

FELIX GONZALEZ-TORRES

Somewhere/Nowhere Algún lugar/Ningún lugar

2

Sonia Becce
Curaduría / Curator

Ana Laura Cué
Katnira Bello
Coordinación Editorial / Editorial Coordination

www.fabianmuggeri.com
Diseño / Design

Jaime Soler Frost
Corrección de textos / Proofreader

Pilar Villela
Alicia S. Balsells (Texto / Text Sonia Becce)
Traducción / Translation

© de la edición: **Universidad Nacional Autónoma de México**
Museo Universitario Arte Contemporáneo
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C.P. 04510 México, Distrito Federal
www.muac.unam.mx

© por los textos, sus autores / the authors for the texts
por las obras de Félix González-Torres: © The Felix Gonzalez-Torres Foundation. Cortesía de Andrea Rosen Gallery, New York.

ISBN 978-607-02-1121-8

Queda prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio de la presente obra, sin contar previamente con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual y de los editores en términos de la Ley Federal de Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables.

No part of this book may be reproduced in any form, except where permitted by the law, without the previous consent of the intellectual property rights holders and the publishers. All rights reserved.

Primera edición / First Edition México, 2010
Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico

FELIX GONZALEZ-TORRES

Somewhere / Nowhere Algún lugar / Ningún lugar

muac

museo universitario
arte contemporáneo

100 UNAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE MEXICO
1910 - 2010

**DIFUSION
CULTURAL
UNAM**



FELIX GONZALEZ-TORRES

Somewhere / Nowhere Algún lugar / Ningún lugar

Créditos de exposición / Credits of the exhibition:

Sonia Becce
Curaduría / Curatorship

Guillermo Santamarina
Coordinación curatorial / Curatorial Coordination

Claudia Barrón Aparicio
Coordinación general / General Coordination

Alejandra Labastida
Coordinación académica / Academic Coordination

Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Leticia Pardo
Museografía / Exhibition Design

Salvador Ávila
Antonio Barruelas
Alberto Mercado
Enrique Castillo
Instalación de medios audiovisuales / Media installation

Delfino Ávila Castro, Raúl Chávez Miranda, Agustín Gómez Torres, Carlos Alberto Moguel Grajales, Alberto Villarruel Palma
Montaje / Installation

Julia Molinar de Granillo
Ivonne Bautista Parada
Enlace de colecciones y conservación
Registration and operation procedures for collections

Juan Cortés Reyes
Alfredo Cuevas Ledesma
Cruz Lira
Registro y movimiento de obra
Handling and register assistants

Carmen Ruíz
Ana Cristina Sol
Comunicación / Communication

Francisco Domínguez
Eduardo Lomas
Andrea Bernal
Difusión / Media

Gabriela Fong Mercado
Nicolás Armendáriz
Federica de la Mora
María Teresa de la Concha
Procuración / Fundraising

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. José Narro Robles
Rector

Dr. Sergio M. Alcocer Martínez de Castro
Secretario General
General Secretary

Mtro. Juan José Pérez Castañeda
Secretario Administrativo
Administrative Secretary

Dra. Rosaura Ruiz Gutiérrez
Secretaría de Desarrollo Institucional
Institutional Development Secretary

M.C. Ramiro Jesús Sandoval
Secretario de Servicios a la Comunidad
Secretary of Community Services

Lic. Luis Raúl González Pérez
Abogado General
General Lawyer

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
Mtro. Sealtiel Alatraste
Coordinador
Cultural Diffusion Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales
Visual Arts General Director

FELIX GONZALEZ-TORRES

Somewhere / Nowhere Algún lugar / Ningún lugar

FELIX GONZALEZ-TORRES

Somewhere / Nowhere Algún lugar / Ningún lugar

Agradecimientos / Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, expresa su profundo reconocimiento a las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición.

The University Museum of Contemporary Art (MUAC), wishes to express its deepest gratitude to the individuals and institutions that made this exhibition possible.

Particularmente / Particularly:

Isabel y Agustín Coppel, Lorenza Dipp de Torres Lample, Enrique Michel Velasco

Marcia Acita, Grete Arbu, Alison Beckett, Neal Benezra, Michel Blancsube, Kerry Brougher, Roger Barnett, Rose Candelaria, René Castellanos, Rosa y Carlos de la Cruz, Amy Densford, John Elderfield, Mireya Escalante, Sally Ann Felgenhauer, Melissa Front, Claudio X. González Guajardo, Kathy Halbreich, Blanca Herrera, Michelle Jacques, Elizabeth James, Therese Kjelsberg, Richard Koshalek, Grunnar B. Kvaran, Margo Leavin, Ana Belén Lezana, Steve Lin, Eugenio López Alonso, Glenn D. Lowry, Ricardo Pohlenz, Mauricio Maillé Iturbe, David Moss, Maria Nula, Mitchell Rales, Michelle Reyes Landers, Nora Riccio, Alicia Rodríguez, Andrea Rosen, Paige Rozanski, Sue Sen, Lida Sunderland, Emily Talbot, Matthew Teitelbaum, Ann Temkin, Keri Towler, Rachel von Wettberg, Emily Wei Rales, Berit Wilhelmsen, Deborah Wye

Instituciones / Institutions

Andrea Rosen Gallery, Art Gallery of Ontario, Art Institute of Chicago, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Center for Curatorial Studies & Art in Contemporary Culture, Fundación CIAC, Fundación Televisa A.C., Glenstone Gallery, Hirshhorn Museum & Sculpture Garden (Smithsonian Institution), Hoteles City Express, La Colección JUMEX, Museum of Modern Art, NY (MoMA), San Francisco Museum of Modern Art

Sonia Becce agradece cálidamente a todos los que con su trabajo y esfuerzo hicieron posible la concreción de Somewhere/Nowhere. Algún lugar/Ningún lugar: A Graciela de la Torre y a todo el personal del Museo Universitario Arte Contemporáneo, a Eduardo F. Costantini y al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, a los autores de los textos Guillermo Santamarina, José Luis Barrios, a Fabián Muggeri, Cecilia Pitrola y Mercedes Elgarte, a Andrea Rosen, Michelle Reyes y a la Fundación Félix González-Torres y muy especialmente a las instituciones y coleccionistas que facilitaron sus obras para esta exhibición

La Universidad Nacional Autónoma de México agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hace posible el Museo Universitario Arte Contemporáneo y contribuyen a brindar un panorama más amplio del arte contemporáneo

Círculo Justo Sierra

Miguel Alemán Velasco
Fundación Harp Helú, A.C.
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Gobierno del Distrito Federal
Ingenieros Civiles Asociados

Círculo José Vasconcelos

Eugenio López Alonso
Elías M. Sacal
Grupo Radio Centro
ISA Corporativo

Círculo Alfonso Caso

José Luis Chong
CEMEX
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
Proeza Slai
ZIMAT Consultores
Imágenes y Muebles Urbanos

Colección Charpenel, Guadalajara
Colección de Arte Corpus A. C.

Víctor Acuña, Arnaldo Coen, Armando Colina, Sucesión Olivier Debroise, Felipe Ehrenberg, Edgardo Ganado Kim, Ana María García Kobe, Gelsen Gas, Jan Hendrix, Boris Hirmas, Alejandro Montoya, Mariana Pérez Amor, Ricardo Regazzoni, Patricia Sloane, José Noé Suro, Alejandra Yturbe, Nahum B. Zenil



ÍNDICE

- 9** Presentación. Graciela de la Torre
- 11** Presentación. Eduardo F. Costantini
- 15** Somewhere / Nowhere. Sonia Becce
- 31** Austeros recuerdos de posible felicidad; falsos recuerdos de mínima perpetuidad. Guillermo Santamarina
- 39** Félix González-Torres. Una poética del intersticio. José Luis Barrios
- 47** Obras
- 85** Biografía
- 86** Exposiciones
- 89** Colecciones públicas
- 90** Lista de obra
- 93** English Texts
- 111** Créditos fotográficos



*"Untitled" (Shield), 1990
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
19 x 24.2 cm
Edición de 3, 1P/A

Hoy día el museo trasciende la marquesina para generarse como un sitio capaz de producir conocimiento y, en nuestro caso, reflejar los vasos comunicantes que vinculan el arte contemporáneo con aspectos relevantes del pensamiento y la realidad actuales, con base en un órgano curatorial colegiado que busca la reunión de coherencia y solidez teórica y estética de los ciclos de exposiciones. Esta orientación hacia una programación reflexiva y fundamentada no sólo es reflejo de la actitud con la que el MUAC pretende encarar los retos del nuevo museo, sino que también responde a su carácter universitario y a una consideración del público como participante crítico, más que como espectador pasivo.

El ciclo curatorial desplegado a partir del año 2009, y que se extenderá hasta la primavera del 2010, ha explorado las relaciones entre el arte y la sociedad consumista y mecanizada, abordando las resistencias a las mecánicas enajenantes de producción y consumo por medio de los actos desinteresados del gozo y el afecto. Dentro de este contexto, la presentación en el MUAC de una exposición retrospectiva de Félix González-Torres (1957-1996) nos resulta un hecho al mismo tiempo pertinente y afortunado, que no hubiera sido posible sin la anuencia de la Fundación Félix González-Torres. La muestra es una reedición de la curaduría de Sonia Becce presentada en el MALBA en 2008. Se conforma de 26 piezas del artista norteamericano nacido en Cuba, incluyendo sus series más representativas, pertenecientes a colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales.

A partir de los materiales más cotidianos y repitiendo estructuras formales muy sencillas, este artista elaboró un cuerpo de trabajo que orbita en torno a la naturaleza inevitablemente efímera de la vida, resultando de ello una combinación de reflexiones político-sociales con la elaboración altamente emotiva de situaciones de orden personal. Esta doble cara política/personal se apoya en la resignificación poética de objetos cotidianos que permite abrir un espacio de reflexión donde el público puede proyectar sus propias vivencias. El trabajo del artista tiene un corte hermenéutico, desde el cual se provoca al visitante a completar la obra: un número importante de piezas se configura a partir de la participación del público, reconfigurándose nociones como las de propiedad privada, autoría y coleccionismo. En esta ocasión, la muestra se desborda hacia el espacio público con una serie de espectaculares, provocando una invasión sutil de gestos poéticos en los espacios públicos de la Ciudad Universitaria y de la capital mexicana.

En las discretamente provocadoras creaciones de González-Torres se revela un activista que busca opciones de entendimiento por medio del ejercicio de los afectos, transitando desde la sencilla generosidad hasta el amor regocijado. En resistencia ante las fuerzas que lo reducen a un campo de juegos de poder, González-Torres identificó el arte como el territorio posible y no enajenado para compartir la experiencia afectiva.

Además de la mencionada coherencia con nuestro ciclo curatorial, la muestra responde al especial interés del MUAC en conformar una plataforma para la visibilidad del arte latinoamericano. De igual manera, el tono crítico del trabajo de González-Torres reafirma la vocación universitaria de este museo para constituirse en un foro para el debate y la discusión reflexivas.

Graciela de la Torre
Directora General

Museo Universitario Arte Contemporáneo
Dirección General de Artes Visuales, UNAM



Félix González-Torres: *Somewhere/Nowhere. Algún lugar/Ningún lugar*, vista de sala, Malba, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, 2008

Es un orgullo poder presentar la obra de un artista de la envergadura de Félix González-Torres que hoy se muestra en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La exhibición en MUAC fue concebida conceptualmente a partir de *Félix González-Torres. Somewhere/Nowhere Algún lugar/Ningún lugar*, curada por Sonia Becce y producida y presentada en Malba-Fundación Costantini / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, del 5 de septiembre al 3 de noviembre de 2008. Se trató de la primera exposición individual del artista en la Argentina, que dio a conocer al público la importancia de su producción. La muestra reunió alrededor de veinte obras muy significativas, pertenecientes a colecciones privadas e instituciones públicas de Norteamérica y Europa.

La obra de Félix González-Torres reelabora aspectos del arte conceptual y del minimalismo de los años sesenta, estimulando sutilmente al público a incorporar nuevas perspectivas personales, políticas y culturales, a los efectos de producir sentido. Cabe destacar los formatos con los cuales proyecta sus obras, como carteles en la vía pública, pilas de papeles impresos, alfombras de caramelos, rompecabezas y guirnalda de luces. Muchas de estas piezas provocan una intervención activa del público, que puede retirar y llevarse a su casa una imagen impresa o comerse un caramelo. El público deja de ser concebido como un espectador distante y adquiere un rol fundamental en el proceso de significación de la obra, la cual, de esta manera, cuestiona la noción de autoría y original, así como los límites entre el espacio público y privado.

La promisoriosa y ascendente trayectoria de este artista se consolida a finales de la década del noventa con exposiciones en los más importantes centros internacionales. Se destacan las realizadas en el Museo de Arte Moderno de París (1996), en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1992) y en el Museo Solomon R. Guggenheim (1995) de esa misma ciudad. En 2007 fue el representante oficial de Estados Unidos en la 52ª Biennale de Venecia.

Agradezco la colaboración de The Felix Gonzalez-Torres Foundation, Andrea Rosen Gallery y muy especialmente el trabajo y la dedicación de Sonia Becce, quien hizo posible que la exposición producida originalmente por Malba pueda ser presentada este año en el Museo Universitario Arte Contemporáneo en México.

Eduardo F. Costantini
Presidente
Fundación Eduardo F. Costantini



*"Untitled" (Me and My Sister), 1988
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica.
19.1 x 24.1 cm
Edición de 3, 1P/A

SOMEWHERE / NOWHERE

Sonia Becce

Si el ojo no fuese solar, el sol no lo contemplaría.
Goethe

15

Uno. La América de González-Torres

“1990: Hace diez años que tambalea la economía, aumenta el cinismo, crece la tensión racial y se amplía la brecha entre los muy ricos y el resto, o sea, nosotros. [...] Se recortan los planes de ayuda social, que son vitales, se abandonan los ideales en los que nuestro país supuestamente se había fundado. Es la negación de la historia. [...] El imperio Reagan sostiene su boom económico triplicando el déficit nacional. A la vez que explota la industria de la información, hay una implosión del sentido. El sentido puede formularse sólo cuando podemos comparar, cuando llevamos la información al nivel de la vida diaria, a nuestra esfera ‘privada’. De otro modo la información pasa de largo, sin más, que es justamente lo que los aparatos ideológicos quieren y necesitan. ‘Usted nos da treinta minutos y nosotros le damos el mundo’. Un mundo sin sentido, con Internet y autopistas incluidas. Un virtual estado de confinamiento. [...] La lista de datos sobre la realidad de la fabulosa década pasada es deprimente”.

Para 1996, cuando Félix González-Torres publica el texto “L.A., The Gold Field”, del que el párrafo anterior es parte, hacía casi dieciocho años que vivía en Estados Unidos: primero en Puerto Rico, desde 1971, y a partir de 1979, en Nueva York, con estadías alternadas en Los Ángeles y Miami². El texto es una investigación crítica que pormenoriza estadísticas sobre cuestiones tales como el aumento del costo de la vivienda –que llevó a muchas familias a vivir en casas rodantes por no poder afrontar el pago de las hipotecas– la disminución de la cobertura de las obras sociales a mujeres embarazadas, el crecimiento de la tasa de mortalidad infantil y la relación entre inversión en vivienda y gastos militares. Hacía mención, además, a la concentración de la riqueza en el 1% de la población a raíz de las superfusiones y mega absorciones de empresas, que habían sido financiadas en gran parte por el Estado.

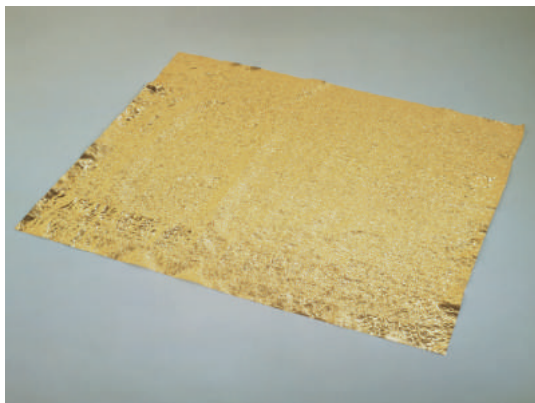
González-Torres siempre se ocupó, tanto en sus charlas públicas como en las clases que dictó a los estudiantes de CalArts (Valencia, California) y de la New York University, de impulsarlos a vincular su trabajo de artistas al contexto, a la realidad que los circundaba. Solía decir que debían leer los diarios, informarse, saber de estadísticas, hacer conexiones, establecer prioridades.

El período del que habla González-Torres en ese texto coincide en gran parte con los mandatos republicanos de Ronald Reagan (1980-1984 y 1984-1988) y George Bush padre (1988-1992). La guerra de Vietnam, que había terminado en 1975, sirve de antecedente a la escalada armamentista y la avanzada bélica de la última fase de la Guerra Fría. Tropas estadounidenses se concentran en puntos estratégicos del planeta para dirigir una cruzada contra la “amenaza” comunista. Guiados por esta convicción, Reagan y Bush llevan a cabo la invasión a Granada (1983), el ataque aéreo y naval a Libia (1986) y la invasión a Panamá (1989).

También como parte de esa campaña, la administración Reagan despliega una nueva gama de misiles en Europa, estrategia que respondía a especulaciones sobre posibles ataques nucleares por parte de la URSS. Como contrapartida, estas acciones originan en 1983 el mayor movimiento pacifista y antinuclear de masas de la época.

¹Félix González-Torres. “1990: L.A., *The Gold Field*”, *Earths Grow Thick* (cat.). Textos de: Amada Cruz, Roni Horn y Sarah Rogers. Ohio, Wexner

²Había nacido en Guaimaro, Cuba, en 1957, donde vivió con su familia hasta 1971. Ese año fue enviado a España, junto con su hermana Gloria, y posteriormente a Puerto Rico, a casa de unos tíos. Sus padres y sus hermanos Mayda y Mario se quedan en Cuba hasta 1981, cuando parten desde el poblado de Mariel, situado en la bahía del mismo nombre, en el famoso y masivo éxodo que lleva a Florida a más de cien mil cubanos. En 1976 comienza sus estudios en la Universidad de San José de Puerto Rico, y tres años más tarde se muda a Nueva York.



Roni Horn
Gold Field, 1980-1982
 Oro puro (99.9%)
 124.4 x 152.4 x 0.002 cm
 Edición de 3, 1 P/A



***Untitled* (Placebo - Landscape - for Roni), 1993
 En página siguiente, detalle.
 Caramelos envueltos individualmente en celofán dorado, reposición constante
 Dimensiones variables según la instalación
 Peso ideal: 544 kg

Félix González-Torres: *Travels, Travel #1*, vista de sala,
 Galerie Ghislaine Hussenot, París, 1993

Durante estos años también aumenta la tensión con Cuba, lo que reactiva el bloqueo que los presidentes Gerald Ford y Jimmy Carter habían tratado con más cautela.

Acciones militares, intolerancia racial, discriminación aprobada por ley, inexistencia de un espacio democrático propicio para la aceptación de la diversidad social, importantes recortes presupuestarios a la educación y al fomento de las actividades artísticas: no es de extrañar que, en este contexto, el artista escriba con desencanto y lucidez sobre esos años. En cambio, recibe la presidencia de Bill Clinton, en 1992, con entusiasmo liberador. Para él, Clinton podía significar el comienzo de una nueva era, sobre todo en lo que se refería al respeto por los derechos civiles y, muy especialmente, los de las minorías.

Los 80, de los que se ocupa en su artículo, están marcados, además, por la aparición del sida. Félix mismo muere en Miami por complicaciones asociadas con la enfermedad a los 38 años, el 9 de enero de 1996.

Las investigaciones sobre los orígenes de la enfermedad se remontan a mediados de los años 70, cuando se detectan los primeros casos aislados; sin embargo, recién en 1982 se los asocia con ella. En Estados Unidos, las estadísticas reportan 3.064 infectados en 1983, de los cuales 1.292 mueren antes de terminar el año. Para fines de 1985 se conocían casi 16.000 casos, y dos años más tarde la cifra superaba los 47.000³. Los grupos en riesgo eran fundamentalmente los homosexuales, los hemofílicos y los adictos a la heroína.

En 1986, se comienza a experimentar con una droga nueva: el AZT. Un grupo de voluntarios la prueba, mientras que a otro se le suministra un placebo. Al cabo de un tiempo se registra una sola muerte en el primer grupo, mientras que fallecen diecinueve voluntarios del segundo. La experiencia se interrumpe alegando que es antiético suministrar placebos, porque restan en gran medida la chance de salvar las vidas de los pacientes.

En marzo de 1987 la U.S. Food and Drug Administration (FDA) oficializa el AZT como primera droga anti-retroviral para uso en tratamientos contra el sida. En ese momento también se funda ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), organización que compromete sus esfuerzos para terminar con la nueva enfermedad. Sus demandas incluyen un mejor y más económico acceso a la nueva medicación, un programa de educación pública acerca del virus y la condena legal de toda forma de discriminación contra enfermos de sida.

El 24 de marzo de ese año, ACT UP organiza la primera manifestación en Wall Street, Nueva York. Muchas de las pancartas e identificaciones usadas allí llevaban el lema "Silence=Death", que para muchos estadounidenses se convirtió en símbolo del activismo contra el sida. Una foto de 1989 muestra a González-Torres junto a un grupo de amigos, en la Marcha del Orgullo Gay, vistiendo una remera negra con la misma frase, pero en español: "Silencio=Muerte". El eslogan había aparecido algún tiempo antes, ese año, también en unas remeras, en *AIDS Timeline*⁴, obra del colectivo de artistas Group Material⁵ que se exhibe en el Berkeley Art Museum de la Universidad de California.

³ Los datos estadísticos figuran en los reportes de Avert, organización sin fines de lucro, con sede en el Reino Unido, que financia, entre otras cosas, programas de divulgación y prevención del sida en países con alto índice de infectados.



El grupo, al que Félix González-Torres se había unido en 1987, convoca a individuos y organizaciones relacionados con la cultura –no necesariamente artistas– a colaborar en la realización de la instalación. Alumnos de colegios secundarios, profesores de escuelas públicas, miembros de agrupaciones contra el sida trabajan en forma conjunta, haciendo de esta obra una puesta en práctica de las firmes convicciones de sus miembros.

La idea de una cultura entendida como posible en y a través del diálogo probablemente haya incitado al Group Material a desarrollar proyectos en colaboración, lo que les permitió “crear cultura, más que consumirla”⁶. Los intereses de sus integrantes cubrían un amplio espectro, que iba desde el feminismo y el marxismo hasta el diseño y la cultura popular. González-Torres participaba activamente de las preocupaciones intelectuales del grupo, a la vez que desarrollaba su obra individual.

La amistad que mantuvo con Julie Ault a lo largo de todos esos años tal vez haya sido una fuente de estímulo para el intercambio artístico y personal, así como lo fueron, entre otros, Rosa Balsera y José Pérez Mesa, ambos de origen cubano y compañeros del artista en los cursos de escultura en la Universidad de Puerto Rico en 1978. Con ellos realizó dos tempranos proyectos artísticos en colaboración. González-Torres valoró siempre el diálogo y la actividad compartida como instrumentos de aprendizaje. La discusión y el intercambio fueron prácticas que, de hecho, reflejaban los ideales de inclusión social del artista.

Es notable cómo en el trabajo de González-Torres el devenir social y político se articula con acontecimientos relevantes de su vida privada. Un entramado semejante supone que entre lo personal y lo público no existe un hiato –y mucho menos una contraposición–, sino una continuidad productiva.

En 1987 González-Torres concibe las primeras obras realizadas con rompecabezas. Trabaja a partir de imágenes tomadas de artículos de los diarios, de fotografías personales; de material que recolecta y que hace imprimir sobre un cartón troquelado –del tipo de un rompecabezas infantil– que luego hace “sellar” dentro de una bolsa de plástico a medida. Cuando Ross Laycok, su compañero de mucho tiempo, muere de una enfermedad concomitante con el sida en 1991, González-Torres comienza a fotografiar y ampliar secciones de las cartas que éste le había enviado. Los subtítulos de algunos de esos rompecabezas son: *Lover’s Letter, Last Letter, My Soul of Life, Paris*.

En 1988 trabaja en los primeros *Bloodworks*, gráficos dibujados sobre tela o papel, derivados de tests usados para el recuento –en pacientes infectados– de células T, uno de los indicadores del debilitamiento del sistema inmunológico a causa del sida. Si bien están vagamente inspirados en los resultados de análisis clínicos, su lectura no se restringe sólo a este aspecto. El artista se vale de los gráficos, además, para comentar el crecimiento de la deuda externa, las fluctuaciones de la Bolsa, el incremento del déficit público, e inclusive para mostrar temas más “domésticos”, como las variaciones de temperatura en un cierto período del año.

También es de esta época la obra “*Untitled*” (1988), primer trabajo hecho con hojas de papel apiladas sobre un pedestal de madera (las series que siguieron se apoyan directamente sobre el piso). En dos líneas de texto distribuidas en la parte inferior de cada hoja blanca, se lee la siguiente secuencia: *Helms Amendment 1987 Anita Bryant 1977 High-Tech 1980 Cardinal O’Connor 1988 Bavaria 1986 White Night Riots 1979 F.D.A. 1985*⁷.

⁴Julie Ault (ed.), *Félix-González-Torres*, Göttingen, Steidel, 2006, p. 368.

⁵Los integrantes originales de Group Material, creado en 1979, eran Julie Ault, Patrick Brennan, Beth Jaker, Mundy McLaughlin, Marybeth Nelson, Tim Rollins y Peter Szypula.

⁶Dan Cameron, “Group Material Talks to Dan Cameron - ‘80s Then - Interview”, *ArtForum*, New York, XLI, n° 8, abril de 2003.

⁷La enumeración señala en este caso una serie de situaciones de conflicto –o personajes que las provocaron– entre la comunidad gay de Estados Unidos y los poderes oficiales (gobierno, policía, iglesia, etc.). Por ejemplo, la primera figura señalada es el senador republicano Jesse Helms, que en 1987 propuso ante el Congreso de Estados Unidos una enmienda para impedir que el gobierno federal financiase cualquier campaña educativa o preventiva relacionada con el sida que “promueva o aliente, directa o indirectamente, conductas homosexuales”. El Senado aprobó la enmienda por 94 votos contra 2. El segundo personaje referido es Anita Bryant, cantante pop, vendedora de jugos de naranja y reina de belleza que en 1977, en el condado de Miami-Dade, inicia una campaña pública contra una enmienda local que condenaba toda forma de discriminación por orientación sexual. En uno de sus famosos discursos, Bryant llegó a decir: “Como madre, sé que los homosexuales no se pueden reproducir. Mi miedo es que recluten a nuestros hijos (para este fin)”. Su cruzada tuvo éxito y un año después la ordenanza se anuló, de tal manera que hasta 1998 volvió a ser legal despedir empleados, rehusarse a dar alojamiento o hacer negocios, amparándose en cómo y con quién un adulto consentía tener sexo. El activismo de Bryant en favor de la intolerancia homosexual generó protestas masivas, peticiones públicas y un boicot a la compra de jugo de naranja que resultó ser todo un éxito, motivo por el cual la cantante fue despedida de la compañía en la que trabajaba. Bryant fue una de las primeras figuras en recibir públicamente un tortazo en la cara.



Félix González-Torres, Andrea Rosen Gallery, New York, 1991

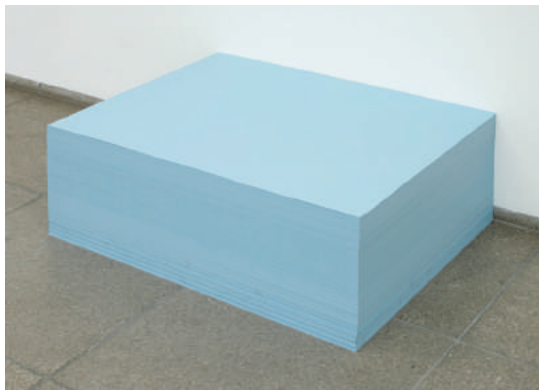


*"Untitled" (Go-Go Dancing Platform), 1991
 Madera, lámparas, pintura acrílica y bailarín go-gó en slip
 plateado, zapatillas y walkman (cuando se instala en
 espacio público)
 Plataforma: 54.6 x 182.9 x 182.9 cm
 Dimensiones totales variables según la instalación

Félix González-Torres: *Somewhere/Nowhere. Algún lugar/Ningún lugar*, vista de sala,
 Malba, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, 2008



Félix González-Torres, vista de sala, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlín, 2006



*"Untitled" (Loverboy), 1990
Papel azul, reposición constante
19,5 cm altura ideal; 73,7 x 58,4 cm (tamaño original del papel)

Félix González-Torres, vista de sala, Hamburger Bahnhof,
Museum für Gegenwartskunst, Berlín, 2006



*"Untitled", 1990
Impresión sobre papel, copias ilimitadas
43,2 cm altura ideal; 58,4 x 221 cm (tamaño original del papel)

Félix González-Torres, vista de sala, Andrea Rosen Gallery,
Nueva York, 1990

En 1989, González-Torres empieza sus trabajos con cortinas de voile celeste, llamadas "Untitled" (*Loverboy*). Del año siguiente es "Untitled" (*Fortune Cookie Corner*), la primera obra con golosinas. Tanto las pilas de papeles como las de golosinas están disponibles para el público. No obstante, si por efecto del consumo las hojas de papel se agotan o las golosinas se terminan, la pieza puede desaparecer: no hay obligación de renovarla.⁸ Es perfectamente posible, entonces, que en una exhibición queden espacios vacíos, situación que exalta la transitoriedad e inestabilidad de la obra.

La última de las piezas con caramelos, "Untitled" (*Placebo-Landscape-for Roni*), de 1993, manifiesta la profunda impresión que le había producido a González-Torres *The Gold Field*, el trabajo de la artista estadounidense Roni Horn, la primera vez que lo vio⁹.

"Ross y yo pasábamos los sábados a la tarde viendo galerías, museos, negocios de segunda mano, y dábamos paseos largos, muy largos con el auto alrededor de Los Ángeles para disfrutar de la 'hora mágica', esa hora en que la luz hace que todo en la ciudad se vuelva dorado y mágico. Era el mejor y el peor de los momentos. Ross se estaba muriendo frente a mí, me estaba dejando... Fue una época de desesperación, pero también de crecimiento.

The Gold Field. ¿Cómo lidiar con esta obra? No sé bien, pero ahí estaba. Ross y yo entramos al Museo de Arte Contemporáneo y, sin conocer el trabajo de Roni Horn, nos sentimos transportados por su presencia heroica, delicada, horizontal. Era un regalo. Ahí estaba, en una sala blanca, sola, no necesitaba compañía, no necesitaba nada. Apoyada en el piso, tan leve. Era un nuevo paisaje, un horizonte posible, un lugar de descanso y de belleza absoluta a la espera del espectador preciso, de aquel que quisiera y necesitara dejarse llevar a algún lugar de la imaginación. Esta obra no es más que una delgada lámina de oro. [...] Un gesto así era todo lo que necesitábamos para tranquilizarnos y pensar en la posibilidad de un cambio. Todo esto demostraba la capacidad innata de un artista para hacer de este lugar un mejor lugar. Realmente revolucionario!"¹⁰

En 1995, Roni Horn hace una nueva versión de esta obra, *Gold Mats, Paired - for Ross and Félix*, que consistía en dos láminas de oro superpuestas, en vez de una.

En 1994, González-Torres trabaja en "Untitled" (*America*), la última de las instalaciones de luces que, según el artista, escribían "su propia versión sobre la historia de la luz". Son obras hechas de cables eléctricos con portalámparas y sus respectivas lámparas, que el artista autoriza a instalar del modo en que el responsable crea más conveniente: sobre la pared, pendiendo del techo, apoyadas en el piso.

En estas, como en muchas otras obras –los rompecabezas, por ejemplo–, los subtítulos acarrearán alguna huella autobiográfica, tornando específico lo que la ausencia de título parece uniformar: *Love Meal, Summer, Toronto, Miami, Rue St. Denis, March 5th*¹¹. Ciertos lugares, ciertos momentos entrañables, una fecha de cumpleaños (el de Ross Laycock), una comida compartida, paseos inolvidables: todas evocaciones del goce en momentos en los que el artista tenía una conciencia inmediata de la finitud de la vida.¹²

⁸Es una decisión que el artista deja en manos del curador de la muestra.

⁹Fue en 1990, en el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles.

¹⁰Félix González-Torres "1990: L.A., 'The Gold Field'" op. cit., p. 68.

¹¹Pieza incluida en la exhibición del MUAC.

¹²González-Torres trasladó esta idea de algún modo a las obras de luces, al dejar que el curador o el propietario decidan si quieren exhibir la obra con todas las lamparitas encendidas o a oscuras, con las bombitas apagadas.

Dos. González-Torres en México

La exposición de Félix González-Torres en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de México (MUAC) funciona al modo de una composición polifónica. Un sustrato común –la idea del amor o, mejor, una específica idea de amor– es lo que atraviesa con diversa intensidad las obras seleccionadas. Se trata del amor entendido como una constelación de emociones y experiencias vinculadas con un afecto profundo, con el deseo, con el cuidado y el sentimiento de intensa atracción por otro, con el dolor por la ausencia o la pérdida del objeto amado.

A pesar de la dramaticidad de los temas que toca –en los que, por otra parte, resuena la desesperanza de la época–, la obra de González-Torres encuentra en el principio del amor uno de sus articuladores fundamentales. Cuando Félix decía –y lo decía frecuentemente– que había tenido una vida muy bien vivida, y que ésa era para él la mejor revancha, lo que estaba haciendo era reivindicar la celebración cotidiana de la existencia y todo lo que en ella se conecta con el deleite de los sentidos.

De modo que su trabajo no tiene que ver con el amor abstracto e ideal. No se trata de un mensaje amoroso que se derrama indiscriminadamente sobre la humanidad. Por el contrario, el objeto de amor es siempre determinado y específico: sus seres queridos, su pareja, sus amigos. Es a ellos –el núcleo reducido que constituye su audiencia– a quienes, con inmensa gratitud, reconocimiento y consideración, dirige la obra.

A la vez, muchas de las piezas extienden ese gesto al espectador, generando una relación uno a uno, de intimidad, entre éste y la obra: las piezas con caramelos no completan su sentido sino hasta que otro las consume, ni las pilas de papeles despliegan toda su naturaleza hasta tanto otros se lleven las hojas.

Vale la pena pensar en la condición poética de estas obras de infinitas copias, en el modo en que está protegido su futuro, en su pertinaz presencia más allá del control del artista. Son esculturas, objetos mutantes que se transforman con cada hoja que se retira, con cada hoja que se agrega.

“La idea de hacer obras que fueran infinitas se me impuso en un momento en el que estaba perdiendo a alguien muy importante para mí”¹³.

El título de la muestra, replica parcialmente el de una pieza que el artista realizó en 1990, formada por dos pilas de papel blanco de idéntico formato, dispuestas una junto a la otra, que llevan inscritas las frases *Somewhere better than this place* y *Nowhere better than this place*¹⁴, respectivamente. La oscilación entre ambas afirmaciones permite especular entre la promesa de un bienestar ulterior y la actualidad de la vida tal cual se presenta. Tiempo y espacio reunidos en una obra que, aunque no manifiesta urgencia, advierte delicadamente que la existencia está siempre bajo amenaza.

Las obras “*Untitled*” (*Arena*) y “*Untitled*” (*Go-Go Dancing Platform*) constituyen una particularidad en el trabajo del artista, por ser ambas de carácter performático. En la primera, una pareja baila, cada uno con su *walkman*, mientras escuchan la misma música.¹⁵ En el techo se despliega una de las obras de luces, que delimita un cuadrilátero imaginario, debajo del cual se desarrolla la acción. En la segunda, un bailarín, vestido solamente con un pequeño short plateado y zapatillas deportivas, danza sobre una plataforma rodeada de luces, mientras escucha música en un *walkman* o, más contemporáneamente, en un *iPod*. El personaje aparece en la muestra por breves intervalos, baila y se va, todo según él lo decida.¹⁶

¹³Robert Nickas, “Félix González-Torres: All the Time in the World”, *Flash Art* n° 161 (noviembre/diciembre, 1991), p. 88.

¹⁴Pieza incluida en la exhibición del MUAC.

¹⁵El público también puede participar, bailando en parejas, escuchando una música en común.

¹⁶Puede ser también una mujer quien baila, vestida con una bikini plateada.

La pieza diseña una situación de autosatisfacción y exhibicionismo frente a un público desprevenido. En la incomodidad que se siente frente a esta acción deliberada –pero también calculada por el artista– hay una disrupción. “*Untitled*” (*Go-Go Dancing Platform*) no pierde extrañeza cuando la plataforma queda vacía, con las luces encendidas. En ese caso, genera la sensación de un final de fiesta, del que todavía pueden percibirse algunos ecos. Pero resulta disruptiva también otro sentido, en la medida en que rompe con la delicadeza, incluso con la elegancia que caracteriza el conjunto de la producción del artista.

La pieza “*Untitled*” (*It’s just a matter of Time*), realizada en 1992 siguiendo el formato y la lógica de un anuncio publicitario en vía pública, consiste en un gran fondo negro en el que se lee la frase del título, escrita en blanco: “Es solo cuestión de tiempo”: ¿Se trata de una expresión de deseo o una admonición? ¿Es la promesa esperanzadora de un porvenir auspicioso, o bien la velada presunción de que tarde o temprano algún oscuro presagio irremediabilmente se cumplirá?

Resultaría inútil determinar si el artista pretendió darle un sentido unívoco a la frase. Lo que nos importa aquí, en todo caso, es subrayar el empleo que González-Torres hace de lo doble –no sólo como imagen, sino también como idea– para introducir la duda en los discursos que se arrojan el monopolio de la verdad.

En la producción del artista aparecen varias piezas dobles, formadas con espejos, relojes, aros de metal, fotografías, rompecabezas. Esta alusión al número dos puede asociarse con múltiples posibilidades de significación, algunas referidas a las definiciones que siguen:

Dualidad: existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en un mismo estado de cosas, algo que tiene dos aspectos o partes.

Duplicidad: una cosa que va acompañada de otra semejante y que juntas sirven para el mismo fin.

Ambivalencia: condición de lo que se presta a dos interpretaciones opuestas.

Simetría: armonía y correspondencia equilibrada de las partes entre sí y con el todo.

Sin embargo, se puede pensar que en la producción de González-Torres ellas refieren, en última instancia, a la pareja amorosa.

La obra “*Untitled*” (*Perfect Lovers*) consiste en dos relojes de pared situados uno junto al otro, que funcionan sincronizadamente y remiten al deseo siempre presente de una relación amorosa ideal, sin asperezas, de correspondencia mutua: un mundo perfecto (¿imposible?), utópico. Está previsto, sin embargo, que la progresiva descarga de las baterías produzca, a la larga, el funcionamiento asincrónico de los relojes. Cuando ésto sucede, el artista advierte que no es estrictamente necesario que las baterías se renueven; el funcionamiento desacompañado aludiría, en ese caso, a la posibilidad de deterioro de una relación por el paso del tiempo.

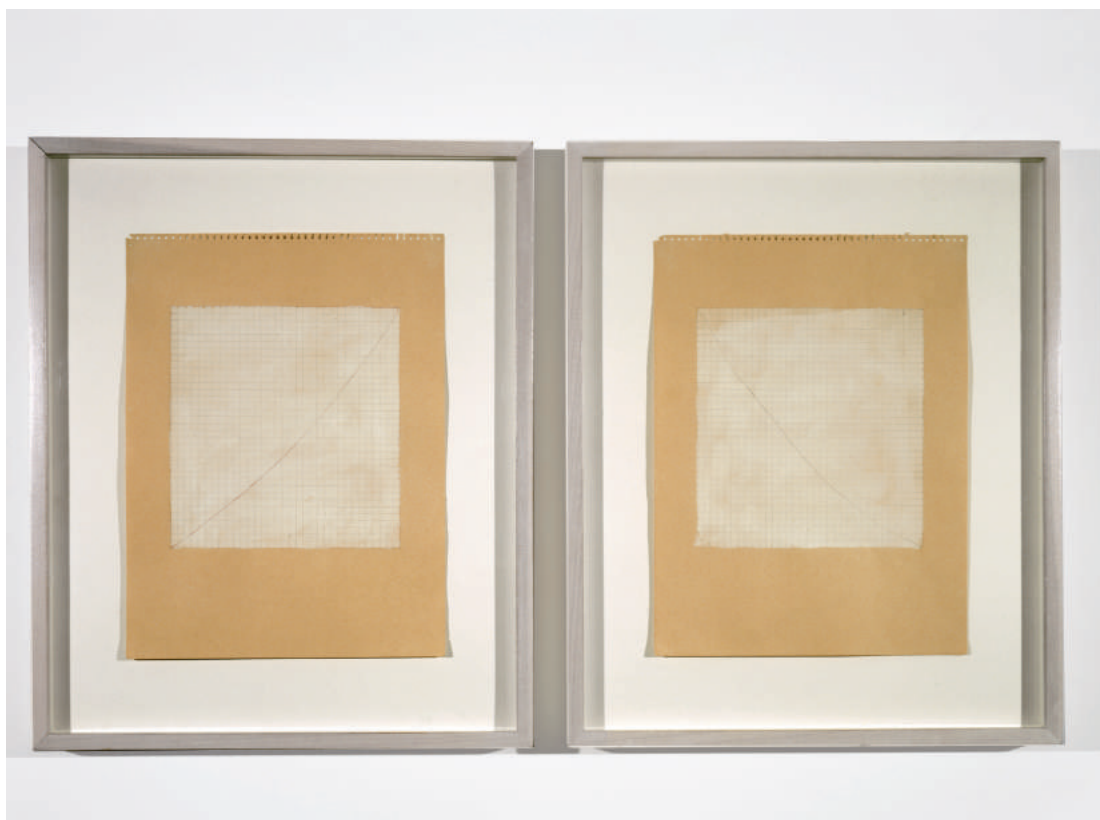
“El tiempo es algo que me asusta... o que solía asustarme. La obra de los dos relojes es la cosa más escalofriante que haya hecho en mi vida. Quería enfrentar ese miedo, tener esos dos relojes frente a mí... escuchar su tic-tac”¹⁷.

Tres. La obra de González-Torres

González-Torres realizó varias obras para carteles publicitarios entre 1989 y 1995, en su mayoría a partir de fotografías en blanco y negro tomadas por él¹⁸. La palma de una mano que descansa, abierta y relajada; huellas sobre la nieve; la

¹⁷Robert Nickas, op. cit., p. 88.

¹⁸Por decisión del artista, los carteles se deben exhibir en número de seis o sus múltiplos en distintas locaciones en la misma ciudad donde se presente la exposición. Es posible también exhibir un cartel en el interior de una institución a modo de empapelado de pared y en ese caso se debe mantener el criterio antes enunciado respecto al número de los que se deben exponer al mismo tiempo en el exterior.



*"Untitled" (*Bloodworks*), 1989
Grafito, lápiz de color, témpera sobre papel
31.1 x 49,55 cm en total
Dos partes: 31.1 x 22.9 cm cada una
Residencia de Myriam y Jacques Salomon, vista de instalación, París, 2004

textura de un *blue jean*; textos o frases en letras blancas sobre fondo negro, son algunas de las imágenes que elige el artista para estos trabajos.

La función de un cartel publicitario es sacudir al espectador con imágenes efectistas que garanticen la recepción del mensaje en el vértigo de unos segundos. El traslado cotidiano, inherente a la agitada vida urbana contemporánea, es intervenido por anuncios destinados a vender autos, ropa, bebidas, tecnología de variada índole.

Los carteles de González-Torres obedecen a otra lógica: actúan por *delay*. Son una interrupción silenciosa en el fluir del tiempo, imágenes enigmáticas que se cuelan en el paisaje artificial y que, al ser capturadas de reojo, provocan una asociación de sentido que llega con retardo.

En 1989, auspiciado por el Public Art Fund, se emplaza en Sheridan Square, Nueva York, un cartel que González-Torres creó para conmemorar el vigésimo aniversario de la Rebelión de Stonewall, levantamiento que marcó el punto de partida del movimiento en favor de la reivindicación gay en todo el mundo. Sobre un vasto fondo negro, en letras pequeñas en la parte inferior, se lee: *People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969*.

No se trata de la simple enumeración de sucesos vinculados a una causa, sino de hechos privados y públicos cuidadosamente reunidos, cuya secuencia temporal no ha sido respetada, como si fuese posible reescribir la historia conectando acontecimientos y no fechas. Lo cual, en ciertos casos, llevaría a verificar que la historia a veces no se supera, sino que meramente se repite.

Uno de los acontecimientos mencionados es el arresto de Oscar Wilde, a quien, por su vínculo con el joven Lord Alfred Douglas, se acusó en 1895 de “cometer actos de vulgar indecencia con otro hombre”. Otro, el asesinato del concejal Harvey Milk –defensor de los derechos civiles de los homosexuales– junto al alcalde de San Francisco, ambos acribillados a balazos por el ex concejal conservador Dan White en 1978. Otra de las referencias recuerda un fallo dictado por la Suprema Corte de los Estados Unidos, en 1986, que negaba el derecho a la privacidad cuando ésta se refería al hogar de una pareja gay. La policía podía irrumpir en una vivienda y convertir la convivencia de dos personas del mismo sexo en un asunto de orden público.

“El tamaño de las letras es un poco chico para un espacio tan grande. Esto no es un aviso comercial. No pretendo que la gente lo lea cuando baja a toda velocidad por la Séptima Avenida en dirección al túnel Holland. Lo que espero es que el público pare un instante y reflexione sobre las conexiones reales y abstractas entre las fechas”¹⁹.

Unos años después, González-Torres presenta la intervención “*Untitled*”, 1992, con motivo de la exposición *Projects 34* en el Museum of Modern Art de Nueva York. Consistía en el emplazamiento de veinticuatro carteles que mostraban la fotografía de una cama vacía con dos almohadas levemente ahuecadas, como si los amantes hubiesen abandonado la escena apenas un instante antes. Allí, de algún modo, se hace visible no sólo el dolor de Félix por la pérdida reciente de su compañero, sino también una respuesta política y artística a la decisión judicial antes mencionada, que permitía la violación de un domicilio y, más aún, de la intimidad de un dormitorio. ¿Por qué no exhibir, entonces, justamente esa intimidad en público, mostrando, de todo lo que hay en un dormitorio, la cama, y además una que acaba de ser usada?

Varias de las obras en carteles capturan la imagen de pájaros en vuelo solitario²⁰, en pareja o de a tres, en cielos tormentosos o apenas nublados, lo que evoca, con una notable carga emotiva, estados de fragilidad anímica y física. Estas imágenes aparecen una y otra vez en rompecabezas, pilas de papeles, en el políptico “*Untitled*” (*Vultures*), compuesto por catorce fotografías enmarcadas, y en la obra “*Untitled*” (*Passport II*), que es también una pila, pero esta vez formada por cuadernillos de doce hojas cada uno, en los que aparecen distintas imágenes de pequeños pájaros volando.

¹⁹Félix González-Torres, “Artist’s Statement”, en Julie Ault, op. cit., p. 198.

²⁰La obra “*Untitled*” (*Strange Bird*), de 1993, se expone como empapelado de pared en una de las salas del MUAC y como valla publicitaria en otros emplazamientos en la vía pública.

Los retratos de personas e instituciones son de una naturaleza semejante a la de los carteles. En los retratos, el artista “interviene” eventos privados significativos en la vida de los retratados (eventos que ellos mismos seleccionan), introduciendo hechos sociales y políticos. Y, de manera expresa, autoriza que se agreguen o sustraigan a la obra comisionada los eventos que el propietario decida. Algunos de los retratos no son propiedad de los retratados, lo que agrega una nota curiosa, pues un tercero puede modificar una pieza íntimamente vinculada con la vida de otra persona. De este modo, la obra se actualiza permanentemente, haciendo que conserve su estado de latencia y acompañe la vida en su mutación constante.

Lo mismo rige para el autorretrato que González-Torres hace pintar por primera vez, a modo de friso, en 1989, y que expone en la muestra *Day without Art* en el Brooklyn Museum. En 1995 realiza su última versión del mismo. En 2003, el Art Institute de Chicago y el San Francisco Museum of Modern Art adquieren en forma conjunta esta pieza, lo que les otorga el derecho compartido de modificarla. Puntuaciones aisladas sobre su vida dan una pista sobre un doble exilio: el de su Guaimaro natal, del que poco se sabe; y el amoroso, si es que puede entenderse como exilio el duelo del artista por la pérdida de sus seres más queridos.

Su autorretrato es una cronología amorosa, en la que encuentros y desencuentros son enunciados de tal modo que el conjunto cobra una profunda fuerza emocional, testimonio de aquellas relaciones que sostuvieron y perfilaron su vida (amigos, mascotas, familia, parejas). Las menciones cromáticas que aparecen en el flujo del retrato conforman una geografía afectiva, un mapa amoroso: el piso anaranjado brillante de su departamento de Nueva York, los cien pequeños sobres amarillos que contienen las cenizas de Ross Laycock, flores azules en Toronto...

Una superficie de más de veinticinco metros cuadrados en la sala 3 del MUAC la ocupa, a modo de alfombra, una gran instalación de miles de caramelos envueltos en papel plateado: “*Untitled*” (*Placebo*). Aquí, el término “placebo” refiere al engaño, a lo que se da en lugar de otra cosa, a la falsa promesa de cura, al experimento consentido, pero también a aquello que, por el poder de la fe, de la creencia en una autoridad (en este caso, la terapéutica médica), conlleva la esperanza de una mejoría. Sin embargo, esta obra no pretende hacer pensar que el caramelo hace las veces de una píldora o gragea. Aquí, un caramelo es también un caramelo... y la obra –por más que sea consumida en tanto obra– es también una gran cantidad de caramelos que el público puede saborear mientras recorre la muestra.

“Cuando me preguntan ‘¿quién es tu público?’, contesto con total franqueza, ‘Ross’. Mi público era Ross... Después de hacer todas estas muestras quedo agotado, porque trato de encontrar en las obras alguna presencia personal, mía. Es que yo no soy mi arte. No es la forma, ni la configuración, ni la manera en que estas cosas funcionan lo que se pone en cuestión. Al que se cuestiona es a mí. Hice “*Untitled*” (*Placebo*) porque necesitaba hacerlo. Desde el principio la obra ni siquiera estaba ahí, hice algo que no existe. Yo quiero controlar el dolor. Realmente es así... Claro que también tiene que ver con todas esas estupideces sobre la seducción y el arte de la autenticidad. Yo ya sé de qué va la cosa, pero por otra parte tiene ese lado personal que es muy real... También tiene que ver con el exceso de placer... y primero que nada, tiene que ver con Ross. En segundo lugar quería complacerme a mí mismo, y recién después al resto”²¹.

Aunque “*Untitled*” (*Para un hombre en uniforme*), “*Untitled*” (*Welcome back Heroes*) y “*Untitled*” (*USA Today*) son, formalmente, de la misma naturaleza que la obra anterior –pilas de chupetines, chicles Bazooka y caramelos con el envoltorio de los tres colores de la bandera estadounidense, respectivamente–, la apelación es radicalmente diferente y corresponde a una observación crítica, ácida, sobre el fanatismo nacionalista, el fundamentalismo y la bipolaridad maniquea que se extendían en los Estados Unidos, y que preanunciaban lo que sería crudamente expresado en forma oficial después del 11 de septiembre de 2001.

²¹ Robert Storr, “When This You See Remember Me”, en Julie Ault, op. cit., p. 9.

Dos de las obras de hojas apiladas, de 1989, llevan impresas respectivamente las frases “Veterans Day Sale” y “Memorial Day Weekend”. Ambos textos ironizan sobre el modo peculiar de celebrar un día de recogimiento en honor a excombatientes y caídos por la patria con la trivial actividad de salir de *shopping*.

La pila de papeles “*Untitled*” (NRA) hace alusión a la National Rifle Association, una de las instituciones más conservadoras de los Estados Unidos, que defiende el derecho a portar armas de fuego tanto para defensa propia como con fines deportivos. (Recordar, si no, la escena de *Bowling for Columbine* en la que Michael Moore entrevista a Charlton Heston, entonces presidente de la institución, y le reclama insistentemente que justifique por qué no se ordenó, en repudio al asesinato de catorce estudiantes de esa escuela, la cancelación de un encuentro público que la NRA tenía previsto para una semana después de la masacre en una ciudad cercana a Columbine).

Algo parecido refiere la obra “*Untitled*” (*Death by Gun*)²². En cada uno de los papeles de esta pila se reproducen los retratos, con nombre y apellido, de personas que perdieron la vida en circunstancias violentas. Cada hoja está dividida en 460 pequeños espacios rectangulares, en la mayoría de los cuales aparece la foto de una de las tantas personas asesinadas por armas de fuego en los Estados Unidos entre el 1° y el 7 de mayo de 1989 (según información recogida por la revista *Time*). Junto a la foto se lee el nombre completo, la edad, la ciudad y el lugar de residencia de la víctima, así como una breve descripción de las razones que ocasionaron su muerte.

Uno de los aspectos llamativos de la obra de Félix González-Torres es que haya podido producir un cúmulo de ideas tan importante a partir de apenas un puñado de series, las que desarrolló, a su vez, repitiendo estructuras formales muy simples: gráficos médicos, rompecabezas, pilas de papeles, montones de caramelos, cables con bombitas eléctricas, cortinas de cuentas, carteles. Con este modo conceptualmente claro y materialmente leve, el artista reaccionaba ante diversas problemáticas sociales y políticas, que fueron motivo de preocupación personal y activismo artístico durante toda su vida.

Epílogo

¿Qué es lo que posibilita que una producción como la de Félix González-Torres, tan notoriamente inmersa en los presupuestos teóricos e históricos de su época, pueda establecer una articulación con la problemática estética actual? O, dicho de otro modo, ¿por qué pareciera que, en este presente, la obra de González-Torres vuelve a ofrecer un momento propicio para su legibilidad?

Una respuesta posible es que su obra es más “porosa” de lo que parece. Que no se cierra sobre sí misma, en una pretendida autonomía, sino que, por el contrario, funciona como una superficie posible donde proyectar sensaciones, sentimientos, reivindicaciones políticas y reflexiones sobre cuestiones sociales. Se trata de una obra tan permeable a sus contextos que puede actuar como un acompañamiento disonante de los avatares del lugar y el momento en que se exhibe cada vez.

Indudablemente, el trabajo de González-Torres puede incluirse en la esfera de la llamada “estética relacional”, en la medida en que ésta coloca en primer plano la dimensión colectiva del arte, transforma al receptor en interlocutor integrante del proceso de producción, convierte el espacio de exposición en material constitutivo de la obra y, como dice Nicolas Bourriaud, “toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que un espacio simbólico autónomo y privado”²³. Pero la producción de González-Torres no se agota en la intención de restaurar las relaciones humanas, los lazos afectivos que la sociedad moderna capitalista ha puesto en peligro. Bourriaud se refiere a esta categoría de obras diciendo que puede existir un equilibrio ideal entre la forma y su desaparición programada. Aquí, más que un equilibrio,

²²Pieza incluida en la exhibición del MUAC.

²³Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 13.

lo que aparece es una tensión irresuelta, en suspenso, entre la materialidad táctil que sostiene la obra como tal, y su extinción posible.

Que el artista deje librado al juicio de quien organiza la muestra la decisión de que las piezas se reabastezcan o no durante el tiempo de exhibición tiene algo de subversivo. Una subversión que no obedece a una lógica de violencia, ni genera una acción política frontal, directa o declamatoria, sino que, más bien, es una intervención estética que logra “colarse” en la grieta entre la producción social y la apropiación privada de mercancías²⁴.

Lo que Charles Merewether designa como “radical incompletud”²⁵ sugeriría que la obra de González-Torres se desliza entre gestos y movimientos que vuelven imposible la restitución de una presencia enfática del “otro”, entendido éste como plenitud de sentido o consistencia definitiva. Podríamos decir, sin embargo, que se trata más bien de una refinada puesta en acto de estrategias oblicuas, en la cual sólo resuenan los murmullos de ese otro. Murmullos que impiden su presencia plena y, por lo tanto, su representación artística. De todos modos, González-Torres no tiene intención de hacer del arte un testimonio de lo ausente, de lo devenido irrepresentable por su carácter imposible y traumático. No presenta el arte en un aislamiento primordial, ni lo convierte en testimonio de una catástrofe ausente ante la cual sólo quedaría el trabajo de duelo infinito²⁶. Lo que hace es diferir los términos de esta contradicción abriendo un espacio para la celebración, en una obra con promesa de futuro. El artista se ocupa de problematizar la noción de autoría y de propiedad con instrucciones que comprometen al que las posee a compartirlas, propagarlas.

Estas obras, en tanto tales, hacen ver, hacen escuchar, porque, parafraseando a Jacques Rancière²⁷, establecen una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Delimitación que conforma una verdadera “división de lo sensible”, pues se refiere a quienes tienen o no competencia para ser visibles, a quienes son escuchados o, por el contrario, ignorados. Y es en este sentido que la obra de Félix González-Torres es eminentemente política.

²⁴Con el término “manifestación” se designa la producción material –realizable sólo si el propietario de la obra lo aprueba previamente– de ciertos trabajos de González-Torres que adquieren existencia concreta en el espacio de exhibición, ya sea éste un museo, una galería de arte, una casa particular, etc. Es decir, la obra no es la manifestación. El certificado de autenticidad otorga el derecho de posesión, lo que autoriza al propietario a prestar la obra. Ésta puede “manifestarse” en más de un lugar a la vez en el mismo momento, lo que le otorga, de un modo artístico, el don de la ubicuidad.

²⁵Charles Merewether, “El pasado por venir: En torno a la obra de Félix González-Torres” *Atlantica*, n° 9 (Invierno 1995), pp. 43 y 150.

²⁶J. Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, Santiago de Chile, 2005, p. 48.

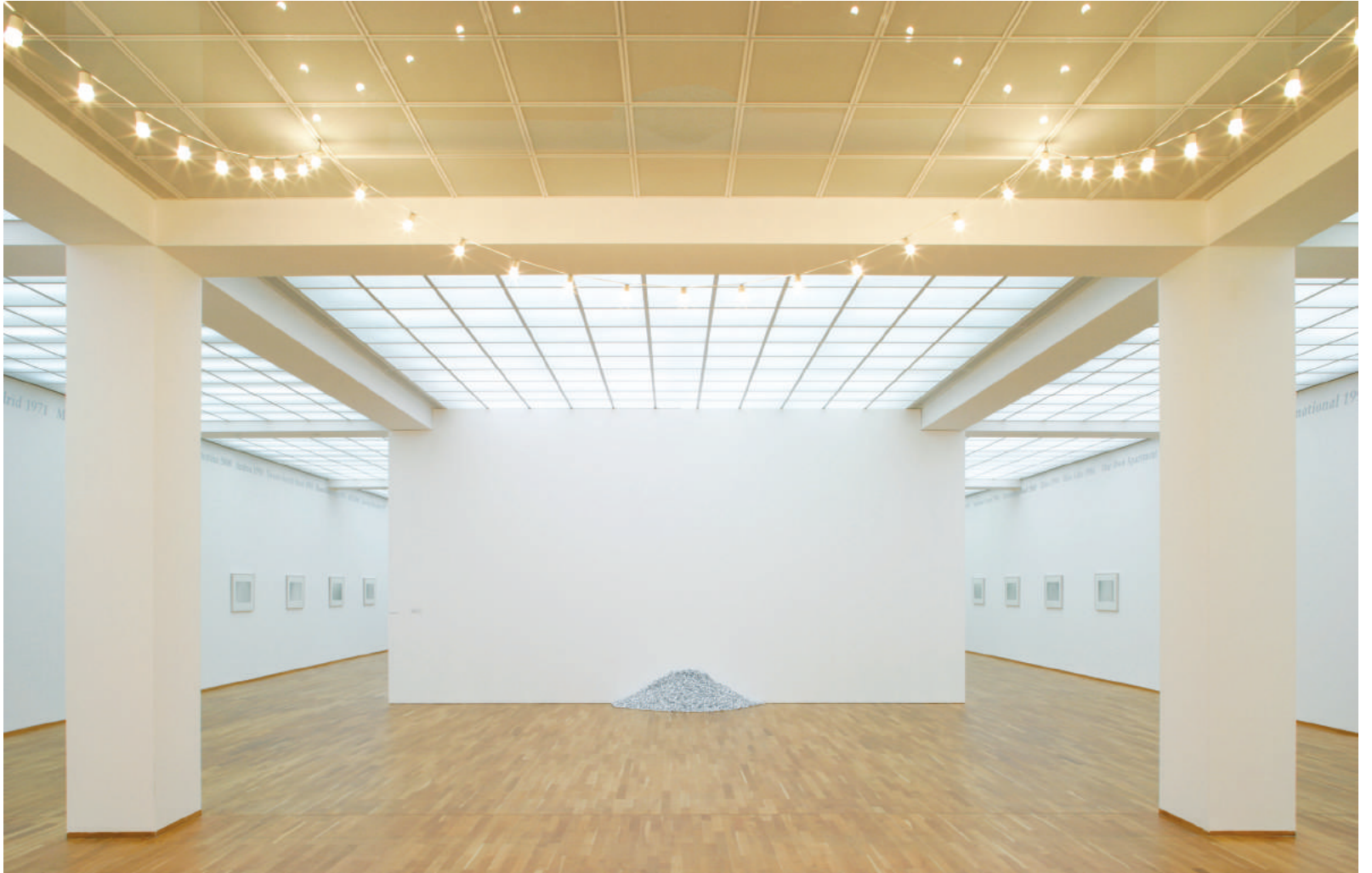
²⁷J. Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Server de Publicacions, Bellaterra (Barcelona)-Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005, p. 19.



*"Untitled" (Loverboy), 1989
Tela azul y dispositivo para colgar
Dimensiones variables según la instalación

*"Untitled", 1991
Impresión sobre papel, copias ilimitadas
17.78 cm altura ideal; 115 x 97.8 cm (tamaño original del papel)

Félix González-Torres: *Somewhere/Nowhere. Algún lugar/Ningún lugar*, vista de sala,
Malba, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, 2008



Félix González-Torres, vista de sala, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, 2006

AUSTEROS DESEOS DE POSIBLE FELICIDAD; FALSOS RECUERDOS DE MÍNIMA PERPETUIDAD

Guillermo Santamarina

1.

"La memoria sería la propiedad dominante del amor. Esto destaca que ese fragmento imperioso (la memoria, trazada por los momentos más significativos de la existencia, nuestros recuerdos, y por la asociación sensorial con alusión táctil, olores, temperaturas, sabores, visiones, impactos cromáticos o sonidos abrazadores, acorde a la precisión de Cage) no existiría disperso en la atmósfera craneana (o en un doblez del pantalón, o en esquinas del corazón) sino que podría ser concreto en la medida en que fuera posible comunicarlo con el otro cohabitante en el paisaje amoroso (Barthes). Esa energía sociable –y al mismo tiempo, introspectiva– sería reconfigurable en estructuras tangibles de un encuentro glorioso; una operación fenomenológica que iría colocándose, destruyéndose y reedificándose nuevamente con cada pliegue y fractura (también en cuanto se incluyera una voluntad poética depositada en una fuente de infección). A partir de esos grados de discurso amoroso sería posible suscitar un objeto artístico que en sus inteligibles abreviaciones va representando la multidimensionalidad de pasión y deseo, la confirmación de los valores perfectamente adaptables que son los de la humildad, y la perspectiva de bien común para una sociedad de más de dos personas".

"La manifestación de la memoria erótica proyectada en distintos grados de escasez de ondas –corta, media o larga– también podría ser recíproca a otros espectros, desde luego variables en intensidad y complejidad, pero ciertamente comunicable. Paralelamente a la austeridad minimalista del suceso erótico (lo contrario a la exaltación colosal que acostumbra imponer el poder mediático sobre la belleza, el amor y otras superficies de pasión), el espectro de la nostalgia resultaría también radiante y contaminante en evolución íntima. La sinergia que convocaran todos esos factores (memoria / amor, erotismo / nostalgia), llevados a su mínima gesticulación, aproximaría la posibilidad de 'corporizar' nuevas condiciones biológicas (sobre todo sentimientos) que estimulen ciertos grados de protección a la vulnerada integridad humana, además de la garantía de ascenso a su libertad."

[Fragmento de las notas jamás escritas por Félix.]

2.

En una tarde de abril de 1979 conocí a Félix. Llegaba mi existencia, según yo, a plantarse eternamente en Nueva York. Por esa gloriosa razón cargaba los oficios vitales, mis acreditaciones en la dimensión en la que verdaderamente pertenecía, mi otra parte de mí en una maleta descomunal –sin llantitas, con un asa rota– que apenas y podía contener mi cosmos y mi arsenal: una discoteca esencial –20 títulos infinitamente indispensables–, una selección de los libros que me acompañarían a aquella mítica isla desierta omnipresente en las entrevistas a famosos, y la cruz nada ligera de un ostentoso vestuario *new wave* –provechosamente compuesto por joyas de segunda y más mano– para no pasar desapercibido ni un solo momento en la conquista a la ciudad que decían jamás dormía.

A lo mejor... no: con seguridad, la proyección de mi personaje madurando escalar las cordilleras que te llevarían afuera del metro a la libertad –por fin... – debió haber sido la más ridícula... seguro por lo menos de ese día, en aquella airosa estación del Village por donde transitaba una indescifrable cantidad de pavos reales en cuero natural, sirenas de pelo en pecho, los ramones, carniceros seriales, margaritas viejas y demás criaturas burlonas que desde luego no se detendrían con mi mirada suplicante a echar una pinche manita fraternal a un nuevo, genial, vecino.

Al cabo de un rato largo de cavilaciones en la base de la materialización misma de Zep's "Stairway To Heaven" –que por cierto siempre han dicho que tiene algo de diabólica–, decidí no dormir esa noche ahí y resolver el inicio de la batalla final hacia la tan codiciada plenitud... una última ojeada de cachorrito en el periférico y vamos... sólo subir, hacerme del *New York Times*, y ya arriba recobrar el aliento para encender el brillo triunfal. Y órale, sin voltear atrás para no convertirte en figura de sal, heroicamente... un escalón, dos escalones, tercer peldaño, cuarta estación del calvario santo del Señor, séptima rola del lado uno del segundo *Ha! Ha! Ha!* de Ultravox, décimo primer papa con el nombre de Juan

Pablo, Cristo en su treintaiunavo cumpleaños creo que frente al abismo de la tentación diabólica, y mejor aquí me paro tantito, no me vaya tronar el lomo...

Y, de pronto, ¡una persona misericordiosa... y aquí en New Yooork! Pero cómo no iba a suceder que no nos recibiera un ángel. Si hasta al mismísimo Jesucristo le ayudaron a cargar el instrumento de su mortificación, porque no a otro incomprendido de la realidad moderna. Muy amable, joven caballero, muy amable en su gesto mudo de inmediato respaldo, amabilísimo de refinada aunque relajada estampa, fabuloso nuncio de solidaridad expedita, carente de vacilaciones, el salvador del universo, amable temerario, noble regidor de Manhattan expresando la bienvenida metropolitana.

- Thanks, thanks a lot, mate...
- No problem. Sure, No problem...
- Thanks a lot... it was very heavy... it still is...
- Sure, man... No problem... Take care...
- I will... Thanks a lot, again... I'm carrying stones here...
- That's why... Bye!
- Yes, goodbye... No, it's my stuff, coming now from my country... Some books and my cloths...
- I see... Ok... Take care.
- Cheers mate... Thanks again... Have a nice day!
- Ok... Where are you coming from?
- Ooooh, I'm Mexican, this is my first time in New York... I'm thrilled!
- Yo soy... cubano Llegué apenas en febrero... Voy a ver lo de un trabajo
- Sí, sí... Ya no te quito tiempo, disculpa... Y otra vez, gracias
- Sure, sin problema... Y, ¿por qué traes puesta esa corbatica?
- Para ahorcarme, creo... *new wave*...
- ¿Artista?
- Sí, pero no... Estudiaba antropología Vengo a conocer lo que hacen en videoarte... A lo mejor puedo
- Acá cerca en una galería tienen obra de uno o una que se llama Joan Jonas... ¿Conoces?...
- He leído su nombre en revistas
- ¿Llegan muchas revistas de arte a México?
- A veces... y con retraso... ¿Tú eres artista?
- No... bueno, fotógrafo... Mi rollo es el minimalismo, ¿sabes...?
- Sí, cómo no... Me fascina el *land art*...
- Bueno pues no dejes de ir a conocer la milla de tierra en West Broadway...
- ¿En una plaza?
- No, la obra de De Maria en una planta de la Dia... ahí en West Broadway, en Soho ¿Traes un mapa de la ciudad...? ¿Cómo te llamas?
- Guillermo, pero me dicen "Tin Larín", sí... no tengo, pero pensaba comprar el *New York Times*... ¿Tú te llamas...?
- Félix... Vale... Allá en la esquina tienen la edición del domingo...
- ¿En viernes?
- Hoy es sábado... Sure, man... Que te vaya chévere, Guillo ¡hasta la otra!
- ¡Hasta la otra, Félix!

Afuera las cargas cedieron y empecé a flotar. Floté por encima de hermosas calles arboladas, frente a ventanas de habitaciones de estirpe victoriana pero revueltas en la psicogeografía del nuevo orden lustroso (Fiorucci), vibran-

te como la luz que atenúa el trazado de un plano arquitectónico que un caballero barbado dibuja con evidente prisa para terminar antes de que empiece el noticiero donde Margaret Thatcher promete la superación del deterioro y que su marido acota para un último examen en sus estudios de antropología social... y mi carga ya no pesa en el éxtasis de Dorothy en Oz... flota junto a mí y también bota, como yo, a ritmo de una rola de los B52's...

Súbitamente, una cortina de humo nos envuelve... están quemando una iglesia allá abajo...

Contento, subo con mi carga hasta donde me dijeron que llegara, y todavía sin ahogos sexto piso de un edificio donde una década más adelante viviría alguien conocido, aquí en el oeste de la calle 11, a cuatro cuerdas del café al aire libre donde juega ajedrez mi abuelo M. con Alice B. Toklas... Hola, pasa, estamos todos preparando un pay de manzana antes de irte a dejar en el *loft* donde te vas a quedar... el baño, disculpa, ocupado (toc, toc... ¡sal ya!) desde hace dos horas cuando lo interceptó famosísimo estilista que no es mi pareja, el que está frente a la tele es mi pareja, pero el del baño es nuestro novio de todos los aquí en esta *pre-party* presentes (toc, toc... ¡sal yaaa!). Me presenta a 14 personas que componen la banda sabatina, todos iguales, con sus jeans, sus bigotillos y grititos inicuos... Luego, me anuncia: Pasaremos a una inauguración de una pintora insufrible, y más tarde a presentarte la noche saturnal neoyorquina, prepárate, *honey*... Vodka tónico, no tenemos para más... Pero ¡¿qué traes aquí?! ¡¿piedras?!

Mientras me doy un regaderazo inspecciono el minimalismo: legado milenario del vocabulario de ascetas y de otros parques que por intenciones virtuosas y especulaciones sobre el valor de las cosas deciden coexistir con únicamente las elementales y las sublimes. En el caso de la historia del arte de los Estados Unidos de América significa por lo menos un trance definitorio a favor de su cultura hegemónica. Ese minimalismo será una rigurosa conquista de una categoría estética propia, y muy posiblemente insuperable frente a los oscilaciones del verbo y el gusto vanguardista. Es la triunfal abreviación de sentido y de la aparentemente interminable carrera de significación de los objetos (toc, toc... ¿todo bien?), para redefinirlos elementalmente como figuras cósmicas de autonomía infinita, geometría monumental exenta de emblemas y conmemoraciones... (toc, toc... yuuuuu, ya nos vamos...).

Por el generoso favor de las 28 personas que se van turnando el peso de mi maletita, he arribado a esta nueva situación sin desmayo. Además, en la sala del joven escritor, promesa de nuevo Truman Capote, no hay silla o sillón alguno donde pueda apoltronarse esta población errante. Aquí, a diferencia del departamentito colmado de muebles viejos en donde antes estuvimos, el ambiente está muy curado. De manera fastuosa se instalaron sobre los 700 metros cuadrados del piso de madera de lo que fue hasta hace apenas un par de años, después de casi dos siglos, una bodega de componentes de talabartería en el Soho, distintas plataformas que a lo largo del *loft* simulan cordilleras o distintas corrientes que cubren una playa. Una gruesa alfombra gris acero envuelve los niveles que alcanzan hasta cuatro metros de altura, y ésta se halla congelada dramáticamente por la acción de dos lámparas de fulgente luz blanca, situadas a cada extremo de este océano picado. Aparte está una cocina, con una enorme mesa, lavadero y estufa industriales, una tina para bañarse y una palangana también inmensa. Todo en este otro ámbito está pintado de negro, incluso una gran ventana por donde se podrían ver las azoteas de los edificios vecinos. Acá la iluminación es escasa, sugiriendo otro ambiente hierático en la puesta en escena del holandés errante, dispersada por una docena de velas. No hay tv. Un radio encendido permanentemente está sintonizado estratégicamente en una órbita donde una voz se manifiesta ininteligiblemente sin cesar. Me pregunto dónde estará la taza de baño, y unos minutos más tarde me doy cuenta que está dentro del guardarropa, donde hay amontonada una vasta cantidad de ropa negra, seguramente del gótico que vive aquí. Instantes más tarde rectifico la imagen que me he construido del autor de estos escenarios de Ibsen, porque este nerdito poco tiene de legítimo talante fáustico. Sin embargo, se esfuerza. Ha salido –acompañado de un cuerpo semidesnudo que corre a la puerta sin proferir palabra a nadie– de un muy bien recortado agujero que se abre en una

de las olas de su mar contrito. Revisa mi vestuario, me acomoda la corbata, comenta mi menaje (pensé que sólo sería por un par de días... aquí traes toda tu vida, cariño), me entrega dos grandes llaves negras (una es de abajo, otra es la del *toilet*) y con un ademán elíptico me invita a acomodarme donde me plazca. Las 32 personas con bigotillo que ahora componen la banda chillan al unísono algo ininteligible que quiere decir que vamos todos a la calle...

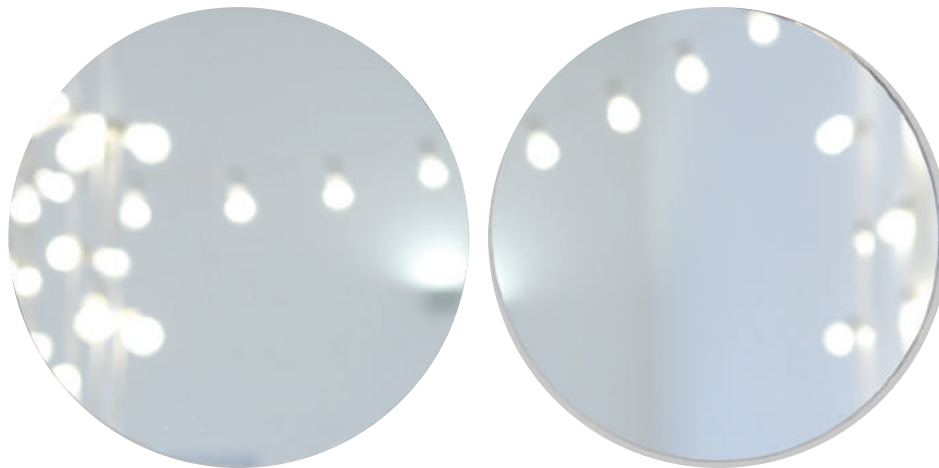
El plan cambia al tocar la banqueta. Es improbable que tanta persona llegue a un acuerdo. Supongo que lo que no haremos es subir otra vez al pretencioso teatro minimalista del Capotito. Supongo que debía fumar porque muchos lo hacen cuando una asamblea así explota, pero me acuerdo que el tabaco nada más me deprime. Mientras se desenvuelve esa aparentemente inútil operación descubro que estoy justo frente a la entrada del teatro donde podría escuchar a las Boomtown Rats. Aquí está pasando algo maravilloso a cada cuatro pasos, guuuu... De lo que estoy convencido es que no tengo para qué meter mi nariz en este intento de concilio coctelero porque finalmente iré encantado a cualquier lado, a dónde me lleve la masa... y así, de repente mis ojos y mi aliento quedan estupefactos con lo que esta gente me conduce a escudriñar...

En camino al segundo antro de la verbena, y todavía no me repongo... Definitivamente nunca había visto algo como esas fotografías... o, igual sí, en alguna revista de sexo *hardcore*, pero ¡imposible vislumbrar que esta acometividad... se exhibiera en una galería de arte! Y no sólo eso... supongo que lo que parece atizar aún más esta rara consternación es que las imágenes que se han estampado en mi mirada, además de impetuosísimas, son indudablemente bellas... Me distrae el tránsito hiper-cool de Iggy Pop con su novia china y dos doberman entre la multitud que ha compuesto este carnaval... y la bola de tontos con la que vengo parece no reconocerlo... guau...

En esta disco tocan *punk* y *new wave*, alternando con Donna Summer y Electric Light Orchestra... insólito. Y además hay espacio suficiente para bailar, deambular y, me pareció hace un momento, hasta para un polvo sin incomodar a nadie... Escucho que llaman a Tin Larín, pero dudo que realmente sea cierto... Las 41 personitas simpáticas que me trajeron aquí, ya no las distingo... El uniforme las devoró... Me parecen todas idénticas, como peces de una misma escuela fluyendo por un acuario... Ah, por allá unos personajes distintos, incluso heterogéneos entre ellos mismos... Se han hecho de un balcón y parece que no paran de reírse, seguramente burlándose de todo, toda y ellos mismos...

- ¡Tin Larín... ja, ja, ja... !
- ¡Hola!
- ¡Soy Félix! Hace rato nos conocimos...
- Claro que me acuerdo, Félix, qué pronto nos volvimos a encontrar...
- Te cambiaste de corbata... ¿Qué tal te va?
- Fantástico... increíble...
- Tranquilo... Te invito una copa...

Durante la breve conversación que siguió, entre el transcurrir de un punto de la ciudad neoyorquina a ese otro donde se encontraba la barra del antrazo, alcancé a descubrir varias celebridades del mundo del rock y, qué casualidad, al autor de las fotografías de hace rato... Le pregunto a mi amigo Félix si conoce a Robert Mapplethorpe que se halla apenas a tres pasos a su espalda, y su actitud festivo-tóxica entra en una pausa de confidencia personal, obsequiándome con el vodka tónico una generosa rebanada de confianza. Responde que hace unos días vio la exposición del personaje considerado por toda la ciudad el nuevo rey del *underground*... y que ésta lo había dejado perplejo por mucho tiempo. Igual que a mí. No, no me asustan, pero son muy impactantes. Sí. Me recuerda que él es fotógrafo. Las imágenes de Mapplethorpe le han provocado dudas y ansiedades creativas. Mucha contradicción. Cuestiona las limitaciones de ese medio, pero



*"Untitled" (March 5th) #1, 1991

Espejo

Dos partes: 30,5 cm de diámetro cada una

Dimensiones totales: 30,5 x 61 cm en total.

Félix González-Torres, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlín, 2006

también no niega sus potenciales. Vislumbra algo en la potencialidad de la memoria, pero ¿cómo asociar con este medio su inclinación por la experiencia minimalista?, o, ¿cómo perpetuar la pluralidad de sentimientos que el sujeto de una acción artística intenta comunicar en la circunstancia directa, inmediata, que la cámara efectivamente puede guardar unívocamente?, o, ¿cómo relacionar el minimalismo con los otros grandes temas que surgen de la misma vena exaltada, conspiradora, epidérmica y romántica, radicalmente humana (como las imágenes de Mapplethorpe), que al mismo tiempo que son eternos, son furtivos, breves y tan particulares a una especie humana predominantemente vulnerable al odio...? Y allá la fiesta, a todo que dar. Hoy se me ha cumplido conocer (a tiempo, a los 21 años, con los cuales me siento rebasar ya el límite de mi juventud) la cúpula del placer. Me acompaña Félix, pero en un segundo lo pierdo... De hecho, no lo volvería a ver nunca más. Sus cuestionamientos se me han grabado en la mente. Me han abierto un canal y por ahí corren esas preguntas que hago más, deslizándose a otras afluentes que quizá nunca sabré cómo responder... Bailo solo, entre 115 personas más, "Heart Of Glass", e incluso creo que la misma que canta la rola también comparte la pista con todos... y con mi ser triunfador que flota entre las corrupciones extasiantes de un *popper*, las luces robóticas, el estrobo, el humo, los sudores y los ritmos catárticos...

Cierro los ojos concentrándome en una singular coreografía y, al abrirlos de nuevo, no estoy ya en la pista del club, sino acompañando a alguien a una situación recóndita. Esperamos la llegada del elevador en un enorme hall caleidoscópico color esmeralda, vestíbulo de un antiguo condominio de superlujo atorado en la más exquisita decadencia. Nos observa con desprecio un portero mexicano que no responde a saludos en español. Trepamos al cajón, y esta persona que me trae oprime el botón del piso 32. Es tan tan pesado el ascenso que me parece que es una extensión apática del paisano que se quedó abajo. Por fin se abre la puerta e inevitablemente trepamos por una encumbradísima montaña de ropa (toda con firma de diseñador). Como es imposible cruzarla por arriba, sigo a esta persona abriendo túneles en ella. La situación continúa incluso cuando siento que tengo encima y por todos lados partes de cuerpo que no son más, y varias más untadas en otro... pero sigo, seguimos nadando... (Mi boca se atasca de calcetín, pelo, carnes... La mitad de mi cuerpo está investida por un Saint Laurent que luego se rasga para templar al límite una manga de Valentino que acaba también por tronar sus hilos de seda... En el ombligo tengo un botón, y me abotono y desabotono este ombligo... Mi garganta ha sido colmada por la manga de un símil de camisola militar, negra como uniforme fascista, y me resulta irresistible la penetración del pie izquierdo en un short Lacoste que difícilmente recobrará su blancura... Y sigue, y sigue, y sigue la batalla dentro y fuera, abajo y arriba del cerro colmado, henchido, incidido, desgajado, inundado... Sigue hasta que la cumbre ha cedido, para postrarse flácida como suéter de lana de Chiconcuac...)

En el aflojamiento que sobreviene, nuestras miradas están en la ventana cuya cortina natural está trenzada por las hojas más altas de la primavera. Siento que su mano acaricia mi nuca. Más arriba de esas ramas frescas hay más arquitectura del imperio moderno, luego están las nubes grises que presagian tormenta. Mis manos también vierten cariño. Un ratón entra al encuadre lánguido. Me besa el pelo que ha de saber a las lociones impregnadas en los fabulosos *prêt-à-porter* del verano-otoño del 78. El ratón es vanidoso, se lame las manos y al terminar observa cómo han quedado después del acicalamiento temprano. Instantes de contemplación. También cruza mi mente una reflexión gozosa. Tal vez estoy cerca de algo que he escuchado que llaman plenitud. En eso estábamos cuando el incidente más atroz nunca imaginado azota la armonía de actos naturales eternos. He aquí que sin previo aviso, sin un comunicado anticipado, ni siquiera amenaza, una paloma, dominada por una bestialidad inusitada, enfurecida, ciega por un odio infinito, irrumpe sobre el cuerpo del pequeño roedor, picoteándolo irrefrenablemente, con tal violencia que taladra la cabeza y en instantes acaba por truncar el mísero cuerpo. Este horror será el presagio de lo que sigue. Los árboles se arremolinan iracundamente, caen sus hojas, sus ramas y terminan pulverizados. El viento indómito emite un llanto pavoroso del que todos queremos huir. Mi acompañante, aún sin nombre, se evapora entre los trapos. Desciendo por el ascensor, hacia el cadalso. Afuera llueve excremento y nace en mí la prolongada sensación mezclada de miedo, asco, ansiedad y desprecio... asquerosa sensación que me impide acercarme a alguien... horrible conmoción de encarcelamiento... trauma monstruoso que perdura hasta una noche, una década después, en la que, tirado en posición fetal, subyugado por un tachón, asimilo la muerte de Héctor y tantos amigos más, y obtengo resignación.

A partir de aquel siniestro pasaje, la espuma de rabia y la pus han corrido. En todos lados. Una generación completa es borrada del podrido cuerpo del mundo. Y a pesar de nuestra bendita resignación, treinta años después, no cesa la purga...

3.

Ahora voy a querer creer que Félix sí lo logró. Desde luego que sí, si el mismo afligido y cortés Félix de aquel encuentro fue el artista que captó factores tan particulares de un periodo de fragilidad, pérdida, revuelta, fiesta, conquista, temor, terror, muerte... y muy congruentemente, como otro gran maestro de la expresión de la humanidad vulnerada en su esencia, perpetuara esos temas sin tiempo. Como tal, también halló la justa "entropía" donde las bases reduccionistas del minimalismo logran superar su acondicionamiento puramente diagramático, la ausencia de espiritualidad, y ser exitosa y complejamente austeras. O pervertir el minimalismo con la poética que acompaña al desnudo del alma y a la memoria amorosa. Desde otro ángulo, con su obra logró colapsar los límites de una frontera que ese movimiento centra como ilustración física entre lo público y lo privado, y transitar a un principio más sólido que, aunque melancólica e introspectivamente, expresa comunidad y acceso... quisiera creer que para muchos.

4.

No sé, dudo pesimista que en el futuro sea menos inestable la naturaleza de la psique. La memoria cada día es más fracturada e inestable. El característico aislamiento en las sociedades modernas es similar o peor al que se imponía en aquellas soleadas tarde de ilusión. Y los deseos son cada vez más adulterados por los intereses económicos, y el valor trasgresor del erotismo y el amor genuinos parece no ser más que otra cualidad lucrativa. Félix, aunque quizá nostálgico de días de conquistas de libertad y seguramente enfermo de soledad, afortunadamente sigue entre nosotros... para conservar memoria, para escribir fantasías, para, quizá, volver desear amar.



*"Untitled" (America), 1994
Lámparas, tomacorrientes de goma y cables a prueba de agua
Doce partes: 20 m cada una

*"Untitled", 1992-1995
Los medios varían con la instalación, agua
Dos partes de 3,65 m o 7,30 m de diámetro cada una
Dimensiones totales: 7,30 m x 3,65 m o 14,63 m x 7,30m, altura varía con la instalación; altura ideal de 35,5 cm a 40,6 cm.

Félix González-Torres: America, vista de la instalación exterior de: The United States Pavilion,
52nd International Art Exhibition, la Biennale di Venezia, 2007



*"Untitled" (America), 1994
Lámparas, tomacorrientes de goma y cables a prueba de agua
Dimensiones variables según la instalación
Doce partes: 20 m de longitud con 7,5 m de cable extra, cada una

Instalación en Lymington Road, frente al Camden Art Centre, espacio satélite para la exposición Félix González-Torres, de la Serpentine Gallery, London, 2000

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES. UNA POÉTICA DEL INTERSTICIO

José Luis Barrios

39

*El lenguaje, soporte que renace sin parar de un vínculo entre los hombres,
los pederastas lo alteran, lo parodian, lo disuelven. Entre ellas, liberadas de la severa mirada social,
esas locas se reconocen en la vergüenza que ellas visten de oropelos.*
Jean GENET, *Fragments*.

*El presidente de los Estados Unidos, Barack H. Obama, otorgó, a título póstumo,
a Harvey Milk la Medalla Presidencial de la Libertad,
el máximo honor civil en ese país, el 12 de agosto de 2009.*

En 1954 Genet escribe *Fragments*, de éstos está tomado el epígrafe con el que abre este texto. Entre el escrito de Genet y la noticia que lo acompaña, del otorgamiento del título póstumo a Harvey Milk, han pasado cincuenta y cinco años. Jean Genet escribe sus *Fragments* en 1954, es el momento de una crisis creadora producida por el reconocimiento a su obra por parte de los intelectuales franceses y por la ruptura con su amante. Más de medio siglo después, Obama extiende el reconocimiento político al líder del movimiento gay norteamericano, algo que no deja de llamar la atención en tanto que es el primer presidente negro quien impulsa esta iniciativa. Lo cierto es que estos cincuenta y cinco años son muestra de un cambio histórico en el que las políticas del deseo han dejado de ocupar el lugar de la resistencia y la trasgresión para convertirse en el símbolo de la legitimidad de las democracias, de la diferencia y las minorías.

En este horizonte entre lo que se margina y lo que aparece como el discurso instituido de las diferencias habría que pensar la práctica artística de Félix González-Torres, una ubicación al mismo tiempo geopolítica-histórica y estético-poética. Si por un lado, la escritura de Genet supone sobre todo las relaciones entre deseo, homosexualidad, crimen y marginación, es decir una estética que se sitúa en los márgenes, en los sitios de la exclusión: en el lugar del cuerpo y sus desbordamientos de deseo; el activismo político de Milk habrá que pensarlo en el lugar que los cuerpos ganaron en el espacio de representación instituido. En estos extremos entre lo que se excluye y lo que gana la legitimidad, es decir entre la soberanía del deseo y su administración en los cuerpos, habría que pensar el trabajo de González-Torres como una poética del intersticio.

Aquí intersticio tiene al menos dos significados: uno político y otro estético. Quizá la diferencia fundamental entre los movimientos feministas de los años sesenta y setenta y los movimientos gays de esos años y el primer lustro de los ochenta, es el lugar del emplazamiento político de los cuerpos. En términos generales, la liberación del género femenino pone en conflicto lo privado y lo público, lo doméstico y lo laboral, la moral (lugar donde se mora) y la polis, es decir emplaza el cuerpo consignado a la habitación en el lugar de lo público; en cambio, el lugar donde se colocan los cuerpos de los movimientos gays es intersticial, fuera de la casa y sin embargo oculto de lo público, para decirlo pronto: el antro, el bar, los baños, son los lugares de construcción del cuerpo homosexual. Esto no es irrelevante: ahí está el caso de Stonewall, que dio inicio al *gay pride parade*, pero sobre todo no lo es por la implicación que tiene políticamente la relación entre placer, cuerpo y producción de discurso que esta condición del lugar define.

La historia de los espacios de intercambio de los cuerpos homosexuales está íntimamente relacionada con el sentido que tiene el lugar semipúblico/semiprivado en donde se construyen las relaciones de comunidad. La fiesta aparece como el escenario afectivo donde se llevan a cabo los intercambios sociales; así, el gozo, la risa, el erotismo, la sexualidad, forman parte de la construcción de estos espacios. Desde los bares de travestis y *drag queens* hasta los antros sado-masoquistas, lo cierto es que el emplazamiento espacial aparece como radicalmente distinto a lo que suponen otro tipo de movimientos de afirmación de la diferencia de los años sesenta, setenta y ochenta. Quizá el diferencial político que estos espacios produjeron –en tanto lugares de resistencia y clandestinidad tolerada– se



*"Untitled", 1991
Cartel
Dimensiones variables según la instalación

Quotidiana: The Continuity of the Everyday in 20th Century Art, Vista de instalación, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turín, 2000



Projects 34: Félix González-Torres, vista de instalación en la calle Delancey n° 77-79, Manhattan, Museum of Modern Art, Nueva York, 1992

Projects 34: Félix González-Torres, vista de instalación en la calle 44, n° 504 Oeste, entre las avenidas 10 y 11, Manhattan, Museum of Modern Art, Nueva York, 1992

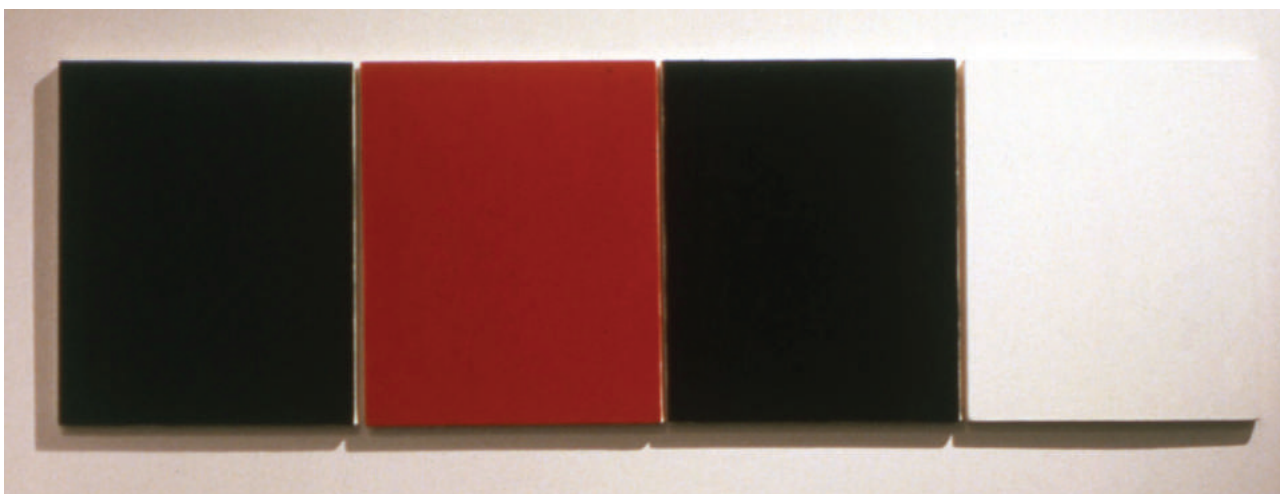
Projects 34: Félix González-Torres, vista de instalación en la calle 21 n° 31-11, Queens, Museum of Modern Art, Nueva York, 1992

Projects 34: Félix González-Torres, vista de instalación en la calle 14, n° 520 Este, Manhattan, Museum of Modern Art, Nueva York, 1992

explica por la proximidad de los cuerpos. Es decir, por la función de la potencia afectiva de los cuerpos que pasa por el erotismo, la genitalidad y la escatología de la sexualidad homosexual, donde se opera un desbordamiento del placer y con ello un potencial de producción política de los afectos y la consecuente producción estético-simbólica que disloca la dicotomía entre el adentro y el afuera. Cercanos y lejanos al mismo tiempo de la función revolucionaria que Baudelaire observaba en los prostíbulos y fumadores de opio del siglo XIX, los lugares de encuentro homosexual se aproximan al prostíbulo en tanto sitio del placer, pero se alejan en cuanto que los placeres de negocian como dislocaciones de las relaciones binarias de placer y dominio. Son espacios de producción diferenciada de subjetividad, ni mejores ni peores, simplemente producciones que no se explican por las funciones de intercambio tal y como las determina la lógica de intercambio del burdel, sino por el flujo de placer que desterritorializa los sitios definidos del placer.

En todo caso, este espacio intersticial permea buena parte del trabajo de Félix González-Torres como una suerte de poética del gozo, una poética que construye lo político por medio de una experiencia estética definida: la que tiene que ver con el modo en que se evoca en su obra cierto sentido de algo compartido, de una comunidad inconfesable que transita entre placer, júbilo y risa en su producción, una poética que en este transitar no deja a un lado el significado que se tiene de la muerte incluso en el goce. En la obra de González-Torres, el cuerpo en el espacio se convierte en el deseo como política, construye una poética del espacio como onírica del intersticio. Hace de la poética de lo clandestino una estética de la evocación de las zonas liminares del deseo donde se juegan y se producen las subjetividades.

En el no-lugar, este artista subvierte las relaciones entre lo público y lo privado, de lo que perteneciendo a lo clandestino se convierte en pura afirmación de la vida en lo visible. Hablar de estética supone entender una forma de configurar la experiencia a partir de una cierta organización de los datos sensibles en términos de espacio y tiempo. La operación estética que lleva a cabo Félix González-Torres se explica, al menos desde mi perspectiva, por un juego dialéctico entre el mínimo de la forma y el recurso, y la máxima afectación estético-significativa en el espectador. En piezas como *Sin título (For Stockholm)*, 1992, o *Sin título (Golden)*, 1995, la relación entre material y composición minimalista poseen un carácter lírico, de pura creación de atmósferas y ambientes. Sin embargo, estas atmósferas no se sustraen a lugares posibles de la experiencia, a esos oropeles de los que habla Genet, y a diferencia de lo que afirma el escritor francés, los de González-Torres no celebran la vergüenza, sino el lugar de la risa y el deseo como afectos políticos de producción de diferencia. En estas obras, el tiempo y el espacio son casi una pura expresión lírico-abstracta, y sin embargo evocan ciertas impresiones relacionadas con los decorados y las ambientaciones de los bares y discotecas gays de los años ochenta. Aquí el oropel hace de lo clandestino un desplazamiento onírico hacia el territorio al que pertenecen, sin que esto suponga que se explican por ello. La traducción minimalista de esos materiales amplía la significación del referente para conducirlo hacia una suerte de convocatoria donde lo evocado no es el lugar y sus códigos, sino la condición sensorial de la comunidad de divertimento. Aquí la semántica de los materiales y su poder evocativo producen una dialéctica entre el cuerpo y sus placeres como crítica al moralismo y a sus políticas de representación, administración y distribución social. Lejos de las estéticas de los cuerpos producidas por los sistemas de domesticación de las diferencias, la producción de González-Torres explora el placer y no su representación. Acaso por ello no se le pueda encasillar dentro de esas prácticas, antes bien –y he aquí su cualidad de contemporáneo– desplaza la función regional del significado hacia formas estéticas abstractas, lo cual no quiere decir despolitizar la experiencia, al contrario: produce una sensación ampliada de la misma en tanto pura afectividad, una suerte de inmersión donde el cuerpo se extravía en cierto delirio del juego. Lejos de la noción posmoderna del artista como etnógrafo, la poética de Félix González-Torres es una política en tanto que es una estética donde se juega el lugar de las experiencias y los afectos como producción de subjetividad. En este contexto, quizá el juego que el artista establece en buena parte de sus obras, que nunca tienen un título pero sí un subtítulo, es muestra de estos desplazamientos donde importa la experiencia como participación del receptor en la producción del sentido. La secundaridad del referente que supone el subtítulo, desde mi perspectiva, no funciona para reinscribir la sensación y el afecto al referente, sino a la inversa: habitar este último por la producción en común de experiencia.



* *Forbidden Colors*, 1988
 Acrílico sobre paneles
 Cuatro partes: 51 cm x 40.6 cm cada una
 Dimensiones totales: 51 cm x 172.3 cm

Quizá esto permita comprender otro registro de la noción de *democratic art* con la que González-Torres gustaba de calificar su producción. La experiencia de lo *en común* tiene que ver con el modo en que la intimidad convoca en lo público la ausencia, tal como sucede en la intervención que hace en los espectaculares de Nueva York o Buenos Aires de una cama donde apenas se deja ver la huella (*Sin título*), 1991, o con el modo en que invita a que los espectadores jueguen al hurto de los caramelos: desacralizar para activar pareciera ser en última instancia la operación que se pone en juego a la hora en que importan el cuerpo y sus placeres, el cuerpo y sus complicidades, el cuerpo y sus dolores. Como en *Sin título (Go-go dancing platform)*, 1991, en la que el *go-go dancer* hace un performance que moviliza el espacio del museo para producir cierto guiño con lo oculto que nos arrebató una sonrisa que celebra la vida y al mismo tiempo desacraliza e ironiza figuras clásicas como el *David* de Miguel Ángel. Un lugar de risa irreverente se convierte en experiencia estética, pero la pura plataforma con iluminación al piso es también índice de un lugar incierto, de un equívoco en el que se dibuja el otro lado de la estética de lo clandestino. Esto es la política del intersticio: un oropel que quizá también canta la ausencia cuando ríe.

Llamad amores a estos juegos de reflejos que se agotan, que quedan sin aliento hasta no acabar más sobre las paredes de las habitaciones doradas... Así habla una oblicua razón que observa, fascinada, aparecer la muerte en cada accidente.
 Jean Genet, *Fragments*.

Los cincuenta y cinco años que separan el texto de Genet del reconocimiento de Estado que Obama hace a Harvey Milk bien pueden ser leídos como una alegoría en la forma en que la historia del poder y sus sistemas de representación ha enfrentado la condición del cuerpo y la diversidad sexual. Sin embargo, habría que sospechar de esas acciones que domesticar el placer y distribuyen los lugares de su realización. La radicalidad de Jean Genet pertenece a la libertad de Sade, para el escritor francés la homosexualidad, el crimen y la orfandad son la condición necesaria del erotismo como soberanía. En ésta, Eros y Tánatos se signan en lo abyecto: no hay salida. El oropel es la pared donde quedan sin aliento los cuerpos. Quizá es en este agotamiento, en esta certeza de lo indomable de la vida, que Félix González-Torres opera su poética. En ese oropel, ilusión y parodia, el lenguaje es disuelto, profanado incluso –y esto a pesar de Genet–, hasta morir de risa: he aquí el lugar irresoluble del cuerpo y sus deseos.



Félix González-Torres, vista de sala,
Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, St. Gallen, 1997



Notas:

Debido a la lógica de producción del artista, la reproducción de obras corresponde a fotografías tomadas en diferentes exposiciones anteriores.

*Obras no expuestas



* *"Untitled" (Loveboy)*, 1989
Tela azul y dispositivo para colgar
Dimensiones variables según la instalación

"Untitled" (Placebo), 1991
Caramelos envueltos individualmente en celofán plateado, reposición constante
Dimensiones variables según la instalación
Peso ideal: 454-544 kg

* *"Untitled" (31 Days of Bloodworks)*, 1990
Acrílico, yeso, grafito, fotografías y papel sobre lienzo
Dimensiones totales variables según la instalación
31 partes: 50.8 x 40.6 cm cada una

Félix González-Torres, vista de sala, Serpentine Gallery, Londres, 2000



"Untitled" (For Jeff), 1992
Cartel
Dimensiones variables según la instalación

Gyroscope, instalación en Connecticut Avenue, Washington, DC,
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,
Washington, DC, 2003



Félix González-Torres, instalación en vía pública en Warschauerstrasse, Berlin Ostbahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlín, 2006



Félix González-Torres, vista de instalación, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Estocolmo, 1992

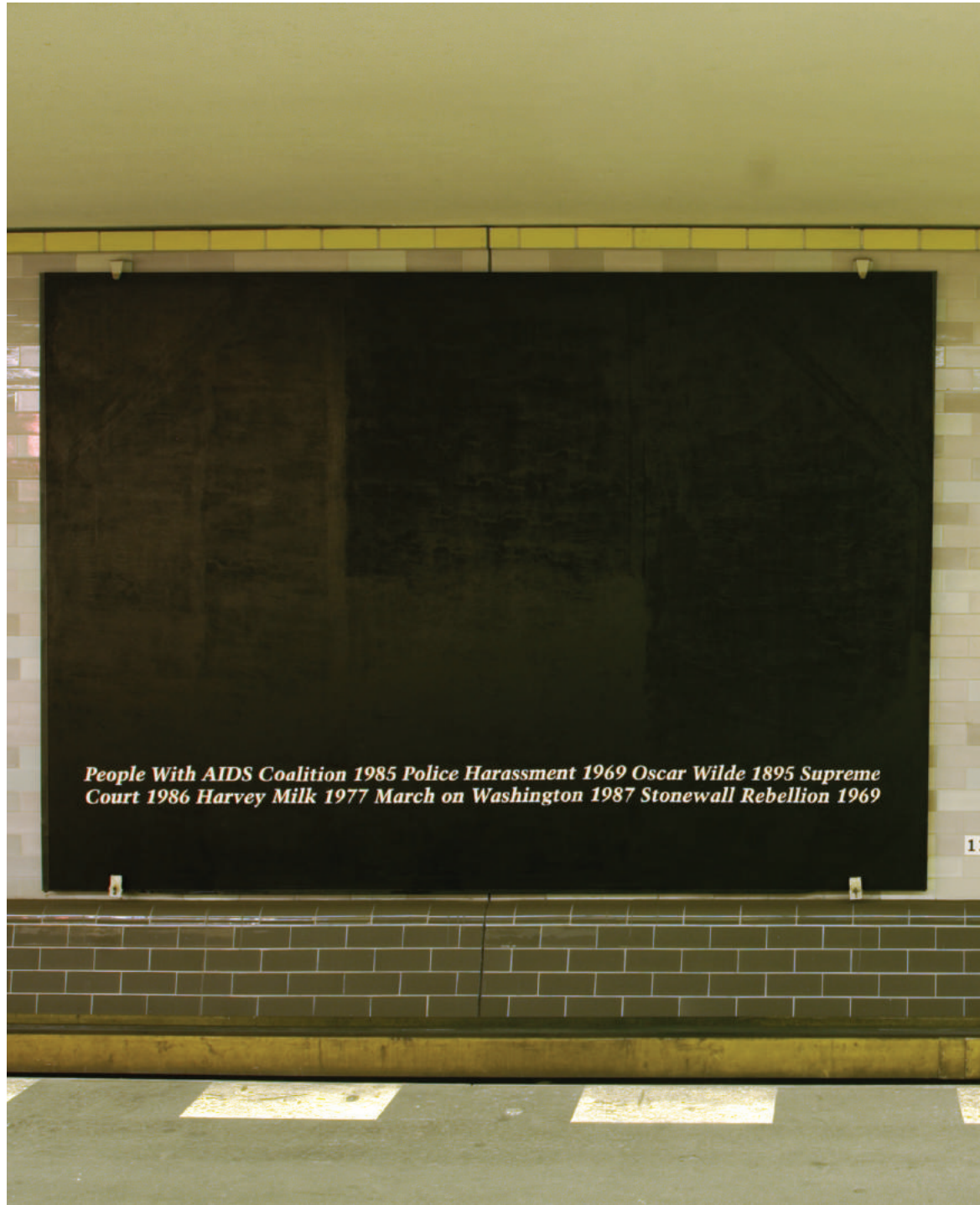


"Untitled" (*Para Un Hombre En Uniforme*), 1991
Paletas envueltas individualmente en celofán de color rojo,
blanco y azul, reposición constante
Dimensiones variables según la instalación
Peso ideal: 100 kg

Fifteen Cuban Artists: The Diaspora of the 80s, vista de sala,
Ninart Centro de Cultura, México D.F., 1992



Félix González-Torres: *Somewhere/Nowhere. Algún lugar/Ningún lugar*, vista de sala, Malba, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, 2008





"Untitled", 1989
Espectacular
Dimensiones variables según la instalación

Félix González-Torres, instalación en vía pública en
Nollendorfplatz, Berlín, Hamburger Bahnhof
Museum für Gegenwartskunst, Berlín, 2006



"Untitled", 1987
Photostat enmarcada
21 x 26 cm
Edición de 1,1 P/A y 2 P/A adicionales



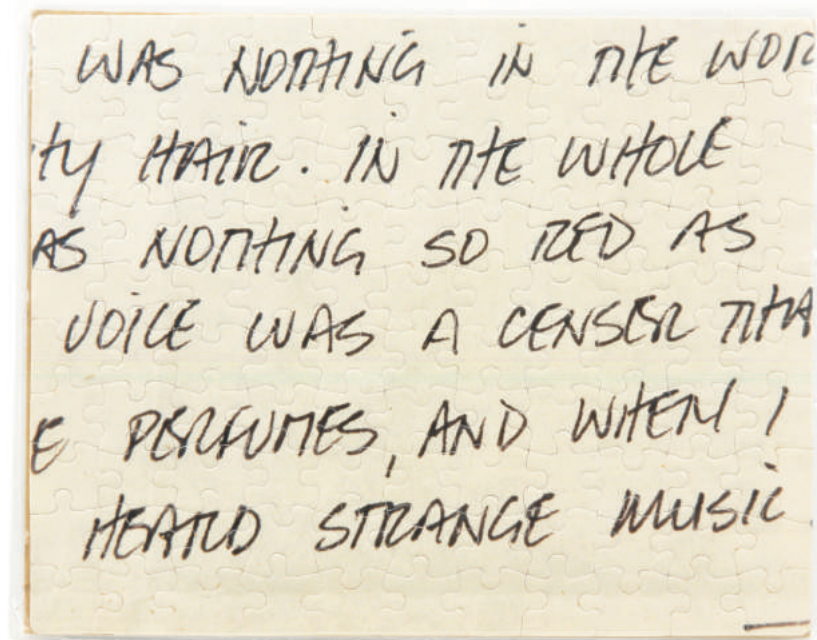
"Untitled" (1992), 1992
Photostat enmarcada
32.07 x 42.23 cm
Edition of 4, 1P/A



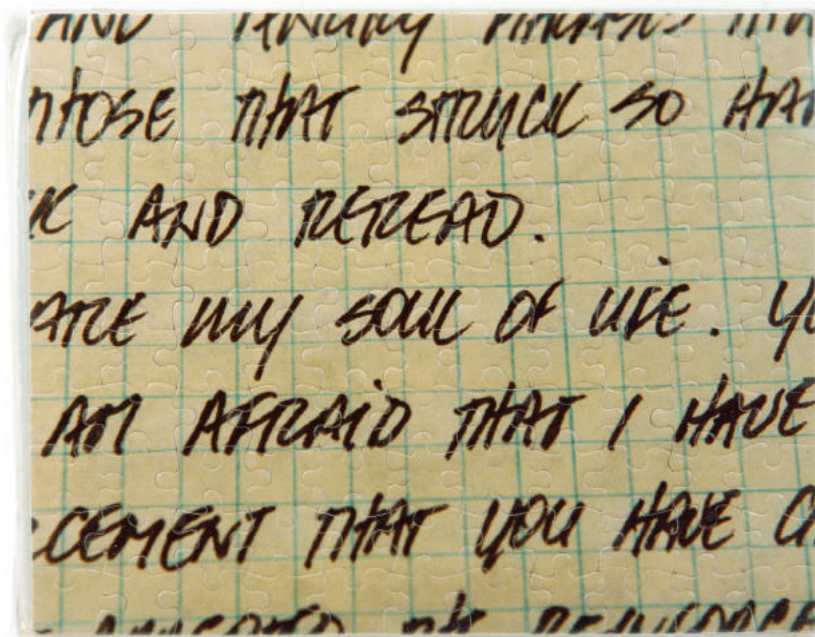
"Untitled" (Chief Justice's Hands), 1991
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
26.6 x 34.2 cm
Edición de 3, 1 P/A



"Untitled" (Klaus Barbie as a Family Man), 1988
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
19 x 24.2 cm
Edición de 3, 1 P/A

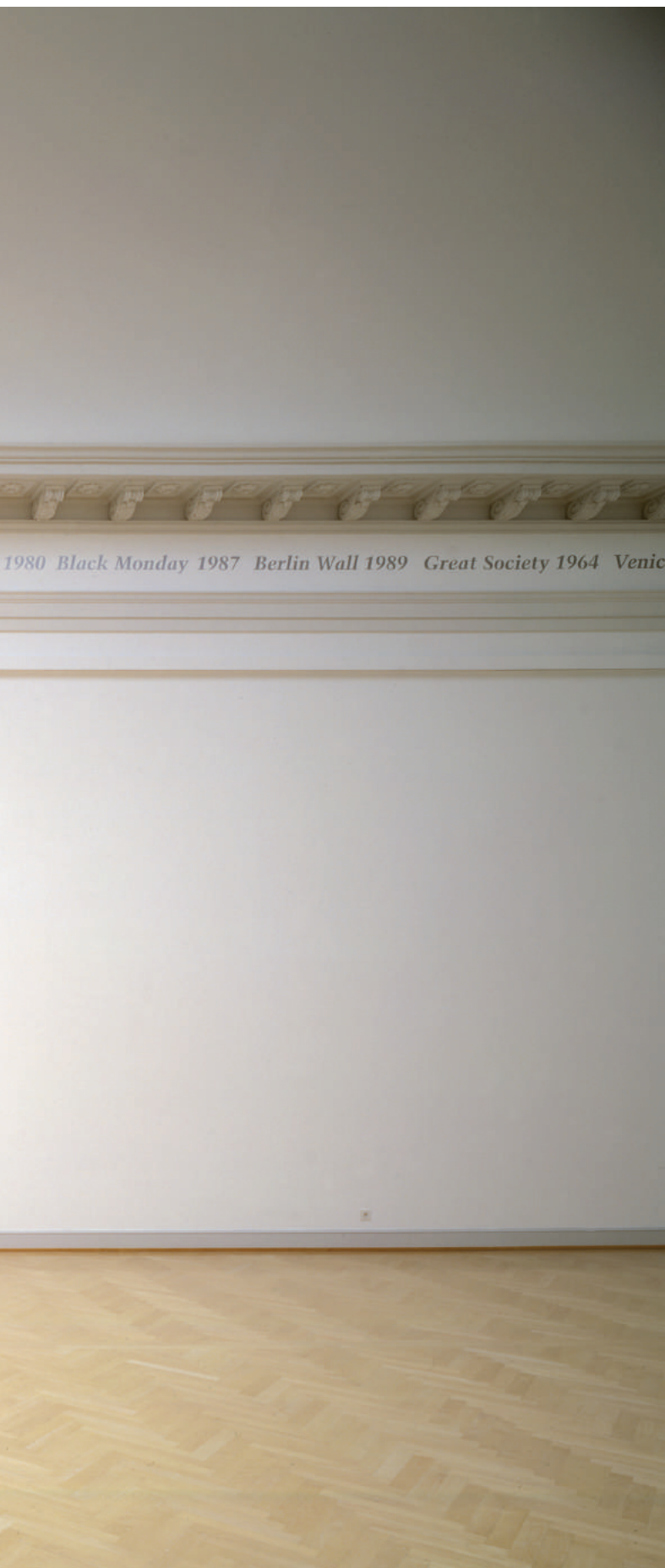


"Untitled" (Last Letters), 1991
 Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
 19 x 24.2 cm
 Edición de 3, 1P/A



"Untitled" (My Soul of Life), 1991
 Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
 19 x 24 cm
 Edición de 3, 1P/A

City 1979 Pebbles and Biko 1985 Ross 1983 Civil Rights Act 1964 Mariel Boatlift 1980 White Shirt 1984 Julie 1987 An Easy Death 1991 CNN 198

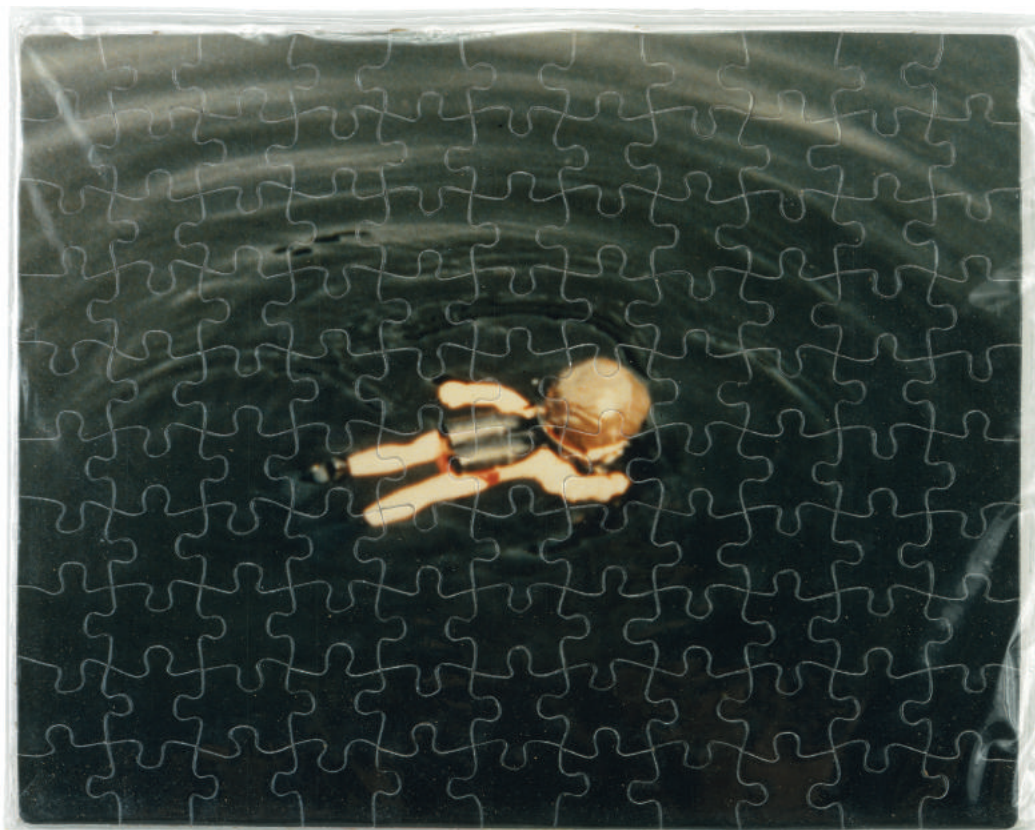


"Untitled", 1989
Pintura sobre pared
Dimensiones variables según la instalación

Félix González-Torres, vista de sala, Kunstverein
St. Gallen Kunstmuseum, St. Gallen, 1997



"Untitled", 1987
Rompecabezas de fotografías a color, enmarcados
Tres partes: 35,9 x 40,3 cada una
Dimensiones totales: 35,9 x 121
Rompecabezas: 19 x 24 cada uno
Vista de la casa del coleccionista



"Untitled" (Ross Scuba Diving), 1991
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
19 x 24.2 cm
Edición de 3, 1 P/A



"Untitled" (March 5th) #2, 1991
Lámparas, tomacorrientes de porcelana y cables
Dimensiones variables
Edición de 20, 2P/A



"Untitled" (Placebo), 1991
Caramelos envueltos individualmente en celofán plateado, reposición constante
Dimensiones variables según la instalación
Peso ideal: 454-544 kg

***"Untitled" (Summer)*, 1993
Lámparas, tomacorrientes de porcelana y cables
1260 cm de longitud más 600 cm de cable extra
Dimensiones totales variables según la instalación

Félix González-Torres, vista de sala, Sprengel Museum Hannover, Hannover, 1997



"Untitled" (NRA), 1991
 Impresión sobre papel, reposición constante
 20,3 cm altura ideal; 147,3 x 106,7 cm (tamaño original del papel)

"Untitled" (Death by Gun), 1990
 Impresión sobre papel, reposición constante
 22,9 cm altura ideal; 83,6 x 114,1 cm (tamaño original del papel)

*"Untitled" (Portrait of MOCA), 1994
 Pintura sobre pared
 Dimensiones variables

Félix González-Torres: *Traveling*, vista de sala, Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1994



Félix González-Torres, vista de sala, Luhring Augustine Hetzler, Los Ángeles, 1991



"Untitled" (Death by Gun), 1990
Impresión sobre papel, reposición constante
22.9 cm altura ideal; 83,6 x 114.1 cm (tamaño original del papel)

Biennial Exhibition, vista de sala, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1991

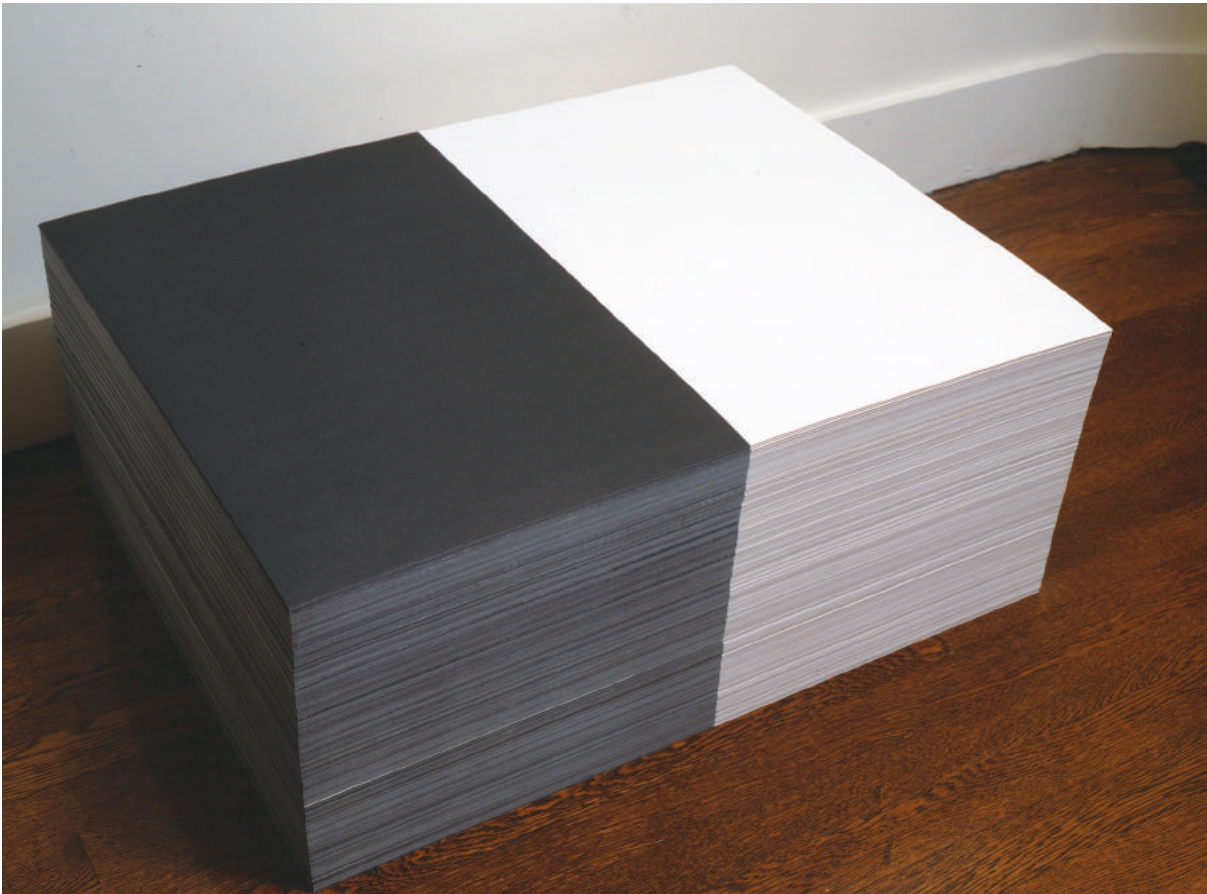


"Untitled" (Alice B. Toklas and Gertrude Stein's Grave, Paris), 1992
Impresión cromógena enmarcada
21,59 x 33,65
Edición 3 de 4, 1 P/A



"Untitled" (Aparición), 1991
Impresión sobre papel, copias ilimitadas
20.3 altura ideal; 114 x 75,6 cm (tamaño original del papel)

Selecciones de la Colección Permanente, vista de sala en Centro Cultural Arte Contemporáneo, México D.F., 1992



"Untitled", 1990
Impresión sobre papel, copias ilimitadas
39.4 altura ideal; 73.7 x 57.2 cm (tamaño original del papel)

Selecciones de la Colección Permanente, vista de sala en Centro Cultural Arte Contemporáneo, México D.F., 1992





En página anterior:
 "Untitled", 1989-1990
 Impresión sobre papel, copias ilimitadas
 66 cm altura ideal; 73.7 x 58.4 cm (tamaño original del papel)

*"Untitled" (Water), 1995
 Hilera de cuentas y dispositivo para colgar
 Dimensiones variables según la instalación

Félix González-Torres, vista de sala, Serpentine Gallery, Londres, 2000

"Untitled" (Perfect Lovers), 1987-1990
 Relojes de pared
 Dos partes: 34.29 de diámetro cada una
 Dimensiones totales: 34.29 x 68.58 x 3.17 cm
 Edición de 3, 1 P/A

"Untitled", 1989-1990
 Impresión sobre papel, copias ilimitadas
 66 cm altura ideal; 73.7 x 58.4 cm (tamaño original del papel)

"Untitled" (Chemo), 1991
 Hilera de cuentas y dispositivo para colgar
 Dimensiones variables según la instalación

Félix González-Torres, vista de sala, Sprengel Museum Hannover, Hannover, 1997



Somewhere better than this place.

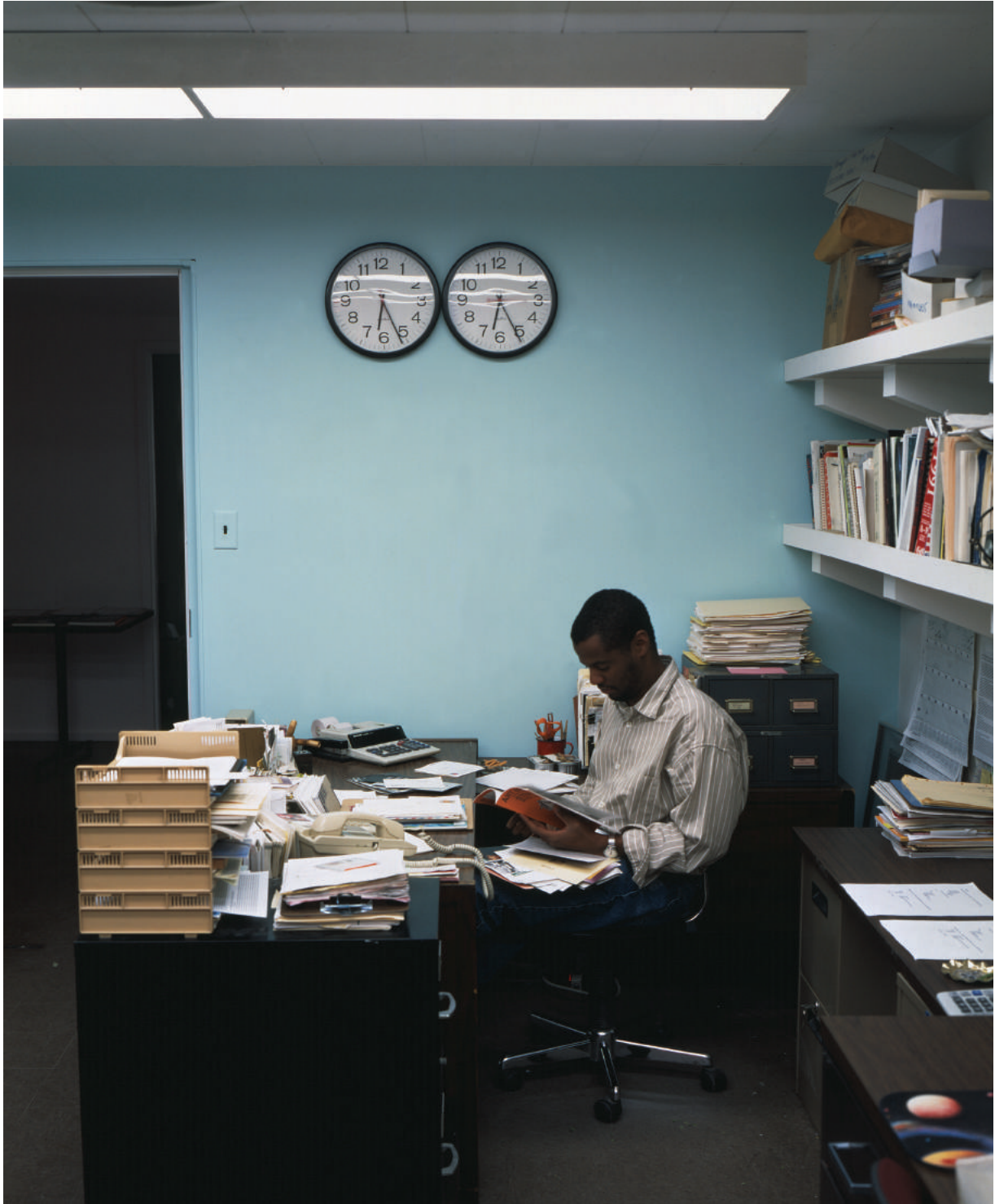
"Untitled", 1989-1990 (Detalle)
Impresión sobre papel, copias ilimitadas
66 cm altura ideal; 73.7 x 58.4 cm (tamaño original del papel)

Nowhere better than this place.



"Untitled" (Perfect Lovers), 1987-1990
Relojes de pared
Dos partes: 34.29 de diámetro cada una
Dimensiones totales: 34.29 x 68.58 x 3.17 cm
Edición de 3,1 P/A

En página siguiente:
Félix González-Torres: Traveling, vista de la oficina de The Renaissance Society, Chicago, 1994





"Untitled", 1994
Plata sobre gelatina, enmarcada
Cuatro partes: 65 x 83,50 cm cada una
Dimensiones totales: 65 x 356,87 cm en total
Edición de 2, 1 P/A





"Untitled" (Rossmore), 1992
Lámparas, tomacorrientes de porcelana y cables
Dimensiones variables según instalación
1880 cm de largo



"Untitled" (*Strange Bird*), 1991
 Cartel
 Dimensiones variables según la instalación

*"Untitled" (*Toronto*), 1993
 Lámparas, tomacorrientes de porcelana y cables
 Dimensiones variables según la instalación
 19,5 m de longitud
 Installation view of Félix González-Torres: *Traveling at the Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1994
 Foto: Sue Tallon



Félix González-Torres: *Somewhere/Nowhere. Algún lugar/Ningún lugar*, instalación en la calle, Av. Córdoba 347, Buenos Aires, Malba, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, 2008



Félix González-Torres: *Traveling*, vista de instalación exterior, Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1994



*"Untitled" (*Paris, Last Time, 1989*), 1991
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica.
19 x 24 cm
Edición de 3, 1P/A

BIOGRAFÍA

85

Félix González-Torres nace en Guaimaro, Cuba, el 26 de noviembre de 1957. Vive allí con sus padres y hermanos (él es el tercero de cuatro) hasta 1971, cuando es enviado durante tres meses a un internado en España junto con su hermana Gloria. De Madrid se traslada a Puerto Rico, a casa de unos tíos. En 1976 se gradúa en el Colegio San Jorge y participa activamente de la vida artística e intelectual de San Juan. En 1979 se muda a Nueva York con una beca de la Universidad de Puerto Rico para estudiar en el Pratt Institute de Brooklyn, donde obtiene la licenciatura en Bellas Artes (BFA) en 1983. Ese año vuelve a Cuba, después de no ver a sus padres desde 1975; asimismo participa del Whitney Studio Program, por segunda vez –ya lo había hecho en 1980– y conoce en el Boybar a Ross Laycock, quien, hasta que muere de sida en 1991, será su compañero. También en 1983 sus padres y sus hermanos Mayda y Mario escapan de Cuba. En 1987 obtiene la maestría en Bellas Artes (MFA) de la New York University.

Entre 1987 y 1991, forma parte del colectivo artístico Group Material y trabaja al mismo tiempo en su obra individual. Entre 1987 y 1989 enseña en la New York University, como profesor adjunto de Arte. En 1988 exhibe en Ratvovsky Gallery de Nueva York. Obtiene el Artists Fellowship del National Endowment for the Arts, la Cintas Foundation Fellowship, Miami, y la Pollock-Krasner Foundation Grant.

En 1990 realiza *Every Week There is Something Different*, la primera exhibición en Andrea Rosen Gallery, la cual continúa representando al artista hasta la actualidad. En 1990 dicta el curso *AIDS and Its Representation and Social Landscape*, en CalArts, Valencia, California.

En 1991 muere Ross Laycock en Toronto. Ese año exhibe individualmente en la Bienal del Whitney y como miembro del Group Material. Obtiene la Gordon Matta-Clark Foundation Award.

En 1992 expone el célebre cartel con la imagen de la cama vacía (pero previamente ocupada) en veinticuatro lugares diferentes de Manhattan, como parte de la serie *Projects* del Museum of Modern Art de Nueva York.

En 1994 se inaugura la muestra *Traveling*, en el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, que luego se exhibe en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington D.C. y en la Renaissance Society de Chicago.

En 1995 se realiza en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York su primera retrospectiva, que viaja al Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela y al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Durante su vida participó en innumerables muestras colectivas, entre las que se encuentran *Art in Our Time*, en el Walker Museum de Minneapolis (1991), la Bienal de Venecia y *SITE/Santa Fe* (1993), y *Das Americas*, en el MASP, Museu de Arte de São Paulo (1995).

Después de 1996 varios museos le han dedicado importantes exhibiciones, entre las que se encuentran las organizadas por el Sprengel Museum de Hannover (1997-1998) y la Serpentine Gallery de Londres (1999-2000). Las más recientes son la retrospectiva en el Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwartskunst de Berlín y la exhibición *America*, como artista representante de Estados Unidos en el marco de la 52ª Bienal de Venecia. Félix González-Torres muere de sida a los 38 años, el 9 de enero de 1996, en Miami.

EXPOSICIONES

86

Individuales (selección)

2010

Félix González-Torres: Somewhere/Nowhere. Algún lugar/Ningún lugar, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, México, D.F.

Félix González-Torres: Specific Objects without Specific Form, WIELS Contemporary Art Centre, Bruselas.

2008

Félix González-Torres. Somewhere/Nowhere, Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires.

2007

Félix González-Torres: America, 52ª Bial de Venecia, pabellón de Estados Unidos, Giardini della Biennale, Venecia.

2006

Félix González-Torres, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlín.

Félix González-Torres: Early Impressions, El Museo del Barrio, Nueva York.

2004

Félix González-Torres, galería Fraenkel, San Francisco.

2002

Andrea Rosen Gallery, Nueva York. Simultáneamente en: Sadie Coles HQ, Londres; con emplazamientos satélites globales del cartel de vía pública en las ciudades de Atenas, Berlín, Bogotá, Cambridge, Dublín, Kirkwall, Londres, Milán, Nueva Delhi, Nueva York, Río de Janeiro, San Pablo, Tokio, Varsovia, Zurich.

2001

Félix González-Torres, Lever House Lobby Gallery, 400 Park Avenue, Nueva York.

Félix González-Torres, Le Consortium, Dijon, Francia.

2000

Félix González-Torres, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Serpentine Gallery, Londres, con sedes satélites: Camden Arts Center, Chelsea, y Westminster Hospital, Royal College of Art, Victoria and Albert Museum, Royal Geographical Society.

1999

Sin título, Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá. Itinera a:

Félix González-Torres, Museo Alejandro Otero, Caracas; Museo de Arte Moderna, San Pablo; The Douglas Hyde Gallery, Dublín.

1998

Museum Moderner Kunst, Viena (tercera sede de la

exhibición del Sprengel Museum de 1997).

Félix González-Torres, Comme des Garçons, Tokio.

1997

Félix González-Torres, Sprengel Museum, Hannover.

Itinera a: Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen, "Untitled" (*Beginning*), Andrea Rosen Gallery, Nueva York.

1996

Félix González-Torres (Girlfriend in a Coma), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París (tercera sede de la exhibición del Guggenheim Museum de 1995).

Félix González-Torres: Acto de Presencia, Museo Rufino Tamayo, México D.F.

1995

Félix González-Torres (A Possible Landscape), Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela (segunda sede de la exhibición del Guggenheim Museum de 1995).

"Untitled" (*Vultures*), Andrea Rosen Gallery, Nueva York.

Félix González-Torres, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

1994

Félix González-Torres: Traveling, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Itinera a: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.; The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago.

1993

Migrateurs: Félix González-Torres, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

Currents 22: Félix González-Torres, Teweles Gallery, Milwaukee Art Museum, Milwaukee.

1992

Félix González-Torres, Magasin 3, Estocolmo

Projects 34: Félix González-Torres, Museum of Modern Art, 24 locaciones, Nueva York.

1991

Luhring Augustine Hetzler, Los Ángeles.

Every Week There Is Something Different, Andrea Rosen Gallery, Nueva York.

1990

Proyecto de cartel de vía pública, Nueva York, 10 lugares en Manhattan, en colaboración con INTAR Latin American Gallery, con el apoyo de Lannan Foundation en conjunción con Day Without Art.

1989

"Untitled" (billboard), Sheridan Square, Nueva York, patrocinado por Public Art Fund, Quatrenium, Petrocino Park, Nueva York, proyecto de escultura patrocinado por The Lower Manhattan Cultural Council.

"Untitled", Brooklyn Museum of Art, Nueva York, instalación en conjunción con Visual AIDS.

1988

The Workspace: Félix González-Torres, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

Félix González-Torres, Rastovski Gallery, Nueva York.

Colectivas (selección)**2008**

Gods and Goods - Spirituality and Mass Confusion, Villa Manin Centro d'Arte Contemporanea, Passariano.

Archive Fever, International Center of Photography, Nueva York.

2007

New Perspectives in Latin American Art, 1930-2006:

Selections from a Decade of Acquisitions, Museum of Modern Art, Nueva York.

Exhibitionism: An Exhibitions of Works from the Marieluisse Hessel Collection, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson.

Depth of Field: Modern Photography at the Metropolitan, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Art in the USA: 300 Years of Innovation, The Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao.

Think with the Senses, Feel with the Mind: Art in the Present Tense, pabellón italiano, Giardini della Biennale, 52ª Bienal de Venecia, Venecia.

Fast Forward: Contemporary Collections for the Dallas Museum of Art, Dallas Museum of Art, Dallas.

2006

Wrestle, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson.

27ª Bienal de San Pablo, pabellón São Paulo, San Pablo, Brasil.

The Eighth Square-Gender, Life and Desire in the Visual Arts since 1960, Museum Ludwig, Colonia.

Into Me/Out of Me, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City.

Transforming Chronologies, The Museum of Modern Art, Nueva York.

Where Are We Going? Selections from The François Pinault Collection, Palazzo Grassi, Venecia.

2005

Part Object Part Sculpture, Wexner Center for the Arts, Columbus, y The Pulitzer Foundation for the Arts, Saint Louis.

Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art, San Diego Museum of Art, San Diego, y Centro Cultural de Tijuana, Tijuana.

The Shape of Time: Variations on Convention, Walker Art Center, Minneapolis.

Shadowland: An Exhibition as Film, Walker Art Center, Minneapolis.

Universal Experience: Art, Life and the Tourist's Eye, Museum of Contemporary Art, Chicago. Itinera a: Hayward Gallery, Londres.

2004

Trans/Migrations: Graphics as Contemporary Art - San Juan Poly/Graphic Triennial: Latin America and the Caribbean, Antiguo Arsenal de Marina, Viejo San Juan.

Modern Photographs from the Collection, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Between Art and Life: The Contemporary Painting and Sculpture Collection, San Francisco Museum of Art, San Francisco.

Between Art and Life: The Contemporary Painting and Sculpture Collection, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

Paisaje y memoria, La Casa Encendida, Madrid. Itinera a: Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

2003

Artist's Choice: Mona Hatoum, Here is Elsewhere, The Museum of Modern Art, Queens, Nueva York.

Das MoMA in Berlin, Neue Nationalgalerie, Berlín.

2002

Object, Image, Text: Contemporary Art from 1950 to the Present, Art Institute of Chicago, Chicago.

Passenger: The Viewer as Participant, Astrup Fearnley Museet fur Moderne Kunst, Oslo.

2001

Yokohama 2001: International Triennale of Contemporary Art, Yokohama Art Museum, Yokohama.

At Sea, Tate Liverpool, Liverpool.

Itinera a: Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich.

2000

Passage: Works from the Collection, N.º. 1, Magasin 3, Estocolmo.

Au-delà du spectacle, Centre National d'Art Georges Pompidou, París.

1999

Carnegie International 1999/2000, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

The American Century: Art and Culture 1900-2000, Whitney Museum of American Art.

International Currents in Contemporary Art, Fundación del Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao.

Sweden, "... on the sublime", Rooseum, Center for Contemporary Art, Malmoe.

1998

Erster Umbau in der Galerie der Gegenwart, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

1997

On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties, 5ª Bienal Internacional de Estambul, Estambul.

On the Edge: Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection, Museum of Modern Art, Nueva York.

1996

Dream Collection Gifts and Just a Few Hidden Desires... part one, Miami Art Museum, Miami.

Defining the 90s: Consensus Making in New York, Miami and Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Miami.

1995

Passions privées: Collections particulières d'art moderne et contemporain en France, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

About Place: Recent Art of the Americas, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Félix González-Torres, Roni Horn, Akademie der Bildende Kunst, Munich.

1994

Urban Renewal, Faret Tachikawa Public Art Project, Tachikawa, Tokio.

Notational Photographs, Metro Pictures and Petzel Borgmann Gallery, Nueva York.

1993

Félix González-Torres, Christopher Wool, Printed Matter, Nueva York.

1992

Read My Lips: New York AIDS Polemics, Tramway, Glasgow.

1968, Le Consortium, Dijon.

X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba/Mostra America, The Fundação Cultural Curitiba/Museu da Gravura, Curitiba.

1991

Variations on Themes: Prints Acquired for the Permanent Collection, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Just What Is It that Makes Today's Home So Different, So Appealing?, The Hyde Collection, Glens Falls.

El jardín savaje, Fundación Caja de Pensiones, Madrid.

1990

Rhetorical Image, The New Museum, Nueva York.

Cady Noland, Félix González-Torres: Objekte, Installationen, Wandarbeiten, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin.

1989

New Acquisitions, Museum of Modern Art, Nueva York.

1988

Real World: Jon Tower, Lorna Simpson,

Félix González-Torres, White Columns, Nueva York.

1987

Corporate Crime/Malicious Mischief, Power and Mediation: A Fin de Siècle Tautology, instalación, San Diego.

1986

The Fairy Tale: Politics, Desire, and Everyday Life, Artists Space, Nueva York.

COLECCIONES PÚBLICAS

89

Art Gallery of Ontario, Toronto
The Art Institute of Chicago, Chicago
Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo
Baltimore Museum of Art, Baltimore
Brooklyn Museum, Nueva York
Cincinnati Art Museum, Cincinnati
Dallas Museum of Art, Dallas
Des Moines Art Center, Des Moines
El Museo del Barrio, Nueva York
Fonds Regional d'Art Contemporain, Rochechouart
Fundación Televisa A.C., México D.F.
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.
The JPMorgan Chase Art Collection, Nueva York
Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, St. Gallen
Magasin 3, Stockholm Konsthall, Estocolmo
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Miami Art Museum, Miami
Milwaukee Art Museum, Milwaukee
Museum of Contemporary Art, Chicago
The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles
Museum of Contemporary Art, North Miami
The Museum of Modern Art, Nueva York
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City
New Museum of Contemporary Art, Nueva York
The New School for Social Research, Nueva York
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
Sprengel Museum Hannover, Hannover
Südwest LB, Stuttgart
Tate Gallery of Modern Art, Londres
The Israel Museum, Jerusalem
The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor
Vancouver Art Gallery, Vancouver
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford
Walker Art Center, Minneapolis
Whitney Museum of American Art, Nueva York
Yale University Art Gallery, New Haven

LISTA DE OBRA / WORKS LIST

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES (1957- 1996)

Nota aclaratoria / Explanatory note:

La lista de obra reproducida en este catálogo se encuentra ordenada cronológicamente. Las medidas están dadas en centímetros, el alto precede al ancho y éste, en su caso, a la profundidad. Los títulos corresponden a los otorgados originalmente por el autor.

The list of works reproduced in this catalogue is chronologically ordered. The measures are given in centimeters. Height comes first, then width and, when it is the case, depth comes last. The titles correspond to those originally given by the artist to each of the pieces.

90

1. "Untitled", 1987
Rompecabezas de fotografías a color, enmarcados
Tres partes: 35.9 x 40.3 cada una
Dimensiones totales: 35.9 x 121
Rompecabezas: 19 x 24 cada uno
Colección Steve Lin
2. "Untitled", 1987
Photostat enmarcada
20.9 x 26
Edición de 1, 1 P/A con 2 P/A adicionales
Fundación CIAC
3. "Untitled" (*Perfect Lovers*), 1987-1990
Relojes de pared
Dos partes: 34.29 de diámetro cada una
Dimensiones totales: 34.29 x 68.58 x 3.17
Edición de 3, 1 P/A
Colección Danielle and David Ganek
4. "Untitled" (*Klaus Barbie as a Family Man*), 1988
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
19 x 24.2
Edición de 3, 1 P/A con 2 P/A adicionales
La Colección Jumex
5. "Untitled", 1989
Espectacular
Dimensiones variables
Colección Andrea Rosen, New York
6. "Untitled", 1989
Pintura sobre pared
Dimensiones variables
The Art Institute of Chicago: bequest of Carolyn Spiegel;
Watson F. Blair Prize, Muriel Kallis Newman, Sara Szold and
Modern and Contemporary Discretionary funds; Samuel
and Sarah Deson and Oscar Gerver Memorial endowments;
and San Francisco Museum of Modern Art, Accessions
Committee Forum, Doris and Don Fisher, Niko and Steve
Mayer, Elaine McKeon, and Danielle and Brooks Walker Jr.
7. "Untitled", 1989/1990
Impresión sobre papel, copias ilimitadas
66 altura ideal; 73.7 x 58.4 (tamaño original del papel)
Colección Rosa & Carlos de la Cruz
8. "Untitled", 1990
Impresión sobre papel, copias ilimitadas
39.4 altura ideal; 73.7 x 57.2 (tamaño original del papel)
Fundación CIAC
9. "Untitled" (*Death by Gun*), 1990
Pila de fotolitografías, copias ilimitadas
22.9 altura ideal x 83.6 x 114.1 (tamaño original)
The Museum of Modern Art, New York. Purchased in part
through the generosity of Arthur Fleischer, Jr. and Linda
Barth Goldstein
10. "Untitled" (1987), 1991
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
19 x 24
Edición de 3, 1 P/A
Fundación CIAC
11. "Untitled" (*Aparición*), 1991
Impresión sobre papel, copias ilimitadas
20.3 altura ideal; 114 x 75.6 (tamaño original del papel)
Fundación Televisa A.C.
12. "Untitled" (*Chief Justice's Hands*), 1991
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
26.6 x 34.2
Edición de 3, 1 P/A
Fundación CIAC
13. "Untitled" (*Chemo*), 1991
Hilera de cuentas y dispositivo para colgar
Dimensiones variables
Colección Glenstone
14. "Untitled" (*Last Letters*), 1991
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
19 x 24.2
Edición de 3, 1 P/A
La Colección Jumex
15. "Untitled" (*My Soul of Life*), 1991
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
19 X 24
Edición de 3, 1 P/A
Fundación CIAC

16. "Untitled" (*March 5th*) #2, 1991
Lámparas, tomacorrientes de porcelana y cables
Dimensiones variables
Edición de 20, 2 P/A
Fundación CIAC
17. "Untitled" (NRA), 1991
Impresión en papel rojo, copias ilimitadas
20.3 altura ideal; 147.3 x 106.7 (tamaño original del papel)
Astrup Fearnley Collection, Oslo, Norway
18. "Untitled" (*Para Un Hombre En Uniforme*), 1991
Paletas envueltas individualmente en celofán rojo, blanco y azul, reposición constante
Dimensiones variables
Peso ideal 100 kg
Marieluisse Hessel Collection, Hessel Museum of Art, Center for Curatorial Studies, Bard Center, Annandale-on-Hudson, New York
19. "Untitled" (*Placebo*), 1991
Caramelos envueltos individualmente en celofán plateado, reposición constante
Dimensiones variables
Peso ideal 454-544 kg
The Museum of Modern Art, New York. Gift of Elisa and Barry Stevens, 1991
20. "Untitled" (*Ross Scuba Diving*), 1991
Rompecabezas de fotografía a color en bolsa plástica
19 x 24.2
Edición de 3, 1 P/A
La Colección Jumex
21. "Untitled" (*Strange Bird*), 1991
Espectacular
Dimensiones variables
Art Gallery of Ontario
22. "Untitled" (1992), 1992
Photostat enmarcada
32.07 x 42.23
Edición de 4, 1 P/A
Colección Michelle Reyes Landers
23. "Untitled" (*Alice B. Toklas and Gertrude Stein's Grave, Paris*), 1992
Impresión cromógena enmarcada
21.59 x 33.65
Edición 3 de 4, 1 P/A
Colección privada, Courtesy of Margo Leavin Gallery, Los Ángeles
24. "Untitled" (*For Jeff*), 1992
Espectacular
Dimensiones variables
Hirshhorn Museum and Sculpture and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC, Gift of the Peter Norton Family Foundation, 1995, Photography by Lee Stalworth
25. "Untitled" (*Rossmore*), 1992
Lámparas, tomacorrientes de porcelana y cables
Dimensiones variables según instalación
1880 de largo
Colección Roger and Sloan Barnett
26. "Untitled", 1994
Plata sobre gelatina, enmarcada
Cuatro partes: 65 x 83.50 cada una
Dimensiones totales: 65 x 356.87
Imagen: 39.68 x 59.37 cada una
Edición de 2, 1 P/A
Colección Andrea Rosen, New York

PRESENTATIONS

95

Today, museums go beyond being mere showcases and become places able to produce knowledge. In our case, we are also interested in reflecting the communicating vessels that bring contemporary art together with relevant issues in current thought and reality, with the aid of a collegiate curatorial body which works in generating coherent exhibition cycles, and in assuring their aesthetic and theoretical consistency. This orientation towards a reflective and well-grounded program is not only the reflection of the attitude with which the MUAC wants to face the challenges of the new museum, but also comes from being a university museum, and considering the audience as a critical participant instead of a passive spectator.

The curatorial cycle which started in 2009 - and will continue until the spring of 2010 - has explored the relations between art and a consumerist and mechanized society, dealing with issues such as the resistance to alienating production and consumption mechanisms through disinterested actions that bring about joy and affection. For us, the presentation of a retrospective show of the work by Félix González-Torres (1957-1996) at the MUAC within this context is an appropriate and timely event, which would have not been possible without the support of the Felix Gonzalez-Torres Foundation. This exhibition is a new edition of the curatorial project by Sonia Becce first shown at the MALBA in 2008. It includes 26 pieces by the Cuban-born American artist, including his most representative series which have been borrowed from national and international public and private collections.

Through the use of ordinary materials and the repetition of simple formal structures, this artist created a body of work that gravitates around the unavoidably ephemeral nature of life, resulting in a combination of socio-political reflections with a highly emotional exploration of personal situations. In his work, he brings the personal and the political together by giving new meanings to everyday objects, opening a space for reflection where the audience may project their own experiences. The work of this artist is fashioned by hermeneutics, requiring the participation of the audience for the completion of the work: many of the pieces are shaped through the participation of the audience, and they challenge notions such as private property, authorship, and collecting. This time around, the show will go outside the museum, generating a subtle invasion of poetic gestures in the public spaces of University City and the capital of Mexico.

The discreetly provocative creations by González-Torres reveal an activist who searches for options of understanding through the exercise of affection, going from simple generosity to joyful love. Resisting the forces that reduce art to a field where power games take place, González-Torres identified art with a non-alienated territory where it was possible to share emotional experiences.

The show does not only comply with our interest in the coherence of our curatorial cycle, but it also answers to the special interest of the MUAC in becoming a platform of visibility for Latin American art. The critical tone in the works by González-Torres also confirms the university vocation of this museum to become a forum for reflexive debate and discussion.

Graciela de la Torre
Visual Arts General Director, UNAM

We are proud to present the work of the important artist Félix González-Torres at the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) of the Universidad Nacional Autónoma de México.

The exhibition originated conceptually from *Félix González-Torres. Somewhere/Nowhere Algún lugar/Ningún lugar*, an exhibition curated by Sonia Becce and exhibited by the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) /Fundación Costantini, in 2008. As the first solo show of this artist in Argentina, it introduced this country's audience to a significant number of his bodies of work. The exhibition focused on twenty significant artworks belonging to American and European private collections as well as public institutions.

The artworks of Félix González-Torres embody and rework certain formal aspects of 1960s Conceptual and Minimal Art while subtly allowing the viewer to incorporate personal, political and cultural perspectives in order to create meaning. The formats used by the artist in his artworks are noteworthy: billboards in public places, stacks of printed paper, candy carpets and piles, jigsaw puzzles, or light-bulb garlands. Many of his works elicit the active participation of the audience, whose members may have a candy or take a printed image home with them. In these works, the audience is no longer thought of as a distant onlooker; instead it plays a fundamental role in the process through which they acquire meaning. Thus, his artworks question notions such as the original and authorship, as well as the limits between public and private space.

The promising and ascending career of this artist was consolidated in the mid-1990s with exhibitions at some of the most important international art centers such as the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1996), The Museum of Modern Art in New York (1992), and the Solomon R. Guggenheim Museum (1995), also in that city. In 2007 he represented the United States of America at the 52nd Venice Biennale.

I would like to thank The Felix Gonzalez-Torres Foundation and the Andrea Rosen Gallery for their collaboration. We are especially grateful to Sonia Becce, her work and dedication allowed this exhibition –originally produced by the Malba– to be shown this year at the Museo Universitario Arte Contemporáneo in México City.

Eduardo F. Costantini
President. Fundación Eduardo F. Costantini

SOMEWHERE / NOWHERE. Sonia Becce

97

If the eye were not solar, the sun would be unable to contemplate it.
Goethe

I. Félix González-Torres' America

"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.... A time of de-funding vital social programs, the abandonment of the ideals on which our country was supposedly founded. The erasure of history. . . . The 'economics 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. Otherwise information just goes by. This is precisely what the ideological apparatuses want and need. 'You give us thirty minutes and we give you the world.' A meaningless one. With Internet and highways included. A virtual state of containment. . . . The list of hard data from that fabulous decade was depressing!"

By 1996, when Félix González-Torres' text was published, an excerpt from "L.A., The Gold Field", he had been living in USA for eighteen years. He had lived in Puerto Rico from 1971 to 1979, when he moved to New York, where he would spend most of his life, with stays in Los Angeles and Miami². The text is a critical account, with detailed statistical references, of questions such as the rise in the cost of housing, which led to many families, unable to pay their mortgages, being forced to live in trailers; the reduction in social security and medical care for pregnant women; the rise in the child mortality rate. At the same time, the rich were getting richer (the wealth of the nation in the hands of 1% of the population), their growing profits originating in company "super mergers" and "mega takeovers" of companies which had, for the most part, been financed by the state, while military spending continued on the increase.

Félix González-Torres always sought to raise awareness in his students at CalArts (Valencia, California) and New York University of the need to see their work in the context of the world around them. He emphasized the importance of keeping well informed, making connections and working out priorities for themselves.

The period the artist refers to in this text is mostly that of the terms of office of two consecutive American presidents: Ronald Regan's (1980–1984 and 1984–1988) and George Bush's senior (1988–1992).

The war in Vietnam, which had finished in 1975, is the background for the escalation in the arms race towards the last phase of the Cold War: the USA deployment and of forces to strategic areas in the world in a crusade to confront the "threat" of communism. Reagan and Bush launch the invasion of Granada in 1983, attacks on Libya by sea and air in 1986, and the invasion of Panama in 1989. The Reagan administration deploys a new range of missiles in Europe in response to the alleged threat of nuclear attacks by the USSR. In 1983 these actions gave rise to major popular demonstrations for peace and nuclear disarmament.

The blockade of Cuba, which Gerald Ford and James Carter had dealt with more cautiously, causes further strain between Cuba and the USA. Military action, racial tension, legally approved discrimination, the lack of truly democratic acceptance of social diversity and difference, ruthless cuts on state spending on education and the arts: no wonder the artist's writing voices his deep disappointment with the times. He understandably welcomes Bill Clinton's inauguration with fresh hopes for civil rights, particularly those of the minorities.

The 1980s, the subject of his article, mark the outbreak of AIDS. Félix González-Torres himself succumbs to an HIV-related illness in Miami on 9th January 1996 at the age of 38. Research into the etiology of the disease dates back to the mid-1970s, when the first isolated cases of HIV are recorded. It is only in 1982, however, that those cases are diagnosed as having AIDS. The USA statistical records for 1983 report 3,054 cases, 1292 of which die before the end of that year. Towards the end of 1985 there are 16,000 recorded cases and two years later the number has risen dramatically to 47,000³. The high-risk groups are mostly homosexuals, hemophiliacs and heroine addicts.

Clinical trials of a new drug, AZT, start in 1986. Nineteen-patients on placebo die after some time with only one death reported in the group on AZT. The trials are stopped however, on the grounds that it is unethical to administer placebos to those whose lives might be saved by the drug.

In March 1987 the FDA approves AZT as the first antiretroviral drug for the treatment of AIDS. This is also the year of the foundation of ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), an organization committed to putting an end to the new pandemic. They demand better and cheaper access to the new medication, a campaign for public education on the virus and legal action against discrimination of AIDS sufferers. On March 24th of that year ACT UP holds the first public demonstration in Wall

Street, New York. The placards bore the slogan: Silence = Death, which, to many Americans, became the symbol for action against AIDS. A 1989 photo shows Félix González-Torres with a group of friends on the Gay Pride March wearing a black T-shirt with the slogan in Spanish, *Silencio = Muerte*, printed on it. The slogan on T-shirts had been used before, in English, in *AIDS Timeline*⁴, the work of an artist's collective, Group Material⁵, on exhibition at The Berkeley Art Museum, University of California. In 1987, Félix González-Torres had joined the group, in which individuals and organizations connected with culture in society, not necessarily artists, were invited to contribute to the installation. Secondary school students, public school teachers and members of AIDS action groups, together, made their work the expression of their members' firm beliefs and convictions.

The idea of a culture understood as coming into being only in and through dialogue must have been the driving force for the Group Material leading to the development of collaborative projects that furthered "the creation of culture rather than its consumption"⁶. The group members' interests ranged widely between feminism and Marxism; design and popular culture. Félix González-Torres was an active sharer in their intellectual concerns at the same time as he developed his own individual work. His friendship with Julie Ault over the years may have been a source of strength, as may have been at other times, among others, Rosa Balseira and José Pérez Mesa, both Cuban, his fellow students on the sculpture courses at the University of Puerto Rico in 1978. They worked together with the artist on two of his early projects. Félix González-Torres always valued dialogue and work with other artists as opportunities for learning. The exchange of ideas and interaction with his fellow artists epitomized his ideals of the role of the artist in society.

In the work of Félix González-Torres the social and the political are closely interwoven with the private. There is a remarkable, almost seamless, continuity between his historical context, his life, and his life's work; his public and personal productive selves.

In 1987 González-Torres creates his first series made of jigsaw puzzles. He works on images from newspaper articles, personal photos and material he collects and later has them printed on cardboard of the kind used for children's puzzles and sealed in plastic. When Ross Laycock, his partner of many years, dies also of an HIV-related illness in 1991, González-Torres begins to use blown-up photos of paragraphs of the letters Ross had sent him. The subtitles of some of those puzzles are *Lover's Letter*, *Last Letter*, *My Soul of Life*, *Paris*.

In 1988 the artist begins the *Bloodworks* series, drawings on canvas or paper derived from medical graphs of the kind used for T-cell counts, one of the indicators of a weakening immunological system in AIDS. Although at first sight the drawings are reminiscent of clinical test results, Félix González-Torres' metaphor can also be seen in these graphs showing the increase in external debt, the volatility of stock markets, the rise in public deficit and even more "domestic," everyday themes such as variations in temperature and rain forecasts over a period of time. "Untitled" (1988) belongs to this period. It is his first work made up of sheets of paper stacked on a wooden pedestal (the following series were later to be stacked directly on the floor). Two lines of text at the bottom of each sheet of white paper read: *Helms Amendment 1987 Anita Bryant 1977 High-Tech 1980 Cardinal O'Connor 1988 Bavaria 1986 White Night Riots 1979 F.D.A 1985*⁷.

In 1989, González-Torres begins the series of light-blue voile curtains "Untitled" (*Loverboy*). The following year sees the first of the candy pieces: "Untitled" (*Fortune Cookie Corner*). Both stacks of paper and candy pieces are for the public to help themselves and, should either the paper or the candy run out, the work would disappear as there would be no need to replace them⁸. It is therefore a possibility that there will be empty spaces left in an exhibition, which highlights the transient, unstable nature of the work. The last of his candy pieces, "Untitled" (*Placebo - Landscape - for Roni*), of 1993, shows the deep, lasting impression Roni Horn's art made on González-Torres when he first saw *The Gold Field*⁹.

"Ross and I spent every Saturday afternoon visiting galleries, museums, thrift shops, and going on long, very long drives all around L.A., enjoying the 'magic hour' when the light makes everything gold and magical in that city. It was the best and worst of times. Ross was dying right in front of my eyes, leaving me . . . It was a time of desperation, yet of growth too.

The Gold Field. How can I deal with *The Gold Field*? I don't quite know. But *The Gold Field* was there. Ross and I entered the Museum of Contemporary Art, and without knowing the work of Roni Horn we were blown away by the heroic, gentle and horizontal presence of this gift. There it was, in a white room, all by itself, it didn't need company, and it didn't need anything. Sitting on the floor, ever so lightly. A new landscape, a possible horizon, a place of rest and absolute beauty, waiting for the right viewer willing and needing to be moved to a place of the imagination. This piece is nothing more than a thin layer of gold. . . . Ross and I were lifted. That gesture was all we needed to rest, to think about the possibility of change. This showed the innate ability of an artist proposing to make this place a better place. How truly revolutionary!¹⁰"

In 1995, Roni Horn creates a new version of her work, which she called *Gold Mats, Paired - for Ross and Félix*. It consisted of two overlaid sheets of gold.

In 1994, González-Torres works on "Untitled" (America)¹¹, the last of the lights installation series, which, according to the artist, were "his own version of the history of light." They are works made of extension cords strung with light bulbs, which can be displayed as is thought best, on the wall, hanging from the ceiling, lying on the floor. In these, as in many other works, the puzzles, for instance, the subtitles can be read as autobiographical keywords which "spell out" what the absence of a title might render more general. *Love Meal, Summer, Toronto, Miami, Rue St. Denis, March 5th*, certain places, certain magical moments such as a birth-date (Ross Laycock's), a shared meal, unforgettable outings: the evocations of the blissful moments in which the artist was fully aware of the finiteness of life¹².

II. González-Torres in Mexico

The exhibition of Félix González-Torres at Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) works in the way of a polyphonic composition, the theme being the idea of love, or rather a specific idea of love, which runs with varying intensity through the works selected. Love understood as emotion and experience, arising from deep affection, desire, care and intense attraction for the other, as well as the pain of absence and loss of the loved one. Despite the dramatic intensity of the theme and its variations, resonating with the utter sense of hopelessness of his time, the artist's idea of love is the core of his work as well as the force that holds it together. Félix often used to say he had lived a full, rich life and that was his revenge. His work is a daily celebration of existence and its delight in the senses.

His work is thus neither an abstraction nor an idealized expression of love, nor is love bestowed indiscriminately on humanity. Quite the opposite, it is the expression of love for a unique other, each of his loved ones, his partner, and his friends. It is to them his work is addressed, his small, close audience; it is to them his work is dedicated, acknowledging them with immense gratitude and consideration. This gesture reaches out to the viewers, bringing them into the intimacy of this inner circle. Neither the candy nor the sheets of paper are fulfilled until someone has taken their share of them. The poetic condition of the work, in the possibility of its infinite replication, marks the enduring presence of the artist in the future. His works are transformed with every sheet of paper that is taken away, with each sheet of paper that is put back. "... The idea of pieces being endless happened because at that point I was losing someone very important¹³."

The title of the show in Mexico echoes two phrases Félix used for one of his 1990 pieces, two stacks of white sheets of paper of identical size, one next to the other: *Somewhere better than this place*, and *Nowhere better than this place*, respectively. The oscillation between the two statements is in itself a reflection that sways us to and fro between the promise of happiness and the reality of existence. Time and space come together in a piece of work which gently leads to the awareness that our existence is continually under threat.

"Untitled" (Arena) and "Untitled" (Go-Go Dancing Platform)¹⁴ are different from the rest of the artist's work in that they are evocative of performance art. In "Untitled" (Arena), a couple dance, each to the sound of their walkman as they listen to the same music¹⁵. The scene is lit from above by one of his lights pieces in the shape of an imaginary quadrangle which marks the space for the scene. In "Untitled" (Go-Go Dancing Platform), a dancer in silver lamé shorts and tennis shoes dances on a platform lit by footlights as he listens to music on his walkman or, more recently, his iPod. The dancer comes on the scene briefly, dances, and walks off the platform, as he pleases¹⁶. The piece is an enactment of autoerotic pleasure before an audience without any warning. The disturbance provoked by his "impudence" is probably intended by the artist as a disruption, to be followed by the estrangement brought about later by the sight of the empty platform, with the lights still on: an after-the-party feeling with some echoes of it still lingering on. But the work is also disruptive in its breach of delicacy and elegance, qualities that are generally associated with the artist.

In the piece "Untitled" (It's Just a Matter of Time), of 1992, in the format of street public advertising, the phrase is written large, in white, on a black background. Is it to be read as a wish or a warning? Is it the promise of hope for a happy future or the dark foreboding of inexorable misery? There would be no point in trying to decide whether the artist meant one or the other. What he is doing is exposing in both words and images the implicit ambiguity in discourses that would claim the monopoly of truth. (The English word "advertise" comes from Latin "advertere", meaning warn, caution).

Several works of González-Torres are conceived as dual representations: mirrors, clocks, metal rings, photographs, puzzles. The allusion to number two has multiple meanings and many possible interpretations, some of which may refer to the following concepts:

Duality: being twofold, consisting of two parts or components, usually in pairs.

Duplicity: deception by pretending to entertain one set of intentions while acting under the influence of another.

Ambivalence: opposition between two simultaneous but incompatible feelings.

Symmetry: exact reflection of form on both sides of a dividing line or plane

In the work of Félix González-Torres, we might ultimately see them as evocations of love.

"Untitled" (*Perfect Lovers*) consists of two clocks on a wall one next to the other, in synchrony: every lover's dream of an ideal relationship, without harshness, with mutual affection: a perfect world (impossible?), utopian. It is predictable, however, that the batteries will not run synchronically, and, in the fullness of time, their a-synchronicity would suggest the instability of a relationship and even its end.

"Time is something that scares me ... or used to. The piece I made with the two clocks was the scariest thing I have ever done. I wanted to face it. I wanted those two clocks right in front of me, ticking!"

III. The Work of Félix González-Torres

González-Torres used the billboard format in several of his works between 1989 and 1995. They were mostly based on black and white photos taken by him¹⁸: the palm of a hand that rests, open and relaxed; footprints in the snow, the texture of blue denim; stretches of text, white on black, are some of the images the artist chooses for these pieces.

Street advertising seeks to jolt the viewer into the vertigo of a consumer mood. The medium is the message: as we go around in busy cities our daily urban experience is exposure to public space flooded with advertising for cars, the latest technology, clothes, food, etc., catching our eye for a few seconds.

González-Torres' billboards have a logic of their own in that the effect on the viewer is delayed. Their silent, mysterious appeal lies in their sudden disruption of the passing of time. As the impact is delayed they raise awareness of time passing. They are silent, enigmatic images that haunt the artificial cityscape and only become meaningful through associations triggered in the viewer as he passes by and catches sight of them, out of the corner of his eye.

In 1989, with the sponsorship of the Public Art Fund, a billboard is set up in Sheridan Square, New York, created by González-Torres to commemorate the twentieth anniversary of the Stonewall Rebellion. The uprising marks the beginning of the movement for the vindication of gay rights in the world. On a large black background, in small lettering at the bottom, the text reads: *People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969*.

This is not just a list of events related to a cause. It refers to a series of private and public events which have been carefully brought together, regardless of chronology, as if history were to be re-written as intrinsically connected events, which would reveal the recurrence of historical memory. History merely repeats itself, and the causes of misery and suffering are not overcome. One of the events referred to is Oscar Wilde's trial leading to his imprisonment in 1895 on charges of having committed acts of "indecency with another man," his lover, young Lord Alfred Douglas. There is reference to the murder of the politician Harvey Milk, a defender of homosexuals' human rights, who, together with the mayor of San Francisco, was shot dead by then recently-resigned city supervisor Dan White in 1978. Another referent is the sentence passed by the Supreme Court of the United States in 1986¹, denying a gay couple's right to the privacy of a home together, thus making it legal for the police to break into a gay couple's home and publicly expose their privacy.

"The size of the letters is rather small for such a large space. This is not an ad; I don't expect it be readable while speeding down Seventh Avenue to the Holland Tunnel. I hope the public will stop for an instant to reflect on the real and abstract relationships of the dates¹⁹!"

A few years later, in 1992, González-Torres presents "Untitled"²⁰, his contribution to the *Projects 34* exhibition at the Museum of Modern Art in New York: twenty-four billboards were set in place showing the photograph of an empty double bed with two pillows still showing the shape of the heads that had lain there, as if the lovers had just left the scene. The scene is grief made visible, grief for the recent loss of a partner, and also a manifest political and artistic response to the sentence mentioned earlier, a violation of privacy, or worse, a violation of the intimacy of a bedroom. Why not show then that intimacy openly to the public, a bedroom, a bed, particularly one which has been lain in?

Several works of the billboard series show images of birds in solo flight²¹, or in twos or threes against the background of slightly cloudy or stormy skies intensely evocative of emotional frailty and physical weakness. These images recur time and again on jigsaws, piles of paper, large panels: "Untitled" (*Vultures*), fourteen framed photographs, and in the work "Untitled" (*Passport II*), consisting again of piles, this time made up of booklets of twelve sheets each, with images of small birds in flight on them.

The portraits of people and institutions are of a similar nature to some of those on billboards. In these portraits, the artist introduces significant private events of the sitter's own choice, which are in turn set in social and political contexts. Whoever owns the work is free to add or withdraw events as he wishes. Some of these portraits are not necessarily owned by the person portrayed. This adds a poignant note in that someone might alter a piece that is intimately related to someone else's life. In this way, the work of art is forever in a state of flux, continuously updating itself in its inherent capacity for newly coming into being.

This is also the principle at work when the artist has the self-portrait painted in frieze format for the first time in 1989,

for the *Day without Art* exhibition at the Brooklyn Museum. The artist creates his last version of this piece in 1995. The Art Institute of Chicago and the San Francisco Museum of Modern Art acquire the piece jointly in 2003 and, as joint owners, hold the right to alter it.

Félix González-Torres's life bears the marks of double exile: if we can thus understand his early departure from his native Guaimaro, of which little is known, and, later, separation from those he loved through illness and death.

His self-portrait could be seen as a chronology of love in which the meeting and parting of lovers and loved ones, those relationships that shaped and sustained his life (friends, pets, family, partners), become the powerful, emotional driving force of his art. The chromatic palette in the self-portrait draws a map of his affects, a map of love: the bright orange floor of his apartment in New York, the one hundred yellow envelopes that hold Ross Laycock's ashes, the blue flowers in Toronto.

A twenty-five square meter space on room 3 of MUAC is covered by way of a carpet by the installation made up of thousands of candies wrapped in silver paper: "*Untitled*" (*Placebo*). 'Placebo' as a word for deceit, the substitution of one thing for another, a false promise of a cure, yet, it is also the hope of being made well again based on the strength of one's faith, and trust in authority (in this case the medical profession). This work, however, does not simply mean a sweet is like a pill; a piece of candy is also just that, a piece of candy, and the work, even though it may be "eaten up" as a piece of work, is also a large number of sweets that the public can enjoy while they walk around the exhibition.

"When people ask me: 'Who is your public?' I say honestly, without skipping a beat, 'Ross.' The public was Ross. . . . After doing all these shows, I've become burnt out trying to have some kind of personal presence in the work. Because I'm not my art. It's not the form; it's not the shape, not the ways these things function that's being put into question. What it is put into question is me, I made "*Untitled*" (*Placebo*) because I need to make it. . . . From the very beginning it was not even there—I made something that doesn't exist. I control the pain. That's really what it is. . . . Of course, it has to do with all the bullshit of seduction and the art of authenticity. I know that stuff but on the other side, it has that personal level that is very real. . . . It's also about excess of pleasure. . . first and foremost it's about Ross. Then I wanted to please myself and then everybody²²"

Although "*Untitled*" (*Para un hombre en uniforme*), "*Untitled*" (*Welcome back Heroes*) and "*Untitled*" (*USA Today*) are formally of the same nature as the work referred to previously: piles of lollipops, Bazooka bubble gum, and candies wrapped in the USA flag colors respectively, they are radically different in their referents and constitute a bitter judgement of nationalistic fanaticism, the fundamentalism and Manichean extremes that pervaded contemporary discourse in the USA, a foretaste of what was to follow in official speak in the aftermath of September 11, 2001.

Two of the works in the paper stacks series of 1989 bear the phrases *Veterans Day Sale* and *Memorial Day Weekend* printed on them. Both phrases comment ironically on the commemoration of those fallen honorably for their country by the banal occupation of taking advantage of the public holiday to go shopping.

The stack of paper "*Untitled*" (*NRA*) is an allusion to the National Rifle Association, one of the most conservative institutions in the USA, which defends the right to bear firearms in self-defence as well as for sport. (Michael Moore's *Bowling for Columbine* epitomizes this in his memorable interview with Charlton Heston, the Association president at the time, in which Moore exposes the institution's inadmissible failure to cancel a rally to be held by the association in a neighbouring town, in open defiance of the respect owed to the victims of the massacre.)

Similarly, in "*Untitled*" (*Death by Gun*), each one of the sheets bears the pictures, name and surname of those fallen victims to violent crime. Each sheet is square-ruled into 460 spaces, the majority of which bears a picture of the many victims of firearms in USA between May 1st and 7th 1989 (according to information published by *Time Magazine*). Next to the photo there is the full name, age and address of the victim, as well as a brief description of the circumstances in which they were killed.

One remarkable aspect of the work of Félix González-Torres is that of the artist as the powerhouse of ideas, associated with just a handful of series, which he developed by replication of simple formal patterns: medical charts, jigsaws, stacks of paper, piles of candy, cord strung with light bulbs, plastic bead curtains, billboards. Within this conceptually simple framework, clear and light at the same time, the artist materialized his response to the social and political issues that were the cause of his concerns and the source of his artistic activism throughout his life.

Epilogue

What makes it possible for Félix González-Torres, the artist and his work, so clearly grounded in the historical circumstances and theoretical assumptions of his time, to be seen today in the light of our own contemporary aesthetic? Or, to put it differently, why does the present context seem to open up new possibilities for its legibility?

A possible answer may be that his work is more "porous" than it seems; it does not turn inwards upon itself, pretending

autonomy, it rather offers an openness, a surface that reflects our perceptions, feelings, political commitment and thoughts on social questions. A work of art that is so sensitive to the context in which it is shown that it can work as a dissonant accompaniment to the time and place where it is shown, every time it happens to be shown.

The work of Félix González-Torres can clearly be included within the sphere of “relational aesthetics” in so far as this puts forward the collective dimension of art, transforming the receiver into an interlocutor, part of the process of creation, the space in which it is exhibited being part of the work itself and, to quote Nicolas Bourriaud, “(it) takes the sphere of human interaction and its social context as its theoretical horizon rather than a symbolic and autonomous private space”²³. The work of Félix González-Torres, however, goes beyond the mere intention of restoring human relationships, those bonds our modern capitalist society has put at risk. Bourriaud says of this kind of work that an ideal balance may be found between the artistic form and its planned disappearance. Rather than balance, what seems to emerge here is an unresolved tension, in suspense, between the materiality of the work as such and the possibility of its extinction.

That the artist should leave it to the organizer of the exhibition whether the works are to be “replenished” or not, borders on the subversive. A subversiveness which is not driven by violence, or seek open political confrontation, but rather seeps into the rifts and cracks between social production and the private appropriation of goods²⁴.

In Charles Merwether’s terms, a “radical incompleteness”²⁵ would suggest that González-Torres work moves in ways that would render impossible for the presence of the “other” to be fully restored in its meaningful, definitive consistency. We might say, however, that it is rather the delicate enactment of oblique strategies resonating with the echoes of that other’s muttering; the muttering which prevents his full presence, and therefore an artistic representation. Yet, González-Torres’ intention is not to make his art a testimony of absence, of that which cannot be represented for its impossible, traumatic nature. Art is not presented as primordial isolation, nor is it evidence of a catastrophic absence leading to infinite grief²⁶. What the artist does is delay the terms of the contradiction by opening up a space for works with the promise of a future. The artist problematizes the notion of authorship and ownership with instructions to the owners to share them with and unfold to others.

These works, in themselves, make us notice, make us listen and, to paraphrase Jacques Rancière²⁷, draw the line between time and space; the visible and the invisible; words and noise: the limits that constitute a true “division of the sensible world”. The boundaries between those who can be seen and those who are denied “visibility”, between those who make themselves heard and those who are ignored. It is in this sense that the work of Félix González-Torres is, above all, political.

¹Félix González-Torres, “1990: L.A., ‘The Gold Field’” in *Earths Grow Thick* (cat.), Essays by: Amada Cruz, Roni Horn and Sarah Rogers, Ohio, Wexner Center for the Arts, 1996, p. 65.

² He was born in Guaimaro, Cuba, in 1957, where he lived with his family until 1971. That year he was sent to Spain together with Gloria, his sister, and then to Puerto Rico, where he stayed with his uncle’s family. His parents stayed in Cuba until 1981 with two of their children, Mayda and Mario. They left Cuba in 1981 from Mariel, on the bay, in the exodus of more than one hundred thousand Cubans to Florida. In 1976 he enters the University of San José de Puerto Rico. Three years later he leaves for New York.

³ Statistical information from the records published by AVERT, a non-profit organization based in the UK, which finances programs aiming to educate and inform the public on AIDS and its prevention in countries with a high incidence of HIV infection.

⁴ Julie Ault (ed.), *Félix-González-Torres*, Göttingen, Steidel, 2006, p. 368.

⁵ The original members of Group Material, created in 1979, were: Julie Ault, Patrick Brennan, Beth Jaker, Mundy McLaughlin, Marybeth Nelson, Tim Rollins and Peter Szypula.

⁶ Dan Cameron, “Group Material Talks to Dan Cameron - ‘80s Then - Interview”, *Artforum*, New York, XL, no. 8, April 2003.

⁷ The text refers to a series of situations, fraught with conflict, and often those who provoked them, involving the gay community of USA and the powers that be: the government, the police, the church, etc. Republican Senator Jesse Helms, for example, was the author of a 1987 amendment to prevent the government from financing any campaigns aimed to inform the public on, or prevent AIDS, “which might be seen to encourage homosexuality, directly or indirectly.” The amendment was passed by the Senate, 94 for, 2 against. Anita Bryant, a pop-singer and 1977 beauty queen who sold orange-juice in county Dade, Miami, launched a campaign against a local amendment condemning any kind of sexual discrimination. In one of her famous speeches, Bryant said: “As a mother, I know that homosexuals cannot biologically reproduce, therefore, my fear is that they might recruit our children to that end.” Her crusade was successful, and a year later the amendment was annulled. This meant that until 1998, under the law, people could be fired from work, refused accommodation or prevented from doing business on the grounds of how and with whom they had sex as consenting adults. Bryant’s action in favor of sexual intolerance gave rise to massive protests, public appeals, and a boycott of orange-juice that was a complete success. The singer was later fired by her employers. She became one of the first to be publicly “pied” at a political act (in her case, on television).

⁸ The artist leaves it for the curator to decide.

⁹ 1990, Los Angeles Museum of Contemporary Art.

¹⁰ Félix González-Torres, “1990: L.A., ‘The Gold Field’”, op. cit., p. 68.

¹¹ Exhibited in public space.

¹² González-Torres transferred this idea to the lights pieces as well, leaving it to the curator or the owner to decide whether they choose to show the work with all the lights on or, alternatively, with all of them off.

¹³ Robert Nickas, “Félix González-Torres: All the Time in the World”, in Julie Ault, op. cit., p. 88.

¹⁴ Exhibited at Malba, 2008.

¹⁵ The public is free to join in and dance together.

¹⁶ The dancer could also be a woman in a lamé bikini.

¹⁷ Robert Nickas, op. cit., p. 88.

¹⁸ On the artists’ explicit instruction, the billboards should be exhibited in sixes or multiples of six at different locations in the same city where the exhibition is taking place. The same criterion as regards public space should apply if one of the billboards is exhibited inside an institution in the manner of wallpaper.

¹⁹ Félix González-Torres, “Artist’s Statement”, in Julie Ault, op. cit., p. 198.

²⁰ Exhibited at Malba, on the terrace, and six other public spaces in the city of Buenos Aires.

²¹ “Untitled” (*Strange Bird*), 1993, on exhibition at MUAC, in six public spaces in the city of Mexico.

²² Robert Storr, “When This You See Remember Me”, in Julie Ault, op. cit., p. 9.

²³ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 13.

²⁴ The term “manifestation” is used for the material realization of some works of Félix González-Torres which can only be produced if the owners give their consent. Thus, some of his works only come into existence in the exhibition spaces: museums, art galleries, private homes. That is to say, the work cannot be equated with its actual “manifestation”. A certificate of authenticity formally grants the right of ownership and at the same time entitles the owner to loan the work, which may be “manifesting” itself at more than one place at the same time, thus being granted ubiquity.

²⁵ Charles Merwether, “The Past to Come: Félix González-Torres”, in Julie Ault, op. cit., p. 226.

²⁶ Cf. Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palindia, 2005, p. 48.

²⁷ Cf. Jacques Rancière, *Sobre política estética*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Server de Publicacions, Bellaterra (Barcelona) - Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005, p. 19.

AUSTERE WISHES FOR A LIKELY HAPPINESS; FAKE MEMORIES WITH A MINIMUM PERPETUITY. Guillermo Santamarina

1.

"The most prevailing property of love is memory. Therefore, this imperious fragment (remembrance, which is traced by our memories—of the most meaningful moments of existence—and by the associations of the senses that allude to touch, temperatures, tastes, visions, chromatic impacts, or—as Cage would have it—to hugging sounds) would not exist dispersed in the cranial atmosphere (or in a fold of the trousers, or in the corners of the heart), but could only become concrete as something which can be communicated to other who also dwells within the landscape of love (Barthes). That energy—which is both sociable and introspective—could be reconfigured into the tangible structures of a glorious encounter through a phenomenological operation that would locate, destroy and rebuild itself again with every fold and crack (insofar as it also involved a poetic will deposited within a source of infection). With those degrees in a 'lover's discourse' as a point of departure it would be possible to give rise to an art object which, in its unintelligible abbreviations, would be able to represent the multiple dimensions of passion and desire, thus confirming that humility and the perspective of a common good for a society of more than two persons are perfectly adaptable values."

"The manifestation of the erotic memory projected upon different degrees of lack of waves—short, medium, or long—could also be reciprocal to other spectra, which of course also vary in their intensity and complexity. Yet, that manifestation is certainly communicable too. Parallel to the minimal austerity of the erotic event (opposite to the colossal exaltation usually placed upon beauty, love, and other surfaces of passion by the powerful media), the specter of longing would also be able to radiate and pollute in an intimate evolution. The synergy called forth by all those factors (memory/love, eroticism/longing), taken to the minimum of their gesturing, would allow us to approach the possibility of 'embodying' new biological conditions (mostly feelings) which would stimulate certain degrees of protection for the damaged human integrity, and would also guarantee their ascent towards freedom."

[Fragment from the notes that Félix never wrote.]

2.

I met Félix on an April afternoon in 1979. I fancied that my existence would be eternally grounded in New York. And for that glorious reason I carried all my vital effects with me, my credentials for the dimension to which I truly belonged, my other part of me in my humongous suitcase—one with no little wheels and a broken handle. This suitcase could hardly contain my cosmos and my arsenal: a collection of essential records—20 endlessly indispensable titles—; a selection of those books that would go with me to that mythical desert island, ubiquitous in celebrity's interviews; and the hefty cross of a flashy *new wave* attire—advantageously composed by second hand (and more) jewelry—which would prevent me from passing unnoticed for just a single moment while conquering the city that, as they said, never slept.

Maybe... no; surely, the projection of this character carefully planning how to climb the mountain range that would lead him out of the subway and—at last... —towards freedom, must have been a ludicrous sight... for sure it was so, at least on that day, while I stood in that airy station at the Village trodden by an undecipherable amount of natural leather clad peacocks, mermaids with hairy chests, ramones, serial butchers, old daisies and other mocking creatures who, obviously, would not yield to my look of entreaty, and lend a miserable tiny hand to a new, cool, neighbor.

After pondering for a long while on the materialization of Zep's *Stairway To Heaven*—which, by the way, has always been said to have something satanic about it—, I decided not to sleep there that night and to do something for the start of the final battle towards the coveted plenitude... a last look around, as a puppy in a freeway, and up I go... just move on, get the New York Times and, once outside, catch my breath and light the torch of triumph. So there I go, not turning back to avoid becoming a statute of salt, heroically... one step up; two; three; the fourth station in the Passion of our Holly Lord; the seventh track on the A side in *Ha! Ha! Ha!*, the second album by Ultravox; the eleventh pope by the name John Paul; Christ turning thirty-one years old—I believe—standing before an abyss of diabolical temptation, and I'd better stop here for a while, cause I might just break my back...

Then, suddenly, someone shows mercy... and right here, in New Yoork! How wouldn't an angel come and meet me if I'm here? If even Jesus Christ got help when he carried the instrument of his mortification, why wouldn't another outcast of modern reality get help as well? This is very kind of you, young man, very kind of you with your silent gesture of immediate support, utterly kind with your refined and yet laid-back countenance, fabulous harbinger of hasty solidarity, undoubting savior of the universe, agreeable dashing noble lord of Manhattan expressing the metropolitan welcome.

- Thanks, thanks a lot, mate...
- No problem. Sure, no problem...
- Thanks a lot... it was very heavy... it still is...
- Sure man... No problem... Take care...
- I will... Thanks a lot, again... I'm carrying stones here...
- That's why... Bye!
- Yes, goodbye... No, it's my stuff, just arrived from my country... Some books and my clothes...
- I see... Ok... Take care.
- Cheers mate... Thanks again... Have a nice day!
- Ok... Where are you coming from?
- Ooooh, I'm Mexican, this is my first time in New York ... I'm thrilled!
- I'm Cuban... I just got here in February... I'm going to check out a job...
- Yes, yes... I won't take your time, sorry... And thanks again...
- Sure, no problem... And what's with that funny little tie?
- To hang myself up, I guess... *new wave*...
- Artist?
- Yes, but no... I used to study anthropology... I'm here to see what they're doing with video art... Maybe I can...
- They are showing the work by this guy or girl called Joan Jonas in a gallery near here ... have you heard of it?
- I've read the name in magazines ...
- Are there many art magazines that get to Mexico...?
- Sometimes... and they're always late... Are you an artist?
- No... well, a photographer... Minimalism is my thing, you know..?
- Yeah, right... I love *land art*...
- Well then you must go and see the Earth Mile in West Broadway...
- Is it a Square?
- No, it's the work by De Maria in one of the floors at the Dia... over there, in West Broadway, in Soho... Do you have a city map...?
- What's your name?
- Guillermo, but they call me "Tin Larín", yes... I don't have one but I was thinking of buying the *New York Times*... ¿Your name is...?
- Félix... Alright... You can get the Sunday paper over there, in the corner...
- On a Friday?
- Its Saturday ... Sure, man... Have a good time, Guillo... see you soon!
- See you, Félix!

Then, my burden got lighter and I started floating. I floated over beautiful streets lined with trees, past windows of a Victorian ancestry jumbled up in the psychogeography of the new shiny order (Fiorucci), vibrant as the light that mitigates the lay-out of an architectural plan being hastily drawn by a bearded gentleman who obviously wanted to finish before the news broadcast started, where Margaret Thatcher would promise to get over the decline of her country in a speech marked by the remarks of her husband which seemed the notes for a last exam on social anthropology... and in the ecstasy of Dorothy in Oz my burden is no longer heavy...it floats next to me bouncing, as I do, to the beat of a tune by the B52's...

Suddenly, we are engulfed by a smoke curtain... they are burning a church down there...

Happy, I lift my load up till I get to the place where they told me I should arrive, and I'm still able to breath... the sixth floor of a building where some celebrity would live a decade later, here at the west of 11th street, four blocks away from the open air café where grandfather M. plays chess with Alice B. Toklas... Hi, come in, we're making an apple pie before we take you to the loft where you're going to stay... the bathroom, sorry, busy (Knock, knock... come out now!) had been there for two hours when he was intercepted by the super-famous stylist who is not my partner—the one before the TV is my partner—but the one in the bathroom is our boyfriend, that is, the boyfriend of all of us in this pre-party (knock, knock... come ouuuuuut!). He introduces me to the 14 persons in the Saturday crowd, and all of them look alike with their jeans, their tiny moustaches, and their wicked little yelps... Then he lets me know: we are going to the opening of an insufferable painter, and later on we will introduce you to the Saturnalia New York nights, get ready, honey... Vodka tonic, that's all we can afford... But what are you carrying here?! Stones?!

I muse on minimalism while I have a shower: millennial heritage of the ascete's vocabulary as well as of other frugal figures that—filled with virtuous intentions and speculations on the value of things—chose to co-exist only with those that are elementary and sublime. In the case of the art history of the USA it means, at least, the defining moment when their culture attained a hegemonic status. Minimalism was to become the rigorous conquest of an aesthetic category of their own, and very probably, one that can not be surpassed vis-à-vis the oscillations of the verb and the avant-garde taste. It is the triumphant abbreviation of meaning and the seemingly endless race of objects towards meaning (knock, knock... is everything o.k.?), towards their basic redefinition as cosmic figures of endless autonomy, monumental geometry exempt from emblems and commemorations... (Knock, knock... yeaaaah! we're leaving...).

The generosity of the 28 persons who take turns carrying the weight of my little suit case allow me to arrive to this new situation without fainting. Now we are in the living room of a young writer who promises to be the new Truman Capote, where there is no chair or armchair for this wandering crowd to settle down. Here, unlike the small department stuffed with all sorts of old furniture where we have just been, the atmosphere feels as if it had been designed by an art curator. The 700 square meters of wooden floor, which worked as leather supplies workshop in Soho for two centuries and were reconverted just a couple of years ago, are now lavishly occupied by different platforms that look like a mountain range or a variety of tides hitting a beach that spreads throughout the loft. All the levels, which reach as much a four meters high, are covered by a thick steel-grey carpet. The carpet is dramatically frozen by the action of two lamps placed on each side of this choppy sea that give away a shining white light. There is also a kitchen with an enormous table and an industrial sink and stove, as well as an enormous bathtub and a huge washbowl. Everything in this other environment is painted black, even a large window through which the rooftops of the neighboring buildings could be seen if the window was clear. The dim light in this other place is scattered by a dozen candles and it reminds me of another hieratic environment, something as a stage for the *Flying Dutchman*. There is no TV. A radio permanently on is strategically tuned to a station which utters an always present unintelligible voice. I wonder where the toilet is, and a few minutes later I realize that it is inside a closet along with a huge pile of black garments that must belong to the Goth character who lives in the place. Moments later I get the chance to check the image that I have made of the author of these Ibsen-like scenarios against reality, and I find out that the looks of the little nerd are far from being Faustian. Still, he tries hard. He comes out from a hole which has been neatly cut into one of the waves of his repentant sea accompanied by a mute half-naked body who shuts the door without addressing anyone. He checks out my outfit, arranges my tie, says something about my luggage (I thought it would only be a couple of days, you are carrying your whole life with you, dear), provides me with two large keys (one is for the entrance door downstairs, the other one is for the toilet) and with an elliptic gesture invites me to settle wherever I please. The 32 small-mustached characters who are now part the crowd screech at once, although I can not make out what they say, it surely means we are finally going out on to the street...

The plan changes when we hit the sidewalk. Having all this people agree is quite unlikely. I suppose that only thing we won't do is going back up into little Capote's smug Minimalist theater. I reckon I should be smoking, because when the assembly starts dissolving several cigarettes are lit, but I remember that tobacco just brings de down. While this seemingly useless scene unfolds, I discover that the entrance of a theater where I could listen to the Boomtown Rats is right across the street. Wow!, down here there is something awesome going on at every other block ... The only thing I know for sure is that I have nothing to do with the efforts of the cocktail-planning council, in the end I'll be pleased to go anywhere, wherever the crowd leads me... and so my breath is taken away and my eyes are stunned by the places that I explore in following these people.

We are on our way to the second club in the carnival, and I still have not recovered ... Definitely, I had never seen something like those photographs... or maybe I had, in the pages of some hardcore sex magazine, but I couldn't have foreseen that such... thrusting... would be exhibited in an art gallery! And not only that... I suppose that the fire of this strange consternation was further stirred by the fact of these images imprinted upon my eyes not only being totally dashing, but undoubtedly beautiful... I am distracted by an hyper-cool Iggy Pop passing through the fairground with his Chinese girlfriend and two Dobermans...and the pack of fools I'm with seems not to recognize him... Wooow!

In this disco they play punk and new wave, but Donna Summer and Electric Light Orchestra too, something unheard of. There is also enough space to dance, hang out and, I believe, that a while ago I also noticed that there is also room to get laid without becoming an annoyance to anyone... I hear someone calling "Tin Larín", but I don't think its true... I can no longer tell who the 41 agreeable little fellows who brought me here are ... They have been eaten up by their uniform ... They all seem identical, as fish in a school flowing through an aquarium... Ah! Over there! A couple of characters who look different, who are heterogeneous even between themselves... They have gotten a balcony and it seems they can't stop laughing, certainly mocking everything, everyone, and themselves as well...

- Tin Larín... ha, ha, ha!
- Hi there!
- I'm Félix! We met a while ago...
- Of course I remember, Félix, and we meet again so soon...
- You changed your tie... How are you doing?
- Fantastic... amazing...
- Take it easy... I'll get you a drink...

During the short conversation that followed, between the transit from one point of New York to that other where the amazing club was, I managed to spot several rock celebrities, and what a coincidence! The author of the pictures we had just seen as well... I ask my friend Félix if he knows Robert Mapplethorpe—who is standing just a few steps behind him—and his intoxicated and festive attitude stops for a while and becomes personal, confiding, giving me a generous slice of trust along with a vodka tonic. He answers that he saw the exhibition of the figure who is now considered the new king of the underground by the whole city... and that it had puzzled him for a long while, just as it had puzzled me. No, I don't find them scary, but they are very shocking. Yes. He reminds me that he is a photographer. The images by Mapplethorpe have made him doubt and caused him creative anxieties. There are a lot of contradictions in them. He questions the limitations of the medium, but he doesn't deny its potential. He has an inkling of something in the potential of memory, but he doesn't know how to associate this medium with his inclination for Minimalism. How to perpetuate the plurality of feelings which the subject of an artistic action tries to convey in the direct and immediate circumstance which the camera may indeed capture univocally? How to relate minimalism with other great subjects that come from the same skin-deep, exalted, conspiring, romantic, and radically human strain as Mapplethorpe's pictures? How to do it with something that is eternal, secret, short-lived and peculiar to a human kind that is predominantly vulnerable to hatred...? And over there, the party goes on at full speed. Today, I have been granted the knowledge (on time, at my 21 years old, when I feel I'm already reaching the limits of my youth) of the summit of pleasure. Félix is with me, but he's gone in a second. As a matter of fact, I would never see him again. His questions have been imprinted upon my mind. They have opened a channel through which those questions—which now are mine—flow towards other rivers. Perhaps, I'll never know how to answer them... I dance alone to *Heart of Glass* along with other 115 persons, and I even believe that the singer is sharing the dance floor with all of us... and my triumphant being floats amongst the ecstatic corruption of a *popper*, robotic lights, strobes, smoke, sweat, and cathartic rhythms...

I close my eyes and concentrate in a particular choreography. When I open them again, I am no longer on the dance floor. I follow someone that leads me to some sort of secret situation. We wait for the elevator to arrive in an enormous emerald-green kaleidoscope hall, the floor plant of a high-end condo stuck in the most delightful decadence. A Mexican doorman who won't answer to my Spanish greetings looks down on us. We get into the lift, and the person who brought me here pushes the button of the 32nd floor. The way up is so heavy that it seems an extension of the apathy of the fellow countryman we have just left behind. The door finally opens, and we can't avoid having to climb over a hill of clothes (only designer signature garments). We can not cross over the top, so I follow this person by opening tunnels through the piles. I go on doing that even when I feel foreign body parts all over me, and while I also rub my own parts upon someone else's... but I go on; we go on swimming... (my mouth is stuffed with a sock, hair, flesh... Half my body is covered by a Saint-Laurent which is torn when feeling the edge of a Valentino sleeve that also ends up by tearing its silken threads apart... I have a button in my belly button, and I button up and off my belly button... My throat is now filled with the sleeve of something like a military shirt, black as a fascist uniform, and I can not resist the penetration of my left foot inside a pair of Lacoste shorts which will hardly recover their whiteness... And the battle goes, on and on, inside and out, over and under the swollen hill, while it is filled-up, torn apart, flooded... It goes on until the peak gives way and lies flaccid as a *Chiconcuac* woolen sweater).

Then, with the ensuing loosening up, our looks rest upon a window with a natural curtain woven with the highest leaves of spring. I feel his hand caressing the back of my neck. There is more modern empire architecture over the fresh boughs and the grey clouds that tell a storm is coming linger above. My hands are also pouring affection. He kisses my hair. It must taste like the lotions impregnated in the fabulous 1978 summer-autumn *prêt-à-porter* collections. The mouse is vain; it licks its hands and then checks to see how they look after the early washing-up. A joyful thought crosses my mind during these moments of contemplation. Maybe I am approaching something that I have heard they call plenitude. While busy in those thoughts, the most atrocious incident ever imagined lashes the harmony of eternal natural deeds. With no warning, with no previous communication or even a threat, a dove dominated by an unheard of bestiality, furious and blind with rage, irrupts upon the body of the small rodent, pecking it, unrelenting, with such a violence that it drills off the head and ends up by tearing the miserable body apart. That horror is an omen of the things to come. The trees swirl madly, and their leaves and branches fall and turn to dust. The frightful howling of the reckless wind makes us want to run away. My companion, still nameless, evaporates between the rags. I go down on the elevator, towards the gallows. It's raining shit outside, and

a long-lasting feeling that mixes fear, disgust, anxiety and scorn is born in me... a filthy feeling which prevents me from approaching anyone... a monstrous trauma which lasts until one night, ten years later, I lie in a fetal position, overwhelmed by an e trip, and I assimilate Héctor's death, and the death of so many other friends, and I finally achieve resignation.

From that sinister moment on, pus and the foam of rage have corroded everything, everywhere. A complete generation was erased from the rotting body of the world. And in spite of our blessed resignation, the purge is still going on thirty years later...

3.

Now, I will want to believe that Félix did make it. Of course he did, that same afflicted and courteous Félix I met in NY was the artist who was able to capture the peculiar features of a time of frailty, loss, revolt, party, conquest, fear, horror, death... and in a very consistent manner, as any other grand master of the expression of a humankind wounded in its essence, he will make those timeless subjects last. As such, he also found the just "entropy" were the reductionist bases of Minimalism manage to go beyond their purely diagrammatical conditioning, their lack of spirituality, and succeed while they still keep their complexity and austerity. Or pervert minimalism with a poetics that goes hand in hand with the naked soul and the loving memory. From another perspective, his work managed to collapse the limits of a border which that movement placed at its core, as a physical illustration between the public and the private sphere, and move on to a more solid principle which—even if it is melancholic and introspective—expresses community and access... I would like to believe, for many.

4.

I don't know, as a pessimist I doubt that the nature of the psyche will become less unstable in the future. Memory is becoming more fractured and unbalanced day by day. The isolation proper to modern societies is just like the one which prevailed during those sunny afternoons of illusion, or even worse. And desires are increasingly adulterated by economic interests, while the transgressing value of true love and eroticism seems to be nothing but another profitable quality. Fortunately, and even if he longs for those days when freedom was conquered and is ill with solitude, Félix is still with us... to preserve the memory, to write fantasies, to maybe recover the desire to love.

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES. A POETICS OF THE INTERVAL. José Luis Barrios

Language is a support endlessly reborn from the bond between men; pederasts alter it, parody it, and dissolve it. Amongst them, liberated from the severe gaze of society, those mad women recognize themselves by the shame that they clothe in glitz.
Jean GENET, *Fragments*.

On August 12, 2009, US President Barack H. Obama posthumously awarded the Presidential Medal of Freedom- the highest civilian honor in that country- to Harvey Milk

Genet wrote his *Fragments* –the piece from which the epigraph that opens this paper was taken– in 1954. Fifty-five years passed between Genet’s text and the news of the posthumous title awarded to Harvey Milk. Jean Genet wrote *Fragments* while he underwent a creative crisis produced by the fact that French intellectuals had recognized him for his work, and because he had broken up with his lover. More than half a century later, Obama bestowed the political honor upon the leader of the American gay movement, something especially notorious given that the initiative was promoted by the first black president of the USA. The truth is that these fifty five years prove that there was an historical change. The politics of desire no longer occupy the place of resistance and transgression; instead, they have become the symbol of the legitimacy of democracies, difference, and minorities.

We would have to think the artistic practices by Félix González-Torres upon the horizon that lies between that which is marginalized and that which appears as the instituted discourse of difference, a location that is both geopolitical-historical and aesthetic-poetical. While Genet’s writings mostly deal with the relations between desire, homosexuality, crime, and marginality– i.e. with an aesthetic located in the fringes, in the sites of exclusion, in the place of the body and its overflowing desire–, Milk’s political activism occupies a place won by the bodies inside the instituted space of representation. Since it is located somewhere between these extremes; between that which is excluded and that which gains legitimacy– i.e. between the sovereignty of desire and body management–the work by Félix González-Torres should be regarded as a poetics of the interval.

Here, the interval has two meanings at least: one is political and the other, poetical. Perhaps, the fundamental difference between the feminist movements of the 1960s and 1970s, and the gay movements of those years and the first half of the 1980s is the place of the political location of the bodies. In general, the liberation of the female gender confronts the public with the private spheres, as well as household labor with work outside the house, and morality (which allows for a Spanish pun with *morar*: to dwell) with the polis. That is, it moves the body confined to the room out into the public space. Instead, the bodies of gay movements are located in an interstitial space, outside the house and yet away from the public arena. To put it shortly, the homosexual body is built in places such as the club, the bar, or the toilet. This is not irrelevant, as shown by the Stonewall riots–the origin of the *gay pride parade*. But mostly, it is not irrelevant because of the political implications of the relation between the body, pleasure and the production of discourse; a relation which, in turn, is defined by this condition of the place.

The history of interchange spaces for homosexual bodies is closely related to the meaning of the semi-public/semi-private places where community relations are built. The party appears as the affective setting where social intercourse takes place; thus, joy, laughter, eroticism, and sexuality form a part of the construction of these spaces. Certainly, spatial location–from transvestite and drag queen bars to S&M clubs–marks a radical difference from other 1960s, 1970s, and 1980s movements based on the affirmation of difference. Perhaps, the closeness of the bodies can explain why these spaces–as tolerated clandestine spots for resistance–produced a political differential. This explanation would be based on the affective potential of the bodies, granted by the eroticism, genitality and eschatology in homosexual sexuality. The overflowing of pleasure generated by this sexuality creates a potential political production of affection, as well as a symbolic production that is able to disrupt the inside-outside dichotomy. The revolutionary function attributed to nineteenth century brothels and opium dens by Baudelaire is both close and far away from gay meeting places. While they are similar to brothels because both are places for pleasure, they are different from them because the pleasures they house are negotiated as dislocations of the binary relations between pleasure and domination. They are spaces for the differentiated production of subjectivity. Neither better, nor worst than the other kinds of production, the one that takes place in these sites may not be explained through the logic of interchange that defines relations inside the brothel. In them, production is generated by the flow of pleasure that deterritorializes the sites assigned to it.

In any case, these interstitial spaces permeate a good portion of the works by Félix González-Torres giving place to some sort of poetics of enjoyment, one that constructs the political as a defined aesthetic experience. This poetics comes from the way in which his works evoke the sense of something being shared; of an unspeakable community which—in its production—moves back and forth between pleasure, laughter and joy; a poetics that does not forsake the meaning that death has for this movement, even when it is joyful. In the work by Félix González-Torres, the body in space becomes desire as politics, building a poetics of the space as a dream science of the interval. He turns the poetics of clandestinity into an aesthetic that evokes the liminal zones of desire where subjectivities are produced and come into play.

The artist takes that which belongs to the clandestine and subverts the relations between the public and the private spheres by placing them at a non-place. There, it becomes visible as a sheer affirmation of life. Speaking about aesthetics supposes that one is dealing with a configuration of experience given by a certain organization of sensory data in time and space. In my perspective, the aesthetic operation undertaken by Félix González-Torres may be explained through the dialectic relation between a minimum use of forms and resources, and a maximum affectation of the audience in meaningful/aesthetic terms. In pieces such as *"Untitled" (For Stockholm)* [1992] or *"Untitled" (Golden)* [1995], the relation between the materials and the minimalist composition has a lyrical character, it is a pure creation of atmospheres and moods. Nevertheless, these atmospheres are not withdrawn from the possible places of experience, or from the glitz that Genet speaks of. But unlike the glitz of the French author, the one in González-Torres's work does not celebrate shame, but the place of laughter and desire as difference producing political affections. In these works, time and space are almost pure lyrical-abstract expression, and still they remind us of certain impressions related to the decoration and style of the 1980s gay bars and clubs. Here, the glitz turns clandestinity into a dream-like displacement towards the territory where these places belong, but it still doesn't explain them. The Minimalist translation of these materials enhances the signification of the referent, and pushes it forward until it is able to call us forth, not as particular places and codes would do, but as the mere sensorial condition of the partying community. Here, the semantics of the materials and their evocative potential produce a dialectic relation between the body and its pleasures which works as a critique of morality and its politics of representation, management, and social distribution. Far from the aesthetics of the bodies produced by the systems of domestication of differences, the production by González-Torres explores pleasure and not its representation. Perhaps that is why he can not be pigeonholed within those practices, rather—and there lies his quality as a contemporary artist—he displaces the regional function of meaning towards abstract aesthetic forms. This does not mean that he creates non-political experiences, on the contrary: his works produce an intensified sensation of politics as pure affectivity, some sort of immersion where the body is lost in a delirious game. Far from the postmodern notion of the artist as an ethnographer, the poetics of Félix González-Torres is political insofar as it is an aesthetic where the place of experiences and affections determines the production of subjectivity. Perhaps, the game that the artist establishes in many of his works—which have subtitles instead of titles—is a sample of the kind of displacements where experience matters because it requires the receptor to get involved in the production of meaning. From my perspective, the fact that the referent always comes second (as a subtitle) prevents sensations and affections from being re-inscribed into it. Instead, we dwell inside the referent because experience is produced *in common*.

Perhaps this allows us to understand another register of the notion of *democratic art* that González-Torres used to describe his production. The experience of that which we have *in common* is related to the way in which intimacy calls for absence when it is in public, just as it happens with (*"Untitled"*), 1991, the location of the billboards he installed in New York or Buenos Aires. The billboards showed the picture of a bed where one can barely guess the traces of the body that once laid on it. This can also be seen in the way in which he invites the audience to play and steal candies. In the end, it would seem that when the body and its pleasures, complicities, and pains matter, an operation of desacralization through activation is under way. This is also what happens in *"Untitled" (Go-go dancer platform)* [1991], a work where a *go-go dancer* dances on a platform mobilizing the museum space and eliciting a life-celebrating smile because it hints at the hidden places we have been speaking of, but also because it desacralizes classical figures such as Michael Angelo's *David*. A place for irreverent laughter becomes an aesthetic experience, but the platform itself, with light-bulbs attached to the floor also becomes the index of an uncertain place, of a pun upon which the flipside of the aesthetic of the clandestine is drawn. This is the politics of the interval: glitz that laughs, but which maybe also sings an absence when it does.

Call these games of fading reflections love, reflections that are left breathless until they no longer stay on the walls of golden rooms... Thus speaks an oblique reason that watches, fascinated, how death appears in every accident.
Jean GENET, *Fragments*.

The fifty-five years that separate Genet's piece from the State recognition awarded by Obama to Harvey Milk may as well be read as an allegory of the way in which the history of power and its systems of representation have dealt with the condition of the body and sexual diversity. Nevertheless, we should suspect the actions aimed at taming pleasure and distributing the locations where it takes place. Jean Genet's radicalism belongs to the freedom of Sade. For the French writer, homosexuality, crime, and neglect are the necessary conditions of eroticism as sovereignty. In it, Eros and Thanatos become signs in abjection: there is no way out. Glitz is the wall where bodies are left breathless. Perhaps the poetics of Félix González-Torres operate inside this exhaustion, this certainty of how untamable life is. These glitz, illusion, and parody dissolve language, and even desecrate it—in spite of Genet—, until they laugh themselves to death: this is the unsolvable place of the body and its desires.

BIOGRAPHY

Félix González-Torres was born in Guaimaro, Cuba, on November 26, 1957. He lived there with his parents and siblings (he was the third of four) until 1971, when he and his sister Gloria were sent to boarding school in Spain for three months. From Madrid he went to the home of relatives in Puerto Rico. In 1976 he graduated from the Colegio San Jorge and actively participated in the artistic and intellectual scene in San Juan. In 1979 he moved to New York thanks to a scholarship from the Universidad de Puerto Rico to study at the Pratt Institute in Brooklyn, where he received a BFA in 1983. That same year, after not having seen his parents since 1975, he returned to Cuba. He also participated in the Whitney Studio Program for a second time—he had participated in 1980 as well—and met Ross Laycock at the Boybar; Laycock would be his partner until he died of AIDS in 1991. In 1983 his parents and siblings Mayda and Mario escaped from Cuba. In 1987 he was awarded an MFA from New York University.

From 1987 to 1991, he formed part of the art collective Group Material while simultaneously making his own work. From 1987 to 1989 he was an adjunct professor in the art department of New York University. In 1988 he held an exhibition in the Ratvovsky Gallery in New York. He was awarded the Artists Fellowship from the National Endowment for the Arts, the Cintas Foundation Fellowship (Miami), and the Pollock-Krasner Foundation Grant. In 1990 he held the exhibition *Every Week There Is Something Different*, his first at the Andrea Rosen Gallery, which still represents him, and he taught the class *AIDS and Its Representation and Social Landscape*, at CalArts, Valencia, California.

In 1991 Ross Laycock died in Toronto. That year, González-Torres exhibited individually at the Whitney Biennial and as a part of Group Material. He was awarded the Gordon Matta-Clark Foundation Award. In 1992 he exhibited his celebrated poster with the image of the empty (though previously occupied) bed at twenty-four different locations in Manhattan as part of the Museum of Modern Art's *Projects* series. In 1994 he opened his show *Traveling* at the Los Angeles Museum of Contemporary Art; that show was later exhibited at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington D.C. and at the Renaissance Society in Chicago.

In 1995 his first retrospective was held at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York; that exhibition later traveled to the Centro Galego de Arte Contemporánea in Santiago de Compostela and the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Throughout his lifetime he participated in innumerable group shows, including *Art in Our Time*, at the Walker Museum in Minneapolis (1991), the Venice Biennial and *SITE/Santa Fe* (1993), and *Das Americas*, at MASP, Museu de Arte de São Paulo (1995).

Starting in 1996 major exhibitions of his work have been held at several museums, including the Sprengel Museum in Hanover (1997–1998) and the Serpentine Gallery in London (1999–2000). The most recent such exhibitions include a retrospective at the Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwartskunst in Berlin and the exhibition *America*, where he represented the United States at the 52nd Venice Biennial.

Félix González-Torres died of AIDS in Miami at the age of 38, on January 9, 1996.

Créditos de reproducciones

Para todas las obras de Félix González-Torres:

©The Felix Gonzalez-Torres Foundation, cortesía de Andrea Rosen Gallery, Nueva York.

Créditos fotográficos

Jorge Miño, pp. 10, 19 (abajo), 29, 53, 81 (abajo); Oren Slor, pp. 8, 14, 56, 58 (abajo), 83; André Morain, cortesía Galerie Ghislaine Hussenot, París, pp. 16 (izq.), 17; Douglas Parker, cortesía Roni Horn y Hauser & Wirth Collection, St. Gallen, p.16 (der); Jens Ziehe, cortesía Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlín, pp. 20 (arriba y abajo izq.), 35; Peter Muscato, pp. 19 (arriba), 20 (abajo derecha), 41, 43, 64, 68, 74-76, 78, 80; J. Salomón, cortesía Myriam y Jacques Salomon, París, p. 24; Paulo Pellion, cortesía Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turín, p. 40; Andrew Cross, cortesía de Serpentine Gallery, Londres, p. 38; Neil Goldstein, cortesía Magasin 3, Stockholm Konsthall, Estocolmo, p. 51; Ellen Page Wilson, p. 37; Stefan Rohner, cortesía Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, St. Gallen, pp. 44-45, 60-61; Stephen White, cortesía Serpentine Gallery, Londres, pp. 41, 72; Christopher Smith, p. 50 (arriba); Ralduca Blidar, pp. 50 (abajo), 54-55; Marc Damage / Tutti, cortesía de Ninart Centro de Cultura, México D.F., p. 52; James Franklin, cortesía Luhring Augustine Hetzler, Los Ángeles, p. 67; Tyler C. Wrispon, p. 62; Sue Tallon, cortesía The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, p. 66, 81 (arriba); Michael Herling / Uwe Vogt, cortesía Sprengel Museum Hannover, Hannover, pp. 65, 73; Fred Scruton, p. 71; Tom van Eynde, cortesía The Renaissance Society, Chicago, p.77; Alex Slade, cortesía The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, p. 82.

Créditos adicionales

"Untitled" (Placebo), cortesía The Museum of Modern Art, Nueva York, pp. 16, 49, 65; "Untitled" (For Jeff), cortesía Roger Barnett, p. 50-51; "Untitled" (Para un hombre en uniforme), cortesía de Colección Marieluise Hessel, Hessel Museum of Art, Center of Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, p. 52; "Untitled", cortesía Fundación CIAC, p. 57; "Untitled", cortesía Michelle Reyes Landers, p. 56; "Untitled" (Chief Justice's Hands), cortesía Fundación CIAC, p.58 (arriba); "Untitled" (Klaus Barbie as a Family Man), cortesía colección privada, p. 58 (abajo); "Untitled" (Last Letters), cortesía La Colección Jumex, p. 59 (arriba); "Untitled" (My Soul of Life), cortesía Fundación CIAC, p.59 (abajo); "Untitled", cortesía de Art Institute of Chicago, Chicago, y San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, pp. 60-61; "Untitled", cortesía Steve Lin, p. 62; "Untitled" (Ross Scuba Diving), cortesía La Colección Jumex, p. 63; "Untitled" (March 5th) #2, cortesía Fundación CIAC, p. 64; "Untitled" (Rossmore), cortesía Roger Barnett, p. 80; "Untitled" (NRA), cortesía de Astrup Fearnley, Oslo, p. 66-67; "Untitled", cortesía de Andrea Rosen y The Estate of Félix González-Torres, Nueva York, pp. 54-55; "Untitled" (Death by Gun), cortesía de The Museum of Modern Art, Nueva York, pp.66-68; "Untitled" (Alice B. Tocklas and Gertrude Stein), cortesía colección privada, p. 69; "Untitled" (Aparición), cortesía Fundación Televisa A.C., p. 70; "Untitled", cortesía Fundación CIAC, p.71; "Untitled", cortesía de Rosa y Carlos de la Cruz, Key Biscayne, pp.72; "Untitled" (Perfect Lovers), cortesía de Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, pp. 76-77; "Untitled", cortesía de Andrea Rosen y The Estate of Félix González-Torres, Nueva York, p. 78; "Untitled" (Chemo), cortesía de Colección Glenstone, p.81 (abajo); "Untitled" (Strange Bird), cortesía de Art Gallery of Ontario, Toronto, p. 81 (arriba).

Félix González-Torres. Somewhere/Nowhere Algún lugar/Ningún lugar, catálogo de la exposición del mismo nombre, editado por el Museo Universitario Arte Contemporáneo se terminó de imprimir el 24 de febrero de 2010 en los talleres de FOGRA, Mártires de Tacubaya 62, Tacubaya, C.P. 11870, México, D.F.

Se tiraron 500 ejemplares, en papel Bond Copamex de 120 y 150 gr. En la composición se utilizó la familia tipográfica Apex New PS de 6-40 pt. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ana Laura Cué y Katnira Bello