

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

Dos años después de la inesperada muerte de Andy Warhol en febrero de 1987, el Museum of Modern Art se movilizó para consolidar su reputación como uno de los mayores artistas de la segunda mitad del siglo XX. Esta inmensa exposición retrospectiva de los cuadros de Warhol parecía estar dedicada a fijar para siempre jamás la idea de «Warhol como historia del arte», tal como indicaba rotundamente el título de uno de los artículos del catálogo<sup>1</sup>. Esta simplificación de la complejidad de Warhol ya había resultado evidente un año antes, cuando la Dia Art Foundation dedicó una de sus jornadas de debate sobre cultura contemporánea a «La obra de Andy Warhol». Las cinco conferencias y sus respectivos debates intentaban, de diversos modos, situar a Warhol dentro de la historia del arte; la imagen puramente disciplinar que se presentó de Warhol en este simposio queda muy bien reflejada en la sinopsis en la que Gary Gardel presenta las actas publicadas:

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

---

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

de la obra del Warhol tardío. Fairbrother destaca esta serie por su sofisticación formal y por la relevancia de su contenido, conectándola con la obra última de Warhol en su conjunto, en especial, con sus autorretratos. Rainer Crone y Benjamin Buchloh analizan la obra de Warhol desde una perspectiva cultural e ideológica, dedicando especial atención a los aspectos técnicos y de producción, haciendo énfasis en la consistencia y continuidad de su evolución y situando la obra de Warhol dentro de la gran tradición de teoría y de práctica del siglo XX. Benjamin Buchloh analiza la obra de Warhol en relación con la modernidad y la cultura de masas, sin separar esta aproximación abstracta y analítica de los objetos<sup>2</sup>.

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

En la versión publicada de *The Work of Andy Warhol* hay un texto adicional, «The Warhol Effect» (El efecto Warhol) de Simon Watney, que destaca no sólo por ser un añadido posterior sino por su afirmación, contraria a la tendencia del congreso, de que «Warhol en ningún modo puede encajar en el modelo de artista heroico que es el precio que se necesita para formar parte de la tradición del Arte»<sup>4</sup>. Watney cita «On the Genealogy of Ethics» («Sobre la genealogía de la ética») de Michel Foucault respecto a la relación entre arte y vida, y entre actividad creativa y «la relación que cada cual tiene consigo mismo», como un «modelo para aproximarse a la obra de Warhol más útil y productivo que los intentos restrictivos de medirle con criterios predeterminados de valor artístico que su propia obra está, silenciosamente, invalidando»<sup>5</sup>. Watney utiliza la comparación de la cobertura mediática de Liberace<sup>6</sup> con las subastas públi-

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

<sup>3</sup> «Discussion», en Garrels, *op. cit.*, p. 124.

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

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 122.

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

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

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

«Los estudios culturales no pueden ofrecer mucho desde el punto de vista filosófico», afirmó Hal Foster en el número de julio de 1996 de *The Chronicle of Higher Education*. «Se desliza a hurtadillas en una vaga concepción antropológica de la cultura y en una igualmente vaga concepción psicoanalítica de la imagen». Incluso es «falso populismo»<sup>7</sup> una acusación secundada por Martin Jay, que se queja de una «equiparación pseudopopulista de cualquier valor cultural». Thomas Crow habla de un «equivocado impulso populista» y se hace eco de la idea de Foster respecto a que los estudios culturales aplican de un modo vago sus modelos de análisis. «Limitar la historia del arte a una historia de las imágenes», escribe Crow, refiriéndose a la introducción de Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey a su volumen sobre la cultura visual, «supondrá una pérdida de especialización en la interpretación, un reconocimiento inevitablemente erróneo y la caricaturización de lo que es un ámbito del empeño humano de gran profundidad». Las afirmaciones de Jay y de Crow provienen de sus respuestas a un cuestionario sobre cultura visual que constituyó el objeto principal de un número especial de *October* dedicado a este tema<sup>8</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>12</sup> *Ibid.*

dentro de las facultades ópticas. No hemos de olvidar que esta es la misma idea que tanto apreciaba la modernidad clásica de los años cincuenta y sesenta, al construir su canon en torno a la noción de opticalidad<sup>13</sup>.

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

Se ha sugerido que la condición previa de los estudios visuales, como rúbrica interdisciplinar es una nueva concepción de lo visual en tanto *imagen* incorpórea recreada en los espacios virtuales del intercambio de signos y la proyección fantasmática. Es más, aunque este nuevo paradigma de la imagen se desarrolló originariamente en la intersección entre el psicoanálisis y el discurso sobre los media, actualmente ha asumido un rol independiente de cualquier medio específico. Lo que se viene a sugerir, como corolario, es que los estudios visuales están ayudando, dentro de su modesto ámbito académico, a producir sujetos para la próxima etapa del capital globalizado<sup>14</sup>.

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

<sup>13</sup> «Visual Culture Questionnaire», cit. p. 35.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>15</sup> H. Foster, *op. cit.*, pp. 114.

<sup>16</sup> R. Krauss, *op. cit.*, pp. 90-91.

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

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

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

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

<sup>17</sup> H. Foster, *op. cit.*, p. 106.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 107.

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

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

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

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

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

No pretendo atacar estas tesis. De momento, me quedaré con todas. Lo que me interesa es, primero, la proliferación de nuevos planteamientos y, segundo, el surgimiento en algunos de ellos de una *definición restrictiva* del sujeto cognoscente ideal de los estudios culturales<sup>21</sup>.

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

<sup>20</sup> R. Krauss, *op. cit.*, p. 90.

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

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

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

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

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

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 158.

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



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

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

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

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. xi.

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

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

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

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

<sup>32</sup> R. Krauss, *op. cit.*, p. 96.

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

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

<sup>35</sup> S. Hall, *op. cit.*, p. 277.

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

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

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

La interpretación *referencial* del pop warholiano ha sido formulada por aquellos críticos e historiadores que han relacionado su obra con temas tales como el mundo de la moda, los famosos, la cultura gay, la Factoría Warhol, y demás. Su versión más inteligente es la realizada por Thomas Crow, quien pone en cuestión la interpretación simulacral de Warhol, según la cual sus imágenes serían totalmente indiscriminadas y el propio artista absolutamente impasible. Bajo la superficie glamurosa de los fetiches del consumo y las estrellas mediáticas, Crow halla «la realidad del sufrimiento y la muerte»; y que las tragedias de Marilyn y Liz, y en concreto la de Jackie, provocan «expresión sincera de la emoción». Crow no sólo halla el objeto referencial de Warhol, sino a Warhol mismo como sujeto empático, y es aquí en donde él sitúa su criticidad<sup>38</sup>.

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

<sup>36</sup> H. Foster, «The Archive Without Museums», cit., p. 103.

<sup>37</sup> H. Foster, *The Return of the Real*, cit., p. 136.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 129-130.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>41</sup> H. Foster, *The Return of the Real*, cit., p. 134.

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

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

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

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

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

<sup>43</sup> H. Foster, *The Return of the Real*, cit., p. 136.

<sup>44</sup> R. Meyer, *op. cit.*, p. 113.

<sup>45</sup> H. Foster, *The Return of the Real*, cit., p. 130.

<sup>46</sup> J. Doyle, J. Flatley y J. E. Muñoz, *op. cit.*, p. 2.

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

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

Aunque la literatura académica sobre la obra temprana de Warhol ya ha apuntado el status subversivo del mural de Warhol, se ha eludido sistemáticamente el aspecto más notorio de esta subversión: el sistema de relaciones que se genera entre la imagen de los fuera de la ley y el deseo fuera de la ley que tiene Warhol por tal imagen... y por tales hombres. Para decirlo de otro modo, *Thirteen Most Wanted Men* mezcla los códigos de la criminalidad, de la mirada y del deseo homoerótico. El atractivo granulado de las fotos y el placer de la repetición se combina con la composición del mural (la estructura en forma de reja, la disposición de los hombres dentro de ella y el intercambio de miradas entre ellos) para reforzar la visión homoerótica que Warhol no da. A ello hay que añadir que el título del mural —conocido inicialmente como *Thirteen Most Wanted Men*, pero que normalmente se denomina *Most Wanted Men*— genera un doble sentido: no sólo son esos hombres los buscados por el FBI, puesto que el acto de «buscar hombres» también constituye un tipo de criminalidad si el que los busca también es un hombre, si el que los busca es, digamos, Warhol<sup>47</sup>.

La interpretación que hace Meyer de *Most Wanted Men* de Warhol forma parte de un proyecto histórico más amplio que analiza los episodios clave de la censura de imágenes homoeróticas en los Estados Unidos<sup>48</sup>. La urgencia política del proyecto parte de un acontecimiento reciente: el episodio más sonado dentro del ataque de la extrema derecha al apoyo federal al arte: la censura de *The Perfect Moment* (El momento perfecto), la exposición retrospectiva de las fotografías de Robert Mapplethorpe. Tal urgencia es doble puesto que no sólo se está usando la difamación de la expresión de una minoría sexual como mecanismo fácil para generar el consenso político necesario contra la financiación pública del arte en los Estados Unidos, sino que, como consecuencia, se está poniendo en peligro la viabilidad de cualquier práctica cultural de crítica alternativa y de las instituciones que las apoyan.

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

<sup>47</sup> R. Meyer, *op. cit.*, pp. 97-98.

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

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

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

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

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

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

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

Los invertidos trabajan en cualquier tipo de oficio, desde conductores de camiones a vendedores de entradas. Pero la mayor concentración de ellos –y la más destacable– se produce en el campo de las artes creativas y las industrias dedicadas a la belleza femenina y a la moda<sup>49</sup>.

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

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

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

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

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

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

Se podría decir que en la primera mitad de 1964 lo *underground* casi se termina de hundir<sup>50</sup>.

Richard Meyer fue capaz de demostrar más claramente el contenido homoerótico de *Thirteen Most Wanted Men* al subrayar la relación existente entre este mural y la película que realizara Warhol el año siguiente: *The Thirteen Most Beautiful Boys* (Los trece chicos más guapos), y destacar, de este modo, el importante vínculo que une los cuadros de Warhol y sus películas más abiertamente *queer*, algo ausente en la mayoría de los estudios de la obra de Warhol<sup>51</sup>. Se podría dar más profundidad y textura a la comparación de Meyers si se diera la importancia que merece al contexto *queer* en que creció el interés de Warhol por hacer películas. El verano de 1963 Warhol acompañó a Jack Smith a Connecticut para rodar *Normal Love*. Allí, Warhol realizó su «documental» *Jack Smith Filming Normal Love* (Jack Smith rueda *Normal Love*), confiscado por la policía durante la redada del Bowery Theatre. Esta película es, en palabras del mismo Warhol, «mi segunda cinta con una cámara de 16 mm»<sup>52</sup>, siendo del mismo año que sus primeras películas mudas (*Sleep, Kiss y Haircut*).

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

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

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

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



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

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

De hecho, a los *queers* que intentan reconstruir hoy en día nuestras historias les resulta muy difícil separar el valor estético de una película como *Flaming Creatures* de su papel documental. Aun así, mucha historiografía gay ha tendido a ignorar la importancia documental de las expresiones culturales *queer*, haciendo énfasis, en cambio, en las organizaciones e instituciones constituidas en torno a la articulación de la identidad sexual<sup>54</sup>.

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

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

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

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

<sup>55</sup> M. Siegel, *op. cit.*, pp. 104-105.

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

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

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

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