ambiente, el Pentágono ha concluido que sus investigaciones de defensa contra ataques bacteriológicos están virtualmente libres de peligro para la gente o para el medio ambiente.

Si bien reconoce que el uso de virus, bacterias, y toxinas extremadamente mortales es inherentemente peligroso, el estudio del Departamento de Defensa, emitido bajo un orden judicial el jueves, afirma que medidas preventivas para asegurar la seguridad han eliminado cualquier peligro importante.

El estudio se hizo público un día después de que un informe emitido desde el Congreso afirmara que existían importantes defectos de seguridad en el programa. El informe mencionó la ausencia de cualquier tipo de regulación para supervisar estos trabajos de investigación, que enfatizan el desarrollo de vacunas, de material de protección, de sistemas de detección y de otras defensas para prevenir ataques bacteriológicos.

El Pentágono declaró en su estudio, “El programa de investigación de defensa biológica es conducido bajo rigurosos controles que sirven adecuadamente para proteger la salud y la seguridad del equipo de trabajo y la calidad del medio ambiente humano.”

Reglas de Seguridad ‘Elaboradas’

Se afirmó que cada aspecto del programa, que involucra a más de 100 laboratorios y oficinas gubernamentales y privadas, estaba “en conformidad con los estatutos, las regulaciones y las pautas aplicables.”

El informe reconoció que las reglas de seguridad estaban fragmentadas en diversos grupos de regulaciones, pero dijo que éstas eran “elaboradas” y que “aseguran una protección adecuada para el equipo de trabajo y virtualmente una protección total para el medio ambiente exterior.”

Incluso los más severos accidentes de sabotaje o

ataques terroristas no producirían resultados catastróficos, dijo el informe. Postuló algunos de los peores tipos de accidentes y argumentó que las medidas actuales contendrían el daño en cualquier eventualidad concebible.

A razón de estas medidas, que incluyen el trabajar con cantidades muy pequeñas de organismos vivos y seleccionar para las investigaciones aquellos organismos que son menos virulentos, “ningún escenario, no importa cuán probable o improbable sea, representa una amenaza significativa el que accidentalmente puedan salir materiales de trabajo fuera de las facilidades,” dijo el informe.

CHARLOTTE, N.C., Aug. 9 (AP) – Un antiguo ayudante de Jim Baker, fundador del ministerio televisivo PTL, se confesó culpable de fraude y de conspiración el martes y accedió a testificar en contra del ministro. Pero el abogado del Sr. Baker dijo que el trato era sospechoso porque el ayudante, Richard Dortch, había vendido su alma.



Figura 7. *Sin título (Chico amante)*, 1990, cat. n° 78, ARG # GF 1990-3. Papel azul, sin límite de copias. Altura ideal 19 cm, medidas de cada hoja: 73,6 x 58,5 cm.



Figura 8. *Sin título (Chico amante)*, 1989, cat. n° 53, ARG # GF 1989-1. Cortinas de gasa azul. Medidas variables.



Figura 9a. *Sin título (Chico amante)*, 1991, cat. n° 114, ARG # GF 1991-6. Serigrafía sobre camiseta de algodón. Tamaño XL.

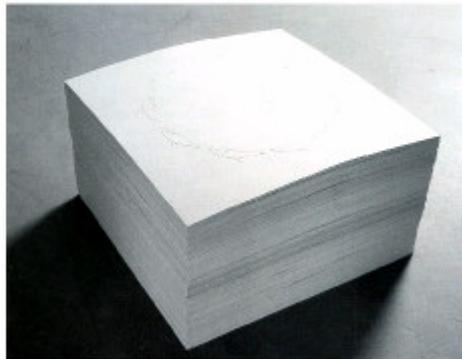


Figura 9b. *Sin título*, 1990, cat. n° 90, ARG # GF 1990-14. Papel repujado, en caja para archivar. 20,3 cm x 35,6 cm x 35,6 cm.

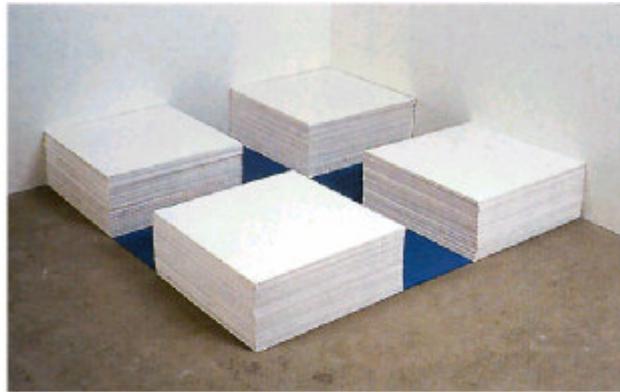


Figura 10. *Sin título (Cruz azul)*, 1990, cat. n° 75, ARG # GF 1990-1. Papel blanco sobre tela azul, sin límite de copias. Altura ideal 22,9 cm, medidas de cada hoja: 23 x 23 cm, medidas de la tela: 149,9 x 149,9 cm.



Figura 11. *Sin título (Naturaleza muerta)*, 1989, cat. n° 71, ARG # GF 1989-22. Texto impreso sobre papel, sin límite de copias. Altura ideal 15,2 cm, medidas de cada hoja: 27,9 x 21,6 cm.

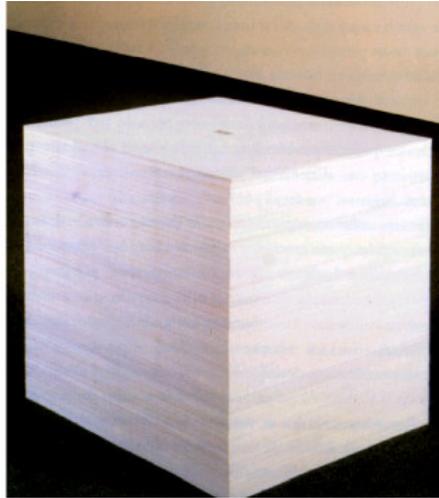
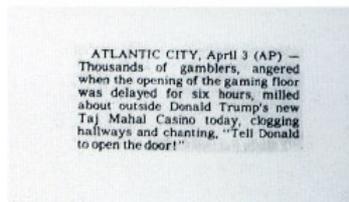
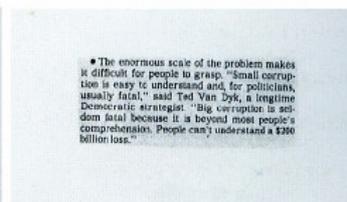


Figura 12. *Sin título*, 1990, cat. n° 83, ARG # GF 1990-11. Texto impreso sobre papel, sin límite de copias. Altura ideal a 63,5 cm, medidas de cada hoja: 73,7 x 58,5 cm.



Anverso.



Reverso.

Anverso:

“ATLANTIC CITY, 3 de abril (AP) – Miles de jugadores, molestos cuando la apertura de las salas de juegos fue retrasada por seis horas, se arremolinaron hoy afuera del nuevo casino de Donald Trump, el Taj Mahal, atascando los pasillos y cantando «¡Decidle a Donald que abra la puerta!»”

Reverso:

“La enorme escala del problema dificulta que la gente pueda llegar a comprenderlo. «La pequeña corrupción es fácil de entender y, para políticos, usualmente es fatal» dijo Ted Van Dyk, quien fuera estratega demócrata durante mucho tiempo. «La gran corrupción se encuentra más allá de la comprensión de la mayoría de la gente y por lo tanto rara vez llega a ser fatal. La gente no puede comprender lo que significa una pérdida de \$200 billones.»”



Figura 13. *Sin título*, 1989, cat. n° 65, ARG # GF 1989-13. Pintura sobre papel. Medidas variables. Vista de la pieza expuesta en la Plaza Sheridan de Nueva York.

-People with AIDS Coalition 1985: En el año 1985 se funda en Nueva York una organización sin ánimo de lucro por un pequeño grupo de personas afectadas por el SIDA que deciden unirse para combatir la indiferencia, hostilidad o miedo generalizado con el que se abordaba dicha enfermedad. Se trata de una iniciativa modesta en un principio, tomada por un reducido número de individuos marginados, excluidos, victimizados y demonizados, que deciden unirse para tomar un papel más activo en las decisiones que afectaban a sus vidas cotidianas, para acceder a una forma de poder inmediato sin pretensión de trascender su entorno más cercano. Empezó con un pequeño presupuesto y un modesto local en el barrio de Greenwich Village, en el cual la comunidad afectada podría reunirse, socializar e intercambiar información. Pero en poco tiempo el colectivo creció y lideró diversas iniciativas, como el programa del *Community Research Initiative*, para fomentar la investigación y la experimentación en circuitos alternativos a los ya establecidos dentro de las instituciones académicas, o el *People With AIDS Health Group*, para facilitar el acceso de medicamentos difíciles de obtener a pacientes de SIDA. En pocos años *People with AIDS Coalition* se había convertido en la más grande organización de autoayuda para las personas con SIDA en los Estados Unidos, con capítulos organizados localmente a través de los diversos estados.¹

-Police Harassment 1969: La referencia remite al abierto hostigamiento policial hacia los homosexuales que desencadena la rebelión de Stonewall en el barrio de Greenwich. Véase "*Stonewall Rebellion 1969*".

-Oscar Wilde 1895: En mayo del año 1895 Oscar Wilde fue llevado a juicio, y condenado a dos años de trabajo forzado por cometer actos "de gran indecencia". Otra alusión a Wilde, pero en referencia a un momento previo a esta deshonra pública, aparece el mismo año en la serie de serigrafías *Sin título* (cat. n° 57, ARG # GF 1989-5). Véase la Figura 14.

-Supreme Court 1986: La referencia alude a la decisión del Tribunal Supremo en el caso *Bowers vs. Hardwick*. Bowers había recurrido una y otra vez en tribunales menores del estado de Georgia una sentencia que lo inculpaba de cometer sodomía. Consiguió apelar su caso hasta llegar al Supremo argumentando en su defensa que dicha sentencia

¹ "Inventory of the People With AIDS Coalition Reports", <http://www.nypl.org/research/chss/spe/rbk/faids/pwac/#summary>.

de culpabilidad entraba en conflicto con su derecho constitucional de privacidad, ya que el arresto sobre el que se basaban los cargos imputados se habían llevado a cabo tras una entrada forzosa en su hogar por un grupo de policías que carecían de permiso previo de registro domiciliario.² No obstante, la decisión final que toma el Tribunal Supremo en 1986 sentencia que la entrada forzada que llevase a cabo la policía era constitucional y, por consiguiente, también el arresto de Bowers bajo cargos de sodomía. Esta sentencia suscitó una controversia, pues implícitamente dictamina que los ciudadanos homosexuales estadounidenses no están protegidos en la intimidad de su hogar (o de su cama) por el derecho constitucional a la privacidad, relegándolos en todo momento al control policial, estatal y judicial en el seno más íntimo de su vida privada. La decisión, dirigida desde una de las instituciones angulares de la democracia estadounidense, es puntual reflejo del clima de homofobia heterosexista que impera a lo largo de esos años republicanos.

-Harvey Milk 1977: En las campañas electorales de noviembre de 1977 de la ciudad de San Francisco sale elegido como Supervisor por el distrito de Castro el candidato Harvey Milk, convirtiéndose así en el primer miembro de la Junta de Directores de la ciudad abiertamente declarado homosexual. La elección de Harvey Milk en 1977 establece un significativo precedente en el reconocimiento de la comunidad homosexual como influyente porcentaje de la población votante, aunque sólo fuese entonces a nivel local. Pero el incidente también acarreó trágicas secuelas. Un año después de la elección, un Supervisor conservador, Dan White, asesina a Harvey Milk y al entonces alcalde de San Francisco, George Moscone. Durante el juicio, White alega en su defensa haber sufrido locura temporal inducida por haber comido demasiada comida basura –notoria defensa que pasó a ser conocida públicamente como la “defensa de los *Twinkies*”.³ El 21 de mayo de 1979, el jurado declara a White culpable de homicidio involuntario y no de homicidio premeditado, sentenciándolo tan sólo a siete años y ocho meses de prisión, con la posibilidad eventual de obtener libertad condicional. La noche siguiente al veredicto, una serie de violentos disturbios surgen en la ciudad, protagonizados por miles de miembros de la comunidad lésbica y gay de San Francisco, quienes toman las calles, sobre todo en el área entre el distrito de Castro y el Ayuntamiento, destrozando vitrinas e incendiando coches de policías. El incidente, que llegó a conocerse como *White Night Riots*, marca en aquel momento la primera revuelta de gays y lesbianas desde los incidentes ocurridos en Stonewall, diez años antes.⁴

-March on Washington 1987: El 11 de octubre de 1987 tiene lugar en la capital estadounidense la (segunda) Marcha de Washington Pro Derechos Gays y Lésbicos. Casi diez años antes, el 14 de octubre de 1979, había tenido lugar la primera de estas marchas reivindicativas a gran escala, articulando la presencia pública a nivel nacional de los colectivos lésbicos y gays y asentando las bases para la abierta proliferación de estos grupos durante la próxima década. La Marcha de 1987 es significativa por la resonancia que adquieren en los medios de comunicación, articulando efectivamente bajo una sola voz el interés colectivo de cientos de miles de votantes, provenientes de todos los estados, en contra de la indiferencia institucional ante el avance de la epidemia del SIDA. La marcha marca en este sentido un giro en el activismo militante de estos grupos de interés, que sin dejar de buscar una toma de poder local y precisa, va al encuentro de las posibilidades que ofrecen los adelantos tecnológicos en los medios de comunicación (en este ejemplo en concreto, las posibilidades que ofrece la transmisión televisiva en directo) para formar la opinión pública. Es en dicha ocasión cuando se despliega por vez primera el *Quilts Project*, compuesto por miles de mantas bordadas que en su despliegue colectivo conmemoran cada una a un paciente fallecido por la infección del virus del VIH.

² *Bowers vs. Hardwick*, 478 U.S. 186 (1986); <http://www.uscaselaw.com/us/478/186.html>.

³ En razón de la conocida marca de pasteles producidos en masa que son conocidos por el mismo nombre.

⁴ Para más información se remite a Randy Shilts, *The Mayor of Castro Street: The Life and Times of Harvey Milk*, St. Martin's Press, Londres, 1988.

-Stonewall Rebellion 1969: El viernes, 27 de junio de 1969, la policía de la ciudad de Nueva York lleva a cabo una redada en el bar gay *Stonewall Inn*, situado en el distrito de Greenwich. En contra de todas las expectativas, la policía encuentra resistencia y el incidente desencadena una serie de violentos disturbios que se alargan en dicho distrito durante tres noches. Estos incidentes sin precedentes se dan a conocer posteriormente como "Revuelta de Stonewall". Marca un hito en la historia de la lucha de los homosexuales estadounidenses por obtener mayor igualdad de derechos civiles, asentando el camino hacia una década más abiertamente militante en la que proliferarían cada vez más colectivos y grupos activistas homosexuales y lésbicos. En este sentido, establece también un precedente histórico que tiene importantes secuelas para estos grupos en otras capitales estadounidenses y extranjeras.



Figura 14. *Sin título*, 1989, cat. n° 57, ARG # GF 1989-5. Serigrafía sobre papel. 41,9 x 55,3 cm.

La pieza recoge un listado de texto casi idéntico al que aparece ese mismo año en la valla publicitaria *Sin título* (cat. n° 65, ARG # GF 1989-13), salvo que la referencia "Oscar Wilde 1895" cambia por la referencia "Oscar Wilde 1891". Alude a un momento que coincide con una famosa fotografía de Wilde en su apogeo, previo a esta posterior fecha de deshonra pública que recoge la valla publicitaria. Inicialmente, la pieza consta de una edición de 250 ejemplares para ser vendidos individualmente, de los que se consiguen vender 89 ejemplares, pasando los restantes 161 a formar en 1991 la ristra de papel *Sin título* (cat. no. 120, ARG # GF 1991-10), cuyos ejemplares son únicos.¹



Figura 15. *Sin título (Retrato de Aerolíneas Autriacas)*, 1993, cat. n° 250, ARG # 1993-22. Cartel impreso, sin límite de ejemplares. Dimensiones variables.

¹ Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné* (cat. exhib., tomo 2), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, págs. 40 y 70.



Figura 16. *Sin título*, 1990, cat. n° XVIII, ARG # GF 1990-33. Cartel impreso; expuesto en diez puntos de Nueva York en 1990-1991. Medidas variables.

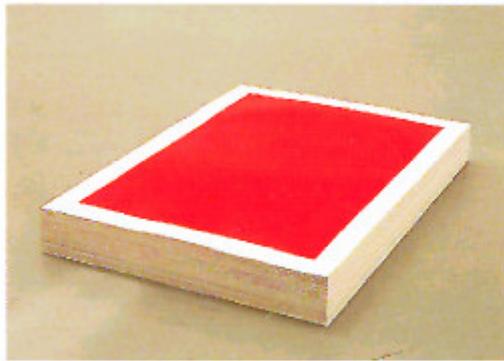


Figura 17. *Sin título (Frente nacional)*, cat. n° 205, ARG # GF 1992-27. Papel impreso, sin límite de copias. Altura ideal 14 cm, medidas de cada hoja: 90,8 cm x 124,8 cm.

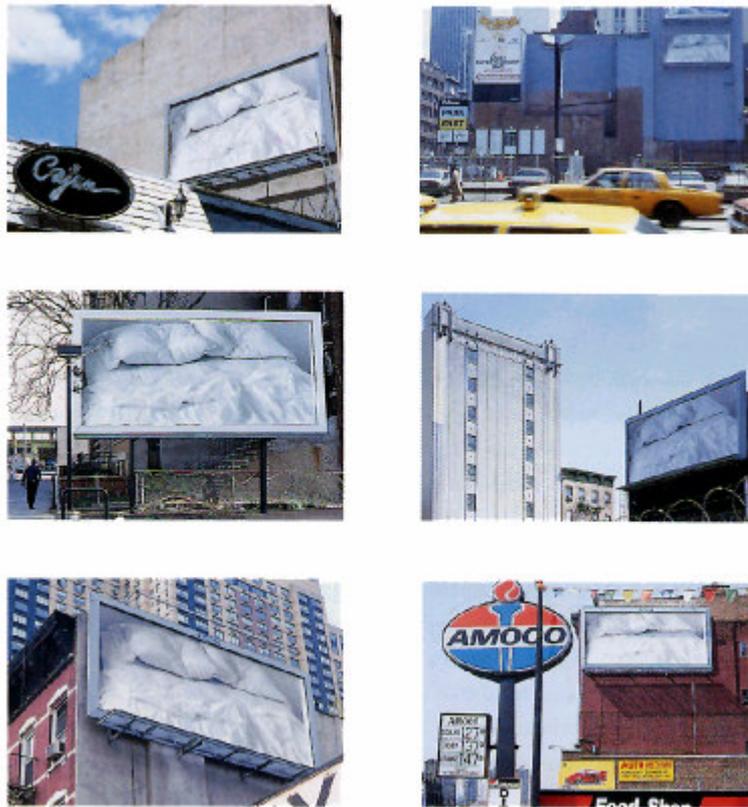


Figura 18a. *Sin título*, 1991, cat. n° 184, ARG # GF 1991-84. Cartel impreso. Medidas variables. Vista de algunos de los veinticuatro puntos de instalación en la ciudad de Nueva York, con motivo de la exposición *Projects 34: Felix Gonzalez-Torres*, realizada en 1992 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

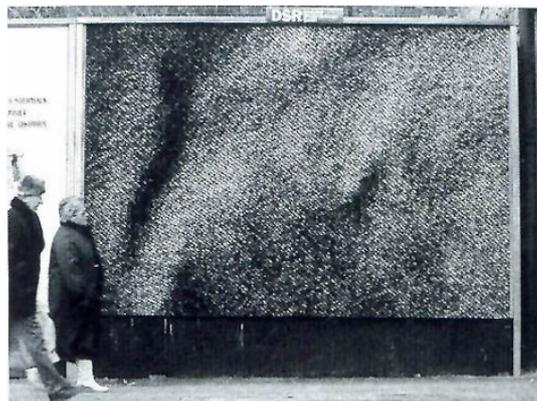


Figura 18b. *Sin título (El nuevo plan)*, 1991, cat. n° 110, ARG # GF 1991-2. Cartel impreso. Medidas variables. Vista de la pieza, expuesta en Kassel (en una sola localidad exterior) con motivo de la exhibición *Cady Noland / Felix Gonzalez-Torres: Objekte, Installationem, Wandarbeiten*.



Figura 19. *Sin título (Garganta)*, 1991, cat. n° 140, ARG # GF 1991-35. Caramelos envueltos individualmente en papel celofán azul y blanco, sobre un pañuelo. El volumen ideal que ocupan los caramelos sobre el pañuelo extendido es de 3,8 x 40,6, x 40,6 cm.



Figura 20. *Sin título (Esquina de galletas de la fortuna)*, 1990, cat. n° 86, ARG # GF 1990-13. Aproximadamente 10.000 galletas de la fortuna, suministro ilimitado. Dimensiones variables.



Figura 21. *Sin título (Retrato de Ross en Los Angeles)*, 1991, cat. n° 168, ARG # GF 1991-64. Caramelos envueltos individualmente en papel celofán de distintos colores. Peso ideal 79,4 Kg, suministro ilimitado, dimensiones variables.

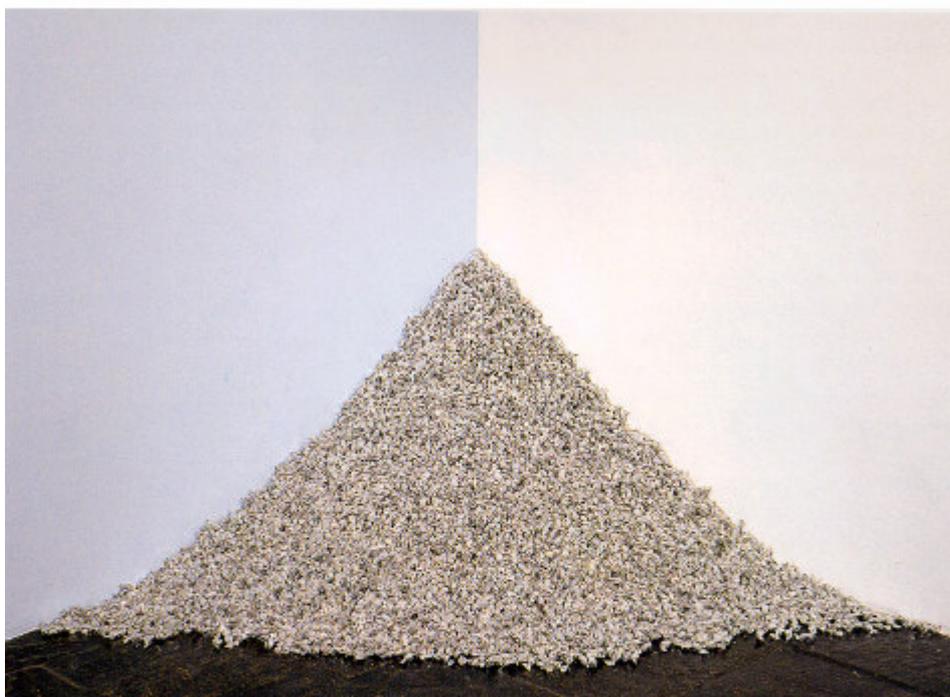


Figura 22. *Sin título (Chicos amantes)*, 1991, cat. n° 116, ARG # GF 1991-9. Caramelos envueltos individualmente en papel celofán plateado. Peso ideal 161Kg, suministro ilimitado, dimensiones variables.



Figura 23. *Sin título (Opinión pública)*, 1991, cat. n° 167, ARG # GF 1991-63. Caramelos de licor negro envueltos individualmente en papel celofán transparente. Peso ideal 317,5 Kg, suministro ilimitado, dimensiones variables.



Figura 24. “*Sin título (Bienvenidos a casa héroes)*”, 1991, cat. n° 109, ARG # GF 1991-1. Chicles *Bazooka* envueltos individualmente en papel de color blanco, azul y rojo. Peso ideal 199,6 Kg, suministro ilimitado, dimensiones variables.

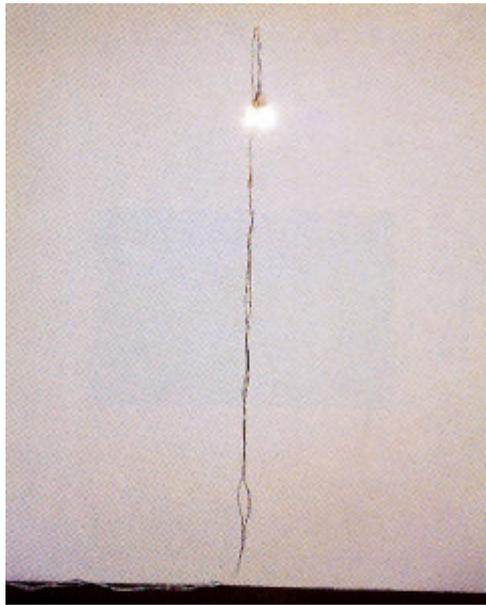


Figura 25. *Sin título (5 de marzo) #2*, 1991, cat. n° 118, ARG # GF 1991-12. Dos cables eléctricos, c.u. con 1 bombilla de 40 voltios y enchufe de porcelana. Dimensiones variables según instalación, altura aproximada: 2,87 m.



Figura 26a. *Sin título (América)*, 1994, cat. n° 270, ARG # GF 1994-17. Doce ristras, c.u. con 42 bombillas de 15 voltios, enchufes de gomas y alargadores eléctricos. Dimensiones variables según instalación, 20 m de largo (7,5 m de cable adicional)



Figura 26b. *Sin título (Norte)*, 1993, cat. n° 232, ARG # GF 1993-6. Doce ristras, c.u. con 22 bombillas de 15 voltios, enchufes de porcelana y alargadores eléctricos. Dimensiones variables según instalación, 6,85 m de largo (con 6 m de cable adicional) c.u.

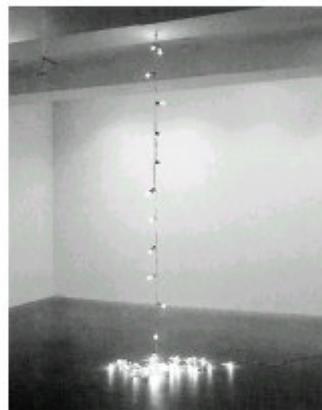


Figura 26c. *Sin título (Hojas de hierba)*, 1993, cat. n° 247, ARG # GF 1993-27. Una ristra con 42 bombillas de 15 voltios, enchufes de porcelana y alargador eléctrico. Dimensiones variables según instalación, 12,6 m de largo (con 6 m de cable adicional).



Figura 26d. *Sin título (Petit Palais)*, 1992, cat. n° 192, ARG # GF 1992-12. Una ristra con 42 bombillas de 25 voltios, enchufes de porcelana y alargador eléctrico. Dimensiones variables según instalación, 12,8 m de largo (con 6 m de cable adicional).



Figura 26e. *Sin título (Amantes-París)*, 1993, cat. n° 239, ARG # GF 1993-16. Dos ristras, c.u. con 42 bombillas de 15 voltios, enchufes de porcelana y alargadores eléctricos. Dimensiones variables según instalación, 12,5 m de largo (con 6 m de cable adicional) c.u.

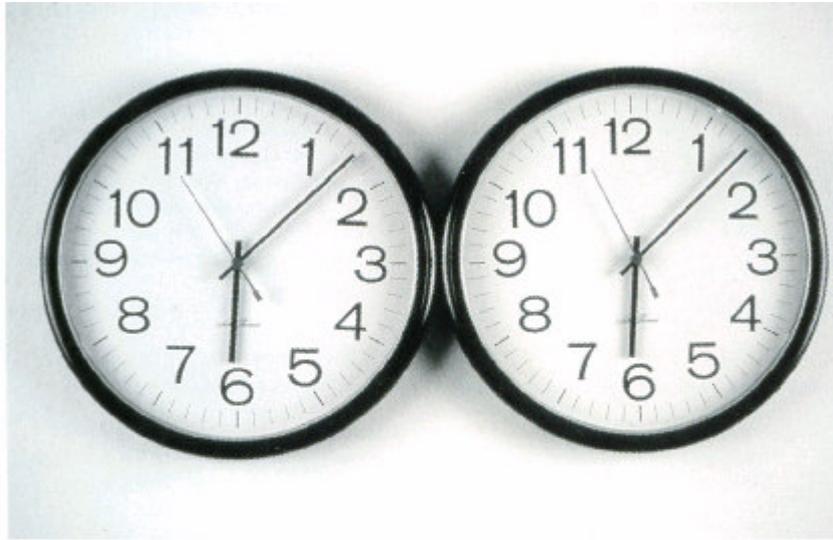


Figura 27. *Sin título (Amantes perfectos)*, 1987-1990, cat. n° 108, 1987-1990, ARG # GF 1990-40. Diámetro: 35,6 cm c.u.



Figura 28. *Sin título (Amantes perfectos)*, 1991, cat. n° 112, ARG # GF 1991-7. Diámetro 35,6 cm c.u.

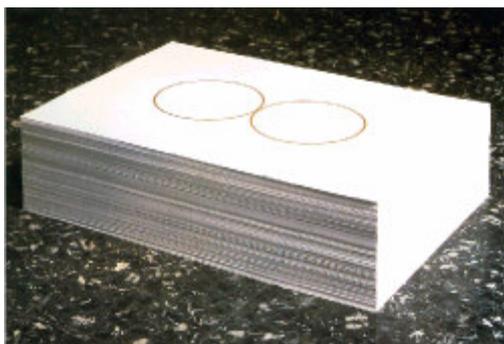


Figura 29. *Sin título (Doble retrato)*, 1991, cat. n° 158, ARG # GF 1991-55. Papel impreso, sin límite de copias, altura ideal 26 cm, medidas de cada hoja: 100,1 cm x 69,8 cm.

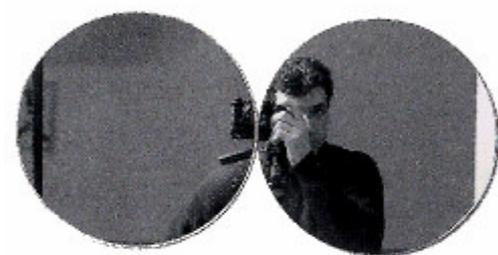


Figura 30. *Sin título (5 de marzo) #1*, 1991, cat. n° 117, ARG # GF 1991-11. Dos espejos circulares, diámetro: 30,5 cm c.u.

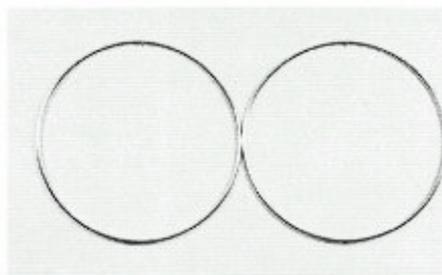


Figura 31. *Sin título*, 1995, cat. n° 280, ARG # GF 1995-8. Bronce chapado en plata. 41,9 x 83,8 cm, instalado a una altura ideal de 213,4 cm, diámetro: 41,9 cm c.u.

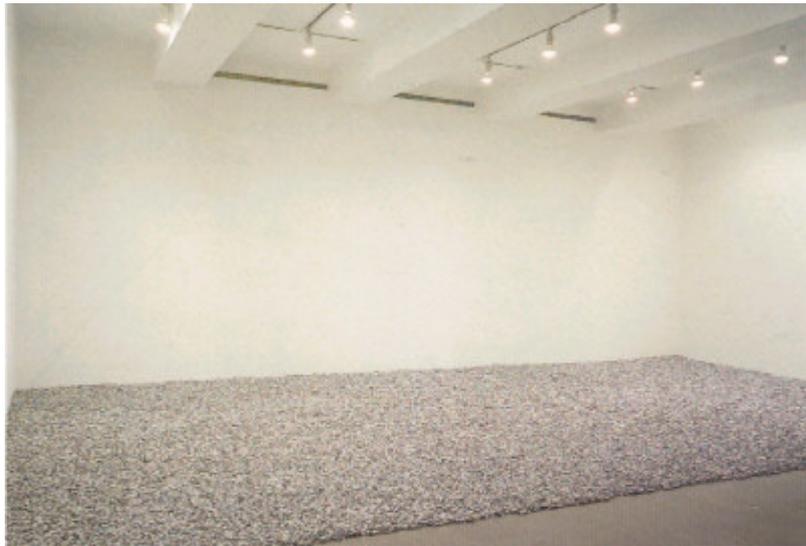


Figura 32. *Sin título (Placebo)*, 1991, cat. n° 126, ARG # GF 1991-20. Caramelos envueltos individualmente en papel celofán plateado. Peso ideal 454-544 kg, suministro ilimitado, dimensiones variables.

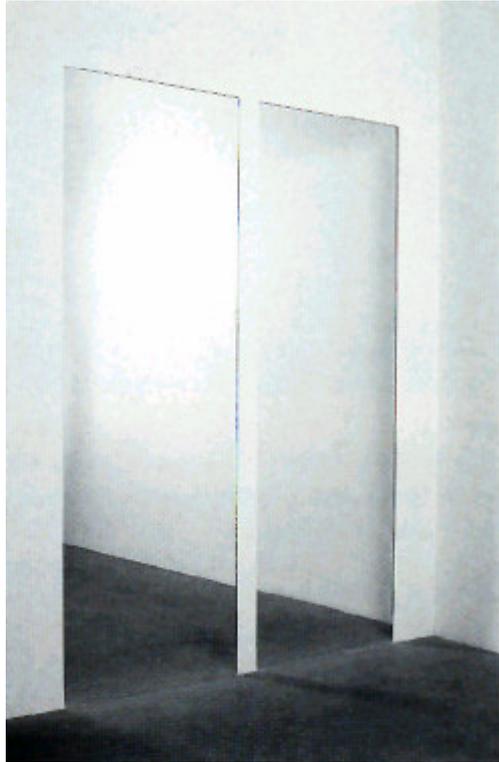


Figura 33. *Sin título (Orfeus dos veces)*, 1991, cat. n° 139, ARG # GF 1991-32. Dos espejos rectangulares empotrados en la pared. 190,5 x 134 cm (190,5 x 65 cm c.u.).

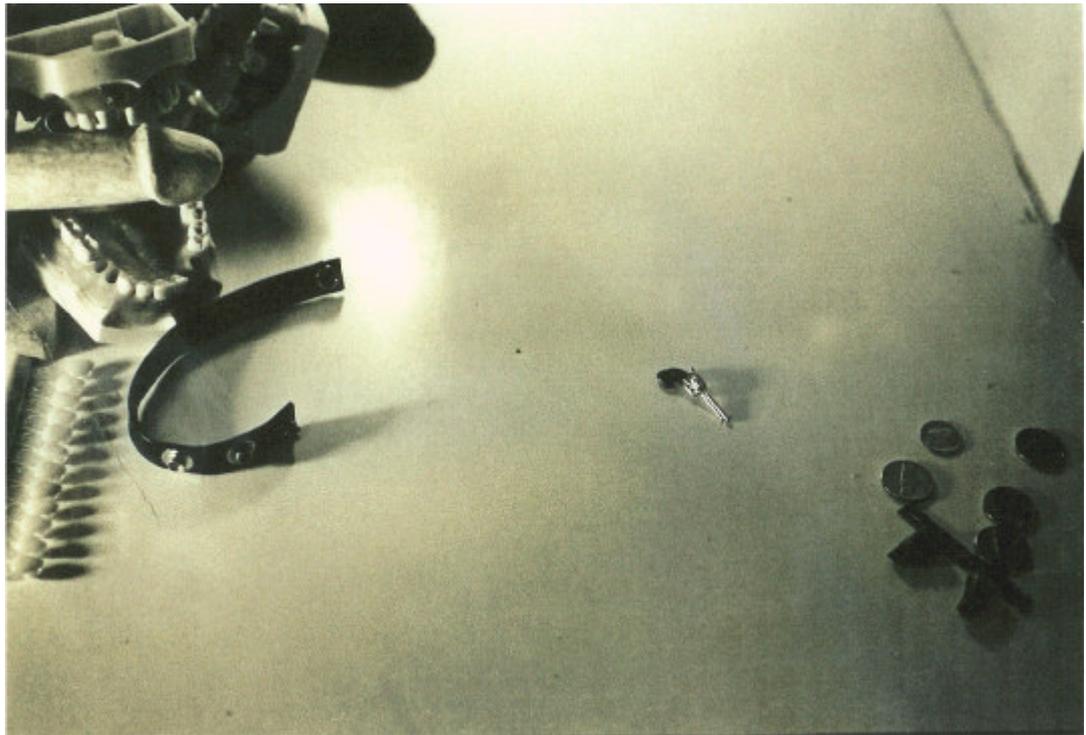


Figura 34. *Pancho Villa tuvo un sueño*, 1980, cat. n° A. Fotografía blanco y negro. Medidas del papel: 17,5 x 14 cm, medidas de la imagen: 16 x 11 cm. Colección Margarita Hernández Cruz. Firmada y fechada en el anverso.



Figura 35. *Auto-retrato, NYC 1983*, 1983, cat. n° B. Fotografía impresa en platino y paladio sobre papel, en tonos sepia, montada con celo blanco sobre papel. Medidas del papel: 21 x 27 cm, medidas de la imagen: 12,5 x 10 cm. Colección Enrique García Gutiérrez. Firmada, fechada y dedicada en el anverso.



Figura 36a. Robert Mapplethorpe, *Autorretrato*, 1978, fotografía blanco y negro.

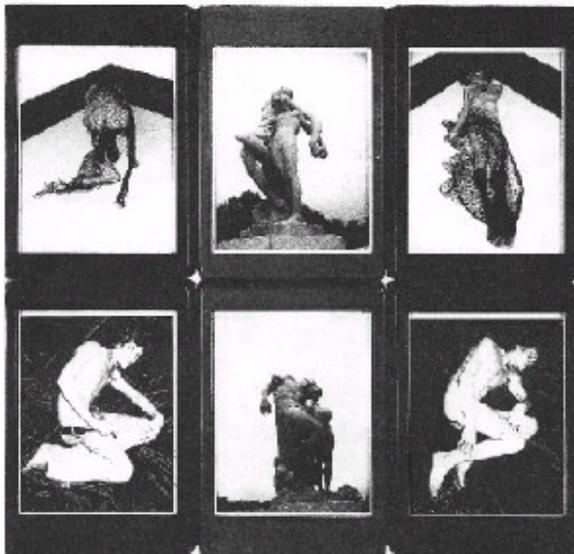


Figura 36b. Robert Mapplethorpe, *Sin título*, 1973, polaroids, marcos de plástico.



Figura 36c. Robert Mapplethorpe, *Cock and Gun*, 1982, fotografía blanco y negro.



Figura 37. Sin titular, década de los 80, cat. n.º C. Fotografía blanco y negro, tintada en verde. Medidas: 15,6 x 23,3 cm. Colección Margarita Hernández Cruz.



Figura 38. *Conversations*, 1980, cat. n° D. Fotografía blanco y negro. Medidas del papel: 23,2 x 19,8 cm, medidas de la imagen: 20 x 13,2 cm. Colección Margarita Hernández Cruz. Firmada y fechada en el anverso.



Figura 39. Sin titular, 1980, cat. n° E. Fotografía blanco y negro. Medidas del papel: 25 x 18,5 cm, medidas de la imagen: 17,4 x 12 cm. Colección Margarita Hernández Cruz.

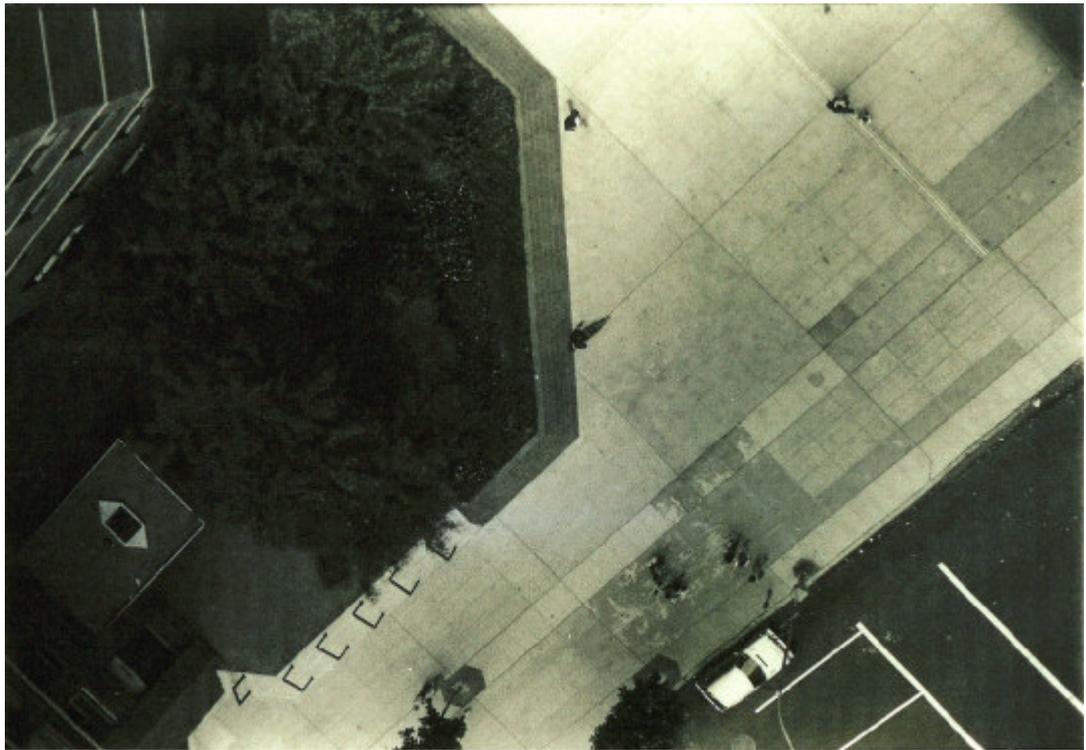


Figura 40. Sin titular, década de los 80, cat. n° F. Fotografía blanco y negro, tintada en verde. Medidas del papel: 25,2 x 20,5 cm, medidas de la imagen: 17,8 x 12,5 cm. Colección Margarita Hernández Cruz.



Figura 41. Sin titular, década de los 80, cat. n° G. Fotografía blanco y negro, tintada en verde. Medidas del papel: 25,2 x 19,7 cm, medidas de la imagen: 17,5 x 12,3 cm. Colección Margarita Hernández Cruz.



Figura 42. Andrés Serrano, *Piss Christ*, 1987, fotografía a color.



Nunca pensaron en herirse mutuamente en forma emocional.
El viaje era tan importante.
El lugar tan fotográfico, diría él, casi como una postal.
El cielo azul, las nubes, el momento preciso. . . era un
marco perfecto. Entonces enfocó la cámara. Click.
La felicidad, ensayada, se presentaba como de costumbre:
en instantes espasmódicos.
Era un lay-a-way instamático.

Figura 43. *Sin título*, 1985. Fotografía blanco y negro, texto impreso sobre papel. 24,2 x 34,3 cm.

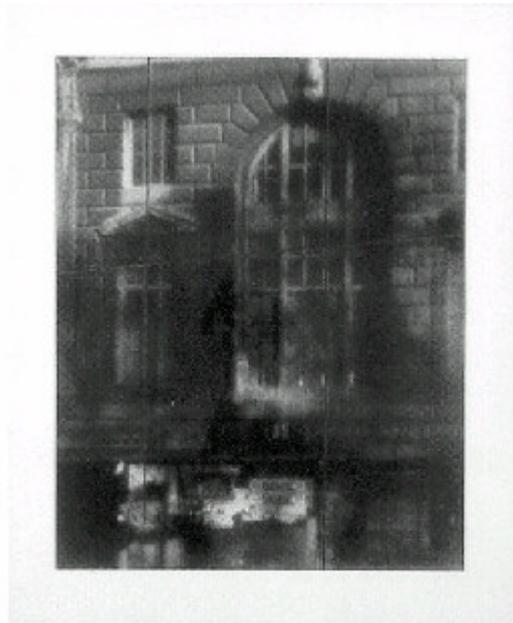
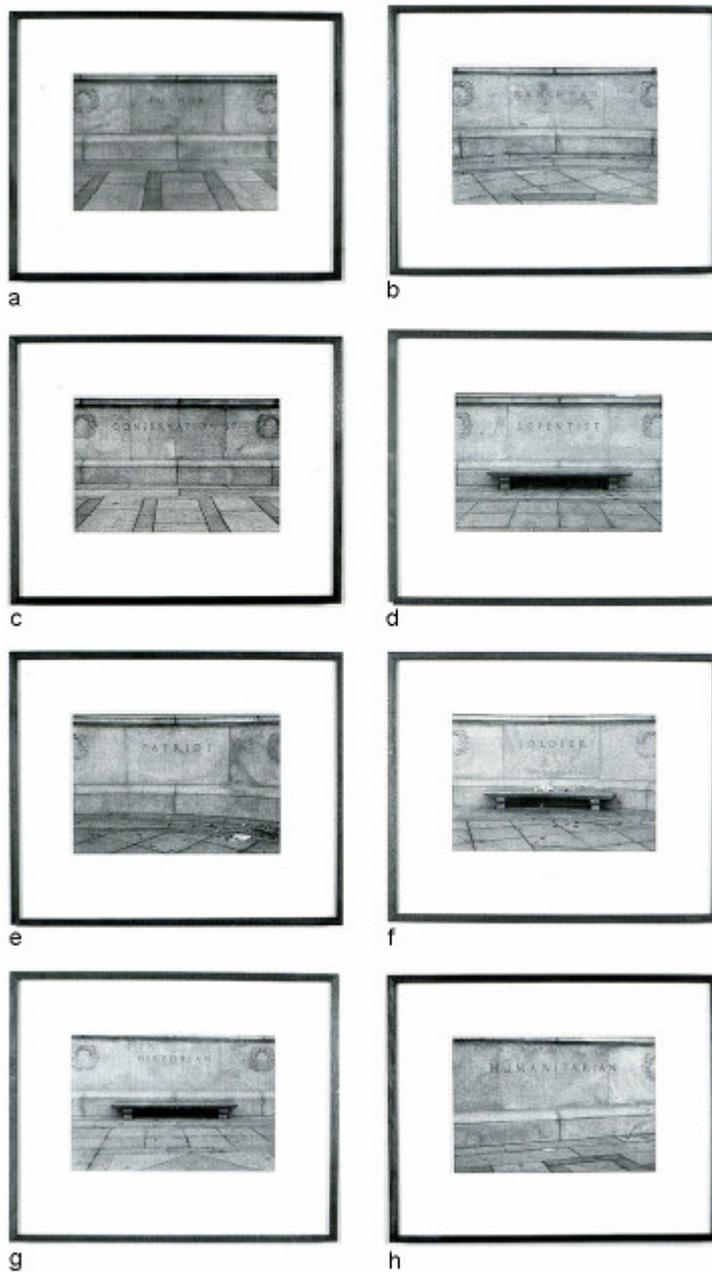


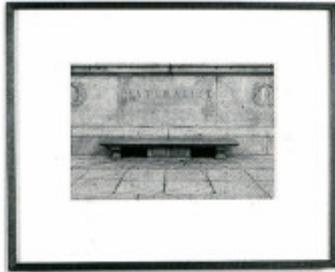
Figura 44. *Sin título (Wall Street)*, 1986, cat. n° 3, ARG # GF 1986-5. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 57,8 x 48,2 cm, medidas de la imagen: 33,3 x 25,7 cm.



Figura 45. *Sin título*, 1986, cat. n° 4, ARG # GF 1986-6. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 38,7 x 43,2 cm, medidas de la imagen: 19 x 24,2 cm.



Figuras 46a – 46m. *Sin título (Historia natural)*, 1990, cat. n° 107, ARG # GF 1990-38. Fotografías blanco y negro, enmarcadas. Dimensiones variables según instalación, medidas de cada marco: 42,5 x 51,4 cm, medidas de cada imagen: 21,5 x 31,9 cm.



i



j



k



l



m



Figura 47. Vista de la exhibición *Cada semana hay algo distinto* (Semana dos) en la Galería Andrea Rosen, Nueva York, 1991. Al frente vemos *Sin título (Plataforma de go-go)*, 1991, cat. n° 128, ARG # GF 1991-22. Madera, bombillas, acrílico, bailarín go-go en bikini de lamé plateado. Medidas del pedestal: 54,6 x 182,9 x 189,9 cm. Al fondo vemos una de las trece fotografías que componen *Sin título (Historia Natural)* (cat. n° 107, ARG # GF 1990-38).

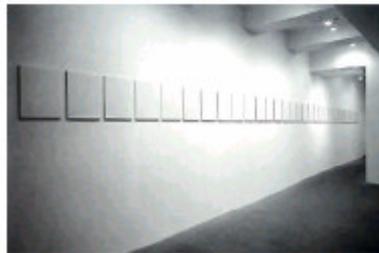


Figura 48. *Sin título (31 días de pruebas sanguíneas)*, 1991, cat. n° 138, ARG # GF 1991-28. Acrílico, yeso y grafito sobre lienzo. Algunas de las piezas tienen fotografías y papeles pegados en el reverso. 50,8 x 40,6 cm c.u.



Figura 49. *Sin título (Florenxia)*, 1985-1992, cat. n° 214, ARG # GF 1992-31. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 62,9 x 79,4 cm, medidas de la imagen: 33 x 49,6 cm.

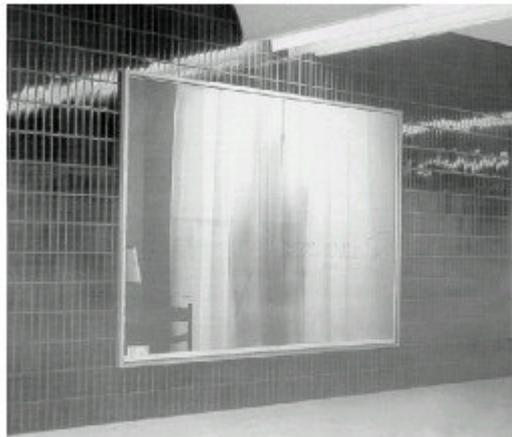


Figura 50. *Sin título*, 1992, cat. n° 194, ARG # GF 1992-14. Cartel impreso. Dimensiones variables.

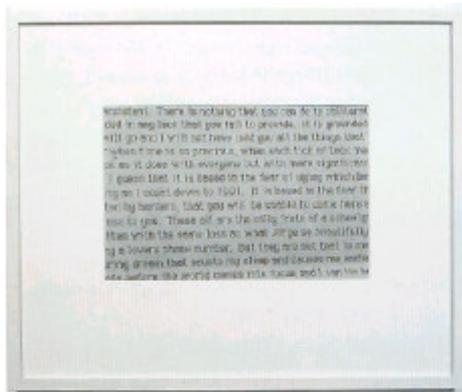


Figura 51. *Sin título (Carta de amor)*, 1992, cat. n° 212, ARG # GF 1992-29. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 49,6 x 59 cm, medidas de la imagen: 22,5 x 33,7 cm.

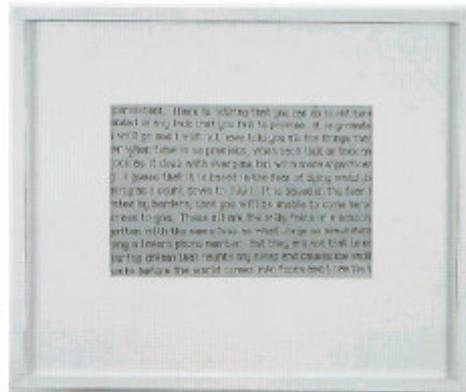


Figura 52. *Sin título (Carta de amor)*, 1992, cat. n° 213, 1992 # GF 1992-35. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 49,5 x 59,7 cm, medidas de la imagen: 22,5 x 33,7 cm.

El siguiente texto aparece (en inglés) en cursiva, bajo encuadres ligeramente distintos en cada una de las fotografías:

persistente. No hay nada que tú puedas hacer para oblitera / ado en cualquier carencia que tu puedas dejar de proveer. Está asentado / continuará y no te hubiera dicho todas estas cosas que / an cuando el tiempo es tan valioso, cuando cada tic o toc sig / to como sucede con todo el mundo, pero de manera más s / Adivino que está basado en el miedo de morir que s / lidad mientras cuento atrás hasta 1991. Está basado en el miedo d / ado por bordes; que serás incapaz de poder llegar hasta aquí d / ado hacia ti. Todas estas son tonterías de una colegial / ado con el mismo sentimiento de pérdida que Jorge tan hermosamente / ndo el número telefónico de un amante. Pero no lo son para mí / rrente sueño que me acecha en sueños y que me causa un sin número / tos antes de que el mundo entre en foco y que pueda yo acostarme a



Figura 53. *Sin título (París)*, 1992, cat. n° 223, ARG # GF 1992-47. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 48 x 57, 5 cm, medidas de la imagen: 22,9 x 34,2 cm.

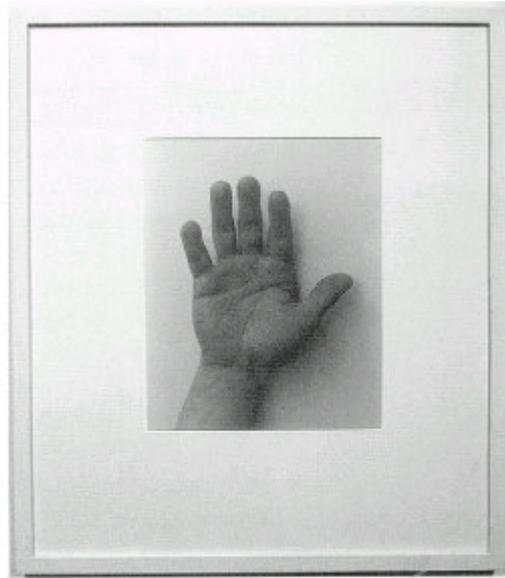


Figura 54. *Sin título*, 1992, cat. n° 206, ARG # GF 1992-28. Fotografía en gelatina de plata, enmarcada. Medidas del marco: 54 x 47,4 cm, medidas de la imagen 27,9 x 22,3 cm.



Figura 55. *Sin título (Para Jeff)*, 1992, cat. n° 198, ARG # GF 1992-21. Cartel impreso. Dimensiones variables.



Figura 56a. *Sin título (La tumba de Alice B. Toklas y Gertrude Stein, París)*, 1992, cat. n° 203, ARG # GF 1992-23. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 74,3 x 92 cm, medidas de la imagen: 40 x 59 cm.

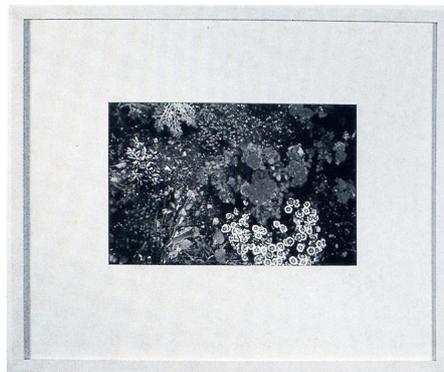


Figura 56b. *Sin título (Alice B. Toklas y Gertrude Stein)*, 1992-1993, cat. n° 252, ARG # GF 1993-30. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 48,6 x 58,7 cm, medidas de la imagen: 21,6 x 33,7 cm.

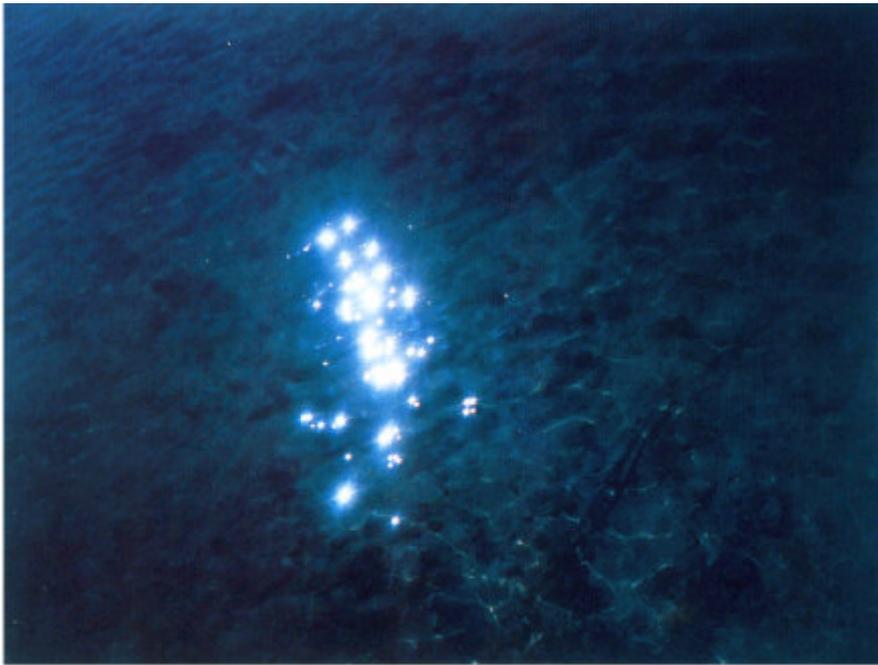


Figura 57. *Sin título (Jorge)*, 1992, cat. n° 224, ARG # GF 1992-4. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 105 x 128,6 cm, medidas de la imagen: 74,9 x 100,3 cm.



Figura 58. *Sin título (Un paseo en la nieve)*, 1993, cat. n° 226, ARG # GF 1993-1. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 63,5 x 72,4 cm, medidas de la imagen: 39,4 x 49,5 cm.

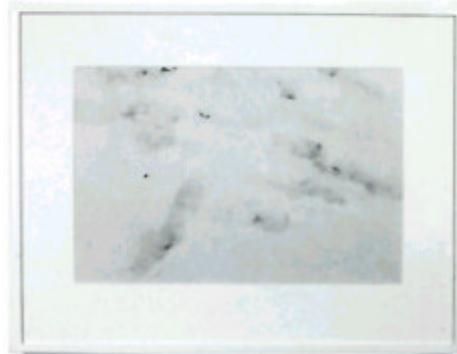


Figura 59. *Sin título (Un paseo en la nieve)*, 1993, cat. n° 227, ARG # GF 1993-2. Fotografía a color, enmarcada. Medidas del marco: 63,5 x 81,3 cm, medidas de la imagen: 38,7 x 58,4 cm.

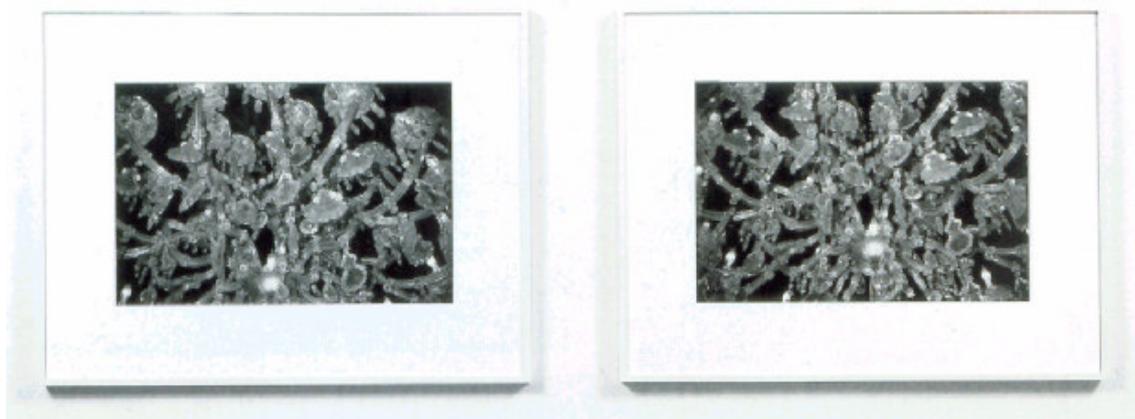


Figura 60. *Sin título*, 1994, cat. n° 268, ARG # GF 1994-12. Fotografías a color, enmarcadas. Medidas instalación: 67,1 x 187,3 cm, medidas de cada marco: 67,1 x 85 cm, medidas de cada imagen: 39,4 x 59 cm.

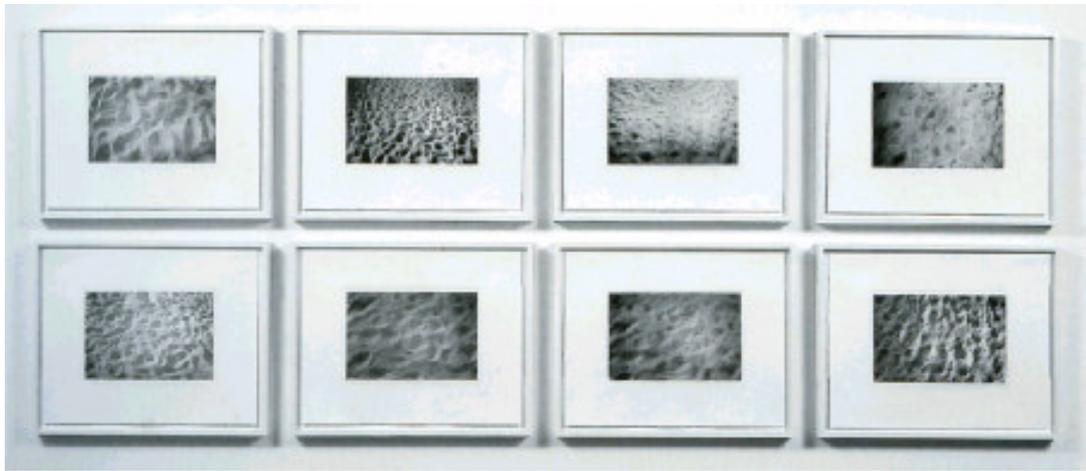


Figura 61. *Sin título (Arena)*, 1993/1994, cat. n° 264, ARG # GF 1994-10. Portafolio de 8 fotograbados sobre papel Sommerset Satin, en caja de archivo cubierta de seda. Dimensiones variables según instalación, medidas de cada imagen: 31,8 x 39,4 cm.



Figura 62. Vista de la instalación en la Galería Jennifer Flay, París, 1993, que muestra *Sin título (Arena)*, cat. n° 240, ARG # GF 1993-18. Un walkman con dos pares de auriculares, una ristra con 60 bombillas de 25 voltios, regulador de intensidad, enchufes de porcelana y alargador eléctrico. Dimensiones variables según instalación, 18 m de largo (con 6 m de cable adicional).

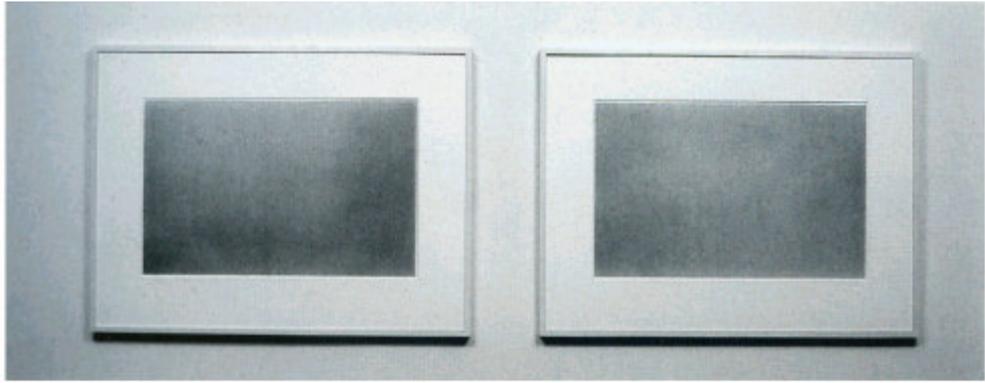


Figura 63. *Sin título (Díptico)*, 1994, cat. n° 265, ARG # GF 1994-8. Fotografías en gelatina de plata, enmarcadas. Medidas instalación: 63,8 x 181,6 cm, medidas de cada marco: 63,8 x 83,2 cm, medidas de cada imagen: 39,4 x 59,5 cm.

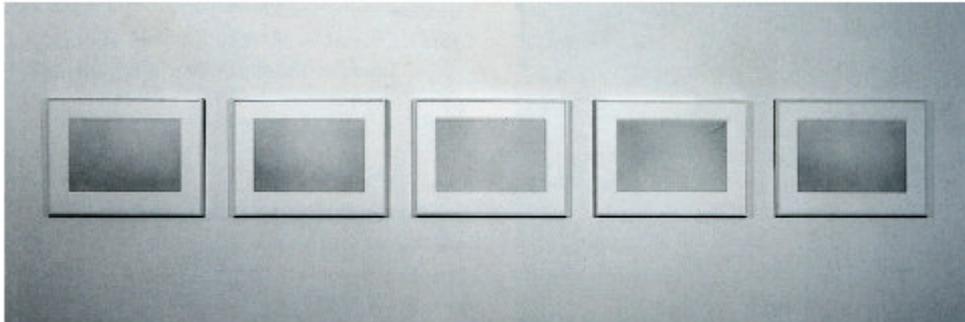


Figura 64. *Sin título*, 1994, cat. n° 266, ARG # GF 1994-11. Fotografías en gelatina de plata, enmarcadas. Medidas instalación: 64,1 x 448,1 cm, medidas de cada marco: 64,1 x 83,5 cm, medidas de cada imagen: 39,4 x 59,7 cm.



Figura 65. *Sin título*, 1994, cat. n° 267, ARG # GF 1994-21. Fotografía en gelatina de plata, enmarcada. Medidas del marco: 64,5 x 82,2 cm, medidas de la imagen: 39 x 59,4 cm.

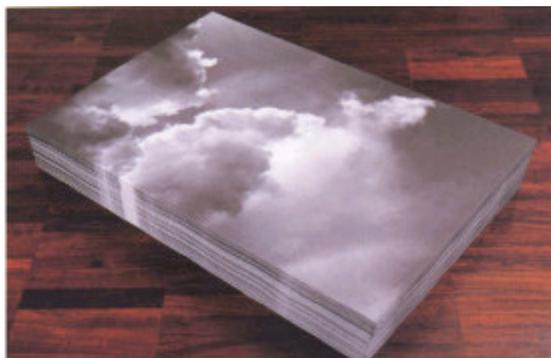


Figura 66. *Sin título (Aparición)*, 1991, cat. n° 183, ARG # GF 1991-83. Papel impreso, sin límite de copias. Altura ideal 20,3 cm, medidas de cada hoja: 114 cm x 75,6 cm.

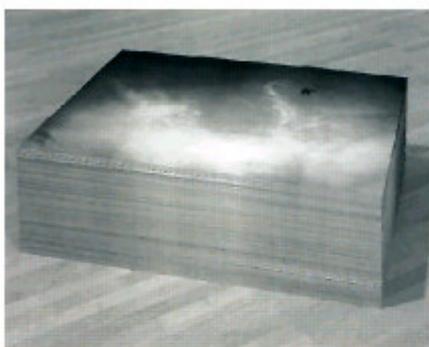


Figura 67. *Sin título*, 1992-1993, cat. n° 228, ARG # GF 1993-4. Papel impreso, sin límite de copias. Altura ideal 20,3 cm, medidas de cada hoja: 112,4 cm x 85 cm.

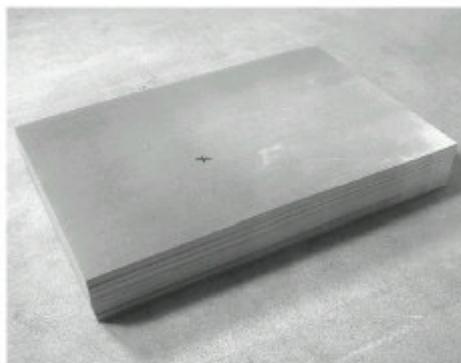


Figura 68. *Sin título*, 1992-1993, cat. n° 229, ARG # GF 1993-3. Papel impreso, sin límite de copias. Altura ideal 20,3 cm, medidas de cada hoja: 122,6 cm x 84,5 cm.



Figura 69. *Sin título (Pasaporte II)*, 1993, cat. n° 238, ARG # GF 1993-17. Papel impreso encuadernado, cada ejemplar con 12 páginas, sin límite de copias. Altura ideal 20,3 cm, medidas de cada hoja: 76,2 cm x 61 cm.



Figura 70. *Sin título*, 1992, cat. n° 201, ARG # GF 1992-18. Cartel impreso. Medidas variables según instalación.



Figura 71. *Sin título*, 1993, cat. n° 230, ARG # GF 1993-10. Cartel impreso. Medidas variables según instalación.



Figura 72. *Sin título (Pájaro Extraño)*, 1993, cat. n° 242, ARG # GF 1993-14. Cartel impreso. Medidas variables según instalación.



Figura 73. *Sin título*, 1995, cat. n° 275, ARG # GF 1995-1. Cartel impreso. Medidas variables según instalación.



Figura 74a. *Sin título*, 1994, cat. n° 271, ARG # GF 1994-16. Fotografías en gelatina de plata, enmarcadas. Medidas instalación: 65 x 356,9 cm, medidas de cada marco: 65 x 83,4 cm, medidas de cada imagen: 39,7 x 59,4 cm.



Figura 74b. Detalles de *Sin título* (cat. n° 271, ARG # GF 1994-16).

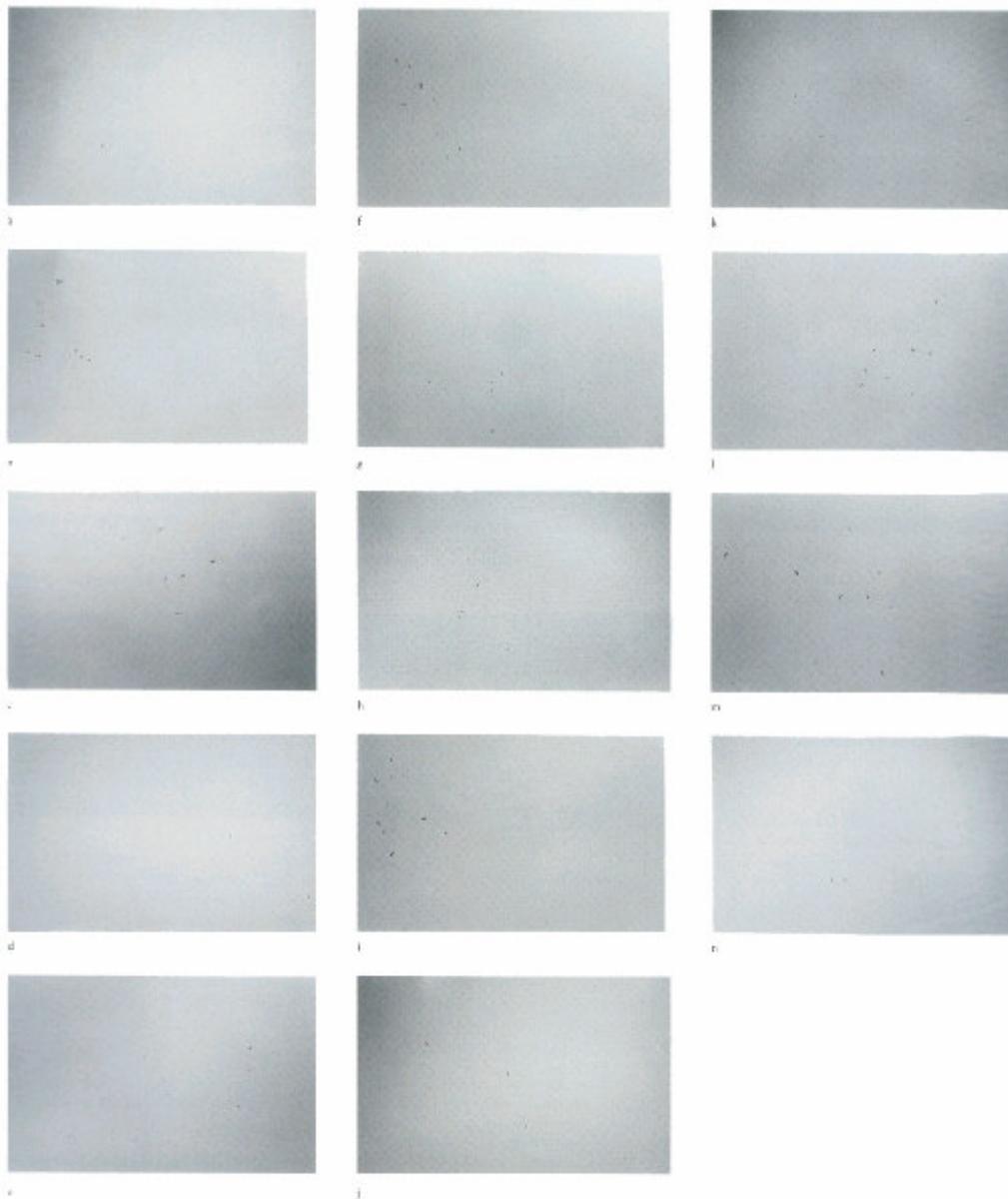


Figura 75. *Sin título (Buitres)*, 1995, cat. n° 274, ARG # GF 1995-4. Fotografías en gelatina de plata, enmarcadas. Dimensiones variables según instalación, medidas de cada marco: 57,4 x 83,4 cm, medidas de cada imagen: 37,7 x 58 cm.

THEY BODY WAS A COLUMN OF IVORY SET
UPON FEET OF SILVER. IT WAS A TOWER OF
SILVER DECKED WITH SHIELDS OF IVORY. THERE
WAS NOTHING IN THE WORLD SO WHITE AS
THEY BODY. THERE WAS NOTHING IN THE WER-
LD SO BLACK AS THEY HAIR. IN THE WHOLE
WORLD THERE WAS NOTHING SO RED AS
THEY MOUTH. THEY VOICE WAS A CENSURE THAT
ATTENDED STRANGE PROQUITIES, AND WHEN I
WAS ON THEE I HEARD STRANGE MUSIC.

Figura 76. *Sin título* (Oscar Wilde), 1995,
cat. n° 273, ARG # GF 1995-2.
Fotgrabado sobre papel rasgado. 11,5 x
16 cm.

Traducción del texto al castellano:

tu cuerpo era una columna de marfil colocada / sobre pies de plata. Era una torre de / plata cubierta con escudos de marfil. / No había cosa alguna en el mundo tan blanca como / u cuerpo. No había cosa alguna en el mund / n negro como tu pelo. En todo / und no había cosa alguna tan roja como / u boca. Tu voz era un incensario que / ogía extraños perfumes, y cuando yo / o sobre ti escuché una música extraña.

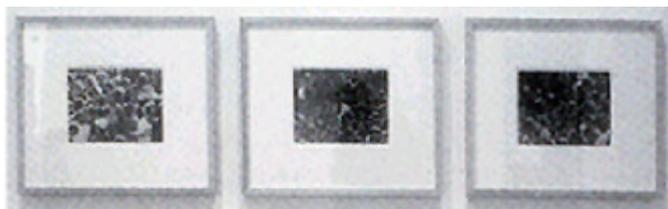


Figura 77. *Sin título*, cat. n° 11, ARG # GF 1987-11. Fotografías a color sobre rompecabezas, enmarcados. Medidas de cada marco: 35,9 x 40,3 cm, medidas de cada imagen: 19 x 24,2 cm.



Figura 78. *Sin título*, 1987, cat. n° 10, ARG # GF 1987-10. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 20,3 x 25,4 cm.



Figura 79. *Sin título (Madrid 1971)*, 1987, cat. n° 21, ARG # GF 1988-12. Fotografías a color sobre rompecabezas en fundas de plástico; cartón, letraset. 38 x 45,7 cm.

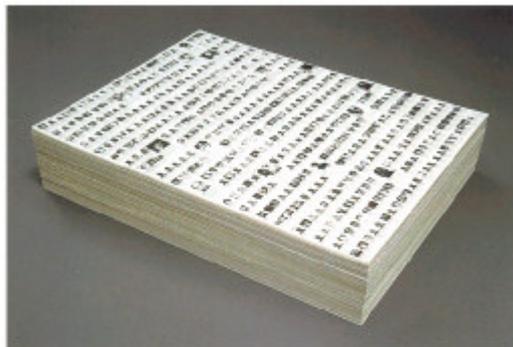


Figura 80. *Sin título (Muerte por pistola)*, 1990, cat. n° 100, ARG # GF 1990-36, papel impreso, sin límite de copias. Altura ideal 22,9 cm, medidas de cada hoja: 83,8 cm x 114,3 cm. La pieza reproduce un inventario de la revista *Time* con los nombres, edades y retratos de 464 personas fallecidas por herida de bala en una semana en los Estados Unidos.

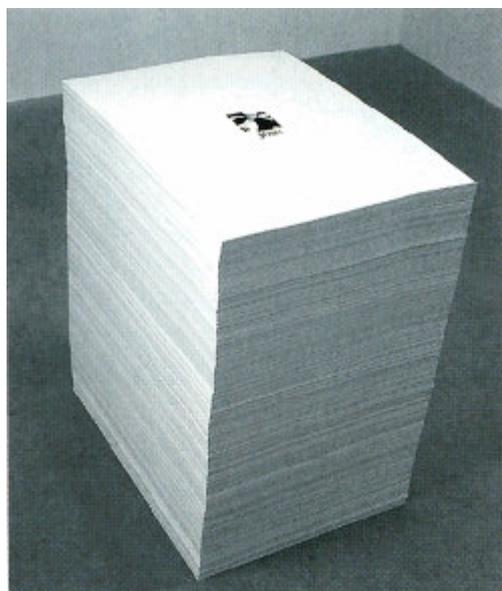


Figura 81. *Sin título (Juntura)*, 1990, cat. n° 81, ARG # GF 1990-9. Papel impreso, sin límite de copias. Altura ideal 91,4 cm, medidas de cada hoja: 73,3 x 57 cm.

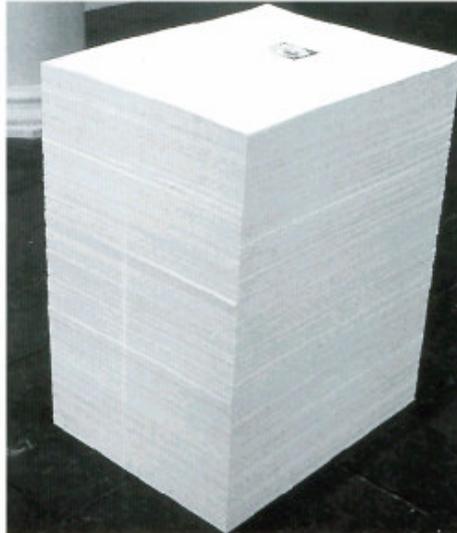
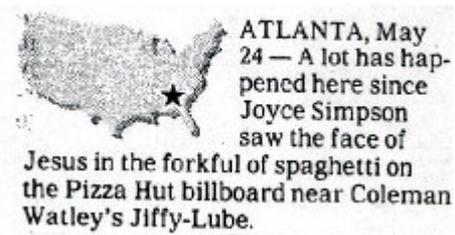


Figura 82. *Sin título (Espaguetis)*, 1990, cat. n° 102, ARG # GF 1990-42. Texto impreso sobre papel, sin límite de copias. Altura ideal 21,6 cm, medidas de cada hoja: 132 cm x 122 cm.

Anverso:



Reverso:

In one show, he even stopped to assure the audience that none of the people in a particular segment were actually hurt. There is, nevertheless, a decidedly sadistic side to some of these "funniest" moments: brides slipping on dance floors, riders falling off horses, golfers hit in the groin with their own ball, gymnasts taking spills, not to mention the woman in the dishwasher. Yes, everybody always laughed at the vaudeville comic

Traducción al castellano:

(Anverso)

Atlanta, 24 de mayo – Mucho ha ocurrido desde que Joyce Simpson vió la cara de Jesús en una cucharada de espaguetis sobre la valla publicitaria de *Pizza Hut* que está junto a la del lubricante *Coleman Watley Jiffy*.

(Reverso)

En una emisión, llegó incluso a detener el programa para asegurar a la audiencia que ninguna de las personas que aparecían en un segmento dado habían sufrido daños. / Existe, no obstante, un lado definitivamente sádico en algunos de estos momentos «de los más graciosos»: esposas resbalando sobre pistas de baile, jinetes cayéndose de sus caballos, jugadores de golf dándose en sus partes íntimas con sus bolas de golf, gimnastas que se desploman, sin mencionar a la mujer que se cae dentro de la lavadora de platos. / Sí, todo el mundo reía siempre al cómico de vodevil.



Figura 83. *Sin título*, 1988 cat. n° 43, ARG # GF 1988-24. Fotografía a color sobre rompecabezas, enmarcado. Medidas del marco: 45 x 50,2 cm, medidas de la imagen: 19 x 24,2 cm.



Figura 84. *Sin título*, 1988, cat. n° 42, ARG # GF 1988-23. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 85. *Sin título*, 1988, cat. n° 27, ARG # GF 1988-1. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 86. *Sin título (Yo y mi hermana)*, 1988, cat. n° 46, ARG # GF 1988-27. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 87. *Sin título (Retrato de mi hermana y yo)*, 1988, cat. n° 47, ARG # GF 1988-28. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

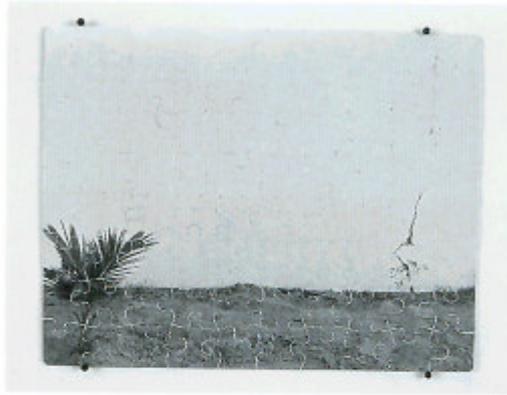


Figura 88. *Sin título*, 1988, cat. n° 45, ARG # GF 1988-26. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 89. *Sin título*, 1988, cat. n° 44, ARG # GF 1988-25. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 90. *Sin título (Chico amante)*, 1988, cat. n° 28, ARG # GF 1988-11. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 91. *Sin título*, 1988, cat. n° 32, ARG # GF 1988-9. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

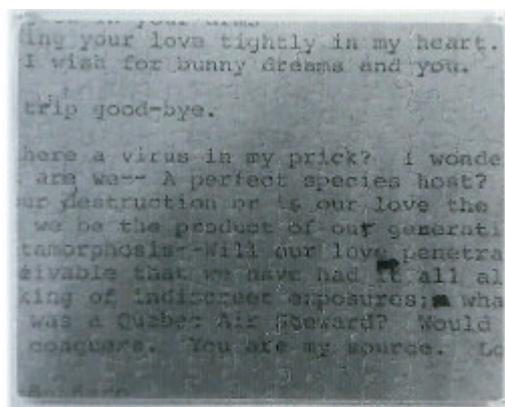


Figura 92. *Sin título (Carta de amor desde el frente de guerra)*, 1988, cat. n° 35, ARG # GF 1988-16. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

ndo tu amor fuertemente en mi corazón. / Te deseo que tengas sueños de conejito. /
viaje adiós. / hay un virus en mi polla? Me pregunto / somos nosotros - Una especie de
cultivo perfecto? / nuestra destrucción o es nuestro amor el / seremos el producto de
nuestra generaci / tamorfosis – Va nuestro amor a penetra / ser capaz que nosotros lo
hemos tenido todo to / rey de las exposiciones indiscretas; que / era un azafato de
Quebec Air? Tal vez / vence. Tú eres mi fuente. Te qu / ompañero

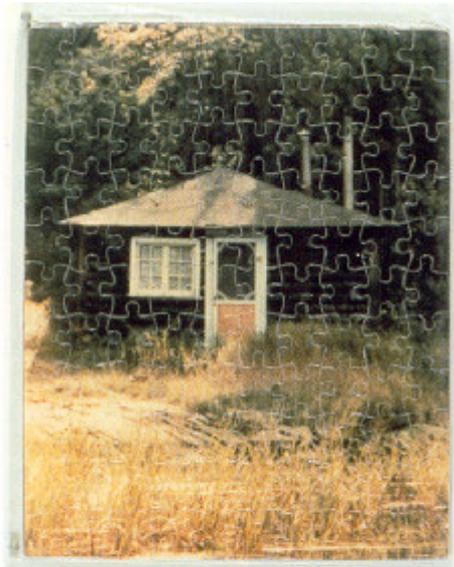


Figura 93. *Sin título*, 1988, cat. n° 31, ARG # GF 1988-8. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 24,2 x 19 cm.



Figura 94. *Sin título (Klaus Barbie como hombre de familia)*, 1988, cat. n° 38, ARG # GF 1988-18. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

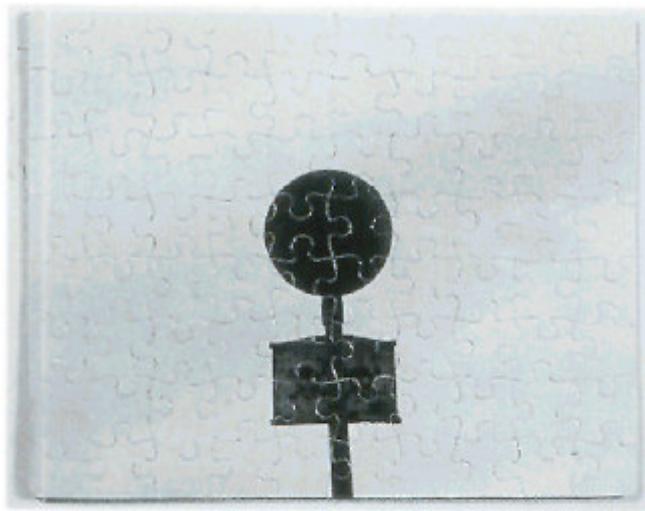


Figura 95. *Sin título*, 1988, cat. n° 36, ARG # GF 1988-16. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 96. *Sin título (Fría nieve azul)*, 1988, cat. n° 29, ARG # GF 1988-6. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 97. *Sin título (Fría nieve azul)*, 1988, cat. n° 30, ARG # GF 1988-7. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 98. *Sin título (Agua tibia)*, 1988, cat. n° 48, ARG # GF 1988-29. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

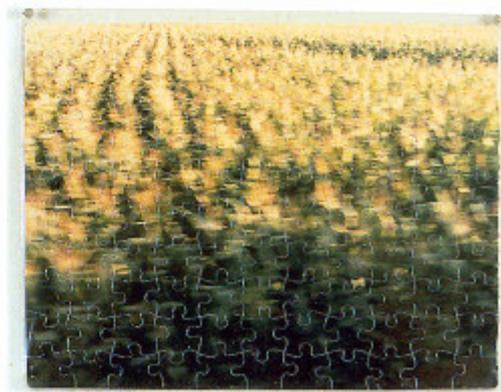


Figura 99. *Sin título (Venecia)*, 1988, cat. n° 33, ARG # GF 1988-10. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 100. *Sin título (París 1989)*, 1989, cat. n° 54, ARG # GF 1989-2. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 101. *Sin título (París, la última vez)*, 1989, cat. n° 55, ARG # GF 1989-3. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 102. *Sin título*, 1989, cat. n° 56, ARG # GF 1989-4. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 103. *Sin título, (Fin de semana en Key West)*, 1989, cat. n° 63, ARG # GF 1989-11. Rompecabezas sobre pedestal en plexiglás. 91,4 x 26,7 x 21,6 cm.



Figura 104. *Sin título*, 1989, cat. n° 61, ARG # GF 1989-9. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24, 2 cm.



Figura 105. *Sin título (Waldheim al Papa)*, 1989, cat. n° 62, ARG # GF 1989-10. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 106. *Sin título*, 1989, cat. n° 60, ARG # GF 1989-8. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 107. *Sin título*, 1989, cat. n° 59, ARG # GF 1989-7. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

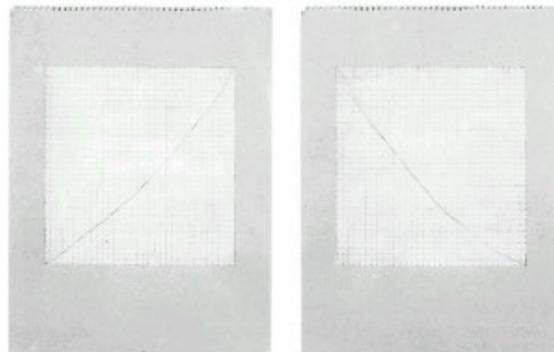


Figura 108. *Sin título (Pruebas sanguíneas)*, 1989, cat. n° 58, ARG # GF 1989-6, grafito, lápiz de color y témpera sobre papel en dos partes, medidas: 31,1 x 49,5 cm; 31,1 x 22,9 cm c.u.



Figura 109. *Sin título (La tumba de Oscar Wilde)*, 1989, cat. n° 72, ARG # GF 1989-23. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 110. *Sin título (Escudo)*, 1990, cat. n° 91, ARG # GF 1990-18. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 24,2 x 19 cm.

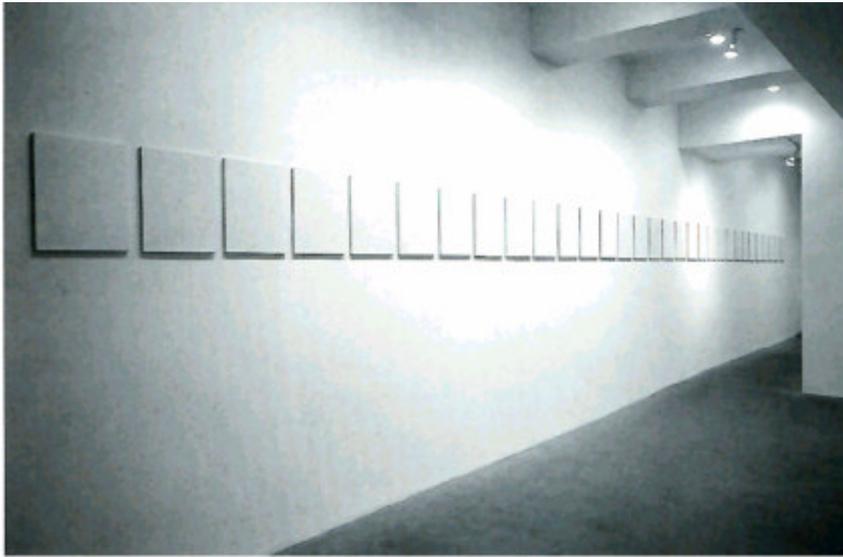


Figura 111. *Sin título (31 días de pruebas sanguíneas)*, 1991, cat. n° 138, ARG # GF 1991-28. Acrílico, yeso y grafito sobre lienzo. Algunas de las piezas tienen fotografías y papeles pegados en la parte de atrás. 50,8 x 40,6 cm c.u.
Abajo: Detalle de una de las piezas.



Figura 112. *Sin título (Para White Columns)*, 1990, cat. n° 88, ARG # GF 1990-17. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

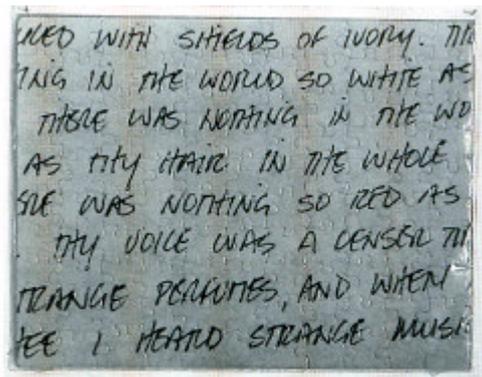


Figura 113. Sin título, (Carta de amante), 1991, cat. n° 145, ARG # GF 1991-40. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

ta con escudos de marfil. N / na en el mundo tan blanca como / no había cosa alguna en el mu / como tu pelo. En todo / no había cosa alguna tan roja como / . Tu voz era un incensario qu / extraños perfumes, y cuando / ti escuché una música extraña

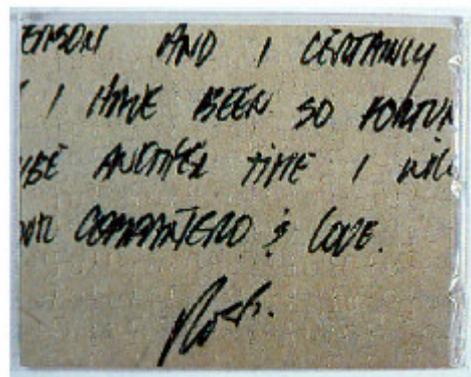


Figura 114. Sin título (Última carta), 1991, cat. n° 150, ARG # GF 1991-46. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

son y yo seguramente / he sido tan afortun / era otra ocasión voy a / compañero & amor. / Ross.

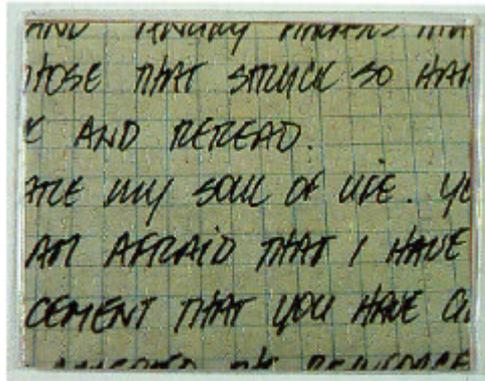


Figura 115. Sin título (*El alma de mi vida*), 1991, cat. n° 151, ARG # GF 1991-48. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

ésos que se pegaban tan fuer / y releídos. / eres el alma de mi vida. Tú / tengo miedo de tener que / cementado que tu tienes c

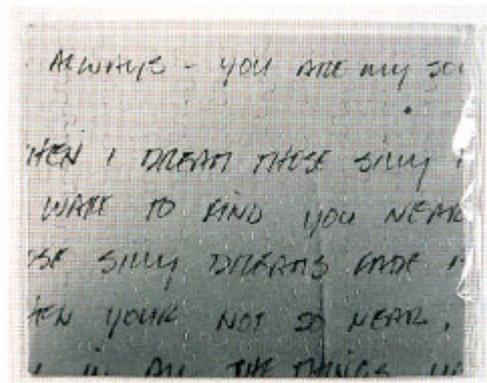


Figura 116. Sin título (*Sueño*), 1991, cat. n° 154, ARG # GF 1991-49. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

siempre – tú eres mi al / ando sueño tal bobadas yo / levanto y te encuentro cerca / sos sueños tontos se desvanecen / nces no estás tan cerca. / n en todas las cosas oc

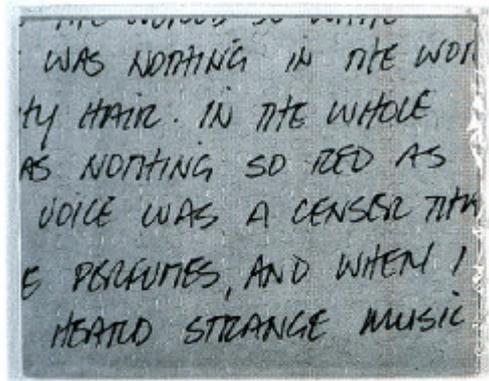


Figura 117. Sin título (*Últimas cartas*), 1991, cat. n° 155, ARG # GF 1991-50. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

cosa alguna en el mundo / u pelo. En todo / nada tan rojo como / voz era un incensario que / s perfumes, y cuando yo / escuché una música extraña.

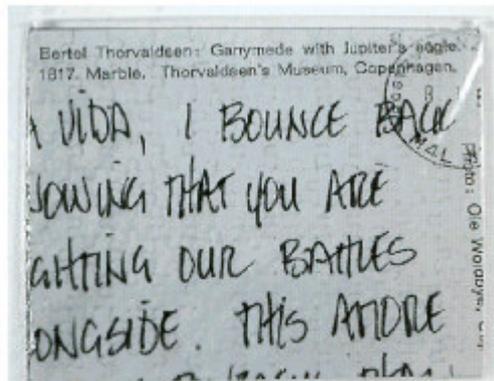


Figura 118. Sin título (*Vida*), 1991, cat. n° 153, ARG # GF 1991-45. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

Bertel Thorvaldsen: Ganímedes con el águila de Júpiter. 1817. Mármol. Museo de Thorvaldsen, Copenhague.

vida, yo vuelvo a rebotar / ando que tú eres ando nuestras batallas / junto. Este Andrés

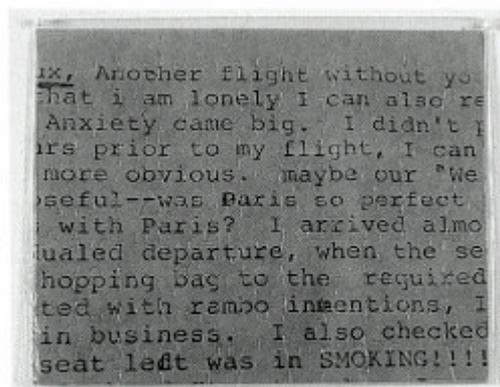


Figura 119. *Sin título (París)*, 1991, cat. n° 149, ARG # GF 1991-44. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

ux, Otro vuelo sin ti, / ue estoy solo también puedo re / La ansiedad se acrecentó. Yo no p / sa antes de mi vuelo, puedo / más obvio. quizás nuestro "Nosotros / ito -¿era París tan perfecto / con París? Casi llegué / gramada salida, cuando el s / saco de compra a la requerida / do con intenciones de "Rambo", yo / de negocios. Yo también facturé / solo asiento era en la de fumadores!!!!

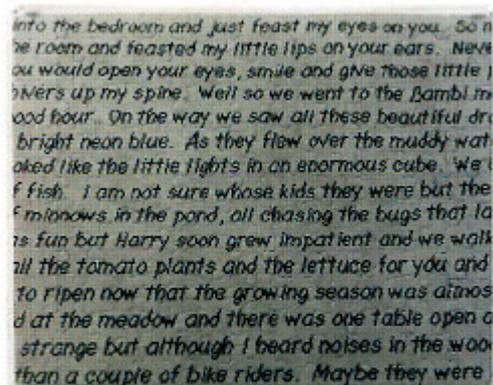


Figura 120. *Sin título (Carta de amante)*, 1991, cat. n° 148, ARG # GF 1991-43. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

en el dormitorio y tan sólo disfrutar el festejo de mis ojos sobre ti. Por / el cuarto y festejar mis pequeños labios sobre tus oídos. Nunc / ú abrías los ojos, sonreías y me dabas esos pequeños / escalofríos por mi espalda. Pues nos fuimos al Bambi / na hora. Por el camino vimos todas esas hermosas / neón azul brillante. Mientras que volaban sobre las aguas turbias / recían como si fuesen pequeñas luces en un enorme cubo. Nosotros / pescado. No estoy seguro de quién eran los niños, pero l / pececillos de agua dulce en el estanque, todos ellos cazando insectos que / divertido pero Harry pronto se puso impaciente y camin / todas las plantas de tomates y las lechugas para ti y / a madurar ahora que la estación primaveral estaba casi / o en la pradera y había allí una mesa abierta a / extraño pero aunque yo oí ruidos en el bosqu / que una pareja de motociclistas. Tal vez estaban

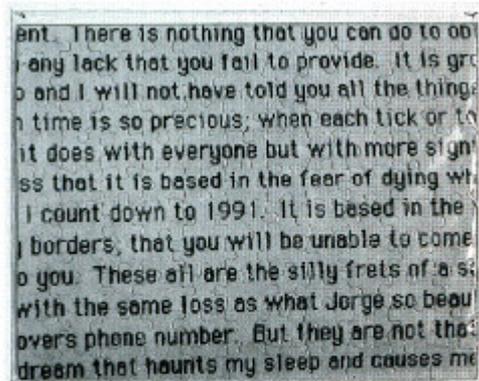


Figura 121. *Sin título (Carta de amante)*, 1991, cat. n° 141, ARG # GF 1991-36. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

ente. No hay nada que tú puedas hacer para ob / ni carencia alguna que tú puedas dejar de proveer. Está cre / y no te habría dicho todas las cosas / tiempo es tan valioso; cuando cada tic o to / lo hace con todo el mundo, pero con más sign / s que está basado en el miedo de morir c / yo cuento hacia atrás hasta el año 1991. Está basado en el / bordes; que tú serás incapaz de llegar / a ti. Estas son todas tonterías de u / con la misma pérdida de lo que Jorge tan bell / del número telefónico del amante. Pero no son tan / sueño que me acecha al dormir y que me causa

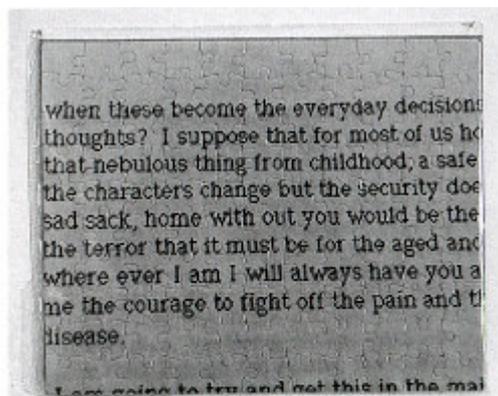


Figura 122. *Sin título (Carta de amante)*, 1991, cat. n° 142, ARG # GF 1991-37. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

Traducción del texto al castellano:

cuando éstos se convierten en decisiones cotidianas / pensamientos? Supongo que para la mayoría de nosotros / esa cosa nebulosa de la niñez; un seguro / los caracteres cambian pero la seguridad / un triste saco, el hogar sin ti sería lo / el terror que deber ser para los que envejecen y / donde sea que estoy estoy siempre te tendré a ti y / mi el coraje de pelear contra el dolor y l / enfermedad. / Intentaré enviarte esto por correo [Apenas legible.]



Figura 123. *Sin título (Album)*, 1991, cat. n° 143, ARG # GF 1991-38. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 124. *Sin título (1987)*, 1991, cat. n° 146, ARG # GF 1991-41. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

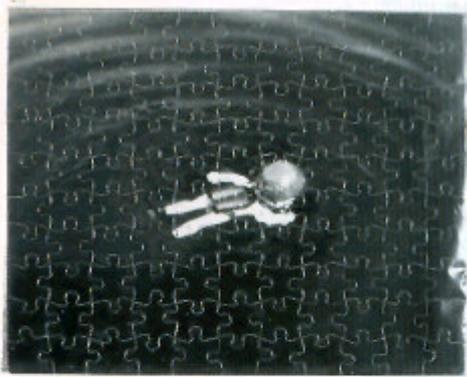


Figura 125. *Sin título (Ross buceando)*, 1991, cat. n° 156, ARG # GF 1991-52. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 126. *Sin título (Ross y Harry)*, 1991, cat. n° 157, ARG # GF 1991-53. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 127. *Sin título (Vancouver)*, 1991, cat. n° 144, ARG # GF 1991-39. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 128. *Sin título (Wawannaisa)*, 1991, cat. n° 152, ARG # GF 1991-51. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.

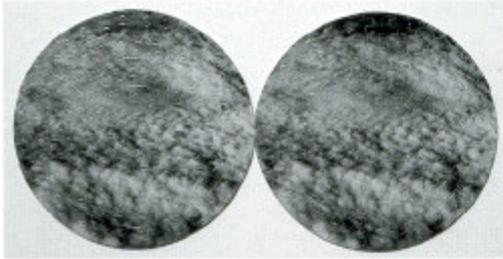


Figura 129. *Sin título (Una pareja)*, 1991, cat. n° 134, ARG # GF 1991-29. Fotografías a color sobre rompecabezas en fundas de plástico; montadas sobre cartón. 29,7 x 55,9 cm, diámetro 27,9 cm c.u.

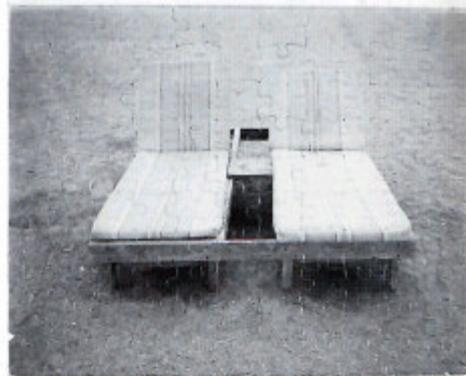


Figura 130. *Sin título*, 1991, cat. n° 182, ARG # GF 1991-81. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 131. *Sin título (Fría nieve azul)*, 1991, cat. n° 147, ARG # GF 1991-42. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 24,2 x 19 cm.



Figura 132. *Sin título*, 1991, cat. n° 171, ARG # GF 1991-69. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 24,2 x 19 cm.



Figura 133. *Sin título (Perteneiente a Bloomie)*, 1991, cat. n° 170, ARG # GF 1991-68. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 134. *Sin título (Yo amo a Nueva York)*, 1991, cat. n° 177, ARG # GF 1991-75. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 26,7 x 34,3 cm.



Figura 135. *Sin título (Las manos del Juez Supremo)*, 1991, cat. n° 173, ARG # GF 1991-71. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 26,7 x 34,3 cm.



Figura 136. *Sin título (1980-1992)*, 1991, cat. n° 172 , ARG # GF 1991-70. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 26,7 x 34,3 cm.

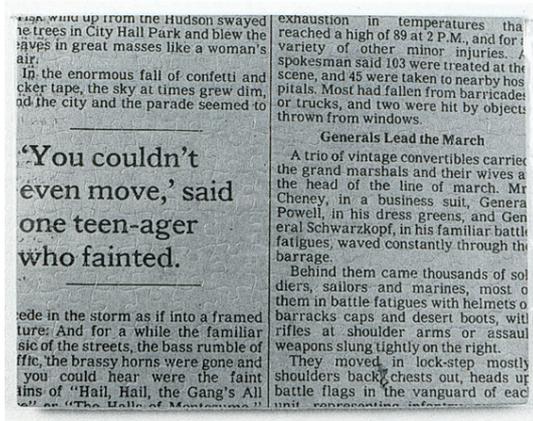


Figura 137. Sin título (*Desmayado*), 1991, cat. n° 174, ARG # GF 1991-72. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 26,7 x 34,3 cm.

Traducción del texto al castellano:

<p>viento desde el Hudson mecía los árboles en el Parque del Ayuntamiento y arrastraba las hojas en grandes masas como si fuese el pelo de una mujer.</p> <p>Bajo el confeti y los matasuegras, el cielo palidecía y tanto la ciudad como el desfile parecían</p> <hr/> <p>“Ni tan siquiera podías moverte,” dijo un adolescente que se desmayó.</p> <hr/> <p>sumergirse en la tormenta como si se tratase de un cuadro enmarcado. Y por un rato la familiar música de las calles, el sordo retumbar del tráfico, los trombones desaparecieron y se podía oír el débil clamor de “Saludos, saludos, todos los de la brigada</p>	<p>deshidratado en temperaturas que alcanzaron los 89 grados a las 14 horas y por otra serie de daños menores. Un portavoz anunció que 103 fueron tratados in situ, y otros 45 fueron llevados a hospitales cercanos. La mayoría se había desplomado desde barricadas o camiones y dos fueron alcanzados por objetos tirados desde las ventanas.</p> <p>Los generales lideraron la marcha</p> <p>Tres convertibles antiguos llevaban a los mariscales y sus esposas al frente del desfile. Mr. Cheney, en traje de vestir, el General Powell, en su traje verde y el General Schwarzkopf, con su familiar vestimenta militar.</p> <p>Tras ellos seguían miles de soldados: de tierra, marineros y soldados navales la mayoría en ropajes militares con cascos y botas militares, portando rifles en los brazos u otras armas de asalto agarradas firmemente hacia la derecha.</p> <p>Se movían mayoritariamente en formaciones cerradas, con las espaldas derechas, los pechos erguidos, las cabezas altas, y las banderas de batalla en la vanguardia de cada</p> <p>[Ilegible]</p>
--	---



Figura 138. *Sin título (El hogar de Daniel Souter)*, 1991, cat. n° 175, ARG # GF 1991-73. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 26,7 x 34,3 cm.



Figura 139. *Sin título (El hogar de Daniel Souter)*, 1991, cat. n° 176, ARG # GF 1991-74. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 26,7 x 34,3 cm.



Figura 140. *Sin título (Key West)*, 1992, cat. n° 193, ARG # GF 1992-13. Fotografía a color sobre rompecabezas en funda de plástico. 19 x 24,2 cm.



Figura 141. *Sin título (Simplemente di no)*, 1987, cat. n° 12, ARG # GF 1987-14. Impresión sobre acetato sobre fondo blanco, enmarcado. Medidas: 27,9 cm x 35,6 cm.

-Just Say No...: Bajo el lema, "Simplemente di no" comienza en los Estados Unidos a partir de 1987 una importante campaña mediática en contra de las drogas, liderada a nivel nacional por la Primera Dama, Nancy Reagan, como portavoz oficial. La insistente apropiación de esos términos por González Torres enfatiza la intransigente exclusión que caracteriza la plataforma política bajo el mandato autoritario de Reagan.



Figura 142. *Sin título*, 1987, cat. n° 5, ARG # GF 1987-1. Fotostato enmarcado. 21 x 26 cm.

-Bitburg Cemetery 1985: El 5 de mayo de 1985 el presidente estadounidense Ronald Reagan visita el cementerio de Bitburg y el campo de concentración de Bergen-Belsen con motivo de la conmemoración del 40º aniversario de la liberación de Auschwitz. Nunca, desde la Segunda Guerra Mundial, había sido el cementerio de Bitburg visitado por Presidente estadounidense o francés alguno, dado que allí se encontraban enterrados antiguos miembros de las S.S.¹ Ese mismo día el gobierno de los Estados Unidos hace pública la "Doctrina Reagan", cuyas directrices plantean el firme propósito de apoyar abiertamente a países del Tercer Mundo en su lucha contra milicias insurgentes que presuntamente gocen del beneplácito del gobierno soviético.² No olvidemos lo que al respecto nos recuerdan las referencias de otros fotostatos: que esta controversia debe ser comprendida también dentro del contexto de las intervenciones oficiales y extraoficiales (entiéndase ilegales) hacia América Latina y Oriente Medio en las que incurre el gobierno de los Estados Unidos.³

-Walkman 1979: En julio de 1979 la corporación Sony comienza a comercializar el *walkman*, convirtiéndose éste en pocos meses en uno de los artículos electrónicos de mayor venta en occidente.⁴ Su reducido tamaño, ligero peso, prestaciones portátiles y bajo costo permiten establecer esta alternativa individualizada al tradicional *ghetto blaster*. El *walkman* ofrece mayores prestaciones individuales y un tipo de recepción solitaria que puede ser fácilmente desplazada de un sitio a otro. Independientemente del contexto o de la circunstancia, el mundo entero pasa a convertirse para el usuario de este aparato en pantalla visual sobre la cual plasmar a voluntad las selectas composiciones temáticas que desee escuchar, a manera de vídeo musical. El consumidor accede así a un nuevo tipo de poder, aunque éste conlleve también un incremento de sordera entre la población. La realidad física se convierte en potencial escenario y

¹ Para una relación detallada de la controversia que supuso en su momento la visita de Reagan al cementerio de Bitburg, véase Geoffrey Hartman (Ed.), *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

² http://www.pbs.org/wgbh/amex/reagan/timeline/index_4.html.

³ Así ocurre, por ejemplo, con la referencia "*Oliver North*", que aparece en *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146), y con la referencia "*Gaza Strip*", que aparece en *Sin título* (cat. n° 40, ARG # GF 1988-21) (Figura 151).

⁴ <http://www.sony.net/SonyInfo/News/Press/199907/99-059> y <http://www.bbc.co.uk/cult/ilove/years/1979/toys3.shtml>.

pretexto para un proceso de significación retraído, altamente personalizado –cuyo lenguaje proviene, en última instancia, de la industria de la música y de la corporación Sony. En este sentido, el *walkman* anuncia el crecimiento, que es también implosión, de la industria del entretenimiento durante la década de los 80. Es decir, es también reflejo de un sistema de producción cultural que hace coincidir de forma exponencial un número cada vez más amplio de consumidores con los intereses de contadas corporaciones multinacionales. El hecho de que el producto en cuestión se convierta en moda responde a necesidades creadas por el sistema de producción vigente, alterando tanto patrones de consumo como estilos de vida.⁵

-Cape Town 1985: Desde mediados de la década de los 50 el Congreso Nacional Africano venía proclamando bajo el liderazgo de Nelson Mandela la resistencia pasiva contra la segregación racial en la República de Sudáfrica. Con el paso del tiempo esta situación civil degenera ante la intolerancia del gobierno, conduciendo al encarcelamiento de Mandela en 1962 y a una serie de violentas represalias durante las décadas de los 60 y 70: Cato Manor y Sarpeville en 1960, Soweto en 1976, etc. En el año 1985 se desencadenan a lo largo de Sudáfrica una serie de violentas revueltas por parte de la población negra en contra de la segregación, sosteniéndose esta vez el conflicto como motivo de interés internacional gracias a los medios de comunicación, que emitieron estos sucesos durante meses. Ante la presión pública ejercida por los medios, complementada a su vez por diversos colectivos y por redes de solidaridad creadas a lo largo de varios países occidentales para luchar contra los supuestos procesos antidemocráticos de esta situación, la ONU toma una serie de medidas a mediados de la década de los 80 para denunciar públicamente la situación en Sudáfrica y marginar al país, tanto en el terreno político y económico como en el cultural y deportivo. Aunque en 1987, año en el que es realizada esta pieza, la situación permanecía todavía sin resolver, pocos años más tarde se solucionaría el conflicto. La celebración de las primeras elecciones multirraciales en abril de 1994 marcaba una victoria para el CNA y el fin de la segregación racial. Desplazaría el problema de una desigualdad basada estrictamente en características raciales, a una desigualdad basada en prerrogativas de orden económico.⁶

-Water-proof mascara 1971: En 1971 la compañía de cosméticos estadounidense *Maybelline* introduce su línea de productos de maquillaje *Great Lash Products*. Su fórmula de rimel se convertiría muy pronto en el cosmético de mayor venta de los Estados Unidos. Ese mismo año la compañía introduce también una línea especial de maquillaje para las mujeres afroamericanas.⁷

-Personal computer 1981: En el año 1981, la multinacional IBM introduce el “IBM Ordenador Personal”, pasando rápidamente este artículo a convertirse en indispensable herramienta para uso educacional y personal.⁸ A pesar de que ya en el año 1977 la sociedad *Apple* había lanzado el ordenador portátil,⁹ es a comienzos de la década de los 80 cuando el uso del ordenador personal se extiende y se hace cada vez más corriente.

-TLC: TLC son las siglas en inglés para *Total Lymphocyte Count*, el recuento total de glóbulos blancos en la sangre. Esta cifra es particularmente útil para detectar si una persona ha alcanzado el umbral del SIDA tras haber sido infectada por el virus del VIH y dar así seguimiento clínico al deterioro del sistema inmune en el paciente diagnosticado

⁵ Las referencias en otros fotostatos también se hacen eco de este patrón normativo. Es particularmente patente en *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145), *Sin título* (cat. n° 50, ARG # GF 1988-31) (Figura 153) y *Sin título* (cat. n° 202, ARG # GF 1992-22) (Figura 154).

⁶ La información para estas anotaciones ha sido tomada de <http://www.nodo50.org/observatorio/apartheid2.htm>.

⁷ Lee, Lens S.; Proctor, Angela; Sanford, Miranda; Vance, Laura; Wilhelm, Julie, “History of Cosmetics Industry”, www.ojin.wustl.edu/faculty/macdonald/cosmetics_history.pdf.

⁸ http://www.ibm.com/ibm/history/catalog/itemdetail_802000203.html.

⁹ Philippe Lemarchand, *op. cit.*, pág. 162.

con la enfermedad.¹⁰ TLC son también las siglas en inglés para *The Learning Channel*, un canal de televisión por cable que comienza a emitir a partir de la década de los 80 programas de contenido educacional 24 horas al día. La teledifusión por cable alteró radicalmente el panorama televisivo en Estados Unidos a partir de esa década –tanto del lado de la oferta, proporcionando un abanico más amplio de programaciones y de cadenas especializadas, como del lado de la demanda, aumentando el número de horas que el público televidente pasaba frente al televisor.

¹⁰ Más específicamente, este diagnóstico se efectúa mediante un recuento de las células T en la sangre. Las células T son un tipo de linfocitos que juegan un papel central en el sistema de inmunidad. Atacan a las células infectadas por el virus del VIH y activan otras células para que participen también en este proceso de defensa. Al disminuir gradualmente su número a medida que se reproduce el virus del VIH, llega un punto en el que ya no consiguen estabilizar eficazmente los efectos del agente invasor, momento en el que se diagnostica el SIDA. Hasta un estándar aproximado de 200 en el recuento de células T, una persona era considerada simplemente infectada por el virus. Por debajo de ese umbral se fundamentaba el diagnóstico del SIDA en el paciente. Este recuento numérico supone una sujeción del cuerpo clínico que González Torres refleja por otra parte en su serie "Pruebas Sanguíneas" como seguimiento del deterioro de su sistema de inmunidad en respuesta a estos índices. Al hacerse efectivo a nivel nacional este método de control y seguimiento, ello repercute a su vez en los comportamientos sexuales –y queda reflejado en la referencia "*Safer Sex 1985*", que aparece en *Sin título* (cat. n° 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143).

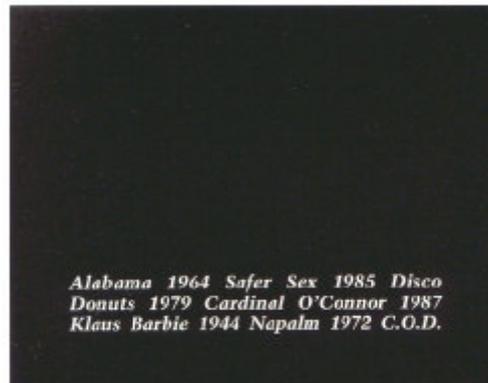


Figura 143. *Sin título*, 1987, cat. n° 16, ARG # GF 1987-19. Fotostato enmarcado. 26,7 x 33 cm.

-Alabama 1964: En el año 1963 Martin Luther King dirige una controvertida campaña de desobediencia civil en la ciudad de Birmingham (Alabama) como protesta pacífica en contra del violento racismo prevaleciente entonces en los estados del Sur. El año siguiente se desencadena el llamado "Verano de la Libertad" por los diversos estados del sur estadounidense,¹¹ dando paso en años subsiguientes a una serie de veranos calientes que se desplazarían por ghettos urbanos en el país.¹² El incidente liderado por Luther King asienta un significativo precedente que marca la historia del movimiento negro y de los derechos civiles en los Estados Unidos.

-Safer Sex 1985: En marzo del año 1985 se desarrolla y aprueba en los Estados Unidos un método clínico para detectar la presencia del virus del VIH en la sangre. A partir de ese momento, este examen de sangre y las prácticas de sexo seguro se convierten en las principales armas disponibles para combatir la epidemia. Practicar sexo seguro implicaba entonces, como ahora, prevenir cualquier intercambio de líquidos y fluidos corporales, por ejemplo, mediante el uso del condón o evitando prácticas sexuales consideradas de alto riesgo. Pero la derecha estadounidense aprovechó esta situación para sostener que hacer frente al SIDA implicaba la reducción, cuando no la total represión, de toda actividad sexual entre homosexuales, considerados "desde hace tiempo un depósito de enfermedades transmitidas sexualmente".¹³ Ante este panorama, la tarea de sobrepasar la falta de información o contrarrestar la desinformación disponible al público, educando a éste sobre la posibilidad de prevenir el contagio mediante prácticas de sexo seguro o sobre cualquier tipo de dato actualizado, tan importante para un síndrome del que tan poco se sabía, recayó principalmente en grupos organizados como el *Gay Men Health Crisis* (desde 1981),¹⁴ y *Act Up* (a partir de 1987).¹⁵

¹¹ Es a lo que alude la referencia "*Freedom Summer 1964*", que aparece en el fotostato *Sin título* (cat. n° 202, ARG # GF 1992-22) (Figura 154).

¹² Algunos de estos incidentes se recogen a su vez en las referencias del fotostato citado.

¹³ Jon Van, "AIDS Scare Leading to 'Safer' Sex", *The Chicago Tribune*, 14 de agosto de 1985, pág. 2, <http://www.aegis.com/news/ct/1985/CT850803.html>.

¹⁴ Este colectivo surgió a comienzos del brote de esta enfermedad. Ante el total desconocimiento de la misma y la falta de interés por parte de las autoridades, un pequeño grupo de individuos, la

Todavía en 1985 la postura oficial de Reagan era de total indiferencia ante el avance de esta epidemia. Puesto que nunca se llegaron a desarrollar vacunas o curas para este síndrome, el hecho de que la detección y la prevención fuesen las únicas armas de lucha disponible dejó doblemente estigmatizada a la parte de la población estadounidense considerada de alto riesgo. No tan sólo fue considerada responsable ante los ojos de la opinión pública por el avance de la enfermedad. También el peso de esa culpabilidad, añadida a la desinformación, causó estragos en los niveles de autoestima y en el comportamiento sexual de los afectados, puesto que esa necesaria redefinición de la actividad sexual era implementada a menudo en tanto que disciplina represiva. A la impotencia psicológica y emocional que resultaba de esta atmósfera penitenciaria, se añadía para las personas ya infectadas el hecho de tener que hacer frente al progresivo deterioro de su sistema de inmunidad sin medicación alguna, haciendo de ese preludio a la muerte un proceso tanto más devastador.

-Disco Donuts 1979: En 1979 González Torres se instala en la ciudad de Nueva York para continuar sus estudios universitarios en arte. Disco Donuts era una popular cafetería de la ciudad. Entre otros, se podía acudir a este local para recuperarse a altas horas de la noche, al salir de fiesta.

-Cardinal O'Connor 1987: Desde que fue nombrado cardenal de Nueva York en el año 1985 hasta su muerte en el año 2000, la trayectoria del Cardenal O'Connor como máximo dirigente de la Iglesia en ese estado se caracterizó, entre otras cosas, por incentivar una política de puertas abiertas hacia los numerosos inmigrantes y hacia las minorías raciales de la ciudad.¹⁶ Pero esta actitud aparentemente inclusiva, más abierta hacia la diferencia racial, étnica y cultural, iba acompañada de un dogma inflexible con respecto a diversas cuestiones que atañen directamente a los derechos civiles. Por ejemplo, en su defensa de los valores familiares el Cardenal O'Connor y la archidiócesis de Nueva York configuraban un influyente colectivo de oposición al uso de contraceptivos y a las prácticas de "sexo seguro" –precisamente en un contexto en el que el uso del preservativo era crucial en la lucha contra el SIDA. En su rechazo sin condiciones al uso del anticonceptivo, pero también a la homosexualidad y al aborto, el supuesto voto de la Iglesia de Nueva York "a favor de la vida" supone también un mandato de exclusión, una sanción promulgada desde un modelo de vida único, sin margen a alternativas. Conlleva el dictaminar como pecaminosas aberraciones, inmorales y contra natura al ser humano, los derechos y las libertades civiles de importantes segmentos de la población.¹⁷ En este sentido, la postura dialogante que toma aparentemente en ese contexto la archidiócesis de Nueva York bajo el Cardenal O'Connor es interesada estrategia que responde a las directrices que establece la Iglesia desde Roma para optimizar su labor de adoctrinamiento en América y adaptarse así a los desplazamientos migratorios y fenómenos de transculturalización que

mayoría padeciendo de este mal, decidieron organizar una pequeña agrupación privada en la ciudad de Nueva York bajo iniciativa propia. En un comienzo se trató de una iniciativa con limitados recursos, con una pequeña sede en Greenwich Village para apoyar a las personas afectadas e informar sobre los escasos datos que en aquel momento existían sobre el SIDA. En pocos años pasó a convertirse en un importante colectivo con ramas en casi todas las grandes ciudades estadounidenses. Para más información sobre la asociación Gay Men Health Crisis (GMHC) véase <http://www.mcny.org/Exhibitions/GMHC/gmhc.htm>.

¹⁵ Para más información sobre este colectivo, remitimos a <http://www.actupny.org/video>.

¹⁶ Entre estas minorías, los hispanos constituían un porcentaje importante en el número potencial de seguidores, llegando a configurar aproximadamente el 36 % de feligreses (exactamente 2,4 millones) cuando muere O'Connor, en el año 2000. (www.aciprensa.com/notic2000/enero/notic843.htm.)

¹⁷ Para un punto de vista opuesto, que defiende la postura del Cardenal O'Connor con relación a la comunidad homosexual y la epidemia del SIDA, véase "What Faith Looks Like. A tribute to John Cardinal O'Connor", *Break Point Online*, <http://www.breakpoint.org/Breakpoint/ChannelRoot/FeaturesGroup/ColsonsPage/What+Faith+Looks+Like.htm> y Michael S. Rose, "Farewell to a Prince of the Church. Cardinal John J. O'Connor called home at 80", *St Catherine Review*, mayo-junio 2000, <http://www.aquinas-multimedia-com/catherine/oconnor/html>.

se agudizan bajo ese contexto.¹⁸ El encuentro oficial que se produce en 1987 entre el Cardenal O'Connor, máximo dirigente de la Iglesia católica a nivel local, y el Papa, su Pontífice a nivel internacional, es confirmación de un mismo programa ideológico y reafirmación de ese dogma compartido.¹⁹

-Klaus Barbie 1944: Klaus Barbie, conocido también como el "carnicero de Lyon" por las atrocidades en las que incurrió como alto cargo de las S.S. bajo la ocupación nazi de Francia, usurpó otra identidad tras finalizar la Segunda Guerra Mundial. Fue encontrado en Bolivia a principios de la década de los 70.

-Napalm 1972: Napalm, un tipo de explosivo cuyo componente químico queda impregnado en el cuerpo mientras arde, fue utilizado con gran frecuencia en el transcurso de la Guerra de Vietnam. Su uso se hizo particularmente notorio al ser publicada en 1972 una fotografía de la Prensa Asociada en la que aparecía una niña vietnamita corriendo desnuda y despavorida junto a un grupo de otros niños, tras un ataque de napalm. El impacto de esta imagen, que viajó alrededor del mundo, aumentó el desaliento de la opinión pública estadounidense, cada vez más desmoralizada por el alto número de víctimas que cobraba su incursión en esta larga guerra.²⁰

-C.O.D.: Las siglas C.O.D. significan en inglés "cash on delivery" (contra-reembolso). Dicha modalidad de pago forma parte de una estrategia por la cual se incentiva el consumo a distancia, complementado por recursos mediáticos que facilitan el acceso del consumidor a la más variada mercadería, como pueden ser los anuncios en el periódico o las teletiemas. Así, éste puede potencialmente acceder desde la comodidad de su hogar a todo lo que el dinero compra –en un país donde el dinero supuestamente lo compra todo.

¹⁸ Véanse las anotaciones a las referencias "Pope", que aparecen en *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146) y *Sin título* (cat. n° 40, ARG # GF 1988-21) (Figura 151).

¹⁹ Véanse asimismo las anotaciones para la referencia "Cardinal O'Connor 1988", que aparecen junto a *Sin título* (cat. n° 39, ARG # GF 1988-20) (Figura 149).

²⁰ <http://www.cbsnews.com/stories/2002/02/28/politics/main502490.shtml>.

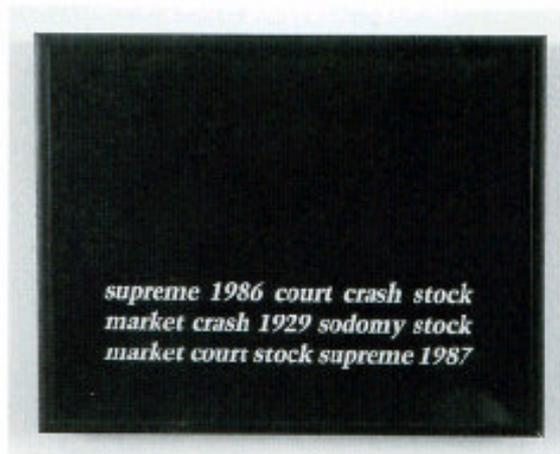


Figura 144. *Sin título*, 1987, cat. n° 22, ARG # GF 1988-4. Fotostato enmarcado. 20,3 x 25,4 cm.

-supreme 1986: A partir de 1986 la Corte Suprema de los Estados Unidos toma un giro más conservador tras la sucesión del jubilado Juez Supremo Warren E. Burger, en cargo desde 1969, por William Rehnquist, nominado por Reagan antes de ser aprobado por el Congreso ese año. Bajo Rehnquist, la Corte Suprema adoptó una actitud más conservadora con respecto a los derechos de los acusados criminales y la pena de muerte, pero también hacia programas federales de discriminación positiva.²¹ El año 1986 marca a su vez la notoria decisión del Tribunal Supremo en el caso *Bowers vs. Hardwick*. El demandante, Bowers, había sido inculpado por cometer el delito de sodomía en el estado de Georgia, pero había recurrido esta sentencia en todos los tribunales regionales y estatales hasta llegar al Tribunal Supremo. Bowers mantenía que su sentencia de culpabilidad entraba en conflicto con su derecho constitucional a la privacidad, puesto que el arresto que se le hizo bajo cargos de sodomía fue llevado a cabo tras una entrada forzosa a su hogar por un grupo de policías que no tenían permiso previo de registro domiciliario.²² El Tribunal Supremo sentenció en 1986 que la entrada forzada llevada a cabo por la policía había sido constitucional, así como el subsiguiente arresto de Bowers por cargos de sodomía. Al tratarse de una decisión tomada por el mayor tribunal apelativo de la nación, una de las instituciones angulares de la democracia en los Estados Unidos, asentó un precedente para futuros casos, dictaminando implícitamente que los ciudadanos homosexuales estadounidenses no estaban protegidos en la intimidad de su hogar (o de su cama) por el derecho constitucional a la privacidad; y que permanecían en todo lugar y momento sujetos al escrutinio del control policial, estatal y judicial.²³

-court crash stock market stock crash 1929: Una especulación bursátil desencadena el 24 de octubre de 1929 el pánico y la caída de la bolsa de Nueva York,

²¹ Eric Foner y John A. Garraty, *op. cit.*, págs. 137, 926, 1052. La legislación en torno al *Affirmative Action* (traducida en castellano como "acción positiva" o "discriminación positiva"), fue concebida por el presidente J. F. Kennedy a comienzos de la década de los 60, siendo elaborada en mayor detalle (tras su asesinato) por el presidente L. B. Johnson. Consiste básicamente en la aplicación obligatoria de cuotas de miembros procedentes de las diversas identidades étnicas y raciales en universidades, en la administración pública y en empresas subvencionadas por el gobierno a lo largo del país.

²² Para una descripción detallada del caso, véase *Bowers vs. Hardwick*, 478 U.S. 186 (1986), <http://www.uscaselaw.com/us/478/186.html>.

²³ No olvidemos que la sodomía fue considerada un delito en los Estados Unidos hasta 2003.

hecho del que no comenzaría a recuperarse hasta 1932. La Gran Depresión en la que se encontraron inmersos los Estados Unidos durante este periodo supuso un inesperado vuelco de la prosperidad económica que había traído su incursión en la Primera Guerra Mundial. Esta crisis económica tuvo repercusiones a nivel mundial, trasladándose a crisis bancarias y comerciales que afectaron negativamente al sector de la agricultura y que redujeron la producción industrial mundial en más de un 50%. En este sentido, se trató también de una crisis del capitalismo, cobrando diferentes saldos a lo largo de los distintos países occidentales. Encerraba parte de los fallos heredados de las grandes crisis europeas de la segunda mitad del siglo XIX, como el subconsumo social frente a la sobreproducción agrícola e industrial. Así, por ejemplo, durante la recuperación económica que siguió a la Primera Guerra Mundial, el aumento en los ingresos salariales (17%) fue inferior al de la producción (35%) y al de los beneficios de empresas (62%), con el resultado de que 6 de los 27 millones de hogares estadounidenses (en su mayoría de inmigrantes y minorías raciales y étnicas) estaban ya en la miseria antes del incidente bursátil que terminó por desencadenar la Gran Depresión. El espectro de este oscuro pasado en la historia moderna sirvió también de lección económica y política a los Estados Unidos, como demostraron los sucesos posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

-sodomy stock market court stock supreme 1987: En el año 1987 ocurre una inesperada caída en la bolsa de valores estadounidense como resultado de una burbuja financiera mantenida por el fuerte volumen de especulaciones. El incidente puso en evidencia la fragilidad del supuesto crecimiento económico que preconizaban los seguidores del programa económico neoliberal que defendía el gobierno Reagan. Al entrelazar los términos "sodomía", "bolsa de valores" y "corte suprema", la referencia sugiere un desplazamiento en la seguridad del ciudadano medio, tanto en términos de sus finanzas como en términos de sus derechos. Señala, desde esta perspectiva, hacia la incertidumbre de un contexto en el que la estabilidad obtenida bajo el estado benefactor da paso a un juego de ruleta cuyo movimiento deja sin esclarecer el motivo o el interés de cada dato que se precisa y de cada acto que se presencia.



Figura 145. *Sin título*, 1988, cat. n° 23, ARG # GF 1988-3. Fotostato enmarcado. 27,9 x 35,6 cm.

-**Patty Hearst 1975:** Patty Hearst fue la nieta de Randolph Hearst, dueño y dirigente de un multimillonario imperio de medios informativos. Fue secuestrada a comienzos del año 1974 por un pequeño grupo terrorista denominado "Ejército de Liberación Simbionés".²⁴ Durante el transcurso del año 1974, tanto grabaciones sonoras y visuales como declaraciones de presuntos testigos presenciales incriminaron a Patty Hearst por haberse afiliado al grupo de terroristas que la había secuestrado en un primer momento y por haber iniciado presuntamente una relación sentimental con uno de sus secuestradores. En septiembre de 1975 Patty Hearst fue encontrada y arrestada por el FBI junto a otros miembros del grupo terrorista en un apartamento de Los Ángeles. Durante el polémico y mediatizado juicio que prosiguió a estos incidentes, un prestigioso abogado mantuvo en todo momento la inocencia de Hearst, alegando que tanto las acusaciones hechas en su contra como la preponderante evidencia presentada era falsa. Aun así, la acusada fue posteriormente encontrada culpable por el jurado y enjuiciada.²⁵

-**Jaws 1975:** *Tiburón* fue la película más taquillera de todos los tiempos desde que salió en el año 1975 hasta el año 1977.²⁶ Su fantástico relato de terror y ciencia-ficción marcó el comienzo de un nuevo tipo de producción por parte de los estudios de Hollywood. Basado en el impacto del *blockbuster*, la rentabilidad del estreno quedaba garantizada por un elaborado sistema de mercadeo que incluía una amplia gama de artículos de consumo relacionados con la película. Éstos fomentaban a su vez una clientela variada entre diversos sectores de la población. Lucrativa convergencia de consumo y cultura, su

²⁴ El término "simbionés" fue adoptado del término "simbiosis", utilizado en las ciencias biológicas para denominar un entorno en el que distintas especies cohabitan en dependencia unas de otras. De su ambiguo programa ideológico resaltaba ante todo el rechazo categórico a los detentores de riqueza y poder, así como el supuesto compromiso de proteger los intereses de los sectores más desprotegidos de la población a nivel social y económico. (<http://www.crimelibrary.com/classics/hearst>, y http://www.crimelibrary.com/terrorists_spies/terrorists/hearst/2.html?sec=22.)

²⁵ "Hearst, Soliah and The S.L.A. The Arrest", http://www.crimelibrary.com/terrorists_spies/terrorists/hearst/3.html?sec=22; "Hearst, Soliah And The S.L.A. The Controversial Trial", http://www.crimelibrary.com/terrorists_spies/terrorists/hearst/4.html?sec=22, y "Hearst, Soliah And The S.L.A. The Brainwashing Theory", http://www.crimelibrary.com/terrorists_spies/terrorists/hearst/5.html?sec=22.

²⁶ Jaime N. Christley, "Jaws 1975", 9 de julio de 2001, <http://www.filmwritten.org/reviews/1975/jaws.html>.

rendimiento se extiende para abarcar diversos mercados de consumidores, entrelazando con mayor eficacia negocio, espectáculo y entretenimiento.²⁷

- **Vietnam 1975:** Tras la derrota estadounidense en la Guerra de Vietnam (1973), el Vietcong comunista ocupa Saigón en 1975, llevando a cabo el año siguiente la unificación entre Vietnam del Norte y Vietnam del Sur. El saldo negativo de esta larga y sangrienta guerra marca la primera derrota militar de los Estados Unidos, grabándose en la opinión pública estadounidense como rotundo fracaso y equivocación a no repetir.²⁸

- **Watergate 1973:** Durante el año 1972 el periódico *Washington Post* publica una serie de incidentes turbios en la Casa Blanca que son poco después confirmados por la Agencia Federal de Investigación (FBI). Los datos conducen en 1973 a una trama de espionaje y sabotaje político partidista por parte de la administración Nixon.²⁹ A lo largo de ese año se emite por televisión el escandaloso caso judicial que se lleva a cabo para enjuiciar a los implicados (caso Watergate); se extiende la trama de corrupción y se implica cada vez más al entonces Presidente Nixon; nombrándose una Comisión Investigadora del Senado. Al enfrentarse a la posibilidad de ser destituido de su cargo presidencial por obstrucción de las investigaciones, en 1974 Nixon se ve obligado a hacer públicas una serie de grabaciones que lo incriminan directamente en el caso Watergate y dimite de la presidencia.³⁰

- **Bruce Lee 1973:** Nacido en los Estados Unidos de descendencia china, Bruce Lee se había dado a conocer durante la década de los 60 como protagonista de la popular serie televisiva de acción *El avispón verde*. Su apariencia corriente y su menuda constitución física hacía aún más espectacular su capacidad de sobreponerse a cualquier número de adversarios luchando con sus dos manos, cuerpo a cuerpo. Justiciero de las buenas causas, defensor de los oprimidos y desamparados, era "el desvalido que al final siempre triunfaba".³¹ En 1972 Bruce Lee protagonizó su primera película de Kung Fu, *Fists of Fury*. Esta película, y las tres siguientes que protagonizaría en 1973, *Enter the Dragon*, *The Chinese Connection* y *Return of the Dragon*, lo convertirían en superestrella de la noche a la mañana.³² Pero ese mismo año, un edema (ensanchamiento del cerebro) acabó con la vida del joven actor de 32 años, mientras se encontraba en casa de una actriz en Hong Kong. Su inesperada muerte, bajo circunstancias que nunca se llegaron a esclarecer del todo, suscitó posteriormente una serie de especulaciones sobre el incidente, incluyendo el posible abuso de drogas y otros asuntos turbios.³³ Tras su muerte, Bruce Lee se convirtió en un icono popular que alcanzaría dimensiones míticas a lo largo de la década de los 70, particularmente entre jóvenes de diversas minorías raciales y étnicas.³⁴

²⁷ Jeff Jarot, "Dissecting the Great White: Steven Spielberg's *Jaws* and the Advent of the «Summer Blockbuster» Genre", <http://www.spielbergfilms.com/jawsdissectingarticle.html>.

²⁸ La referencia "*Napalm 1972*", que aparece en *Sin título* (cat. n° 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143), y la referencia "*Pol Pot 1975*", que aparece en *Sin título* (cat. n° 25, ARG # GF 1988-5) (Figura 147), sacan a relucir diversos matices de este conflicto bélico.

²⁹ Uno de los principales detonantes de todo este asunto es el artículo publicado por Alfred E. Lewis, "5 Held in Plot to Bug Democrats' Office Here", *Washington Post*, 18 de junio de 1972, pág. A01, <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/longterm/watergate/articles/061872-1.html>.

³⁰ <http://www.watergate.info/chronology/1973.html> y <http://www.watergate.info/chronology/1974.html>.

³¹ Mary Ann Oshana, "Lee, Bruce", *The International Dictionary of Films and Filmmakers. Actors and Actresses*, vol. III Londres, St. James Press, 1986, págs. 377-378.

³² Stephen Dowling, "Bruce Lee: The Kung Fu Legend", *BBC News Online World Edition*, <http://www.news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3081361.stm>.

³³ <http://www.cbsnews.com/stories/2003/07/18/entertainment/main564038.shtml>.

³⁴ La referencia "*Robocop 1987*", que aparece en *Sin título* (cat. n° 25, ARG # GF 1988-5) (Figura 147), y "*Dirty Harry 1988*", que aparece en *Sin título* (cat. n° 52, ARG # GF 1988-33) (Figura 152), también son referencias extraídas del celuloide por González Torres para cuestionar tanto la concepción de lo "normal" como modelos normativos de la masculinidad.

-**Munich 1972:** El 5 de septiembre de 1972, ocho terroristas palestinos pertenecientes al grupo terrorista "Septiembre Negro" secuestraron y mataron a once atletas israelíes en los Juegos Olímpicos de Munich.³⁵

-**Waterbeds 1971:** En 1971 se patentan y comienzan a comercializar a través de los Estados Unidos las camas de agua,³⁶ convirtiéndose en símbolo emblemático para la posteridad de la liberación sexual que caracterizó a la década de 1970, conseguida tras las luchas sociales y civiles de la década anterior.

-**Jackie 1968:** Joven madre, intachable esposa y refinada mujer adinerada, al convertirse además en Primera Dama de un Presidente eminentemente demócrata, Jacqueline Kennedy supuso para millones de mujeres durante la década de los 60 el modelo ejemplar de la mujer estadounidense. Su popularidad sólo creció al convertirse en abnegada viuda, tras el asesinato del Presidente J. F. Kennedy en el año 1963. En un primer momento, Jackie y el clan de los Kennedy heredaron el beneplácito patriótico de la opinión pública estadounidense. Pero esta situación dio un momentáneo vuelco cuando el día 20 de octubre de 1968 la joven viuda contrajo matrimonio con el multimillonario Aristóteles O'Nassis. No era tan sólo el hecho de que se casara con un extranjero lo que conmocionó su imagen pública, sino el hecho de que O'Nassis estuviese en las antípodas del fallecido Presidente Kennedy, gran defensor de la tradición socialdemócrata en los Estados Unidos. O'Nassis disfrutaba de un pasado dudoso, lleno de despiadadas manipulaciones y oscuras, cuando no ilícitas, negociaciones. Estos rumores incluían especulaciones sobre su posible intervención en la venta ilegal de armas a países hostiles a los Estados Unidos durante la Guerra Fría, aunque nunca llegaron a probarse.³⁷

³⁵ http://www.palestinefacts.org/pf_1967to1991_munich.php y http://www.olympic.org/uk/games/past/innovations_UK.asp?OLGT=1&OLGY=1972. Otra referencia al conflicto palestino-israelí, "Gaza Strip 1963", aparece en el fotostato *Sin título* (cat. n° 40, ARG # GF 1988-21) (Figura 151).

³⁶ *Hall vs. Aqua Queen* (agosto 1996), Corte Federal de Revocaciones, <http://www.law.emory.edu/fedcircuit/aug96/96-1014.html>.

³⁷ *The E! True Hollywood Stories: Aristoteles O'Nassis*, programa de televisión emitido por la cadena de televisión *E-Entertainment Network* en el año 1999.

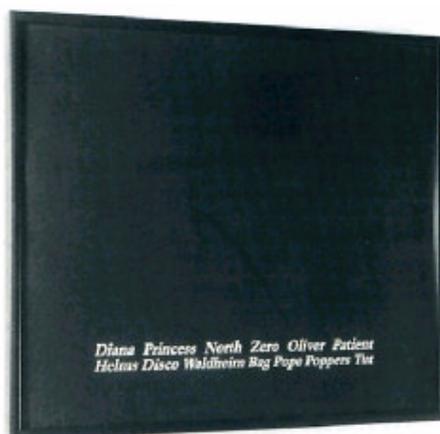


Figura 146. *Sin título*, 1988, cat. n° 24, ARG # GF 1988-2. Fotostato enmarcado. 26,7 x 33 cm.

-**Diana Princess:** Durante la década de los 80 los medios de comunicación hicieron de Diana Spencer, Princesa de Gales, un complejo personaje mediático en el que colisionaron valores ancestrales, costumbres tradicionales y realidades contemporáneas. Símbolo nacional y heredera consorte al trono, destacó tanto por su privilegiada situación social como por la simpatía que suscitó su constante roce con las rígidas normativas impuestas por la tradicional Casa de Windsor. Personaje estelar de la prensa rosa, su protagonismo eclipsó en toda regla a los otros miembros de la Casa Real. Se convirtió súbitamente en madre separada, joven amante y mártir heroica. Suscitó también una gran simpatía en la comunidad homosexual, entre otras razones, por ser el único miembro de la Casa Real en hacerse solidaria desde un principio con aquellos acechados por el SIDA.

-**Oliver North:** En octubre de 1986 se hace pública una serie de colaboraciones armamentísticas irregulares que había mantenido el gobierno de Reagan en secreto con las milicias contrarias a los gobiernos de Irán y de Nicaragua entre octubre de 1984 y octubre de 1986.³⁸ Este apoyo extraoficial a los Contra, al margen del conocimiento público y sin aprobación del Congreso de los Estados Unidos, contrastaba con la postura pública de oposición rotunda al terrorismo que mantenía Reagan. Para esclarecer el asunto, se creó un Consejo Independiente de Investigación. Éste dictaminó que existían una serie de altos cargos del gobierno de Reagan directamente implicados en estas negociaciones ilegales —entre ellos el ex Teniente Coronel Oliver North. Durante la investigación de estos incidentes Oliver North fue encontrado culpable de haber estado involucrado en esas transacciones turbias y de haber mentido al Congreso. Fue sancionado por ello en un primer momento, pero la posterior intervención del Senador Jesse Helms consiguió que le fuese devuelta una pensión anual de 23.000 dólares que le había sido retirada por el gobierno federal a raíz de estos incidentes.³⁹

³⁸ Para un recuento más reciente de estos incidentes, véase Robert Parry, "Lost History: Ollies Enemies & The FBI", *The Consortium*, 3 de marzo de 1997; <http://vander.hashish.com/articulos/irancontra/olliesenemies.html> y Robert Parry, "Firewall: Inside the Iran-Contra Cover Up", 16 de junio de 1997, *The Consortium*, <http://vander.hashish.com/articulos/irancontra/insideirancontracoverup.html>.

³⁹ Francisc Torres, "Policías y ladrones al mismo tiempo: Arte, financiación estatal y reacción política en USA", *Lápiz*, n° 65 (febrero 1990), pág. 38.

-Patient Zero: "Paciente cero" fue como se denominó en los medios de comunicación a Gaetan Douglas, un azafato de vuelo canadiense que se vinculó con el brote del SIDA en seres humanos al finalizar la década de los 70. Puesto que esta anomalía tan sólo había sido detectada con anterioridad en animales como primates, Gaetan Douglas se convertía ante la opinión pública en principal agente transmisor e iniciador del traslado de esta epidemia a los seres humanos –dando con ello a entender también una relación entre esta anomalía poco natural del sistema inmune y el supuestamente depravado estilo de vida de los homosexuales.⁴⁰ Todo comenzó en el año 1979, cuando Douglas acudía por vez primera al Centro Médico de la Universidad de Nueva York para tratarse una serie de extrañas erupciones violáceas que le aparecieron en el cuello. Al poco tiempo, varios de los estudios médicos sugirieron que los individuos afectados por este mal, considerado entonces un "cáncer gay",⁴¹ habían tenido algún tipo de contacto sexual, directo (o indirecto, a través de terceras personas) con Gaetan Douglas. Puesto que los casos podían ser rastreados en distintas ciudades estadounidenses a las que éste viajaba regularmente, los estudios demostraron la relación entre sus viajes internacionales y la propagación de la enfermedad.

-Helms: La referencia alude al Senador Republicano Jesse Helms y a su proyecto de Enmienda a la Constitución.⁴²

-Disco: Durante la década de los 70 la música disco acompañó un estilo de vida nocturna fantasiosa y llena de glamour en el que la discoteca formaba el pilar principal. Más que una simple moda, suponía todo un estilo de vida que permitía escapar, aunque sólo fuese durante breves horas, al tedio de las obligaciones diarias y a la banalidad de la vida corriente, rígidamente estratificada por clase y por medios económicos. Este particular gusto del exceso, complementado por un ambiente proclive al uso de drogas y a la promiscuidad,⁴³ marcó a toda una generación hasta que comenzaron los primeros brotes del SIDA al finalizar la década de 1970. Dicha tradición encuentra su prolongación en los clubes de fiesta durante la década de los 80.

-Waldheim: Kurt Waldheim fue elegido Secretario General de la Organización de las Naciones Unidas el 22 de diciembre de 1971. Quince años más tarde, en 1986, Waldheim se postula para las elecciones presidenciales de Austria y el *New York Times* publica una serie de datos que le vinculan con el régimen nacionalsocialista de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Entre estos datos destacaba la colaboración de Waldheim en crímenes de genocidio contra la población judía. Aun así, Waldheim consigue ganar las elecciones. Aunque el pasado de Waldheim fue conocido por varios de los países integrantes de la ONU durante los dos mandatos que éste fue Secretario General (1972-1981), dicha información nunca antes había sido hecha pública por conveniencia política. Tal vez sea relevante destacar que George Bush (padre) era el embajador estadounidense en la ONU cuando Waldheim fue elegido Secretario General por vez primera, y que Bush era el candidato nominado por el partido Republicano para remplazar a Reagan en las elecciones presidenciales de 1988 (año en el que se realiza este fotostato).⁴⁴

-Bag: "Bolsa" (en inglés). Esta alusión a una bolsa común y corriente se convierte en metáfora del desplazamiento de información en el que participan las demás referencias.

⁴⁰ "The Origins of AIDS", <http://www.aidstakecare.com/medical/AllaboutHIV/originof.html> y *The AIDS epidemic in San Francisco: The Medical Response, 1981-1984*, vol. 4, <http://arc.cdlib.org/ark:/13030/kt2m3ng98v1>.

⁴¹ Lawrence K. Altman, "Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals", *The New York Times*, 3 de julio de 1981, <http://www.nytimes.com/1981/07/03/health/03AIDS.html>.

⁴² Véanse las anotaciones a la referencia "Helms Ammendment 1987", recogidas en *Sin título* (cat. n° 39, ARG # GF 1988-20) (Figura 149).

⁴³ Véanse más abajo las anotaciones a las referencias "Poppers" y "Tu".

⁴⁴ "Finnish Foreign Ministry Knew of Waldheim's Nazi Past already in 1971", *Helsingin Sanomat International Edition*, <http://www.helsinki-hs.net/news.asp?id=2000103E1>.

-**Pope:** Durante la década de los 80 Juan Pablo II, el Papa viajero como era entonces denominado por muchos feligreses, se desplazaba continuamente de un país a otro para difundir los valores de la Iglesia católica frente al vertiginoso cambio de un mundo inmerso en los efectos de la globalización. Su mensaje de paz coincide con las prerrogativas de una institución fundamentalmente conservadora; va al encuentro de los acontecimientos históricos más recientes promulgando el diálogo y la comprensión, sin por ello dejar de lado las más férreas y dogmáticas posturas en nombre de una credo universal.⁴⁵ En cierta medida, su resolución de las diferencias es también comunión que compromete la complejidad de lo diverso a los estrictos márgenes del dogma. Esta referencia al Papa efectuada por González Torres queda matizada por el clima extremadamente conservador que impone el reaganismo en los Estados Unidos, avalado a su vez por el apoyo de diversos colectivos religiosos que mantienen un frente común para defender la tradición moral e ideológica de la derecha. Queda patente, por ejemplo, cuando el Presidente Reagan se desplaza en persona para recibir al Papa en su visita de 1987 a los Estados Unidos, un año antes de producir González Torres este fotostato.⁴⁶ No olvidemos que aunque por un lado la Iglesia predica la tolerancia y la comprensión, también permanecía diametralmente opuesta a muchas de las transformaciones que habían surgido en la estructura social de los Estados Unidos tras décadas de lucha militante por parte de colectivos feministas, gays y lésbicos. Basta con comprobar al respecto que entonces (como ahora) el Papa y la Iglesia no condenaban al homosexual por ser homosexual, sino por practicar su homosexualidad.

-**Poppers:** El consumo de Poppers, a menudo conjuntamente con otras drogas, era muy frecuente en barras y discotecas durante finales de la década de los 70 y a lo largo de los 80 por las sensaciones realizadas que provoca.⁴⁷ Se trata de un producto farmacológico perteneciente a los nitritos volátiles cuyo componente químico es el nitrito de amilo. La inhalación del producto relaja el músculo liso, que rodea los vasos sanguíneos. Al relajarse éstos, inducen al corazón a bombear más sangre en las arterias del cuerpo. Este aumento inmediato de las palpitaciones del corazón y en el riego sanguíneo puede ir acompañado de un ligero mareo y de un sentido táctil y gustativo realzado. Dado que los músculos de la esfinge de todo el cuerpo son el músculo liso, la vagina y el ano se pueden encontrar también más relajados y sensibles durante el acto sexual tras el consumo de esta droga. A pesar de que sus efectos suelen durar poco más de 90 segundos tras la última inhalación, usuarios afirman poder seguir alcanzando estos efectos inhalando con frecuencia cantidades pequeñas mientras bailan o tienen sexo. Su

⁴⁵ Así resume el Papa Juan Pablo II en el año 1999 este enfoque ideológico por el cual ha luchado en América (pero también en el resto del mundo) durante casi dos décadas: "En el ámbito civil, pero con implicaciones morales inmediatas, debe señalarse entre los aspectos positivos de la América actual la creciente implantación en todo el continente de sistemas políticos democráticos y la progresiva reducción de regímenes dictatoriales. La Iglesia ve con agrado esta evolución, en la medida en que esto favorezca cada vez más un evidente respeto de los derechos de cada uno, incluidos los del procesado y del reo... Por otra parte, la existencia de un Estado de Derecho implica en los ciudadanos y, más aún, en la clase dirigente el convencimiento de que la libertad no puede estar desvinculada de la verdad. En efecto, los graves problemas que amenazan la dignidad de la persona humana, la familia, el matrimonio, la educación... proponen la cuestión del Derecho. Los Padres Sinodales han subrayado con razón que los derechos fundamentales de la persona humana están inscritos en su misma naturaleza, son queridos por Dios y, por tanto, exigen su observancia y aceptación universal. Ninguna autoridad humana puede transgredirlos apelando a la mayoría o a los consensos políticos, con el pretexto de que así se respetan el pluralismo y la democracia. Por ello, la Iglesia debe comprometerse en formar y acompañar a los laicos que están presentes en los órganos legislativos, en el gobierno y en la administración de la justicia, para que las leyes expresen siempre los principios y los valores morales que sean conformes con una sana antropología y que tengan presentes el bien común." (*Ecclesia in America*, Exhortación Apostólica Post Sinodal, Capítulo II, "El encuentro de Jesucristo en el Hoy de América", 22 de enero de 1999, <http://www.ecclesiales.org/subsidios/ecclesia.htm>.)

⁴⁶ Véanse las anotaciones a la referencia "The Pope 1987", que aparecen en *Sin título* (cat. n° 40, ARG # GF 1988-21) (Figura 151).

⁴⁷ La información técnica que sigue a continuación ha sido tomada de <http://www.rushpoppers.com/esgna.html>.

abuso, como el de cualquier droga, está médicamente contraindicado y puede producir daños nocivos e irreversibles.

- **Tut:** "Tut" es uno de los nombres por los cuales se denomina popularmente a la cocaína. Los efectos por el consumo de esta droga son, entre otros, excitabilidad, euforia, gran locuacidad, pulso acelerado, agitación, pupilas dilatadas, pero también paranoia y alucinaciones. La expresión *tut* es también utilizada en inglés como manera de "chasquear la lengua en señal de desaprobación".⁴⁸

⁴⁸ *Collins Diccionario Español – Inglés, English – Spanish*, sexta edición, Barcelona, Grijalbo, 2000.



Figura 147. *Sin título*, 1988, cat. n° 25, ARG # GF 1988-5. Fotostato enmarcado. 26,7 x 29,8 cm.

-Pol Pot 1975: En el año 1975 da comienzo la dictadura comunista de Pol Pot, a la cabeza del Khmer Rojo en Camboya. Pero sus presuntos vínculos con el marxismo chino mostraron ser sobre todo una estrategia interesada por la cual el dictador procuró consolidar su poder.⁴⁹ El régimen instituido por Pol Pot hasta el año 1979 estuvo marcado por una intensa y sangrienta xenofobia en la que destacaron numerosas masacres, produciendo el exilio en masa y la muerte de millones de civiles.⁵⁰

-Prague 1968: En el año 1968 las fuerzas militares soviéticas toman la capital checoslovaca para terminar de un golpe con la "Primavera de Praga", una serie de reformas liberales (también conocidas como socialismo con rostro humano) que se habían intentado introducir en Checoslovaquia. Ese mismo año, los países occidentales hacían frente a las protestas masivas y revueltas incontrolables que comenzaban en mayo.

-Robocop 1987: La trama de esta película de ciencia-ficción, estrenada en 1987, desarrolla un panorama bajo el cual los Estados Unidos se encuentran reducidos a un monopolio de corporaciones industriales y militares; las ciudades industriales han caído en ruinas y los servicios públicos dependen exclusivamente del sector privado.⁵¹ El film narra las hazañas de Robocop, indestructible agente policial cibernético construido por una corporación. Se trata de un híbrido: el cadáver recompuesto de un ex-policía de Detroit acoplado a un dispositivo tecnológico de última generación. Aunque hecho a medida para seguir ordenes corporativas, Robocop dispone todavía de memoria (y de emociones), recuerdos momentáneos de padre y esposo cuyo reducto del pasado le proporcionan la fuerza moral para valorar el bien y el mal, hasta llegar a combatir en contra de la propia corporación que lo ha creado. Su prominente caparazón es un apéndice más del estereotipo de la masculinidad *made in the USA* que en la década de los 80 pautó el sistema de producción cultural estadounidense bajo la ecuación del "más

⁴⁹ <http://www.etext.org/Politics/MIM/faq/polpot2.htm>.

⁵⁰ Para más datos sobre la cruzada en contra de las etnias bajo el régimen de Pol Pot y sobre la intervención estadounidense bajo Nixon en ese contexto, remitimos a Ben Kienman, *The Pol Pot Regime: Race, Power and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge. 1975-1979*, New Haven, Yale University Press, 1992.

⁵¹ <http://www.all-reviews.com/videos-4/robocop.htm>.

es mejor".⁵² A pesar de las radicales transformaciones a las que ha sido expuesto, tanto corporales como psíquicas y emocionales, una esencia inconfundiblemente masculina perdura en el protagonista: a pesar de ser frío e imperturbable, Robocop alberga en su interior los más tiernos recuerdos como esposo y padre de familia. La película sugiere que no todo es lo que parece, que el interés de toda apariencia es manipulación interesada, pero aun así, en este recuento sólo hay margen para dos polos irreconciliables, el bueno y el malo –siendo el lado bueno, como podría esperarse, el que dicta el final de juego.

-H bomb 1954: El 1 de noviembre de 1954 los Estados Unidos detonan la bomba H en el archipiélago de Bikini (Islas Marshall). Se trató tan sólo de una prueba, pero la fuerza que desencadenó la detonación de esta bomba de hidrógeno, 600 veces más poderosa que la bomba atómica utilizada en Hiroshima, sobrepasó toda expectativa científica, superando incluso la capacidad de los instrumentos de medición disponibles en aquel momento.⁵³

-Wheel of Fortune 1988: "La rueda de la fortuna" fue uno de los concursos más populares de la televisión estadounidense durante la segunda mitad de la década de los 80. Para concursar, los participantes tenían que girar en cada turno una enorme ruleta, sobre la que estaban marcadas distintas cantidades de dinero, e intentar adivinar un texto escondido detrás de unas pantallas luminosas. Mientras más adivinaba cada concursante, más dinero acumulaba, hasta que al final ganaba el participante que lograba acumular el mayor caudal. Con esa suma de dinero hipotético, el jugador adquiría entonces el derecho a comprar mercancías entre una amplia gama de productos provistos para ese fin.⁵⁴ En su particular manera de relacionar el dinero, la información y el consumo, la estructura de este programa es reflejo burdo de las expectativas, las incertidumbres y las desilusiones a las que estaba expuesta la ciudadanía en general bajo la "Sociedad del Casino".⁵⁵

-Spud: No hemos podido encontrar relación alguna para esta palabra, que posiblemente remita a un seudónimo.

⁵² El exceso del que hace gala *Robocop* es contramoneda que recuerda las características que engalanan al tiburón que protagoniza *Jaws*. Ambos son especies cuyo cultivo y parentesco garantiza el árbol genealógico del *blockbuster*. Véanse las anotaciones de la referencia "*Jaws 1975*", que aparece en *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145).

⁵³ http://www.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/march/1/newsid_2781000/2781419.stm. Véanse las anotaciones a las referencias "*Ike 1952*" y "*Geneva 1955*", que aparecen en *Sin título* (cat. n° 37, ARG # GF 1988-19) (Figura 148).

⁵⁴ http://www.tvome.com/tvome/servlet/ShowMainServlet/showid_44131.

⁵⁵ Véanse las referencias a "*court crash stock market stock crash 1929*" y "*sodomy stock market court stock supreme 1987*", que aparecen en *Sin título* (cat. n° 22, ARG # GF 1988-4) (Figura 144).



Figura 148. *Sin título*, 1988, cat. n° 37, ARG # GF 1988-19. Fotostato enmarcado. 26 x 33 cm.

-Poland 1939: El 1 de septiembre de 1939 la invasión de Polonia por tropas alemanas desencadena el inicio de la Segunda Guerra Mundial en Europa.

-Pearl Harbor 1941: El 7 de diciembre de 1941 el ataque de aviones japoneses sobre la base estadounidense de Pearl Harbor destruye gran parte de la flota yanqui y desencadena la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.

-Nuremberg 1946: En el año 1946 se inician los Juicios de Nuremberg contra altos cargos nazis por crímenes cometidos contra la humanidad durante la Segunda Guerra Mundial.

-Ike 1952: En el año 1952 el General Dwight ("Ike") Eisenhower es elegido Presidente de los Estados Unidos. Visita en diciembre de ese mismo año Corea para participar en las negociaciones que desembocan en el fin de la Guerra de Corea en 1953, facilitadas a su vez por la muerte de Stalin. Se establece el paralelo 38 como frontera definitiva entre Corea del Norte y Corea del Sur. Se cierra así el conflicto de descolonización que había enfrentado desde el año 1950 a Corea del Norte (bajo apoyo chino y soviético) con Corea del Sur (bajo apoyo estadounidense, mediante petición de la ONU, tras la invasión de ésta por parte de Corea del Norte). Al finalizar la guerra, el coste humano total había sido de 2.415.601 personas. De estos, 1.400.000 habían sido comunistas (900.000 chinos), y entre 40.000/50.000 estadounidenses.⁵⁶ Era tan sólo un preludio del alto costo que supondría para los Estados Unidos la Guerra de Vietnam.

-Geneva 1955: Los acuerdos de Ginebra del año 1954 (firmados entre la región de Vietminh, Francia, URSS, China y Gran Bretaña) marcaban el final de la Guerra Indochina entre guerrilleros comunistas y la expedición francesa. Establecía la independencia de Vietnam del Norte (hasta el paralelo 17°N) y programaba elecciones en Vietnam del Sur con vistas a una futura unificación entre los dos Vietnam. La Unión Soviética y China apoyaban la reunificación de Vietnam para crear un estado comunista en el sur de Asia. Pero el Presidente Eisenhower no aceptó estos acuerdos. Bajo sus directrices se rompen los mismos en 1955 e intervienen las fuerzas armadas estadounidenses, dando inicio a la

⁵⁶ Joan Roig Obiol, *op. cit.*, pág. 240.

Guerra de Vietnam. Ésta se prolongó durante casi dos décadas hasta marzo de 1973, año que da paso a la derrota y retirada definitiva de las tropas estadounidenses.⁵⁷

-LBJ 1964: Tras el asesinato de J. F. Kennedy en 1963, el Vicepresidente Lyndon Baines Johnson accede al cargo de Presidente. Éste decide continuar con los planes socialdemócratas de su predecesor y ratifica una Ley de Derechos Civiles. Con el apoyo de Johnson la "Ley de Derechos Civiles" es aprobada por el Congreso de los Estados Unidos en 1964.⁵⁸ Dicha ley incluye directrices para luchar en contra de la pobreza entre segmentos de la ciudadanía hasta entonces desfavorecidos. Tras la reelección de Johnson ese mismo año, su administración consiguió la aprobación del Congreso para implementar una serie de medidas suplementarias. Establece un seguro médico automático para ancianos (*Medicare*), asegura mediante la financiación del gobierno federal un sistema educativo más extendido y equitativo (Ley de Educación Elemental y Secundaria) y favorece la inscripción de afroamericanos del sur de los Estados Unidos en el censo electoral (Ley del Derecho al Voto). El crecimiento económico sostenido que disfruta la nación estadounidense a mediados de la década de los 60 también ayuda a que estos y otros proyectos complementarios del estado benefactor se puedan implementar entre 1963 y 1969, reduciéndose la proporción de la población que se encontraba bajo el umbral de pobreza del 25% en 1962 al 12% en 1970.⁵⁹

-Bruce Lee 1973: Véanse las anotaciones a la referencia "Bruce Lee 1973", que aparecen en el fotostato de 1988 *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145).

⁵⁷ A esta guerra también hacen alusión la referencia "Napalm 1972", que aparece en *Sin título* (cat. n° 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143), la referencia "Vietnam 1975", que aparece en *Sin título* (cat. n° 23, ARG # GF 1988-3) (Figura 145), y las referencias "H bomb 1954" y "Pol Pot 1975", que aparecen en *Sin título* (cat. n° 25, ARG # GF 1988-5) (Figura 147).

⁵⁸ Véanse las anotaciones a la referencia "Civil Rights Act 1964", que aparecen junto a *Sin título* (cat. n° 202, ARG # GF 1992-22) (Figura 154).

⁵⁹ Philippe Lemarchand, *op. cit.*, pág. 80.



Figura 149. *Sin título*, 1988, cat. n° 39, ARG # GF 1988-20. Fotostato enmarcado. 27,9 x 35,6 cm.

-**Helms Amendment 1987:** Aprobada por el Congreso de los Estados Unidos en el año 1989, la enmienda a la Constitución redactada por el senador republicano Jesse Helms establece una serie de medidas draconianas para regular la atribución de fondos públicos a diversos fines culturales y educacionales en dicho país. Entre otras cosas, prohíbe específicamente representaciones sadomasoquistas y homoeróticas, abarcando también otro tipo de representaciones sexuales. La sección 514 de dicha enmienda prohíbe además el uso de fondos federales asignados a los Centros de Tratamiento y Diagnóstico para educación y/o divulgación sobre la problemática del SIDA.⁶⁰ Dado que esta ley no fue aprobada hasta el año 1989, la referencia que hace aquí González Torres en esta pieza de 1988 es del proyecto de ley que pretende llevar a cabo Helms. En septiembre de 1988 dicho proyecto había sido votado por la Casa de Representantes, pero se esperaba aún el voto decisivo del Senado.⁶¹ En agosto del año siguiente, un grupo de senadores liderado por Helms aprueba la Enmienda, aprovechando una sesión de gran absentismo en el Senado.⁶²

-**Anita Bryant 1977:** En el año 1977, una ordenanza del Ayuntamiento del Condado de Dade, en Florida, prohibió cualquier forma de discriminación civil en función de la orientación sexual del ciudadano. Anita Bryant, reconocida figura pública y residente en dicha localidad,⁶³ convirtió este asunto regional en controversia nacional al liderar una campaña masiva en contra de la ordenanza bajo el lema "Salvad a nuestros niños".⁶⁴ Apoyada por diversos colectivos conservadores y religiosos, Bryant mantenía que dicha ordenanza civil representaba un grave riesgo para las nuevas generaciones y para la

⁶⁰ Wessel O'Connor, "To Probe and to Push", *Flash Art*, n° 150 (enero-febrero 1990), pág. 134.

⁶¹ Nicols Fox, "Cultural Cowardice, Conservative Clout", *New Art Examiner*, n° 17 (septiembre 1989), pág. 41.

⁶² Lisa Phillips, "Culture Under Siege", *1991 Biennial Exhibition* (cat. exhib.), Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1991, pág. 18.

⁶³ Bryant procedía de una familia evangélica cuyas firmes creencias religiosas marcaron las directrices generales de su vida pública. En el año 1958 había llegado a finalista del concurso *Miss America* representando al estado de Florida. Posteriormente se convirtió en cantante de música popular. Durante la década de los setenta fue portavoz de una campaña nacional propulsada por el estado de Florida para promover el consumo de naranjas en toda la nación.

⁶⁴ Eric Foner y John A. Garraty, *op. cit.* pág. 513; Joe Baker, "Anita with the smiling cheek", *The Advocate*, 20 de abril de 1977, http://www.advocate.com/html/stories/817_8/817_8_anita214.asp.

sociedad en general, puesto que facilitaba, por ejemplo, el ingreso de homosexuales como profesores en el sistema de educación pública. Las charlas y diversas actividades llevadas a cabo ese año por Bryant en su cruzada por diversos estados del sur suscitaban repetidas confrontaciones con miembros de las comunidades locales de lesbianas y gays.⁶⁵ El día en que la ordenanza del condado de Dade fue anulada como consecuencia de estas presiones, 6.000 hombres y mujeres llevaron a cabo una serie de protestas en la ciudad de San Francisco que duraron una semana. Según Harvey Milk, entonces candidato a Supervisor por dicha ciudad, las acciones de Bryant habían dado lugar a “un verdadero movimiento gay a nivel nacional... [Bryant había] propulsado el movimiento gay hacia delante, y el tema no podrá jamás volver a ser recluso en la oscuridad”.⁶⁶

-High-Tech 1980: Tras asumir Ronald Reagan oficialmente el cargo de Presidente a comienzos de 1980, se estableció bajo su mandato una relación cada vez más estrecha entre el gasto del presupuesto público y la investigación y el desarrollo de la alta tecnología, principalmente en el sector de la Defensa. Por otra parte, el vertiginoso desarrollo de las altas tecnologías de la comunicación que inaugura la década de los 80 proporcionó la base necesaria sobre la que se erigieron los complejos procesos de privatización, de fusiones corporativas y de movimiento de capital transnacional que acompañaron a la economía estadounidense en un fenómeno de creciente globalización que no hizo más que acrecentarse en posteriores décadas. Sustenta, por ejemplo, los atentos desarrollos de la investigación científica sobre el cuerpo humano en direcciones nunca antes soñadas –como en el campo de la nanotecnología.⁶⁷ En un posterior escrito, González Torres alude específicamente a “crímenes de collar blanco” al comentar los peligros de la alta tecnología de la información durante la década de los 80.

-Cardinal O'Connor 1988: Después de la caída del bloque soviético, el gobierno de Fidel Castro decidió adoptar una estrategia políticamente correcta y más abierta hacia los países occidentales. Tras décadas de aislamiento y guerra fría, permitió que ciertas organizaciones independientes defensoras de los derechos humanos internacionales, como Amnistía Internacional o el Comité Internacional de la Cruz Roja, visitaran Cuba para conocer las condiciones de vida de su pueblo. Dentro de este clima favorable, en abril de 1988 el Cardenal O'Connor se desplazaba de Nueva York a la Habana para realizar una visita de cuatro días bajo invitación del gobierno cubano. Supone un hecho sin precedentes desde que Castro había ascendido al poder, dada la tradicional aversión del régimen castrista hacia la religión católica en general y hacia los Estados Unidos en particular. Durante su visita, O'Connor se reunió con Castro, recibiendo del dirigente cubano la promesa de liberar a 453 prisioneros políticos, tan pronto como éstos recibieran visados estadounidenses.⁶⁸ El inverosímil encuentro entre ambos líderes, así como la transacción e intercambio de bienes que entre ellos se efectúa, pone en evidencia cómo los intereses del poder atraviesan ideologías históricamente incompatibles, redefiniéndose para mantener bajo su dominio las complejas redes de relaciones internacionales que exige la creciente globalización. Bajo dicho juego de intereses, la presunta universalidad de los derechos humanos juega, entonces como ahora, un papel clave.⁶⁹

⁶⁵ Para mayor información sobre el desarrollo de estos sucesos y de los efectos que desencadenan en los grupos militantes de lesbianas y gays en los Estados Unidos, véase Robert I. Mc Queen y Randy Shilts, “The movement’s «born again». From apathy to action”, *The Advocate*, 27 de julio de 1977, http://www.advocate.com/html/stories/817_8/817_8_anita220.asp.

⁶⁶ Bill Picture, “Soaring Butterflies”, 14 de marzo del 2002, http://www.examiner.com/ex_files/default.jsp?story=x0314GAYw.

⁶⁷ Galopante carrera en la que participa de forma igualmente interesada el sector farmacéutico, como nos sugieren otras referencias. Véanse, por ejemplo, las anotaciones a la referencia “*New Life Forms Patents 1987*”, que aparece en *Sin título* (cat. n° 51, ARG # GF 1988-32) (Figura 150), y las anotaciones que aparecen más abajo, junto a la referencia “*F.D.A. 1985*”.

⁶⁸ “Situation of Human Rights in Several States, *Annual Report of the Inter-American Commission on Human Rights 1987-1988*, Capítulo 4, <http://www.cidh.oas.org/annualrep/87.88.eng/chap4.htm>.

⁶⁹ Ya lo hemos sugerido antes al plantear la política de puertas abiertas que toma la diócesis de Nueva York bajo el Cardenal en nuestras anotaciones a la referencia “*Cardinal O'Connor 1987*”, que aparece en *Sin título* (cat. n° 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143).

- **1986 Bavaria:** En la noche del 25 al 26 de abril de 1986, la planta nuclear de Chernobyl explotó en Ucrania, emitiendo cien veces más radiación que las bombas atómicas utilizadas en Hiroshima y Nagasaki durante la Segunda Guerra Mundial.⁷⁰ Entre el 26 de abril y el 5 de mayo, vientos variables extendían nubes con partículas radiactivas hacia Escandinavia. Posteriormente, éstas se desviaron hacia Polonia, Checoslovaquia, Austria, el sur de Alemania y el norte de Italia. Una tercera formación de nubes extendió la radiación hasta los Balcanes, Turquía y Grecia. En cada uno de estos países la tierra quedó contaminada en diversos grados.⁷¹ A corto plazo, las radiaciones de Chernobyl contaminaron y causaron la muerte de un gran número de civiles. Entre éstos, cabe destacar un elevado número de jóvenes soldados procedentes de toda la Unión Soviética que durante los primeros meses tras la explosión se trasladaron a Chernobyl para ayudar en las tareas de limpieza de material radioactivo, muriendo poco después bajo los efectos de la radiación.⁷² Las secuelas del desastre se extendieron también a largo plazo. No olvidemos que, además de la exposición directa, por la cual partículas radiactivas pueden producir quemaduras en la piel, cáncer y mutaciones genéticas, los efectos pueden ser también indirectos, ya que las partículas contaminantes pueden desplazarse por el aire, mediante el agua y la lluvia, y pueden también permanecer en la tierra y afectar a los alimentos.⁷³

- **White Night Riots 1979:** En el año 1978 Dan White, Supervisor de un distrito de la ciudad de San Francisco, asesinó a George Moscone, entonces alcalde de San Francisco, y a Harvey Milk, otro Supervisor recién electo por el distrito de Castro. Éste último era abiertamente homosexual y activamente militante por los derechos de la comunidad lésbica y gay que representaba. Durante el juicio, White alegó locura temporal inducida por el ingesto de comida basura –inverosímil argumento que pasó a ser notoriamente conocido como la “defensa de los *Twinkies*”.⁷⁴ El 21 de mayo de 1979, el jurado decidió que el acusado era culpable de homicidio involuntario en vez de homicidio premeditado, sentenciando al juez al inculpado a cumplir tan sólo siete años y medio de prisión y concediéndole la posibilidad de obtener eventualmente libertad condicional. La noche siguiente al veredicto violentas protestas, protagonizadas por miles de miembros de la comunidad lésbica y gay, se extendieron por San Francisco entre el área comprendida por el distrito de Castro y el Ayuntamiento. El incidente se dio a conocer como *White Night Riots*, marcando la primera sublevación masiva de grupos homosexuales desde los incidentes de Stonewall, ocurridos diez años antes.⁷⁵

- **F.D.A. 1985:** F.D.A. son las siglas en inglés para la agencia federal *Food and Drugs Administration*, responsable de regular todo lo concerniente a la distribución de medicamentos y comida en los Estados Unidos. En Junio de 1985, la F.D.A. aprobaba el primer examen clínico disponible en los Estados Unidos para detectar la presencia de anticuerpos del virus VIH en la sangre. Pero mientras por un lado ponía en marcha este dispositivo para determinar el diagnóstico de nuevos pacientes de SIDA, por otro se negaba a facilitar a los más necesitados por esta epidemia el acceso a los medicamentos más recientes que se venían desarrollando a medida que avanzaba la investigación

⁷⁰ “Overview – Geographical location and extent of radioactive contamination”, <http://www.chernobyl.info/en/Facts/MainOverview/Overview>.

⁷¹ “Health: Long-term effects – Consequences for other European Countries”, <http://www.chernobyl.info/en/Facts/HealthLongterm/ConsequenceOtherCountries>.

⁷² “Consequences: Initial Management of Disaster”, <http://www.chernobyl.info/en/Facts/Consequences/ManagementofDisaster>.

⁷³ <http://www.chernobyl.info/en/Facts/HealthLongterm/ConsequenceOtherCountries>.

⁷⁴ Como señala Watney, “*Twinky*” era en dicho contexto también un término derogatorio para designar a un homosexual. (Simon Watney, “In Purgatory: The work of Felix Gonzalez-Torres”, *Parkett*, n° 39 (1994), pág. 41.)

⁷⁵ Véanse las anotaciones efectuadas para las referencias “*Harvey Milk 1977*”, “*March on Washington 1987*” y “*Stonewall Rebellion 1969*”, que aparecen en la valla publicitaria de 1989 *Sin título* (cat. n° 65, ARG # GF 1989-13) (Figura 13).

científica sobre el síndrome.⁷⁶ Por ejemplo, pruebas realizadas ese mismo año en el Instituto Nacional de Cáncer por los doctores Samuel Border, Hiroaki Mitsuya y Robert Yarchoan sugirieron que el uso de Dideoxynosine (DDI) podía ser eficaz para tratar a los pacientes con SIDA. No obstante, la F.D.A. negó el acceso al DDI incluso a los pacientes en estado terminal. No sería hasta 1987, un año antes de hacer González Torres esta pieza, que la F.D.A. aprobaría el primer medicamento para tratar los síntomas de la enfermedad, AZT (Zidovudine, Retrovir®). Para entonces ya habían muerto miles de pacientes con SIDA, mientras que miles de decenas de casos nuevos seguían siendo diagnosticados con VIH. Las primeras pruebas clínicas con DDI se efectuaron en 1988, llegándose a aprobar su uso por la F.D.A. tan sólo en octubre de 1991, convirtiéndose entonces en la única alternativa al AZT para tratar clínicamente –no curar– los síntomas de pacientes con SIDA.⁷⁷

⁷⁶ Kristen Engberg, "Marketing the (ad)just(ed) cause", *New Art Examiner*, vol. 18, n° 9 (mayo 1991), pág. 22. Su indiferencia social es contramoneda implícita en las directrices neoliberales por potenciar el mercado mediante la investigación, el desarrollo y la defensa. Véanse las anotaciones a la referencia "*New Life Form Patents 1987*", que aparecen junto a *Sin título* (cat. n° 51, ARG # GF 1988-32) (Figura 150), y a la referencia "*Center for Disease Control 1981*", que aparece junto a *Sin título* (cat. n° 50, ARG # GF 1988-31) (Figura 153).

⁷⁷ <http://www.aegis.com/news/fda/1991/Fd911001.html> y <http://www.aegis.com/topics/timeline/default.asp>.

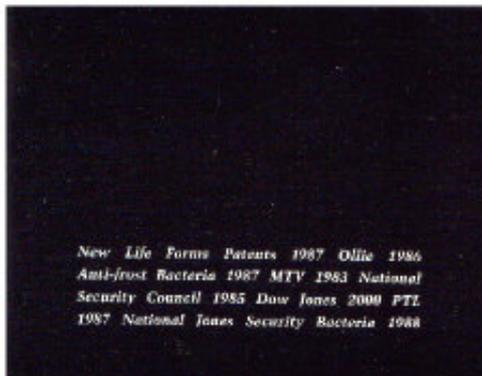


Figura 150. *Sin título*, 1988, cat. n° 51, ARG # GF 1988-32. Fotostato enmarcado. 21 x 26 cm.

-New Life Forms Patents 1987: Cabe contextualizar esta referencia dentro de los avances de la biotecnología en los Estados Unidos a lo largo de los años 80. Patentes se habían estado otorgando en casos aislados para algunos de los descubrimientos o “nuevas formas de vida” que produjeron las investigaciones llevadas a cabo durante este periodo en el área de la genética. El más sonado de estos casos había sido el dictamen del Tribunal Supremo de 1980 en el caso *Diamond vs. Chakrabarty*, que otorgó una patente sobre un microorganismo concebido genéticamente para degradar el petróleo crudo. En 1987 la Oficina de Patentes y Registros otorga en el caso *Ex Parte Allen* la patente de una variante de ostras obtenidas mediante un proceso de presurización. Fue la primera concedida para organismos multicelulares en los Estados Unidos.⁷⁸ Dado que una patente es un derecho exclusivo concedido por el gobierno sobre una invención, el hecho de que comenzaran a concederse regularmente este tipo de patentes hacia finales de la década de los 80 suscita toda una serie de debates sobre las consecuencias éticas y morales de estas acciones, cuestionándose los límites de lo que debe o puede acordarse en este reajuste entre vida, economía y progreso tecnológico.⁷⁹ Dutfield, por ejemplo, señala que si por un lado las patentes sobre las “nuevas formas de vida” suponen un estímulo para la investigación y el desarrollo de la biotecnología, por otro lado también hacen menos accesible y más costoso cada nuevo descubrimiento, reduciendo considerablemente tanto el número de participantes capacitados para acceder en igualdad de condiciones a estos procesos de investigación, como la información disponible para los investigadores.⁸⁰ No olvidemos que a pesar de esta carrera

⁷⁸ Para una análisis reciente del tema, véase Andre Blattman, John Mc Cann, Colin Bodkin, y Jovanka Naumoska, “Global Intellectual Property: International Developments in Animal Patents”, en M. Rothchild y S. Neuman (Eds.), *Intellectual Property Rights in Animal Breeding and Genetics*, Sydney, CAB International, 2002, pág. 67, <http://www.cabipublishing.org/Bookshop/ReadingRoom/0851996418/0851996418ch.pdf>.

⁷⁹ Mediante estas patentes las compañías privadas pasaban a detentar, no tan sólo la propiedad intelectual de nuevos microorganismos, sino también la de nuevas curas y enfermedades. Véase, al respecto, P. Samuelson, “Innovation and Competition: Conflicts Over Intellectual Property Rights in New Technologies”, págs. 169-192, *Owning Scientific and Technical Information: Value and Ethical Issues*, eds. V. Weil y J. W. Snapper, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

⁸⁰ Graham Dutfield, *Literature Survey on Intellectual Property Rights and Sustainable Human Development*, Ginebra, Departamento de Desarrollo Internacional (DFID), United Nations

biotecnológica, las investigaciones sobre el SIDA dejaban mucho que desear, y más aún los tratamientos clínicos disponibles para los pacientes infectados por el virus del VIH.⁸¹

-**Ollie 1986:** Ollie es el diminutivo de Oliver.⁸²

-Anti-frost Bacteria 1987

-**MTV 1983:** La cadena televisiva de transmisión por cable MTV altera radicalmente el panorama de la industria musical a lo largo de la década de los 80, suplantando el disco y la radio por el vídeo musical.⁸³

-**National Security Council 1985:** El Consejo de Seguridad Nacional es el foro principal del Presidente de los Estados Unidos para considerar temas que conciernen a la seguridad de la nación, conjuntamente con miembros del Gabinete Presidencial y Consejeros de la seguridad nacional. Durante 1985 y 1986 el CNS idea y ejecuta políticas intervencionistas en regiones del Caribe, América Central y Oriente Próximo. Investigaciones realizadas a partir de 1987 hacen públicas una serie de vinculaciones entre el CNS y la venta ilegal de armas hecha en años precedentes por los Estados Unidos a la Contra en Irán y en Nicaragua.⁸⁴ Se trata de datos que suscitan en aquel entonces nuevos interrogantes sobre el costoso programa presupuestario de Reagan para la defensa nacional.

-**Dow Jones 2000:** Puesto que la referencia se hace en el año 1988, plantea una duda sobre cómo ha de estar el índice de valores bursátiles *Dow Jones* en el año 2000. Tomando en cuenta la estricta interdependencia de los mercados bursátiles en ese contexto y el precario panorama que evidencian todas estas referencias, la proyección futura de esta alusión se convierte en fatídica incertidumbre sobre lo que podría pasar próximamente con la economía, tanto a nivel estadounidense como mundial. No olvidemos que en 1987, el año antes de ser hecha esta pieza, la bolsa de Nueva York había sufrido considerables caídas en los índices de valor como resultado de fuertes especulaciones financieras.

-**PTL 1987:** Durante la década de los 80 los evangelistas estadounidenses se habían configurado en poderosos grupos de coalición cada vez mejor organizados que proporcionaban apoyo electoral a la Presidencia de Reagan.⁸⁵ Ello les permitió jugar un papel cada vez mayor en el panorama social del momento. Pero a finales de esa década comenzaron a surgir una serie de sonados escándalos sexuales y estafas en el seno de importantes ministerios religiosos.⁸⁶ Particularmente notorios fueron los incidentes turbios

Conference for Trade Development (UNFTD), agosto del 2003, pág. 45, <http://www.ictsd.org/unctad-ictsd/docs/bibliogr.pdf>.

⁸¹ Aspecto al que alude la referencia "*F.D.A. 1985*", que aparece en *Sin título*, (cat. n° 39, ARG # GF 1988-20) (Figura 149).

⁸² Véanse las anotaciones a la referencia "*Oliver North*", que aparecen en *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146).

⁸³ Véanse las anotaciones a la referencia "*Walkman 1979*", que aparecen en *Sin título* (cat. n° 5, ARG # GF 1987-1) (Figura 142).

⁸⁴ http://wikipedia.org/wiki/History_of_the_United_States_National_Security_Council_1981-1989. Véanse las anotaciones para la referencia "*Ollie*", que recogemos junto a *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146).

⁸⁵ Lizano denomina estos grupos de interés la "iglesia electrónica". (Petra Maria Secanella Lizano, *La prensa en las elecciones norteamericanas de 1976 y 1980*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981, págs. 203 y ss.)

⁸⁶ Jeffrey K. Hadden, "The Rise and Fall of American Tele evangelism", *The Annals*, vol. 527 (mayo 1993), págs. 113-130, http://religiusbroadcasting.lib.virginia.edu/pubs/rise_fall.html.

en los que se vio envuelto el ministerio *Praise the Lord* (PTL).⁸⁷ PTL había sido fundado a principios de la década de los 80 por el reverendo evangélico Jim Bakker y su esposa, Tammy Faye Bakker. En pocos años Bakker consiguió consolidar un enorme poder gracias a su programa diario emitido por cable desde una cadena televisiva perteneciente al ministerio. Hasta el año 1987 todo marchaba sobre ruedas para el reverendo y su popular y sobremaquillada esposa, con quien compartía hasta entonces el protagonismo de este imperio. Pero ese año se hizo público que Jim Bakker había mantenido repetidamente relaciones con una joven secretaria de la organización, Jessica Hahn. Pronto se filtraron en los medios de comunicación otros morbosos detalles sobre el opulento y desenfrenado nivel de vida que llevaba el matrimonio Bakker, situado a las antípodas del puritanismo evangélico que pregonaban. Para colmo, Hahn realizó poco después un controvertido desnudo integral para la revista *Playboy*. Como consecuencia de todos estos incidentes, el matrimonio Bakker se vio obligado a dimitir del ministerio PTL ese mismo año, perdiendo su credibilidad como líderes religiosos y como matrimonio ejemplar ante grandes sectores de la población estadounidense. De poco sirvió a la pareja dar fe programa tras programa, lágrima a lágrima, de su infinito arrepentimiento. Nunca lograron restablecerse del todo ante la opinión pública. Su caso particular supone otro ejemplo más del impredecible balance de la información bajo el contexto que nos ocupa. No olvidemos que los mismos medios de comunicación que pusieron a Jim y Tammy a la cabeza de este poderoso imperio se encargaron de desentrañar cada vez más los pormenores de su comprometedor vida privada, arrebatándoles en poco tiempo esa recién adquirida gloria. Posteriormente, se dieron a conocer cientos de fraudes que Jim Bakker había cometido mientras dirigía el ministerio PTL. Estos incidentes lo llevarían a prisión en 1989 y a su esposa a la clínica de rehabilitación Betty Ford, para un tratamiento de desintoxicación por adicción a drogas farmacológicas.⁸⁸

-National Jones Security Bacteria 1988: Esta referencia recoge y entremezcla citas ya encontradas previamente en la misma pieza: "*National Security Council*", "*Dow Jones*", y "*Anti-frost Bacteria*". Estas referencias son desplazadas y entremezcladas, hasta crear un término híbrido cuyo inestable significado en 1988 permanece aún sin precisar. La indeterminación de esta operación se hace eco, cual mutación viral, de la inestable situación social que acompaña a la política económica de Reagan.

⁸⁷ Parte de los datos proporcionados a continuación sobre la PTL y sobre Jim y Tammy Bakker han sido tomados de http://www.edifyingspectacle.org/gulibility/blog/archives/cheap_laughs/the_jim_bakker_show.php.

⁸⁸ "Jim, Tammy Faye Describe Downfall", *Christianity Today*, vol. 40, n° 13, 11 de noviembre de 1996, pág. 106, <http://www.christianitytoday.com/ct/6td/6td106.html>. Véanse las anotaciones a las referencias "*Poppers*" y "*Tu!*", que aparecen en *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146).



Figura 151. *Sin título*, 1988, cat. n° 40, ARG # GF 1988-21. Fotostato enmarcado. 26,7 x 29,8 cm.

-**tic-tac 1974:** Posiblemente la referencia sea una onomatopeya del sonido que hace el reloj. Su llamada recuerda también el producto estrella con el cual se introduce la compañía de chocolates Ferrero en el mercado estadounidense a partir de 1969, *tic tac*. El consumo de estos pequeños caramelos de menta se hizo muy popular durante las décadas de los 70 y 80.⁸⁹

-**Spam 1970:** *Spam* es el nombre de marca de un producto cárnico enlatado hecho con carne de cerdo. Se comienza a producir en el año 1937 por la compañía estadounidense Hormel, convirtiéndose en su producto estrella a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando se convierte en artículo de primera necesidad tanto para los soldados aliados como para el ejército ruso.⁹⁰ Al ser un alimento relativamente económico, de larga conservación, y de consumo inmediato, ha sido exitosamente comercializado desde entonces por todo el mundo. Su popularidad queda reflejada en la parodia que hace del producto en 1970 el famoso episodio *Spam*, de la serie televisiva *Monty Python's Flying Circus*.⁹¹ El gusto por lo absurdo se convierte aquí en pretexto para denunciar una situación de consumo masivo en la que la realidad, convertida en avasalladora ficción, procura ir al encuentro del mito. Por ejemplo, en un segmento del episodio los protagonistas mantienen el siguiente diálogo en una cafetería:

- Sra. Bunn: ¿Tiene algo sin Spam?
- Camarera: Bueno, tenemos Spam, huevos, salchichas y Spam. Eso no tiene mucho Spam.
- Sra. Bunn: Yo no quiero Spam.
- Sr. Bunn: ¿Por qué no puede ella tomar huevo, bacon, Spam y salchicha?
- Sra. Bunn: ¡Eso tiene Spam!
- Sr. Bunn: Pero no tanto como Spam, huevo, salchicha y Spam.
- Sra. Bunn: Mire usted, ¿podría traerme huevo, bacon, Spam y salchicha sin el Spam?
- Camarera: Ahhhhh!
- Sra. Bunn: ¿Qué quiere decir, «Ahhhhh!»? A mí no me gusta el Spam.
- Coro de vikingos cantando:

⁸⁹ <http://www.ferreros.com/history.htm>.

⁹⁰ http://www.media.hormel.com/anm/templates/spam_museum.asp?articleid=146&zoneid=24.

⁹¹ www.spam.com.

Spam, Spam, Spam, Spam, Spam... Spam, Spam, Spam, Spam...
amado Spam, maravilloso Spam...⁹²

Tal vez sea relevante el hecho de que *Spam* es a su vez uno de los principales productos de primera necesidad para los "balseros" que intentan emigrar ilegalmente desde Cuba hacia los Estados Unidos por alta mar.⁹³

- **National Rifle Association 1988:** La Asociación Nacional del Rifle (NRA por sus siglas en inglés) es el órgano central de los colectivos partidarios de la libre venta de armas de fuego en los Estados Unidos. Sus miembros consideran que el libre uso de armas de fuego es un derecho constitucional. Se amparan en la Segunda Enmienda a la Constitución, que forma parte a su vez de la Declaración de Derechos ratificada en el año 1791. Según ésta, "siendo necesaria una milicia bien ordenada para la seguridad de un Estado libre, no se pondrá restricción al derecho del pueblo a tener y portar armas".⁹⁴ La NRA opera como un poderoso lobby político con considerable influencia en el Congreso. Por ejemplo, durante las campañas presidenciales del año 1988, invirtió 4,5 millones de dólares para apoyar a aquellos candidatos políticos afines a sus intereses.⁹⁵

- **Gaza Strip 1963:** La franja de Gaza es un territorio palestino que mide aproximadamente 360 km². Está flanqueado en el sur por Egipto y en el norte y el este por Israel. A pesar de que en la década de los 80 la mayor parte de dicho territorio estaba gobernado por la Autoridad Nacional Palestina, desde hace décadas ciertas áreas de sus terrenos destinados al cultivo, así como todas sus fronteras han pasado a ser administradas por el estado de Israel, que ha contado desde su creación con el apoyo estadounidense. El año antes de realizar González Torres este fotostato, concretamente el 9 de diciembre de 1987, comienza el movimiento palestino de la Intifada como protesta ante la ocupación israelí del territorio palestino.⁹⁶

- **The Pope 1987:** En el año 1987 el Papa Juan Pablo II realizó varios viajes por el continente americano. Se desplaza a América del Sur en la primavera y a los Estados Unidos en otoño. El mensaje de paz que acompañaba este peregrinaje suscitó reiteradas controversias, particularmente en cuanto interpretaba los derechos universales del ser humano en términos del tradicional dogma de la Iglesia. Por ejemplo, durante su visita a Chile en abril de 1987 el Papa defendía en multitudinarias misas la necesidad de fomentar una sociedad "en consonancia con la dignidad del hombre". Pero, por otro lado, se entrevistaba en privado con el dictador Augusto Pinochet. La fotografía que de ambos líderes se publicó entonces en los medios de prensa, saludando a un patio repleto de partidarios de Pinochet en el mismo palacio presidencial en el que había sido asesinado el presidente constitucional Salvador Allende durante el golpe militar de 1973, se convirtió en pretexto para la demagogia –tanto por parte de la derecha como de la izquierda. Poco después, la misa presidida por el Papa el 3 de abril en el parque O'Higgins de Santiago de Chile degeneraba en violenta protesta, precisando la intervención de la policía con agua a presión y gases lacrimógenos.⁹⁷ De manera similar, cuando el Papa se trasladó a Argentina posteriormente, una tregua provisional fue declarada ante los violentos enfrentamientos que entonces ocurrían a diario entre segmentos armados de la oposición y el entonces Presidente constitucional, Raúl Alfonsín.⁹⁸ En su mensaje del 7 de abril ante

⁹² www.karmastrology.com/spampage.shtml.

⁹³ Como refleja, por ejemplo, el caso reciente del lanzador de beisbol cubano Orlando "El Duque". ("Lanzador cubano obtiene entrada en E.U.", 1 de enero de 1998, <http://64.21.33.164/Cnews/y98/jan98/01o1.htm>.)

⁹⁴ Philippe Lemarchand, *op. cit.*, pág. 119.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ http://www.passia.org/palestine_facts/chronology/19631988.htm.

⁹⁷ <http://www.lacuarta.cl/diario/2002/11/13/13.24.4a.CRO.MENSAJERO.html>; José Carlos Pérez, "Libro relata visita del Pontífice. Revelan cómo fue cumbre del Papa y Pinochet en el '87", <http://www.uv.es/~jalcazar/extra64.htm>

⁹⁸ No olvidemos que durante la década de los 70 sectores integristas de la Iglesia católica habían colaborado de manera extraoficial con la dictadura militar. Para un análisis detallado de esta

una congregación multitudinaria en Mendoza, el Papa destacó la necesidad de mantener la paz en Chile y Argentina, a la vez que reivindicó la familia “como célula básica de toda convivencia” y condenó “todo lo que degrada y deshumaniza” pero particularmente el aborto y el divorcio.⁹⁹ Tras su partida, se reanudaron los enfrentamientos, desarrollándose los incidentes más sangrientos de estos conflictos a lo largo de esas Pascuas. La visita papal a los Estados Unidos tampoco estuvo exenta de controversia. Una vez más, la llamada de Juan Pablo II a la paz y su defensa de inalterables derechos humanos se fundamentaba en una serie de valores dogmáticos, pretendidos naturales y universales. Mantenía, por ejemplo, que el matrimonio y la familia no son unidades normativas de control social sino factor de la libertad, de la verdad y de la dignidad humana, “inscritos en su misma naturaleza” y “queridos por Dios”.¹⁰⁰ De aquí su diametral oposición al divorcio, al aborto y a las relaciones entre personas del mismo sexo –como destacó en discursos desde su llegada a Miami, donde por su parte el Presidente Reagan se había desplazado para recibirlo en persona. Se trató de un hecho sin precedentes en los Estados Unidos, a causa de la tradicional hostilidad de los conservadores protestantes en dicho país hacia el papado.¹⁰¹

-**Patient Zero**: La cita alude a Gaetan Douglas, quien en su momento fue imputado ante la opinión pública por la aparición del SIDA entre seres humanos.¹⁰²

relación entre la Iglesia católica y la dictadura argentina, véase Emilio Mignone, “Las influencias ideológicas”, *Iglesia y Dictadura*, capítulo sexto, http://www.nuncamas.org/investig/igldict/igldict_cap6a.htm.

⁹⁹ “Un multitudinario acto presidió Juan Pablo II en esta provincia”, *Los Andes* (Mendoza, Argentina), 8 de abril de 1987, <http://www.losandes.com.ar/2001/0316/tapashistoricas.htm>.

¹⁰⁰ *Ecclesia in America*, Exhortación Apostólica Post Sinodal, Capítulo II, “El encuentro de Jesucristo en el Hoy de América”, 22 de enero de 1999, <http://www.eclesiales.org/subsidios/ecclesia.htm>. Las anotaciones que recogemos para las referencias “*Cardinal O’Connor 1987*”, en *Sin título* (cat. n° 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143) y “*Cardinal O’Connor 1988*”, en *Sin título* (cat. n° 39, ARG # GF, 1988-20) (Figura 149), reflejan la incidencia de esta agenda papal en términos más próximos a la Iglesia de Nueva York.

¹⁰¹ Samuele Bacchiocchi, “The Global Vision of Pope John Paul II”, http://www.adventist4truth.com/Hands/st_2-1997-pope.html.

¹⁰² Véanse las anotaciones a esta referencia, recogidas junto al fotostato *Sin título* (cat. n° 24, ARG # GF 1988-2) (Figura 146).

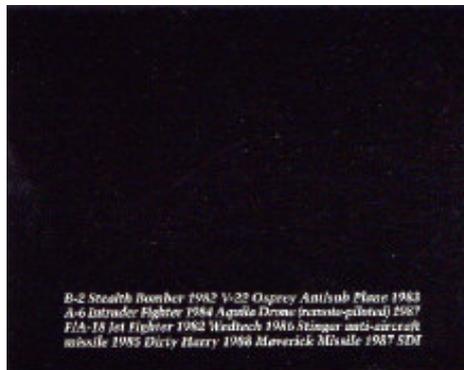


Figura 152. *Sin título (1988)*, 1988, cat. n° 52, ARG # GF 1988-33. Fotostato enmarcado. 28 x 35,6 cm.

Destacan en este listado armas de alta tecnología que los Estados Unidos desarrollaron en la década de los 80 bajo el costoso programa de defensa lanzado por el gobierno de Reagan. Es significativo que se haga referencia a un gran número de misiles y aviones anti-balísticos, pues el hecho de que se trate de armamento desarrollado para escapar a la detección de radares se convierte también en metáfora de la ubicuidad discursiva que explota González Torres en todas estas piezas. No hemos de profundizar en las entradas con detalle porque sus datos técnicos no nos serán de gran utilidad.¹⁰³

-B-2 Stealth Bomber 1982

-V-22 Osprey Antisub Plane 1983

-A-6 Intruder Fighter 1984

-Aquila Drone (remote-piloted)1987

-F/A-18 Jet Fighter1982

-Wedtech 1986: Una serie de negociaciones ilegales entre funcionarios del gobierno estadounidense y la corporación *Wedtech*, especializada en la investigación y venta de armamento militar de última generación, se filtró en los medios de comunicación en 1986. Seis representantes del Congreso y un Senador fueron encontrados culpables de haber aceptado sobornos de diversos contratistas de armas militares, así como de evasión fiscal, fraude y perjurio.¹⁰⁴ Ello contribuyó a que aumentase la controversia en torno al costoso programa de defensa nacional.

¹⁰³ Remitimos al lector interesado en este tema a la publicación de Harrey Stiney, *ICBM*, Orion Books, Nueva York, 1991.

¹⁰⁴ "Corruption", *The Reader's Companion to American History*, http://www.college.hmco.com/history/readerscomp/rcah/html/ah_020900_corruption.htm.

-Stinger anti-aircraft missile 1985: Hay un error tipográfico en la reproducción de esta pieza que aparece en el catálogo razonado publicado en Alemania. En lugar de "missle" debe aparecer "missile", como lo recogemos aquí siguiendo las indicaciones de Michelle Reyes, directora del *estate* del artista.

-Dirty Harry 1988: Además de ser un tipo de misil, *Dirty Harry* es la primera de una serie de películas que protagoniza Clint Eastwood a partir del año 1971. El personaje principal es un policía blanco cuyos brutales procedimientos dejan entrever otra cara de la ley y de la justicia, demarcando una débil frontera, casi imperceptible, entre métodos policiales y criminales. El personaje, Dirty Harry, y el protagonista, Clint Eastwood, convergen en otro icono masculino que marcó las décadas de los 70 y 80, tanto por su sugerente pistola (una 44 Magnum) como por su fría objetividad, controlada violencia y certero disparo. En el año 1988 se produjo la última de esta serie de películas, *The Dead Pool*.

-Maverick Missile 1987

-SDI: El 23 de marzo de 1983 el Presidente Reagan estableció las directrices de su doctrina en materia militar. El proyecto acarrea una inversión monetaria sin precedentes para la investigación y el desarrollo en el sector de las altas tecnologías, con miras a producir el sofisticado armamento estimado necesario para garantizar "la paz y la seguridad nacional".¹⁰⁵ Incluía, entre otros, el desarrollo de una serie de misiles antibalísticos para defender el territorio nacional de un posible ataque por parte de la Unión Soviética. Llamado Iniciativa de Defensa Estratégica (SDI, por sus siglas en inglés), pronto se dio a conocer popularmente por los medios de información liberales como "Guerra de las Galaxias", siendo duramente criticado en razón del enorme costo presupuestario que acarrea. Reflejó para muchos incrédulos otra ficción más de un gobierno indiferente a las necesidades civiles más inmediatas de grandes franjas de la población.¹⁰⁶ A pesar de recibir duras críticas, la Oficina para la Iniciativa de Defensa siguió adelante con las directrices presidenciales, sobrepasando todo tipo de limitaciones tecnológicas y desarrollando costosos misiles de defensa, entre los que se encuentran los aludidos por González Torres en las entradas anteriores de este fotostato.

¹⁰⁵ Ronald Reagan, "Announcement of Strategic Defense Initiative", 23 de marzo de 1983, http://www.townhall.com/hall_of_fame/reagan/speech/sdi.html.

¹⁰⁶ "On this Day. 23 March 1983: Reagan Launches Cold War Into Space", http://www.news.bbc.co.uk/onthisday/low/dates/stories/march/23/newsid_2794000/2794525.stm.



Figura 153. *Sin título (1988)*, cat. n° 50, ARG # GF 1988-31. Fotostato enmarcado. 26 x 33 cm.

- **Center for Disease Control 1981:** En el año 1981 el Centro Federal para el Control y la Prevención de Enfermedades (CDC por sus siglas en inglés) hizo público los primeros casos de lo que se daría a conocer con el paso del tiempo como el SIDA. En un primer momento, se consideraba un nuevo y extraño tipo de cáncer (kaposi sarcoma) relacionado exclusivamente con hombres gay. Ese año, el *New York Times* publicó su primer artículo sobre el tema, "*Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals*" ("Extraño cáncer es visto en 41 homosexuales").¹⁰⁷ Poco después el desorden se daría a conocer como Inmuno Deficiencia Relacionada con los Gays (GRIDS por sus siglas en inglés). A partir del año 1982 pasaría a conocerse como SIDA (Síndrome de Inmuno Deficiencia Adquirida), siendo aislado el virus del VIH en el Instituto Pasteur el año siguiente.

- **Streakers 1974:** Durante la primavera del año 1974 se propagaba espontáneamente por los recintos universitarios estadounidenses la moda del *streaking*. *Streakers* son personas que salen corriendo repentinamente sin ropa en eventos muy concurridos para desconcertar la audiencia y desviar por breves segundos la atención del público congregado. Aunque el fenómeno se popularizó y extendió rápidamente en aquel entonces por los Estados, desapareció poco después, tan súbitamente como había surgido.¹⁰⁸

- **Go-Go Boots 1965:** Las llamativas botas go-gó, que se propulsan sobre elevadas plataformas hasta cubrir las pantorrillas, fueron diseñadas inicialmente por Andrés Courrège. Éste las introdujo en su colección de 1965 conjuntamente con pequeños trajes por encima de la rodilla. El mismo año su diseño comenzó a hacer furor en ese ambiente de glamour que propiciaban, por otra parte, las discotecas de moda en grandes centros

¹⁰⁷ Lawrence K. Altman, *op. cit.*

¹⁰⁸ Para un análisis detallado sobre esta moda como fenómeno social, véase el estudio realizado por B. E. Aguirres, E. L. Quarantelli, y Jorge L. Mendoza, "The collective behavior of fads: The characteristics, effects, and career of streaking", *American Sociological Review*, vol. 53 (Agosto 1988), págs. 569-584. Tiene la ventaja de ser un estudio coetáneo al contexto en el que González Torres realiza esta pieza. Los autores plantean que el *streaking* no fue un fenómeno convergente con la moda como patrón modélico, sino que se trató más bien de "casos de difusión innovadora... heterogéneas expresiones de vida social que, como todas otras formas de vida social, tienen historias, efectos múltiples, y significativas restricciones normativas" (pág. 570).

urbanos como Nueva York y Los Ángeles.¹⁰⁹ El uso de la bota go-gó conjuntado con la minifalda (inventada también en 1965 por Mary Quant) se convirtió en una moda muy popular durante el resto de la década de los 60, marcando a su vez tendencia en décadas posteriores.¹¹⁰

-Barbie Doll 1960: La primera muñeca Barbie, la original, aparece en una feria de juguetes en la ciudad de Nueva York en el año 1959. Comercializada por Mattel Inc., la muñeca adquirió tal éxito que para el año 1960 ya habían sido introducidas en el mercado otras tres variantes de este primer modelo. A partir de entonces, muchos estilos distintos fueron elaborados hasta la década de los 70.¹¹¹ Se trata de un referente ejemplar (y normativo) de la feminidad propulsada desde la industria del juguete y reanimada de generación en generación por un mercado que no ha hecho más que crecer con el paso del tiempo. Que se trata de un personaje por el cual nuestro artista no siente simpatía alguna se desprende de un comentario que éste hace al ser interrogado sobre su vasta colección personal de muñecos de juguete.¹¹² Bajo la pluma de González Torres, la muñeca Barbie va subrepticamente al encuentro de Klaus Barbie.¹¹³ Ambos son monigotes, dos caras de una instrumental falacia, estereotipos que albergan la conveniencia de un oscuro, pero enorme beneficio.

-Hula Hoopla 1958: En el 1958 sale por vez primera al mercado estadounidense el hula hoop, vendiéndose 100 millones de estos artículos ese mismo año.¹¹⁴ En cierta manera, el ondulante movimiento sobre el eje de sí mismo que introduce este juguete a lo largo y ancho de los Estados Unidos dejaba atrás un periodo de postguerra conservador y puritano, anunciando periodos venideros de creciente liberación sexual y de un correspondiente incremento en el mercadeo de esa sexualización del consumidor.

-Disneyland 1955: A mediados de los años 50 los Estudios Disney construyen en Anaheim (California) su emblemático parque temático Disneylandia.¹¹⁵ Concebida como ciudad fantástica, su cuento de hadas daría paso en poco tiempo al asentamiento de un poderoso imperio en la industria del entretenimiento. En 1971 los Estudios Disney inauguraron otro importante complejo temático en Orlando, Florida (*Disney World. The Magic Kingdom*). Éste consolidaría la posición de la compañía dentro del mercado de los parques temáticos en los Estados Unidos, asentando a su vez un precedente de posteriores expansiones de la corporación fuera de los Estados Unidos.¹¹⁶

-3-D Movies 1952: Las primeras películas en 3-D fueron proyectadas a comienzos del siglo XX.¹¹⁷ Sin embargo, la popularidad que consiguió entre el público estadounidense la

¹⁰⁹ <http://www.badfads.com/pages/fashion/gogo.html>.

¹¹⁰ <http://www.suite101.com/article.cfm/14370/82602>.

¹¹¹ "The # 1 Barbie Doll", <http://www.littledoll.com/id/id.html>.

¹¹² "Mis personajes favoritos son Mickey y Minnie Mouse; después, los Picapiedra y Pee-wee Herman. Odio a las Barbies. Cuando fui a la escuela de Bellas Artes, cada reina del Centro-Oeste las tenía: siempre cortaban su pelo y las pintaban. Los juguetes de goma que colecciono también han sido alterados, pero por niños. Lo que más me gusta es cuando las niñas pequeñas cogen a las Minnies y les pintan las pestañas."

["My favorite characters are Minnie and Mickey; after that, the Flinstones, and Pee-wee Herman. I hate Barbies. When I went to art school every queen from the Midwest had them; they always cut their hair, painted them. The rubber toys I collect have been altered too, but by kids. My favorite thing is when little girls take Minnies and to their eyelashes."] Jeffery Slonim, "Consummate Consumption. Jeffrey Slonim on Artist's Collections", *Artforum International*, vol. 32, n° 4 (diciembre 1994), pág. 7.

¹¹³ Véanse los análisis del fotostato de 1987 *Sin título* (cat. n° 16, ARG # GF 1987-19) (Figura 143) y del rompecabezas de 1988 *Sin título (Klaus Barbie como hombre de familia)* (cat. n° 38, ARG # GF 1988-18) (Figura 94).

¹¹⁴ <http://familyfun.go.com/parties/events/feature/fam68games8html>.

¹¹⁵ <http://disney.go.com/studiooperations/welcome/history.html>.

¹¹⁶ Véanse las anotaciones de la referencia "Eurodisney 1992", que aparece en *Sin título* (cat. n° 202, ARG # GF 1992-22) (Figura 154).

¹¹⁷ "How'd they do that? 3-D mania explores; explains 3-D movie making", <http://www.smwv.org/3dmania.html>.

película *Bwana Devil*, estrenada el 26 de noviembre de 1952, motivó a los estudios de Hollywood a producir y estrenar unas cincuenta películas en 3-D entre los años 1952 y 1955, periodo de tiempo conocido como la "era dorada del 3-D".¹¹⁸

- **Boo Boo:** Boo Boo es el inseparable amigo del oso Yogui, protagonista principal de la serie de dibujos animados que lleva su nombre y que fue creado por William Hanna y Joseph Barbera.¹¹⁹ En *Las aventuras del oso Yogui*, tanto Yogui como su fiel amigo, Boo Boo, se caracterizan por su habilidad para apropiarse de las cestas de merienda de los turistas que vienen a visitar el parque nacional de Yellowstone, donde ambos habitan.¹²⁰ El término "Boo-Boo", entrelazado por un guión escrito y pronunciado de la misma manera, es utilizado coloquialmente en inglés para referirse a una pequeña herida o rasguño, así como para referirse a un error tonto o embarazoso. El diccionario *American Heritage* nos provee la siguiente cita, tomada a su vez de la revista *The New Republic*, que nos plantea otra sugerente posibilidad del sentido que toma este término dentro del contexto de estas piezas: "las pequeñas habladurías, temas periferales, boo-boos tácticos, y pequeños escándalos de poca monta que regularmente se entrometen en las campañas políticas."

¹¹⁸ "World 3-D Film Expo Press Release", <http://www.3dfilmfest.com/pressrelease.php>.

¹¹⁹ "Los dibujos animados de la televisión se nutrieron del trabajo en equipo de un contador y un ingeniero. La muerte separó al dúo Hannah-Barbera", *La Razón* (La Paz, Bolivia), 24 de marzo de 2001, <http://www.ea.gmcasa.net2001/03-Marzo/20010324/cuerpof/portada.htm>.

¹²⁰ <http://www.toonopedia.com/yogi.htm>. No tenemos la certeza de que sea este personaje al que la cita remite, pero nos ha parecido relevante incluir estos datos en función del repetido uso que hace González Torres de animales y de elementos de la naturaleza para abordar datos de su biografía particular considerados antinaturales bajo el contexto conservador en el que se manifiestan. Así lo hemos podido apreciar en varios de los rompecabezas abordados en el Capítulo 4.



Figura 154. *Sin título*, 1992, cat. n° 202, ARG # GF 1992-22. Fotostato enmarcado. 32 x 42,2 cm.

-Head Start 1965: Tras la reelección del Presidente Lyndon Baines Johnson en 1964, el gobierno de los Estados Unidos adopta una serie de medidas para continuar la guerra en contra de la pobreza que a nivel nacional había liderado el Presidente J. F. Kennedy (antes de su asesinato) para mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos necesitados y socialmente desprotegidos.¹²¹ En el año 1965 se complementaron estas medidas instituidas por Johnson mediante tres programas federales: *Head Start* iba destinado a asegurar la escolarización temprana entre hijos de familias con escasos recursos; *Upward Bound* ayudaba a adolescentes provenientes de estas familias a proseguir sus estudios y *Job Cops* facilitaba a jóvenes adultos con estas características el acceso a un programa de aprendizaje e inserción laboral.¹²²

-L.A. Olympics 1984: La Unión Soviética y varios países del Este boicotearon las Olimpiadas de 1984 que tuvieron lugar en Los Ángeles, supuestamente como medida preventiva a amenazas terroristas que habían recibido atletas y oficiales de esos países participantes.¹²³

-Willie Horton 1988: Willie Horton fue un prisionero afroamericano convicto por cargos de homicidio y violación a quien el sistema disciplinario de Massachussets había concedido la libertad condicional bajo el mandato del gobernador Dukakis.¹²⁴ Este último se postulaba para Presidente por el partido demócrata en las elecciones presidenciales de 1988 contra el candidato republicano George Bush (padre). Dukakis, cuya visión se enmarcaba dentro de una tradición socialdemócrata, proponía en su campaña un incremento del gasto público en cuidados de salud, en educación, en vivienda pública y cuidado infantil. La campaña de Bush, por otro lado, destacaba por una serie de agresivos anuncios televisados que presentaban a Dukakis como un liberal poco eficaz

¹²¹ Recogemos algunas de estas medidas en las anotaciones a la referencia “LBJ 1964”, que aparecen en *Sin título* (cat. n° 37, ARG # GF 1988-19) (Figura 148).

¹²² Philippe Lemarchand, *op. cit.*, pág. 79.

¹²³ “Soviet pull out of L.A. Olympics –may 7, 1987”, <http://www.cnn.com/resources/video.almanac/1984>.

¹²⁴ Decisión que contrastaba con las severas medidas impuestas sobre los reos por el sistema judicial bajo la administración de Reagan. Véanse las anotaciones a la referencia “supreme 1986”, que aparecen en *Sin título* (cat. n° 22, ARG # GF 1988-4) (Figura 144).

que debilitaría al sistema de defensa del país y dejaría rondar impunemente por las calles a peligrosos asesinos.¹²⁵

- Civil Rights Act 1964: La Ley de Derechos Civiles de 1964 buscaba garantizar una serie de derechos civiles para combatir la discriminación racial y establecer una serie de medidas para fomentar la igualdad de oportunidades entre familias de bajos ingresos y/o pertenecientes a minorías raciales y étnicas. Intentó sobrepasar los impedimentos a los que se veían sometidas las minorías raciales para que no votasen en sus centros electorales locales, intervención particularmente relevante en el caso de los ciudadanos afroamericanos del Sur ("Apartado I: Derechos al Voto"). Prohibió cualquier tipo de discriminación racial en espacios públicos y comercios ("Apartado II: Interdicto de socorro en contra de la discriminación en lugares de alojamiento público" y "Apartado III: Desagregación de facilidades públicas"). Propició una repartición menos sectaria de estudiantes en los diversos centros de educación pública, instituyendo una serie de mecanismos de ayuda financiera y técnica para facilitar el ingreso de estudiantes procedentes de familias con escasos recursos a centros de estudio fuera de su localidad ("Apartado IV: Desagregación de la educación pública"). También exigió igualdad de empleo a nivel nacional ("Apartado VII: Igualdad de oportunidad al empleo"), prohibiendo a su vez la discriminación racial en cualquier programa subvencionado con fondos del gobierno ("Apartado VI: No discriminación en programas asistidos con fondos federales").¹²⁶

- War on Poverty 1964: La "Guerra contra la Pobreza" es como se denominó coloquialmente a una serie de medidas que tomó la administración socialdemócrata del Presidente L. B. Johnson, siguiendo las directrices de su precursor, J. F. Kennedy, para hacer frente a la pobreza entre la ciudadanía. Se plasman concretamente en la Ley de Oportunidad Económica de 1964, que establecía un dinámico proyecto consistente en diversos programas. Por ejemplo, proporcionaba ayuda a jóvenes estadounidenses con bajos recursos económicos y favorecía sus condiciones de acceso a estudios superiores y/o a programas de adiestramiento técnico y profesional. Un vasto Programa de Acción Comunitaria iba destinado a complementar estas medidas, actuando localmente en barrios y comunidades de bajos recursos. La ley procuró también incentivar el empleo entre los parados, garantizando una serie de préstamos al sector privado que estaban sujetos a la contratación de estos ciudadanos por parte del deudor y estableciendo programas de adiestramiento y búsqueda de empleo para padres y madres en paro. A su vez, proporcionó fondos para comprar tierra y organizar corporativas que permitiesen a las familias pobres en áreas rurales generar fincas adecuadas para su subsistencia. Por último, creó una Oficina de Oportunidad Económica en el Gabinete Ejecutivo del Presidente para coordinar y dar seguimiento a estas medidas.¹²⁷ Tomado desde el posterior contexto desde el cual nos interpela González Torres, esta alusión a la "Guerra contra la Pobreza" es munición dialéctica frente al deficiente programa del gobierno Reagan en materia de bienestar social, que canjea este tipo de prioridades por una notoria "Guerra de las Galaxias".¹²⁸

- Trickle Down Economy 1980: En 1980 se inicia la doctrina económica neoliberal que promueve el gobierno Reagan y que se daría a conocer posteriormente como *Reaganomics*, o *Trickle Down Economy* para sus detractores. Este giro conservador en la economía estadounidense supuso un duro golpe para los logros que se habían obtenido para mejorar el nivel de vida de las clases medias y pobres durante la década de los 60 y parte de los 70.

¹²⁵ "Bush vs. Dukakis. 1988", <http://www.ammi.org/cgi-bin/video/years.cgi?1988.17...#>.

¹²⁶ Para un análisis más detallado de esta ley, véase *Civil Rights Act of 1964*, Doc. n° PL 88-352, <http://usinfo.state.gov/usa/infousa/laws/majorlaw/civilr19.htm>.

¹²⁷ Lyndon B. Johnson's Special message to Congress, March 16, 1964", <http://www.forham.edu/hallsall/mod/1964johnson-warpoverty.html>.

¹²⁸ Véanse las anotaciones a la referencia "SDI", que aparece en el fotostato *Sin título* (1988), 1988, cat. n°52, ARG # GF 1988-33.

-L.A. Rebellion 1992: En el año 1992 crecientes tensiones entre la policía de Los Ángeles y minorías raciales y étnicas establecidas en los suburbios de dicha ciudad desencadenaron violentas revueltas que duraron días sin poder ser controladas. Incendios, saqueos y pillajes se extendieron por la ciudad, arrojando bajo un velo de incertidumbre a la población civil. El detonante de estos incidentes se produjo con la absolución judicial de varios policías que habían golpeado brutalmente y asesinado a Rodney King, un automovilista afroamericano. Tras más de una década de dócil conformismo por parte de minorías étnicas sometidas a la creciente marginación de un sistema proclive a la desigualdad entre ricos y pobres bajo los mandatos republicanos de Reagan y Bush, nadie se esperaba a esas alturas un disturbio de semejantes proporciones. Los incidentes recordaban la sucesión de revueltas y disturbios raciales, o veranos calientes, que se desencadenaron en los ghettos urbanos por los Estados Unidos desde 1964 hasta 1969, incidentes que reaparecieron momentáneamente en el año 1980, pero que ahora hacían alarde de una incontrolable violencia.

-Freedom Summer 1964: El verano del año 1964, también llamado "Verano de la libertad", supone un momento particularmente difícil en la historia del movimiento afroamericano y su lucha por conseguir mayor igualdad de derechos civiles. Ese verano activistas y estudiantes afroamericanos apoyados por colectivos organizados como los Estudiantes para una Sociedad Democrática (*Students for Democratic Society*) y el Congreso Legal de Pobreza Sureña (*Southern Poverty Legal Conference*), se desplazaron desde universidades y centros urbanos en el este de los Estados Unidos hacia remotos puntos del Sur para contribuir al aumento de afroamericanos que se registraban en sus Ayuntamientos locales para votar. Pero estas iniciativas pacíficas encontraron gran resistencia, produciéndose violentas agresiones que desembocaron en la muerte de estudiantes y activistas involucrados en el proyecto.¹²⁹

-Montgomery Bus Boycott 1955: En el año 1955, una activista negra sureña, Rosa Parks, se negó a ceder su asiento a un hombre blanco en un autobús público de la ciudad de Montgomery (Alabama), a pesar de que esto infringía las leyes entonces vigentes. Este incidente marcó el comienzo de un boicot pacífico dirigido por líderes militantes de la comunidad negra a los autobuses de la ciudad durante un año. A la cabeza de esta movilización se encontraba el joven pastor bautista, Martin Luther King, partidario del activismo no violento preconizado por Ghandi. El caso del autobús público en Montgomery marcó un precedente en la posterior lucha por derechos civiles de las minorías raciales negras que se extendería durante la década de los 60 por toda la nación.

-Watts 1965: Varios estados intentaron burlar las directrices de la Ley de Derechos Civiles que fue aprobada en el año 1964. Este fue el caso de California, que pasó la Proposición 14 para bloquear las cláusulas federales concernientes a la vivienda y a la desagregación de vecindarios. La iniciativa acrecentó el sentimiento de injusticia y de desesperación en los ambientes ya crispados de los ghettos alrededor de las principales ciudades del estado. Repentinamente, el 11 de agosto de 1965 surgió una revuelta en el barrio de Watts, Los Ángeles, que duró seis días. Al concluir, dejó un saldo de 34 muertos, más de 1.000 heridos, casi 4.000 arrestos y cientos de edificios en ruinas.¹³⁰

-Eurodisney 1992: En el año 1992 abrió sus puertas al público a las afueras de París la filial europea de los parques temáticos de la Compañía Walt Disney, Eurodisney (o *Disneyland Paris*). Marcó el comienzo de la expansión europea de dicha compañía, consolidando así en poco menos de cuarenta años su liderazgo mundial en el sector del entretenimiento.¹³¹ Casi una década antes, en 1983, *Tokyo Disneyland* había abierto las

¹²⁹ http://www.core-online.org/history/freedom_summer.htm; <http://www.watson.org/~lilsa/blackhistory/civilrights-55-65/mississippi.html>.

¹³⁰ "The 1965 Watts Riots"; <http://www.usc.edu/isd/archives/la/watts.html>.

¹³¹ Es extensión de la referencia "*Disneyland 1955*", que aparecía con anterioridad en el fotostato *Sin título* (1988) (cat. n.º 50, ARG # GF 1988-31) (Figura 153).

puertas del mercado asiático.¹³² La referencia aquí a Eurodisney es recordatorio de que en un presente de capital transnacional corporaciones como Disney convierten al mundo en terreno indiferente, desplazando las mismas ficciones, relatos y esquemas de representación de un territorio a otro para generar el mayor usufructo, cubriendo bajo un velo de indiferencia todo matiz y reduciendo la experiencia cultural al consumo normativo. Su maquiavélico porvenir es presente en el que realidad y ficción convergen al servicio de intereses ajenos.

¹³² <http://www.ketupa.net/disney2.htm>.

Anexo 1.
Recopilación de datos biográficos.

Breve ficha biográfica.

- 1957 Nace en Güaimaro, Cuba, el 26 de noviembre.
- 1970 Enero, visita Madrid durante tres meses; se muda a Puerto Rico, donde se queda a vivir con su tío y tía.
- 1976 Mayo, se gradúa en el Colegio San Jorge; cursa estudios de arte en la Universidad de Puerto Rico.
- 1979 Se muda a Nueva York con una beca de la Universidad de Puerto Rico para estudiar en el Pratt Institute, en Brooklyn.
- 1981 Asiste al Programa de Estudios Independiente del Museo Whitney en Nueva York.
- 1983 Recibe la licenciatura del Pratt Institute. Asiste al Programa de Estudios Independiente del Museo Whitney. Conoce a Ross Laycock.
- 1985 Viaja a Europa.
- 1987 Se une al colectivo de artistas Group Material (hasta el año 1991). Recibe un grado de maestría del Centro Internacional de Fotografía de la Universidad de Nueva York. Imparte clases como profesor adjunto en la Universidad de Nueva York (hasta el año 1989).
- 1988 Exhibe su obra en la Galería Rastovski, Nueva York. Recibe una beca de Art Matters, Inc.
- 1989 Viaja a París acompañado por Ross Laycock. Recibe becas del National Endowment for the Arts, de la Fundación Cintas en Miami y de la Fundación Pollock-Krasner.
- 1990 Primera exhibición en la Galería Andrea Rosen, en Nueva York. Se muda a Los Ángeles para impartir clases en el California Institute of the Arts (Cal Arts), en Valencia, California.
- 1991 Enero, Ross Laycock muere a consecuencia del SIDA en Toronto. Participa en la Bienal del Museo Whitney como artista individual y como miembro del Group Material. Recibe el Premio de la Fundación Gordon Matta-Clark.
- 1992 Realiza una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (como parte de la serie *Projects* del museo).
- 1993 Recibe una beca del National Endowment for the Arts.
- 1994 La exhibición *Traveling* se inaugura en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. Viaja al Museo y Jardín de Esculturas del Hirshhorn, en Washington D.C. y al Renaissance Society en Chicago.
- 1995 Se inaugura la exhibición retrospectiva en el Museo Solomon R. Guggenheim, en Nueva York; ésta viaja a diversas ciudades europeas.
- 1996 9 de Enero, Félix González Torres muere de SIDA en Miami.

Retrato de texto.¹

1957 nacido en Güaimaro, Cuba, el tercero de lo que sería eventualmente cuatro niños
1964 Papá me compró un juego de acuarelas y me dio mi primer gato 1971 mandado a
España con mi hermana Gloria, luego a Puerto Rico para vivir con mi tío 1979 regreso a
Cuba a ver a mis padres tras una separación de 8 años 1981 padres escapan de Cuba
durante la travesía del bote Mariel, mi hermano Mario y mi hermana Mayda escaparon
con ellos 1978 conocí a Jeff en Puerto Rico 1976 Gloria y yo nos mudamos a su propio
apartamento, pequeño pero lleno de luz 1977 Rosa 1976 conocí a Luis en la playa 1983
recibo una Licenciatura en Arte del Pratt Institute 1981 y 1983 asisto al Programa de
Estudios Independiente del Museo Whitney 1987 recibo una Grado de Maestría del
International Center of Photography y de la Universidad de Nueva York 1983 conozco a
Ross en el Boybar 1985 Jeff me regala a Pebbles y Biko, dos gatos siameses –apenas
capaz de mantenerme, y ahora con dos gatos que dar de comer, solo Jeff 1985 primer
viaje a Europa, primer verano con Ross 1986 verano en Venecia, estudié pintura y
arquitectura veneciana 1986 cocina azul, flores azules en Toronto –una verdadera casa
por vez primera en mucho, mucho tiempo, tanto tiempo, Ross está aquí 1987 el Lago
Wawanaisa: castores, osos pardos salvajes, Harry llevándose cada boya que ve, el New
York Times cada mañana, la cabaña de patos 1986 Mamá muere de leucemia 1990
Myriam muere 1991 Ross muere de SIDA, Papá muere tres semanas más tarde, cien
pequeños sobres amarillos con las cenizas de mi amante –su última voluntad 1991 Jorge
dejó de hablarme, estoy perdido –Claudio y Miami Beach me salvaron 1992 Jeff murió de
SIDA 1990 el océano plateado de San Francisco 1992 –esperanza, doce años de la
doctrina económica de Reagan terminaron 1990 mudado a Los Ángeles con Ross (ya muy
enfermo), Harry el Perro, Biko y Pebbles, Ravenswood, Rossmore, la hora dorada, Ann y
Chris junto a la piscina, la hora mágica, alquilamos un coche rojo, dinero por vez primera,
no más trabajos de camarero, "Las chicas de oro", estudiantes geniales en Cal Arts, Millie
y Catherine, volví a Madrid tras casi 20 años de dulce venganza 1989 caída del muro de
Berlín 1991 Bruno y Mary, dos gatos negros encontrados por Ross en Toronto, vinieron a
vivir conmigo 1991 el mundo que conocí ha desaparecido, me he mudado con los cuatro
gatos, libros y unas cuantas cosas a un nuevo apartamento 1991 volví a Los Ángeles,
hospitalizado durante 10 días 1990 primera exhibición con Andrea Rosen 1993 me mudé
a la calle 24 1987 me uní al Group Material 1991 Julie se mudó de Brooklyn a Manhattan
1992 las fuerzas del odio y de la ignorancia están vivitas y coleando en Oregon y
Colorado, entre otros sitios 1993 Sam Nunn es una niñata, la paz tal vez sería todavía
posible en Oriente Medio 1992 empezado a coleccionar relojes y muebles George Nelson
1993 tres años desde la muerte de Ross, he pintado el suelo de la cocina de color
naranja brillante, este libro

¹ Realizado por el artista para la publicación monográfica Felix Gonzalez-Torres, Los Ángeles, Art Resources Transfer, 1993, pág. 45.

[1957 born in Güaimaro, Cuba, the third of what would eventually be four children 1964 Dad bought me a set of watercolors and gave me my first cat 1971 sent to Spain with my sister Gloria, then went to Puerto Rico to live with my uncle 1979 returned to Cuba to see my parents after an eight-year separation 1981 parents escaped Cuba during Mariel boat lift, my brother Mario and sister Mayda escaped with them 1978 met Jeff in Puerto Rico 1976 Gloria and I moved to our own apartment-small, but full of sunlight 1977 Rosa 1976 met my friend Mario 1979 moved to New York City 1980 met Luis at the beach 1983 received BFA from Pratt Institute 1981 and 1983 attended the Whitney Museum Independent Study Program 1987 received MFA from the International Center of Photography and New York University 1983 Ross at the Boybar 1985 Jeff gave me Pebbles and Biko, two Lilac Point Siamese cats – hardly able to support myself, and now with two cats to feed, only Jeff 1985 first trip to Europe, first summer with Ross 1986 summer in Venice, studied Venetian painting and architecture 1986 blue kitchen, blue flowers in Toronto – a real home for the first time in so long, so long, Ross is here 1987 Wawanaisa Lake: beavers, wild brown bears, Harry retrieved every buoy he sees, New York Times every morning, duch cabin 1986 Mother died of leukemia 1990 Myriam died 1991 Ross died of Aids, Dad died three weeks later, a hundred small yellow envelopes of my lover´s ashes – his last will 1991 Jorge stopped talking to me, I´m lost – Claudio and Miami Beach saved me 1992 Jeff died of AIDS 1990 silver ocean in San Francisco 1992 President Clinton – hope, twelve years of trickle-down economics came to an end 1990 moved to L.A. with Ross (already very sick), Harry the Dog, Biko, and Pebbles, the Ravenswood, Rossmore, golden hour, Ann and Chris by the pool, magic hour, rented a red car, money for the first time, no more waiting on tables, "Golden Girls", great students at Cal Arts, Millie and Catherine, went back to Madrid after almost twenty years-sweet revenge 1989 the fall of the Berlin Wall 1991 Bruno and Mary, two black cats Ross found in Toronto, came to live with me 1991 the world I knew is gone, moved the four cats, books, and a few things to a new apartment 1991 went back to L.A., hospitalized for 10 days 1990 first show with Andrea Rosen 1993 moved to 24th Street 1987 joined Group Material 1991 Julie moved from Brooklyn to Manhattan 1992 the forces of hate and ignorance are alive and well in Oregon and Colorado, among other places 1993 Sam Nunn is such a sissy, peace might be possible in the Middle East 1992 started to collect George Nelson clocks and furniture 1993 three years since Ross died, painted kitchen floor bright orange, this book]

Anexo 2.
Escritos tempranos del artista.

... querido televisor .¹

... querido televisor, estoy aquí de rodillas frente a ti para que perdones todo lo que te he hecho, esta semana, yo te debo mucho y sin embargo soy tan ingrata, perdóname por favor. Sé que hice muy mal al no verte el domingo y que además he disminuido el tiempo que paso frente a ti, pero es que ahora me he encontrado con otro compañero que más o menos se parece a ti. Me refiero a la discoteca. Allí también me siento como contigo, me siento como una reina, casi como el personaje principal de mi querida novela que tú pasas todas las noches y déjame decirte que me gasté casi todo el sueldo de la semana pasada en la tienda donde tú me dijiste que tenía que comprar si quería estar en algo, y también me compré el perfume más caro del mundo y tuve una sonrisa de éxito con la pasta dental que tú anuncias todos los medios días en el programa cómico-musical, donde a los que no suben el palo alumbrado les hacen comer mierda y todo el público se ríe y se ríe hasta que el propio comemierda se ríe también, y luego les dan regalos y premios de consolación y son casi ganadores aunque no lo pisen con leche. Sí, mi amor, ahora estoy en la movida de la discoteca y créeme que me siento muy contenta, pues he conocido gente muy nice. Fíjate que conocí a un muchacho que se parece muchísimo al de la novela de la una y media, y aunque éste es más rubio y fuerte, casi como el que sale en el anuncio de la chispa, y tiene un carro más grande y brillante que el de la financiera y me siento muy feliz con él pues me prometió regalarme un aro de oro muy caro. Además, si supieras lo lindo que se viste, al último grito de la moda, super jevy, y su carro, su carro es bello, yo no me canso de admirar su carro pues es realmente increíble su carro, bueno él casi vive nada más que para mantenerlo, fíjate que tiene aros de magnesio, grabadora y radio con diez bocinas, tiene una bocina en el baúl y otra hasta en el encendedor de cigarrillos y yo me siento reina en su carro como la otra mujer que sale en la novela (la buena no la mala) y que tú sabes esa novela me gusta tanto y que no me importa tener que coger un taxi cuando salgo de la escuela o del trabajo con tal de no llegar tarde a casa y poder ver los hermosos besos que le da Robertojulianmariano a la femenina e indefensa Rosalbaisabel mariangelbeatriz después que castigan a la arrepentida Albertajosefinaclaudia, y aunque me perdí el capítulo de ayer déjame decirte que hice que una amiga mía me lo contara todito en la guagua y además se formó tremenda discusión en la guagua pues mi amiga me dijo que al final él le dijo a ella que no la dejaría en el hotel y que vendría a recogerla mañana, pero dos señoras que venían sentadas detrás de nosotras le dijeron a mi amiga que así no había sido el final y mi amiga se puso a discutir y luego todo el mundo se puso a discutir en la guagua y hasta el chófer empezó a discutir y tú sabes lo malcriados que son los chóferes de guagua que fíjate le dijo a una ancianita que se fuera pal carajo pues a él gustaban más los programas de policías. que las novelas son para mujeres y que él era muy macho pues tenía una mujer, dos queridas y trece hijos que mantenía y ocho que no mantenía pero que se los mantiene el estado con cupones. Yo me asusté mucho y hubiese deseado que la mujer maravilla me rescatara y me sacara de aquel cara a cara ante el tapón, pues sabrás que eso pasó a la hora del tapón, y que hubo tapón doble pues una mujer chocó contra un jodío ciclista y por poco llegamos tarde a ver la novela y los consejos de belleza y eso no me lo hubiera perdonado jamás, jamás, y además había leído en el periódico que hoy ibas a dar un programa especial sobre las discotecas y quería ver si ibas a presentar una que está en el Condado y que hay que ser socia para poderse sentar en el piso e ir al baño, además ahora que menciono los periódicos, déjame decirte que ahora hay uno que está haciéndote la competencia pues está publicando una fotonovela, que más o menos está cool pero a mí me gustan más las que tú pasas pues tú tienes color y el periódico no, además con el periódico me mancho las manos. Sólo lo compré ayer porque tiene un artículo sobre las discotecas que no quiero que mamá o papá lo lean pues si no, no me dan más permiso para ir, aunque últimamente les estoy mintiendo y les digo que me voy a dormir a casa de una amiga para poder estudiar hasta tarde... Lo único que me gustó del artículo fue lo que dijo el policía sobre esos gays que

¹ Félix González Torres, en *Contornos. Cuadernos de Creación e Investigación Estudiantil*, vol. 4, n°2, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1979, págs. 43-45.

son desviados sociales como dice el policía, pues el policía lo sabe y yo creo que esas sí las debían de prohibir pues son para desviados sociales y los desviados sociales según dice el policía que sí sabe, sólo viven para las drogas y para otras cosas pues son desviados sociales según dice el policía que sí sabe. Bueno, déjame seguirte hablando del muchacho que conocí y que se llama Nacho, y que tiene un carro bello, y cuando estoy con él me siento como una reina aunque sin corona, y hablando de coronas quiero confesarte que estoy enamorada de uno de esos aparatos que se llaman video-tapes pues sería la persona más feliz del mundo si pudiera grabar los programas que me gustan y luego verlos cuantas veces quiera hasta aprendérmelos de memoria ¿verdad que sería nice? Bueno mi vida, te tengo que dejar pues mañana tengo clases y trabajo por la tarde y ese Don Mario no deja de molestarme todo el tiempo pues dice que estoy distraída todo el tiempo y que no trabajo bien y que no me puedo arreglar las uñas en el trabajo y que no puedo hablar con mis amigas y que patatín y que patatán y chava que chava, se me parece al padre de Rosalbaisabelmariangelbeatriz pero menos mal que mi padre no es así, él sí es un amor y me quiere muchísimo, lo mejor que hizo fue regalártela el día de Santacló, fíjate si es bueno que desde que yo era chiquita peleaba con mamá para que me dejara despierta para poder verte a ti por más tiempo y no sólo por la mañana y por la tarde... ¿Sabes lo que se me acaba de ocurrir? que voy a ahorrar para poderme comprar otro televisor pequeñito de esos que tú mismo anuncias y que caben dentro del bolso y así lo puedo llevar a la calle y a la universidad y así todos me tendrán envidia, y seré el centro de atracción como lo soy en la discoteca con mi sombra de ojos "Blue Disco Light Glowing Shine For Heaven's Sake In Complete Darkness" que tú anuncias los sábados por la noche y que me enseñaron a usar en la academia de modelaje. Bueno, no puede seguir confesándote más nada pues ya son más de las dos de la madrugada, aunque te confieso que ahora me siento mejor después de hablar contigo y a pesar de que la gente diga que yo te veo mucho, no me importa, y aunque la gente diga que tú me tienes grave, tampoco me importa pues desde chiquita mamá me dejaba frente a ti todo el día y si ella lo hacía es porque es bueno, (aunque decía que yo era muy inquieta y que me pasaba pintando las paredes y que me llevaron al siquiatra por eso), bueno antes de irme a dormir te diré algo que yo considero malo, pero sí sé que mamá moriría y papá me mataría si se enterase, pues lo considerarían muy malo: me acosté con el muchacho después que lo conocí en la discoteca, pues él me llevó a dar una vuelta en su carro, que es lindísimo y tiene aros de magnesita y diez bocinas con grabadora de olor a cherry, y además ya yo soy mayorcita y sé muy bien lo que hago y lo que quiero y quisiera casarme con él y que me llevara a vivir a una urbanización de más caché que ésta y me comprara trajes bellos como los de Diana Ross. Esto te lo digo a ti pues si tú lo sabes entonces yo me sentiré más en confianza contigo, además tú siempre me presentas eso y yo veo que no es malo. Bueno ya tengo mucho sueño y todavía tengo que quitarme la mascarilla de aguacate que tú me recomendaste. Click.

Se calcula que un niño que comienza a ver la televisión a los 5 años, a los 17, habrá visto 18.000 crímenes, y 350.000 anuncios comerciales habrán incitado su deseo consumerista.

Recientes trabajos de investigación científica han puesto de relieve que la televisión en fuertes dosis puede tener efectos secundarios graves sobre la siquis infantil. El Mundo, 14 de marzo de 1979.

Televisión – vacío – Vacío .²

"Performance" – Instalación, domingo, 19 de marzo de 1978 a las 2:00 p.m.

Siempre frente a este reflejo, luz oscura. En una continua metamorfosis se transforma en imagen, que en forma graciosa se presenta, se ausenta, se repite y se convierte en héroe, en auto estima, detergente, hamburguesa y se convierte en vacío, vacío, y nos anula en una constante destrucción de voluntades, pero parece todo lo contrario: es cálido, seguro, no emite críticas, nos mastica las ideas, nos entretiene de la manera más salvaje, de la forma más simple, y nos habla de cosas bellas, de cosas deseables y nos convierte en su extensión, y le llegamos a creer y le dedicamos horas de adoración día a día, y nos tragamos su vómito de imágenes-luz, de imágenes capciosas, y aún más, emite un sonido que nos es compañía real, pero completamente irreal –completamente transistorizada, controlada y modulada y así caemos en la trampa.

Arte-Proceso-Acción

Empuje

(El cuento que hemos publicado arriba es parte de una obra de arte conceptual. Se leyó el domingo 18 de marzo, a las 2:00 p.m., mientras dos estudiantes permanecían conectados, por una hora, a un televisor, en completa inmovilidad, observando una simple señal "off-air". De esta forma se establecía un paralelismo entre un programa comercial y una señal vacía, con los mismos resultados educativos. Ese mismo día se repartió entre los asistentes el manifiesto que aparece en esta página.)

² *Ibid.*, pág. 46.

Hoy soy alegría.³

*Hoy soy alegría,
Hoy soy estrella
Soy mar, piragua y sol,
Hoy soy una explosión de deseos irreales y silvestres.
Hoy soy una palabra –energía–
Hoy me lluevo por el mundo y me convierto en semilla,
germen extraño de locura,
soy una florecita cursi,
hoy soy cursi y tonto (sobre todo tonto),
hoy soy un poeta joven, soñador de playas
que vio a un niño sonreír en el mismo centro del día,
y recordé que al principio la idea era azul.*

³ *Ibid.*, pág. 26.

Anexo 3.
Entrevista con Doug Ashford.

Entrevista realizada el 14 de marzo de 2003.

En nuestra Tesis Doctoral estamos abordando un número de trabajos fotográficos de Félix González Torres realizados en ediciones limitadas. Nos ha llamado la atención que este artista haya decidido desautorizar gran parte de su producción artística a partir de un momento dado, como ocurre por ejemplo en el caso de muchas de sus fotografías sobre papel realizadas a lo largo de la década de los 80. No ponemos en tela de juicio el derecho que tiene un artista a decidir lo que es y lo que deja de ser una manifestación adecuada para su trabajo artístico en determinado momento, sino que nos preguntamos sobre las razones que lo hayan podido llevar a tomar decisiones tan rígidamente taxativas sobre su obra. Por ejemplo, nos ha parecido paradójico que una obra que se jacta de ser dialogante y que supuestamente procura estimular la abierta participación del "público" se rija taxativamente por pautas autoriales tan estrechas. En este sentido, y ya que tú y este artista llegaron a mantener estrechos vínculos como integrantes del Group Material hacia finales de los años 80, me preguntaba si estos temas sobre la relación entre autoría y autenticidad en su obra individual llegaron a surgir en algún momento dado como parte de sus discusiones e intercambio de ideas.

D.A.: Su obra ha sido ya muy manejada. Por consiguiente, el trabajo que vemos ahora ha sido muy dirigido por su galerista. El catálogo¹ intentó llevar a cabo cierta clase de división de su trabajo entre obra y no obra. Creo que, hacia el final de su vida, él [González Torres] aceptó esta definición, pero también pienso que mientras estaba produciendo su obra antes de 1990, o alrededor de 1990, no la tenía necesariamente en mente. Pienso que mientras hacía obra entonces, esta división entre obra y no obra no hubiese sido algo con lo que estuviese necesariamente de acuerdo.

Lo que me lleva a otra pregunta que te quería hacer. A ti y a otra integrante para ese entonces del Group Material, Julie Ault, González Torres os regaló un grupo de platos en cerámica que no llegaron a figurar en la catalogación de la Galería Andrea Rosen,² y que actualmente son considerados no obra, a pesar de tratarse obviamente de piezas muy similares a la pieza Sin título (cat. n° 7, ARG # GF 1987-3), considerada obra legítima y ahora en la colección del Chase Manhattan Bank de Nueva York. Esta diferencia parecería sugerir, como tú señalas, que al menos en algunos casos la distinción vigente en la actualidad entre lo que es considerado obra y lo que no lo es con respecto a la producción de este artista (particularmente antes de 1990) no responde necesariamente a las prerrogativas que tenía González Torres al producir su obra, dejando de

¹ Dietmar Elger, *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné* (cat. exhib., tomo 2), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997.

² Sin titular, cat. n° A30 y Sin titular, cat. n° A32.

lado la cuestión sobre su mérito artístico que ya recalca Deitcher.³ Me preguntaba si se trata aquí de un hecho que fuese discutido entre ustedes en algún momento posterior, si se llegaron alguna vez a plantear esto?

D.A.: No. Nunca fue algo que se llegó a discutir porque se trata de una etiqueta, una categoría o definición del objeto de arte que vino después... Es decir, creo que las hizo todas para una exhibición... Ni tan siquiera me acuerdo de la exhibición... cuando era incluso un estudiante graduado [en la Universidad de Nueva York]... Para él, la recontextualización del trabajo es algo que forma parte de un discurso muy complejo entre él y las instituciones que querían enseñar la obra.

Muchos de los trabajos de González Torres fueron realizados hacia finales de la década de los 80, cuando éste colaboraba activamente con el Group Material. Se trata de piezas individuales concebidas como ejemplares únicos. Pero durante ese periodo también comienza a concebir piezas producidas sin límite de ejemplares, particularmente sus ristras de papel. A pesar del evidente intercambio que surge en este proceso de colaboración entre los integrantes del grupo, nos ha parecido significativo que exista muy poca documentación publicada que investigue en mayor profundidad las consecuencias de este periodo de colaboración, tanto en términos de las intenciones como de las estrategias formales que entrelazan las prácticas del Group Material con la que González Torres individualiza.

D.A.: El Group Material existió desde el año 1981. Félix se unió en el año 1987.

Y formó parte del colectivo hasta el año 1990, ¿no?

D.A.: Él nos ayudaba todavía en 1991... La relación con el Grupo era para entonces como una relación de amistad. La colaboración en ese punto con el Grupo no era oficial, pero...

¿Intervino de forma activa entonces?

D.A.: A veces yo lo llamaba, y le decía: "Estamos haciendo esto..." Así, que hay tantos niveles informales de relacionarse, que hacer un estudio de si esta colaboración fue o no de grupo es un planteamiento demasiado difuso. Por otra parte, mientras él estaba trabajando con el colectivo también estaba haciendo su propia obra aparte. Todos lo hacíamos. Y él pensaba de esto como de algo aparte, muy separado. Todos lo hicimos.

¿Significa esto que era algo aparte porque teníais que vender obra?

³ David Deitcher, "Contradiction and Containment", *Felix Gonzalez-Torres. Text* (cat. exhib., tomo 1), Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, págs. 108-109.

D.A.: No necesariamente eran prácticas separadas a causa del dinero, sino también por razones metodológicas. Se podría decir que se trataba de distintas clases de efectos institucionales, y que en los distintos efectos institucionales se mantenía una relación distinta a la economía, al mercado. Pero la intención, aparte de cómo salía el trabajo, de sí se vendía o no, era la de realizar una práctica distinta... No estoy intentando socavar la relación entre el Group Material y cualquiera de nosotros, con nuestra práctica privada e individual, porque desde luego están entrelazadas. Pero decir que una reemplazó a la otra, o que una equivale a la otra, no es muy realista.

Así que si no se trata de prácticas que reemplazaron una a la otra, ¿cómo pueden ser tan distintas en su relación con el mercado del arte?

D.A.: Tú podrías ser un artista y un músico de rock. Yo puedo hablar sobre crítica institucional y también hablar sobre pintura. La idea de que todo nuestro trabajo, como productores, tiene que estar en una línea consistente, de que uno siempre está relacionado, o de que uno es siempre reemplazado, es una ficción del mercado. No es como un artista trabaja realmente... Y por esto el Group Material es interesante, porque intentaba tomar cosas de la gente que eran inusuales, pues todos los artistas hacen cosas raras... Se hacían toda clase de cosas. Y la gente dice: "Ésta no es realmente su obra importante. Su obra importante es esto... esculturas constructivistas, por ejemplo." Es una decisión propia de la historia del arte, hecha por gente que tiene un interés en hacer que estas cosas sean de esa forma.

Por ejemplo, porque lo mío siempre ha sido la educación, la gente dice: "Ah, es por Doug que el Group Material está interesado en la educación." No es cierto. Félix estaba también interesado en la educación. Julie [Ault] es también una gran maestra. ¿Por qué diría alguien eso? O, por tomar otro ejemplo, la idea de que la colaboración en la calle fue algo que vino de Tim Rollins, porque Tim estaba interesado en eso. Es una ficción que privilegia la biografía. Porque la verdadera tarea de la colaboración es que puedas ser diferente. Porque se trata de una práctica de colaboración, no tienes que hacer lo que quieres hacer, o lo que sientes que tienes que hacer, o lo que hiciste ayer. Puedes ser algo distinto de lo que eres.

BIBLIOGRAFÍA

Libros.

- Aliaga, Juan Vicente, *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural; Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, 1997.
- "Entrevista a Nancy Spector" y "¿Disidencias? ¿Normalizaciones? Acerca del arte reciente en Estados Unidos", en Picazo, Glòria (Ed.), *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona, MACBA, 1996, págs. 203-207 y 209-222.
- Aliaga, Juan Vicente; Haderbache, Ahmed; Monleón, Ana y Pujante, Domingo (Eds.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Universitat de València, 2001.
- Alonso, José Antonio (Dir.), *Diez lecciones sobre la economía mundial*, Madrid, Civitas Ediciones, 2000.
- Arnaldo, Javier (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987 (2ª ed., 1994).
- Althusser, Louis, *Freud y Lacan*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 6ª impresión 2001.
- Badías, Adrián, *La autobiografía como acontecimiento. La relación público / privado en las corrientes artísticas postmodernas* (Trabajo de Investigación Tutelado), David Pérez Rodrigo (Dir.), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 2000 (1ª ed., 1965).
- Barthes, Roland, *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- *Mitologías*, Méjico, Siglo XXI, 11ª ed., 1997.
- Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- *Pantalla Total*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 4ª reimpresión, 1990 (1ª ed., 1973).
- "Juguetes y Juego" (1928), en *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, págs. 73-79.
- "Le Narrateur. Réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov" (1936), en *Écrits français*, París, Gallimard, 1991, págs. 206-229.
- "Sobre algunos temas en Baudelaire" (1939), en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 2ª reimpresión, 1982 (1ª ed., 1972), págs. 121-170.
- Bell, Daniel, *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Madrid, Alianza, 6ª ed., 2001 (1ª ed., 1976).

- Bernstein, Michael A. y Adler, David E. (Eds.), *Understanding American Economic Decline*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.
- *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- *Contrafuegos. Reflexiones para servir contra la invasión neoliberal*, Barcelona, Anagrama, 2ª ed., 2000 (1ª ed., 1999).
- Brett, George S., *Historia de la Psicología*, Buenos Aires, Paidós, 1963.
- Brown Tindall, George y Shi, David E., *America. A Narrative History*, Londres, W. W. Norton & Co., 1993.
- Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Castri, Massimo, *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal, 1978.
- Castellano, Paloma, *Diccionario Histórico de la Fotografía*, Madrid, Istmo, 1999.
- Chevrier, Jean Francois, *L'any 1967. L'objecte d'art i la cosa pública. O els avatars de la conquesta de l'espai. / The Year 1967. From Art Objects to Public Things. Or variations on the Conquest of Space*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.
- Chomsky, Noam, *La cultura del terrorismo*, Madrid, Popular S.A., 2002.
- Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el arte)*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural; Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.
- Courouve, Claude, *Gai vocabulaire de l'homosexualité masculine*, París, Payot, 1985.
- Crimp, Douglas y Rolston, Adam, *AIDS Demographics*, Seattle, Bay Press, 1990.
- Danto, Arthur, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Londres, University of California Press, 1992. (Ahora en trad. cast., *Más allá de la caja de brillo. Las artes visuales desde la perspectiva histórica*, Madrid, Akal, 2003)
- De Sebastián, Luis, *Neoliberalismo global*, Madrid, Trotta, 1997.
- *El rey desnudo. Cuatro verdades sobre el mercado*, Madrid, Trotta, 1999.
- Deleuze, Gilles, *Repetición y Diferencia*, Madrid, Anagrama, 2ª ed., 1999 (1ª ed. 1972).
- *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- *Conversaciones, 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1998 (1ª ed., 1973).
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.
- *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1995.
- *Le toucher*, Jean Luc Nancy, París, Galilée, 2000.
- Diatkine, Gilbert, *Jacques Lacan, vida y pensamiento psicoanalítico*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Felshin, Nina (Ed.), *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Washington, Bay Press, 1995.
- Foner, Eric y Garraty, John A. (Eds.), *The Reader's Companion to American History*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1991.
- Foster, Hal (Ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 4ª ed., 1998 (1ª ed., 1985).
- *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Foucault, Michel, *Nietzsche, Freud y Marx*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1997 (1ª ed., 1968).
- *Theatrum philosophicum*, Madrid, Anagrama, 1999 (1ª ed., 1972).
- *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- "The Subject and Power", en Dreyfus y Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Brighton (Sussex), Harvester Press, 1982.
- *El nacimiento de la clínica*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 12ª ed., 2000 (1ª ed. 1976).
- Freud, Sigmund, "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico" (1911), en Strachey & Freud (Eds.), *Obras Completas*, vol. 12, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, págs. 217-231.
- "Nota sobre el concepto del inconsciente en el psicoanálisis" (1912), en *Obras Completas*, vol. 12, págs. 271-277.
- "Lo Inconsciente" (1915), en *Obras Completas*, vol. 14, págs. 163-201.
- "La represión" (1915), en *Obras Completas*, vol. 14, págs. 141-152.
- "Más allá del principio del placer" (1920), *Obras Completas*, vol. 18, págs. 7-62.
- Fromm, Erich, *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*, Barcelona, Paidós, 1959.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Méjico, Grijalbo, 1990.

- García Gutiérrez, Pedro F. y Landa Bravo, José, *La escultura. Del Renacimiento a la actualidad*, Madrid, Antiquaria, 1990.
- Giddens, Anthony, *Más allá de la izquierda y la derecha. El futuro de las políticas radicales*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Givone, Sergio, *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 2ª ed., 1999 (1ª ed., 1990).
- Glusberg, Jorge, *Moderno / Postmoderno. De Nietzsche al Arte global*, Buenos Aires, Emécé, 1993.
- Goldberg, Ken (Ed.), *The Robot in the Garden. Telerobotics and Telepistemology in the Age of Internet*, Londres, MIT Press, 2000.
- Guasch, Anna Maria (Ed.), *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública (la transformación estructural de la vida pública)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- Harrison, Bennett y Bluestone, Barry (Eds.), *The Great U-Turn. Corporate Restructuring and the Polarization of America*, Nueva York, Basic Books, 1990.
- Hartman, Geoffrey, *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- Hindess, Barry, *Freedom, Equality and the Market. Arguments on Social Policy*, Londres, Tavistock Publications, 1987.
- Hudson, Michael, *Super imperialismo. La estrategia económica del imperio norteamericano*, Barcelona, Dopesa, 1973.
- Irigaray, Luce, *Ser dos*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Jameson, Fredric y Žižek, Slavoj, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Jenkins, Glenville y Poole, Michael (Eds.), *New Forms of Ownership: Management and Employment*, Londres, Routledge, 1990.
- Jiménez, Juan Carlos, "Etapas en el desarrollo de la economía mundial del siglo XX", en José Luis García Delgado (Dir.), *Diez lecciones sobre la economía mundial*, Madrid, Civitas, 2000, págs. 19-40.
- Jones, Amelia y Stephenson, Andrew (Eds.), *Performing the Body / Performing the Text*, Londres, Routledge, 1999.
- Kienman, Ben, *The Pol Pot Regime: Race, Power and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge. 1975-1979*, New Haven, Yale University Press, 1992.
- Knox, Paul y Agnew, John, *The Geography of the World Economy*, Londres, Routledge, 1989.
- Krugman, Paul, *La era de las expectativas limitadas*, Barcelona, Ariel, 1990.
- Lacan, Jacques, *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

- *El seminario de Jaques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. (1954-1955)*, Buenos Aires, Paidós, 1983.
- *Le Séminaire de Jaques Lacan. Livre VII*, París, Éditions du Seuil, 1986.
- *El seminario. Libro XX. Aún. 1972-1973*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Laqueur, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, París, Presses Universitaires de France, 1990.
- Lemarchand, Philippe, *Atlas de Estados Unidos. Las paradojas del poder*, Madrid, Acento, 1999.
- Linker, Kate, "Representation and Sexuality", en Brian Wallis y Marcia Tucker (Eds.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, págs. 12-23.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 13ª ed., 2000 (1ª ed., 1986).
- Llamas, Ricardo (Coord.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- Llamas, Ricardo y Vidarte, Javier, *Extravíos*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- López Calera, Nicolás María (Dir.), *Multiculturalismo y diferencia. Sujetos, nación, género*, Granada, Anales de la Cátedra Francisco Suárez, Universidad de Granada, 1994.
- Lyotard, Jean François, *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Maffesoli, Michel, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Mosquera, Gerardo (Ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, The Institute of International Visual Arts, 1995.
- Nevins, Allan y Commager, Henry Steele (Eds.), Morris, Jeffrey (Colab.), *Breve Historia de los Estados Unidos*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Niskanen, William A., *Reaganomics. An Insider's Account of the Policies and the People*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Palmer, R. y Colton, J., *Historia Contemporánea*, Madrid, Akal, 1980.
- Pérez, David (Coord.), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.
- Puleo, Alicia H., *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Rosales Mateos, Emilio, *Estética y medios de comunicación. Sueños que el dinero puede comprar*, Madrid, Tecnos, 2002.
- Roig, Joan, *Atlas Histórico*, Barcelona, Vincens Vives, 1995.

- Rollins, Tim, "Felix González-Torres" (entrevista con Félix González Torres), en VV.AA., *Felix Gonzalez-Torres*, Los Ángeles, A.R.T. Press (Art Resources Transfer), págs. 5-31, 1993.
- Samuelson, P., "Innovation and Competition: Conflicts over Intellectual Property Rights in New Technologies", en V. Weil y J. W. Snapper (Eds.), *Owning Scientific and Technical Information: Value and Ethical Issues*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, págs. 169-192.
- Secanella Lizano, Petra Maria, *La prensa en las elecciones norteamericanas de 1976 y 1980*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.
- Shilts, Randy, *The Mayor of Castro Street: The Life and Times of Harvey Milk*, Londres, St. Martin's Press, 1988.
- Sontag, Susan, "Notas sobre lo «camp»" (1964), *Contra la interpretación*, Madrid, Santillana, 1996, págs. 355-376.
- Spector, Nancy, *Felix Gonzalez-Torres*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995.
- Stein, Gertrude, *Ser norteamericanos*, Barcelona, Bruguera, 1984.
- Stiney, Harrey, *ICBM*, Nueva York, Orion Books, 1991.
- Taylor, Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Thompson, John B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Thurow, Lester C., *La sociedad de suma cero*, Buenos Aires, Sociedad Anónima de Ediciones e Impresiones, 1981.
- *La guerra del siglo XXI*, Madrid, Javier Vergara Editor, 1992.
- Vance, Carole S. (Comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina. (Selección de textos)*, Madrid, Talasa, 1989.
- Vattimo, Gianni y Rovatti, Aldo (Eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Villani, Pasquale, *La edad contemporánea: 1945 hasta hoy*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Vinson, James (Ed.), Lyon, Christopher y Faller, Greg S. (Colabs.), *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, Londres, St. James Press, 1986.
- VV.AA., *Gran Atlas Histórico Planeta*, Madrid, Planeta, 1997.
- VV.AA., *Reaganomics and After*, Londres, Institute of Economic Affairs, 1989.
- Wallis, Brian (Ed.), *Andres Serrano. Body and Soul*, Nueva York, Takarijama Books, 1995.
- Weeks, Jeffrey, *Sexualidad*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Wilde, Oscar, *El crítico como artista*, Madrid, Espasa Calpe, 3ª ed., 1968.
- *Salomé* (1895), Madrid, Dédalo, 1940.

Catálogos Generales.

Helena Cabello + Ana Carceller. Sin necesidad aparente de título (capítulo II), Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

Cemento, San Juan (Puerto Rico), Museo de Arte e Historia de San Juan, 1998.

Everything 's Fine In Puerto Rico Ass It Is, Humacao (Puerto Rico), Colegio Universitario de Humacao, 1988.

Fotoseptiembre. Fotografía contemporánea de América Latina en Puerto Rico, San Juan (Puerto Rico), Elmendorf, 1996.

Group Material. Matrix, Berkeley, Universidad de California, 1989.

Group Material, Mass, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1986.

Mapplethorpe, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1994.

Rastros en Concreto, San Juan (Puerto Rico), Museo de las Américas, 1999.

Robert Mapplethorpe, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1988.

The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995.

Wilson, Mark (Ed.), *A history of Andres Serrano. A History of Sex*, Museo Groninger, Amsterdam, 1997.

Catálogos que incluyen obra de González Torres y documentos anexos a exhibiciones.

1991 Biennial Exhibition, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1991.

About Place: Recent Art of the Americas, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1995.

Billboard Caracas. Diez registros fotográficos de las vallas de Félix González-Torres, Caracas, Museo Alejandro Otero, 2000.

El jardín salvaje. El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1991.

Felix Gonzalez-Torres. Traveling, Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 1994.

Felix Gonzalez-Torres, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995.

Felix Gonzalez-Torres, dos tomos. Tomo 1: *Text*, Tomo 2: *Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997.

Felix Gonzalez-Torres, Londres, Serpentine Gallery, 2000.

González Torres, Félix, "1990:L.A., «The Gold Field»", en *Roni Horn, Earths Grow Thick*, Columbus, Ohio, Wexner Center of the Arts, 1996, págs. 65-66.

--- "Una instalación de Félix González Torres", Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1988.

--- "Felix Gonzalez-Torres. New Works", comunicado de prensa, Nueva York, Intar Latin American Gallery, 5 de febrero de 1988.

González Torres, Félix y Kosuth, Joseph, "Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres. A Conversation", *Ad Reinhardt, Joseph Kosuth, Felix Gonzalez-Torres. Symptoms of Interference, Conditions of Possibility*, Londres, Camden Arts Center, 1994, págs. 76-81.

"Group Material Installation. «AIDS & Democracy: A Case Study»" comunicado de prensa, Nueva York, Dia Art Foundation, 8 de diciembre de 1988.

Guggenheim Museum: A to Z, Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1998.

I always wonder if men in uniform sleep better after performing their duties, Nueva York, Intar Latin American Gallery, 1988.

Micropolitiques, Grenoble (Francia), Centre National d'Art Contemporain, 2000.

Nueva Fotografía Puertorriqueña, Río Piedras (Puerto Rico), Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1985.

Project 34. Felix Gonzalez-Torres, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1992.

Public Information, Disaster, Document, Nueva York, Distributed Art Publishers, 1995.

Quotidiana. The Continuity of Everyday in 20th Century Art, Milán, Edizioni Charta, 2000.

Regarding Beauty. A view of the Late Twentieth Century, Washington D. C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1999.

Territorios Ausentes. Absent Territories, Madrid, Casa de América, 2000.

Thinking Print: Books to Billboards, 1980-95, Nueva York, Museum of Modern Art, 1996.

Time Suspend your Flight, Bergen (Noruega), Bergen Kunsmuseum, 2000.

Versiones del sur. No es solo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

Revistas.

- Adcock, Craig, "Pop into Agit-Pop", *Tema Celeste*, n° 30, marzo-abril 1991, págs. 74-79.
- Aguirres B. E.; Quarantelli, E. L. y Mendoza, Jorge L., "The collective behavior of fads: The characteristics, effects, and career of streaking", *American Sociological Review*, vol. 53, agosto 1988, págs. 569-584.
- Aletti, Vince, "Photo: Felix Gonzalez-Torres", *The Village Voice*, 14 de mayo de 1991, pág. 98.
- Amor, Monica, "Towards a Postmodern Sublimity", *Art Nexus*, n° 15, enero-marzo 1995, págs. 56-61.
- Atkins, Robert. "Goodbye Lesbian/Gay History, Hello Queer Sensibility. Meditating on Curatorial Practice", *Art Journal*, vol. 55, n° 4, invierno 1996, págs. 80-85.
- Atkinson, Terry, "Rites of Passage", *Arts & Design Magazine*, n° 1-2, enero-febrero 1994, págs. 12-19.
- Attias, Laurie, "Paris. Propositions. Musée de Rochechouart", *Sculpture*, vol. 15, n° 10, diciembre 1996, págs. 58-59.
- Avgikos, Jan, "Nurse!... The Screens!!", *Artscribe*, n° 84, noviembre-diciembre 1990, págs. 11-12.
- "This is my body", *Artforum International*, vol. 29, n° 6, febrero 1991, págs. 79-83.
- Azen, Karla, "International Latin American Art Exhibitions in Brief", *Flash Art (International Edition)*, n° 182, mayo-junio 1995, pág. 79.
- Baltz, Lewis, "(Sans titre), Felix Gonzalez-Torres", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 289, septiembre 1996, págs. 12-15.
- Basualdo, Carlos, "Felix Gonzalez-Torres", *Art Nexus*, n° 24, abril-junio 1997, págs. 143-144.
- Batchelor, David, "Symptoms of Interference, Conditions of Possibility", *Art Press*, n° 190, abril 1994, págs. 24-25.
- Benitez Dueñas, Issa Maria, "Perverting Minimalism. It's Not Just What You See", *Art Nexus*, n° 41, agosto-octubre 2001, págs. 89-90.
- Bonami, Francesco, "Felix Gonzalez-Torres. Ross Bleckner", *Flash Art (International Edition)*, n° 182, mayo-junio 1995, pág. 108.
- Borriaud, Nicolas, "Modelized Politics", *Flash Art (International Edition)*, n° 171, verano 1993, págs. 142-143.
- Bryant, Elizabeth, "Missing Persons. Dissent, Difference and the Body Politic at the Portland Art Museum", *Artweek*, vol. 24, 8 de octubre de 2002, págs. 21-22.
- Buchloh, Benjamin, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October*, n° 55, invierno 1990, págs. 105-143.
- "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum International*, vol. 21, n°1, septiembre 1982, págs. 43-56.

- Butler, Judith, "Imitación e insubordinación de género", *Revista de Occidente*, nº 235, diciembre 2000, págs. 85-109.
- Chave, Anna C., "Minimalism and the Rhetoric of Power", *Arts Magazine*, vol. 64, nº5, enero 1990, págs. 44-63.
- Comment, Bernard, "Roland Barthes. The Sum Total", *Art Press*, nº 184, octubre 1993, págs. E27-E28.
- Cyphers, Peggy, "New York in Review. Felix Gonzalez-Torres", *Arts Magazine*, vol. 64, nº 8, abril 1990, págs. 111-112.
- Davies, Partirica Wynn, "The Sweetness of Life. Felix Gonzalez-Torres", *British Medical Journal*, nº 7253, 8 de julio de 200, pág. 121.
- Deitcher, David, "How Do You Memorialize a Movement That Isn't Dead", *The Village Voice*, 27 de junio de 1989, pág. 23.
- "Sense and Sentimentality", *Parkett*, nº 44, 1995, págs. 212- 216.
- "Death and the Marketplace", *Frieze*, nº 29, junio-agosto 1996, págs. 40-45.
- Deleuze, Gilles, "Deseo y Placer", *Archipiélago*, nº 23, 1995, págs. 12-20.
- Demos, T.J., "The Aethetics of Mourning. Christian Boltanski, Ross Bleckner and Felix Gonzalez-Torres", *Flash Art (International Edition)*, nº 184, octubre 1995, págs. 65-67.
- Dort, Bernard, "Barthes, Dramatis Persona", *Art Press*, nº 184, octubre 1993, págs. E29-E30.
- Engberg, Kristen, "Marketing the (ad)just(ed) cause", *New Art Examiner*, vol. 18, nº 9, mayo 1991, págs. 22-23.
- Enwezor, Okwui, "Gabriel Orozco. Silencios infinitos", *Atlántica Internacional*, nº 17, verano 1997, págs. 20-30.
- Estep, Jan, "The Forest of Trees: Language and Art", *New Art Examiner*, vol. 27, nº 9, junio 2000, págs. 16-17.
- Evans, Stevens, "Double Fear", *Parkett*, nº 22, 1989, pág. 131.
- "Real World. White Columns", *Artscribe International*, nº 76, verano 1989, págs. 82-83.
- Faust, Gretchen, "New York In Review. Tom Burr, Felix Gonzalez-Torres, Michael Jenkins and John Linell", *Arts Magazine*, vol. 64, nº 7, marzo 1990, págs. 95-96.
- "New York In Review. Group Show", *Arts Magazine*, vol. 65, nº 5, enero 1991, págs. 117-118.
- "Felix Gonzalez-Torres. A Hispanic Homosexual Man", *The Communal Self*, nº 13, 1997, págs. 109-116.
- Fox, Nicols, "Cultural Cowardice, Conservative Clout", *New Art Examiner*, vol. 17, nº1, septiembre 1989, págs. 38-41.

- Fuenmayor, Jesús, "Museo del Oeste. Un nuevo museo para Caracas", *Art Nexus*, n° 14, octubre-diciembre 1994, págs. 82-84.
- García Gutiérrez, Enrique, "El artista es ahora el mensajero de los medios", *El Nuevo Día*, 28 de diciembre de 1988, pág. 65.
- González Torres, Félix, "Hoy soy alegría", "... querido televisor" y "Televisión – vacío – Vacío", en Pedro A. Sandín Fremaint (Dir.), *Contornos. Cuadernos de Creación e Investigación Estudiantil*, vol. 4, n° 2, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1979, págs. 26, 43-45 y 46.
- Guthrie, Derek, "Taboo artist. Serrano Speaks" (entrevista con Andrés Serrano), *New Art Examiner*, vol. 17, n° 1, septiembre 1998, pág. 45.
- Heartney, Eleanor, "Felix Gonzalez-Torres at Andrea Rosen", *Art in America*, vol. 78, n° 5, mayo 1990, págs. 235-236.
- "The politics of protest", *New Art Examiner*, vol. 20, n° 1, septiembre 1992, págs. 14-17.
- Hegarty, Laurence, "Is there still life?", *New Art Examiner*, vol. 25, n° 3, noviembre 1997, pág. 57.
- Heyler, Joanne, "Felix Gonzalez-Torres, Albert Oehlen, and Christopher Williams. Margo Leavin, Los Angeles", *Flash Art (International Edition)*, n° 168, enero-febrero 1993, pág. 131.
- Hixson, Kathryn, "The subject is the object. The legacies of Minimalism", *New Art Examiner*, mayo 1991, vol. 18, n° 9, págs. 29-32, 59.
- Ho, Christopher, "Within And Beyond. Felix Gonzalez-Torres's «Crowd»", *PAJ*, vol. 23, n° 1, Washington, The John Hopkins University Press y PAJ Publications, 2001, págs. 1-17.
- Hofleitner, Johanna, "Felix Gonzalez-Torres. Galerie Peter Pakesch, Vienna", *Artforum International*, vol. 21, n° 9, mayo 1993, pág. 114.
- Hollander, Kurt, "The Caracas Connection", *Art in America*, vol. 82, n° 6, julio 1994, págs. 78-83.
- Iannacci, Anthony, "Felix Gonzalez-Torres. Massimo De Carlo", *Artforum International*, vol. 30, n° 4, diciembre 1991, págs. 111-112.
- Johnson, Ken, "Turning a Museum into a Vast Menorah", *The New York Times*, 1 de enero de 1999, sección B, pág. 39.
- K.S., "Felix Gonzalez-Torres. Serpentine Gallery", *Artforum International*, vol. 38, n° 9, mayo 2000, pág. 53.
- Kalin, Tom, "Prodigal Stories: AIDS and the Family", *Aperture*, n° 121, otoño 1990, págs. 22-29.
- Kandel, Susan, "L.A. in Review. Felix Gonzalez-Torres", *Arts Magazine*, vol. 66, n° 5, enero 1992, págs. 90-91.
- Krauss, Rosalind, "The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum", *October*, n° 54, otoño 1990, págs. 3-17.

- Kuspit, Donald, "Sexual Censorship and the New Authoritarianism", *New Art Examiner*, vol. 17, n° 1, septiembre 1989, págs. 42-45.
- Kyriacou, Sotiris, "Felix Gonzalez-Torres: Serpentine Gallery, London", *Art Monthly*, n° 238, julio-agosto 2000, págs. 34-35.
- Lemaître, Isabelle, "Gonzalez-Torres. Michael Jenkins", *Tema Celeste*, n° 31, junio 1991, pág. 105.
- Lewis, Jim, "Master of the Universe", *Harper's Bazaar*, Nueva York, n° 3398, enero 1995, págs. 130-135.
- Liu, Catherine, "Felix Gonzalez-Torres", *Flash Art (International Edition)*, n° 142, octubre 1988, págs. 131-132.
- Mc Coy, Pat, "Felix Gonzalez-Torres", *Tema Celeste*, n° 25, abril-junio 1990, pág. 64.
- Metz, Christian, "Photography and Fetish", *October*, n° 34, otoño 1985, págs. 81-90.
- Merewether, Charles, "El pasado por venir. En torno a la obra de Félix González Torres", *Atlántica Internacional*, n° 9, invierno 1994-1995, págs. 148-151.
- Miller-Keller, Andrea, "Pleasures of the Unexpected. Modern-Day Alchemy", *Radcliffe Quarterly*, primavera 1998, pág. 26.
- "Curator's Choice. Untitled (Perfect Lovers)", *Wadsworth Atheneum Calendar What's On*, marzo-abril 1998, pág. 8.
- Mosquera, Gerardo, "El des-contexto del arte", *Lápiz*, n° 89, octubre 1992, págs. 18-21.
- "Interpretar el arte desde el Norte", *Lápiz*, n° 102, abril 1994, págs. 12-17.
- "Inventando la identidad", *Lápiz*, n° 94, junio 1993, págs. 18-22.
- "Cambiar para que todo siga igual", *Lápiz*, n° 111, abril 1995, págs. 14-19.
- "Remember My Name", *Artforum International*, vol. 34, n° 9, mayo 1996, pág. 20.
- Moure, Gloria, "Crónica de exposiciones. Félix González Torres «in memoriam»", *Arte Omega*, n° 17, febrero-marzo 1996, págs. 51-52.
- "Félix González-Torres: lo público de lo privado", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n° 228 (*Paisajes Urbanos. Urban landscapes*), 2001, pág. 154.
- Metz, Christian, "Photography and Fetish", *October*, n° 34, otoño 1985, págs. 81-90.
- Myers, Terry R., "From the Junk Aesthetic to the Junk Mentality", *Arts Magazine*, vol. 64, n°7, febrero 1990, págs. 60-64.
- "Felix González-Torres". Andrea Rosen Gallery", *Lápiz*, n° 94, verano 1992, pág. 84.
- Nesbitt, Lois, "When Art is Not Enough", *Tema Celeste*, n° 37-38, otoño 1992, págs. 50-52.
- Nickas, Robert, "Félix Gonzalez-Torres. All the Time in the World" (entrevista con Félix González Torres), *Flash Art (International Edition)*, n° 161, noviembre-diciembre 1991, págs. 86-89.

- Niegelhell, Franz, "Felix Gonzalez-Torres / Rudolf Stingel", *Flash Art (International Edition)*, nº 177, verano 1994, págs. 65-66.
- O'Connor, Wessel, "To probe and to push", *Flash Art (International Edition)*, nº 150, enero-febrero 1990, págs. 133-134.
- Ottmann, Klaus, "Spiritual Materiality. Contemporary Sculpture and the Responsibility of Forms", *Sculpture*, vol. 21, nº 3, abril 2002, págs. 37-41.
- Pagel, David, "World of Gonzalez-Torres. Teeters on Joy and Despair", *The Los Angeles Times*, 7 de noviembre de 1991, sección F, pág. 6.
- Pedrosa, Adriano, "Felix González-Torres. Serpentine Gallery", *Artforum International*, vol. 39, nº 4, diciembre 2000, pág. 157.
- Phillips, Christopher, "The Judgement Seat of Photography", *October*, nº 22, otoño 1982, págs. 27-63.
- Porges, Maria, "Group Material" (entrevista con el Group Material), *Shift*, vol. 9, nº 1, 1989, págs. 20-23.
- Reed, Christopher, "Imminent Domain. Queer Space in the Built Environment", *Art Journal*, vol. 55, nº 4, invierno 1996, págs. 64-70.
- Relyea, Lane, "What's love got do to with it", *Frieze*, nº 18, septiembre-octubre 1994, págs. 46-51.
- Rosler, Martha, "Teaching photography: the critical issue", *New Art Examiner*, vol. 17, nº 1, septiembre 1989, págs. 33-36.
- Rubiano Caballero, Germán, "Félix González Torres. La metáfora escrita en su obra", *Art Nexus*, nº 48, abril-junio 2003, págs. 82-83.
- Schwartzman, Allan, "The Informers", *Artforum International*, vol. 33, nº 4, diciembre 1994, págs. 58-61, 102.
- Schjeldahl, Peter, "Tender Sentience", *The Village Voice*, 21 de marzo de 1995, pág. 76.
- "Felix Gonzalez-Torres", *The Village Voice*, 30 de enero de 1996, pág. 53.
- Shottenkirk, Dena, "Felix Gonzalez-Torres at MOMA Projects Room", *Art in America*, vol. 80, nº 11, noviembre 1992, pág. 132.
- Slonim, Jeffrey, "Consummate Consumption. Jeffery Slonim on Artist's Collections", *Artforum International*, vol. 32, nº 4, diciembre 1994, págs. 7-9.
- Smith, Roberta, "Felix Gonzalez-Torres, 38, A Sculptor of Love and Loss", *The New York Times*, 11 de enero de 1996, sección D, pág. 21.
- "The Modern's Trendy Windfall", *The New York Times*, 3 de octubre de 1997, pág. 33.
- Spector, Nancy, "Double Fear", *Parkett*, nº 22, 1989, págs. 129-130.
- "Smart Art", *Contemporanea*, vol. 2, nº 4, junio 1989, pág. 96.
- "Felix Gonzalez-Torres: Travelogue", *Parkett*, nº 39, 1994, págs. 24-26.

- Staniszewski, Mary Anne, "Party Politics at the Metropolitan Museum", *Arts Magazine*, vol. 64, nº 8, abril 1990, págs. 13-14.
- Storr, Robert, "Felix Gonzalez-Torres. Being a Spy" (entrevista con Félix González Torres), *Art Press*, nº 198, enero 1995, págs. 24-32.
- "Setting Traps for the Mind and Heart", *Art in America*, vol. 84, nº 1, enero 1996, págs. 70-77, 125.
- Tanguy, Sarah, "Reviews. Washington, D.C.", *Sculpture*, septiembre-octubre 1994, vol. 13, nº 5, pág. 49.
- Tallman, Susan, "The Ethos of the Edition. The Stacks of Felix Gonzalez-Torres", *Arts Magazine*, vol. 66, nº 1, septiembre 1991, págs. 13-14.
- "Felix Gonzalez-Torres. Social Works", *Parkett*, nº 39, 1994, págs. 64-66.
- Thorson, Alice, "«Cuba-USA: The First Generation» Debuts in Chicago. Colliding Realities", *New Art Examiner*, vol. 18, nº 9, mayo 1991, págs. 33-36.
- Torres, Francesc, "Policías y ladrones al mismo tiempo: Arte, financiación estatal y reacción política en USA", *Lápiz*, nº 65, febrero 1990, págs. 36-39.
- Troncy, Eric, "Soft Touch", *Artscribe*, nº 88, septiembre 1991, pág. 56.
- "No Man's Time", *Flash Art (International Edition)*, nº 161, noviembre-diciembre 1991, págs. 119-122.
- "Felix Gonzalez-Torres. Placebo", *Art Press*, nº 181, junio 1993, págs. E16-E19.
- "It's Alive! Live Wires in Art's Body Eclectic", *Flash Art (International Edition)*, nº 177, verano 1994, págs. 105-108.
- "Wall Drawings and Murals. The Work of Art has Not Disappeared. Its Ghost is on the Wall.", *Flash Art (International Edition)*, nº 70, mayo-junio 1993, págs. 68-70.
- Tumlir, Jan, "Wretched Acess. Felix Gonzalez-Torres at MOCA", *Artweek*, vol. 25, junio 1994, págs. 12-13.
- Urbach, Marina, "Felix Gonzalez-Torres", *Art Nexus*, nº 52, octubre 1992, págs. 212-213.
- Vance, Carol, "Reagan's Revenge: Restructuring the NEA", *Art in America*, nº 78, noviembre 1990, págs. 49-55.
- Wakefield, Neville, "Felix Gonzalez Torres", *Artforum International*, vol. 34, nº 1, septiembre 1995, págs. 88-89.
- Watney, Simon, "In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres", *Parkett*, nº 39, 1994, págs. 38-44.
- "Discusión, diferencia y el cuerpo político", *Atlántica Internacional*, nº 7, primavera 1994, págs. 70-77.
- Weil, Benjamin, "Remarks on Installations and Changes in Time Dimensions", *Flash Art (International Edition)*, nº 162, enero-febrero 1992, págs. 104-109.
- "Projects: MoMA", *Flash Art (International Edition)*, nº 166, octubre 1992, págs. 97-98.

--- "Hoping against Hope. Benjamin Weil on Felix Gonzalez-Torres", *Art Monthly*, nº 186, mayo 1995, págs. 26-27.

Wiens, Ann, "On View. San Antonio, Texas. ArtPace, Felix Gonzalez-Torres", *New Art Examiner*, vol. 22, nº 7, marzo 1995, pág. 36.

Wilson, Andrew, "God, not Warhol", *Art Monthly*, nº 217, junio 1998, págs. 44-45.

Referencias en Internet.

- Altman, Lawrence K., "Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals", *The New York Times*, 3 de julio de 1981, <http://www.nytimes.com/1981/07/03/health/03AIDS.html>.
- Bacchiocchi, Samuele, "The Global Vision of Pope John Paul II", http://www.adventist4truth.com/Hands/st_2-1997-pope.html.
- Baker, Joe, "Anita with the Smiling Cheek", *The Advocate*, 20 de abril del 1977, http://www.advocate.com/html/stories/817_8/817_8_anita214.asp.
- Bevan, Roger, "The Changed Contemporary Art Market. Have Auction Houses Tried to Become Art Dealers either by Buying Them or Behaving Like Them?", *The Art Newspaper.Com*, <http://www.theartnewspaper.com/news/article.asp?idart=8573>.
- Blattman, Andre; Bodkin, Colin; Mc Cann, John y Naumoska Jovanka, "Global Intellectual Property: International Developments in Animal Patents", en Rothckild, M. y Neuman, S. (Eds.), *Intellectual Property Rights in Animal Breeding and Genetics*, Cap. 5, págs. 63-84, Sydney, CAB International, 2002, <http://www.cabipublishing.org/Bookshop/ReadingRoom/0851996418/0851996418ch5.pdf>.
- Buchloh, Benjamin; Chevrier Jean-Francois y David, Catherine, "El potencial político del arte" (i) y (ii), *Acción Paralela*, nº 5, 2001, <http://www.accpar.org>.
- Carl, George, M., "You Can Take it With You. The Public Life of Felix Gonzalez Torres", <http://www.poz.com/archive/december1998/culture/portfolio.html>.
- Christley, Jaime N., "Jaws 1975", 9 de julio de 2001, <http://www.filmwritten.org/reviews/1975/jaws.html>.
- Crimp, Douglas, "Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture", *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Studies*, 1999, http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/crimp/crimp.html.
- Dutfield, Graham, *Literature survey on intellectual property rights and sustainable human development*, Ginebra, United Nations Conference for Trade Development (UNCTAD), Departamento de Desarrollo Internacional (DFID), agosto de 2003, <http://www.ictsd.org/unctad-ictsd/docs/bibliogr.pdf>.
- Hadden, Jeffrey K., "The Rise and Fall of American Tele Evangelism", *The Annals*, vol. 527 (mayo 1993), págs. 113-130, <http://religiousbroadcasting.lib.virginia.edu/pubs/risefall.html>.
- Jarot, Jeff, "Dissecting the Great White: Steven Spielberg's *Jaws* and the Advent of the «Summer Blockbuster» Genre", <http://www.spielbergfilms.com/jaws/dissectingarticle.html>.
- Lee, Lens S.; Proctor, Angela; Sanford, Miranda; Vance, Laura y Wilhelm, Julie, "History of Cosmetics Industry", www.olin.wustl.edu/faculty/macdonald/cosmetics/History.pdf.
- Lewis, Alfred E., "5 Held in Plot to Bug Democrats' Office Here", *Washington Post*, 18 de junio de 1972, pág. A01, <http://www.washingtonpost.com/wpsrv/national/longterm/watergate/artides/061872-1.html>.

- Mc Queen, Robert I. y Shilts, Randy, "The movement's «born again». From apathy to action", *The Advocate*, Julio 27, 1977, http://www.advocate.com/html/stories/817_8/817_8_anita220.asp.
- Mignone, Emilio, "Las influencias ideológicas", *Iglesia y Dictadura*, Capítulo 6, http://www.nuncamas.org/investig/igldict/igldict_cap6a.htm.
- Morgan, Michael J., "The Human Genome Project", *Salzburg Seminar Session 380 Report. Biotechnology: Policy Issues and Regulatory Frameworks*, Schloss Leopoldsdron, Austria, Julio 12-19 2000, http://www.salzburgseminar.org/reports/380_webreport.pdf.
- Obrist, Hans-Ulrich, "«Portrait of Austrian Airlines» by Felix Gonzalez-Torres. On Places and Spaces. The Billboard Project of Felix Gonzalez-Torres in Vienna", www.mip.at/en/werke/10.html.
- Olson, Marisa S., "Preserving the Immaterial. Guggenheim, N.Y., March 30-31 2001", <http://www.rhizome.org/object.rhiz?2404>.
- Parry, Robert, "Lost History: Ollies Enemies & The FBI", *The Consortium*, 3 de marzo de 1997; <http://vander.hashish.com/articles/irancontra/olliesenemies.html>.
- Parry, Robert, "Firewall: Inside the Iran-Contra Cover Up", 16 de junio de 1997, *The Consortium*, <http://vander.hashish.com/articles/irancontra/insideirancontracoverup.html>.
- Pérez, José Carlos, "Libro relata visita del Pontífice. Revelan cómo fue cumbre del Papa y Pinochet en el '87", <http://www.uv.es/~jalcazar/extra64.htm>.
- Picture, Bill, "Soaring Butterflies", 14 de marzo del 2002, http://www.examiner.com/ex_files/default.isp?story=x0314GAYw.
- Reagan, Ronald, "Announcement of Strategic Defense Initiative", 23 de marzo de 1993, http://www.townhall.com/hall_of_fame/reagan/speech/sdi.html.
- Rose, Michael S., "Farewell to a Prince of the Church. Cardinal John J. O'Connor called home at 80", *St Catherine Review*, mayo-junio 2000, <http://www.aquinas.multimediacom/catherine/oconnor/html>.
- Rosen, Andrea, "Felix Gonzalez-Torres", diciembre de 2000, <http://www.creativetime.org/torres/rosen.html>.
- Van, Jon, "AIDS Scare Leading to «Safer» Sex", *The Chicago Tribune*, 14 de agosto de 1985, pág. 2, <http://www.aegis.com/news/ct/1985/CT850803.html>.
- Weiner, Rebecca M., "Art in the Age of Aids", <http://www.unix.oit.umass.edu/~bec/arthist>.

"Boo-Boo", *American Heritage Dictionary of the English Language*, 2000, <http://www.bartleby.com/61/86/B0388600.htm>.

Bowers vs. Hardwick, 478 U.S. 186 (1986), <http://www.uscaselaw.com/us/478/186.html>.

- Civil Rights Act of 1964*, Doc. N° PL 88-352, <http://usinfo.state.gov/usa/infousa/laws/majorlaw/civilr19.htm>.
- "Corruption", *The Reader's Companion to American History*, http://www.college.hmco.com/history/readerscomp/rcah/html/ah_020900_corruption.htm.
- "Disney apuesta a los parques temáticos", *Los Andes*, (Mendoza, Argentina), 1 de febrero de 2001, http://www.losandes.com.ar/2001/0201/nota11738_1.htm.
- Ecclesia in America*, Exhortación Apostólica Post Sinodal, Capítulo 2, "El encuentro de Jesucristo en el Hoy de América", 22 de enero de 1999, <http://www.eclesiales.org/subsidios/ecclesia.htm>.
- "Finnish Foreign Ministry Knew of Waldheim's Nazi Past already in 1971", *Helsingin Sanomat International Edition*, <http://www.helsinki-hs.net/news.asp?id=2000103E1>.
- Hall vs. Aqua Queen* (agosto 1996), Corte Federal de Revocaciones, <http://www.law.emory.edu/fedcircuit/aug96/96-1014.html>.
- "Hearst, Soliah and the S. L. A. The Arrest", http://www.crimelibrary.com/terrorists_spies/terrorists/hearst/3.html?sec=22.
- "Hearst, Soliah and the S. L. A. The Controversial Trial", http://www.crimelibrary.com/terrorists_spies/terrorists/hearst/4.html?sec=22.
- "Hearst, Soliah and the S. L. A. The Brainwashing Theory", http://www.crimelibrary.com/terrorists_spies/terrorists/hearst/5.html?sec=22.
- "How'd They Do That? 3-D Mania Explores; Explains 3-D Movie Making", <http://www.smwv.org/3dmania.html>.
- "Inventory of the People With AIDS Coalition Reports", <http://www.nypl.org/research/chss/spe/rbk/faids/pwac/#summary>.
- "Jim, Tammy Faye Describe Downfall", *Christianity Today*, vol. 40, n° 13, 11 de noviembre de 1996, pág. 106, <http://www.christianitytoday.com/ct/6td/6td106.html>.
- "Lanzador cubano obtiene entrada en E.U.", 1 de enero de 1998, <http://64.21.33.164/Cnews/y98/jan98/01o1.htm>.
- "Los dibujos animados de la televisión se nutrieron del trabajo en equipo de un contador y un ingeniero. La muerte separó al dúo Hannah-Barbera", *La Razón*, (La Paz, Bolivia), 24 de marzo de 2001 <http://www.ea.gmcsa.net2001/03-Marzo/20010324/cuerpof/portada.htm>.
- "Marine mammals. Dolphins. Reproductive Behavior", http://www.sarkaniemi.fi/oppimateria .ali/dolphin_reprod.html.
- "¿Preserving the Inmaterial?", <http://www.guggenheim.org/variablemedia/index.html>.
- "Situation of Human Rights in Several States", *Annual Report of the Inter-American Commission on Human Rights 1987-1988*, Capítulo 4, <http://www.cidh.oas.org/annualrep/87.88.eng/chap4.htm>.
- "The # 1 Barbie Doll", <http://www.littledoll.com/id/id.html>.

"The 1965 Watts Riots", <http://www.usc.edu/isd/archives/la/watts.html>.

The AIDS epidemic in San Francisco: The Medical Response, 1981-1984, vol. 4, <http://arc.cdlib.org/ark:/13030/kt2m3ng98v1>.

"The Origins of AIDS", <http://www.aidstakecare.com/medical/AllaboutHIV/originof.html>.

"Un multitudinario acto presidió Juan Pablo II en esta provincia", *Los Andes*, (Mendoza, Argentina), 8 de abril de 1987, <http://www.losandes.com.ar/2001/0316/tapashistoricas.htm>.

"What Faith Looks Like. A tribute to John Cardinal O' Connor", *Break Point Online*, <http://www.breakpoint.org/Breakpoint/ChannelRoot/FeaturesGroup/ColsonsPage/What+Faith+Looks+Like.htm>.

"World 3-D Film Expo Press Release", <http://www.3dfilmfest.com/pressrelease.php>.

<http://www.aciprensa.com/notic2000/enero/notic843.htm>.

<http://www.actupny.org/video>.

<http://www.aegis.com/news/fda/1991/Fd911001.html>.

<http://www.aegis.com/topics/timeline/default.asp>.

<http://www.all-reviews.com/videos-4/robocop.htm>.

<http://www.ammi.org/cgi-bin/video/years.cgi?1988,17...#>.

<http://www.bbc.co.uk/cult/ilove/years/1979/toys3.shtml>.

http://www.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/march/1/newsid_2781000/2781419.stm.

<http://www.badfads.com/pages/fashion/gogo.html>.

<http://www.cbsnews.com/stories/2002/02/28/politics/main502490.shtml>.

<http://www.cbsnews.com/stories/2003/07/18/entertainment/main564038.shtml>.

<http://www.chernobyl.info/en/Facts/Consequences/ManagementofDisaster>.

<http://www.chernobyl.info/en/Facts/HealthLongterm/ConsequencesOtherCountries>.

<http://www.chernobyl.info/en/Facts/MainOverview/Overview>.

<http://www.cnn.com/resources/video.almanac/1983/#grenada>.

<http://www.cnn.com/resources/video.almanac/1984>.

http://www.core-online.org/history/freedom_summer.htm.

<http://www.crimelibrary.com/classics/hearst>.

http://www.crimelibrary.com/terrorists_spies/terrorists/hearst/2.html?sec=22.

<http://www.edifyingspectacle.org/gulibility/blog/archives/cheapLaughs/theJimBakkerShow.php>.

<http://www.etext.org/Politics/MIM/fag/polpot2.htm>.

<http://www.ferrero.usa.com/history.htm>.

<http://www.forham.edu/hallsall/mod/1964johnsonwarpoverty.html>.

http://www.ibm.com/ibm/history/catalog/itemdetail_802000203.html.

<http://www.karmastrology.com/spampage.shtml>.

<http://www.ketupa.net/disney2.htm>.

<http://www.lacuarta.cl/diario/2002/11/13/13.24.4a.CRO.MENSAJERO.html>.

<http://www.mcny.org/Exhibitions/GMHC/gm81.htm>.

<http://www.mcny.org/Exhibitions/GMHC/gmhc.htm>.

http://www.media.hornell.com/anm/templates/spam_museum.asp?articleid=146&zoneid=24.

<http://www.news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3081361.stm>.

http://www.news.bbc.co.uk/onthisday/low/dates/stories/march/23/newsid_2794000/2794525.stm.

<http://www.nodo50.org/observatorio/apartheid2.htm>.

http://www.olympic.org/uk/games/past/innovations_UK.asp?OLGT=1&OLGY=1972.

http://www.palestinefacts.org/pf_1967to1991_munich.php.

http://www.passia.org/palestine_facts/chronology/19631988.htm.

http://www.pbs.org/wgbh/amex/reagan/timeline/index_4.html.

<http://www.rushpoppers.com/esqna.html>.

<http://www.sony.net/SonyInfo/News/Press/199907/99-059>.

<http://www.spam.com>.

<http://www.suite101.com/article.cfm/14370/82602>.

<http://www.toonopedia.com/yogi.htm>.

http://www.tvtome.com/tvtome/servlet/ShowMainServlet/showid_44131.

<http://www.watergate.info/chronology/1973.html>.

<http://www.watergate.info/chronology/1974.html>.

<http://www.watson.org/~lilsa/blackhistory/civilrights-55-65/mississippi.html>.

http://www3.planalfa.es/cejc/documentos_eclesiales.htm.

RESÚMENES.

Félix González Torres (1957-1996) fue un artista de origen cubano que pasó su adolescencia en Puerto Rico y se mudó al finalizar la década de los 70 hacia Nueva York, donde desarrollaría en pocos años una estelar trayectoria artística, antes de morir bajo las secuelas de una infección de VIH. Entre las características más sobresalientes de su obra, la crítica ha destacado su capacidad para enlazar claves formales del discurso artístico dominante (procedentes por ejemplo del minimalismo y del arte conceptual) a intereses vinculados con experiencias cotidianas de orden personal. La Tesis Doctoral toma como enclave la relación que éste mantiene con su pareja sentimental, Ross Laycock, para analizar cómo en sus fotografías sobre papel, fotografías sobre rompecabezas y fotografías sobre acetato (también conocidas como fotostatos) se plantea ese delicado registro en un contexto conservador y plagado de incertidumbre. En el transcurso del trabajo salen a relucir preocupaciones temáticas como el SIDA, la relación entre lo privado y lo público y la dificultad de elaborar un marco pertinente y adecuado desde el cual llegar a contar de forma relevante las experiencias del artista que resultan marginales bajo el periodo de tiempo en cuestión.

Esta última consideración plantea a su vez una serie de interrogantes en torno a ciertas normas sociales, como la elaboración de la masculinidad y la concepción de la familia, y a ciertos valores de juicio, como lo que estimamos ser familiar y extraño (es decir, temas que corresponden a esa dificultad de construir un sentido de lo personal bajo un periodo de tiempo altamente mediatizado, regido por la sobreproducción de información). Nuestra investigación aborda la compleja relación que en torno a estos temas elaboran las piezas en cuestión para comprender cómo negocian estratégicamente la agenda del artista y esclarecer las reglas del juego que éste establece y redefine para constituir el proceso de producción de sentido que le interesa. Asimismo, la presente Tesis plantea cómo estas propuestas dialogan con la ambigua generalidad y cómo responden a una interesada mesa de negociaciones.

Félix González Torres (1957-1996) fou un artista d'origen cubà que passà l'adolescència a Puerto Rico. A finals de la dècada dels 70 es traslladà a Nova York on desenvoluparia en pocs anys una estel·lar trajectòria artística, abans de morir a conseqüència de les seqüeles de la SIDA. Entre les característiques més reixides de la seua obra, la crítica ha destacat la seua capacitat pera enllaçar claus formals del discurs artístic dominant (procedents per eixemple del minimalisme i de l'art conceptual) amb interessos vinculats amb experiències quotidianes d'ordre personal. La Tesi Doctoral, a partir de la relació que Félix González Torres manté amb la seua parella sentimental, Ross Laycock, analitza com, en les seues fotografies sobre paper, fotografies sobre acetat (també conegudes com fotostats) es planteja eixe delicat registre en un context conservador i ple d'incerteses. En el transcurs del treball apareixen preocupacions

temàtiques com la SIDA, la relació entre allò privat i allò públic i la dificultat d'elaborar un marc pertinent i adequat des del qual arribar a contar de forma rellevant les experiències de l'artista que resulten marginals sota el període de temps en qüestió.

Aquesta última consideració planteja també una sèrie d'interrogants en torn a certes normes socials, com l'elaboració de la masculinitat i la concepció de la família, i a certs valors de judici, com allò que apreciem ser familiar i estrany, és a dir, temes que corresponen a eixa dificultat de construir un sentit de l'esfera personal incrustada en un temps altament mediatitzat, i dominat per la sobreproducció informativa. La nostra investigació aborda la complexa relació que al voltant d'aquests temes elaboren les peces en qüestió per a comprendre com negocien estratègicament l'agenda de l'artista i aclarir les regles del joc que aquest estableix i redefinix per a constituir el procés de producció de sentit que li interessa. Tanmateix, la present Tesi planteja com aquestes propostes responen a una interessada taula de negociacions que dista de l'ambigua generalitat que les caracteritza a primera vista.

Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) was an artist born in Cuba who passed his adolescence in Puerto Rico and moved to New York at the end of the 70's, where he would soon build an important and well recognized body of work before dying as a consequence of HIV infection. One of the characteristics of his work is that it weaves into the vocabulary of well established traditions in contemporary art (such as minimal art and conceptual art) a number of personal, everyday experiences and a series of concerns that are biographically informed. This Thesis takes as a point of departure the relationship maintained by the artist with his lover, Ross Laycock, in order to analyze how this delicate round of negotiations is carried out in his photographs on paper, in his jigsaw puzzles and in his photostat pieces as a response to a conservative context, plagued by uncertainty. Our focus of this material brings up a number of recurrent themes, such as the impact of the AIDS epidemic, the relationship between the private and the public spheres and the difficulties of elaborating an adequate frame from which to develop a story relevant to a number of personal experiences prone to rejection within that context.

These concerns carry along a critical appraisal of certain social norms: the elaboration of masculinity, the conception of the family and the weight of value judgement concerning what is considered strange and familiar (that is to say, themes aligned with that difficulty of constructing personal meaning under a period of time highly mediatized). Our investigation analyzes how the works studied interweave these themes in order to understand how they negotiate strategically the artist's personal agenda and thus better understand the ways in which they establish and redefine certain "rules of the game" which favor that interested process of

producing meaning. In this way, the present Thesis analyzes how these interventions establish a dialogue with the ambiguous generality that corresponds to a sound investment.