

DAVID WOJNAROWICZ

La historia  
me quita el sueño

DAVID WOJNAROWICZ



**DAVID WOJNAROWICZ**  
La historia me quita el sueño

David Breslin y David Kiehl

Ensayos de Julie Ault y Cynthia Carr



Ligado a la efervescente escena contracultural neoyorquina de finales de los setenta y principios de los ochenta del pasado siglo, años de gran incertidumbre económica y profundos cambios sociopolíticos, David Wojnarowicz fue un artista autodidacta e iconoclasta que en sus trabajos utilizó —y a menudo fusionó— una gran diversidad de medios expresivos, desde la pintura y la fotografía a la escritura y el vídeo, pasando por la escultura, la creación de *collages* y fotomontajes o la instalación. Su obra, vehemente y oscura pero impregnada de una punzante belleza, nos confronta a cuestiones como la violencia social e institucional que padecen las minorías, los efectos del alejamiento del «orden natural» en las sociedades industriales avanzadas, la potencialidad crítica que tiene la figura del marginado o la vulnerabilidad física como condición constituyente del ser humano.

Tras ser diagnosticado con el síndrome de inmunodeficiencia adquirida, que él siempre consideró como una enfermedad fundamentalmente social, Wojnarowicz se convirtió en un combativo activista contra el sida. Esta lucha marcó su trayectoria artística y política. Su apuesta por hacer de la homosexualidad uno de los temas principales de su obra, así como de denunciar públicamente, tanto a través de sus trabajos artísticos como de sus textos ensayísticos, cómo se estaban conculcando los derechos de las personas con una sexualidad no normativa, lo colocó en la diana de varios gobernantes y líderes de opinión conservadores. Así se convirtió en protagonista de una serie de controversias que, examinadas con la perspectiva del tiempo, se pueden ver como ejemplos paradigmáticos de la importancia que las guerras culturales han adquirido en el debate político.

El fotógrafo Peter Hujar, a quien conoció en 1980, fue determinante para que Wojnarowicz, que en los inicios de su carrera lo que anhelaba era ser escritor, se enfocara en sus trabajos visuales. En ellos recurre a menudo a materiales desechables como mapas, recortes de revistas, periódicos o carteles de supermercados y a técnicas simples como el estarcido. De esta manera construye un imaginario iconográfico de gran densidad simbólica y articulado en torno a su noción de «mundo preinventado», con la que

pretende llamar la atención sobre los efectos devastadores que el progreso tecnológico y la avidez de la cultura occidental provocan sobre la naturaleza y los seres humanos.

De la complejidad iconográfica y la potencialidad alegórica que llegó a tener la propuesta artística de Wojnarowicz dan cuenta, por ejemplo, las impactantes obras que realizó en torno a la idea de los cuatro elementos, las piezas escultóricas que hizo con globos terráqueos o sus llamadas «pinturas de flores», *collages* pictóricos de grandes dimensiones que creó en 1990 y en los que, con la crisis del sida como subtexto, reflexiona sobre la fragilidad y la fugacidad del cuerpo y plantea la necesidad de seguir buscando y creyendo en la belleza (algo que, aunque no resulte siempre evidente, fue constante en su carrera).

La exposición retrospectiva *La historia me quita el sueño*, que tras su paso por el Museo Reina Sofía recalará en el Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean de Luxemburgo, nos brinda la oportunidad de acercarnos a la polifacética obra de este sugestivo artista, así como de reexaminar el agitado contexto cultural y político en el que se inscribe su trabajo. No queremos finalizar este texto sin agradecer el gran esfuerzo realizado por el Whitney Museum of American Art para poder sacar adelante este proyecto expositivo y resaltar, a su vez, la admirable labor de investigación y contextualización que han llevado a cabo sus comisarios, David Breslin y David Kiehl: al haber adoptado un enfoque exhaustivo, nos muestran que las diferentes facetas por las que conocemos a David Wojnarowicz (como artista visual, como escritor, como activista contra el sida...) pueden y deben concebirse como un todo integrado.

José Guirao Cabrera  
Ministro de Cultura y Deporte

Desde que inició su carrera a mediados de la década de 1970, hasta su temprana muerte en 1992, David Wojnarowicz realizó un extenso corpus de obras que constituyen una lúcida e incisiva crónica del convulsivo contexto político, social y cultural en el que este artista vivió. Su práctica representa un testimonio excepcional de las luchas y tensiones que había en Estados Unidos y, en particular, en Nueva York, la ciudad en la que desarrolló la mayor parte de su carrera, durante los años previos y de emergencia y expansión de la crisis del sida. Una crisis que, no por casualidad, coincide con el momento en el que comienzan a cobrar protagonismo dentro de la agenda política las llamadas guerras culturales que, como la información de actualidad no deja de recordarnos, han recobrado en nuestros días una renovada vigencia.

Es necesario enmarcar la obra de David Wojnarowicz en este contexto, no solo para comprender su complejidad y singularidad, sino también para contribuir a enriquecer el análisis, a partir y a través de un caso de estudio específico que en muchos aspectos podemos considerar paradigmático, de lo que en aquellos años aconteció. Pero además, como nos advierten David Breslin y David Kiehl, comisarios de la muestra, debemos ampliar el foco y poner en relación la figura y el legado de Wojnarowicz con una amplia tradición de autores —de Walt Whitman, Allen Ginsberg o William Burroughs a Philip Guston, Nancy Spero o Kathy Acker, pasando por Barbara Kruger, Felix Gonzalez-Torres o Zoe Leonard— que se han confrontado de forma crítica a los mitos norteamericanos, evidenciando y denunciando las violencias y opresiones que generan. Esto resulta especialmente pertinente en un contexto como el actual, cuando en Estados Unidos, al igual que en otros muchos lugares del mundo, se está viviendo un profundo proceso de regresión política y cultural de consecuencias imprevisibles.

Con una formación académica limitada e irregular, debido en gran medida a la difícil situación que vivió durante su infancia y juventud, David Wojnarowicz, antes de comenzar su carrera como artista visual, quiso ser escritor. En realidad, nunca dejó de aspirar a ejercer como tal, pues incluso en su etapa más intensiva y exitosa como

artista (en los años ochenta llegó a adquirir un cierto renombre dentro del circuito de galerías del East Village neoyorquino) siguió escribiendo con asiduidad, tanto textos literarios y autobiográficos como otros de índole más teórica o ensayística. Lo textual ocupó siempre un lugar muy importante en su producción, en la que la escritura y las imágenes son complementarias entre sí, formando un todo indivisible.

De la estrecha relación que mantuvo con la literatura da cuenta también la gran influencia que ejercieron en su obra escritores como Arthur Rimbaud o Jean Genet. Al primero está dedicado *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York, 1978-1979] donde fotografía a varios amigos con una careta a tamaño natural del escritor francés posando en distintos espacios de Nueva York que habían sido importantes para él y que, en su precoz adopción de la serialidad y del *collage* representa el inicio de su etapa de madurez artística. Del segundo lo que Wojnarowicz admiraba era, por un lado, su concepción erotizada del universo y, por otro, su reivindicación de la figura del marginado y su manera directa de mostrar la experiencia homosexual.

Por su decidido empeño de abordar explícitamente el deseo homosexual, de defender los derechos de la comunidad LGTBI y denunciar la desprotección jurídica y la marginación social y cultural que sus miembros sufrían, a lo largo de su carrera se vio envuelto en diversas polémicas, algunas de las cuales incluso llegaron a tener una cierta repercusión mediática. Como, por ejemplo, la que le enfrentó a la American Family Association (AFA) por la utilización que esta hizo de varias obras suyas para criticar la política de financiación del National Endowment for the Arts (NEA); o la que sostuvo contra el presidente de esta institución por su decisión de retirar parte de la subvención que la NEA había otorgado a la muestra colectiva *Witnesses: Against Our Vanishing* a causa del ensayo que Wojnarowicz escribió para el catálogo de esta.

Tras la irrupción de la crisis del sida, que acabó con la vida de varios de sus mejores amigos y, finalmente, también con la suya, el activismo político ocupó un lugar cada vez más relevante tanto en sus propuestas artísticas como

en su actividad pública, llevándole, por ejemplo a colaborar con ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), grupo de acción directa fundado en 1987 en Nueva York para llamar la atención sobre la pandemia de sida y denunciar la negligencia del gobierno en su gestión y la especulación que las compañías farmacéuticas estaban haciendo con ella. Cabe destacar a este respecto que la fotografía con los labios cosidos que le hizo Andreas Sterzing (fotografía inspirada, a su vez, en una imagen de su inacabado filme *A Fire in My Belly*) se convertiría en uno de los emblemas más destacados del activismo contra el sida.

Las diferentes formas de violencia física y simbólica que en aquellos años sufrían las personas homosexuales y la ira que Wojnarowicz sentía por la pasividad, cuando no directa complicidad, del poder político ante ellas, son abordadas en piezas como *Incident #2—Government Approved* [Incidente nº 2—Con la aprobación del gobierno, 1984], *Untitled (One Day This Kid...)* [Sin título (Un día este niño...), 1990-1991], obra que podemos ver como una suerte de manifiesto (y, a la vez, testamento) artístico-vital de este autor.

La reflexión sobre la vulnerabilidad del cuerpo adquiere una gran centralidad en la última etapa de su carrera, donde se hace palpable el temor —y, de algún modo, también su resignada aceptación— ante una muerte que sabía inminente. A este respecto resulta especialmente conmovedora, tanto por su crudeza anticipatoria como por su carga alegórica, *Untitled [Face in Dirt]* [Sin título (Rostro en la tierra), 1991], en la que se hizo fotografiar por su amiga Marion Scemama semienterrado en una zanja que ambos habían excavado en algún punto impreciso de Chaco Canyon (Nuevo México). En torno a la conciencia y la experiencia de la fragilidad del cuerpo, individual y colectivo, también giran trabajos como *Untitled (When I Put My Hands on Your Body)* [Sin título (Cuando pongo mis manos sobre tu cuerpo), 1990] o *Sometimes I Come to Hate People* [Sin título (A veces odio a la gente), 1992], obras que formaban parte de una nueva serie compuesta por piezas fotográficas de gran formato con textos serigrafados que, debido al estado de debilidad en el que estuvo durante

los últimos meses de su vida, no pudo llegar a completar.

Un elemento que también está muy presente en sus obras son los mapas, que utiliza para hablar del progresivo proceso de distanciamiento entre naturaleza y cultura que había promovido la civilización occidental. Proceso en el que la cartografía, como herramienta de legitimación geopolítica, ha jugado un papel clave. Su noción de «mundo preinventado», desarrollada en el ensayo «Living Close to the Knives», incide en esta cuestión y será central en la producción artística que David Wojnarowicz realiza en la segunda mitad de la década de 1980. Los *collages* fotográficos y las abigarradas composiciones pictóricas que lleva a cabo en esos años, trabajos en los que opera de un modo no muy diferente al seguido por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, describen metafóricamente la degradación ecológica y el profundo malestar existencial que, a su juicio, había provocado la gran maquinaria civilizatoria, al tiempo que dan cuenta de la añoranza/anhelo que este artista sentía por un utópico mundo anterior al «mundo preinventado». Un mundo donde la intervención humana no había alterado y destruido el «orden natural». A través de una tan exhaustiva como cuidada selección de las obras que produjo a lo largo de la escasa década y media que estuvo en activo, complementada con materiales documentales de diversa índole procedentes del archivo del autor, la exposición *David Wojnarowicz. La historia me quita el sueño*, nos permite (re)descubrir y sumergirnos en el complejo y poliédrico universo poético que este artista generó. Optando por un acercamiento integral a la figura y la práctica de Wojnarowicz, en ella se pone de relieve tanto el importante papel que este creador desempeñó en la escena artística *underground* de Nueva York en la década de 1980, como la vigencia y capacidad/potencialidad de interpelación que, por su voluntad de aunar lo político con lo estético, lo corporal con lo espiritual, lo personal con lo colectivo, su obra sigue teniendo.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía





## Índice

- 10 Prólogo  
*Adam D. Weinberg*
- 15 Introducción  
*David Breslin y David Kiehl*
- 19 Caos, orden y placer  
*David Breslin*
- 41 Apuntes para un marco de referencia  
*Julie Ault*
- 79 Catálogo  
*Textos de David Kiehl*
- 219 Cronología biográfica  
*David Wójnarowicz*  
*Cynthia Carr*
- 244 Lista de obras

## Prólogo

Adam D. Weinberg  
Director Alice Pratt Brown  
Whitney Museum of American Art

En 1985, David Wojnarowicz participó en la Bienal del Whitney *East Village/graffiti*, un sueño hecho realidad que había perseguido durante mucho tiempo pero que despreció nada más alcanzarlo. «Una vez me encontré con él por la calle», ha escrito Cynthia Carr, la autora de la magistral biografía de Wojnarowicz y de la cronología que aparece en este catálogo, «[...] le felicité, y parecía muy afectado, y me dijo, “Si no fuera gay, me largaría de Nueva York ahora mismo, me iría a vivir a un pueblo y me pondría a trabajar en una gasolinera”»<sup>1</sup>. Wojnarowicz tenía una personalidad dividida, como se insinúa y se representa en tantas de sus obras, por ejemplo, en *Self-Portrait of David Wojnarowicz* [Autorretrato de David Wojnarowicz, 1983-1984], una pieza en la que transformó un retrato que le había hecho Tom Warren en una imagen bifurcada de un artista sereno, casi desafiante, parcialmente envuelto en llamas<sup>2</sup>.

Puede que, en cierto sentido, Wojnarowicz, un hombre perseguido por el fantasma de la muerte durante años, no aspirara a otra cosa, en realidad, que a gozar de una vida anónima, «normal», sirviendo gasolina en un pueblo norteamericano. Pero eso no pudo ser. A pesar de su limitada y caótica educación formal —con una estancia breve pero provechosa en la High School of Music and Art de Nueva York—, era, por su propia naturaleza, un intelectual visceral, emocional y político. Tenía una mente insaciable, ávida de experiencias. Devoró los libros de Arthur Rimbaud y de Jean Genet (dos autores que ejercieron una profunda influencia en su propia obra), escribió poesía, hizo películas y fotografías, fue músico, pintor y escultor. De hecho, además de su faceta artística, sus abundantes textos, inspirados y a menudo cargados de rencor, le han convertido en uno de los cronistas más lúcidos de su generación. Su «universidad» fueron las calles, los bares, los clubes y las galerías del Lower East Side, y los muelles del río Hudson; y sus compañeros de clase, artistas como John Fekner, Luis Frangella, Nan Goldin y Kiki Smith. El extraordinario fotógrafo Peter Hujar, veinte años mayor que él, fue su mentor, su profesor y su amigo.

Wojnarowicz dijo en cierta ocasión que, a mediados de los años ochenta, el Whitney Museum le había abierto «todas las puertas y la gente solo quería obras firmadas por mí.

Fue una sensación agobiante, inquietante, desconcertante»<sup>3</sup>. Las instituciones en general le desconcertaban, le decepcionaban y le indignaban. Desconfiaba de ellas y le enfurecían, con toda la razón del mundo. Como escribió William S. Burroughs en el texto publicitario de la cubierta de *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (1991), el oportuno título de las memorias de Wojnarowicz, la suya es «la voz del viajero, del paria, del ratero»<sup>4</sup>. Al leer la cronología de Carr incluida en este catálogo o las memorias del artista, descubrimos una infancia traumática y brutal, dominada por los abusos, el desplazamiento y la marginación. Por su temperamento y por su educación, Wojnarowicz no tenía el más mínimo interés en que le aceptaran. «Me encuentro inmerso en un proceso de distanciamiento de [...] mi entorno», escribió, «que me permita entender lo que siento y lo que puedo encontrar. Estoy intentando sacudirme de encima el peso del mundo preinventado para poder descubrir lo que hay debajo de todas las cosas»<sup>5</sup>. Esta idea —la de observar las cosas sin prejuicios, sin ideas preconcebidas, más allá de las convenciones sociales y artísticas— aparece de manera recurrente en su vida y en su obra.

No obstante, Wojnarowicz era un romántico que creía en el poder, en la expresividad y en la eficacia política de su arte. Tenía sentimientos terriblemente encontrados en relación con su supremacía artística, pero era un optimista, un rasgo de su personalidad que, a pesar de sus deseos más arraigados, contribuyó a que se acabara integrando en el sistema. Como observa la aclamada novelista Hanya Yanagihara en el incisivo ensayo que ha escrito para la edición inglesa de este catálogo, el poder de la obra de Wojnarowicz reside en su sinceridad. En su obra, según esta autora, «existe una diferencia entre el cinismo y la ira [...] la ira es la compañera de la esperanza»<sup>6</sup>.

El activismo político inherente a la vida y a la obra de Wojnarowicz nos revela a una persona en guardia, recelosa y francamente cabreada con el sistema en general y con el mundo del arte en particular. En su ensayo «Postcards from America: X Rays from Hell» afirmaba que «los museos más importantes de Nueva York, por no hablar de los del resto del país, son tan culpables de [...] aceptar

un tipo de expresiones culturales y rechazar otras»<sup>7</sup> como el gobierno en relación con la epidemia del sida. Wojnarowicz, en efecto, era consciente de que el papel de los museos de arte contemporáneo, por su propia naturaleza, es tremendamente controvertido: por una parte, forman parte del sistema, pero, por otra, defienden a unos artistas marginales, rebeldes y revolucionarios que rechazan las fronteras del buen gusto y reniegan de cualquier tentativa de definición del propio arte. Esta contradicción plantea algunas preguntas fundamentales relacionadas con los museos de arte contemporáneo: ¿Cuál es el papel y la responsabilidad del museo? ¿Es posible presentar la cultura de una forma neutral y objetiva? De no ser así, ¿qué responsabilidad tiene el museo ante su público? ¿Cuáles son los principios éticos, filosóficos y democráticos que rigen sus decisiones?

Estas preguntas poseen desde hace mucho tiempo una importancia fundamental para el Whitney y, de hecho, se puede decir que forman parte de su ADN desde sus comienzos. Gertrude Vanderbilt Whitney, la fundadora del Museo, fue en su época una de las personas más ricas de Norteamérica. Aunque era una artista prestigiosa y aclamada, su posición económica generaba numerosas suspicacias, incluso entre los propios artistas a los que patrocinaba. John Sloan, un artista y activista socialista que inauguró su primera exposición individual en 1916 en el Whitney Studio, el antecedente directo del museo, se había burlado de ella unos años antes en uno de sus escritos. «La Sra. de Harry Payne Whitney, la rica escultora... por lo menos tiene un magnífico estudio donde trabajar»<sup>8</sup>. Aunque, con el tiempo, acabaría reconociendo que Gertrude Whitney era una persona generosa y comprometida, Sloan era consciente de los numerosos conflictos a los que tenía que enfrentarse la fundadora del museo: «La Sra. Whitney compraba discretamente pinturas y esculturas, y, mientras lo hacía, se preguntaba cuál era la mejor forma de ayudar económicamente a un artista sin caer en la mera caridad. Comprendió que los artistas necesitaban un espacio donde exponer sus obras, estudios con alquileres asequibles y ayudas económicas que se pudieran prestar sin correr el riesgo de discriminar únicamente sobre la base de la necesidad o de la calidad. Pues, ¿quién puede juzgar la calidad

artística sí, hoy en día, como siempre, incluso los jurados compuestos por artistas siguen seleccionando obras mediocres?»<sup>9</sup>. Sloan supo prever que, si de verdad quería fundar un museo, la señora Whitney tendría que ceñirse a unos principios que le permitieran definir la calidad sin tener en cuenta sus gustos personales y los de los círculos artísticos de la época. Él, al igual que Wojnarowicz, desconfiaba del éxito, de las motivaciones y del sistema en general. «Siempre hemos considerado que el éxito contemporáneo es un fracaso artístico», añadía Sloan<sup>10</sup>. El propio Wojnarowicz habría suscrito plenamente esta afirmación.

En tiempos más recientes, la exposición *An Incomplete History of Protest: Selections from the Whitney's Collection, 1940-2017*, organizada por un equipo curatorial del Whitney, mostraba que los artistas siempre se han enfrentado a los problemas políticos y sociales de su época, han cuestionado las ideas establecidas y han creado una cultura más equitativa, bien a través del activismo, de la crítica, de la docencia o de la inspiración. La muestra incluía una serie de cartas y fotografías de los archivos del Whitney que documentaban directamente las acciones que se han emprendido durante décadas en contra del Museo, entre otras la carta que redactaron los realistas americanos en 1960 criticando el interés desmesurado de esta institución por el arte abstracto, y documentación relacionada con la campaña de protesta que la Black Emergency Cultural Coalition puso en marcha a finales de los sesenta y principios de los setenta para lograr una mayor representación de los artistas y los conservadores negros en la programación del museo.

El Whitney reconoce en la actualidad, como siempre lo ha hecho a lo largo de su historia, que, en cuanto institución, ocupa una posición de poder a la que la mayoría de los artistas no pueden acceder, y que su autoridad debe someterse a la autocritica y a una vigilancia constante por parte de los artistas, la prensa y demás. Esta posición contradictoria y controvertida se puso de relieve durante las protestas del 20 de enero de 2016, cuando un grupo de artistas y organizaciones culturales exigieron el cierre de todas las instituciones culturales en protesta por la investidura de

Donald Trump como presidente de Estados Unidos. En el Whitney se decidió que el museo seguiría funcionando, pero que no se cobraría la entrada habitual, para que sirviera de espacio de reunión abierto al debate. En uno de los actos que se organizaron ese día, un programa titulado «Speak Out on Inauguration» [Di lo que piensas sobre la investidura], Martha Rosler, colaboradora habitual del museo y monitorea del Programa de Estudios Independientes, pronunció un discurso provocador, desafiante y, en el fondo, conmovedor: «Gracias, Whitney, y vete a la mierda, Whitney [...] Gracias y vete a la mierda, te necesitamos y tú nos necesitas aún más». Cuando la escuché, en un primer momento me sentí dolido y traicionado. Pero enseguida me di cuenta de que esas palabras demostraban lo importante que era para ella el Whitney, el afecto que sentía por esta institución y por su misión. Sin embargo, Rosler criticaba nuestra función como parte de los círculos culturales «elitistas», pues, como toda institución investida de autoridad, a veces podemos obstaculizar el progreso y de hecho lo obstaculizamos.

Cada artista debe determinar cuál es su relación con el mundo del arte y decidir qué significa el éxito para él, si es que significa algo. A David Wojnarowicz, el éxito le hacía sentirse como un mono con correa (una de las imágenes que el artista utilizaba para definirse a sí mismo). Es difícil saber qué pensaría Wojnarowicz —si aún estuviera entre nosotros— de esta exposición, de la domesticación de su arte deliberadamente salvaje. No sé si la consideraría un gesto de rendición o un acto de resignación. Como señalaba en un texto que escribió sobre los retratos *post mortem* de Peter Hujar, «quizá soy yo el que necesita consuelo y lo único que puedo hacer es separar las manos de mis costados, indefenso, y decir: “Lo único que quiero es algún tipo de gracia”»<sup>11</sup>. Yo, por mi parte, confío en que esta exposición haga justicia a Wojnarowicz y a su arte, que recupere respetuosa y enérgicamente su rebeldía y su indignación. Aunque creo que revelará la oscura belleza de su arte, espero que sirva además como testimonio y como llamada a la acción para que nos involucremos de manera consciente, vital y activa

en nuestra época; pues, como decía el artista, «Es agotador, vivir en una población donde la gente no se manifiesta si lo que ve no representa una amenaza directa para ellos»<sup>12</sup>.

Los comisarios responsables de este catálogo y de la exposición que lo acompaña han llevado a cabo su labor guiados por una auténtica vocación. David Kiehl empezó a dar forma a este proyecto hace más de una década y David Breslin se le unió unos años después. Aunque el arte de Wojnarowicz posee un carácter de urgencia permanente, teniendo en cuenta la situación política actual — que, en muchos sentidos, recuerda a las guerras culturales de los ochenta, la época en la que se crearon muchas de estas obras—, este proyecto no podía haberse presentado en un momento más oportuno o relevante. Los comisarios han realizado una extraordinaria labor a la hora de localizar la dispersa y extensa obra del artista para hacer posible una exposición rica, exhaustiva y variada, como debe ser una retrospectiva que abarca toda una vida.

Me gustaría expresar un agradecimiento especial a los autores que han colaborado en este volumen y han escrito sus ensayos con el mismo fervor que los comisarios de la exposición. Gracias a Julie Ault, y Cynthia Carr. En estos textos, que se sumergen en la personalidad y en la carrera de este complejo artista, se pone en práctica un procedimiento que se podría comparar con lo

que en náutica se define como la «navegación por estima»: se concentran en el rumbo que siguen individualmente cada uno de ellos, pendientes, sin embargo, de lo que hacen los demás. Tomados en conjunto, no obstante, han creado un compendio que se puede contemplar como un mosaico de una vida dedicada al arte.

*David Wojnarowicz. La historia me quita el sueño* ha sido posible gracias a la desmedida generosidad de la Ford Foundation y de la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, dos instituciones que han entendido a la perfección los motivos que nos han llevado a organizar esta ambiciosa muestra, así como al Museo Reina Sofía y al Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Quisiera dar las gracias a Brooke Garber Neidich y a Daniel Neidich, dos fervorosos partidarios de Wojnarowicz, y también al Trellis Fund por su importante apoyo. Susan y John Hess, Nancy y Fred Poses, la Robert Mapplethorpe Foundation, Fern y Lenard Tessler, John Axelrod, la Daniel W. Dietrich II Foundation y un donante anónimo nos han brindado una generosa ayuda adicional que también quiero agradecer sinceramente. Por último, es difícil imaginar un grupo de coleccionistas más comprometidos y apasionados que los prestadores de esta exposición, que han compartido generosamente sus obras para que otros puedan entender la historia de Wojnarowicz.

## NOTAS

1 Cynthia Carr, *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*, Nueva York, Bloomsbury, 2012, pp. 274-275.

2 En 1959, el psiquiatra y filósofo R. D. Laing, célebre por sus trabajos sobre la psicosis y la esquizofrenia, publicó su obra más influyente, el popular libro *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*, una obra que me pregunto si Wojnarowicz llegó a leer. En el prólogo que escribió en 1964 para una edición posterior, afirmaba que «nuestra civilización no solo reprime “los instintos”, la sexualidad, sino también cualquier forma de trascendencia. No sería de extrañar que una persona con una marcada experiencia de otras dimensiones —que no puede negar ni olvidar del todo—, rodeada de hombres unidimensionales, se arriesgue a ser destruidos por los demás o a revelar sus secretos».

3 David Wojnarowicz, «David Wojnarowicz: Against His Vanishing», entrevista con Steven Dubin, *Art Journal Open*, 25 de marzo de 2011, <http://artjournal.collegeart.org/?p=1360> [última consulta: 21/01/2019].

4 David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, Nueva York, Vintage Books, 1991.

5 Wojnarowicz, «Postcards from America: X Rays from Hell», en *Close to the Knives*, pp. 116-117.

6 Véase *David Wojnarowicz History Keeps Me Awake at Night*. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 2018, p. 69.

7 Wojnarowicz, «Postcards from America», p. 119.

8 John Sloan, *New York Scene: 1906-1913*, ed. Bruce St. John, New Brunswick, Nueva Jersey, Transaction Publishers, 2013, p. 199.

9 *Juliana Force and American Art*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1949, pp. 37-39.

10 *Ibid.*, p. 34.

11 Wojnarowicz, «Living Close to the Knives», en *Close to the Knives*, p. 103

12 Wojnarowicz, «The Suicide of a Guy Who Once Built an Elaborate Shrine over a Mouse Hole», en *Close to the Knives*, p. 261



## Introducción

David Breslin y David Kiehl

El mundo ha cambiado mucho desde que se inauguró la última retrospectiva dedicada a la vida y la obra de David Wojnarowicz en 1999. En Estados Unidos, Barack Obama se convirtió en el primer presidente negro de la historia de este país. Los inhibidores de la proteasa siguen funcionando para tratar eficazmente a los enfermos de VIH/sida y prolongar su vida. Además, se ha empezado a comercializar una nueva generación de medicamentos preventivos de profilaxis preexposición (PrEP) que han conseguido reducir los riesgos del contagio del VIH. El 26 de junio de 2015, el Tribunal Supremo de Estados Unidos resolvió, en el caso de Obergefell contra Hodges, que la constitución de Estados Unidos garantiza a todos los estadounidenses el derecho a casarse con cualquier persona a quien amen. Con todo, es indudable que en el momento actual el optimismo que ha traído el nuevo siglo está amenazado.

En los años que han transcurrido desde que se empezó a preparar esta exposición, a principios del siglo XXI, Estados Unidos han asistido al asesinato de numerosos niños, jóvenes y adultos negros indefensos a manos de la policía. La administración actual está trabajando en la construcción de un muro entre México y Estados Unidos. Se ha impuesto un veto migratorio a la mayoría de las naciones mayoritariamente musulmanas. Las deportaciones de inmigrantes sin documentos han experimentado un incremento espectacular. Se ha promulgado una legislación destinada a la vigilancia de los aseos públicos para garantizar que su uso se limite a los géneros determinados biológicamente. Debido a la crisis económica de la primera década del siglo, los salarios, el estancamiento del empleo y la acumulación de riqueza del uno por ciento de la población se han convertido en focos de interés fundamentales. La nueva percepción de la degradación del medio ambiente y de los efectos del calentamiento global ha dado lugar a algunos debates controvertidos.

Repasar la escabrosa historia de este siglo es una manera de poner de relieve la actualidad —y la intemporalidad— del arte de David Wojnarowicz. Con demasiada frecuencia, se considera que la obra de este artista no es más que una anécdota en una época desesperada

de la historia norteamericana, la época del sida y de las guerras culturales, o un reportaje enviado desde el frente mientras se libraban esas batallas. Es raro que el arte de Wojnarowicz se sitúe en el contexto de esa amplia tradición cultural entregada al estudio de los mitos americanos, de su perpetuación, de sus ramificaciones y de su violencia, y del modo en que estos mitos mantienen su vigencia por mucho que la historia de Norteamérica intente doblegarlos. Esta exposición y el catálogo que la acompaña pretenden corregir esta situación. En este proyecto estético y cultural, la obra de Wojnarowicz se puede relacionar con artistas como Kathy Acker, Gregg Bordowitz, Felix Gonzalez-Torres, Jenny Holzer, Barbara Kruger y Zoe Leonard, y con personajes históricos de la talla de William Burroughs, Allen Ginsberg, Leon Golub, Philip Guston, Nancy Spero y Walt Whitman. Se trata de una empresa común que surge en respuesta a la célebre advertencia de Bertolt Brecht: «No empieces por los buenos tiempos de antaño, sino por los malos tiempos de ahora», si es que alguna vez han existido los buenos tiempos.

Desde finales de los años setenta hasta su muerte, Wojnarowicz creó un conjunto de obras tan riguroso desde el punto de vista conceptual como heterogéneo, estéticamente. En *David Wojnarowicz. La historia me quita el sueño* no solo se examinan la pluralidad de formas, medios y estrategias que el artista desplegó en su práctica, sino que además se relaciona su obra con el contexto político, social y artístico de la Nueva York de los años ochenta y principios de los noventa.

Nacido en Nueva Jersey en 1954, Wojnarowicz tuvo una infancia y una adolescencia muy complicadas, y, entre otras cosas, sufrió maltratos físicos y ejerció la prostitución. Después de graduarse en la High School of Music and Art de Manhattan, no recibió una instrucción artística formal, y tuvo una vida marcada por la pobreza. Trabajó amistad y colaboró con numerosos artistas, cineastas y músicos, como Mike Bidlo, Peter Hujar, Richard Kern, Greer Lankton, Ben Neill, Kiki Smith y Tommy Turner, y comprendió que el planteamiento más adecuado para intentar conjugar los aspectos culturales, estéticos y

políticos debía basarse en la exuberancia de medios y en la flexibilidad.

Wojnarowicz fue poeta antes que artista visual, y en la segunda mitad de la década de 1970 viajó por Estados Unidos y por Europa. Durante su etapa de «madurez», que comienza con su serie *Rimbaud in New York* [Rimbaud en Nueva York, 1978-1979], una obra que hoy se considera canónica, integrada por fotografías de sus amigos posando en distintos lugares de Manhattan con una careta del poeta francés del siglo XIX, Wojnarowicz siguió cultivando la literatura y la música, a pesar de que había adquirido cierto renombre en los círculos artísticos del East Village. Creó *collages*, pinturas, fotografías, películas e instalaciones, y expuso en galerías como Civilian Warfare, Gracie Mansion y P.P.O.W. Cuando el sida empezó a diezmar la población del centro de Manhattan, que había sido su hogar durante más de una década, Wojnarowicz se convirtió en activista y defensor de los enfermos de sida y de los Derechos de la Primera Enmienda de la Constitución, sin desatender su carrera como artista y escritor. En esta exposición se analizan las distintas facetas de la vida y la práctica de Wojnarowicz, situándolas en todo momento dentro del complejo y enrevesado contexto en el que surgieron.

Los autores reunidos en este catálogo —Julie Ault, Cynthia Carr y los dos que hemos firmado la presente introducción— hemos aceptado la ardua tarea de lidiar con la heterogénea producción de Wojnarowicz. La creatividad de la totalidad de los textos que hemos escrito es una prueba del poder de creación de su arte: todos hemos respondido como si nos hubieran dado permiso —sin pedirlo— para crear. Y aunque no se nos ha invitado explícitamente a hacerlo, todos hemos adoptado un enfoque holístico para estudiar la obra del artista. Los escasos textos académicos que se han escrito sobre Wojnarowicz tienden por lo general a aislar los distintos aspectos de su práctica: el Wojnarowicz activista, el Wojnarowicz artista *queer*, el Wojnarowicz enfermo de sida, el Wojnarowicz fotógrafo, el Wojnarowicz escritor, etcétera. Aunque este enfoque puede resultar adecuado, en la medida en que sirve para perfilar su singularidad, también puede contribuir a perpetuar ciertas narrativas

familiares que no hacen justicia a la deliberada diversidad de su producción. Pero la obra de Wojnarowicz, en manos de estos autores, mantiene una estructura cristalina, en la que las facetas se pueden apreciar y diferenciar, sin dejar de prestar atención en ningún momento a la integridad del todo.

Además de la tendencia a periodizar la obra de Wojnarowicz, aislándola de la práctica cultural y la historia pasada y actual, existe cierta predisposición a menospreciarla. Esto puede atribuirse precisamente a su naturaleza heterogénea y a la imposibilidad de encasillarla en un estilo característico. Quizá su obra se rechaza porque a veces, sobre todo en sus primeras pinturas, la factura es defectuosa, a pesar de la prodigiosa destreza compositiva que evidencian. Quizá en una cultura artística como la actual, que concede cada vez más valor a la profesionalización del artista, la huella de la espontaneidad —de la falta de formación o de la formación autodidacta— no se aprecia o no se comprende (o se considera vulgar). Quizá este modo de hacer, en el que la práctica y la invención se llevan a cabo en público, sea anatema para un entorno cultural más amplio que ha perdido la paciencia y punto, pero que también la ha perdido con otras prácticas que coquetean con el fracaso o que no se apuntan a cualquier forma de consenso. No tenemos una respuesta precisa.

Pero permítannos proponer otra explicación para el descrédito en el que a veces queda sumida la obra de Wojnarowicz, una explicación que no se basa en argumentos relacionados con la destreza ni con el talento, con el objeto de representación ni con el estilo. La obra de Wojnarowicz es en última instancia una obra ética. Es decir, una obra inscrita en la tradición filosófica de la investigación, la sistematización y la defensa de las nociones de justicia e injusticia. En este sentido, su práctica plantea la más ingenua y sin embargo la más acuciante de las preguntas: «¿Cómo deberíamos vivir?» Es una pregunta que se suele evitar; es más fácil burlarse de la persona que la formula, sobre todo si insiste en hacerlo utilizando la primera persona del plural, «nosotros»; si insiste en llamarnos a capítulo a todos. El mito norteamericano más duradero es el del individuo, el de la soberanía

sin límites. Sin embargo, la obra de Wojnarowicz, con esa complejidad que refleja un apasionante mundo interior y un beligerante mundo exterior, quiebra este mito. Es como si «nosotros», no «yo», fuéramos los creadores de esa obra. Quizá por eso eligió como sosias a Rimbaud, el autor de la famosa frase «Yo es otro». Por tanto, ¿cómo deberíamos vivir? Esta pregunta ética, trivial pero definitiva, recorre toda la obra de Wojnarowicz y seguirá siendo importante hasta que haya desaparecido el último ser humano.



**David Wojnarowicz en una película inacabada. Montañas de Adirondack, Nueva York, julio de 1989. Fotografía de Marion Scemama**

## Caos, orden y placer

David Breslin

Hay una fotografía en blanco y negro de David Wojnarowicz, una de sus obras más emblemáticas, que me obsesiona; una presencia que se cierne como un espectro sobre esta exposición.

Wojnarowicz y su amiga Marion Scemama la tomaron en 1991, mientras vagaban por el suroeste de los Estados Unidos en el que sería el último de sus numerosos viajes por carretera. Él sentía una profunda atracción por las regiones más despobladas del planeta —en particular, por el Valle de la Muerte— y esta fotografía se tomó en Chaco Canyon, en Nuevo México. En su magistral biografía, *Fire in the Belly*, Cynthia Carr describe así la escena:

David ya conocía aquel lugar, y sabía perfectamente dónde quería representar esta fotografía. «Cavamos un hoyo», le dijo a Marion, «y yo me tumbo dentro». Sin decir una palabra, empezaron a cavar una zanja en la que le cupiera el tronco y parte de las piernas. Lo hicieron con sus propias manos. Era una tierra seca y poco compacta. Se tumbó y cerró los ojos. Marion le cubrió la cara con arena hasta que le tapó parte de los carrillos, y después se puso en pie y fotografió su rostro semienterrado, primero con la cámara de David y después con la suya<sup>1</sup>.

En esta fotografía, *Untitled (Face in Dirt)* [Sin título (Rostro en la tierra), 1991 (copia de 1993); lámina 114], la tierra que engulle a Wojnarowicz no es una arena suave y fina, sino unos terrones que se han depositado sobre su rostro como si fueran escombros. La austera blancura de su prominente dentadura refulge entre la arena como si irradiara luz. Las cavernas de sus fosas nasales anuncian la oscuridad y la profundidad de lo que se oculta debajo. Aunque me encantaría interpretar que en esta obra Wojnarowicz suscribe plenamente el dictamen del *Génesis* —«Pues polvo eres, y en polvo te convertirás»—, me siento incapaz de hacerlo. Y aunque resulta tentador considerar que Wojnarowicz se inscribe con esta fotografía en la inmensidad del tiempo geológico, creo que esta interpretación tampoco le haría justicia a un artista tan pendiente de la época que le tocó vivir, por mucho que se preocupara por la *longue durée*, o incluso por lo intemporal. Vivo o muerto, Wojnarowicz ha sido sepultado por la

lluvia de escombros que sucede a una catástrofe. Se trata de una fotografía que ejerce la violencia física, política y social del sida. Es una instantánea que conmemora y llora de antemano su propia muerte, que tendría lugar dos años después, el 22 de julio de 1992.

Comenzar por esta fotografía es empezar por el final<sup>2</sup>. Por supuesto, esto es un fenómeno característico de la retrospectión. Y la presencia espectral —y la primacía— del final son aún más acusadas cuando se puede considerar que la muerte del artista fue en cierto modo prematura o inoportuna. Cuando se evalúa la obra y la práctica de Wojnarowicz y de otros artistas de su generación que murieron por culpa de enfermedades o de complicaciones relacionadas con el sida, se impone la tendencia —casi la obligación— de empezar por la muerte. No hay nada intrínsecamente negativo en este recurso fáctico. Resulta instructivo —por no hablar de la autoridad que confiere—, oponer resistencia al lenguaje moderadamente desdeñoso de la «muerte inoportuna» y trabajar directamente a partir del material en bruto de una vida vivida. Pero el fantasma de un pasado pernicioso entra en escena cuando se interpreta que la muerte y el sida son inextricables, inseparables, colindantes. Esta actitud no solo pasa por alto las reivindicaciones de los activistas de la lucha contra el sida que crearon un lenguaje que desvinculaba retóricamente el sida de la muerte<sup>3</sup>, y las de los activistas y científicos que lucharon para acelerar el desarrollo de los tratamientos médicos que han servido para prolongar la vida de tantas personas, sino que además reduce la complejidad y la heterogeneidad de su vida y de su obra a una sola dimensión, por importante que sea. La alargada sombra de lo predeterminado lo envuelve todo.

Por tanto, ¿qué es lo que se pierde al comenzar por la muerte?<sup>4</sup> La respuesta es tan sencilla que casi parece ingenua. Perdemos los contornos —la especificidad— de la vida, de las pasiones, de los compromisos y de la obra del sujeto que nos disponemos a examinar. La fotografía de Chaco Canyon obsesiona —como lo hacen las imágenes más emblemáticas de Wojnarowicz; pensemos en los búfalos que se despeñan (*Untitled* [Sin título], 1988-1989; lámina 104) o en el autorretrato con los labios cosidos (FIG. 3)— por su claridad

conceptual. Pero las imágenes excesivamente autosuficientes pueden ser peligrosas. Nos animan a considerarlas obras maestras, un recurso muy habitual. Cuando la retrospectión encaja a la perfección en una única imagen, transformamos la complejidad en sinécdoque. Con todo, el daño colateral más peligroso es el problema de la teleología. Si todos los caminos conducen a *esto*, ¿qué sentido tiene investigar todo lo demás? ¿No podríamos, sencillamente, saltarnos esa vida, evitarla? La obra de Wojnarowicz se ocupa de los mecanismos, las políticas y las maquinaciones que utiliza el poder para hacer visibles unas vidas y otras no. La voluntad de dar presencia a los cuerpos —la obligación de crear un espacio abierto donde tengan cabida las representaciones que se ven poco o nunca— es una inquietud exacerbada por la crisis del sida, que, sin embargo, tenía un precedente claro y evidente en su práctica. Así que, si me lo permiten, comenzaré de nuevo, y lo haré por el principio, por la práctica de Wojnarowicz. Mi intención es trazar un mapa con algunas de las representaciones y de las figuras que poblaron su obra. En lugar de insistir meramente en la cronología, me gustaría que interpretaran este ensayo como el itinerario de un viaje por carretera en el que los desvíos son la regla, no la excepción.

## I

No sé por qué los agujeros son tan inquietantes. Los ojos de la careta que Wojnarowicz empleó en su serie *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York, 1978-1979; lámina 2] no tienen pupilas. Son espacios en blanco, portales. La función de estos cortes es evidente: la persona que lleva la careta necesita ver para moverse por el mundo, si bien el acto de llevar una careta pone en entredicho, quizá, la sinceridad o la transparencia de cualquier acción. En el verano de 1979, justo después de visitar a su hermana en París, un Wojnarowicz de veinte años fotografió a tres amigos deambulando por las calles de la ciudad con una careta del poeta

francés Arthur Rimbaud (1878-1891, láminas 2-11)<sup>5</sup>. La elección de Rimbaud, un escritor que había nacido cien años —y poco más de un mes— antes que Wojnarowicz, es tan reveladora como deliberadamente oscura.

Rimbaud hacía hincapié en el desarreglo de los sentidos, en la confusión de las categorías; su padre, como el de Wojnarowicz, era marinero, y también le había abandonado; convirtió su homosexualidad en uno de los temas de su obra y era plenamente consciente de su condición de extraño («Je est un autre» – «Yo es otro», en su formulación más conocida); abandonó la poesía; murió joven, a los treinta y siete años<sup>6</sup>. Aunque es evidente que el artista evoca al Rimbaud de las *Iluminaciones* y de *Una temporada en el infierno*, me pregunto si para Wojnarowicz el truco de prestidigitación más consecuente no fue la elección de un poeta que había renunciado a la poesía. Hay que tener en cuenta, además, ciertas casualidades y paralelismos biográficos. Como observa Cynthia Carr en este mismo catálogo, Wojnarowicz omitió deliberadamente cualquier alusión a su inmersión de cuatro años en la poesía y su vinculación con los círculos sociales relacionados con esta práctica, una etapa que precedió a su transición hacia las artes visuales en 1979<sup>7</sup>. Para Rimbaud, el fin de la escritura dio lugar a una vida de viajes y de trabajo en el extranjero, en Indonesia, Chipre, Yemen y Etiopía.

Aunque en la poesía de Rimbaud el naturalismo escasea, su escritura rezuma sensualidad. Si decidió no utilizar el lenguaje como herramienta para emular o tomar como modelo la experiencia, no fue por una atrofia de los sentidos. Al renunciar al lenguaje y adoptar lo que Susan Sontag definiría como «una estética del silencio», ¿acaso no quería demostrar que la experiencia —sin comunicación, sin traducción, sin simbolismo— era suficiente? Al abrazar este silencio relativo, ¿no afirma Rimbaud la inadecuación del propio lenguaje? Es muy difícil no considerar todas estas posibilidades cuando uno sostiene en sus manos la careta de Rimbaud que creó Wojnarowicz<sup>8</sup>. La careta es al mismo tiempo un velo y una barrera ante el mundo. Afirma enmudecida que todos nosotros, con careta o sin careta, estamos confinados en un estado de aislamiento. Y cuando interactuamos,

nuestras interacciones se encuentran mediadas de distintas maneras (el lenguaje, por supuesto, es un medio para reparar esta separación, aunque con frecuencia la acentúa). Pero la economía y la inteligencia conceptual de la máscara radican en su capacidad para sugerir que esa separación y esa mediación solo se pueden abordar a través de la experiencia del *encuentro*. El encuentro cara a cara con el otro es la ocasión que precede cualquier otra forma de diálogo o de comunicación.

A lo largo de toda su obra visual y escrita, Wojnarowicz siempre concedió un valor especial a la sexualidad, en particular a las relaciones entre hombres y a la socialización derivada de los encuentros sexuales anónimos que se producen cuando se sale a ligar. En el año 1979, el artista descubrió los edificios ruinosos y abandonados de los muelles que se extendían a lo largo del río Hudson, desde la calle Christopher a la calle Catorce. En aquella época, los gays se habían apropiado de esas naves y después los artistas, entre ellos el propio Wojnarowicz, las convirtieron en una zona creativa casi franca. Aunque en su hermoso ensayo «Cuando las formas se pierden en la oscuridad», 1983, Wojnarowicz no adopta un tono explícitamente melancólico, detrás de las opresivas descripciones de los encuentros sexuales con la comunidad de desconocidos que poblaba los muelles acecha la conciencia del lector actual, que sabe que esta costumbre cambió drásticamente a raíz del advenimiento del sida y que aquellos edificios se demolieron a mediados de los años ochenta<sup>9</sup>. Wojnarowicz reconocía que el potencial de liberación —sexual, social y política— de este tipo de relaciones sexuales estaba en su capacidad para crear comunidades diferentes de las que se habían constituido hasta entonces (la pareja, la familia o el distrito electoral)<sup>10</sup>. Quizá, más fundamentalmente, este tipo de encuentros sexuales servían para despojarse de la armadura de la sociedad en la inmediatez del encuentro con el otro.

Pero si llevamos un poco más este concepto y lo interpretamos como el acto de tener en cuenta directamente al otro, este marco comienza a aproximarse a la ética que Emmanuel Levinas formularía después de la Segunda Guerra Mundial a través del concepto de «rostro». A su modo de ver, el rostro y la aproximación al rostro es «la

modalidad de responsabilidad más elemental». «Mi relación ética de amor por el otro proviene del hecho de que el yo no puede sobrevivir por sí solo, no puede encontrar ningún sentido dentro de su propio ser en el mundo [...] Exponerme a la vulnerabilidad del rostro, es poner en cuestión mi derecho ontológico a la existencia»<sup>11</sup>. Con esta afirmación, Levinas reivindica una forma extrema de empatía. Trasciende la regla de oro del cristianismo —«amarás a tu prójimo como a ti mismo»— y postula más bien el amor al prójimo, al otro, debe *anteponerse* al amor propio. Además, plantea otra idea igual de importante: solo puedo comprender cuál es mi posición en el mundo después de encontrarme con la precariedad —con la vulnerabilidad— de la existencia del otro. Al ponerse la careta de Rimbaud —y fotografiar a sus amigos con ella por toda la ciudad— se otorga visibilidad a una situación tan habitual como ignorada. Wojnarowicz obliga a la persona que observa su obra a reflexionar a fondo sobre la importancia del pensamiento, de la acción y de la responsabilidad que exige el encuentro.

El artista retomará una y otra vez las escenas y los símbolos del encuentro. Poblar su universo visual con su propia imagen, junto a las caretas, las cabezas, los cuerpos y los animales —sustitutos del otro—, es su manera de abordar la precariedad de la vida y la carga ética que el otro deposita en cada uno de nosotros. Tanto antes como después del advenimiento del sida, los temas más importantes y recurrentes de la obra de Wojnarowicz siempre fueron el encuentro y la precariedad —y mezcla de la ética y la sexualidad—. Estos son los temas que abordaré a lo largo de este ensayo. Quizá los agujeros de la careta me provocan tanto desasosiego porque esos espacios en blanco constatan lo difícil que resulta mirar al otro sin mirar a través de él.

## II

El reverso de la careta de Rimbaud es infinitamente más expresivo que el anverso

(lámina 1 verso). Nada más verlo descubrimos que los agujeros de los ojos se han hecho con fuego. Podemos imaginar a Wojnarowicz apretando su inseparable cigarrillo contra el papel, mientras el humo y el calor manchaban los bordes hasta convertirlos en un nimbo que recuerda al ojo de un mapache. El halo amarillento que rodea a los ojos y a la nariz ausente es el rastro de las personas que llevaron la careta —Brian Butterick, John Hall, Jean-Pierre Delage, otros quizá—. La grasa de la piel de cada uno de ellos se mezcló para crear una impresión común, un palimpsesto de sudor y de calor de verano neoyorquino. Y, por último, ese tajo ligeramente torcido que sirve de boca y carece de función. Como no está abierto, nada puede entrar o salir por allí.

Si me he recreado tanto en este análisis del reverso de la careta, que no se muestra en ninguna de las fotografías de la serie de Rimbaud, es para explicar el concepto de «rostro». No querría que nadie pensara que esta noción tiene que ver con la fisonomía, pues en realidad está relacionada con la riqueza de los posibles encuentros con el otro. El propio Levinas insistía en ello cuando explicaba que «el rostro no es exclusivamente un rostro humano»<sup>12</sup>. Levinas recurre a otro reverso, a una espalda —a una serie de espaldas, en realidad— para aclarar esta afirmación, y describe una escena de la novela de Vasili Grossman *Vida y destino* (1959), en la que las familias de los presos políticos esperan en fila a que les den noticias. Levinas lo resume de este modo:

Se forma una cola en la ventanilla, una cola en la que uno solo puede ver la espalda de otros. Una mujer espera su turno: [ella] nunca había pensado que una espalda humana pudiera ser tan expresiva, y pudiera transmitir estados mentales de una manera tan penetrante. Las personas que se acercan al mostrador tienen una manera especial de estirar el cuello y la espalda, con los hombros levantados, y parecía que los omóplatos en tensión, como ballestas, gritaban, lloraban y gimoteaban<sup>13</sup>.

Quizá lo más revelador de este encuentro con el otro —y el motivo por el cual resulta tan instructivo diferenciar este concepto de «rostro»

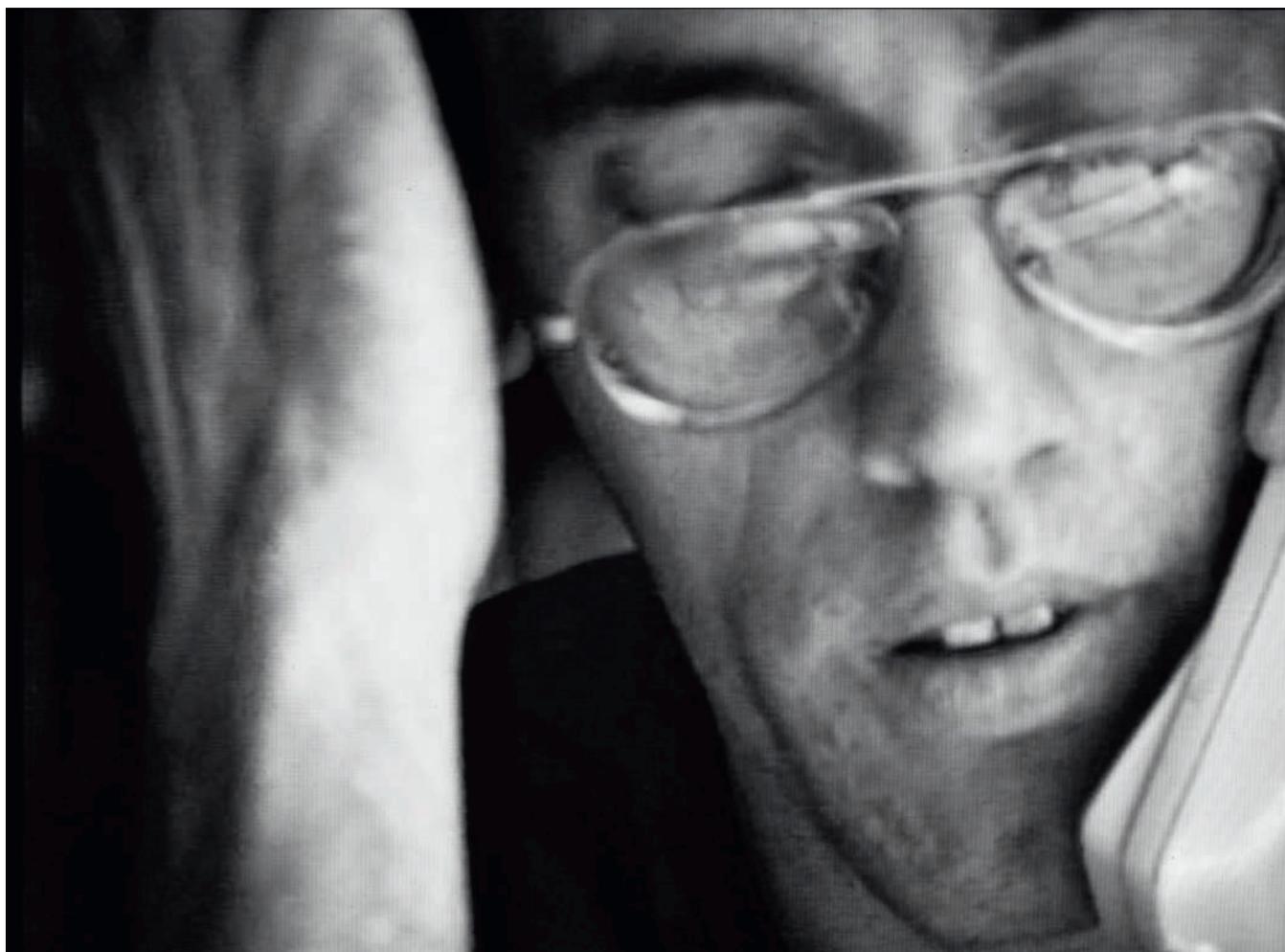


FIG. 1 — David Wojnarowicz, *WOJO NEA # 1*, c. 1990. Video. Fales Library and Special Collections, New York University

de nuestra asociación convencional— es que la espalda no puede recurrir al lenguaje. Aunque parece que la espalda tiene la capacidad de «gritar, llorar y gimotear», estos gestos son reacciones físicas, guturales, que preceden al lenguaje o que rompen claramente con él.

Wojnarowicz, como es sabido, volvería a la literatura en varias ocasiones a lo largo de su vida y de su carrera. Y escribió algunos textos muy elocuentes sobre las capacidades del lenguaje. En un ensayo basado en una serie de charlas que dictó en 1990, el año en que inauguró su exposición retrospectiva en la Illinois State University y llevó a los tribunales a la American Family Association por sacar de contexto su

*collage Untitled (Genet after Brassai)* [Sin título (Genet después de Brassai), 1979; lámina 13] y su *Sex Series* [Serie de sexo, 1989; láminas 89-94], escribía: «Las palabras pueden arrebatarse la intensidad a un recuerdo o un suceso. Las palabras pueden cortar los lazos de una experiencia. Romper el silencio que rodea a una experiencia puede romper las cadenas del código de silencio. Describir lo que antes era imposible de describir puede dismantelar el poder del tabú»<sup>14</sup>. Pero podía escribir con la misma convicción sobre el lenguaje como trampa, como parte de una «existencia preinventada», que favorece la mentira que afirma que somos parte de una «nación formada por una única tribu.

Luego están las tribus que todas las noches después de trabajar se enganchan a la teta de los medios de comunicación y se adormecen letalmente hasta caer en el profundo letargo de la sociedad», señala Wojnarowicz en su ensayo «In the Shadow of the American Dream». «Día tras día sufren pesadillas que no les dejan dormir, pero se tragan el bulo del lenguaje de la tribu, que les brinda una esperanza, o los muy cabrones están demasiado agotados o asustados para vencer la mentira y analizar las estructuras de su mundo»<sup>15</sup>.

Si analizamos estos dos pasajes a la vez, da la sensación de que Wojnarowicz considera que el lenguaje es un mecanismo de poder. Pero el poder no es coherente. Puede capacitar; pero también controlar. La incapacidad para encontrar estabilidad o satisfacción en el lenguaje revela quizá por qué Wojnarowicz se entregó cada vez más al arte visual a partir de 1979, después de crear su serie sobre Rimbaud. Igual de inestable y de insatisfactorio, lo visual no puede compensar las carencias del lenguaje. Pero sí puede complementar, en la medida en que brinda otros medios —ya sean simbólicos o semióticos— para analizar el mundo. Aunque Wojnarowicz encontraría medios cada vez más efectivos para combinar lenguaje e imagen en otras fases posteriores de su carrera, con obras tan conmovedoras como *Untitled (Hujar Dead)* [Sin título (Hujar muerto), 1988-1989; lámina 86] y *Untitled (One Day This Kid...)* [Sin título (Un día este niño...), 1990-1991; lámina 115], la serie sobre Rimbaud revela un precoz deseo de poder disponer de las imágenes y las palabras (o al menos de un símbolo como el retrato de Rimbaud capaz de evocarlas) y de utilizarlas de manera simultánea con frecuencia.

Pero observar el reverso de la careta, sobre todo las manchas que rodean los ojos, puede ayudarnos a comprender la insuficiencia fundamental del lenguaje y de la imagen en la visión del mundo de Wojnarowicz. Si el encuentro con el otro que propone Levinas es un encuentro en el que presenciamos el «grito, el lloro y el gimoteo», nos enfrentamos a una escena que es prácticamente imposible de expresar recurriendo a los sentidos o a la razón. Solo nos queda la realidad del otro —y la realidad en bruto, desnuda, de su cuerpo vulnerable—.

La reiteración insaciable del motivo del cuerpo en la obra de Wojnarowicz —en sus textos, en sus representaciones— nunca puede sustituir a la primacía del propio cuerpo. En *Untitled (When I Put My Hands on Your Body)* [Sin título (Cuando pongo mis manos sobre tu cuerpo), 1990; lámina 110] podemos leer uno de sus textos más difíciles de olvidar. Sobre la imagen de unos esqueletos descubiertos en un túmulo funerario, se puede leer el siguiente texto, escrito en letras rojas:

Quando pongo mis manos sobre tu cuerpo, sobre tu carne siento la historia de ese cuerpo [...] Siento el calor y la textura y al mismo tiempo veo cómo la carne se desprende de las capas de grasa y desaparece. Veo la grasa que desaparece para dar paso al músculo. Veo que el músculo que rodea los órganos desaparece y se desprende de los huesos. Veo que los órganos se difuminan gradualmente hasta que se vuelven transparentes y dejan un reluciente esqueleto que resplandece como el marfil y gira lentamente hasta convertirse en polvo.

El esqueleto, como la mancha, tiene la misma capacidad que el rostro de Levinas —la capacidad de llorar, de gritar— porque es la prueba de todo aquello que es involuntario, que se encuentra expuesto, que es inmediato en cada uno de nosotros. Los rastros de la careta —las marcas del sudor y de la intimidad del contacto— también afirman el carácter involuntario del placer, del deseo y de la alegría que el otro hace posible. El cuerpo y el encuentro, como se revela en el de arte Wojnarowicz, son temas que el lenguaje y la imagen solo pueden expresar de manera aproximada.

### III

Algunas de las fotografías de la serie de Rimbaud se tomaron en los muelles abandonados del West Side. Evocan el abandono y la ruina de esos edificios<sup>16</sup>. Otras nos muestran algunos ejemplos de los grafitis y las pintadas que crearon

Wojnarowicz y otros artistas y convirtieron aquellos muelles en un lugar para la producción y la exposición de un tipo de arte que no obedecía a las reglas de las escuelas, de los museos y del mercado. En una fotografía repleta de implicaciones, Rimbaud mira a la cámara con los brazos extendidos como si fueran alas (lámina 11). A su derecha, vemos un dibujo anatómico de la espalda de un hombre sobre una puerta blanca. El hombre del dibujo, del mismo tamaño que Rimbaud, levanta los brazos como si estuviera a punto de zambullirse en el agua de cabeza. Pero también podría ser el dibujo de un hombre crucificado, visto desde atrás y sin la cruz.

A su izquierda, podemos leer una frase escrita con la inconfundible letra mayúscula de Wojnarowicz: «El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado». Wojnarowicz cita unas palabras que el artista alemán Joseph Beuys garabateó en una pancarta en una *performance* televisiva en la que criticaba a Duchamp por su famosa renuncia a la creación artística —y también porque, según Beuys, había separado el arte de la vida cotidiana—. Beuys, que había inaugurado una retrospectiva de su obra en el Museo Guggenheim de Nueva York en 1979, estaba en la mente de muchos artistas neoyorquinos que, al igual que Wojnarowicz, conocían su obra fundamentalmente a través de libros y documentos<sup>17</sup>. La ironía —o la confusión— de Wojnarowicz no es baladí si consideramos que el tema de Rimbaud es un vehículo para rechazar el silencio de Duchamp. Como ya hemos visto, Rimbaud también traficó con el silencio durante la segunda parte de su vida. Pero en lugar de definirlo como una ironía o una confusión —una forma directa o indirecta de criticar al artista autodidacta, que es lo que era Wojnarowicz, al fin y al cabo<sup>18</sup>—, ¿qué sucedería si la cita de Beuys revelara la capacidad del artista para utilizar y explotar una constelación de modelos? Con esta fotografía, el artista recurre como mínimo al arte figurativo, al dibujo, a la poesía, al activismo, a la *performance* y a la apropiación.

A lo largo de toda su obra, Wojnarowicz adoptaría numerosas formas y medios que luego descartaría de inmediato. No utilizó ninguno de ellos de manera ortodoxa, y la pintura, la literatura, la fotografía, el dibujo, el *collage*, el

cine y el activismo se empleaban o se rechazaban según dictaran la situación y los temas.

Los artistas que no han recibido una formación tradicional siempre están expuestos a que les critiquen por no dominar completamente una técnica determinada, o por no tener ciertas destrezas. Pero la formación autodidacta también permite dejar de lado las connotaciones establecidas para permitir que la experiencia y el encuentro sirvan de guía para crear nuevas formaciones<sup>19</sup>. Wojnarowicz utilizaba la metáfora del perro callejero —y llegó incluso a elaborar una careta de perro con la que fotografiaba a sus amigos— para expresar esta idea: «Algunos miembros de la tribu conocen el significado del lenguaje. También conocen el verdadero significado de la *libertad*, y si las otras tribus intentan venderles la ilusión de la *esperanza* en forma de *correa* —en forma de lenguaje—, como todos los perros callejeros que han desarrollado su inteligencia a partir de la experiencia, saben convertir la correa en una soga para colgar a sus carceleros»<sup>20</sup>. No hace falta esforzarse demasiado para imaginar a esos perros callejeros merodeando por los muelles, de noche.

#### IV

Un Wojnarowicz descamisado —las clavículas se extienden bajo su piel como las raíces de un árbol— posa de soslayo ante la cámara. Sus largos dedos ocultan la mayor parte de su rostro. El dedo índice, el corazón y el anular se apoyan lánguidamente sobre su cara y cubren el diámetro de su ojo derecho, cerrado. La pestaña del ojo izquierdo cuelga a media asta, entreabierta. Es un gesto que revela al mismo tiempo intimidad y reticencia. Se puede apreciar cierta cautela en la manera en que se protege el rostro, aunque la elegancia de sus dedos extendidos despierta en el propio observador el deseo de tocar.

Peter Hujar tomó esta fotografía, *David Wojnarowicz with Hand Touching Eye* [David Wojnarowicz tocándose el ojo con la

mano, lámina 59], en 1981, el mismo año en que se conocieron. En un principio fueron amantes, pero la relación enseguida evolucionaría y se intensificaría hasta convertirse en una amistad imposible de categorizar. Después de la muerte de Hujar en 1987, Wojnarowicz declararía que había sido «mi hermano mi padre mi vínculo emocional con el mundo»<sup>21</sup>. En otro texto, afirmaría de nuevo que Hujar había sido «como un padre», para matizar a continuación: «pero lo era de verdad, porque también le veía como alguien sexual, atractivo, una mente hermosa, un cuerpo hermoso»<sup>22</sup>. En sus diarios, Wojnarowicz también diría que Hujar había sido su maestro, con las importantes connotaciones implícitas en esta afirmación<sup>23</sup>.

Veinte años mayor que Wojnarowicz, Hujar era amigo de Susan Sontag y había posado para una de las *Screen Tests* o pruebas de pantalla de Andy Warhol<sup>24</sup>. Era un personaje conocido en los círculos artísticos más elitistas de Nueva York y en los más populares, y sus retratos, hermosos, conmovedores técnicamente impecables, como el de Wojnarowicz, eran muy apreciados, aunque no ganara dinero con ellos. En la época en que sacó esta fotografía, Wojnarowicz trabajaba de camarero, había hecho algunos dibujos, estaba preparando el porfolio de Rimbaud, militaba en el grupo de rock 3 Teens Kill 4—No motive, escribía algunos textos y hacía estarcidos estilo grafiti en las calles. Pero le faltaba confianza en sí mismo. Fue Hujar quien le convenció de que era un artista y, en concreto, quien le animó a pintar, algo que Wojnarowicz no había hecho jamás. Nunca olvidaría el apoyo que Hujar le había prestado, y le rendiría un tributo inconmensurable. Era perfectamente consciente de que los malos tratos que había sufrido en su infancia y la escasa educación formal que había recibido no eran los mejores ingredientes para desarrollar la autoestima.

Hujar le proporcionó una formación *ad hoc*; no le ofreció una instrucción técnica como la que se suele aprender en el estudio de un artista. Pero le dio muchos consejos relacionados con la labor artística y con la mecánica del mundo del arte. Pero Hujar, además, siempre estaba haciendo fotografías. Viéndole trabajar, Wojnarowicz comprendería que una vida dedicada

al arte exige una inmensa cantidad de tiempo, de esfuerzo y de trabajo. El artista autodidacta encuentra maestros donde puede, y a veces lo que le enseñan no le sirve tanto para definir su estilo como para modelar su conducta. Hujar no solo arraigaría en la vida de Wojnarowicz, sino también en la violenta intensidad que aportaría —y transmitiría— a su arte. Quizá por eso las clavículas de Wojnarowicz parecen raíces en esta fotografía. Hujar creció dentro de él. A Wojnarowicz las raíces casi se le salían del pecho.

## V

El margen de la pintura es un cielo nocturno del que emanan, como una llamarada o como la difuminada aurora boreal, tres cuerpos perfilados y superpuestos sobre un fondo de mapas. Wojnarowicz recurría con frecuencia al estarcido en sus primeras pinturas. Primero, lo utilizó para marcar las paredes y las calles del centro de Nueva York con sus improvisaciones sobre símbolos internacionales —un universo de casas en llamas y hombres que caen, en lugar de avisos de hielo resbaladizo o carteles de primeros auxilios para víctimas de asfixia—, pero después las emplearía para crear pinturas, aprovechando su capacidad iterativa. En distintas combinaciones, los mismos símbolos, figuras y signos transmitían información y sentimientos de manera diferente. La expresividad en este caso no solo procede de la novedad de la invención, sino también de la elegancia y la geometría de la composición. Y del mismo modo que la fotografía de Rimbaud agrupaba una serie de símbolos que competían —y coexistían—, la suspensión visual —que no amalgama— de Peter Hujar, Yukio Mishima y San Sebastián que plantea Wojnarowicz, crea una compleja iconografía y una constelación de referencias (lámina 55).

La imagen de Hujar procede de una fotografía que Wojnarowicz tomó de él tumbado en el suelo con los ojos cerrados. Mishima fue un escritor japonés conocido tanto por sus novelas

—*Confesiones de una Máscara* (1958), entre otras—, como por su posterior giro hacia el nacionalismo militante que terminó con su harakiri en 1970. En una famosa escena de esta *roman à clef* de Mishima, se describe la primera experiencia masturbatoria del protagonista, que comienza con el descubrimiento de una reproducción del *San Sebastián* de Guido Reni en un libro de su padre. Mishima explica que el cuerpo desnudo del joven mártir solo avivó su deseo parcialmente; igual de atractivo, o inseparable de esa atracción, era el hecho de que ese hermoso cuerpo estuviera acribillado de flechas. Wojnarowicz, un creador de máscaras, sin duda se sintió atraído por el uso que hacía Mishima de la metáfora de la máscara. La insinuación de la variedad de frentes y la polifonía de voces que asume cualquier persona —en particular el artista homosexual— debió de parecerle apropiada y familiar.

Pero el encuentro con Mishima también le permitió comprender que la belleza, el deseo y el arte se encuentran al mismo tiempo interrelacionados y acribillados de contradicciones, perversiones y peculiaridades. Junto con la motivación y el apoyo que le brindó Hujar, este descubrimiento debió de darle una inmensa libertad artística. A la muerte de Wojnarowicz, la edición de *Confesiones de una máscara* que publicó en 1958 la editorial New Directions se encontraba en su biblioteca. La cita de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski —en la que el hedonista hermano mayor, Dimitri, da algunos consejos a Alexéi, el más joven e inocente, sobre las complicaciones de la belleza— debió de ser la estrella que le guio en las innumerables noches de su vida:

¡La belleza es cosa terrible y espantosa!  
Es terrible debido a que jamás podremos comprenderla, ya que Dios solo interrogantes nos plantea. En el seno de la belleza, las dos riberas se juntan y todas las contradicciones coinciden [...] No puedo siquiera soportar el pensamiento del hombre de corazón noble y mente pura que comienza con el ideal de la Santa Virgen y termina con el ideal de Sodoma. Es más espantoso todavía que el hombre con el ideal de Sodoma en su alma no renuncie al

ideal de la Santa Virgen, y que, en el fondo de su corazón, todavía arda, arda sinceramente, en deseos de alcanzar el bello ideal [...] Sí, el corazón del hombre es vasto, excesivamente vasto, quizá. Lo preferiría más angosto. ¡El diablo conoce muy bien el corazón humano! Y así vemos que lo que el intelecto considera vergonzoso, a menudo le parece de espléndida belleza al corazón. ¿Hay belleza en Sodoma? Creedme, muchos son los hombres que encuentran su belleza en Sodoma. ¿Sabíais este secreto? Lo más horroroso es que la belleza no solo es aterradora, sino también misteriosa. Dios y el Diablo luchan en ella, y su campo de batalla es el corazón del hombre. Pero el corazón del hombre solo de su dolor quiere hablar<sup>25</sup>.

## VI

En la primavera de 1984, en los meses previos a la inauguración de su exposición que tuvo lugar en mayo en la galería Civilian Warfare del Lower East Side, Wojnarowicz creó una serie de veintitrés cabezas de escayola y «un par más que no pertenecían a la serie»<sup>26</sup>. Así las describe Cynthia Carr:

Eran similares a las cabezas de alienígenas que había empezado a introducir en algunas de sus pinturas. No había dos iguales. Algunas estaban forradas de mapas o de fragmentos de mapas; otras, pintadas. El colorido de los ojos variaba «de acuerdo con el significado espiritual de los colores», según él. Después, a la mitad de la serie, las cabezas empezaban a mostrar signos de sufrimiento: vendas, sangre, ojos a la funerals, quemaduras. La penúltima «se había caído de la repisa». La última estaba en el suelo, en un maletín de médico, uno antiguo. Wojnarowicz decía que la pieza trataba sobre la evolución de la conciencia<sup>27</sup>.

En Civilian Warfare, las cabezas se expusieron en fila sobre unas largas repisas en una pared pintada con una diana. Resulta tentador afirmar que

Wojnarowicz evoca un paredón de fusilamiento para hacer referencia a los conflictos que por aquel entonces asolaban América Central y Sudamérica. Desde la Contra nicaragüense hasta la guerra civil de El Salvador, pasando por la guerra sucia de Argentina, el espectro de la tortura, de los desaparecidos y de la violación de los derechos humanos era una sombra que se cernía sobre todo el continente americano. La organización Artists Call Against US Intervention in Latin America (o, sencillamente, Artists Call) se mantuvo en activo entre 1983 y 1985, y promovió una campaña coordinada de actos y exposiciones en protesta por la intervención militar norteamericana, que denunciaba al mismo tiempo la violencia y el sufrimiento. Como observa la historiadora del arte Claire Grace, «solo en Nueva York participaron más de setecientos artistas, y entre ellos había muchos personajes conocidos»<sup>28</sup>.

No podemos demostrar que, con esta serie, Wojnarowicz quería aludir a esta realidad. Carr señala que ya había planeado escenificar un simulacro de ejecución en los grandes almacenes Macy's, un proyecto relacionado con los conflictos de América Latina que nunca llegó a materializarse. En junio de 1984, Wojnarowicz viajó a Buenos Aires con Luis Frangella, un artista argentino que también había creado algunas obras en los muelles, y expuso en el Centro de Arte y Comunicación de esta ciudad. Aunque esta serie que el artista tituló *Metamorphosis* [Metamorfosis, láminas 39-47] no guardara una relación inmediata con esas guerras y esos conflictos, lo cierto es que en ella se despliegan las condiciones previas —o por lo menos se muestra el escenario— del asesinato. Esta forma de encuentro es la variedad más extrema que favorece el rostro levinasiano; y la posición del asesino potencial es el espacio en el que Wojnarowicz sitúa a su observador. «En la ética», escribe Levinas, «el derecho de existir del otro se antepone a mi propio derecho, y esta primacía se resume con el imperativo ético: no matarás, no pondrás en peligro la vida del otro»<sup>29</sup>. Esto lo intuimos, o lo damos por sentado o lo esperamos, hasta que Levinas señala por qué existe una dislocación tan radical entre la ética y la realidad. «El Otro», observa, además, «es el único ser al

que puedo querer asesinar [...] La tentación de la negación total [...] esta es la presencia del rostro»<sup>30</sup>. En una maravillosa secuencia de fotografías, vemos cómo Wojnarowicz lleva una de las dos cabezas «que no pertenecen a la serie» hasta el muelle y la tira al río Hudson. Esta acción se ha interpretado como una ofrenda, y teniendo en cuenta la energía animista que él percibía y atribuía a lo no humano, así como su predilección



FIG. 2 — Peter Hujar y David Wojnarowicz, *Untitled (David Wojnarowicz)* [Sin título (David Wojnarowicz)], 1984. Impresión en gelatina de plata (Cibachrome). Lámina: 35,6 × 27,9 cm. Imagen: 26,7 × 26,7 cm

por el ritual, apaciguar al río es un acto que encajaría a la perfección en su cosmología. Pero también podemos interpretar el acto de hacer desaparecer la cabeza como una manera de vencer el deseo de matar que simboliza esa escultura de escayola y la mirada fija, insistente, de sus pupilas.

## VII

Wojnarowicz, con la cabeza cortada, fuera del encuadre de la fotografía, sostiene una de sus esculturas, un cráneo de caballo adornado como si fuera una ofrenda dedicada al observador (FIG. 2). Decorado con mapas y forrado de dólares falsos como una figura de papel maché, el cráneo lleva una cresta de clavos similar a la de otros fetiches y objetos espirituales. Entre sus dientes amarillos aprieta una bola del mundo, en una versión siniestra de esos inofensivos mitos de creación ancestrales que afirman que el mundo descansa sobre el caparazón de una tortuga gigante o que no es más que el globo ocular de una ballena azul. Esta imagen es una de las relativamente escasas fotografías en color que realizó Peter Hujar, y fue tomada para la exposición de *Civilian Warfare*, que se inauguró en 1984. Con un texto adjunto, se publicó en la revista *Artforum* para anunciar la muestra.

A Wojnarowicz se le suele relacionar con el «East Village», una designación que se inspira con razón en el barrio donde se creaban y se exponían la mayoría de las obras relacionadas con este tipo de arte. Pero «East Village» es además un término que se utiliza para definir un estereotipo estético que concede prioridad a la expresividad sobre el concepto, a la tosquedad sobre la factura impecable, al romance sobre el intelecto, a lo ingenuo sobre lo mundano. Un concepto que expresa el regreso de la pintura y del arte figurativo después de décadas de hegemonía del minimalismo, del posminimalismo y del arte conceptual en el discurso artístico. En 1984 también se empleaba para aludir a un mercado del arte en ebullición, especulativo y volátil que había

favorecido involuntariamente la gentrificación de un humilde barrio de inmigrantes, vecinos arraigados y artistas<sup>31</sup>. Todo estereotipo, por supuesto, reduce la complejidad y tergiversa el fondo de verdad del que surge. Y aunque Wojnarowicz era una parte importante —una parte integral, incluso— de esta escena, también es cierto que se esforzó al máximo por conservar su independencia, y, para ello, evitaba ceñirse a una única forma de trabajar y siempre mantuvo un pie en otros universos, como el de la escritura, el del cine y el de la *performance*. Sabemos que esta imagen se utilizó como vehículo publicitario para alimentar al monstruo de la publicidad del East Village. Pero, descamisado detrás de su creación, Wojnarowicz también deja al desnudo la humildad de sus intenciones y evoca la verdadera pobreza de la que habían surgido muchas de las obras de arte que se creaban en el centro de Nueva York.

## VIII

No sabemos cuándo se cruzó Wojnarowicz con el ciclo del Anillo de Wagner por primera vez. Tenemos constancia de que encontró algunas partituras —y también documentos médicos y legales— entre los escombros de los edificios de los muelles, y que los incluyó en las pinturas y en los *collages* que realizó a principios de esa década, cuando los almacenes del Hudson seguían en pie y todavía podía rebuscar en ellos. A pesar de la escasez material que padeció desde su infancia hasta que alcanzó cierto éxito a mediados de los ochenta —o precisamente por ese motivo—, a Wojnarowicz siempre le interesó la abundancia. Pero, a diferencia de otros artistas de su generación que empezaron a adquirir cierta prominencia en esa época, la abundancia —una abundancia que se manifestaba en la valoración excesiva de la producción o en la escala metastatizada— nunca fue para él un fin en sí mismo. Era, más bien, una metáfora de la riqueza de referencias, de símbolos y de materiales en una obra determinada.

En la pintura de 1987 *Das Reingold: New York Schism* [Das Reingold: Cisma de Nueva York, lámina 70], unas cabezas similares a las que expuso en 1984 en *Civilian Warfare* se ciernen sobre el East River de Nueva York. El puente de Brooklyn y el de Manhattan simbolizan el viaje, del mismo modo que los espermatozoides y los glóbulos hacen referencia a la primacía de los sistemas de circulación corporales<sup>32</sup>. Los mapas recortados y reorientados aluden a la arbitrariedad —y al orden— de las fronteras. Los hombres que duermen enfrentados en la parte derecha de la pintura expresan con ese gesto la esperanza de la tranquilidad y la paz, aunque es inevitable pensar en el sueño de la razón de Goya y en los monstruos que surgen de él. Son motivos intemporales, por supuesto, aunque es indudable que su utilización y la interpretación que demandaba al observador está condicionada por la crisis que provocó el advenimiento del sida. Pero ¿por qué escogió un título basado en la primera de las cuatro óperas que integran el ciclo *Der Ring des Nibelungen* [El anillo de los Nibelungos]?

El relato de Wagner, resumiéndolo mucho, trata sobre la búsqueda de un anillo mágico que permite dominar el mundo a quien lo lleve, siempre que renuncie al amor. Las penalidades empiezan a sucederse cuando el líder de los dioses incumple la promesa que había hecho a dos gigantes: a cambio de construir un castillo, les entregaría a la diosa de la juventud, la belleza y el amor. La historia trata de los sustitutos del amor, si es que hay algo que pueda sustituirlo. La pintura de Wojnarowicz es una obra de una gran riqueza iconográfica, un sistema de referencia casi libertino. Aunque se pueden apreciar algunos vínculos significativos entre la pintura y el ciclo de Wagner, ¿cómo reducir la capacidad de evocación de esta obra a uno de los elementos que la componen? Quizá sería más práctico considerar que Wojnarowicz no está tan influido por uno u otro motivo wagneriano como por la aspiración de este compositor a crear una *gesamtkunstwerk*. Podemos detectar algo cercano al espíritu de la obra de arte total en la abundancia metafórica, en la exuberancia material, y en la concentración decidida de la pintura de Wojnarowicz. El artista anhela desesperadamente hacerlo —y decirlo— todo en cada pintura, en toda su riqueza semántica.

Pero, consciente o inconscientemente, estamos ante la riqueza de una persona que acumula de manera compulsiva, o ante la idea de ese tipo de riqueza. En el fondo, la persona que quiere tenerlo todo siempre a mano teme que todas esas cosas —el poder, el amor, la riqueza, la vida— desaparezcan con la misma facilidad. Al final del *Rheingold* de Wagner, las doncellas del Rin proclaman la ilusión de la gloria de los dioses y lloran por ella. Es su oro el que ha sido robado y forjado para transformarlo en un anillo. Como nos muestra Wojnarowicz, y como se percibe con claridad con el paso del tiempo, el acto de acumular de manera compulsiva posee cierta lógica, cierta melancolía y cierta desesperación. El anillo nunca podrá convertirse de nuevo en oro puro.

## IX

En 1987, Wojnarowicz creó una pequeña pintura protagonizada por un mono vestido con un traje rojo con ribete azul. El artista había grabado una película en Súper 8 mm en un circo de Ciudad de México en la que el mono aparecía en varias escenas: montado en una cabra, dando volteretas y, como observa Carr, siempre con correa<sup>33</sup>. Wojnarowicz pintaba con frecuencia a partir de imágenes de películas y de fotografías, propias y ajenas. En la pintura *Evolution* [Evolución, 1987; lámina 72], decidió representar al mono de perfil, caminando, con la oscura cabeza gacha, mirando al suelo. El traje rojo se adueña de la composición y de la atención del observador, y da la sensación de que las partes del cuerpo del animal que podemos ver —el rabo, un brazo desprendido del cuerpo, la cabeza gacha— estuvieran envueltas en sombras. O quizá sería más acertado decir que su cuerpo no está allí. La oscuridad en esta obra se interpreta como ausencia, y el espacio negativo está dotado de una negatividad visceral. Sufrimos por esta criatura anónima.

A diferencia de otras obras en las que Wojnarowicz recurre a la representación de animales e insectos,

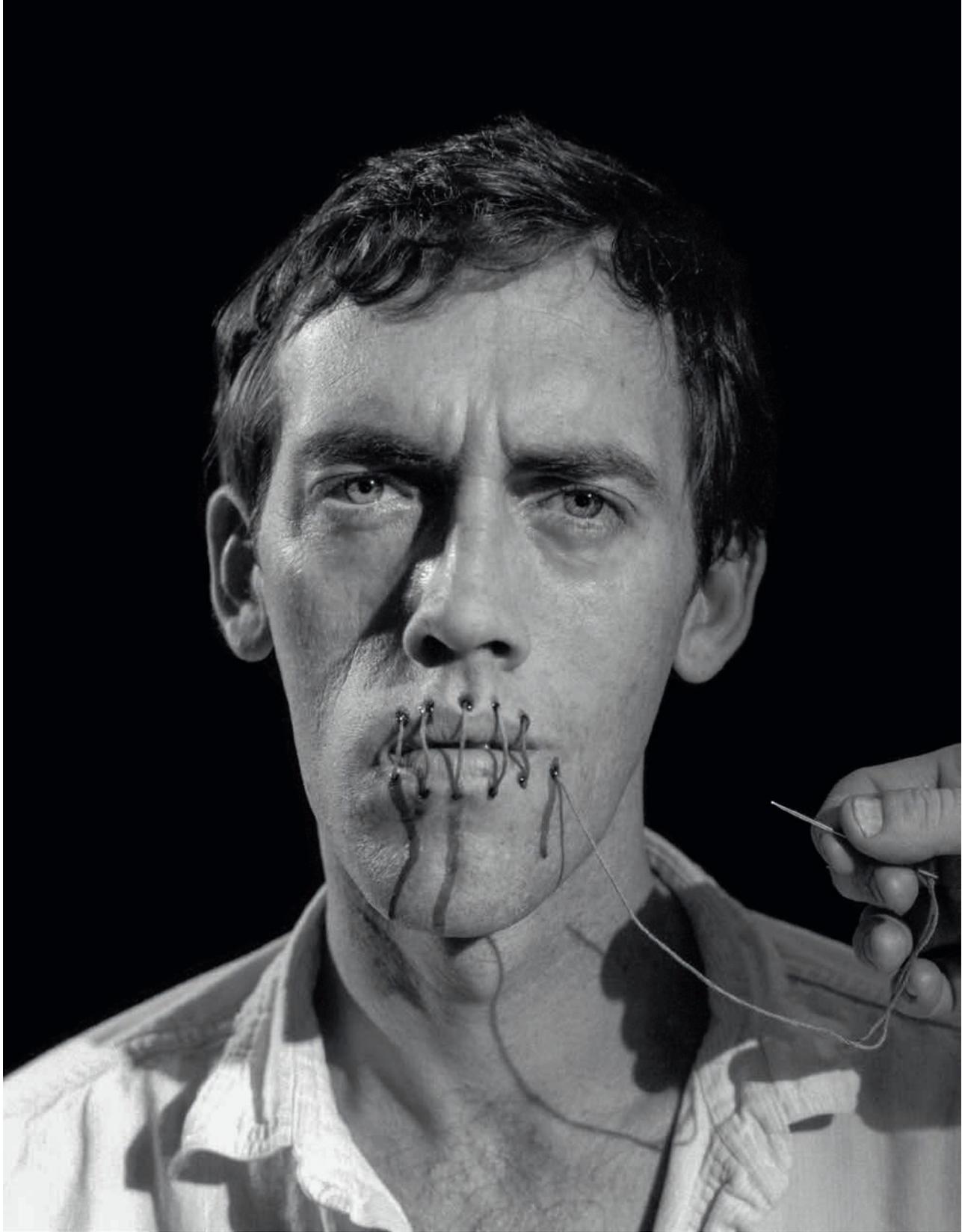


FIG. 3 — Imagen para el cartel de la película *Silence = Death*, dirigida por Rosa von Praunheim. Fotografía de Andreas Sterzing

esta tierna imagen recoge un impulso antropomórfico. Una manera de explicar el profundo afecto que Wojnarowicz sentía por este animal inhumano es la simpatía que le inspiraba la inocencia en general. En su ensayo «Do Not Doubt the Dangerousness of the 12-Inch-Tall Politician», la ira casi se puede palpar cuando escribe que «un estudio federal sobre el suicidio demuestra que *el treinta por ciento* de todos los suicidas de los estados unidos de américa [sic] son gays y lesbianas adolescentes. ADOLESCENTES»<sup>34</sup>. Pero el animal inhumano también le atrae sencillamente porque *no es humano*. No forma parte de ninguna institución humana. No es feligrés de ninguna iglesia humana. No vota a ningún político humano. Este mono de circo, como cualquier otro animal inocente (como los animales humanos, incluso), está sometido no obstante a los que le controlan. Wojnarowicz le explicó a Carr que había pintado al mono «porque parecía que se sentía muy solo»<sup>35</sup>.

Peter Hujar, que moriría el mismo año en que terminó *Evolution*, adoraba esta pintura. Wojnarowicz se la regaló, y él la colgó al lado de su cama. ¿Hay algo que pueda compensar la soledad mejor que el amor?

## X

En 1512, Alberto Durero inmortalizó a la carraca azul —o por lo menos el ala izquierda de esta ave— en una acuarela con *gouache* sobre vitela (página 54). La tonalidad cambia en cada pluma de su reluciente ala; del blanco pasa al cobalto y después al azul de Oxford. El espectro total es en sí mismo una aplastante lección de teoría del color. El nombre científico de esta ave, que posee un tamaño y una complexión similares a las del cuervo, procede de la expresión latina *coracium*, «similar a un cuervo». Pero la designación inglesa, *roller*, alude a su conducta aérea, a las acrobacias que realiza en la época de cortejo y a los sonidos que emite para defender su territorio\*. Este pequeño dibujo de Durero era una de las obras favoritas de Hujar. Cuando Wojnarowicz le

conoció, Hujar lo tenía en una postal encima de un espejo junto a un ala de gaviota disecada. A veces decía que quería tatuárselo en el brazo en sepia, para que no se pudiera diferenciar de su piel cuando se pusiera moreno.

Wojnarowicz expuso por primera vez *Wind (For Peter Hujar)* [Aire (para Peter Hujar), 1987; lámina 78], con una versión del ala de Durero en medio de una constelación de símbolos, en una muestra que tuvo lugar en la Gracie Mansion Gallery<sup>36</sup>. Con el título *The Four Elements*, la exposición se inauguró el 17 de septiembre de 1987, tan solo unos meses antes de la muerte de Hujar, el 26 de noviembre. Wojnarowicz escribiría después un emotivo texto en el que hablaba de convertir «nuestro dolor personal por la pérdida de los amigos, los familiares, los amantes y los desconocidos en algo público»<sup>37</sup>, y este homenaje público es un tributo en vida a su amigo, aunque anticipe su pérdida. Personalmente, me gustaría sugerir que existe una dualidad metafórica en los dos nombres que se utilizan para designar al pájaro que pintó Durero, el símbolo que representa a Hujar<sup>38</sup>. Las acciones cotidianas de Hujar —las relaciones con sus amigos, su obra— estaban dotadas de una belleza inesperada, como sucede cuando elegimos el término [inglés] *roller* para designar a la carraca. Pero bajo la acepción del cuervo (¿el cuervo de Poe, quizá?, Hujar es un símil de la inmarcesible devoción que le profesaba Wojnarowicz a su amado y a lo irreplicable).

## XI

En «Portrait of People with AIDS», un ensayo que escribió en 1988, el activista e historiador del arte Douglas Crimp analizaba la exposición del fotógrafo Nicholas Nixon que había tenido lugar en el Museum of Modern Art de Nueva York. Con el título *Portraits of People*, la muestra se inauguró en 1988 e incluía una serie de fotografías de «personas que vivían con el sida» (o PWA, por sus siglas en inglés). Nixon

fotografió a sus modelos en varias ocasiones a lo largo de un periodo de tiempo determinado y creó una serie de instantáneas en la que se reflejaban las señales del paso de ese tiempo. «El resultado es sobrecogedor», escribió el crítico del *New York Times*, «pues no solo se puede apreciar el deterioro de la piel (en las fotografías, la delgadez extrema se convierte en el emblema del sida) sino también el debilitamiento gradual de la capacidad de mantener la compostura ante la cámara»<sup>39</sup>. Mientras que la mayoría de los críticos ensalzaban las fotografías por ofrecer un «retrato honesto, comprometido, nada sentimental de los efectos devastadores de esta enfermedad»<sup>40</sup>, Crimp consideraba que Nixon se limitaba a repetir el estereotipo excesivo de la víctima debilitada. La única opción de la persona retratada, según estas fotografías, era sucumbir a su muerte<sup>41</sup>.

Crimp reproducía una extensa cita de un texto en el que William Olander, comisario del New Museum y activista de ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power)<sup>42</sup> que murió de sida en 1989, explicaba qué había sentido al contemplar la exposición de Rosalind Solomon *Portraits in the Time of AIDS* (1988) en la Grey Art Gallery de la New York University. Olander observaba que estas fotografías —y, según Crimp, también las de Nixon— transformaban al individuo en una mera cifra, en una víctima de una enfermedad despojada de historia y de política:

La mayoría de los retratados posan solos; muchos se encuentran en el hospital o en casa, enfermos, postrados en la cama. Más del 90% son hombres. Algunos han sido fotografiados con sus padres, o por lo menos con su madre. Solo cuatro de ellos aparecen con su pareja masculina o con algún amigo. Para el fotógrafo, «lo más interesante ha sido conocer a la gente, conocerlos como individuos [...]» Para el observador, sin embargo, no hay mucho que conocer, aparte del sufrimiento. La mayoría están consumidos por la enfermedad (más de la mitad muestran los signos más visibles del sida: las lesiones de la piel relacionadas con el sarcoma de Kaposi). Ninguno ha sido fotografiado en su entorno laboral; solo unos pocos posan en el exterior. Ninguno se identifica. Su única identidad, es la de víctimas del sida<sup>43</sup>.

Por tanto ¿quién tiene derecho a contar determinadas historias, a tomar ciertas fotografías, a crear representaciones? Gilles Deleuze nos acerca a la respuesta en una entrevista con Michel Foucault de 1972. Según Deleuze:

En verdad, este sistema en el que vivimos no puede soportar nada: de ahí su fragilidad radical en cada punto, al mismo tiempo que su fuerza de represión global. En mi opinión, tú has sido el primero en enseñarnos algo absolutamente fundamental, tanto en tus libros como en el campo práctico: la indignidad de hablar en nombre de otros. Quiero decir: nos burlábamos de la representación, decíamos que estaba acabada, pero no supimos extraer la consecuencia de esta conversión «teórica», a saber, que la teoría exigía que la gente involucrada hablase por fin prácticamente por su cuenta<sup>44</sup>.

Uno siente toda la fuerza de la lección de Foucault cuando contempla las fotografías que Wojnarowicz tomó de Peter Hugar muerto en la cama del hospital. La empatía tiene sus límites. No podemos apropiarnos del encuentro de otro como si fuera nuestro propio encuentro, aunque pensemos que nuestra mirada es una forma de solidaridad. Wojnarowicz tomó estas fotografías el 26 de noviembre de 1987 (láminas 83-85). Tenía que hablar, y aún puede hacerlo:

Me sorprendí a mí mismo: apenas lloré. Cuando todo el mundo salió de la habitación, cerré la puerta, saqué de mi bolsa la cámara de Súper 8 e hice un barrido de toda la cama: su ojo abierto, su boca abierta, esa hermosa mano con la marca de la gasa en la muñeca donde había llevado la vía, el color marmóreo de su mano, la plena conciencia de la carnalidad de todo aquello. Luego saqué la cámara de fotos: retratos de sus increíbles pies, de su cabeza, de ese ojo abierto de nuevo: seguía intentando captar la luz que había visto en ese ojo...

Intenté decirle algo sin retirar la mirada de aquel enorme ojo. Si cuando uno muere la energía del cuerpo se dispersa y se funde con todo lo que nos rodea, ¿acaso no podría esa energía conocer mis pensamientos de inmediato? Así que intento hablar de todos

modos, intento decir algo por si él tuviera miedo o se sintiera confundido por su propia muerte y necesitara, quizá, cierto consuelo o un asidero, pero las palabras no me salen de la boca. Es el momento más importante de mi vida y soy incapaz de articular una sola palabra, y quizá soy yo quien necesita que me hablen, quizá soy yo el que necesita consuelo y lo único que puedo hacer es separar las manos de mis costados, indefenso, y decir: «Lo único que quiero es algún tipo de gracia»<sup>45</sup>.

## XII

El 11 de octubre de 1992, ACT UP organizó la *Ashes Action* [Acción de las cenizas] en la Casa Blanca. En el folleto que se repartió para anunciar esta acción se podía leer el siguiente texto:

Uno de tus seres queridos ha muerto por culpa del sida. El gobierno de tu país lleva más de diez años riéndose de tu pérdida. Has expresado tu ira, has participado en manifestaciones políticas con ataúdes y lápidas de pega; te has manchado de pintura roja que representaba la sangre de una persona seropositiva, tu propia sangre, quizá. George Bush cree que las puertas de la Casa Blanca le protegen de ti, de tu pérdida, y de su responsabilidad por la crisis del sida. Ahora ha llegado el momento de llevarle el sida a su casa. El 11 de octubre, llevaremos las verdaderas cenizas de nuestros seres queridos hasta la Casa Blanca en una procesión funeral. En un acto de dolor, de ira y de amor, las depositaremos en el jardín de la Casa Blanca. Únete a nosotros para protestar en contra de la política genocida que el gobierno ha puesto en práctica en los últimos doce años<sup>46</sup>.

Ese día, los amigos y los amantes de las personas que habían muerto de sida, acompañados por otras personas anónimas, se abalanzaron sobre la valla del jardín de la Casa Blanca. Muchos consiguieron saltarla y tirar los restos de sus seres queridos en ese espacio simbólico.

Exactamente cuatro años antes, el 11 de octubre de 1988, Wojnarowicz y unas mil personas más —entre otros su compañero Tom Rauffenbart—, convocados por ACT UP, participaron en el Asalto a la sede central de la Federal Drug Administration (FDA) en Rockville, Maryland. En protesta por la lentitud del proceso de aprobación de medicamentos, ACT UP había organizado una acción combinada, integrada por una peculiar manifestación, una investigación en profundidad y un sofisticado plan mediático para presionar y dejar en ridículo a la FDA y al gobierno federal y conseguir así que hicieran algo más. Según Carr, Wojnarowicz, Rauffenbart y la artista Zoe Leonard formaban parte de un grupo afín a ACT UP que se hacían llamar «los Candelabros», en honor a Liberace<sup>47</sup>, que había muerto de sida en 1987. Integrado por otras diez personas, este

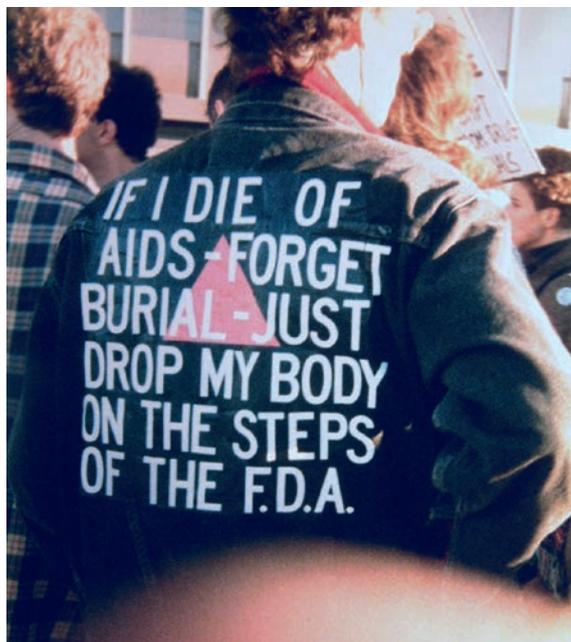


FIG. 4 — David Wojnarowicz en una manifestación de ACT UP en las instalaciones de la U.S. Food and Drug Administration, Rockville, Maryland, 11 de octubre 1988. Texto y diseño de la cazadora, David Wojnarowicz. Fotografía de William Dobbs

comando llevó a cabo una acción específica, una muerte simulada, una forma de protesta no violenta en la que además de fingir que estaban muertos, se hicieron fuertes en la sede de la FDA y se negaron a abandonarla. Ese día, Wojnarowicz llevaba una cazadora vaquera con una inscripción en la espalda diseñada por él mismo. Encima de un triángulo rosa, el distintivo que utilizaban los nazis en los campos de concentración para marcar a los homosexuales, un símbolo que se había apropiado ACT UP, se podía leer el siguiente texto: «SI MUERO DE SIDA, PASAD DE ENTERRARME, DEJAD MI CADÁVER EN LAS ESCALERAS DE LA F.D.A.»<sup>48</sup> (FIG. 4). Le habían diagnosticado la enfermedad en la primavera de 1988.

Un año después, Wojnarowicz llevaría más allá la idea del funeral como acción de protesta política en el catálogo de *Witnesses: Against Our*

*Vanishing*, una exposición comisariada por Nan Goldin para el Artists Space de Nueva York<sup>49</sup>:

Las personas afectadas por esta epidemia tienden a controlar los movimientos de los demás y a recomendarles cómo deben enfrentarse a la experiencia de la pérdida. Me parece mal. Por otra parte, me preocupa que los amigos acaben convirtiéndose en portadores de féretros profesionales a la espera de que mueran sus amantes, sus amigos y sus vecinos, y que se dediquen a pulir sus discursos funerarios; que perfeccionen los rituales de muerte en lugar de practicar rituales de vida relativamente sencillos, como salir a la calle a gritar. Me preocupa por la urgencia de la situación, porque veo que la muerte ha abandonado los márgenes de la abstracción donde la arrojan los que pueden disfrutar del lujo del tiempo. Me imagino qué

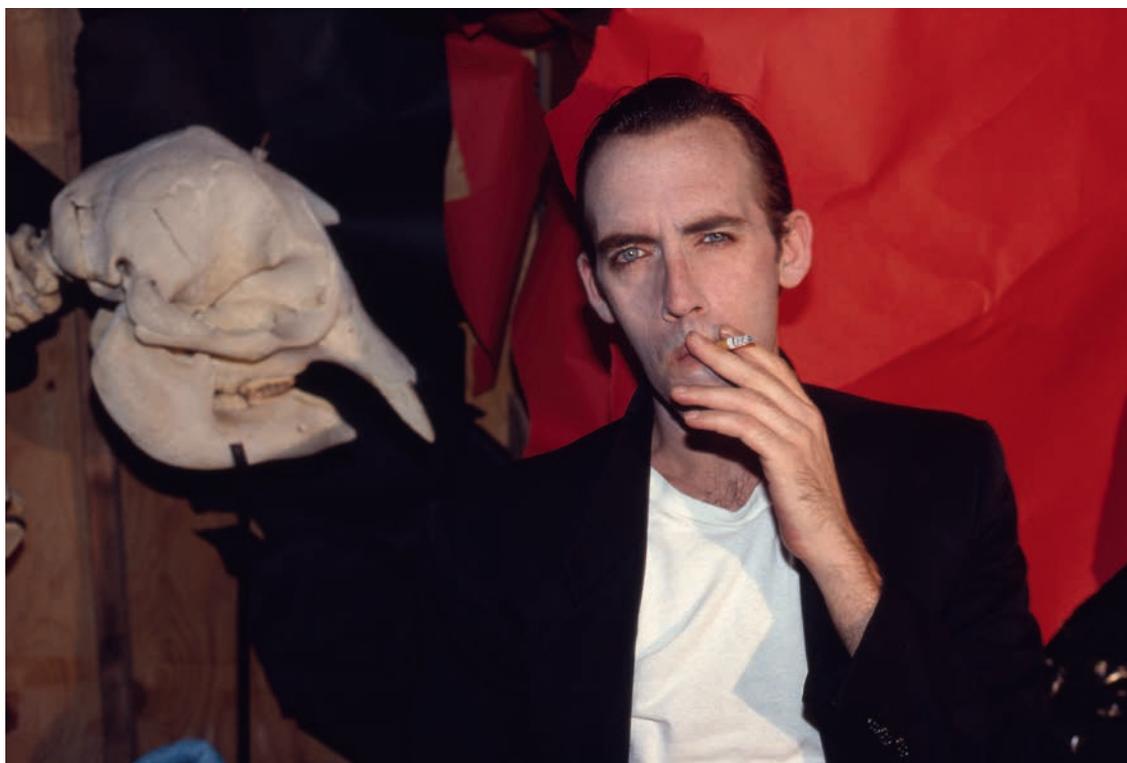


FIG. 5 — Nan Goldin, *David Wojnarowicz at Home, NYC* [David Wojnarowicz en casa, Nueva York, 1990]. Impresión en gelatina de plata (Cibachrome). 76,2 × 101,6 cm

pasaría si la gente organizara una manifestación cada vez que muere de sida un amigo o un amante. Me imagino que pasaría si, cada vez que un amante, un amigo o un desconocido muere por culpa de esta enfermedad, sus amigos, amantes o vecinos cogieran el cadáver, lo metieran en un coche y lo llevaran a ciento veinte kilómetros por hora hasta Washington D.C. [sic] y atravesaran a toda velocidad las puertas de la Casa Blanca y frenaran en seco en la entrada y dejaran en las escaleras aquel cuerpo sin vida. Sería muy reconfortante observar cómo esos amigos, vecinos, amantes y desconocidos conmemoran ese momento, ese lugar y esa historia con una ceremonia pública como esa<sup>50</sup>.

En 1996, cuatro años después de la muerte de Wojnarowicz, en el marco de la segunda *Ashes Action* de ACT UP, Rauffenbart tiró parte de los restos de Wojnarowicz en el jardín de la Casa Blanca<sup>51</sup>.

Pero también se aseguró de repartir sus cenizas por los lugares que el artista adoraba: la isla de San Juan, en el Caribe; el *loft* de Hugar; París, Nueva Orleans, las marismas de The Great Swamp, en Nueva Jersey; Teotihuacán y las ruinas de los muelles de Christopher Street. Wojnarowicz se pronunció con valentía y vehemencia en contra de los ataques del gobierno a la intimidad de los individuos. Siguió de cerca el caso de Bower contra Hardwick, en el que el Tribunal Supremo ratificó la constitucionalidad de las leyes contrarias a la sodomía del Estado de Georgia, una sentencia que negaba la protección constitucional basada en el derecho a la intimidad del sexo consentido. Y aunque no vivió lo suficiente para ver cómo esta sentencia se revocaba en 2003, en la causa de Lawrence contra el Estado de Texas, a los que le hemos sobrevivido nos provoca cierto alivio saber que sus restos no solo se encuentran en los escenarios de sus batallas públicas, sino también en los espacios de sus placeres privados. Pues, si hay algo por lo que luchó Wojnarowicz, fue por disfrutar de una vida pública y conservar su intimidad. Su arte era un medio para afirmar este derecho, y para reivindicar que la gestión de lo público y lo privado es una responsabilidad exclusiva de cada individuo.



FIG. 6 — Vista de la instalación de la obra *America: Heads of family, Heads of State* [América: cabezas de familia, jefes de Estado (1989-1990)], en la exposición *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980's*, New Museum, Nueva York, 1990

### XIII

La aportación de Wojnarowicz a la muestra del New Museum *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*<sup>52</sup>, fue una instalación titulada *America: Heads of Family, Heads of State* [América: cabezas de familia, jefes de Estado; FIG. 6]. En el centro de la sala —junto a otros objetos cargados de simbolismo, como un globo terráqueo con un texto escrito, una casa construida con billetes falsos y un nido de pájaro— podemos ver una enorme cabeza de papel maché forrada de papel de periódico. Todos los artículos que aparecen en esas páginas de periódico hablan de la postura

de la Iglesia católica ante el sexo seguro y ante la «moralidad» de la homosexualidad y del sida. La cabeza, con los ojos vendados y la palabra *QUEER* pintada en rojo en la frente, se encuentra suspendida entre dos palos gracias a un tercero que le atraviesa las sienas. En el suelo, echado sobre unas flores y otros palos, podemos ver el esqueleto de un niño, con un vestido blanco. El cuerpo descansa debajo de dos monitores que muestran imágenes de vídeo y una fotografía tomadas por Wojnarowicz en una manifestación antigay con pancartas que dicen: «El sida es un castigo del padre eterno» y «La sodomía es pecado».

En las paredes laterales, Wojnarowicz colgó algunas fotografías que representaban el poder y la tradición: George H. W. Bush, un joven Ronald Reagan, en su época de actor, con una pistola en la mano, una pareja sonriente y una novia<sup>53</sup>. Y en la pared del fondo, sin ningún otro acompañamiento, una obra que con el tiempo se ha convertido en una pieza canónica, *Untitled (One Day This Kid...)*. Un texto en letras negras de imprenta rodea la silueta de un niño, un niño que nos resulta familiar, con la frente despejada, la dentadura prominente y la mirada eléctrica: es Wojnarowicz de niño. Con camisa y tirantes, posa para una fotografía que imaginamos que le hicieron en el colegio. No tiene más de ocho años. Si suprimiéramos el texto, sería una imagen tan tradicional como la de la novia, el retrato de un niño tan saludable como el de la caja de papilla Farina. Pero el texto cuenta una historia más complicada que predice el futuro de ese niño y describe los obstáculos que encontrará en su camino.

Un día este niño se hará mayor. Un día este niño conocerá algo que le hará experimentar una sensación equivalente a la separación de la Tierra de su eje. Un día este niño llegará a un punto en el que sentirá una división que no es matemática. Un día este niño notará que algo se agita en su corazón y en su garganta y en su boca. Un día este niño descubrirá algo en su mente y en su cuerpo y en su alma que le abrirá el apetito. Un día este niño hará algo por lo que los hombres que visten uniformes de sacerdote y de rabino, los hombres que habitan ciertos edificios de piedra pedirán su muerte. Un día los políticos promulgarán leyes en contra de este niño. Un día las familias darán

información falsa a sus hijos, y cada uno de esos hijos transmitirá esa información a la siguiente generación, una información concebida para hacer la existencia insostenible a este niño. Un día este niño empezará a experimentar toda esta actividad en su entorno y esa actividad y esa información le obligarán a suicidarse o a correr peligros con la esperanza de ser asesinado o quedará relegado al silencio y a la invisibilidad. O un día este niño hablará. Cuando empiece a hablar, los hombres que han aprendido a tener miedo de este niño intentarán hacerle callar por medio del estrangulamiento, los puñetazos, la cárcel, la asfixia, la violación, la intimidación, los sedantes, la horca, las armas de fuego, las leyes, las amenazas, las pandillas urbanas, los botellazos, las cuchilladas, la religión, la decapitación y la inmolación en el fuego. Los médicos dictaminarán que este niño se puede curar, como si su cerebro fuera un virus. El gobierno arrebatará sus derechos constitucionales a este niño e invadirá su intimidad. Este niño tendrá que enfrentarse al electroshock, a los sedantes y a las terapias de condicionamiento en laboratorios atendidos por psicólogos e investigadores científicos. Le despojarán de su vivienda, de sus derechos civiles, de su empleo y de todas las libertades concebibles. Y todo esto sucederá dentro de uno o dos años, cuando descubra que desea poner su cuerpo desnudo sobre el cuerpo desnudo de otro niño.

Esta obra se ha convertido con razón en un símbolo del espíritu de protesta, de lucha y de resistencia. Pero, además, me gustaría subrayar que se puede enmarcar en una tradición artística que ensalza el triunfo. Porque el niño sobrevivió. Wojnarowicz vivió. En *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, las memorias de que publicó en 1991, el artista dividía los agradecimientos en dos partes: a los vivos y a los muertos. Al final de la sección dedicada a los vivos, expresaba su agradecimiento a «todos los chicos y chicas del futuro y del pasado capaces de transformar el caos en orden y en placer». Estas son las cosas que nos aportó Wojnarowicz, y las que su obra nos sigue aportando. Él quería y esperaba un futuro para nosotros, un futuro de otros, lo cual revela una generosidad imposible de expresar con palabras.

## NOTAS

- 1 Cynthia Carr, *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*, Nueva York, Bloomsbury, 2012, p. 543.
- 2 Esta imagen fue seleccionada por Wojnarowicz en vida, pero se imprimió póstumamente en 1993 y se considera su última obra.
- 3 Y utilizaba, por ejemplo, la expresión «personas que viven con el sida» (PWA, por sus siglas en inglés), en lugar de «víctimas del sida» o «personas que mueren de sida».
- 4 Está claro que sería muy distinto preguntar «qué es lo que se pierde al comenzar por el sida». Para empezar, tendríamos que enfrentarnos a un nudo conceptual en el que las inversiones y las fuerzas personales, políticas y sociales se encuentran entrelazadas. Esa pregunta reflejaría un cúmulo de compromisos en el que la precariedad de la vida queda sepultada bajo los poderes de control.
- 5 La careta se creó a partir de una fotografía de Rimbaud que tomó Étienne Carjat en 1871 y que aparecía en la edición de las *Iluminaciones* de la editorial New Directions. Rimbaud tenía diecisiete años en esa imagen.
- 6 Pero antes de dictaminar cualquier pronóstico en relación con la elección de Wojnarowicz, cabe señalar que el movimiento contracultural de las décadas de 1960 y 1970 convirtió el simbolismo —también el de Rimbaud y el de su amante y también poeta Paul Verlaine— en objeto de culto (basta pensar en Jim Morrison, Bob Dylan y Patti Smith, entre otros).
- 7 Véase Cynthia Carr, «Cronología biográfica», en este mismo volumen, p. 219.
- 8 La careta se conserva en la Fales Library de la New York University, en el archivo de Wojnarowicz.
- 9 «Losing the Form in Darkness», *Diana's Third Almanac*, Providence, Rhode Island, 1983. En uno de los pasajes más representativos de este texto, se puede leer: «Es la simple sensación de darse la vuelta despacio, notando el aliento de otro cuerpo en una habitación silenciosa, donde el silencio se hace añicos con el roce de una uña contra un collar. Volverse es el movimiento que altera la visión de las finas líneas rojas y azules entrelazándose en el cielo de poniente. Es el movimiento que provoca un temblor en el sutil balanceo de las sombras sobre el agua, como la estela de líneas que siguen a la desaparición de un hombre bajo la superficie de un lago abandonado.», en *Manhattan. Uso mixto*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2010, p. 179.
- 10 Leo Bersani, *Homos*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, p. 10.
- 11 Emmanuel Levinas y Richard Kearney, «Dialogue with Emmanuel Levinas», en *Face to Face with Levinas*, Albany, Nueva York, SUNY Press, 1986, pp. 23-24, citado en Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres, Verso, 2004, p. 132 [Trad. cast.: *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2006]. Mi interpretación de Levinas, y la lectura de la obra de David Wojnarowicz a la luz de las teorías levinasianas, están basadas en el libro de Butler, *Precarious Life*, p. 133.
- 12 Emmanuel Levinas, «Peace and Proximity», en *Basic Philosophical Writings*, editado por Adriaan T. Peperzak, Simon Critchley y Robert Bernasconi, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 167; citado en Butler, *Precarious Life*, p. 133.
- 13 *Ibid.*
- 14 David Wojnarowicz, «Do Not Doubt the Dangerousness of the 12-Inch-Tall Politician», en *Close to the Knives*, p. 153.
- 15 David Wojnarowicz, «In the Shadow of the American Dream: Soon All This Will Be Picturesque Ruins», en *Close to the Knives*, pp. 37-38.
- 16 Wojnarowicz sentía una profunda atracción por el estado de ruina y de aislamiento de los edificios de los muelles. En una entrevista con Barry Blinderman señalaba que «lo que me encantaba de estos lugares es que se encontraban todo lo lejos de la civilización que podía llegar a pie, y me entusiasmaba esa sensación de distanciamiento. Sentarme allí, contemplando el río, con la ciudad entera a mi espalda». «The Compression of Time: An Interview with David Wojnarowicz», en *David Wojnarowicz: Tongues of Flame*, Barry Blinderman (ed.), Normal, University Galleries, Illinois State University, 1990, p. 54.
- 17 Cynthia Carr cuenta que Wojnarowicz descubrió la obra de Beuys en un libro, cuando estuvo en París en 1979. Le atraía sobre todo la *performance I Like America and America Likes Me* [Me gusta América y a América le gusto yo], que representó en mayo de 1974 en la René Block Gallery de Manhattan. Beuys llegó a Nueva York desde Alemania y le envolvieron en fieltro —un material que Beuys empleaba con frecuencia porque era el que habían utilizado los tártaros que supuestamente le habían salvado la vida durante la Segunda Guerra Mundial— y le llevaron a la galería en una ambulancia. En la sala reservada para la *performance* también había un coyote salvaje, paja y una manta de fieltro. Beuys estuvo tres días en Nueva York, y cada día pasaba ocho horas en esa sala. Abandonó la galería de la misma forma que había llegado, y regresó a Alemania nada más terminar la *performance*.
- 18 Aunque terminó la enseñanza secundaria, Wojnarowicz nunca fue a la universidad ni estudió en ninguna escuela de arte.
- 19 Jacques Rancière analiza en profundidad este concepto en *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Kristin Ross (trad.), Palo Alto, California, Stanford University Press, 1991 [Trad. cast.: *El maestro ignorante*, Barcelona, Laertes, 2003].
- 20 Wojnarowicz, «In the Shadow of the American Dream», p. 38.
- 21 David Wojnarowicz, «Living Close to the Knives», en *Close to the Knives*, p. 103.
- 22 *In the Shadow of the American Dream: The Diaries of David Wojnarowicz*, Nueva York, Grove Press, 1999, p. 203.
- 23 *Ibid.*, p. 199.
- 24 Hujar también apareció en una subserie de Pruebas de pantalla titulada *The Thirteen Most Beautiful Boys* [Los trece chicos más guapos], de 1964.
- 25 Fiódor Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, epígrafe de Yukio Mishima, *Confessions of a Mask*, Meredith Weatherby (trad.), Nueva York, New Directions, 1958 [Trad. cast.: *Confesiones de una máscara*, Madrid, Espasa, 2002].
- 26 Carr, *Fire in the Belly*, p. 256.
- 27 *Ibid.*
- 28 Claire Grace, «Counter-Time: Group Material's Chronicle of US Intervention in Central and South American», *Afterall* 26 (primavera de 2011), <http://www.afterall.org/journal/issue.26/counter-me-group-material-s-chronicle-of-us-intervention-in-central-and-south-america> [Última consulta: 25/01/2019].
- 29 Levinas y Kearney, «Dialogue with Emmanuel Levinas», citado en Butler, *Precarious Life*, p. 132.

30 Emmanuel Levinas, «The Ethical Signification of the Other (Autrui)», en *Basic Philosophical Writings*, p. 9, citado en Butler, *Precarious Life*, p. 138.

31 Me gustaría dar las gracias a Julie Ault por recordarme que estas caracterizaciones del «East Village» resultan demasiado estereotipadas. Como recordatorio para lector y para mí mismo, permítanme que cite a la propia Ault. En un email que me envió el 29 de enero de 2016, señalaba que «el sector artístico del East Village representaba una gran diversidad de modalidades, subjetividades, proyectos, artistas, grupos y sucesos. Martin Wong, Semaphore, Nature Morte, Gretchen Bender, International with Monument, el primer espacio de Colin de Land, todo el arte callejero, el arte expresionista, las licencias de toda índole, el Group Material, el PAD/D, etc.».

32 El fondo de la pintura está basado en una fotografía que volvería a utilizar otra vez, invertido, en negativo, en la *Sex Series*, de 1989.

33 Estas imágenes aparecerían más tarde en su película inacabada *A Fire in the Belly*. La fotografía también aparece en *Weight of the Earth, Part II* [El peso de la Tierra, Segunda parte 1988-1989; lámina 88].

34 Wojnarowicz, «Do Not Doubt the Dangerousness of the 12-Inch-Tall Politician», p. 155.

35 Carr, *Fire in the Belly*, p. 349.

36 Para una explicación de la iconografía de *Wind (For Peter Hujar)*, véase Carr, *Fire in the Belly*, pp. 367-368.

37 David Wojnarowicz, «Postcards from America: X Rays from Hell», en *Close to the Knives*, p. 121.

38 Como es sabido, a Wojnarowicz sentía un profundo aprecio por los símbolos. El ala ocupaba un lugar destacado en el diseño que creó para la Manta del sida, en homenaje a Hujar, y la mandó grabar en la lápida de la tumba de su amigo.

39 Andy Grundberg, «Nicholas Nixon Seeks a Path to the Heart», *New York Times*, 11 de septiembre de 1988, p. H37.

40 Douglas Crimp, «Portraits of People with AIDS», en *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002, p. 84.

41 Algunos miembros de ACT UP boicotearon la exposición del MoMA. En su texto, Crimp describía la protesta: «Sentada en un banco de la sala donde estaban expuestas las fotografías de las PWA, una joven lesbiana mostraba la foto de un sonriente hombre de mediana edad, con una leyenda que decía: “Esta foto de mi padre se la hicieron cuando llevaba tres años conviviendo con el sida”. Otra mujer mostraba una fotografía de uno de los fundadores de la PWA Coalition, David Summers, rodeado de micrófonos. Debajo de la foto se podía leer: “Mi amigo David Summers, viviendo con el sida”». Los miembros de ACT UP también repartieron algunos folletos en los que se reprendía a los que describían a las PWA como personas «de las que hay que compadecerse, gente sola y solitaria». Lo que querían era combatir esa imagen errónea y demostrar que las PWA eran personas «dinámicas, cariñosas, sexis, hermosas, que se portan mal y se defienden». *Ibid.*, pp. 86-87.

42 Coalición del sida para desatar el poder (N. del T.)

43 *Ibid.*, p. 93.

44 Michel Foucault y Gilles Deleuze, «Intellectuals and Power», en Donald Bouchard, ed., *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca,

New York, Cornell University Press, 1977, p. 209 [Trad. cast.: *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1985].

45 Wojnarowicz, «Living Close to the Knives», pp. 102-103.

46 Véase «The Ashes Action (1992)», en la página web de ACT UP, <http://www.actupny.org/diva/synAshes.html> [Última consulta: 25/01/2019]. Como en el folleto original, el texto citado aparece dentro de una urna.

47 Wladziu Valentino Liberace más conocido por su apellido, Liberace, fue un popular *showman* y pianista estadounidense.

48 La Food and Drug Administration (FDA) es la agencia del gobierno de los Estados Unidos responsable de la regulación de los alimentos y medicamentos (N. del E.)

49 La exposición y el catálogo de *Witness* se vieron envueltos en una de las batallas más cruentas de las guerras culturales. El National Endowment for the Arts amenazó con retirar la subvención que había destinado a esta exposición, por la naturaleza política del ensayo que escribió Wojnarowicz para el catálogo. Para una crónica detallada de este embrollo, véase Carr, *Fire in the Belly*, pp. 450-460.

50 Wojnarowicz, «Postcards from America», p. 122.

51 La segunda *Ashes Action* tuvo lugar el 13 de octubre de 1996.

52 En esta exposición colaboraron tres instituciones: el New Museum, el Museum of Contemporary Hispanic Art y el Studio Museum de Harlem.

53 En 1987, el New Museum y el conservador William Olander invitaron al colectivo Gran Fury (la sección visual y propagandística de ACT UP) a crear una instalación en la vidriera de la fachada principal del museo. Aunque la estructura de la obra era distinta de la aportación que realizaría Wojnarowicz unos tres años después, esta instalación demuestra, por una parte, el compromiso del New Museum con los artistas que abordaban el tema del sida y, por otra, que muchos de ellos habían recurrido a la información histórica y de archivo para analizar la situación y la crisis de ese momento. El eje central de la obra resultante, *Let the Record Show* [Que conste en acta], era un letrero de luces de neón que rezaba: SILENCIO = MUERTE. El grupo Silencio = Muerte, que se había formado antes de la creación de la obra propagandística de Gran Fury, combinaba esa frase con un triángulo rosa, el símbolo que utilizaban los nazis para señalar a los gays en los campos de concentración. En 1986, los seis hombres gays del grupo Silencio = Muerte habían impreso por su propia cuenta un montón de carteles con este mensaje y los habían pegado por todo Manhattan. La apropiación del triángulo rosa era una manera de denunciar la violencia de la que habían sido objeto los gays a lo largo de la historia, su represión y el esfuerzo coordinado necesario para contrarrestar esa represión, una autorización de facto de la violencia sancionada. La conclusión inmediata que se podía extraer era que la pasividad del gobierno en la crisis del sida era tan atroz como las prácticas de exterminio nazis. Para hacer entender esta idea, Gran Fury incluyó un mural con un fotomontaje de los Juicios de Núremberg, y un letrero electrónico que mostraba en bucle un texto de diez minutos en el que se detallaba la falta de respuesta del gobierno ante la crisis.

\* El verbo «to roll» en inglés significa «darse la vuelta, ponerse boca arriba», pero también «retumbar». El nombre en español hace referencia al característico sonido de su reclamo, parecido al de una carraca de madera (N. del T.)



# Apuntes para un marco de referencia

Julie Ault

con David Wojnarowicz, Tommy Turner, Klaus Kertess, Edmund White, Dan Cameron, David West, Steve Doughton, Lynne Tillman, Tom Rauffenbart, Mike Bidlo, Sarah Schulman, Lucy R. Lippard, bell hooks, Julie Ault, Luc Sante, Darryl Pinckney, Jeff Williams, Doug Ashford, Benjamin Taylor, Larry Kramer, John Erdman, Cynthia Carr, Jan Mohlman, Fran Lebowitz, Stephen Koch, Steve Brown, Marion Scemama, Hripsimé Visser, Nan Goldin, Kiki Smith, Max Kozloff, Vince Aletti, Dieter Hall, Steve Turtell, Steven Dubin, Adam Phillips, Cookie Mueller, Sylvère Lotringer, Rust Cohle, David Deitcher, Lia Gangitano y David Cole

Las palabras de David Wojnarowicz aparecen en cursiva



No es que me sienta desorientada o no sepa por dónde empezar, sino que mi búsqueda sigue una ruta peculiar que recorre una extensión indefinida, condicionada tanto por la voluntad de expresar qué hay en la persona, en el artista, en el escritor, en el activista David Wojnarowicz que tanto me conmueve como por los caminos secundarios, fortuitos, interiores o los paisajes lejanos que me llaman la atención; condicionada por la circunstancia de que no sé lo que busco en realidad. Quiero dejarme llevar por el tiempo, perderme en el descubrimiento y sumergirme hasta el fondo. Los recuerdos cuentan. Cómo no iban a contar: olvidar y recordar nuestra proximidad en la matriz de la ciudad en los años ochenta y principios de los noventa: esos años delimitados por la peste. La voz de David allana el camino y despierta la confianza y el afecto por un hombre al que nunca llegué a conocer, un hombre tan enternecedor que revoluciona.

*Una de las experiencias más emotivas de la época en que no era más que un crío y me dedicaba a hacer la calle la viví con un cliente horripilante, sumamente triste. Digo que era horripilante porque no me atraía lo más mínimo y eso me ponía nervioso. Me ofreció dinero a cambio de que le acompañara a un hotel para hacerme una mamada. Estábamos en la habitación del hotel, y él estaba tumbado en una cama mugrienta —era uno de esos hoteles barato— chupándome la polla. Tenía la boca pegajosa, y cuando me besaba en la pierna sentía esa cosa gomosa en la pierna. Todo aquello me resultaba verdaderamente repulsivo. Ese tipo me la estaba chupando, y, en un momento dado, me hizo emocionarme de una manera increíble. Me dio tanta pena que, de pronto, le agarré por las axilas y lo atraje hacia mí y le besé en la boca, que era lo último que quería hacer. Entonces empezó a llorar y dijo, simplemente, «Nadie había hecho eso antes».*

«En una ciudad en la frontera entre Texas y México, en 1986, no podía dormirme ni de coña. Estaba ahí tumbado, totalmente despierto, y en la cama de enfrente estaba David. De pronto, pegó un respingo, se sentó en la cama y dijo:

No... La vida como un pájaro  
un pájaro con una canción en la garganta  
que cruza volando un muro  
un muro bajo de sentimiento  
el grito del leñador  
el rápido movimiento de izquierda a derecha  
un silencioso ahora  
un silencioso mes

Se volvió a tumbar y estaba claro que estaba profundamente dormido otra vez. ¡Coño, pensé, este hijo de puta sueña en verso!»

Empieces por donde empieces, adentrarte en la vida de David Wojnarowicz significa cruzar el umbral de una mente inflamada por una unidad de *percepción, pensamiento y memoria*. El profuso registro de actos, obras, palabras e historia personal del artista transmite la impresión de que cada instante de los treinta y siete años que duró su vida —incluso mientras dormía— estuvo imbuido de intensidad y urgencia. David poseía una capacidad de compasión poco común que desplegaba con una generosidad radical. Un artista en el que la vida y el arte eran inseparables. Como su «amado compatriota» Peter Hujar, pertenecía a «la generación de artistas gays de los setenta y principios de los ochenta» que consideraban que «el antiguo ideal bohemio todavía seguía vigente, un espíritu que ahora parece haber desaparecido para siempre de la faz de la tierra».



Restos fósiles del pasado cultural. Wojnarowicz es incontenible, trasciende las clasificaciones. Cuando la práctica de David se muestra a través de la relativa coherencia de los objetos artísticos que se han conservado, se pierden evidencias que son esenciales. Un autodidacta de gran alcance: todo adquiere más sentido cuando, además, se toman en consideración sus acciones efímeras y sus montajes temporalizados, sus diarios, sus declaraciones, sus textos, sus *performances*, sus colaboraciones, su música, sus instalaciones, sus películas y sus imágenes, sus obras inacabadas y sus acciones públicas.

«La determinación del artista de vivir su visión creativa en forma de manifiesto andante, en el que cada gesto, por caduco que sea, transmite toda la fuerza de sus convicciones». «En parte nuestra afinidad consistía en reconocer esta espontaneidad y esta capacidad para expresar estas cosas efímeras, un lenguaje de lo efímero». «Creo que compartimentar su obra y analizar su pintura o su escultura o sus textos no sirve para nada. Es necesario considerarla en su totalidad: era David».

*Estaba rompiendo barreras, ya fueran temporales o históricas, o de espacios de delineación, de ocurrencia. Todo es energía. De manera que intentas que esas fronteras desaparezcan, que los espacios desaparezcan o se fundan. Están todos conectados en cualquier caso y, por tanto, las fronteras que proyectamos se vuelven invisibles.*

La memoria es reproducción.

«Él actuaba al margen del tiempo»

«Lo que ahora llamamos “historia” era la vida de Wojnarowicz, su presente, que generaba astutamente lo que a él le importaba».

Un día soñó que era un dinosaurio o un fósil. «Me encanta esa imagen [...] le define tan bien, a su muerte y a su extinción y a sus sentimientos de mortalidad, etcétera, pero de una manera tan divertida [...] Se ha convertido en una criatura extinta».

«Su voz —ya sabéis— la profunda resonancia de su voz».

Estremecedora.

*¿Será mi muerte terrible y difícil? ¿Me dejaré ir sencillamente, como un cuerpo entre las olas o los juncos de un estanque? ¿Me hundiré bajo la superficie de la vida como un nadador al que se le enredan los pies en las algas ondulantes? ¿Me abrazarán todos los que se han marchado antes que yo? ¿Me amarán antes de irme? ¿Me dará cuenta de ello? ¿Me convertiré en una piedra como un punto gris en medio del campo? ¿Cavaré una madriguera en el sueño de la tierra, el zumbido de los motores? ¿Hablaré una lengua de números o de símbolos? ¿Me sorprenderé muriendo cuando sienta que ha llegado la hora, sin demorarlo un instante más de lo necesario?*

«El tiempo pasado es un tiempo gramatical cuya función principal es situar una acción o un suceso en tiempo pasado». Parece un acertijo. Adentrarse en el pasado como si fuera un destino cartografiado, tangible: como si fuera otro lugar (¿Acaso no se encuentran integradas la mente y la memoria?). El territorio, marcado a título póstumo con postes indicadores: los años de Reagan y de Bush, la escena artística del East Village, la posmodernidad, las guerras culturales, la mayoría moral, la crisis del sida. Términos directos que resumen y falsean. Formaciones descomunales que cortan los caminos que conducen a la experiencia vivida y a las continuidades y las discontinuidades de la existencia social.

«En los años ochenta contagiarse del VIH y contraer el sida era una suerte terrible, incierta y fatídica. La gente estaba muy asustada y desesperada. No todos los artistas y los escritores reaccionaron como lo hizo Wojnarowicz. Su reacción fue única, genuina, motivada por una necesidad acuciante. En su época, su obra resultaba extraordinariamente conmovedora: dejaba sin aliento. Nunca se volverá a experimentar como en aquel entonces, en esa época tan oscura».

*La velocidad mínima que se requiere para vencer la atracción de la tierra es de siete millas por segundo. Dado que nuestra situación económica no nos permite adquirir cohetes ni naves espaciales, tendremos que aprender a correr increíblemente rápido para poder escapar del lugar al que todos nos dirigimos.*

«Aún tenemos que esforzarnos día tras día para afirmar lo obvio, que en realidad todavía existen dos tipos de sida claramente diferenciados que aún no han terminado.

1. El sida del pasado.
2. El sida que persiste.

Ninguno de los dos ha terminado, aunque en el momento actual reciben un trato muy diferente».



La de David es una obra que pertenece a su época y que, sin embargo, carece de tiempo gramatical: una obra continua, que prende el presente. Se hace mayor, pero no envejece. Pone en tela de juicio el «ahora» y el «entonces». Un discurso que no cesa. Un contexto que se amplía. Genera adeptos. A veces pienso que su obra es incluso más oportuna ahora que en su época, pero sé que eso no es posible.

«Puede que no aparezca cuando tú quieres, pero siempre llega a tiempo» (supongo que la persona que dijo esto en la radio hablaba de Jesús).

Siempre me ha parecido vulgar especular sobre lo que pensaría tu amante o una persona a la que veneras, de algo que no ha podido experimentar porque ha fallecido. Pero en estos días en que las autoridades han convertido el nuevo virus en una pandemia de dimensiones ilimitadas, no puedo evitar preguntarme qué pensarían aquellas personas animosas, politizadas que murieron a los treinta y siete o treinta y ocho años —ellos, que padecieron «la censura letal de la información relacionada con el sida»— si vieran el caos descomunal en el que vivimos: qué pensarían de lo que nos hacemos los unos a los otros, de lo que nos hacemos colectivamente.

«El reloj marca los segundos, los minutos, las horas; el calendario los días, los meses y los años... estas creaciones humanas separan el presente del pasado, y del futuro. El inconsciente no obedece al tiempo, que además confunde a la memoria y puede hacer que los días parezcan interminables o demasiado cortos».



«Es necesario que incrementemos la urgencia de nuestras acciones, no solo la de nuestras palabras, sino la de nuestras acciones, porque vivimos en una época muy peligrosa. Consideramos que estos asesinatos racistas son linchamientos contemporáneos. A lo largo de la historia ¿cuál ha sido siempre el objetivo del linchamiento? Nunca ha sido asesinar a los individuos, sino hacer saber a todo el mundo: “Esto te puede pasar a ti. Si no permaneces en el lugar que te corresponde, esto es lo que te puede pasar”».

*Cada minuto, recogemos los restos de lo que acaba de suceder; la percepción, el pensamiento y la memoria funcionan sin interrupción, y sin embargo trazamos líneas o fronteras para separar lo que es aceptable de lo que no lo es. El tiempo no se rige por un ritmo estroboscópico... El tiempo se expande y se contrae constantemente, y sin embargo lo adaptamos a una métrica completamente irreal.*

El tiempo geológico, el tiempo histórico, el tiempo del calendario, el tiempo del reloj, el tiempo perceptivo y el tiempo simbólico, evocados simultáneamente.

«Era como si estuviera implícita toda la historia del cosmos y, al mismo tiempo, era algo muy inmediato: incluso en las cosas más pequeñas, había algo muy grande. Formaba parte de la distancia».

La memoria no distancia; la memoria magnifica.

«A veces una superficie cubierta de billetes de dólar que representa la codicia de una civilización se rasga y deja ver la luz, el cielo que se oculta detrás».

*Utilizo el mapa como metáfora. Cundo hago trizas un mapa borro de golpe todas las fronteras y creo una unión absoluta de gobiernos rivales. Es una metáfora que expresa la sensación de falta de fundamento y la anarquía: sin gobiernos no hay fronteras.*

¿Es el tiempo una tragedia? Aprovechar la corriente de urgencia que impulsa el destino. Contagiosa. Ecos en el flujo de las urgencias. ¿Es nuestra época más o menos terrible que cualquier otra? Depende de quién seas y del lugar que te haya tocado ocupar. El reloj funciona según la percepción y la posición.



Sobrepasar la frontera del cuerpo. Romper moldes. Quitarse capas. Excavar. Del mismo modo que el mundo preinventado se impuso sobre él, él superpuso su experiencia de vida sobre el mundo. Un perpetuo estado de *collage*. Un espejo infinito. David como microscopio. David como telescopio. David como época. *David Wójnarowicz: una historia definitiva de cinco o seis años en el Lower East Side. Fuego en las entrañas: la vida y la época de David Wójnarowicz.*

Como no podemos colocar la Tierra sobre una balanza, el peso del planeta se deduce de la atracción que la gravitación ejerce sobre los objetos cercanos. Más o menos 13.170.000.000.000.000.000.000 libras, o en términos científicos,  $6.586 \times 10^{21}$  toneladas.

*Viajar era casi siempre una aventura sexual. Todo estaba sexualizado. Cada esquina que doblaba era una posibilidad de erotismo. Todo se fundía con el erotismo, estaba imbuido de erotismo. Y era maravilloso, porque la libertad parecía total en ese instante de movimiento, de pérdida de biografía; ese instante en que me sentía como un desconocido en este paisaje [...] El viaje, el movimiento y el sexo acabarían influyendo en toda mi obra. Aunque no escribiera sobre sexo ni dibujara sobre sexo, siempre había cierto tipo de energía relacionada con la libertad. Simplemente, daba forma al aire.*



(¿Seré uno de los zombis que se pasean a sus anchas por el mundo preinventado contra el que él despotrica?)

«A David se le daba muy bien promocionar su obra. Construyó un mito alrededor de su persona. Y lo hizo premeditadamente. Sabía que la historia de un niño de nueve años que se escapa de casa era una imagen romántica que atraería a los críticos, a los coleccionistas y al público en general. Y aunque, en esencia, estas historias eran verdaderas, él era perfectamente consciente de su valor. Su obra se vendía con facilidad porque se comercializaba como la creación artística auténtica de un chapero que lo había aprendido todo sufriendo, luchando y sobreviviendo en las peligrosas calles de la gran ciudad, no en una escuela de arte [...] La prostitución consiste entre otras cosas en satisfacer los deseos y las fantasías de otra persona. Él sabía que la gente tiene un ideal romántico de la experiencia de los artistas «auténticos», y lo explotaba.

Si vives en Nueva York el tiempo suficiente, todo desaparecerá hasta que realmente dejes de estar *aquí*. La infraestructura no cambia demasiado, pero el contenido sí. El letrero dice Nueva York, pero vives en un parque temático, en una carcasa vacía que puede cambiar de manos y de dirección en cualquier momento, dependiendo de cómo soplen los vientos fiscales.

No podemos deshacer la historia que conocéis.

¿No deberíamos incluir la violencia gradual de la gentrificación en nuestro trauma colectivo?

Utilizábamos el humor negro para nombrar el miedo y enmascararlo: «La esperanza es lo último que se pierde», solía decir un amigo; solo que cuando se había dicho y se había hecho todo lo que se podía, dejó de tener gracia. Una vez que Pandora soltó todos los males en el mundo, lo único que quedó en su caja fue la Esperanza.

Cada vez quedan menos sitios. Doblas una esquina y otro lugar al que le tenías cariño ha desaparecido. «¡Si alguna vez cierra tal o cual sitio, me largaré de aquí!» He roto mi palabra tantas veces que ya no tiene sentido.

¿Existe algo que se pueda definir como la Nueva York anterior a la gentrificación?

Me encanta este sitio, es tan típico de la Nueva York antigua.

No existe una Nueva York antigua, solo Nueva York a secas.

Eso es cierto, en sentido estricto.

Lo sé, lo sé; el cambio es una constante de la ciudad.

Es un proceso orgánico.

¿De verdad?

Abandono. Ruina. Desahucio. Cierre, desaparición, muerte.

«El mito de América como el “nuevo mundo”: se imagina que se ha liberado de la historia, pero olvida su origen genocida y la historia de represión de su creación. ¿Puede una cultura basada en el olvido activo de su historia hacer otra cosa que no sea repetirse?»

La mentalidad expansionista que se propagó por «América» como una enfermedad a mediados del siglo XIX tiene un alcance menor en la actualidad, pero es igual de destructiva, pues las nuevas oleadas de privilegios acaban con las oportunidades previas. Arrollan. Suplantán. Diezman. El flujo libre y la caída libre del desplazamiento.

Por supuesto, se trata de una escala totalmente distinta, y de otro ámbito de acción.

Hay quien afirma erróneamente que el contexto se puede trasladar, pero el contexto viene determinado por una serie de intangibles incalculables y por una multitud de coordenadas. La suma de realidad, experiencia y subjetividad. «El paisaje ha sido alterado irrevocablemente, y los detalles de las circunstancias se han esfumado de la memoria. Muchas personas han muerto, otras se encuentran en el exilio o, simplemente, han desaparecido».

Mis intentos por retratar cómo era el centro de la ciudad en esa época —«la Nueva York perdida», la convergencia de factores económicos y sociopolíticos, la superposición de culturas y subculturas, la gente— o por evocar el año 1978 o el 1989, o cualquier otro momento que sirva de referencia, han sido inútiles. Fantasmas. He leído lo que han escrito otros. Textos sinceros, vívidos, llenos de vida. Pero hasta las narraciones empíricas que describen las cosas como fueron se quedan cortas y cortocircuitan, con la notable excepción del «Manhattan de Nan», de Darryl Pinckney: «Hay algunos portales a lo largo del Bowery que me hacen sentir escalofríos en homenaje a los desaparecidos [...] Cuando pienso en la gente que conocí allí y que no volveré a ver nunca, los antiguos portales de estas personas me parecen la entrada de un sepulcro».



«Todo, desde la nostalgia que yo mismo siento por el pasado reciente, el momento en que se escribió el libro y en que se hicieron los descubrimientos que se relatan, hasta la nostalgia por el tiempo remoto en que los continentes eran diferentes y ocupaban un lugar distinto. Nostalgia mezclada con paleohistoria y fantasía. Me pregunto si los geólogos suelen tener destellos de nostalgia, un sentimiento que los anima a recuperar los tiempos perdidos, pero ateniéndose a las restricciones de la ciencia. O quizá la nostalgia es un sentimiento tan extendido en la facultad de geología como entre la población en general».

Ciudad viva, ciudad mortal.

¿Acaso fue alguna vez real ese campo de posibilidad? Alquileres asequibles, lugares «abandonados», espacios de transición, una esfera pública menos restringida, una libertad sexual floreciente (después de Stonewall, antes del sida), subvenciones públicas para la cultura... Pero no, no siento nostalgia. No añoro el ayer; simplemente, no me parece que Nueva York haya cambiado a mejor.

Hace mucho que desaparecieron los mataderos del Meatpacking District.

«El problema de Norteamérica: una falsa promesa de libertad positiva y libertad negativa que, simplemente, no cuadra; una promesa profundamente arraigada en su propia concepción que nunca se cumplirá».



«Muchos de los espacios que aparecían en la película con el tiempo se acabaron convirtiendo en fantasmas, pues tanto los muelles como el Lower East Side se estaban derrumbando».

La decadencia, al igual que la belleza, se encuentra en la mirada del observador. La industria alimentaria y la industria naviera se transforman... la zona del matadero y del puerto se convierte en un espacio de clubs gays, con una vibrante vida nocturna en la que abundan los encuentros sexuales fortuitos, los transexuales, la prostitución y el tráfico de drogas... los muelles abandonados se convierten en espacios de sexualidad itinerante y actividad artística... demolición: 1984... 1985: el departamento de sanidad cierra clubs y baños públicos para frenar la propagación del VIH... el *statu quo*... el *statu quo*... las tiendas de lujo buscan un espacio... hedonismo insulso e inflado... Y después los edificios a ambos lados de la vía del tren se renuevan y se inauguran con el nombre de High Line... hoteles sofisticados y una planificación urbana grandilocuente... los alquileres se disparan... florece el turismo... el ruinoso muelle que en su momento David bautizó como el auténtico MoMA estaba a tan solo una calle del nuevo Whitney... las anteriores oleadas comerciales avanzan... nuevas fases de evolución ascendente... apropiación de terrenos... frenesí de la construcción... no se puede decir cuánto durará este ciclo concreto de exageración, «revitalización», codicia inmobiliaria y peregrinación turística, pero la burbuja estallará, como siempre sucede, y comenzará una nueva fase de otra cosa.



Cada vez desaparecía más gente. El ritmo de contagio y de muerte aumentó a gran velocidad durante más de una década. «La censura letal de la información sobre el sida». Defunción elevada a la enésima potencia. Desapariciones inexplicables que había que explicar. Estadísticas. Individuos. Comunidades. «La responsabilidad era nuestro horizonte, y la historia, no solo la de los años ochenta, sino la historia entendida como un *continuum* que comienza antes de 1979 y se prolonga indefinidamente».

La negación arraigó con fuerza. ¿Cómo reconciliar la relativa euforia de la «alegre» liberación sexual de principios de los setenta con el terror provocado por las misteriosas muertes de hombres y mujeres jóvenes de principios de los ochenta? No había información disponible. Pronóstico: Silencio = Muerte.

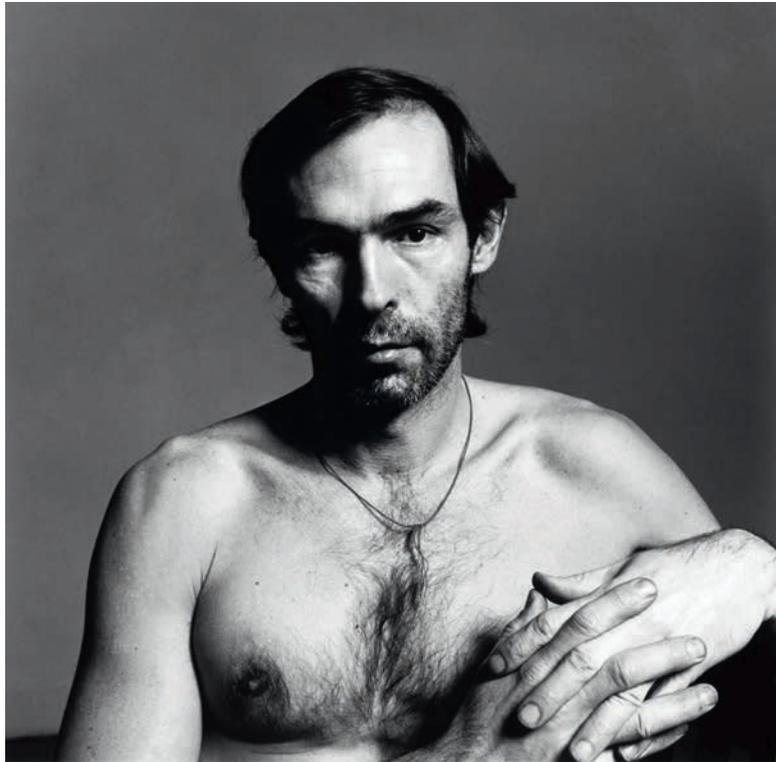
*Es agotador, vivir en una población donde la gente no se manifiesta si lo que ve no representa una amenaza directa para ellos.*

Como siempre, el gobierno de Estados Unidos no emitió una declaración de guerra formal. Negación. Una desatención prolongada mutuamente sancionada por el gobierno federal, los principales medios de comunicación y la industria médica; tácitamente aprobada por una ciudadanía cómplice. Tardó mucho tiempo en reaccionar ante la situación de emergencia, con consecuencias funestas. «Se consintió la existencia del sida. Una plaga que no tenía por qué haber tenido lugar. Una plaga que se podría haber contenido desde el principio».

¿Soy menos culpable yo, que me quedo de brazos cruzados mientras otros caen, que observo, impasible, acciones letales de desigual magnitud y velocidad, que cambio de canal? ¿Somos menos culpables de los actos de los que acusamos a otras personas? Inacción sancionada mutuamente. Quedarse de brazos cruzados y retirarse. La indignación depende del egoísmo (el «ego», ¿otro acertijo?)

*Fiebres. Últimamente, me despierto empapado, por las mañanas, como si algo que sale de mi alma, de mi memoria, escurriera desde la nuca y llegara hasta la funda de las almohadas. Me he levantado*

*temprano, con náuseas y un fuerte dolor de cabeza. He encendido la televisión para intentar concentrarme en algo que no fuera mi enfermedad. Todos los canales estaban atestados de anuncios de media hora disfrazados de programas de debate en los que actores y actrices de medio pelo hablaban de cómo blanquearse los dientes, explicaban cómo sacar más dinero a tus inversiones o cómo librarte de los kilos de más que se te han pegado los huesos. Estoy convencido de que soy de otro planeta.*



David y Peter. Unidos para siempre en la historia. Cualquier investigación sobre uno te lleva al otro y a su profunda y absoluta afinidad. La relación más importante de dos personas que no sentían inclinación alguna por las relaciones de pareja convencionales, una relación basada en la presencia del otro en el mundo.

David siempre había escrito, siempre había hecho fotografías y siempre había dibujado y había trabajado en colaboración con otros amigos, pero fue Peter quien le transmitió la fuerza necesaria para que se convirtiera en artista visual. No niegues ninguna parte de ti, sumérgete en la expresión sincera.

«Casi desde el principio, podías ver la ternura que David sentía por Peter [...] Peter, por su parte, lo tenía muy claro [...] Sencillamente adoraba a David. Le adoraba».

«Hujar les decía a sus amigos que David y él estaban relacionados kármicamente».

«Había algo tan profundo entre David y él que se notaba a simple vista: irradiaba de ellos. Una especie de presencia».

«A veces Hujar se dejaba caer por el estudio. David y él tenían un vínculo tan intenso que “casi nunca necesitaban hablar. Daba la sensación de que les bastaban el silencio y la proximidad para comunicarse”».

«Peter y David se parecían sobre todo en el grado de ira que podían alcanzar». La ira y la cólera estallaban cuando David sentía que le rechazaban o que le ignoraban por completo como ser humano. Se rumoreaba que en cierta ocasión David había golpeado con un mazo la pared de una galería en la que no habían tratado una obra suya como se merecía. «Hujar era un hombre colérico y difícil. Podía atacar repentinamente a una persona que había hecho un comentario bienintencionado y rechazarla “inexplicablemente”». La biografía de David está salpicada de distanciamientos inexplicados. *Mi rabia contenida podía salir a la superficie y, al mismo tiempo, necesitaba que me abrazaran... ¿quién sabe por qué?* Dejó de hablarse con un viejo amigo que después se enteró de que «David se pasó por tu casa cuando estaba colocado y le miraste raro». Ese es el tipo de historias que se contaban, por lo menos. Pero no son las historias que yo quiero contar, en realidad.



Las anécdotas íntimas componen un doble retrato de circunstancias familiares brutales que le llevaron a una emancipación prematura y una capacidad infinita para desconfiar de sí mismo.

Magnetismo. Apertura sexual. Introversión aguda.

«En esencia, era un solitario. Aunque conocía a mucha gente, prefería relacionarse con ellos de uno en uno; cada uno conocía a un David ligeramente distinto». «Un solitario al que le encantaba colaborar, un artista que buscaba el reconocimiento, pero no quería visibilidad». «No es que David fuera un seductor, pero podía crear la magia del deseo ambiguo entre dos personas».

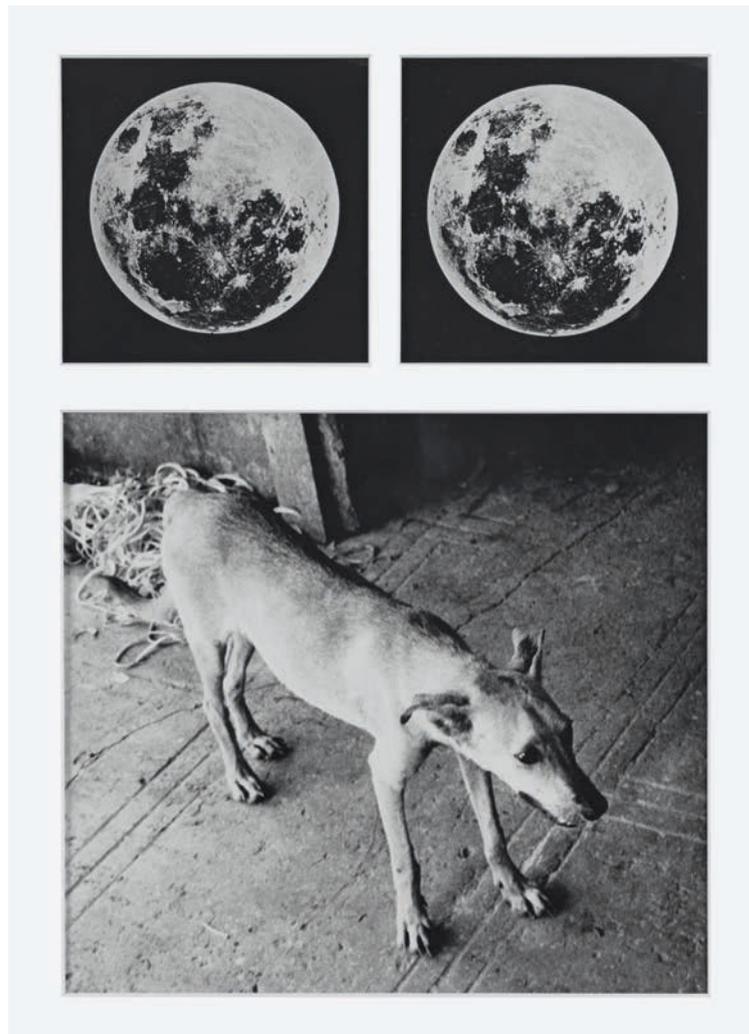
«Casi todo el mundo estaba o había estado enamorado de él». «Prefería un diálogo privado que se planteara y se desarrollara en su territorio». «En Peter, hasta el aislamiento era extraño. Era muy real, y sin embargo este hombre tan aislado conocía a todo el mundo». «Lo más sorprendente del funeral de Peter fue la cantidad de personas que se presentaron allí pensando que eran sus mejores amigos. Y muchos de nosotros ni siquiera nos conocíamos».

*Este tipo era como un padre, pero lo era de verdad, porque también lo veía como una persona sexual, apuesta, una mente hermosa, un cuerpo hermoso, similar al mío, aunque nos lleváramos veinte años.*

*Era capaz de terminar las frases que yo empezaba, siempre lo cuento, y es cierto, aunque después de hablar con otros amigos suyos descubrí que cada uno tenía una imagen distinta de él. Hay gente que me habla de la relación que tiene conmigo y me da la sensación de que están describiendo a un desconocido. ¿Quiénes somos en realidad y quiénes somos para los demás? Es evidente que varía. Todas estas personas llevan consigo pequeños fragmentos de un único hombre y a veces los fragmentos se parecen, pero otras me son prácticamente ajenos.*

Tom, el novio de David, creó una relación sentimental en la que había espacio suficiente para sus diferentes formas de ser. La comprensión y la generosidad de Tom se extendía a todo lo que tocaba David con su obra y con sus palabras, y a su excepcional conexión con Peter: «Eran más que amantes y menos que amantes. Peter fue quien le salvó, quien cambió la vida de David de una manera importante y positiva. Eran almas gemelas. David perdió una parte de sí cuando Peter murió».

*No tengo muchos héroes, pero uno que llevo en el corazón es el mono astronauta que el gobierno ruso lanzó al espacio hace unos años. Tuvieron que suspender la misión y traer la cápsula de vuelta a la Tierra porque el mono se puso nervioso en el espacio y se soltó las correas y empezó a dar golpes a los botones y a las ruedas del panel de control.*



*...Peter Hujar, cuya obra fotográfica ha torpedeado la visión de la fotografía sancionada por el «mundo del arte» a finales del siglo XX; un humano excepcional que encarnaba la libertad creativa de una manera más clara que cualquier otro artista que he conocido y a quien dediqué la mayor parte de mi obra hasta que murió de sida en noviembre de 1987.*

«Fue el verdadero mentor de David para todo en la vida».

David se mudó a casa de Peter inmediatamente después de su muerte y vivió allí hasta que él mismo murió, cinco años después. Colgó una foto de Peter en la puerta. «Para que fuera lo último que viera al salir de casa». *Quiero morir en ese lugar.*



«Desde el espacio de aislamiento, desde esa rúbrica de separación, desde su mirada fija y desoladora de huérfano, nada más y nada menos, y desde la pared vacía de su *loft* de la Segunda Avenida, Hujar creó una visión».

Presencia. Conexión.

«Belleza moral».

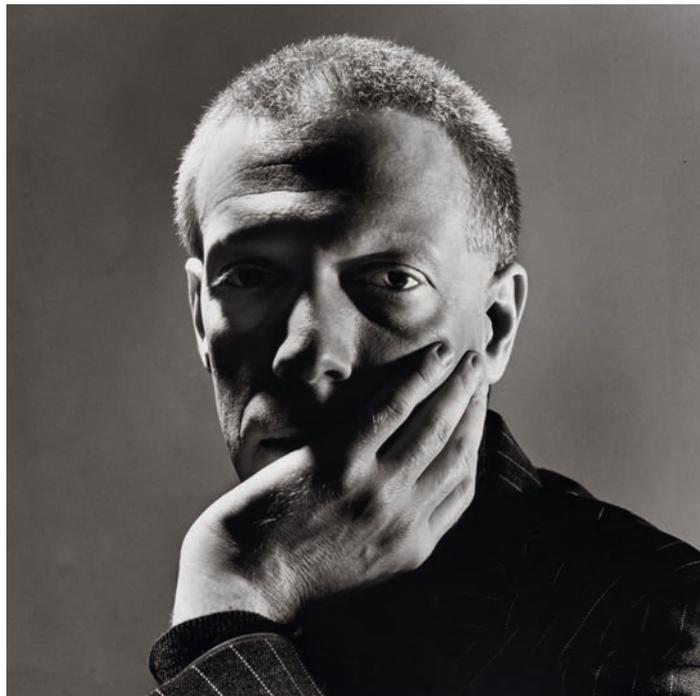
«Hay mucho amor a ambos lados de la cámara».

«Fotografiara lo que fotografiara, Peter retenía o quizá debería decir que realizaba la singularidad absoluta de lo que retrataba. Toda persona, todo animal, todo objeto individual es único, orgulloso, solitario».

«En la época en que todos estábamos borrachos y éramos una auténtica calamidad social, él planeaba delicadamente sobre nuestras cabezas —ejercía un efecto tranquilizador— como un calmante humano. Se puede apreciar en su obra».

*Tan delicioso como sorprendente ese ángel que habita en mi frente.*

Como muchos otros miembros de las comunidades más grandes a las que pertenecían, tanto Peter como David tenían «prejuicios en contra del materialismo». Estaban en contra del éxito convencional. Eran inmunes al confort y al conformismo. «Cuando le conocí vivía en un apartamento donde ni siquiera tenía una cama para dormir. Sabe Dios lo que comía; me pareció que subsistía a base de cigarrillos y café». «Tenía lo que necesitaba y nada más». «Peter vivió muy justo durante años. Lo único que le importaba era el arte y convenció a David para que siguiera sus pasos. Creo que para David fue toda una revelación».



*Tengo la costumbre de documentarlo todo porque con Peter me he dado cuenta de que se han conservado muy pocos documentos suyos después de su muerte. Ha dejado un montón de fotografías, pero no se conserva casi nada de él. Es evidente que todo está en las fotos, por supuesto, pero también hay muchas cosas ocultas en ellas, porque son fotos de otras personas, imágenes de otros.*

*Peter siempre me decía que el mundo del arte no tiene nada que ver con el arte. Había conseguido mantenerse a cierta distancia del mundo del arte. Siempre se mostró agresivo en relación con el mundo del arte, y se buscó muchos enemigos. Su ira interior asustaba a la gente. Tuvo un momento de éxito en los setenta, pero consiguió zafarse. Me he dado cuenta de que también está presente en mí: ese mismo impulso autodestructivo respecto a las formalidades del mundo del arte. Para él, era un mecanismo de defensa. Una manera de proteger la fuente de tu creatividad.*

«Cada vez que la demanda de su obra alcanzaba su punto álgido, dejaba de pintar».

*Hubo un momento en el 84, cuando estaba en el Whitney, que fue muy emocionante para mí obtener cierto reconocimiento. Se me abrieron todas las puertas y la gente solo quería obras firmadas por mí. Fue una sensación perturbadora, inquietante, desconcertante.*

«Una vez me encontré por la calle con él, había tenido su primer éxito y le felicité, y él parecía muy afectado, y me dijo, “Si no fuera gay, me largaría de Nueva York ahora mismo, me iría a vivir a un pueblo y me pondría a trabajar en una gasolinera”».

«Tanto David como Peter parecían huérfanos. Y esa forma de ser es peculiar [...] Hace que inconscientemente, intentes sacar algo de esa gente, de las instituciones, algo que el resto de nosotros —los que no nos sentimos huérfanos— no intentamos».

*Después de meses de comparencias, declaraciones juradas, honorarios de abogados y tensiones generadas por la lucha contra la enfermedad y el desahucio, el casero llegó a un acuerdo extrajudicial y firmamos un contrato, que debía renovarse anualmente, según el cual yo podía seguir viviendo en el apartamento siempre que demostrase que seguía enfermo; y que si se encontraba una cura para el sida —y esto era lo más importante— tendría que dejar el apartamento en un plazo de treinta (30) días. Cuando me explicaron esto último, me entró la risa; ¿Cómo podían pensar que yo sería el único neoyorquino que preferiría que no encontraran un remedio para el sida con tal de quedarme con mi apartamento? Además, me hicieron firmar un papel en el que me comprometía a no entregarle el apartamento a otra persona con sida antes de morir.*

¿Cuándo se convirtió la seguridad, el confort y la abundancia material en lo esencial?  
¿Podemos volver a afirmar la posibilidad de «los prejuicios en contra del materialismo»?  
Evitar lo contingente. Como un texto tachado, que resalta su propia existencia, quizá las redes de seguridad solo acrecientan la ansiedad. ¿Puede satisfacerse cualquier tipo de protección a través de su promesa? Seguros. Ingresos. Vivienda. Seguridad. La única garantía, la de encerrarte en un sistema. Por algo en inglés llaman «trampas» a los signos de la riqueza. La elección es un factor determinante. Se elige porque se prefiere. ¿Es fácil decirlo para mí? ¿Es la capacidad de elección un lujo?

*una historia corrompida y falsa, y un futuro corrompido y falso*



*Creo que si nos enfrentáramos a la muerte con total sinceridad se tambalearían los cimientos de la sociedad, porque no creo que la gente tenga que pasarse la vida entera preparando hamburguesas, fregando suelos, imprimiendo billetes para el Pentágono o lo que sea.*

«Los contratos, en realidad todos los acuerdos y las relaciones, son siempre vulnerables al [...] inconsciente y al futuro incognoscible. La gente nunca puede saber, en una situación determinada, qué se ha acordado exactamente, porque el acuerdo incluye como mínimo la historia y la voluntad inconsciente de las partes y, como dice esa extraña expresión, lo que nos deparará el futuro».

Cuando el suelo desaparece bajo tus pies y el cielo se desploma sobre tu cabeza, lo lógico es intentar disipar la ansiedad, conseguir un amplio reconocimiento, el respeto de las instituciones oficiales y todas las ventajas que lleva aparejado.

*Siempre me ha encantado el anonimato y viajar con total libertad. De hecho, no hay una experiencia más intensa para mí, alejarme de cualquier punto de referencia. Adoro ese momento. Es entonces cuando mi vida cobra sentido.*

Vidas que se pliegan sobre sí mismas. Las cartas que se conservan entre los papeles de David —la mayoría enviadas, pocas recibidas— revelan una multiplicidad de amistades, afectos, pasiones, celos, caprichos y euforias. El alcance del amor que dio y que recibió demuestra una sorprendente madurez que recorre la totalidad de la vida adulta de David. Entre los papeles de David Wojnarowicz encontramos un certificado de nacimiento, un diploma de graduación, una cartilla de la seguridad social, un informe de discapacidad, un plan de cuidados de su asistente, una lista de pertenencias, un testamento definitivo y un obituario de Peter Hujar. El archivo no se explica por sí solo.

*La imagen perfecta de la existencia preinventada; entro en la habitación del hospital donde mi hermana acaba de dar a luz a una niña y el shock de ver a un ser humano diminuto acostado en una mesa de acero inoxidable esperando a que le midan; la dislocación de la tierra. [...] Esa hogaza de pan cosida como una cabeza reducida; como los labios de ese objeto, para silenciarlo; contenerlo; las estructuras y la definición y la intención de la pobreza.*

La dignidad genuina quiebra momentáneamente nuestra satisfacción y nuestra complicidad con el mundo heredado, ese mismo mundo que somos responsables de volver a crear.



«Muchas veces la felicidad burguesa es la recompensa que se nos ofrece a cambio de nuestra complicidad con las injusticias. Las consentimos, por lo general, a cambio del privilegio de la dominación, que es el privilegio de no tener conciencia de que nuestra forma de vida afecta a la gente más indefensa. A veces sí sabemos que cierto tipo de felicidad depende de la infelicidad de otros seres humanos, pero como no somos tan listos como creemos, decidimos que es nuestra única manera de sobrevivir. Optamos por la estupidez o por la crueldad, pero no tiene por qué ser así. A fin de cuentas, la gente y las instituciones se afectan y se transforman mutuamente. Por tanto, la felicidad a expensas de los más débiles no es la única opción, ¿verdad? Y, sin embargo, se nos induce a pensar de esa manera».

*Me daba la sensación de que él [Peter] no tenía ninguna visión ridícula de la muerte, de que no la rechazaba, de que comprendía visceralmente que la muerte lo rodea todo.*

- ¿No son trágicas todas las muertes?
- ¿Son trágicas todas las muertes?
- ¿Es la muerte indiscutiblemente trágica?
- ¿Qué es «una vida interrumpida»?
- ¿Qué constituye «una vida», sino el periodo que se extiende entre el nacimiento y la muerte, sea breve o prolongado y siga el curso que siga?

*Todo estaba sexualizado. Cada esquina que doblaba era una posibilidad de erotismo. Todo se fundía con el erotismo, estaba imbuido de erotismo. Y era maravilloso, porque la libertad parecía total en ese instante de movimiento, de pérdida de biografía; ese instante en que me sentía como un desconocido en este paisaje.*

«La primera vez que quedamos, fuimos en coche hasta el Robert Moses State Park en esa vieja camioneta que tenía, que era una especie de tartana llena de bollos. El salpicadero estaba atestado de cosas. Juguetitos, piedras y basura. Era el coche más desordenado que había visto en mi vida. Era un día precioso, pero hacía mucho, mucho frío, y dimos un paseo por la playa. En un momento dado, recogió un ala de pájaro. Era como un ala arrancada del cuerpo de un pájaro, y me contó que a un amigo suyo le encantaba esa imagen: la imagen del ala de un pájaro. Después averigüé, por supuesto, que ese amigo era Peter Hujar. Y más tarde recogió un montón de pedacitos de metal oxidado y dijo: “Son para mi colección de cosas oxidadas”».

Libertad a partir de la tristeza.

Las mirillas que David insertó en la *Sex Series* son fotografías rescatadas de la colección de porno de Hujar que Peter tiró a la basura cuando le diagnosticaron la enfermedad.

*Testigos: en contra de nuestra desaparición.*

David se extiende en todas las direcciones, y se adhiere a su comunidad una y otra vez. Afinidad. Unión. Alianza en medio de una creatividad desaforada. Círculos de intimidad y colaboración. Expresión. La ambiciosa práctica de la libertad. Camaradería. Constelación. Autonomía y compañerismo. «Una amistad que iba más allá de la amistad». Eros. Visiones compartidas. Caminos divergentes.



*...Tom Rauffenbart, por los gestos sexuales y los besos de hombre a hombre a lo largo de los años bajo un velo social en el que debemos definir nuestra propia autoestima... Marion Scemama, quien, si tuviera la oportunidad de diseñar una nueva sociedad, crearía una en la que es posible que yo quisiera vivir...*

Dos ejemplares muy manoseados en la estantería. Hace mucho tiempo que no hojéo *The Ballad of Sexual Dependency*. La emotividad del contenido me deja atónita. Conozco cada foto de memoria. Desconocidos que me resultan familiares. «En mi familia de amigos, existe el deseo de la intimidad de la familia directa, pero también el deseo de algo más impreciso. Los papeles no están tan definidos. Son relaciones de larga duración. La gente se marcha, la gente regresa, pero nunca se quiebra la intimidad. No estamos unidos por la sangre ni por el lugar, sino por una misma moralidad, la necesidad de vivir plenamente y en el presente, la desconfianza del futuro, un respeto similar por la sinceridad, una necesidad de forzar los límites y una historia común». Este no era mi círculo, pero las condiciones de intimidad son representativas. Cuando Nan le preguntó a David cuál era su objetivo al escribir *Close to the Knives*, él le respondió que aspiraba a «conseguir que cualquier otra persona se sienta menos marginada: es lo más importante para mí». El ejemplar de las memorias de David que consulté en la biblioteca ha pasado por muchas manos. Tengo en mis manos unos libros destrozados que han cambiado y salvado la vida de algunas personas.

*Mi amigo se despierta y empieza a llorar; tiene una alucinación en la que cree que es incapaz de encontrar algo que probablemente nunca ha existido.*

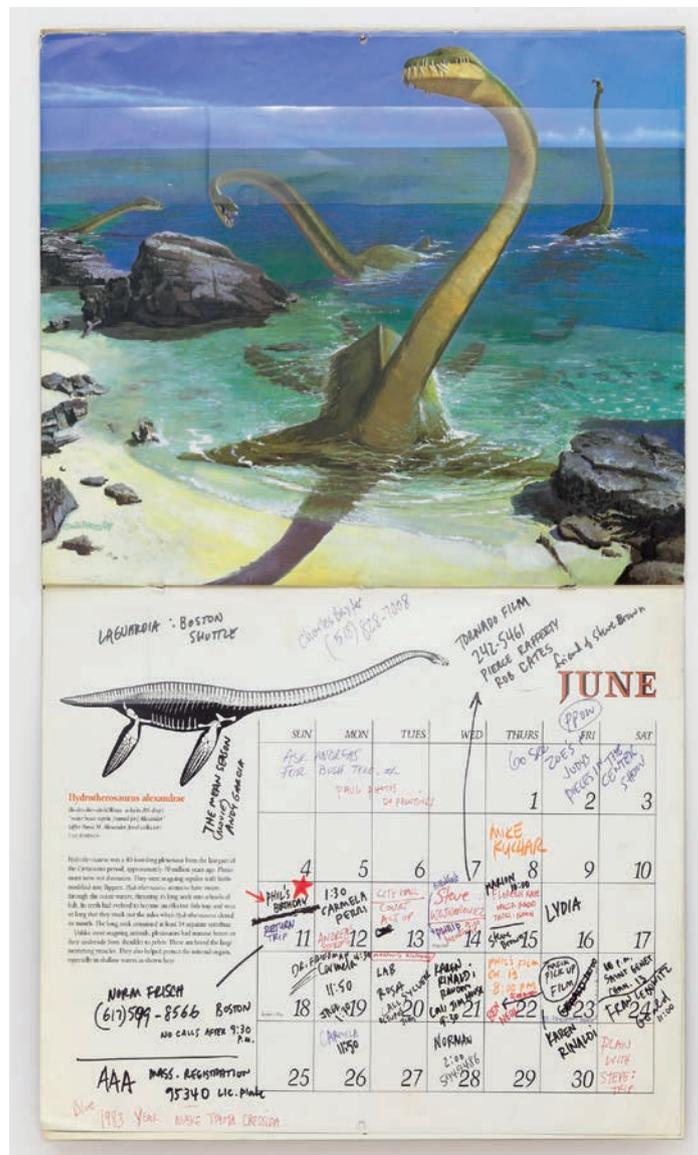
*Casi todos los amigos que he tenido han sido unos luchadores en uno u otro sentido. Hacen que merezca la pena vivir en este mundo. Su sensibilidad ha sido un consuelo en mi vida: comprobar que han sido capaces de regresar después de forzar los límites y de reorganizar su vida a través de las drogas o de cualquier otro comportamiento compulsivo. La gente que ha conseguido superar ese tipo de problemas, que vuelve después de mucho luchar, me transmite un alivio y una emoción enormes. No hay muchas cosas en la vida que me hagan verdaderamente feliz, pero me encanta ver que esas personas vuelven para enfrentarse a su situación una y otra vez, y lo hacen sin autodestruirse.*

«Es como si estuviéramos en guerra», me dijo mi tía hace unas semanas. Ella vivió en Francia durante la Segunda Guerra Mundial. «Los jóvenes pierden amigos y familiares como si se los arrebataran las balas» [...] En 1982, mi mejor amigo murió de sida. Desde entonces, he perdido muchísimos amigos más. Todos hemos perdido a alguien. Pasar por todo esto me ha hecho comprender que morir de sida es una tragedia muy dolorosa que va más allá de la pérdida de una vida humana. El horror es cada vez más profundo, más imponente de lo que el mundo supone. Para apreciarlo tenemos que observar detenidamente a quién nos están arrebatando. Puede que no haya esperanza para el conjunto de la humanidad, no por la naturaleza de la epidemia, sino por la naturaleza de sus víctimas».

*Lo que me gustaría disipar, de un simple manotazo, es toda esa mística oculta que rodea a algo como un diagnóstico o una aguda sensación de mortalidad, que afirma que de pronto esa persona se enfrenta a una cosa descomunal; es muy sencillo, en realidad se enfrenta a algo muy sencillo. En los minutos inmediatamente posteriores al momento en que me diagnosticaron la enfermedad, me habría encantado que la mitad del paisaje se derrumbara para solidarizarse conmigo, pero no sucedió. De pronto, ya no disponía del lujo del tiempo.*

«11 de julio de 1992... Sigue sin recordar dónde se encuentra, o se despierta y nos anuncia que acaba de volver de viaje. Cuando le decimos que está en casa, David se pregunta dónde será eso. Cuando le damos la dirección, pregunta, “¿La casa de Hujar?” Noto que, ahora que todo ha quedado reducido a su esencia, él nunca se ha definido como una persona con un hogar. Desaparece para refugiarse en su rica vida interior. Le anuncia a una visita que está pensando en hacerse un tatuaje. “Algo mitológico pero contemporáneo. Mecánico pero carnal”».

*Me imagino que pasaría si, cada vez que un amante, un amigo o un desconocido muere por culpa de esta enfermedad, sus amigos, amantes o vecinos cogieran el cadáver, lo metieran en un coche y lo llevaran a ciento veinte kilómetros por hora hasta Washington D.C., atravesaran a toda velocidad las puertas de la Casa Blanca, frenaran en seco en la entrada y dejaran en las escaleras aquel cuerpo sin vida. Sería muy reconfortante observar cómo esos amigos, vecinos, amantes y desconocidos conmemoran ese momento, ese lugar y esa historia con una ceremonia pública como esa.*



Incluso ante un fenómeno como el de la fuerza de la gravedad, podemos, por lo menos, saltar tres o cuatro pies en el aire, y aunque la fuerza de la gravedad nos arrastre de nuevo hasta el suelo, en el momento en que estamos en el aire a tres o cuatro pies de altura experimentar la verdadera libertad.

«Todavía conservaba la misma obra de arte colgada en la pared. Había estado allí desde que cayó enfermo: *Fever* [Fiebre], dos fotos de la luna y, debajo, la foto de un perro escuálido con aire de preocupación que tomó en Mérida, en un matadero».

*Mi primer recuerdo es el ruido de la sirena de la policía.*

La muerte de Peter y su propio diagnóstico avivaron la ira de David y su activismo se intensificó aún más. Su furia política no era temeraria —como podían serlo las relaciones personales de David— sino más bien un discurso enérgico para canalizar sus ideas y sus emociones.



«Norteamérica es un país tan hermoso... ¿no te parece?» Estaba completamente agotado, después de todo el día, física y emocionalmente, y al contemplar a través de la ventana el descomunal collage de torres de alta tensión, semáforos parpadeando, banderas de concesionarios de coches usados hechas girones, depósitos industriales y masas de humanos que pasaban a toda velocidad, me deprimí. Parecía que la comida que teníamos delante la habían frito en una silla eléctrica. Y al ver cómo mi mejor amigo se moría mientras comía una hamburguesa muerta me quedé sin habla. No podía responder. Anita tampoco. Él se enfadó de nuevo, «No sabéis de qué estoy hablando...» Por fin, dije, «Peter, estamos muy cansados, lo que pasa es que estamos muy cansados. Vámonos a casa».

«Para ti, la creación artística, ¿no es una manera de evitar subirte a lo alto de una torre y empezar a disparar a los transeúntes?» Exactamente. Consiste en identificar el impulso de hacer eso y darle una forma diferente para no acabar subiéndome a esa torre.

«“Bueno, ya sabes lo que se suele decir, aférrate a tu ira, y utilízala como abono para tu jardín” [...] Y creo que, si consideramos que la ira es abono, podemos interpretar que es una energía que se puede reciclar y reconducir en nuestro propio beneficio. Es una fuerza que otorga poder. De otro modo, se convierte en una fuerza que debilita y destruye».



«En su programa *ITSOFOMO*, David insertó una página con algunos datos y estadísticas relacionados con el sida, y se centraba sobre todo en el papel de la Iglesia católica, que obstaculizaba la difusión de información sobre las relaciones sexuales sin riesgo. Según David, los datos eran exasperantes, para cualquier persona. No podía soportar que la gente atribuyera su ira a lo que él definía como “mi diagnóstico”».

«También creó algunas unas pinturas con mapas y pequeños espermatozoides desperdigados por todas partes. Él los dibujaba y mi tarea consistía en recortarlos de los mapas. A David le encantaba pedirme que lo hiciera. Se partía de risa y decía, “¡Corta el semen! ¡Corta el semen!”»

«Ese elemento lúdico presente en su obra visual se encuentra totalmente ausente en sus textos, y también el elemento lúdico presente en su persona».

*Quando me abro paso a través de los miedos, o a través del equilibrio en los muros del miedo, bien hablando o bien moviéndome, vislumbro un increíble paisaje. Súbitamente, me libero de todas las leyes que yo mismo he construido, de todas las reglas. No he acabado con ellas o no las he superado todavía, pero esto es lo que sucede cuando te enfrentas a la muerte, todas las cosas que has construido para sentirte a salvo se vuelven inútiles, así que empiezas a saltártelas. Lo que se consigue de esa manera es algo que me habría gustado tener hace veinte años.*

«No existen los *collages* apacibles [...] El *collage* saca violentamente todas las cosas de su contexto falsamente confortable, y obliga a los contrarios a copular para descubrir nuevos híbridos».

Los verdaderos populistas no se dirigen a nadie con aires de superioridad. No son diplomáticos, no se comprometen, no se amoldan, y no diluyen el significado de sus palabras, ni bajan la voz ni practican la contención.

*Todas las cosas poseen una cualidad asociativa constante que puede desencadenar el recuerdo de algo que sucedió hace un año o de algo que presencié hace diez.*

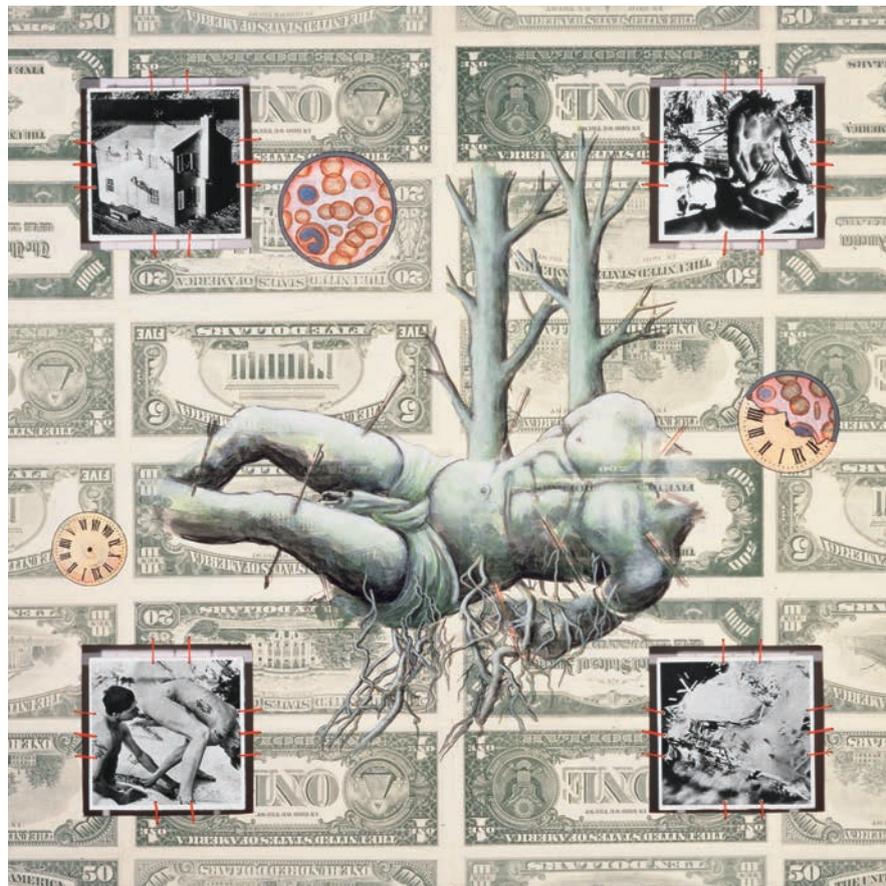


*La ecuación es la fórmula física de la velocidad de escape. Una partícula de masa concentrada debe alcanzar una velocidad de siete millas por segundo para escapar de la superficie de la tierra y vencer las restricciones de la atracción gravitatoria de la tierra. El libro explica que si la partícula o la masa pudieran alcanzar esa velocidad escaparían de la tierra para no regresar. Pensando en la información biográfica; Peter tenía la costumbre de volver a escribir su biografía cada vez que su obra fotográfica se incluía en un nuevo libro o en otra antología. En la biografía de una antología decía que había nacido en El Cairo, en Egipto; en otra, que había vivido al pie de unas montañas italianas, que había sido pastor y que tenía un hijo retrasado; en una tercera, que se había criado en una granja de caballos. Pensaba que la gente formularía hipótesis sobre su obra basándose en su biografía, y no paraba de inventar datos para intentar impedirlo, como si fuera un juego.*



«Pienso en mi hija, en todo lo que se evitó, y a veces me siento agradecido. El médico dijo que no sintió nada, que entró directamente en coma y que en algún momento de ese vacío se deslizó hacia otro vacío, más profundo. ¿No es una hermosa forma de morir, sin sufrir, como una niña feliz? El problema de morir después es que ya has crecido, el daño está hecho, es demasiado tarde».

*Si hubiera podido escribir un libro que acabara con Norteamérica, lo habría hecho.*



«Existe una diferencia, insistía él, “entre la muerte de un niño vietnamita a manos de los soldados norteamericanos y la muerte de un niño entre los brazos de su madre, en la calidez del hogar, rodeado de su familia”... Lo que Bill no dijo, aunque seguramente también se refería a eso, porque era un hombre gay con sida, es que la tendencia del arte a universalizar la muerte también la convierte en algo natural, y que, al naturalizarlas de esa manera, se despoja a algunas muertes de su significado político».

A propósito de Mark Morrisroe, 1959-1989: «Era un artista enormemente prolífico, parecería que la urgencia y el enorme volumen de su obra contradicen la idea de la interrupción. Cuando contemplo su obra parece que es una obra acabada».

*Estoy perdiendo el contacto con la corriente de atemporalidad que me ha impulsado durante toda mi vida hasta ahora.*

«Creo que cuando Peter murió y le diagnosticaron la enfermedad, decidió trabajar con una intensidad tal que se puede decir que comprimió su vida. De alguna extraña manera, acumuló de golpe toda esa sabiduría que se supone que solo se consigue con la vejez y la dirigió hacia su obra. Por fin, todos los elementos que siempre habían estado presentes en su obra —las experiencias infantiles, el interés por la historia natural, la sexualidad, los cientos de fotos que había tomado, las opiniones políticas, el humor y la ira, todos esos estratos que eran tan importantes para él— se unieron para dar lugar a un conjunto de obras enormemente potente».

«Empezamos a quedar casi todos los días, casi siempre para desayunar. Todo el mundo sabe cómo eran los desayunos con David. Te tomabas un café y otro, y otro. Pensabas que iba a durar media hora, pero podías tirarte dos o tres horas en su compañía, conversando simplemente».

*Que haya nacido en un sistema de corrupción preexistente no significa que tenga que dar media vuelta cada vez que se cierran las cortinas de la falsa moral. Soy capaz de crear mis propios contextos morales.*

WOJNAROWICZ contra la AMERICAN FAMILY ASSOCIATION [Asociación de Familia Americana], Sup. F. 745 (Tribunal del Distrito Sur de Nueva York, 1990)

«En cierto sentido, la ley era otro medio de expresión para él: había hecho *performances*, videos, grafiti, fotografía, pintura, escultura, ensayo y música. Ahora, decidió entregarse al derecho».

AMERICAN FAMILY ASSOCIATION  
P.O. DRAWER 2440  
TUPELO, MISSISSIPPI 38803  
PH. 601-844-5036

IN PAYMENT FOR

85-65/842

3424

PAY *One dollar & no/100* DOLLARS

CHECK NO.	DATE	TO THE ORDER OF	EMPLOYEE NO.	GROSS AMOUNT	FICA	FIT	SIT	INS.	DEDUCTIONS	CHECK AMOUNT
3424	10/16	<i>David Wajnarowicz</i>								100

AMERICAN FAMILY ASSOCIATION

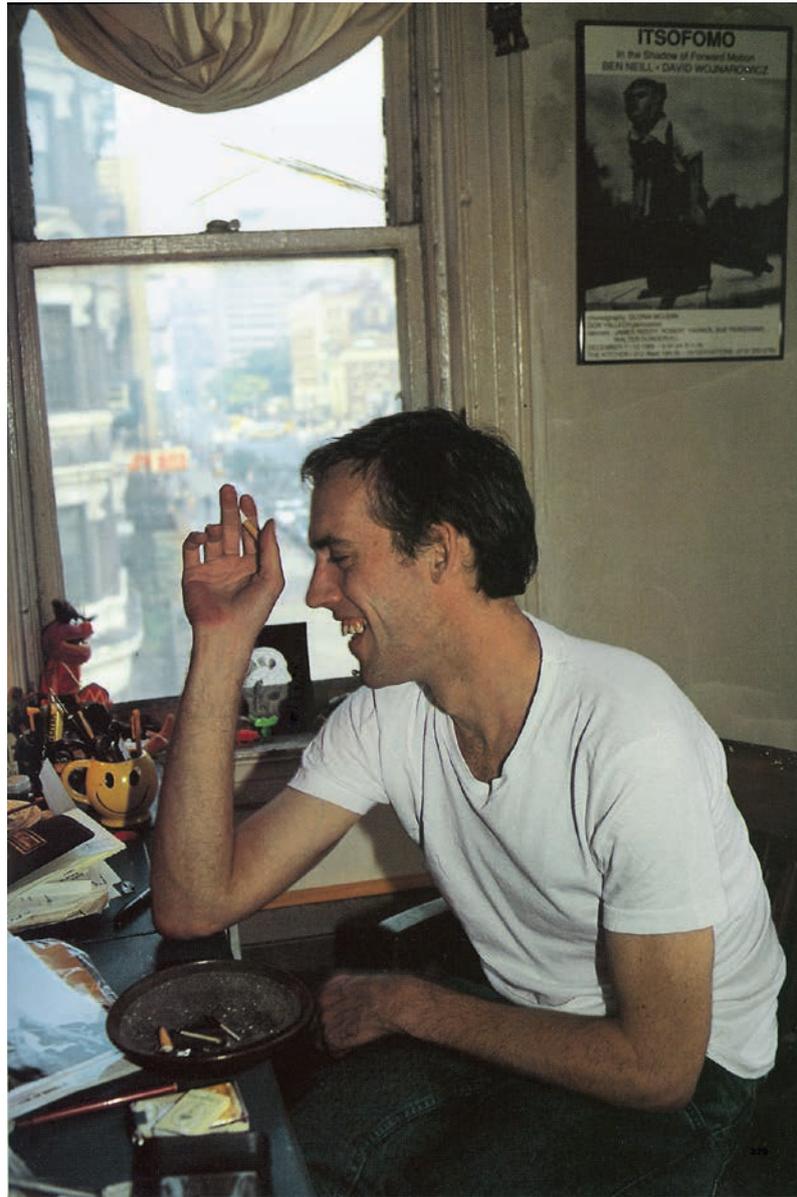
UNISOUTH BANKING CORPORATION  
TUPELO, MISSISSIPPI

*Forrest Ann Daniels*  
*D Daniels*

⑈003424⑈ ⑆084200651⑆ 02⑈0595⑈5⑈

*La única manera de reclamar un territorio propio es rodearme de ese territorio y llegar a entender su forma. Una vez que reconozca su forma, es imposible que me afecte. Así que en el caso de la American Family Association y del Reverendo Wildmon, entiendo el alcance de su poder [...] Pero no me pueden obligar a aceptar la quimera legal que afirma que estoy fuera de la ley por mi deseo y por la forma que adopta mi deseo, pues es mi derecho en cuanto cuerpo que se mueve a través del espacio crear mis propias reglas. Y no solo crear mis propias reglas, sino definir mi propio movimiento. Se trata básicamente de superar su esa quimera, esa proyección del orden, y crear mi propio orden en ella a partir de todas las cosas fragmentarias que nos rodean, lo que llamamos vida.*

Cuando Donald Wildmon se jubiló, su hijo, Tim Wildmon, se hizo cargo de la presidencia de la American Family Association. En 2010, el presupuesto ordinario de esta organización era superior a veinte millones de dólares.



«Superar el daño que te han hecho [...] me parece una heroicidad. Y por muy buen carácter que tengas, la verdad es que se necesita una enorme dosis de valentía para hacerlo [...] La vida que creó para sí mismo, y la sensibilidad que se inventó, ¿sabes?... es evidente que había algo heroico en él. La falta de egocentrismo de David era palpable, más aún en un entorno en el que todo el mundo se preocupa tanto por su propia persona».

*En los días previos a la partida sucedieron o se revelaron algunas cosas maravillosas. La vida o el acto de vivir parecían un espectáculo absolutamente increíble. Había humanidad detrás de cada*

*gesto, al pasear por las aceras. Era una visión repentina del Mundo, una posición transitoria del cuerpo en relación con el Otro Mundo. Acabé comprendiendo que cuando abandonas tu entorno abandonas también tu biografía y todos los movimientos diarios codificados: el falso consuelo de la barandilla del balcón. Así fue como empezó a definirse el mundo para mí. Un lugar que podría describirse como el mundo interior. Un lugar donde el movimiento era confortable, donde las fronteras se ampliaban o se eliminaban: sin muros, sin límites, sin lenguaje y sin miedo.*



*¿Qué papel tiene este crío en el mundo? Si muere este crío, ¿se enterará el mundo? ¿Lo sentirá el mundo? ¿Cambiará alguna cosa de lugar? Si muere este crío, ¿se sentirá un poco más ligero el mundo? ¿Rotará el planeta un poco más rápido? Si este crío muere, y su cuerpo deja de alterar las corrientes de aire, ¿correrá el aire de una manera visiblemente más rápida? ¿Qué cambiará si muere este crío? ¿Utilizará la gente el lenguaje de una manera diferente? Si muere este crío, ¿se despertará en algún lugar algún crío con una pesadilla? ¿Se soltará un eslabón prácticamente imperceptible de la cadena? ¿Se tambaleará la civilización?*

*Durante un breve instante, nadie en el mundo sabe dónde estoy. Ni la familia ni los amigos ni las autoridades, y por eso me dejo llevar, dispongo de un momento para entregarme al delito de la sexualidad frustrante. Enciendo la radio y encuentro una sugerente canción de música country. Cierro los ojos a ratos mientras subo en coche por la ladera de una montaña y escucho el sonido de la voz del cantante. De hecho, subo el volumen para oír bien la reverberación del sonido en la garganta de ese hombre: de esa manera me resulta más fácil imaginar cómo me susurra palabras cariñosas al oído mientras me folla y se aferra con fuerza a mis caderas con sus manos callosas.*



*Estaba absorto en el calor de su torso y en el gusto de su lengua desenrollándose, con los ojos cerrados, cuando sentí una sacudida y un ruido seco al chocar con un cactus de la cuneta. Di un volantazo, hipnotizado y aturdido ante la catástrofe inminente, y volví al asfalto de la carretera con un golpetazo, y un grupo de buitres sorprendidos se elevaron como paraguas detrás de mí y empezaron a volar. El sol se deslizaba hacia los confines del mundo cuando me desvié y me detuve en un área de descanso de la carretera, en la cima de la montaña.*

«¿Qué tipo de aventura amorosa tienen las personas con el tiempo, y qué tipo de objeto es el tiempo para ellos? [...] ¿Por qué a veces sentimos que tenemos mucho tiempo por delante o que se nos está acabando? Si pasamos tanto tiempo planeando cómo utilizarlo, ¿cuál es el riesgo de dejar las cosas al azar?»

## PIES DE FOTO

### Página 41

*Untitled (Peter Hujar Dreaming)* [Sin título (Peter Hujar soñando)], 1982. Lámina 57

### Página 43

David Wojnarowicz junto a un mural que dibujó en el muelle de Ward Line, Nueva York, c. 1982-1983

### Página 45

Un coche abandonado con estarcidos de Wojnarowicz: un hombre que cae, un bombardero y una casa en llamas c. 1982

### Página 46

*Something from Sleep II*, 1987-1988. Lámina 81

### Página 47

Un refugiado retenido en la frontera entre Macedonia y Grecia en 2015. Al menos cinco migrantes se cosieron la boca en protesta porque no les dejaban seguir viajando por Europa

### Página 48

*Science Lesson in 3D* [Lección de ciencia en 3D], 1984. Lámina 49

### Página 50

*Fuck You Faggot Fucker* [Que te follen, mariconazo, 1984], 1984. Lámina 65

### Página 51

*Something from Sleep IV (Dream)* [Algo de los sueños IV (Sueño)], 1988-1989. Lámina 105

### Página 52

Marion Scemama, *Pier 28, New York (David Wojnarowicz Jumping in Front of Pterodactyl)*, [David Wojnarowicz saltando delante de un pterodáctilo], 1984. Impresión en gelatina de plata, 40,6 × 50,8 cm. Cortesía de P.P.O.W., Nueva York

### Página 53

Peter Hujar, *Self Portrait (with a string around his neck)* [Autorretrato (con una cuerda alrededor del cuello)], 1980. Impresión en gelatina de plata, lámina: 50,8 × 40,6 cm; imagen: 35,6 × 35,6 cm. Cortesía de la Pace/MacGill Gallery, Nueva York, y Fraenkel Gallery, San Francisco

### Página 54

Alberto Durero, *Ala izquierda de una carraca azul*, c. 1512. Acuarela y colores opacos resaltados con blanco, 19,6 × 20 cm. Albertina, Viena

### Página 55

*Fever* [Fiebre], 1988-1989. Lámina 102

### Página 56

Tumba de Peter Hujar, Hawthorne, Nueva York. Fotografía: Heinz Peter Knes

### Página 57

Peter Hujar, *Scruffy Dog* [Perro descuidado], 1978. Impresión en gelatina de plata, lámina: 50,8 × 40,6 cm; imagen: 37,5 × 37,5 cm. Cortesía de la Pace/MacGill Gallery, Nueva York, y Fraenkel Gallery, San Francisco

### Página 57

Peter Hujar, *Portrait of Ethyl Eichelberger (II)*, [Retrato de Ethyl Eichelberger (II)], 1981. Impresión en gelatina de plata, lámina: 50,8 × 40,6 cm.; imagen: 37,5 × 37,5 cm. Cortesía de la Pace/MacGill Gallery, Nueva York y Fraenkel Gallery, San Francisco

### Página 59

Una «vaca amistosa» que David Wojnarowicz pintó para Peter Hujar en el cruce de la Segunda Avenida y la Calle 12, fotografiada desde el *loft* de Hujar. Cortesía de P.P.O.W., Nueva York

### Página 60

*Silence through Economics* [El silencio recorre la economía], 1988-1989. Lámina 103

### Página 62

*Untitled* [Sin título], 1988. Lámina 79

### Página 64

Calendario de David Wojnarowicz, junio de 1989. Cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University

### Página 65

*History Keeps Me Awake at Night (For Rilo Chmielorz)* [La historia me quita el sueño (Para Rilo Chmielorz)], 1986. Lámina 67

### Página 66

*Untitled* [Sin título de la *Sex Series (For Marion Scemama)*] [Serie de sexo (para Marion Scemama)], 1988. Lámina 91

### Página 67

Fotograma de *The Ashes Action* (La acción de las cenizas, ACT UP; dir. James Wentzy con Jerry Lakatos), 1992. Video, 29 min. Cortesía de James Wentzy

### Página 67

*Biography of Peter Hujar (7 Miles a Second)* [Biografía de Peter Hujar (7 millas por Segundo)], 1988-1989. Acrílico, espray y *collage* sobre lienzo, 108 × 113 cm. Hallmark Art Collection

### Página 68

*Bad Moon Rising* [Mal presagio], 1989

### Página 69

Cheque de un dólar que recibió David Wojnarowicz por ganar el pleito contra la American Family Association en 1990. Cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University

### Página 70

Nan Goldin, *David Wojnarowicz laughing, NYC* [David Wojnarowicz riendo, Ciudad de Nueva York], 1991. Impresión en gelatina de plata (Cibachrome), 101,6 × 76,2 cm. Cortesía de la Matthew Marks Gallery

### Página 71

*What Is This Little Guy's Job in the World* [Qué papel tiene este crío en el mundo], 1990

### Página 72

El padre de David Wojnarowicz, Ed Wojnarowicz, con David en brazos, cuando era un bebé, c. 1954

## NOTAS

### Página 42

*Una de las experiencias más emotivas*

«Sylvère Lotringer/David Wojnarowicz», en *David Wojnarowicz: A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side*, entrevistas de Sylvère Lotringer, Giancarlo Ambrosino (ed.), Nueva York, Semiotext(e), 2006, p. 165.

«En una ciudad en la frontera»

«Tommy Turner», entrevista, en S. Lotringer, *A Definitive History*, p. 75.

*percepción, pensamiento y memoria*

Barry Blinderman, «The Compression of Time: An Interview with David Wojnarowicz», en *David Wojnarowicz: Tongues of Flame*, B. Blinderman (ed.), Normal, University Galleries, Illinois State University, 1990, p. 62 [cat. exp.]

«amado compatriota»

Klauss Kertess, *Peter Hugar: Animals and Nudes*, Santa Fé, Nuevo México, Twin Palms Publishers, 2002, s. p.

«la generación de artistas gais»

Edmund White, «The American Sublime: Living and Dying as an Artist», en *Loss within Loss: Artists in the Age of AIDS*, E. White (ed.), Madison, University of Wisconsin Press, 2001, p. 6.

### Página 43

«La determinación del artista»

Dan Cameron, «Passion in the Wilderness», en *Fever: The Art of David Wojnarowicz*, Amy Scholder (ed.), Nueva York, Rizzoli y New Museum of Contemporary Art, 1998, p. 7 [cat. exp.]

«En parte nuestra afinidad»

«David West», entrevista, en S. Lotringer, *A Definitive History*, p. 95.

«Creo que compartimentar»

«Steve Doughton», entrevista, en S. Lotringer, *A Definitive History*, p. 53.

*Estaba rompiendo*

«Sylvère Lotringer/David Wojnarowicz», p. 163.

«Él actuaba al margen del tiempo»

«David West», p. 92.

«Lo que ahora llamamos “historia”»

Lynne Tillman, sin título, en *David Wojnarowicz: Brush Fires in the Social Landscape*, Melissa Harris (ed.), Nueva York, Aperture, 2015, p. 200.

### Página 44

«Me encanta esa imagen»

«Tom Rauffenbart», entrevista, en S. Lotringer, *A Definitive History*, p. 144.

«Su voz —ya sabéis—»

«Mike Bidlo», entrevista, en S. Lotringer, *A Definitive History*, p. 28.

¿Será mi muerte terrible...?

David Wojnarowicz, citado en Cynthia Carr, *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*, Nueva York, Bloomsbury, 2012, pp. 518-519.

«El tiempo pasado»

[https://en.wikipedia.org/wiki/Past\\_tense](https://en.wikipedia.org/wiki/Past_tense) [última consulta: 05/02/2019].

«En los años ochenta»

Lynne Tillman, sin título, p. 200.

*La velocidad mínima*

David Wojnarowicz, «Post Cards from America: X-Rays from Hell», en Nan Goldin, David Armstrong, et al., *Witnesses: Against Our Vanishing*, Nueva York, Artists Space, 1989, p. 112 [cat. exp.]

«Aún tenemos que esforzarnos día tras día»

Sarah Schulman, «The Gentrification of AIDS», en *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 4.

### Página 45

«la censura letal»

Lucy R. Lippard, «Passenger on the Shadows», en M. Harris, *Brush Fires*, p. 22.

«El reloj marca los segundos»

Lynne Tillman, sin título, p. 199.

### Página 46

«Es necesario que incrementemos la urgencia»

bell hooks, «Teaching to Transgress Today: Theory and Practice In and Outside the Classroom», mesa redonda, The New School, Nueva York, 6 de octubre de 2014, [https://www.youtube.com/watch?v=m\\_9OgVs19UE](https://www.youtube.com/watch?v=m_9OgVs19UE) [última consulta: 22/03/2019].

*Cada minuto, recogemos los restos*

«The Compression of Time», pp. 61-62.

«Era como si estuviera implícita toda la historia»

«David West», p. 95.

«A veces una superficie»

Lucy R. Lippard, «Passenger on the Shadows», p. 30.

### Página 47

*Utilizo el mapa como metáfora*

«The Compression of Time», p. 61.

*Viajar era casi siempre*

«Sylvère Lotringer/David Wojnarowicz», p. 182.

### Página 48

«A David se le daba muy bien promocionar»

«Steve Doughton», pp. 52-53.

### Página 49

«El mito de América»

Julie Ault, «Freedom Club», en *FC: Two Cabins by JB*, J. Ault (ed.), Nueva York, A.R.T. Press, 2011, p. 142.

«El paisaje ha sido»

Luc Sante, «All Yesterday's Parties», en Nan Goldin, David Armstrong y Hans Werner Holzwarth (eds.), *Nan Goldin, David Armstrong y Hans Werner Holzwarth* (eds.), Nueva York, Whitney Museum of American Art; Zurich, Scalo, 1996, pp. 102-103 [cat. exp.]

«Hay algunos portales»

Darryl Pinckney, «Nan's Manhattan», en N. Goldin et al., *I'll Be Your Mirror*, p. 203.

### Página 50

«Todo, desde la nostalgia»

Jeff Williams, e-mail a la autora, 12 de marzo de 2009.

**Página 51**

«El problema de Norteamérica»  
Julie Ault, «Freedom Club», p. 142.

«Muchos de los espacios»  
«Tommy Turner», p. 75.

**Página 52**

«La censura letal»  
Lucy R. Lippard, «Passenger on the Shadows», p. 22.

«La responsabilidad era nuestro horizonte»  
Julie Ault, Doug Ashford y Group Material, *AIDS Timeline*,  
100 Notes—100 Thoughts: Documenta Series 032, Ostfildern,  
Alemania, Hatje Cantz, 2012, p. 3.

la «alegre» liberación sexual de principios de los setenta  
Benjamin Taylor, citado en E. White, «The American Sublime», p. 4.

*Es agotador*

David Wojnarowicz, «The Suicide of a Guy Who Once Built an  
Elaborate Shrine over a Mouse Hole», en *Close to the Knives: A Memoir  
of Disintegration*, Nueva York, Vintage Books, 1991, p. 261.

«Se consintió la existencia del sida»  
Larry Kramer, «AIDS Is a Plague Allowed to Happen», 14 de enero  
de 2011, CNN, <http://edition.cnn.com/2011/OPINION/01/14/larry.kramer.aids/index.html> [última consulta: 05/02/2019].

**Página 53**

*Fiebres*  
David Wojnarowicz, «Into the Drift and Sway», en *Memories That Smell  
Like Gasoline*, San Francisco, Artspace Books, 1992, p. 54.

«Casi desde el principio»  
John Erdman, citado en C. Carr, *Fire in the Belly*, p. 192.

«Hujar les decía a sus amigos»  
Cynthia Carr, «David and Peter», en M. Harris, *Brush Fires*, p. 71.

«Había algo tan profundo entre David y él»  
«Tom Rauffenbart», p. 149.

«A veces Hujar se dejaba caer»  
Cynthia Carr, citando a Jan Mohlman, en *Fire in the Belly*, p. 203.

**Página 54**

«Peter y David se parecían sobre todo»  
«Fran Lebowitz with Melissa Harris», entrevista, en M. Harris, *Brush  
Fires*, p. 87.

«Hujar era un hombre colérico y difícil»  
Stephen Koch, «Peter Hujar and His Secret Fame», en *Peter Hujar*, S.  
Koch y Thomas Sokolowski (eds.), Nueva York, Grey Art Gallery and  
Study Center, New York University, 1990, p. 15 [cat. exp.]

*Mi rabia contenida*

David Wojnarowicz, citado en C. Carr, *Fire in the Belly*, p. 418.

«David se pasó por tu casa»  
Steve Brown, citado en C. Carr, *Fire in the Belly*, p. 259.

«En esencia, era un solitario»  
Tom Rauffenbart, en *David Wojnarowicz: Rimbaud in New York 1978-79*,  
Andrew Roth (ed.), Nueva York, Roth Horowitz/ PPP Editions, 2004, s. p.

«Un solitario al que le encantaba colaborar»  
Cynthia Carr, *Fire in the Belly*, p. 4.

«No es que David fuera un seductor»

Marion Scemama, «. . . As if the Light of Death Could Light Up the  
Light of Life», *Inform* vol. 2, n° 1 (enero de 2012), p. 29; disponible  
online en [https://issuu.com/plug-in-ica/docs/inform\\_vol\\_2\\_iss\\_1\\_january\\_2012\\_](https://issuu.com/plug-in-ica/docs/inform_vol_2_iss_1_january_2012_) [última consulta: 22/03/2019].

«Casi todo el mundo estaba»

Hripsimé Visser, «The Ambiguity of the Masquerade», en *Peter  
Hujar: A Retrospective*, Urs Stahel y H. Visser (eds.), Zúrich, Scalo en  
colaboración con el Stedelijk Museum de Ámsterdam y el Fotomuseum  
Winterthur, 1994, p. 13 [cat. exp.]

«Prefería un diálogo privado»

Klauss Kertess, *Peter Hujar: Animals and Nudes*, s. p.

«En Peter, hasta el aislamiento»

Stephen Koch, «Peter Hujar and His Secret Fame», p. 15.

«Lo más sorprendente»

Nan Goldin, en U. Stahel y H. Visser, *Peter Hujar: A Retrospective*, p. 24.

*Este tipo era como un padre*

David Wojnarowicz, en *In the Shadow of the American Dream: The Diaries  
of David Wojnarowicz*, Amy Scholder (ed.), Nueva York, Grove Press,  
1999, pp. 203-204.

**Página 55**

«Eran más que amantes y menos que amantes»  
Tom Rauffenbart, citado en C. Carr, «Portrait in TwentyThree  
Rounds», en Scholder, *Fever*, p. 85.

*No tengo muchos héroes*

David Wojnarowicz, «Fear of Evolution», en D. Wojnarowicz, *In the  
Shadow of Forward Motion*, Nueva York, P.P.O.W., 1989, cat. n° 1,  
[cat. exp.].

**Página 56**

...*Peter Hujar*  
David Wojnarowicz, «Artist's Acknowledgements», en B. Blinderman,  
*Tongues of Flame*, p. 7.

«Fue el verdadero mentor»

«Kiki Smith», entrevista, en S. Lotringer, *A Definitive History*, p. 85.

«Para que fuera lo último»

Cynthia Carr, *Fire in the Belly*, p. 191.

*Quiero morir en ese lugar*

David Wojnarowicz, citado en C. Carr, *Fire in the Belly*, p. 565.

«Desde el espacio de aislamiento»

Stephen Koch, «Peter Hujar and His Secret Fame», p. 16.

«Belleza moral»

Max Kozloff, «In and Out of Fashion», en Stahel y Visser, *Peter Hujar:  
A Retrospective*, p. 193.

«Hay mucho amor a ambos lados de la cámara»

Vince Aletti, «An Evening with Nan Goldin and Vince Aletti:  
Remembering Peter Hujar», Fraenkel Gallery, San Francisco, 8 de  
enero de 2014.

«Fotografiara lo que fotografiara»

Dieter Hall, en U. Stahel y H. Visser, *Peter Hujar: A Retrospective*, p. 24.

«En la época en que todos estábamos borrachos»

Nan Goldin, en U. Stahel y H. Visser, *Peter Hujar: A Retrospective*, p. 23.

*Tan delicioso como sorprendente*

David Wojnarowicz, «October 28, A.M.», en M. Harris, *Brush Fires*, p. 11.

#### **Página 57**

«prejuicios en contra del materialismo»

Edmund White, «The American Sublime», p. 9.

«Cuando le conocí»

Tom Rauffenbart, en A. Roth, *Rimbaud in New York*, s. p.

«Tenía lo que necesitaba»

Steve Turtell, citado en C. Carr, *Fire in the Belly*, p. 183.

«Peter vivió muy justo»

«Tom Rauffenbart», p. 153.

#### **Página 58**

*Tengo la costumbre*

«Sylvère Lotringer/David Wojnarowicz», pp. 180-181.

*Peter siempre me decía*

David Wojnarowicz, citado en Lucy R. Lippard, «Passenger on the Shadows», en *David Wojnarowicz: Brush Fires in the Social Landscape*, Melissa Harris (ed.), Nueva York, Aperture, 1994, p. 16.

«Cada vez que la demanda de su obra»

Cynthia Carr, *Fire in the Belly*, p. 261.

*Hubo un momento en el 84*

«David Wojnarowicz: Against His Vanishing», entrevista con Steven Dubin, *Art Journal Open*, 25 de marzo de 2011 en <http://artjournal.collegeart.org/?p=1360> [Última consulta 05/02/2019].

«Una vez me encontré con él por la calle»

Cynthia Carr, citada en David Hershkovits, «Author Cynthia Carr on Her New David Wojnarowicz Biography, Fire in the Belly», *Paper*, 13 de julio de 2012, en <http://www.papermag.com/author-cynthia-carr-on-her-new-david-wojnarowicz-biography-fire-in-the-1426169675.html> [última consulta: 05/02/2019].

«Tanto David como Peter parecían huérfanos»

«Fran Lebowitz with Melissa Harris», p. 93.

*Después de meses de comparencias*

David Wojnarowicz, «Untitled (Bandaged Hands and Nest)», en *In the Shadow of Forward Motion*, s.p.

*una historia corrompida y falsa*

David Wojnarowicz, «In the Shadow of the American Dream: Soon All This Will Be Picturesque Ruins», en *Close to the Knives*, p. 37.

#### **Página 59**

*Creo que si nos enfrentáramos a la muerte*

«The Compression of Time», pp. 51-52.

«Los contratos, en realidad todos los acuerdos»

Adam Phillips, «Contingency for Beginners», en *On Flirtation: Psychoanalytic Essays on the Uncommitted Life*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994, p. 7.

*Siempre me ha encantado el anonimato*

David Wojnarowicz, en «Passenger on the Shadows», p. 16.

#### **Página 60**

*La imagen perfecta*

David Wojnarowicz, «Silence through Economics», en *In the Shadow of Forward Motion*, s. p.

#### **Página 61**

«la felicidad burguesa»

Sarah Schulman, «Degentrification—The Pleasure of Being Uncomfortable», en *The Gentrification of the Mind*, p. 166.

*Me daba la sensación de que*

«Sylvère Lotringer/David Wojnarowicz», p. 173.

*Todo estaba sexualizado*

«Sylvère Lotringer/David Wojnarowicz», p. 182.

«La primera vez que quedamos»

«Tom Rauffenbart», p. 144.

«Una amistad que iba más allá de la amistad»

David Wojnarowicz, en C. Carr, *Fire in the Belly*, p. 252.

#### **Página 62**

*... Tom Rauffenbart*

David Wojnarowicz, «Artist's Acknowledgements», p. 7.

«En mi familia de amigos»

Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, Nueva York, Aperture, 1986, p. 6

«conseguir que cualquier otra persona se sienta menos marginada»

«Nan Goldin/David Wojnarowicz», en S. Lotringer, *A Definitive History*, p. 201.

#### **Página 63**

*Mi amigo se despierta*

David Wojnarowicz, «Spiral», en *Memories That Smell Like Gasoline*, p. 51.

*Casi todos los amigos*

«Nan Goldin/David Wojnarowicz», p. 198.

«“Es como si estuviéramos en guerra”»

Cookie Mueller, «A Last Letter», en *Witnesses: Against Our Vanishing*, p. 14.

*Lo que me gustaría disipar*

«The Compression of Time», p. 50.

«11 de julio de 1992»

Cynthia Carr, «Portrait in Twenty-Three Rounds», pp. 87, 89.

*Me imagino que pasaría si*

David Wojnarowicz, «Postcards from America», p. 11.

#### **Página 64**

*Incluso ante un fenómeno como*

David Wojnarowicz, sin título, en M. Harris, *Brush Fires*, p. 197.

«Todavía conservaba la misma obra»

Carr, *Fire in the Belly*, p. 569.

*Mi primer recuerdo*

David Wojnarowicz, «Nan Goldin with David Wojnarowicz», en M. Harris, *Brush Fires*, p. 156.

#### **Página 65**

*«Norteamérica es un país tan hermoso»*

David Wojnarowicz, «Living Close to the Knives», en *Close to the Knives*, p. 98.

«Para ti, la creación artística»

Sylvère Lotringer, en «Sylvère Lotringer/David Wojnarowicz», p. 185.

*Exactamente*

David Wojnarowicz, en «Sylvère Lotringer/David Wojnarowicz», p. 185.

«Bueno, ya sabes lo que se suele decir, aférrate a tu ira»  
bell hooks (Gloria Jean Watkins), en George Yancy y bell hooks, «bell hooks: Buddhism, the Beats and Loving Blackness», Opinionator: The Stone blog, *New York Times*, 10 de diciembre de 2015, en <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/12/10/bell-hooks-buddhism-the-beats-and-loving-blackness/> [última consulta 05/02/2019].

**Página 66**

«En su programa *ITSOFOMO*»  
Cynthia Carr, *Fire in the Belly*, p. 464.

«También creó algunas unas pinturas»  
«Marion Scemama», entrevista, en S. Lotringer, *A Definitive History*, p. 128.

«Ese elemento lúdico»  
«Fran Lebowitz with Melissa Harris», p. 89.

*Mientras me abro paso a través de los miedos*  
«Sylvère Lotringer/David Wojnarowicz», p. 195.

«No existen»  
Lucy R. Lippard, «Nancy Spero: Torture of Women», Nueva York, A.I.R. Gallery, 1976 [folleto de la exposición].

**Página 67**

*Todas las cosas poseen una cualidad asociativa*  
David Wojnarowicz, en L. Lippard, «Passenger on the Shadows», p. 22.

*La ecuación es la fórmula física*  
David Wojnarowicz, «7 Miles a Second», en *In the Shadow of Forward Motion*, s. p.

**Página 68**

«Pienso en mi hija»  
Rust Cohle (Matthew McConaughey), en *True Detective*, temporada 1, episodio 2 (HBO, 2012).

*Si hubiera podido escribir un libro*  
«Nan Goldin with David Wojnarowicz», p. 159.

«Existe una diferencia, insistía él»  
David Deitcher, «Death and the Marketplace», *Frieze* 29 (septiembre de 1996), p. 43.

«Era un artista enormemente prolífico»  
Lia Gangitano, «Mark Morrisroe, A Conversation: Beatrix Ruf, Lia Gangitano, Thomas Seelig, Frank Wagner», en *Mark Morrisroe*, B. Ruf y T. Seelig (eds.), Zürich, JRP Ringier, 2010, p. 357.

**Página 69**

*Estoy perdiendo el contacto*  
David Wojnarowicz, «Postscript», en *Close to the Knives*, p. 253.

«Creo que cuando Peter murió»  
«Steve Doughton», p. 53.

«Empezamos a quedar casi todos los días»  
«Marion Scemama», p. 125.

*Que haya nacido en un sistema de corrupción*  
David Wojnarowicz, «In the Shadow of the American Dream», p. 59.

«En cierto sentido, la ley era otro medio»  
«David Cole», en M. Harris, *Brush Fires*, p. 173.

*La única manera de reclamar un territorio*  
«Nan Goldin/David Wojnarowicz», p. 198.

**Página 70**

«Superar el daño»  
«Fran Lebowitz with Melissa Harris», p. 87.

*En los días previos a la partida sucedieron*  
David Wojnarowicz, «Living Close to the Knives», p. 108.

**Página 71**

*Durante un breve instante*  
David Wojnarowicz, «In the Shadow of the American Dream», p. 43.

**Página 72**

¿Qué tipo de aventura amorosa?  
Adam Phillips, «Contingency for Beginners», p. 8.



# Catálogo

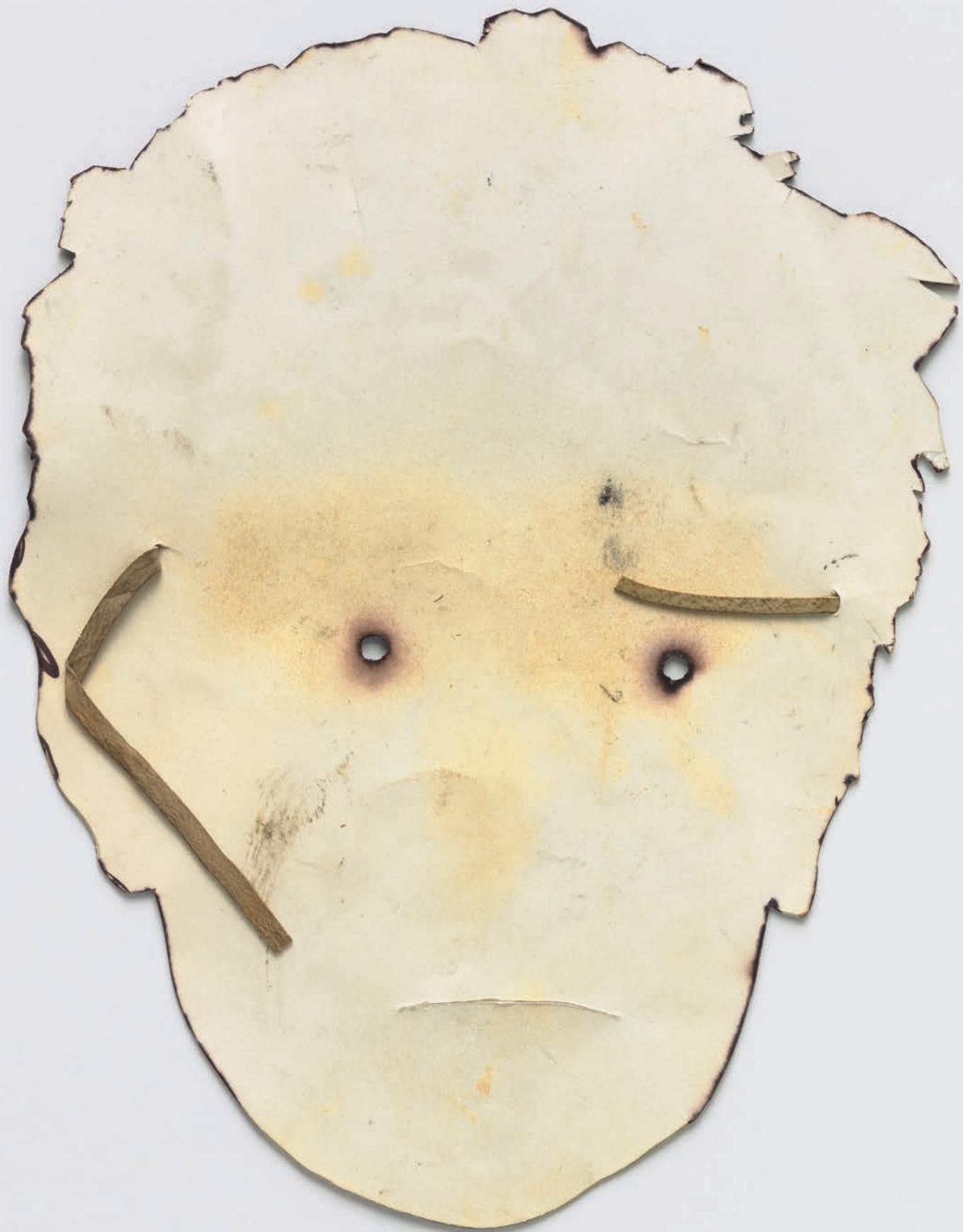
Textos de David Kiehl

## Rimbaud

En los años setenta, cuando David Wojnarowicz anhelaba ser escritor, descubrió y estudió a fondo la obra de William Burroughs, de Jean Genet, de Arthur Rimbaud y de otros autores. Se sentía especialmente próximo a Rimbaud, un escritor con una trayectoria vital muy similar a la suya. En 1979, cuando regresó a Nueva York después de una prolongada estancia en casa de su hermana en París, decidió establecer una relación visual entre los escritos autobiográficos de Rimbaud y su propia biografía en la metrópolis norteamericana. Con ayuda de una máquina fotocopidora, amplió la imagen de la portada de las *Iluminaciones* de Rimbaud de la edición de New Directions para crear una careta de tamaño natural. Con una cámara que le prestó el artista Dirk Rowntree, Wojnarowicz realizó una serie de fotografías en las que varios amigos —Brian Butterick, Jean-Pierre Delage y John Hall— posaban con la careta en espacios que habían sido importantes para él: el metro, Times Square y las salas de cine X de los alrededores de la calle 42; Coney Island, los *diners* que permanecen abiertos durante toda la noche, los muelles del Hudson y los muelles de carga del Meatpacking District. Varias de las enigmáticas fotografías de esta serie aparecieron en publicaciones alternativas de la época, y es posible que alguna que otra se presentara también en alguna de las numerosas exposiciones de las galerías del Lower East Side en las que participó Wojnarowicz. Pero la trascendencia de esta serie en la obra de Wojnarowicz no se puso de relieve hasta 1990, cuando seleccionó algunas copias de los negativos originales para su exposición *In the Garden*, en la galería P.P.O.W. Las obras de la serie *Rimbaud* se concibieron en realidad como ilustraciones de una autobiografía que quizá planeó pero que nunca llegó a publicar como un texto independiente.

- 1 **Careta de Rimbaud, c. 1978**  
Fotocopia montada sobre cartulina con gomas  
29,5 × 22,5 cm  
Fales Library and Special Collections, New York University







2 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 2004)  
Impresión en gelatina de plata  
24,6 × 32,8 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



3 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 1990)

Impresión en gelatina de plata  
20,3 × 25,4 cm

Colección de Philip E. y Shelley Fox Aarons



4 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 2004)

Impresión en gelatina de plata  
24,6 × 32,8 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



5 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 2004)  
Impresión en gelatina de plata  
32,8 × 24,6 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

› 6 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 2004)  
Impresión en gelatina de plata  
32,8 × 24,6 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid





7 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 2004)

Impresión en gelatina de plata

24,6 × 32,8 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



8 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 2004)

Impresión en gelatina de plata

32,8 × 24,6 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

› 9 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 1990)

Impresión en gelatina de plata

25,4 × 20,3 cm

Colección de Philip E. y Shelley Fox Arons



R  
D  
A  
M

THE BEST OF ALL JAMES BOND FILMS  
**MOONRAKER**

STAGED SCENE AS SCENE SHOT  
"THE GREAT TRAIN ROBBERY"  
"THE GREAT TRAIN ROBBERY"

THE GREAT TRAIN ROBBERY  
THE GREAT TRAIN ROBBERY  
THE GREAT TRAIN ROBBERY

JAMES BOND SHOT  
**MOONRAKER**

THE GREAT TRAIN ROBBERY  
THE GREAT TRAIN ROBBERY  
THE GREAT TRAIN ROBBERY





RATED  
X

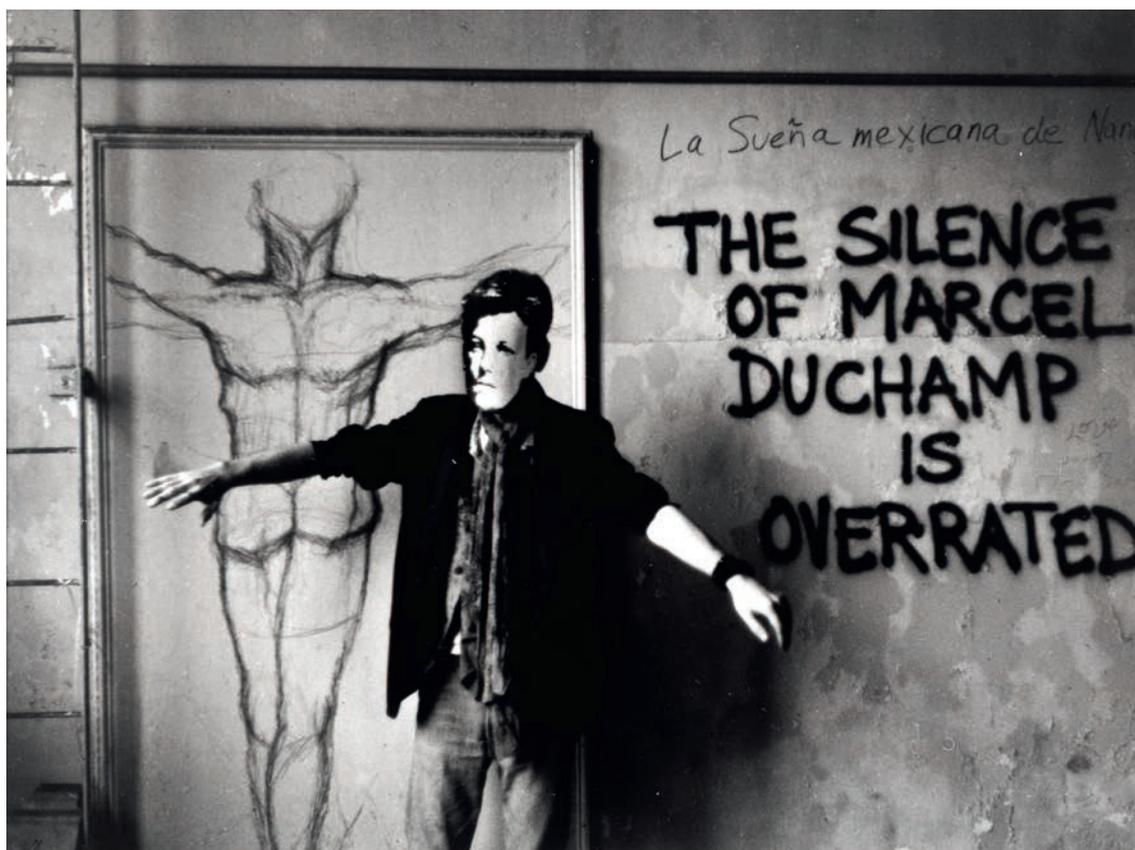
• Birthday Parties  
• Store Tours  
• Community Meeting Rooms  
We do it all for you  
SEVENTH AVENUE

Times Square  
42 St S



- ◀ 10 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 1990)  
Impresión en gelatina de plata  
25,4 × 20,3 cm  
Cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York

Las fotografías de la serie *Rimbaud* deben interpretarse además como una etapa fundamental en su precoz adopción del *collage* como medio para dotar de forma visual a sus aspiraciones literarias y a su deseo de expresión artística. Algunos de sus primeros experimentos reales con el *collage* los encontramos en las postales que enviaba a sus amigos o en sus maquetas para posibles libros de artista. Mientras trabajaba en la serie *Rimbaud*, Wojnarowicz concibió algunos *collages* en honor de otros de sus héroes literarios —Burroughs (derecha) y Genet (página siguiente)— o de artistas como Joseph Beuys (lámina 14), cuya extraordinaria instalación *I Like America and America Likes Me* [Me gusta América y a América le gusto yo, 1974], que se presentó en la René Block Gallery de Nueva York (donde, durante tres días consecutivos, Beuys se pasaba ocho horas en una sala con un coyote por toda compañía), representaba una crítica de la predictibilidad del mundo del arte norteamericano contemporáneo. Wojnarowicz pintó con espray la frase de Beuys, «El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado» en la pared de una nave abandonada de los muelles, como se puede apreciar en una de las fotos de la serie «Rimbaud» (abajo). ■



- 11 *Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copia de 2004)  
Impresión en gelatina de plata  
24,6 × 32,8 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



12 *Bill Burroughs' Recurring Dream*  
[El sueño recurrente de Bill Burroughs], 1978  
Collage  
16,5 × 17,8 cm  
Los Angeles County Museum of Art; Ralph M. Parsons Fund

## Genet

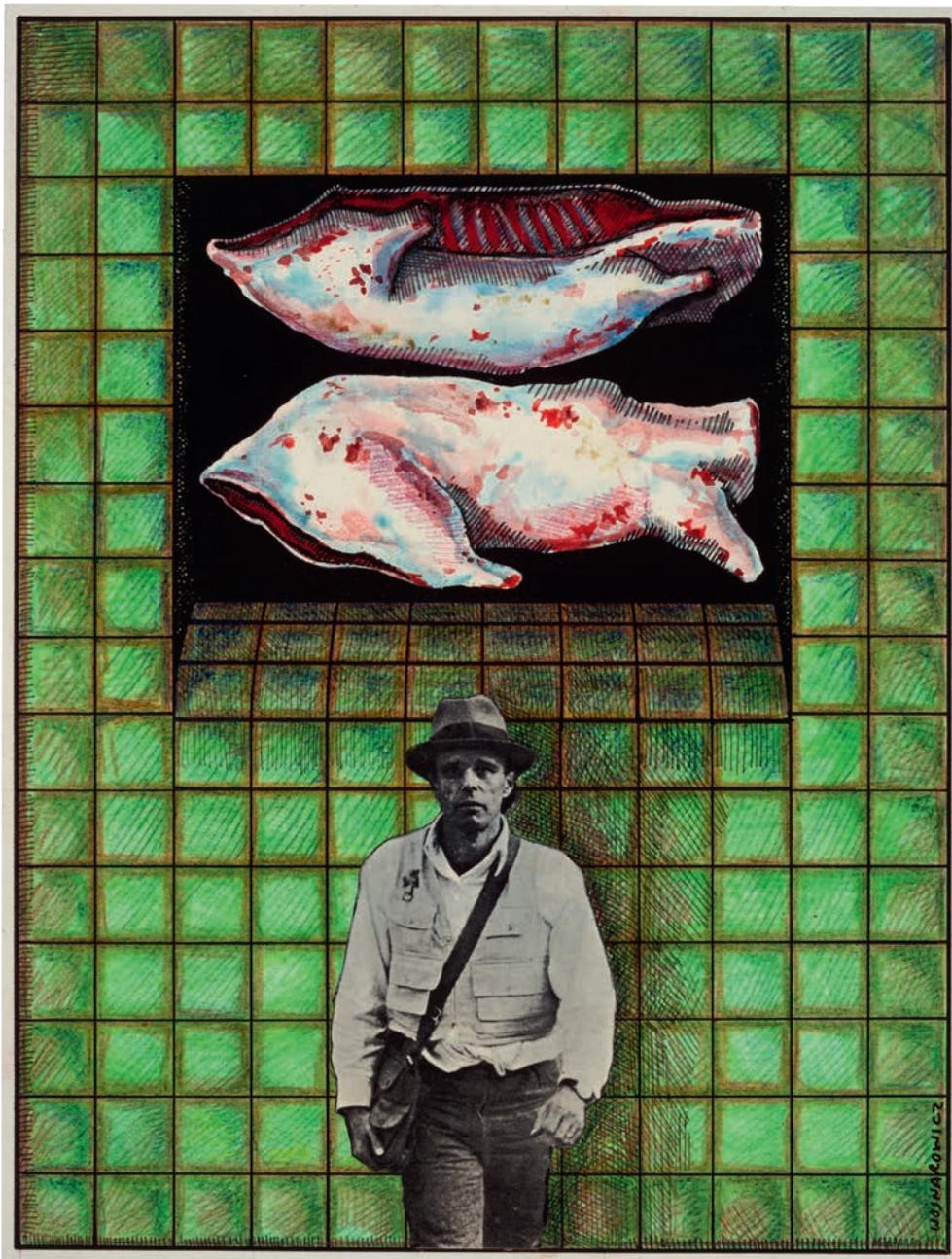
Durante muchos años, la única imagen disponible de *Untitled (Genet after Brassai)* [Sin título (Genet después de Brassai, 1979)] fue una reproducción fotográfica del catálogo de *Tongues of Flame*, la retrospectiva de David Wojnarowicz que tuvo lugar en la Illinois State University en 1990, y una litografía realizada a toda prisa a partir de esa fotografía cuando el propietario del *collage* original decidió a última hora que no quería prestarlo para esa exposición. Wojnarowicz se identificaba con las dificultades que había tenido que afrontar Jean Genet a lo largo de su vida y que plasmó en sus novelas. El elemento clave de la composición, ligeramente descentrado y desplazado hacia la derecha, es el famoso retrato de Genet que fotografió Brassai y que sirvió de portada para la edición de *Funeral Rites* (1947) que publicó Grove Press en 1969. Una vez que Wojnarowicz decidió utilizar como fondo el interior de una iglesia bombardeada, el retrato fotocopiado y los demás elementos se integraron a la perfección para dar lugar a la imagen final. Una aureola rodea la cabeza de Genet, y una cohorte de ángeles, recortados de una reproducción en color de la pintura de un Maestro Antiguo, caen en picado desde arriba; el recorte de un soldado con su metralleta —el personaje del Sargento Furia de los cómics de Marvel— ocupa su puesto en la esquina inferior izquierda; y sobre el altar podemos ver una estampita manipulada de un Cristo flagelado, con su corona de espino, la imagen que sustituye a la Virgen con un Niño con revolver de la primera versión.

Fue este último elemento el que inesperadamente convirtió a *Untitled (Genet after Brassai)* en una de las imágenes más controvertidas de Wojnarowicz. La obra atrajo la atención de la derecha religiosa, los cruzados de la American Family Association (AFA), que utilizaron un fragmento de esta pieza para enviar una polémica carta masiva en la que también incluyeron algunas imágenes de la *Sex Series (For Marion Scemama)* [Serie de sexo (para Marion Scemama)] de Wojnarowicz (1989; láminas 89-94). En 1990, el artista demandó a la AFA por sacar de contexto algunos detalles de su obra. En su defensa de la imagen de Cristo con una jeringuilla, el artista declaró que su obra no era más que una revisión actual de la idea de que Jesús se apropió de todos los pecados de la humanidad, entre ellos la lacra contemporánea de la drogadicción. Wojnarowicz ganó el juicio; el juez, sin embargo, solo le concedió un dólar en concepto de perjuicios. Nunca llegó a cobrar el cheque, que aún se conserva en el archivo de Wojnarowicz, en la Biblioteca Fales de la New York University (p. 69). ■





13 *Untitled (Genet after Brassai)*  
[Sin título (Genet después de Brassai)], 1979  
Collage montado sobre papel  
63,5 × 92,1 cm  
Colección particular



14 *Untitled (Joseph Beuys)* [Sin título (Joseph Beuys)], 1979

Lápiz de color, acuarela, tinta y pintura acrílica con  
*collage* de papel montado sobre papel

35,6 × 27,9 cm

Colección particular



15 *Madonna with Child* [Virgen con niño], 1979

Fotocopia  
27,9 × 21,6 cm

Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich



16 *Iolo Carew*, 1980

Impresión en gelatina de plata  
27,9 × 35,6 cm

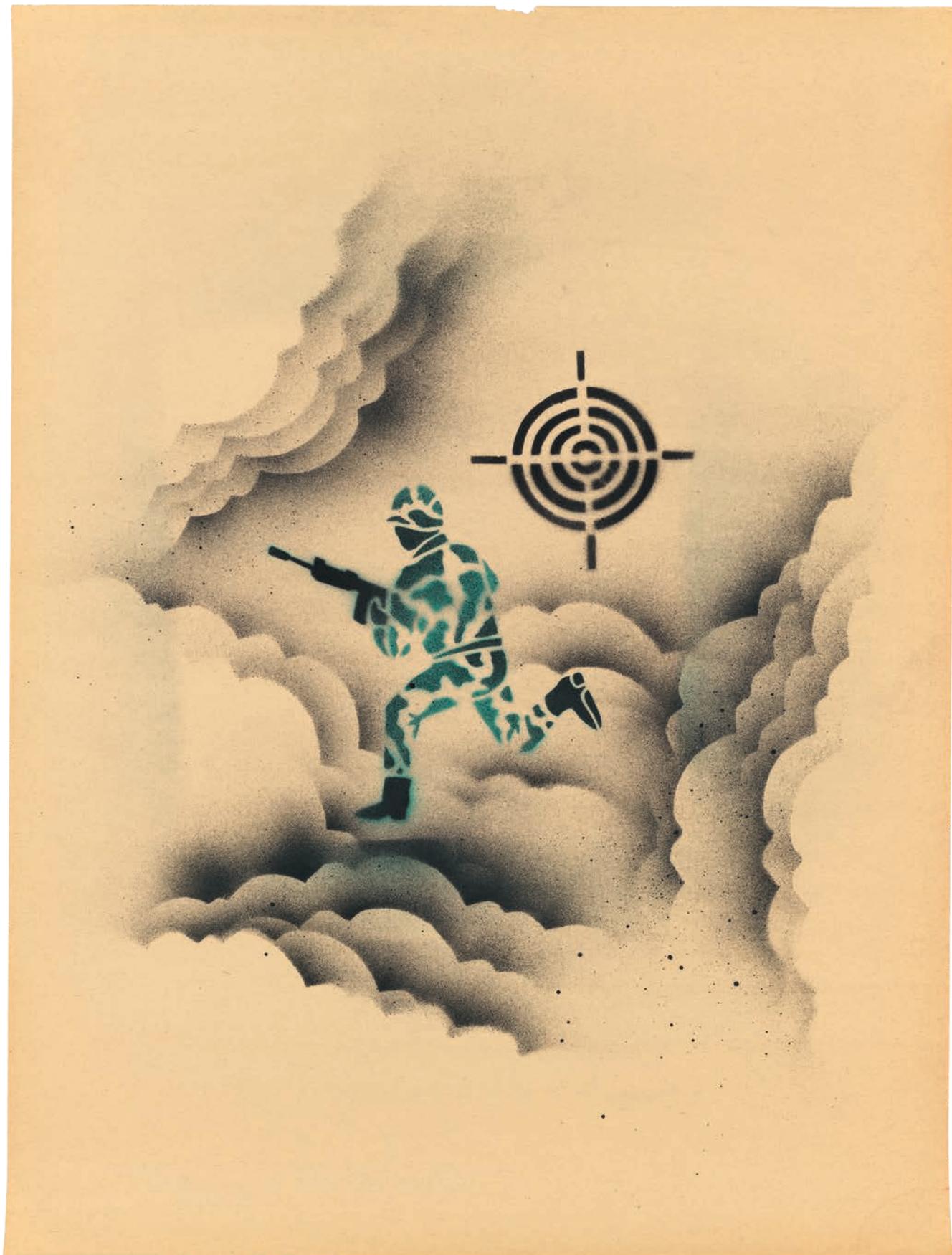
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich



17 *Untitled (Burning House)*  
[Sin título (Casa ardiendo)], 1982  
Pintura en espray sobre papel  
60,8 × 45,4 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York;  
adquisición con fondos del Print Committee 2010.871



18 *Untitled (Camouflaged Plane with Red Dancer)*  
[Sin título (Avión de camuflaje con bailarín en rojo)], 1982  
Pintura en espray sobre papel  
60,8 × 45,4 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Print Committee  
2010.87.2



19 *Untitled (Running Soldier in Camouflage and Gunsight)* [Sin título (Soldado en carrera con uniforme de camuflaje y punto de mira)], 1982  
Pintura en espray sobre papel  
60,8 × 45,4 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Print Committee, 2010.873

## Estarcidos

Los estarcidos se introdujeron en la obra de Wojnarowicz por necesidad. Una de las tareas que él mismo se impuso como miembro del grupo musical 3 Teens Kill 4—No Motive fue el diseño, la creación y la distribución de carteles y anuncios de los conciertos del grupo. Consciente de que otros grupos rivales arrancarían estos carteles, Wojnarowicz decidió crear plantillas que pudiera utilizar para pintar con espray sus dibujos en edificios abandonados, vallas publicitarias y aceras. Estos estarcidos se convirtieron en elementos distintivos de su vocabulario visual: la casa en llamas, el hombre que cae, la silueta del mapa continental de Estados Unidos, un bombardero, la figura de un hombre bailando... No tardó en añadir otras imágenes: un soldado que corre (a veces con cabeza de reptil), una cabeza de perro o de lobo, el sargento Furia disparando su metralleta (véase la figura que aparece en la parte inferior izquierda de *Untitled (Genet after Brassai)* [Sin título (Genet después de Brassai), 1979; lámina 13], puntos de mira y fondos de camuflaje y de piedras.

Aunque al principio eran figuras de dimensiones reducidas que cabían perfectamente en una hoja de papel, en algunas ocasiones aumentaban de tamaño y su función se diversificaba. En *Junk Diptych* [Díptico de la droga, 1982; lámina 22], por ejemplo, una obra pintada sobre dos paneles cuadrados de masonita de 122 × 122 cm, aparecen dos grandes estarcidos bajo una serpiente de vivos colores que reptaba en la parte superior. El estarcido del panel izquierdo está basado en una fotografía anterior tomada en los muelles del río Hudson en la que aparece un amigo de Wojnarowicz desnudo y en cuclillas, y el del panel de la derecha, en una figura masculina tumbada en el suelo de los muelles. Las dos viñetas de menor tamaño incluidas ambos paneles también están basadas en estarcidos. En la primera, vemos a un ejecutivo chutándose, y en la segunda a un joven que se cubre la cara después de un mal viaje. Ese mismo año, el artista también creó *Diptych II* [Díptico II, lámina 21], una obra siniestramente premonitoria a la luz de los sucesos del 11 de septiembre de 2001. En el panel de la izquierda, las «celdas» de una cuadrícula de recortes de mapas de Estados Unidos forman una diana estarcida en rojo, con bombarderos amarillos estarcidos aquí y allá. A la derecha, aparece la figura del hombre que cae sobre una hilera de casas y una vía de tren, dos imágenes que se acababan de incorporar al vocabulario visual de Wojnarowicz. En los márgenes laterales del díptico, dos estarcidos de la silueta que baila, y en el margen que separa los dos paneles, el punto de mira. ■

- › 20 Póster de 3 Teens Kill 4—No Motive, 1982-1983  
Pintura en espray sobre papel  
76 × 102,3 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del  
Print Committee 2002.187

3 TEENS KILL 4

MOM. NOV. 30



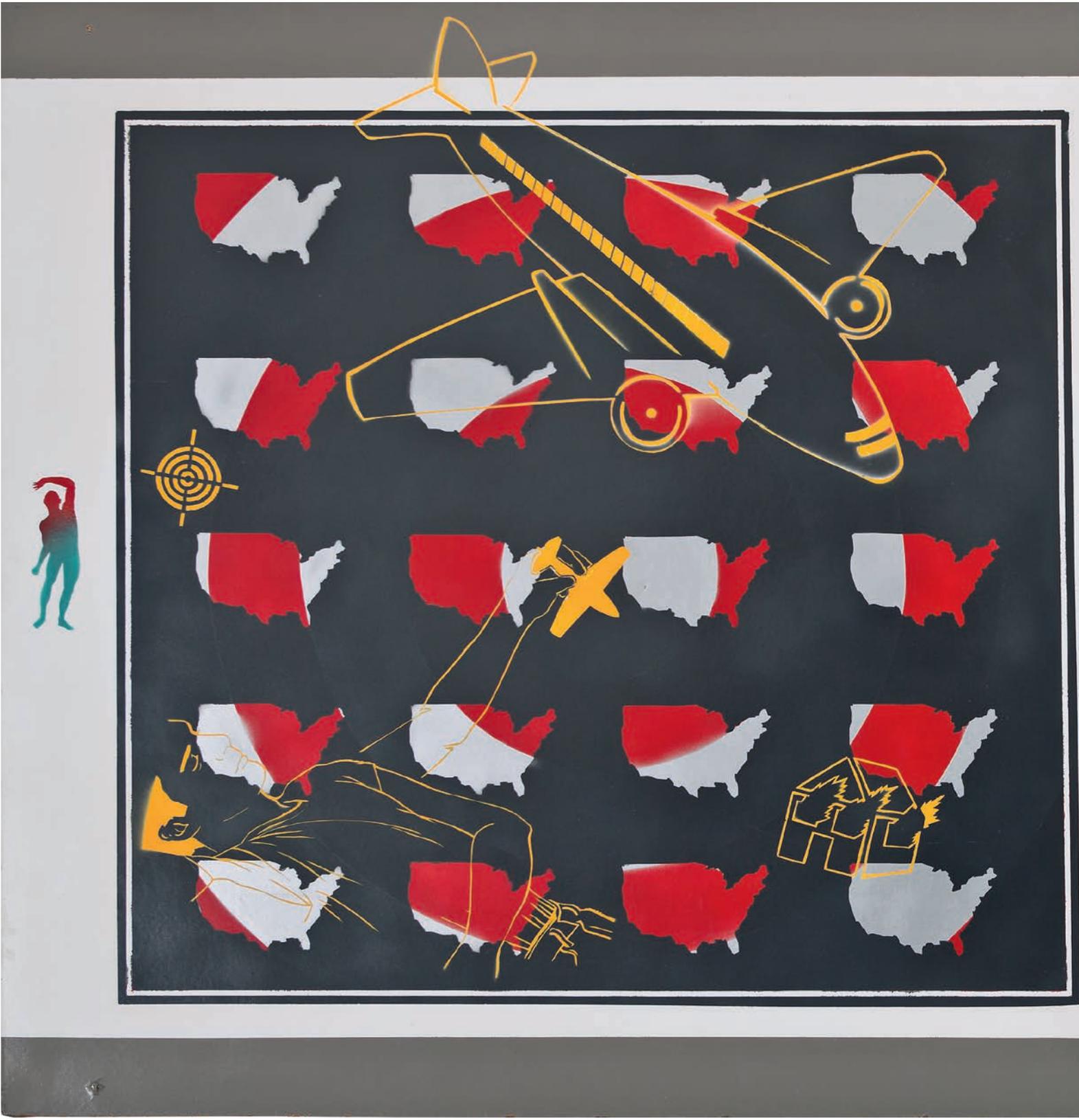
N.Y.T.E. 62 E. 4



# BENEFIT FOR 171A

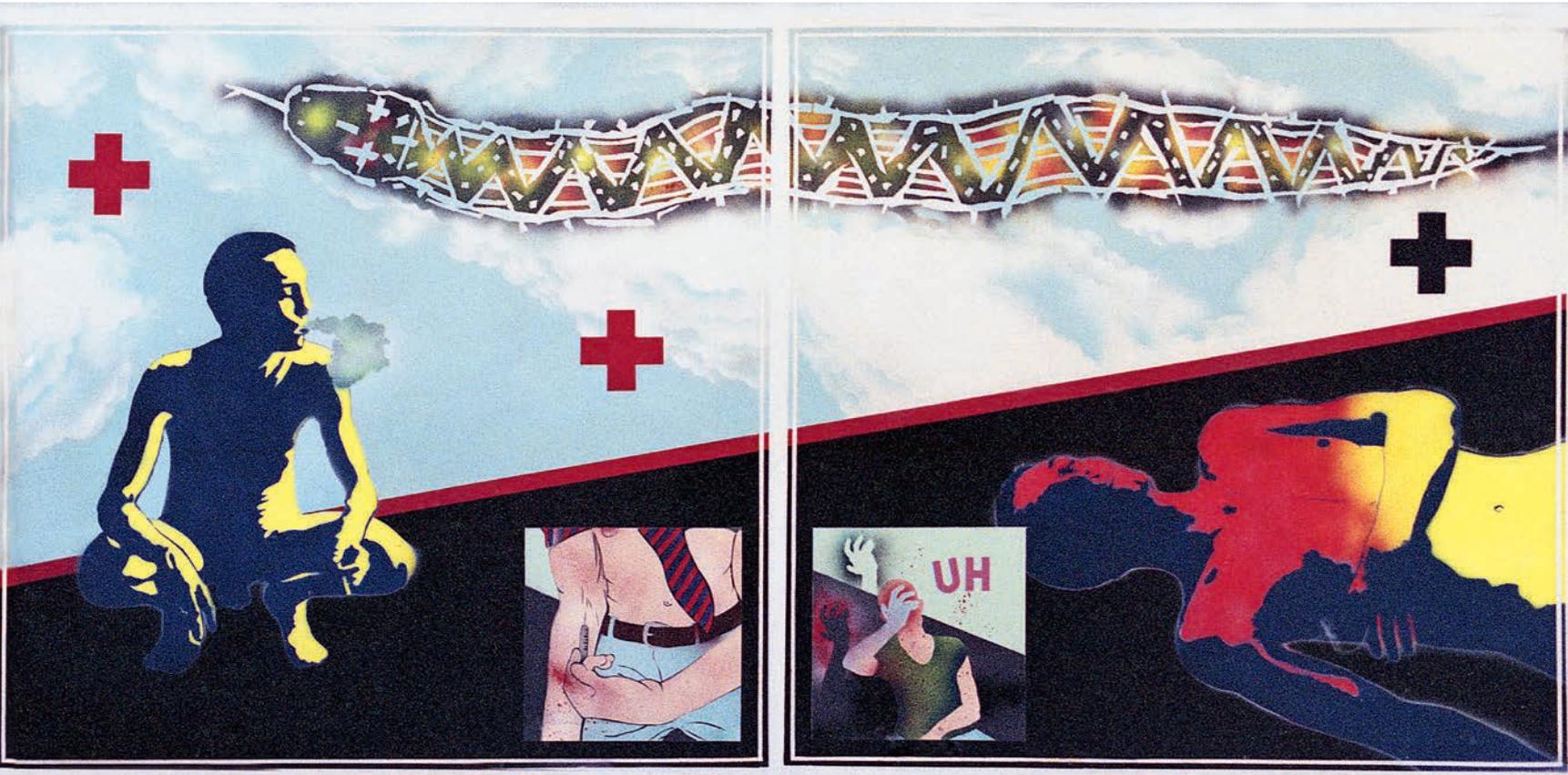


ALWAYS JOIN





21 *Diptych II* [Díptico II], 1982  
Pintura en espray con pintura acrílica sobre masonita  
121,9 × 243,8 cm  
Colección de Raymond J. Leary



22 *Junk Diptych* [Díptico de la droga], 1982  
Pintura en espray sobre masonita  
121,9 × 243,8 cm  
Colección particular

## Materiales encontrados

A principios de la década de 1980, David Wojnarowicz no tenía ingresos fijos. Por eso los materiales encontrados y los numerosos economatos y tiendas de «todo a un dólar» que había en el barrio del Lower East Side se convirtieron en una fuente fundamental de materiales artísticos. Igual de importante fue para él la colaboración de algunos amigos y conocidos que trabajaban en Broadway y rescataban de la basura lonas o masonita, un tipo de tablero de fibras de madera comprimida.

Los documentos que encontró en las oficinas abandonadas del Muelle 34 de Ward Line se convirtieron en una inesperada mina de material para las obras que Wojnarowicz creó en colaboración con su amiga la artista Kiki Smith. Los dos descubrieron allí cajas de cartón llenas de papeles procedentes de distintos organismos municipales, como la Clínica Psiquiátrica del Tribunal de Sesiones Generales. Estos documentos llamaron poderosamente la atención de Wojnarowicz, pues en ellos encontró dibujos de tests psicológicos realizados por personas que habían caído en las garras del sistema sanitario o judicial. Basándose en estas hojas, Smith y Wojnarowicz produjeron en 1983 una edición limitada de grabados (láminas 27-29) con vistas a obtener el dinero que tanto necesitaban. Wojnarowicz y Smith dividieron los dibujos que encontraron en el muelle en tres grupos, uno para cada obra. Después, ampliaron estos dibujos figurativos y añadieron sus propias imágenes: Smith incluyó tres tests de manchas de Rorschach en diferentes colores y Wojnarowicz una imagen de una cuerda con nudos basada en uno de sus estarcidos.

Otro importante material de partida lo encontraba en los cubos de basura de los supermercados del barrio: los carteles serigrafiados de «Ofertas de la semana» que se pegaban con cinta adhesiva en los escaparates de las tiendas y se renovaban periódicamente. Una vez estarcidos, pintados y/o transformados en *collages*, estos carteles se convirtieron en las inconfundibles obras de una de las primeras exposiciones de Wojnarowicz en *Civilian Warfare*. Como siempre necesitaba dinero, y el diseñador gráfico Keith Davis le dejaba utilizar su máquina de serigrafiado, decidió crear dos ediciones de grabados. Localizó la imprenta que hacía los carteles de las tiendas de alimentación y consiguió suficientes hojas recién impresas de cuatro anuncios de supermercado para crear *True Myth (Kraft Grape Jelly)* [Mito auténtico (Mermelada de uva Kraft)] y *Jean Genet Masturbating in Metteray Prison (London Broil)* [Jean Genet masturbándose en la prisión de Metteray (Asado London Broil)] (ambas de 1983; láminas 31 y 35), cada edición estampada en dos carteles diferentes.

Los mapas eran otro material fundamental. Lo más probable es que los comprara por cuatro perras en alguna tienda del barrio. Wojnarowicz utilizó mapas del mundo para crear *collages* pictóricos como *Untitled (Peter Hujar Dreaming)* [Sin título (Peter Hujar soñando), 1982; lámina 57] y *Fuck You*



23 *Untitled [Sin título], 1983*  
Pintura acrílica sobre tapadera de cubo de basura  
con alambre  
61 × 61 × 2,5 cm  
Colección de Beth Rudin DeWoody



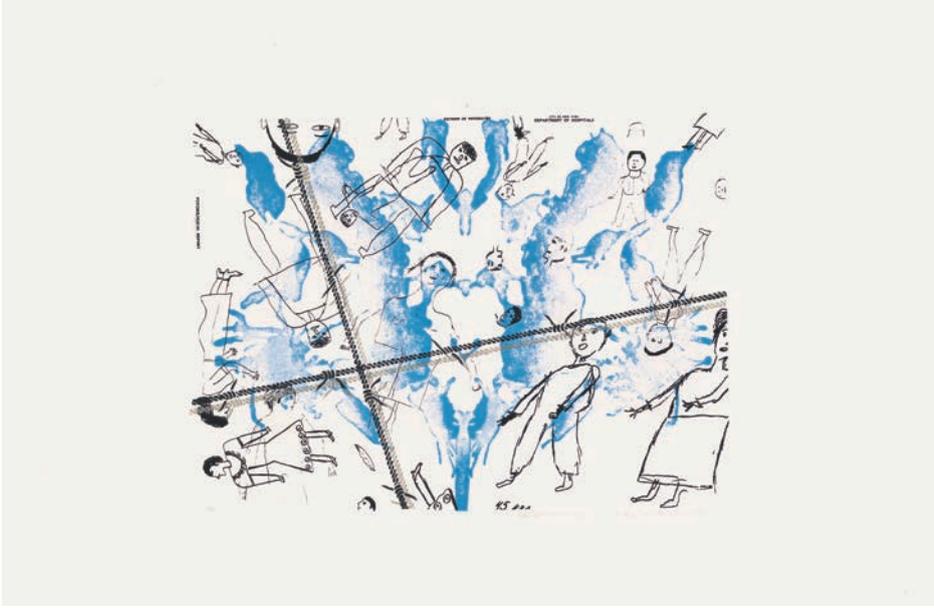
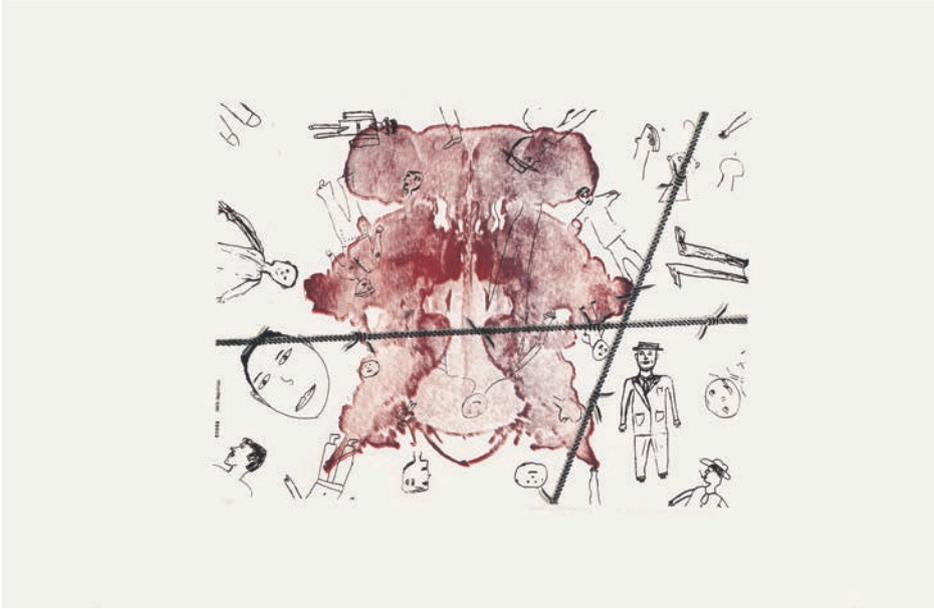
24 *Untitled [Sin título], 1982*  
Pintura en espray sobre tapadera de cubo de basura  
45,7 × 45,7 × 3,5 cm  
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich



25 *Untitled [Sin título], 1982*  
Pintura en espray sobre tapadera de cubo de basura  
45,7 × 45,7 × 2,5 cm  
Colección KAWS



26 *Untitled [Sin título], 1985*  
Pintura en espray sobre tapadera de cubo de basura  
45 × 45 × 3 cm  
KI Art Collection Limited-



- 27 DAVID WOJNAROWICZ  
EN COLABORACIÓN CON KIKI SMITH  
*Untitled (Psychiatric Clinic)*  
[Sin título (Clínica psiquiátrica)], 1983  
Serigrafía y litografía  
66,5 × 101,9 cm  
Edición n.º 1/10  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos  
del Print Committee 2002.188

- 28 DAVID WOJNAROWICZ  
EN COLABORACIÓN CON KIKI SMITH  
*Untitled (Psychiatric Clinic)*  
[Sin título (Clínica psiquiátrica)], 1983  
Serigrafía y litografía  
66,4 × 101,6 cm  
Edición n.º 1/10  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos  
del Print Committee 2002.190

- 29 DAVID WOJNAROWICZ  
EN COLABORACIÓN CON KIKI SMITH  
*Untitled (Psychiatric Clinic)* [Sin título  
(Clínica psiquiátrica)], 1983  
Serigrafía y litografía  
66,4 × 101,3 cm  
Edición n.º 1/10  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos  
del Print Committee 2002.189

*Faggot Fucker* [Que te follen, mariconazo, 1984; lámina 65]. Los trozos de mapas rasgados y los fragmentos con forma de espermatozoide cuidadosamente recortados y pegados se convirtieron en una presencia habitual en su obra desde 1983 hasta su muerte. Los mapas desempeñan numerosas funciones en la obra de Wojnarowicz, y de la misma manera que ponen de relieve la naturaleza arbitraria de las fronteras y de otras divisiones humanas, pueden interpretarse como un símbolo del divorcio entre la naturaleza y las civilizaciones urbanas, o como un llamamiento a huir de las ciudades donde había empezado a arraigar el sida. En su discurso sobre el «mundo preinventado», una noción que desarrolla en el ensayo «Living Close to the Knives», Wojnarowicz escribe:

Desde mi adolescencia, siempre he experimentado la sensación de que me observo desde arriba, como si estuviera en las nubes, a kilómetros de distancia [...] Este mecanismo de relojería de la civilización —esta enorme masa que hace tic tac [...] parece que estuviera totalmente descontrolado. O, más bien, controlado solo por unos pocos: los que crearon los engranajes y los muelles de esta máquina preinventada.

Las fronteras y la geopolítica de las naciones-Estado son dos conceptos fundamentales para entender la teoría del mundo preinventado de Wojnarowicz y la ira que le provocaba. Quizá una de sus obras más reveladoras en este sentido sea *Globe of the United States* [Globo terráqueo de Estados Unidos, 1990; lámina 108]. En primer lugar, el artista repartió al azar unos cuantos recortes de papel de distintos tamaños con la forma del mapa de Estados Unidos sobre la superficie de un globo terráqueo que había comprado en Woolworth. Después pintó con espray negro toda la esfera y, por último, esperó a que se secara la pintura y retiró los recortes. El resultado es una crítica clara y contundente de la arbitraria distribución del poder geopolítico —y sobre todo del poder norteamericano— y de la imposición del orden preinventado.

A principios de los años ochenta, Wojnarowicz también recogió en la playa de Coney Island algunos trozos grandes de madera que habían sido arrastrados por las tormentas y los pintó. En una exposición individual que inauguró en la Hal Bromm Gallery en 1983, expuso estas obras de pie sobre un suelo cubierto de arena, como si fueran tótems de una antigua civilización, una civilización olvidada. También le encantaban las tapaderas de los cubos de basura abolladas del Lower East Side; una vez pintadas y/o estarcidas, se convertían en escudos (láminas 23-26). Siguiendo los consejos de Peter Hujar, Wojnarowicz sustituía las tapaderas que robaba por otras nuevas, para que los porteros de las fincas no tuvieran que pagarlas de su propio bolsillo. Sin embargo, pronto abandonó los trozos de madera y las tapaderas de los cubos de basura y empezó a trabajar en una serie de obras tridimensionales con calaveras y esqueletos de animales, maniqués, figuras hinchables y otros objetos encontrados de mayores dimensiones que pintaba y transformaba en *collages*. ■

Solanas/Ayer

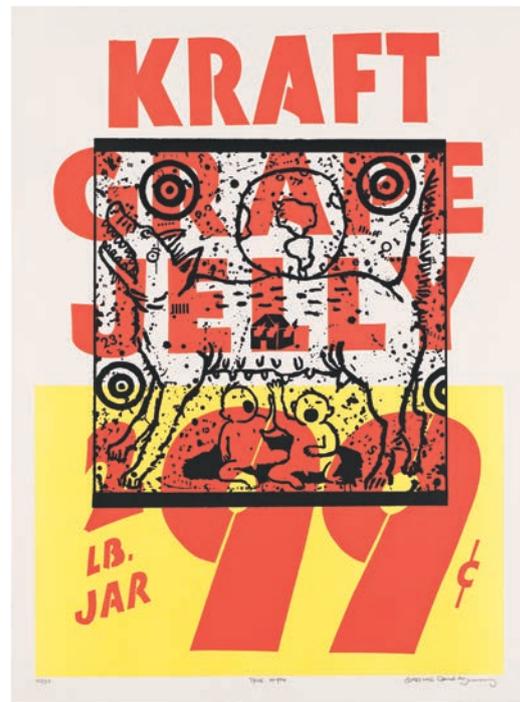




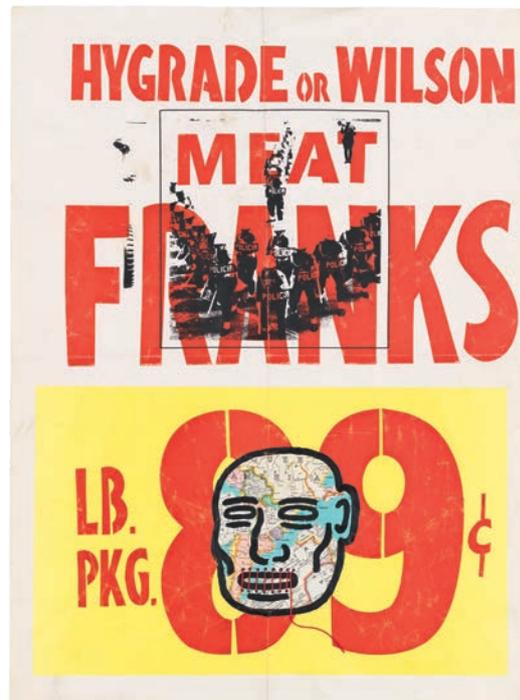
30 *A Painting to Replace the British Monument in Buenos Aires*  
[Una pintura para reemplazar el Monumento británico en Buenos Aires], 1984

Pintura en espray sobre cartel comercial serigrafiado  
114,3 × 147,3 cm

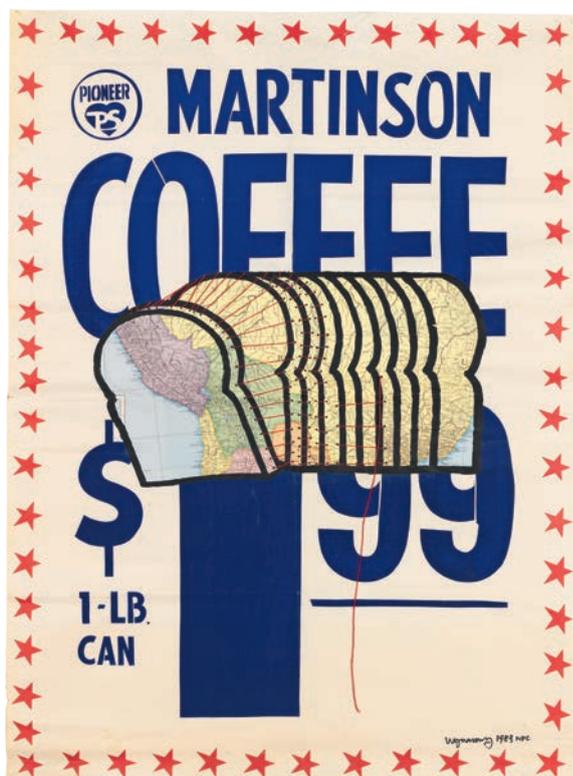
Colección de Lauren y Adam Nathanson



31 **True Myth (Kraft Grape Jelly)** [Mito auténtico (Mermelada de uva Kraft)], 1983  
 Serigrafía  
 86,4 × 63,5 cm  
 Edición nº 42/50  
 Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Print Committee 2002.179



32 **Meat Franks** [Salchichas de carne], 1983  
 Serigrafía y monotipia con hilo, y collage sobre papel  
 86 × 63,2 cm  
 Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Director's Discretionary Fund y del Print Committee 2002.181



33 *Martinson Coffee [Café Martinson], 1983*  
 Collage de papel con acuarela opaca e hilo sobre  
 cartel comercial serigrafiado  
 111 × 81 cm  
 Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Kiki Smith 2003.190



34 *Delta Towels [Toallitas Delta], 1983*  
 Pintura en espray sobre cartel comercial serigrafiado  
 119,4 × 81,3 cm  
 Colección Hall



35 *Jean Genet Masturbating in Metteray Prison (London Broil) [Jean Genet masturbándose en la prisión de Metteray (Asado London Broil)], 1983*  
 Serigrafía  
 86,4 × 63,5 cm  
 Prueba de autor, edición de 43  
 Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Print Committee 2002.180



36 *Sirloin Steaks [Filetes de solomillo], 1983*  
 Pintura acrílica sobre cartel comercial serigrafiado  
 119,4 × 82,6 cm  
 Colección de Hal Bromm y Doney Meris



# "AT SERVICE DELI"

IMPORTED NORWEGIAN  
JARLSBERG  
SWISS CHEESE

\$ **159**  
1/2 LB.

FRESHLY SLICED  
SPICE  
LUNCH



**99**¢  
1/2 LB.

SLICED T  
WEAV

CHICKEN BOLOGNA

**09**  
LB.

FRESH MADE  
RICE  
PUDDING

**69**¢  
LB.

37

*Slam Click* [Pum Clic], 1983

Pintura acrílica sobre cartel comercial serigrafiado  
montado sobre cartón pluma  
109,9 × 81,3 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Emily y Jerry Spiegel

New York Cuba Mail Steamship Company

CREW'S CUSTOMS DECLARATION

WE, THE UNDERSIGNED MEMBERS OF THE CREW OF THE AMERICAN S. S. \_\_\_\_\_  
 Voy. \_\_\_\_\_, do hereby declare that we have no Liquors, Narcotics, or other contraband or dutiable articles in our possession,  
 either for ourselves or for any other persons, except that declared below:

Arrived at \_\_\_\_\_

Date \_\_\_\_\_



DAVID WINAROWICZ NYC '83

I, \_\_\_\_\_, Master, do hereby declare that the above list contains, to the best of my  
 knowledge and belief, a full description of all goods brought into this country, as their private effects, by officers and crew  
 of the American S. S. \_\_\_\_\_

MASTER

38 *Untitled (Slam Click)* [Sin título (Pum Clic)], 1983  
 Pintura acrílica sobre papel  
 52,1 x 34,3 cm  
 Colección de Pasquale Natale

## Metamorfosis

Wojnarowicz introdujo una nueva dimensión en su obra con la pieza más importante que presentó en una exposición que tuvo lugar en la galería Civilian Warfare en 1984: una serie de repisas con veintitrés cabezas de escayola con pintura y *collage* que llevaban el título colectivo de *Metamorphosis* [Metamorfosis, láminas 39-47]. Esta cabeza de monstruo/alienígena/mutante con pinta de matón, con sus característicos ojos romboidales y enchufes en lugar de iris, se había incorporado recientemente a su vocabulario de imágenes, y ya había aparecido en algunos estarcidos y *collages*, pero era la primera vez que adoptaba una forma tridimensional. Wojnarowicz realizó los vaciados en la cocina de su casa con un molde de látex (FIG. 1); su amiga Marion Scemama le fotografió allí, rodeado de moldes de escayola, y esta imagen se utilizó como cartel de la exposición (página 240, imagen superior izquierda). Cada cabeza posee una personalidad diferente en función del color de la pintura, de los papeles pegados, de la incorporación de mordazas o vendas y de otras modificaciones. Las cabezas van adquiriendo tensión emocional a medida que avanza la serie de veintitrés moldes de escayola. ¿Por qué veintitrés? Porque veintitrés es el número de pares de cromosomas del ADN humano.

En la obra de Wojnarowicz, la cabeza de este monstruo/alienígena se convirtió en un vehículo para expresar las ideas del artista en relación con las fuerzas del mundo preinventado: el esquema humano que altera y destruye el orden natural. En algunas de sus pinturas aparecen versiones de esta cabeza, a veces con torso incluido. En *A Painting to Replace the British Monument in Buenos Aires* [Una pintura para reemplazar el Monumento británico en Buenos Aires, lámina 30], una obra que creó en la capital de Argentina para una exposición que se celebró allí en 1984, el monstruo, con la cabeza y el torso cubiertos por un estampado de camuflaje, sale de una enorme nube de humo y se yergue amenazante sobre unos caballos de carreras en llamas, una imagen pintada en un cartel encontrado en la calle. En *A Worker* [Un obrero, 1986; lámina 68], una pieza que presentó ese mismo año en una exposición en la Galerie Anna Friebe de Colonia, la cabeza con torso espía amenazante detrás una rejilla, sobre una fábrica: un símbolo de la amenaza que representa la industrialización para la naturaleza, encarnada en esta obra por un hombre con un ciervo sobre los hombros, una imagen que evoca las primeras representaciones cristianas de Jesús, con un cordero de la misma guisa. En *The Death of American Spirituality* [El ocaso de la espiritualidad americana, 1987; lámina 71] la cabeza del alienígena se utiliza de una manera similar, pues sale de la pila de desechos en llamas de una fábrica. ■



FIG. 1 — Molde utilizado para las obras de *Metamorphosis*, 1984. Látex. 25,4 × 19,1 × 26,7 cm. Cortesía de Fales Library and Special Collections, New York University

- › 39 *Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis* [Metamorfosis], 1984  
Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola  
24,1 × 24,1 × 24,1 cm  
Colección de Beth Rudin DeWoody





40 *Untitled [Sin título], de la serie Metamorphosis [Metamorfosis], 1984*  
*Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola*  
 25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
 Colección Hall



41 *Untitled [Sin título], de la serie Metamorphosis [Metamorfosis], 1984*  
*Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola*  
 25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
 Colección Hall



42 *Untitled [Sin título], de la serie Metamorphosis [Metamorfosis], 1984*  
*Pintura acrílica y fotocopia sobre escayola*  
 24,1 × 24,1 × 21,6 cm  
 Colección Hall



43 *Untitled [Sin título], de la serie Metamorphosis [Metamorfosis], 1984*  
*Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola*  
 25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
 Colección Hall



44 *Untitled [Sin título], de la serie Metamorphosis [Metamorfosis], 1984*  
 Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola  
 25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
 Colección Hall



45 *Untitled [Sin título], de la serie Metamorphosis [Metamorfosis], 1984*  
 Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola  
 25,4 × 22,9 × 20,3 cm  
 Colección Hall



46 *Untitled [Sin título], de la serie Metamorphosis [Metamorfosis], 1984*  
 Pintura acrílica sobre escayola con globos  
 terráqueos metálicos  
 24,1 × 21,6 × 25,4 cm  
 Colección Hall



47 *Untitled [Sin título], de la serie Metamorphosis [Metamorfosis], 1984*  
 Pintura acrílica sobre escayola  
 25,4 × 21,6 × 24,1 cm  
 Colección Hall



DE TRANSITO EN BS. AS.

Entrada \$a. 50-

WUJRONCZ '84





◀ 48 *Untitled (Two Heads)* [Sin título (Dos cabezas)], 1984  
 Pintura acrílica sobre cartel comercial serigrafiado  
 104,1 × 120,7 cm  
 Colección de la Ford Foundation

49 *Science Lesson in 3D* [Lección de ciencia en 3D], 1984  
 Pintura acrílica sobre collage de papel y papel maché,  
 monofilamento, clavo, cristal, piedra, y juguetes de plástico  
 86,4 × 33 × 33 cm  
 Colección de Gail y Tony Ganz



50 DAVID WOJNAROWICZ  
EN COLABORACIÓN CON KIKI SMITH  
*Untitled (Skull with Fetish Figure and Globe)*  
[Sin título (Cráneo con fetiche y globo terráqueo)], 1984  
Acrílico sobre *collage* de papel y papel maché, clavos  
metálicos, madera y monofilamento sobre cráneo de animal  
66 × 45,7 × 66 cm  
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich

51 *Untitled (Skull with Globe in Mouth)* [Sin título  
(Cráneo con globo terráqueo en la boca)], 1984  
Pintura acrílica sobre *collage* de papel, papel maché  
y clavos metálicos sobre cráneo de animal  
76,2 × 50,8 × 66 cm aproximadamente  
Colección de Susan Merker

## David en llamas

En 1984 la galería de arte de la Colorado University en Boulder encargó a James Poppitz, que por aquel entonces dirigía el centro de arte Fashion Art, el comisariado de una exposición de artistas relacionados con esta institución, con el colectivo neoyorquino Colab y con la escena artística del Lower East Side. Poppitz le pidió a Tom Warren, un retratista afín a Colab, a los círculos artísticos del Lower East Side y al centro comunitario ABC No Rio, que colaborara con cuatro de los artistas que iban a participar en la muestra: John Fekner, Richard Hambleton, Lady Pink y David Wojnarowicz. Warren utilizó una serie de retratos fotográficos de los cuatro artistas que había realizado en 1983: amplió los negativos y se los entregó a los artistas para que hicieran lo que quisieran con ellos. Una vez enmarcadas, estas obras colaborativas se enviaron a Boulder para la exposición.

La aportación de Wojnarowicz, a pesar de su sencillo título, es una imagen impactante, agresiva y desafiante, pero también vulnerable. Wojnarowicz pegó fragmentos de mapas en el lado derecho de su propio rostro, esmerándose por dejar el ojo al descubierto; en su antebrazo derecho, pegó los indicadores de los husos horarios de los mapas; en el bíceps derecho, un pequeño globo terráqueo con el hemisferio occidental. A su izquierda, pintó algunas llamas, una prolongación de las de la imagen del joven que huye envuelto en fuego en el ángulo inferior izquierdo de la pieza.

Este personaje que corre es una versión más sofisticada de una figura que ya había representado en los muelles y en las obras con carteles de supermercado (láminas 31-38); en el cartel de la exposición que inauguró en 1984 en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires también incluyó otra versión estampada en relieve. Para Wojnarowicz esta imagen se convirtió con el tiempo en el símbolo de su propia biografía. En una exposición que presentó en noviembre de 1984 en la Gracie Mansion Gallery con el título *David Wojnarowicz: Installation Room* (página 240, imagen inferior izquierda), y que después recrearía en una versión ampliada en casa del coleccionista Robert Mnuchin en el Upper East Side, abordó por primera vez en su obra visual la historia de su propia infancia, un tema que hasta entonces solo había tratado en sus escritos. En esta instalación, colocó el maniquí de un niño en posición de carrera, lo forró completamente con fragmentos de mapas, y le añadió unas llamas de cartón o de cartulina pintada detrás de sus extremidades, en la espalda y en la nuca. Un tiburón forrado con mapas se cernía sobre la figura del niño y, detrás de él, Wojnarowicz colgó una enorme pintura formada por cuatro paneles, *Dad's Ship* [El barco de papá, 1984], el objeto del que huye el niño. Tanto el tiburón como la pintura hacen referencia a la profesión de su padre, marino mercante. ■

52 DAVID WOJNAROWICZ  
EN COLABORACIÓN CON TOM WARREN  
*Self-Portrait of David Wojnarowicz*  
[Autorretrato de David Wojnarowicz], 1983-1984  
Pintura acrílica y *collage* de papel sobre impresión en  
gelatina de plata  
152,4 × 101,6 cm  
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich



## Peter Hujar soñando

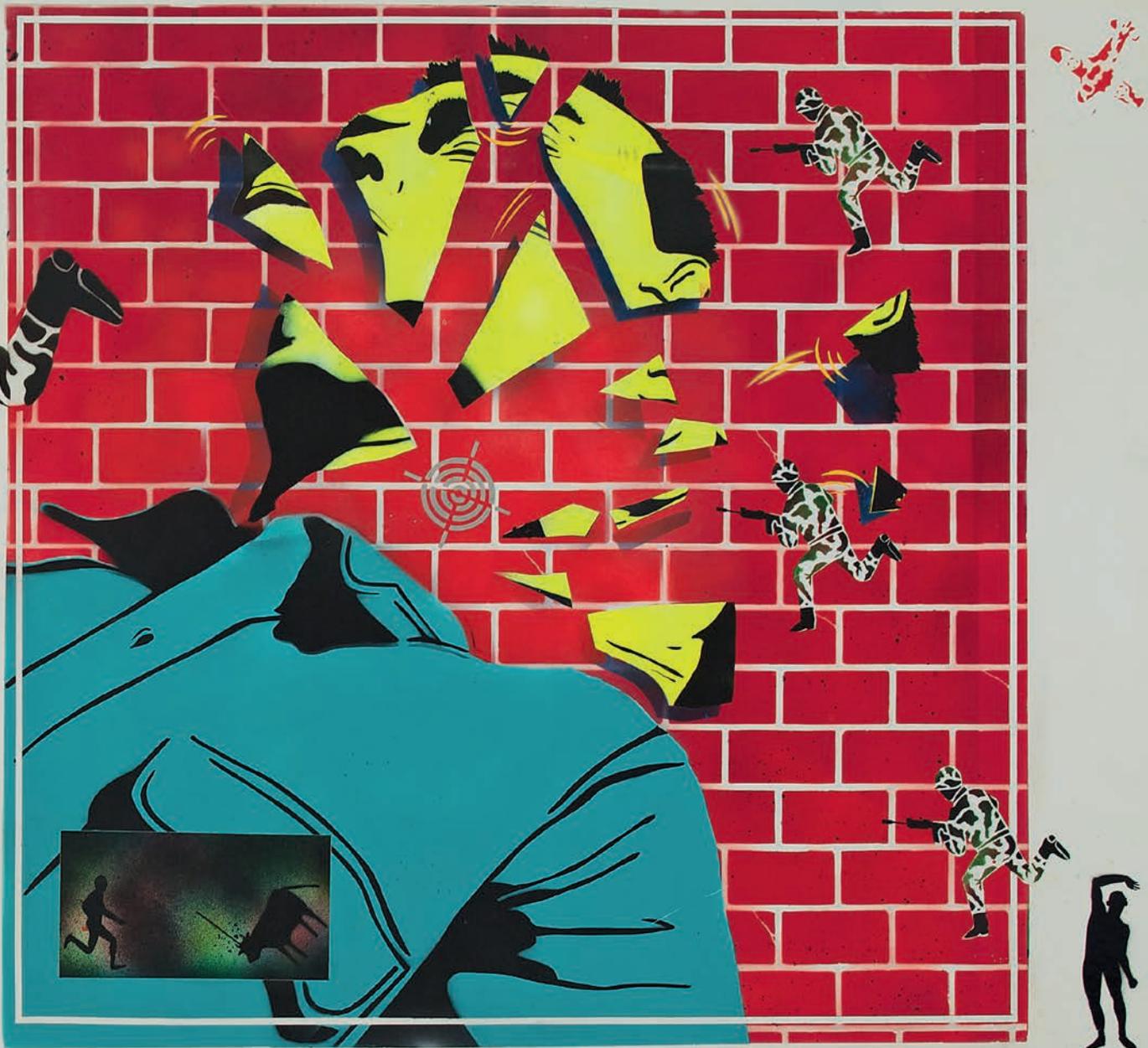
En una serie pictórica de 1982, Wojnarowicz utilizó un nuevo estarcido de Peter Hujar «soñando» realizado a partir de una fotografía de su amigo tumbado boca arriba con los ojos cerrados (una imagen que concibió para un proyecto fotográfico apenas esbozado que nunca llegó a terminar y que solía definir como la *Male Series* [Serie masculina]). La primera pieza de la serie, *Untitled (Green Head)* [Sin título (cabeza verde), lámina 54], se incluyó en la exposición *Fast*, que tuvo lugar en la Alexander Milliken Gallery ese mismo año. La imagen se utiliza en dos ocasiones. En el panel de la izquierda, aparece la cabeza de Hujar de color verde, como indica el título; en el de la izquierda, la cabeza, amarilla en esta ocasión, se rompe en pedazos contra el estarcido de una pared de ladrillos. Diseminados por los márgenes en blanco, vemos otros estarcidos habituales en el vocabulario visual del artista. Wojnarowicz nunca reveló el mensaje implícito en esta obra, pero conociendo su tendencia a la independencia personal, podemos suponer que surgieron algunas tensiones cuando un artista mayor que él se convirtió en su mentor y empezó a insistirle en que se concentrara en su carrera artística. Otra obra de esta serie, *Peter Hujar Dreaming/Yukio Mishima: Saint Sebastian* [Peter Hujar soñando/Yukio Mishima: San Sebastián], dio lugar a varias versiones. En todas ellas, el artista empleó los mismos estarcidos. Dos están pintadas sobre masonita (incluida la de la lámina 55), y una tercera sobre un trozo de lona encontrado que suspendió del techo en la exposición *The Famous and the Infamous* que se inauguró en la galería Gracie Mansion en noviembre de 1982. ■



53 *Untitled (Peter Hujar, on Floor)*  
[Sin título (Peter Hujar en el suelo)], c. 1982  
Impresión en gelatina de plata  
20,3 × 25,4 cm

Fales Library and Special Collections, New York University





54 *Untitled (Green Head)*  
[Sin título (Cabeza verde)], 1982  
Pintura acrílica sobre masonita  
1219 × 243,8 cm  
Colección de Hal Bromm y Doneley Meris



55 *Peter Hujar Dreaming/Yukio Mishima: Saint Sebastian*  
[Peter Hujar soñando/Yukio Mishima: San Sebastián], 1982

Pintura acrílica y pintura en espray sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm

Colección de Matthijs Erdman



56 Hujar Dreaming [Hujar soñando], 1982  
Pintura en espray y *collage* de papel sobre papel  
81,3 × 101,6 cm  
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich





HAMMOND  
CLASSIC MAP OF THE  
WORLD

## Peter Hujar

El fotógrafo Peter Hujar (1934-1987) pasó la mayor parte de su vida en Nueva York y desarrolló casi toda su carrera en esta ciudad. En su libro *Portraits in Life and Death* (1976), sus emblemáticos retratos de amigos y colegas como Susan Sontag, Paul Thek, Divine y William S. Burroughs se yuxtaponen con fotografías que tomó en las catacumbas de Palermo a principios de los años sesenta. La cámara era para Hujar una extensión de su mirada, y le permitía profundizar más allá de la fisonomía de los sujetos que retrataba y adentrarse en su complejo mundo interior: en la historia personal y emocional de cada persona, en los miedos y en las virtudes ocultas que sostienen la imagen pública. Su consumado perfeccionismo y su rigurosa técnica de revelado, dos recursos subordinados a la expresión de lo que veía en los sujetos que fotografiaba, entraron en conflicto con las exigencias comerciales de su profesión. *Portraits in Life and Death* fue el único libro que publicó en vida.

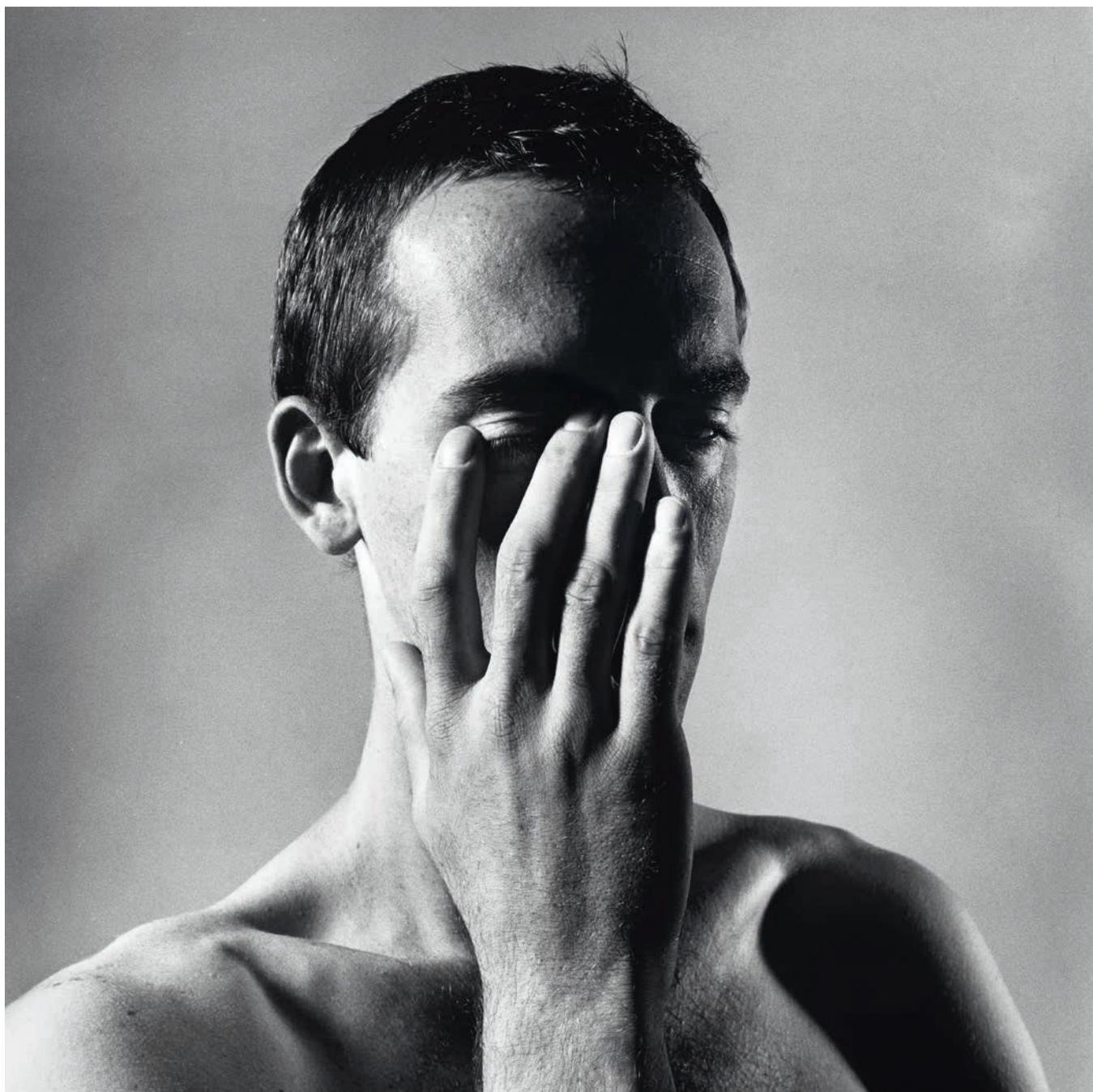
Hujar pensaba que Wojnarowicz y él eran almas gemelas y animó al joven artista a superar la deriva que dominaba su vida y a aprovechar su talento innato. Desarrollaron una relación increíblemente cercana; Wojnarowicz resumió sucintamente esta compleja relación cuando reconocía que «todo lo que hago, lo hago pensando en Peter». ■

- ◀ 57 *Untitled (Peter Hujar Dreaming)*  
[Sin título (Peter Hujar soñando)], 1982  
Pintura en espray sobre papel  
85,7 × 125,7 cm  
Colección de Ted Bonin

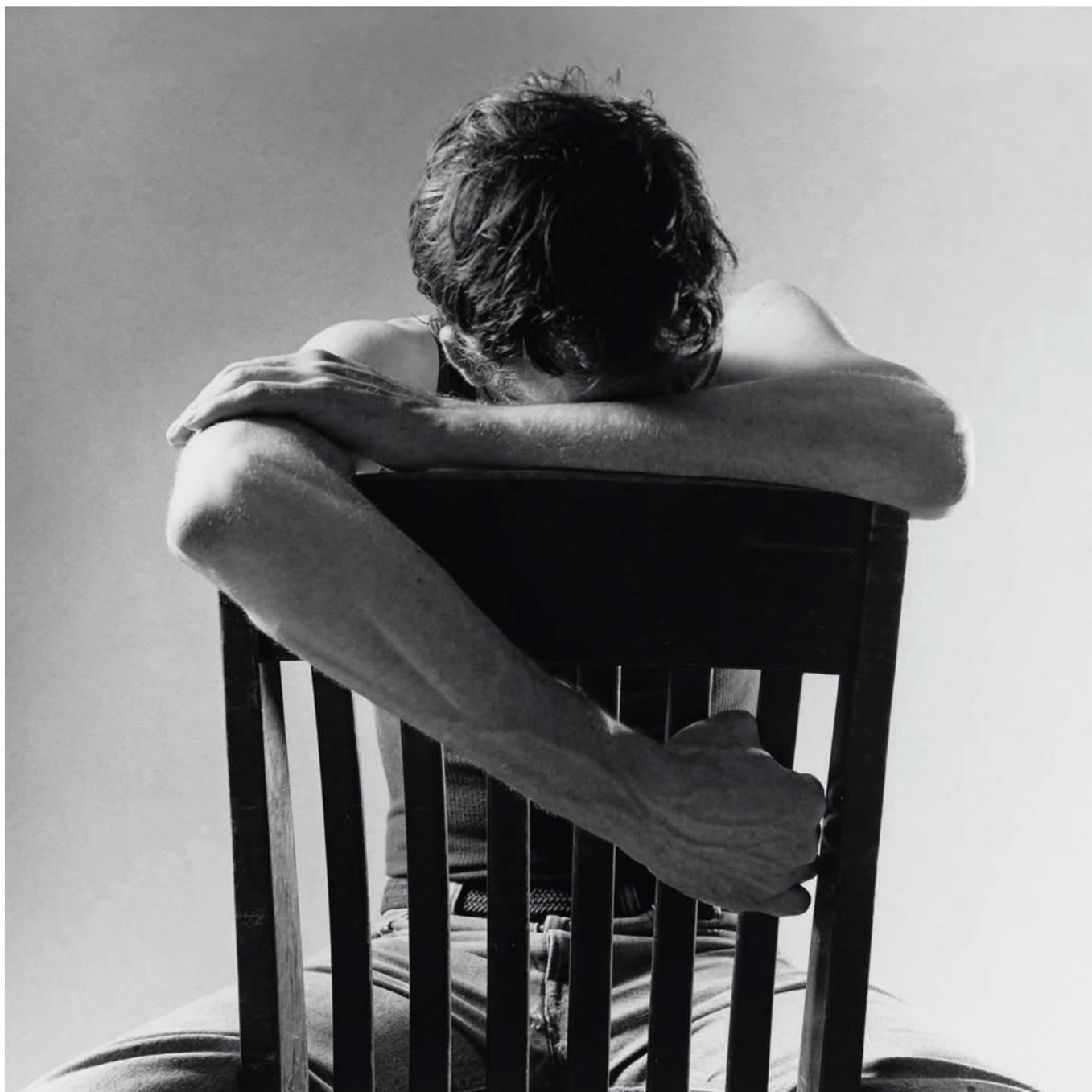


58 PETER HUJAR  
*David Wojnarowicz Reclining (II)*  
[David Wojnarowicz recostado (II)], 1981  
Impresión en gelatina de plata  
50,8 × 40,5 cm

Princeton University Art Museum, Princeton, Nueva Jersey;  
donación de Stephen Koch 2001-247



59 PETER HUJAR  
*David Wojnarowicz with Hand Touching Eye*  
[David Wojnarowicz tocándose el ojo con la mano], 1981  
Impresión en gelatina de plata  
50,8 × 40,6 cm  
Colección de Tom Keyes y Keith Fox



60 PETER HUJAR  
*David Wojnarowicz (Village Voice «Heartsick: Fear and  
Loving in the Gay Community»)* [David Wojnarowicz  
(Village Voice «Enfermo de amor: miedo y amor en la  
comunidad gay»)], 1983

Impresión en gelatina de plata  
27,6 × 34,6 cm

Colección de Philip E. y Shelley Fox Aarons



PETER HUJAR  
61 *David Lighting Up*  
[David encendiéndose un cigarrillo], 1985  
Impresión en gelatina de plata  
37,6 × 37,8 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación prometida  
del Fisher Landau Center for Art P.2010.321



## Con la aprobación del gobierno

Podemos detectar cierto pavor, un sentimiento de terror en la cabeza del joven que domina la composición de *Incident #2–Government Approved* [Incidente nº 2–Con la aprobación del gobierno, 1984]. Las pinceladas sueltas, gruesas, y los colores llamativos, recuerdan a las pinturas de grandes dimensiones que Wojnarowicz había creado en los muelles del río Hudson. La cabeza está pintada sobre mapas encontrados; en la parte superior de la pintura, el artista también ha pegado fragmentos de mapas e imágenes de la ciudad de Nueva York.

¿Por qué refleja ese terror la mirada del joven?

Detengámonos en los textos impresos de la superficie: un artículo de periódico sobre el fallo del Tribunal de Apelación del Distrito de Columbia de Estados Unidos, según el cual «los homosexuales no tienen derecho constitucional a la intimidad en sus relaciones sexuales», y un requerimiento de la Unidad de Detectives de la Comisaría Seis de Nueva York, en el que se ruega a la víctima de un atraco en la esquina de la Perry Street con West Street que se presente ante la policía. Aunque no se afirma explícitamente, se presupone, debido a la zona del West Side donde ha tenido lugar el atraco —una zona a la que los gais solían acudir a ligar— que la víctima no quiere darse a conocer. Las enérgicas pinceladas y los fragmentos rasgados con imágenes nocturnas de los rascacielos de Nueva York expresan la ira de Wojnarowicz. *Incident #2* pertenece a una serie de obras que el artista realizó entre 1983 y 1984 sobre el tema de la violencia contra los gais a manos de las bandas y de la policía, en las calles y en la cárcel, y sobre la falta de protección legal de sus derechos en los tribunales. ■



62 *Incident #2—Government Approved*  
[*Incidente nº 2—Con la aprobación del gobierno*], 1984  
Pintura acrílica y *collage* de papel sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm  
Colección de Howard Bates Johnson



63 *Prison Rape* [Violación en prisión], 1984  
Pintura acrílica y pintura en espray sobre carteles  
montados sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm  
Colección particular



64 *I Use Maps Because I Don't Know How to Paint*  
**[Utilizo mapas porque no sé pintar], 1984**  
Pintura acrílica y collage de papel sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm  
Rubell Family Collection



65 *Fuck You Faggot Fucker*  
[Que te follen, mariconazo], 1984  
Cuatro fotografías en blanco y negro, pintura acrílica  
y collage de papel sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm  
Colección de Barry Blinderman

## Dos chicos besándose

En *Untitled* [Sin título, 1988; lámina 79] Wojnarowicz reutiliza uno de sus elocuentes estarcidos, una imagen de dos hombres besándose que es necesario situar en el contexto de una narración más amplia, pues ya había aparecido en una obra anterior, *Fuck You Faggot Fucker* [Que te follen, mariconazo, 1984], un *collage* con mapas, cuatro fotografías montadas y un dibujo encontrado. Tres de las imágenes montadas son copias de una fotografía que el artista tomó un día que se aventuró con John Hall en la casa de asentamiento Christodora en el Lower East Side; la cuarta, es una foto en la que Brian Butterick posa como San Sebastián en un edificio abandonado de los muelles. El elemento incendiario de la composición es un fragmento encontrado, anónimo, con un texto homófobo y un dibujo lineal explícito que podemos ver debajo del recorte de los dos hombres besándose. Cuando Wojnarowicz entregó la obra a Civilian Warfare para la exposición individual que se inauguró en esta galería en mayo de 1984, Alan Barrrows, uno de los propietarios, se opuso enérgicamente a presentarla con ese título tan explícito. Indignado, el artista se negó a cambiarlo, y la obra se mantuvo en la exposición.

Wojnarowicz, que era una persona tremendamente quisquillosa, creó *Untitled*, una pieza que no se descubrió hasta después de su muerte, en respuesta al incidente de Civilian Warfare. El artista imprimió el estarcido de 1984 sobre dos hojas de contactos minuciosamente alineadas. En la hoja de la derecha aparece Jesse Hultberg, un íntimo amigo del artista que ya había posado para algunas de sus primeras fotografías, en diferentes posturas, en los muelles del West Side: de pie con el brazo levantado y doblado por encima de la cabeza (la pose de uno de los estarcidos más emblemáticos de Wojnarowicz), como San Sebastián y con una máscara de lobo. Las fotografías de la izquierda muestran las «travesuras» de Barrow durante un viaje a Alemania que realizó con Wojnarowicz entre finales de 1983 y principios de 1984. Las hojas de contactos estarcidas se recortaron para darles forma y se montaron para crear una pieza única dentro del conjunto de la obra del artista. ■

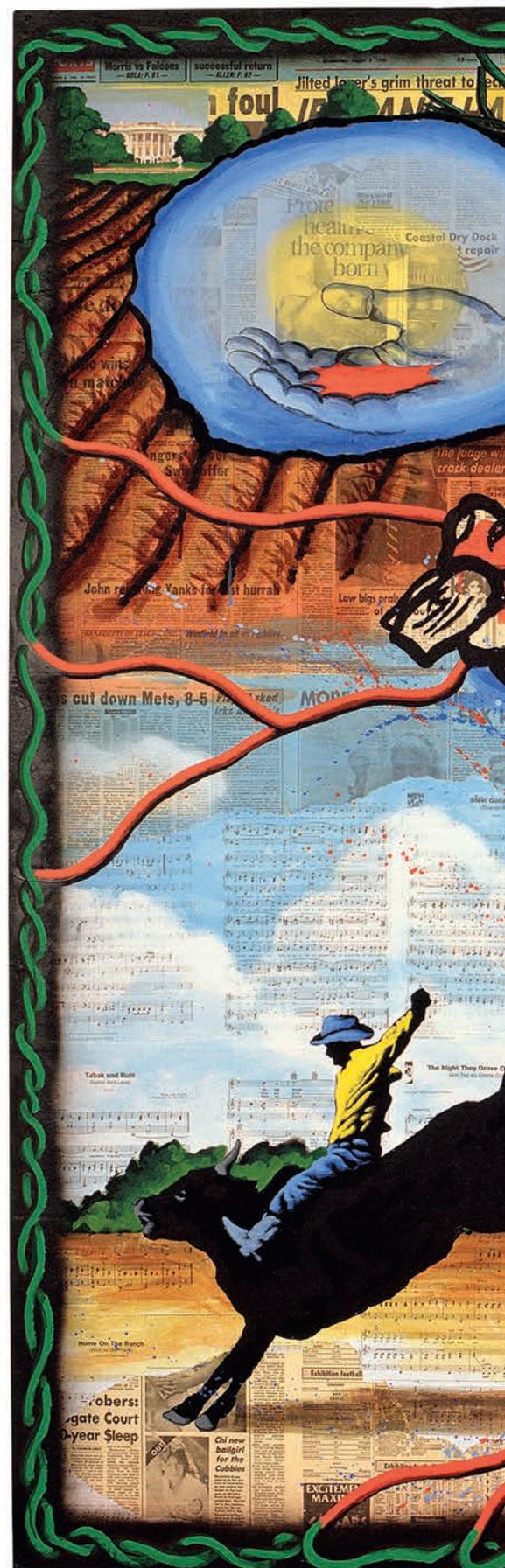
## El mundo preinventado

A mediados de los años ochenta, las pinturas de Wojnarowicz tomaron una nueva dirección, y las composiciones y los temas se volvieron más atrevidos y complejos. Los títulos de estas pinturas y de los *collages* fotográficos posteriores pueden parecer enigmáticos, pero nos dan pistas para entender la consolidación de la identidad del artista, su interpretación de los aspectos sociales, económicos y culturales de la Norteamérica contemporánea y sus sentimientos en relación con el conjunto de la civilización occidental.

Wojnarowicz utilizaba el término «preinventado» para designar al orden prescrito. A su modo de ver, solo podemos conocer el mundo anterior a la aparición del hombre —el mundo anterior a la invención de las vías de tren y de las autopistas, de las ciudades en expansión y de los complejos industriales, de los mapas y de la moneda— por oposición, como una sombra, una definición antitética del mundo contemporáneo. El presente, por tanto, es el mundo prefabricado, «preinventado».

En un pasaje de su ensayo «Living Close to the Knives», Wojnarowicz describía este concepto empleando un lenguaje que explicaba la imaginería y las complejidades implícitas en sus «Pinturas de la historia» y en los *collages* fotográficos posteriores:

Primero está el Mundo. Después, el Otro Mundo [...] El mundo comprado; el mundo como propiedad. El mundo de los sonidos codificados: el mundo del lenguaje, el mundo de las mentiras. El mundo empaquetado; el mundo de la velocidad en movimiento metálico. El Otro Mundo, en el que siempre me he sentido como un extraño [...] La imaginación está codificada con la información inventada del Otro Mundo. Uno se detiene delante de una luz que deja de estar en verde y se pone en rojo, y envejece varios siglos de golpe. Alguien dijo en cierta ocasión que el Otro Mundo está dirigido por una raza de humanos diferente. Es la distancia del retroceso o de la desaceleración la que revela el Otro Mundo. Es la dislocación de la respuesta la que lo revela por primera vez, porque el Otro Mundo se introduce en tu corriente sanguínea con la invisibilidad de un amante.

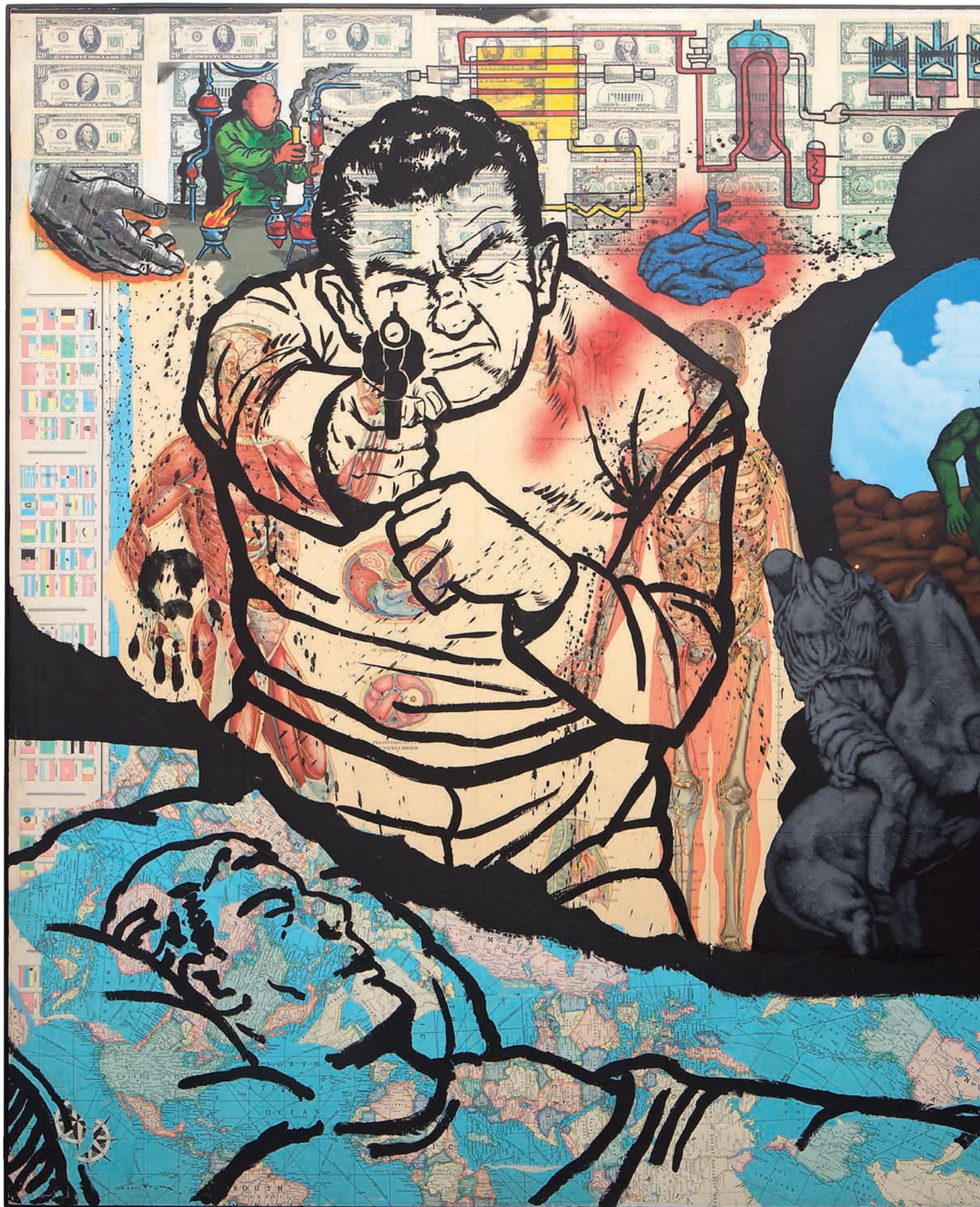




66 *The Newspaper as National Voodoo: A Brief History of the U.S.A.*  
[El periódico como vudú nacional: breve historia de Estados Unidos], 1986

Pintura acrílica, pintura en espray y collage de papel sobre tabla  
171,5 × 201,5 cm

The Broad Art Foundation





Entre 1988 y 1989 Wojnarowicz creó una serie de seis fotografías en gelatina de plata conocidas como la *Ant Series* [Serie de las hormigas, láminas 96-101], imágenes de hormigas rojas que se pasean por la esfera de un reloj, por unas monedas, un crucifijo, un revólver, un cartel de señalización y un robot de juguete, recogidas en 1988 en Teotihuacán, al norte de la Ciudad de México. Los subtítulos de las obras –*Time and Money* [Tiempo y dinero], *Spirituality, Violence* [Espiritualidad y violencia], *Language* [Lenguaje], *Desire* y *Control* [Deseo y control]– se pueden relacionar con el eterno conflicto entre el Mundo y el Otro Mundo. Wojnarowicz veía un paralelismo entre la sociedad de las hormigas y la sociedad humana en su nivel más básico. Las hormigas, explicaba en el texto que escribió para la exposición que presentó en P.P.O.W en 1989, «son los únicos insectos que tienen mascotas, utilizan herramientas, hacen la guerra y capturan esclavos». ■

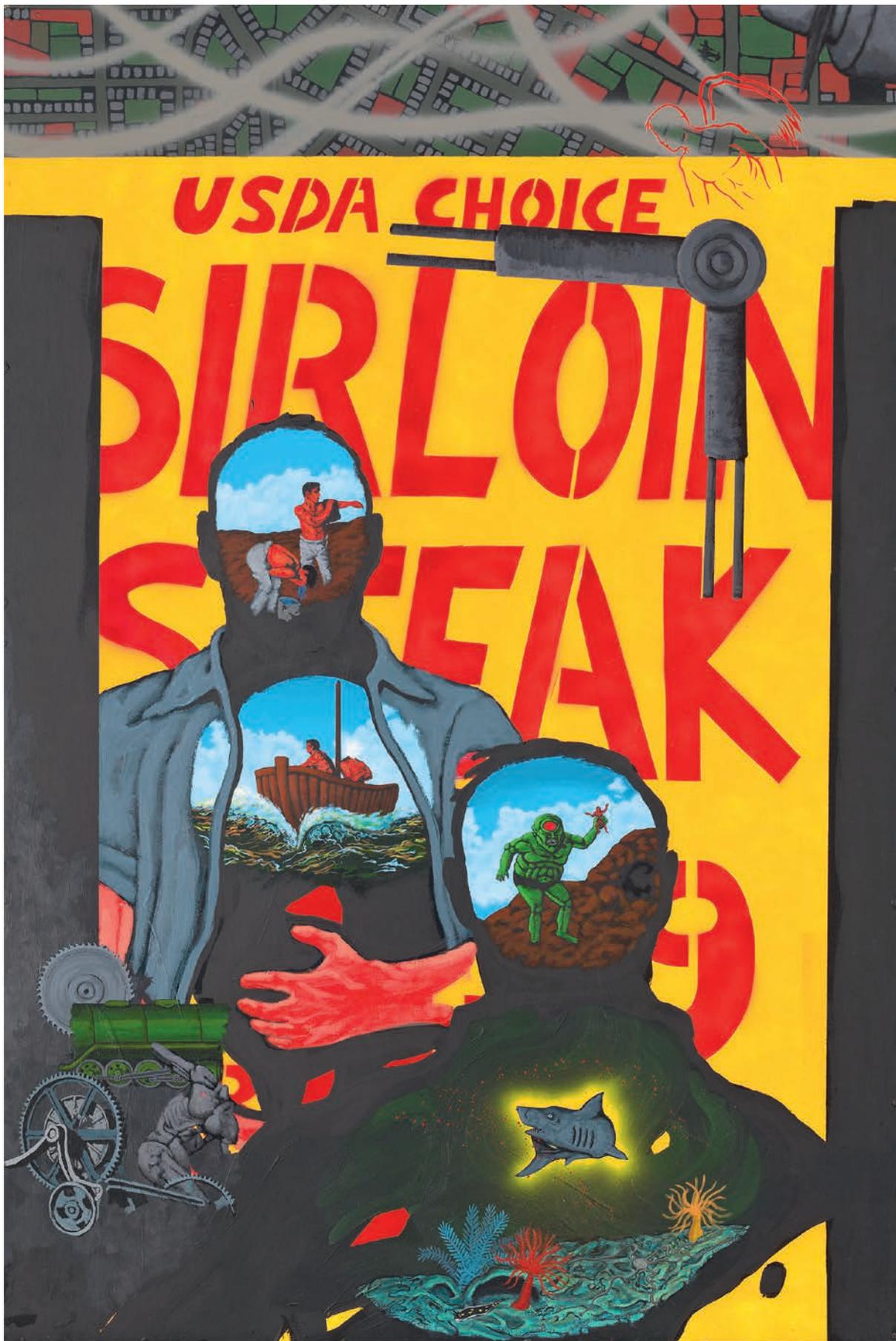
67 *History Keeps Me Awake at Night (For Rilo Chmielorz)*  
[La historia me quita el sueño (Para Rilo Chmielorz)],  
1986

Pintura acrílica, pintura en espray y *collage* de papel  
sobre masonita  
182,9 × 213,4 cm

Colección de John P. Axelrod



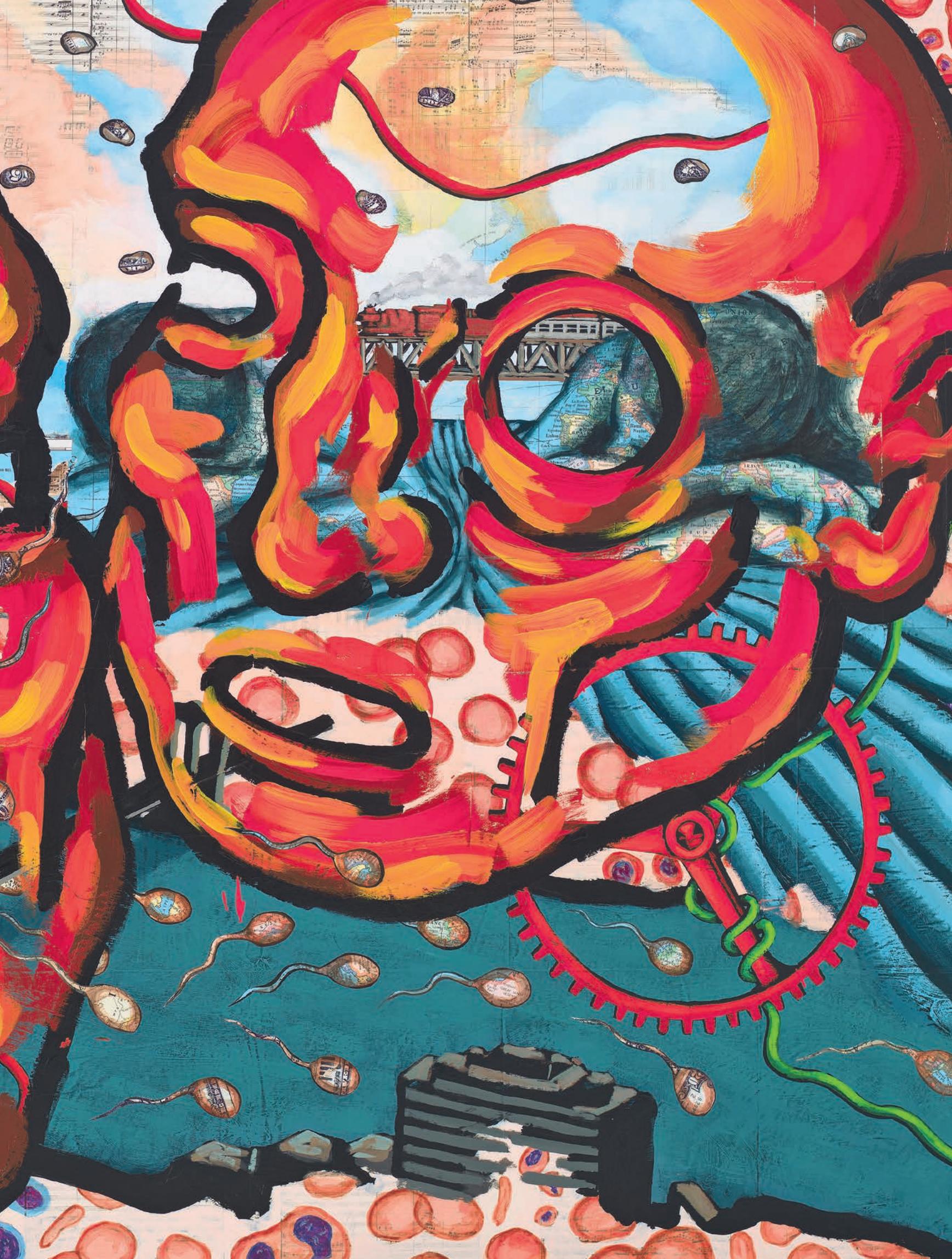
68 *A Worker* [Un obrero], 1986  
Pintura acrílica, pintura en espray y collage de papel  
sobre tabla  
170,2 × 127 cm  
Colección particular



69 *Queer Basher/Icarus Falling*  
[Ataque homófobo/ La caída de Ícaro], 1986  
Pintura en espray y pintura acrílica sobre cartón  
182,9 × 121,9 cm

The Art Institute of Chicago; donación de Stuart y Susan Handler 2004.761





- ◀ 70 *Das Reingold: New York Schism*  
[Das Reingold: Cisma de Nueva York], 1987  
Pintura acrílica y collage de papel sobre cartón  
122,6 × 182,9 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación prometida  
de Emily Fisher Landau P.2010.284



- 71 *The Death of American Spirituality*  
[El ocaso de la espiritualidad americana], 1987  
Pintura en espray, pintura acrílica y collage sobre  
madera contrachapada  
Dos paneles, 205,7 × 223,5 cm en total  
Colección particular



## Evolución

Wojnarowicz sentía una profunda simpatía por los animales desde su infancia. Le fascinaban, sobre todo, los menos glamurosos: los insectos, las ranas, los pequeños reptiles y los animales de las jaulas de los zoológicos. Inquietante y solitario, el melancólico mono de *Evolution* [Evolución, 1987] ya aparecía en unas imágenes que el artista rodó en México en 1986 para un proyecto cinematográfico frustrado, *Fire in the Belly*. Envuelto en un abrigo rojo lleno de arrugas, el mono se paseaba recogiendo monedas en un circo miserable. Wojnarowicz presentó esta pequeña pintura en su exposición de 1987 *Mexican Diaries* en la Ground Zero Gallery de la Calle Nueve Este de Nueva York. Peter Hujar adoraba este cuadro; Wojnarowicz se lo regaló y él lo colgó encima de su cama, donde permaneció hasta su muerte. Esta composición tenía un significado especial para ambos, pues los dos se sentían solos, aunque estuvieran rodeados de amigos. ■



72 *Evolution [Evolución]*, 1987  
Óleo sobre cartón  
30,5 × 33 cm  
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich





73 *Mexican Crucifix* [Crucifijo mexicano], 1986  
 Pintura acrílica y collage sobre tabla  
 Cinco paneles, 205,7 × 304,8 cm en total  
 Minneapolis Institute of Art, The John R. Van Derlip Fund  
 y donación de fondos de Mary y Bob Mersky





74 *Earth, Wind, Fire, and Water,*  
[Tierra, Aire, Fuego y Agua], 1986  
Pintura acrílica y pintura en espray sobre lienzo  
200 × 400 cm  
Colección de Daniel Buchholz y Christopher Müller

## Tierra, Aire, Fuego y Agua

La representación alegórica de los cuatro elementos es un tema clásico de la historia del arte. A mediados de los años ochenta, Wojnarowicz empezó a reunir diferentes imágenes de su vocabulario artístico que él asociaba con una interpretación personal de este motivo.

En 1986, le pidieron que creara una nueva serie de obras para una exposición en la Galerie Anna Friebe de Colonia, y ese mismo verano estuvo trabajando en ese proyecto en el espacio vacío de la galería. La pintura más grande de la muestra se titulaba *Earth, Wind, Fire, and Water* [Tierra, Aire, Fuego y Agua; página anterior]. Contra un fondo en el que aparecen unas colinas y un pueblo, que representan la Tierra y la sociedad antes de la incursión del mundo preinventado, el artista yuxtapone los símbolos de cada uno de los elementos: la Tierra, un globo terráqueo al que le estalla un cerebro humano; el Aire, una nube oscura, verrugosa, con los ojos inertes (los mismos que ya hemos visto en las cabezas de alienígenas de la serie *Metamorphosis* [Metamorfosis, 1984, láminas 39-47], que hace pedazos unas *kachinas* con sus ráfagas; el Fuego es un demonio con los ojos inertes que se yergue sobre unas viviendas en llamas; y el Agua, un muñeco de nieve. En el cielo de la parte superior de la composición, Wojnarowicz ha estarcido una secuencia de imágenes que representan su versión personal de la evolución humana: huevos (u organismos unicelulares), un renacuajo, una rana, la cabeza de un humanoide, el equipo de un laboratorio o de una fábrica, y por último un «alienígena» robótico. Ese mismo año, crearía un mural temporal para el patio de la Norton Gallery of Art de West Palm Beach, Florida. En esta obra, titulada *Some Day All This Will Be Picturesque Ruins: Four Elements* [Un día todo esto serán unas ruinas pintorescas: cuatro elementos], el artista desarrolla este mismo motivo, y el Viento, según apunta Cynthia Carr, adopta la forma de un tornado: otro de sus símbolos de destrucción predilectos.

En septiembre de 1987, Wojnarowicz dio a conocer su variación más sofisticada sobre este tema, cuatro grandes pinturas que había creado ese mismo año para una exposición individual en Gracie Mansion titulada *The Four Elements*. Con su imponente presentación, las obras de esta serie sobrepasaban en tamaño, intensidad y formalidad a las de la mayoría de sus compañeros del Lower East Side. En *Earth*, el artista dispone unos cuadrantes integrados con imágenes que asocia con los aspectos físicos y alegóricos de la Tierra; los túneles subterráneos de las hormigas, la sociedad organizada, perfecta, del mundo natural; las





75 *Earth [Tierra]*, 1987  
Pintura acrílica y collage de papel sobre masonita  
182,9 × 243,8 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Agnes Gund

*kachinas* de las culturas nativas del sudoeste norteamericano; semillas que germinan sobre un tren descarrilado; y, como contrapartida del mundo de las hormigas, una excavadora atrapada en un montón de escoria postindustrial. No se puede decir que nos encontremos en el Edén.

La imagen que domina la composición de *Water* es la enorme rana de la parte superior izquierda; debajo, podemos ver el «Barco de papá»; el muñeco de nieve de *Earth, Wind, Fire, and Water* se ha convertido en unos copos de nieve que caen al otro lado de los barrotes de la ventana de una prisión, por donde asoma una mano vendada que intenta agarrar una flor que se ha caído. El elemento más destacado de la obra es una cuadrícula de pequeñas pinturas basadas en fotografías e ilustraciones: círculos concéntricos en la superficie de un estanque; una mano con un feto; las cataratas del Niágara, un nadador y un tiburón; personas en pleno coito o durmiendo después del acto sexual. Fragmentos de mapa con forma de espermatozoide nadan en el agua alrededor de las imágenes centrales. El agua es vida y es muerte.

En el vocabulario de Wojnarowicz, el fuego simboliza por lo general la fuerza destructiva que desencadenan la tecnología, la ciencia y la sociedad humana. Por tanto, en *Fire* (lámina 77), sobre el fondo de un *collage* confeccionado con carteles de «se busca», billetes y mapas, Wojnarowicz despliega cuatro cuadrantes alrededor de la figura central de un diablo. Una de las secciones muestra un volcán en erupción en un desierto abrasador, una serpiente de cascabel que rodea a un simio o un hombre con un palo, una cerilla encendida y un cartel con una luz de neón que representa un revolver: signos de violencia consumada o inminente. Las otras secciones representan, respectivamente, la cabeza de una serpiente enfurecida en un bote de cristal, con una estatua rota del frontón del Partenón, en una caverna subterránea; la batería de un coche y un corazón humano; y un insecto, una especie de escarabajo, en un bosque, electrocutado por un cerebro.

*Wind (For Peter Hujar)* [Viento (Para Peter Hujar), lámina 78] es la pintura menos jerárquica de la serie y, quizá, la que contiene más referencias personales. Desde un cielo bucólico, un tornado alcanza y destruye unas edificaciones humanas. A través de las cortinas agitadas por el viento en una ventana abierta —una imagen de un sueño que para Wojnarowicz presagiaba una muerte inminente— una línea roja que parece un cordón umbilical conecta a un recién nacido que llora con dos paracaidistas a punto de saltar al vacío. En uno de los paracaidistas reconocemos los rasgos del artista, uno de los pocos autorretratos que realizó a lo largo de su carrera (la imagen del bebé está basada en una foto de su sobrino, el hijo de su hermanastro). El ala de un pájaro,





76 *Water [Agua]*, 1987  
Pintura acrílica, tinta y *collage* de papel sobre masonita  
1829 × 243,8 cm  
Colección de la Second Ward Foundation



WANTED BY FBI

WANTED BY FBI

WANTED BY FBI

WANTED BY FBI  
IMBRUGLIA

WANTED BY FBI  
RICHARD N. NICKL

WANTED BY FBI  
IMBRUGLIA

WANTED BY FBI  
EVERETT

WANTED BY FBI  
IMBRUGLIA

WANTED BY FBI  
IMBRUGLIA

WANTED BY FBI  
NICKL

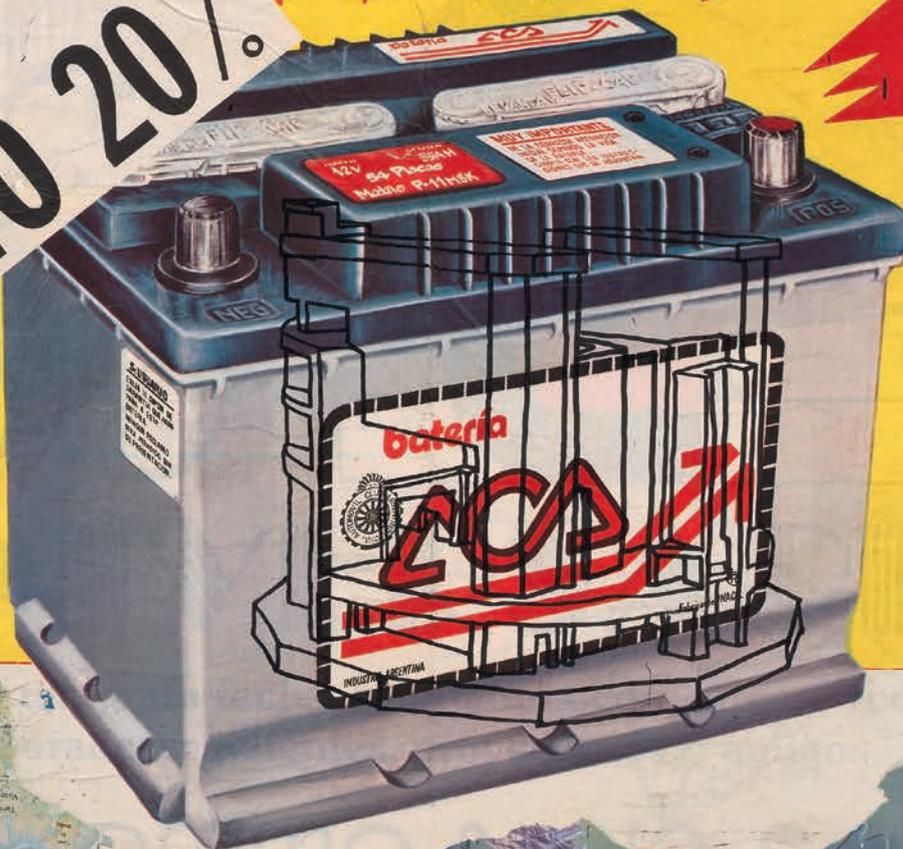
WANTED BY FBI  
NICKL

86



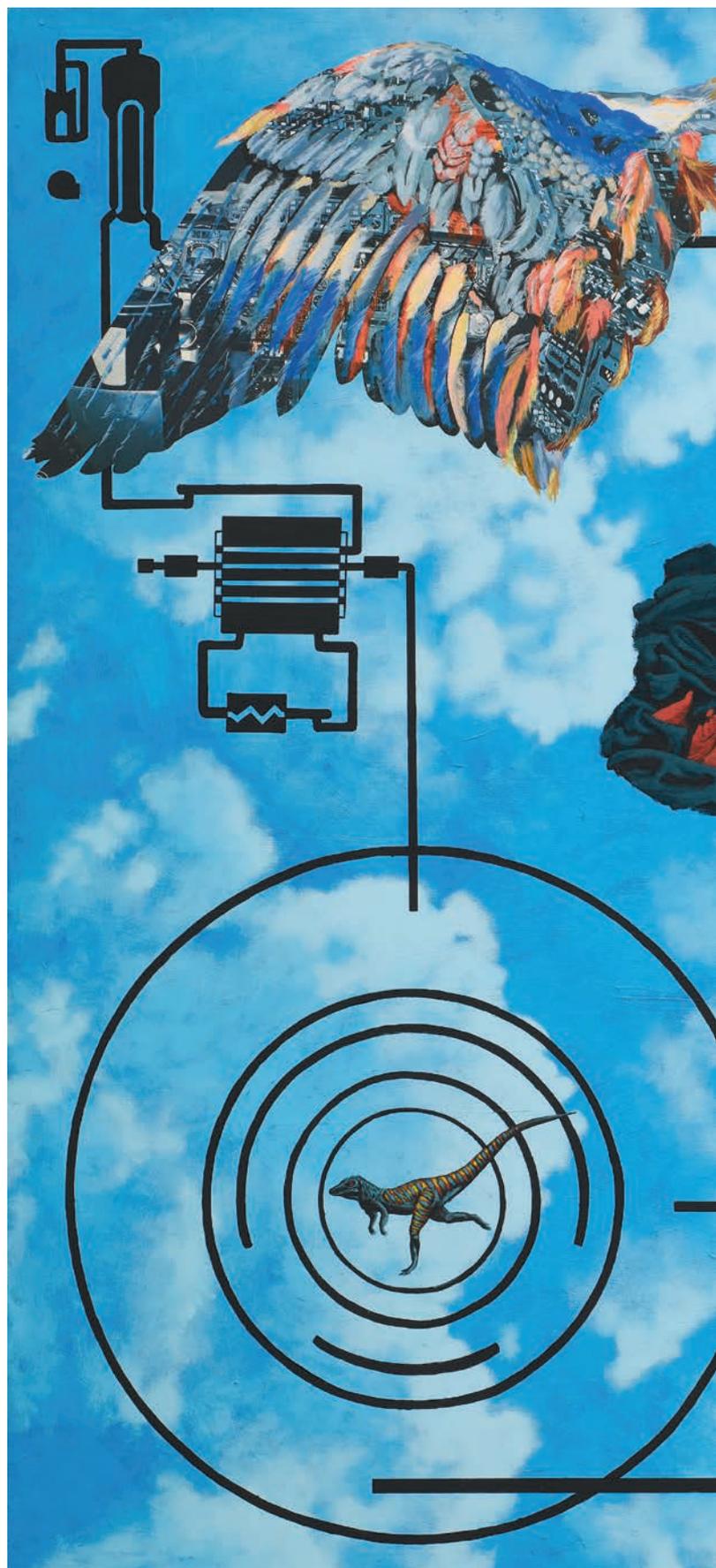
# POTENCIA!!!

10° ANIVERSARIO  
CIENTO 20%

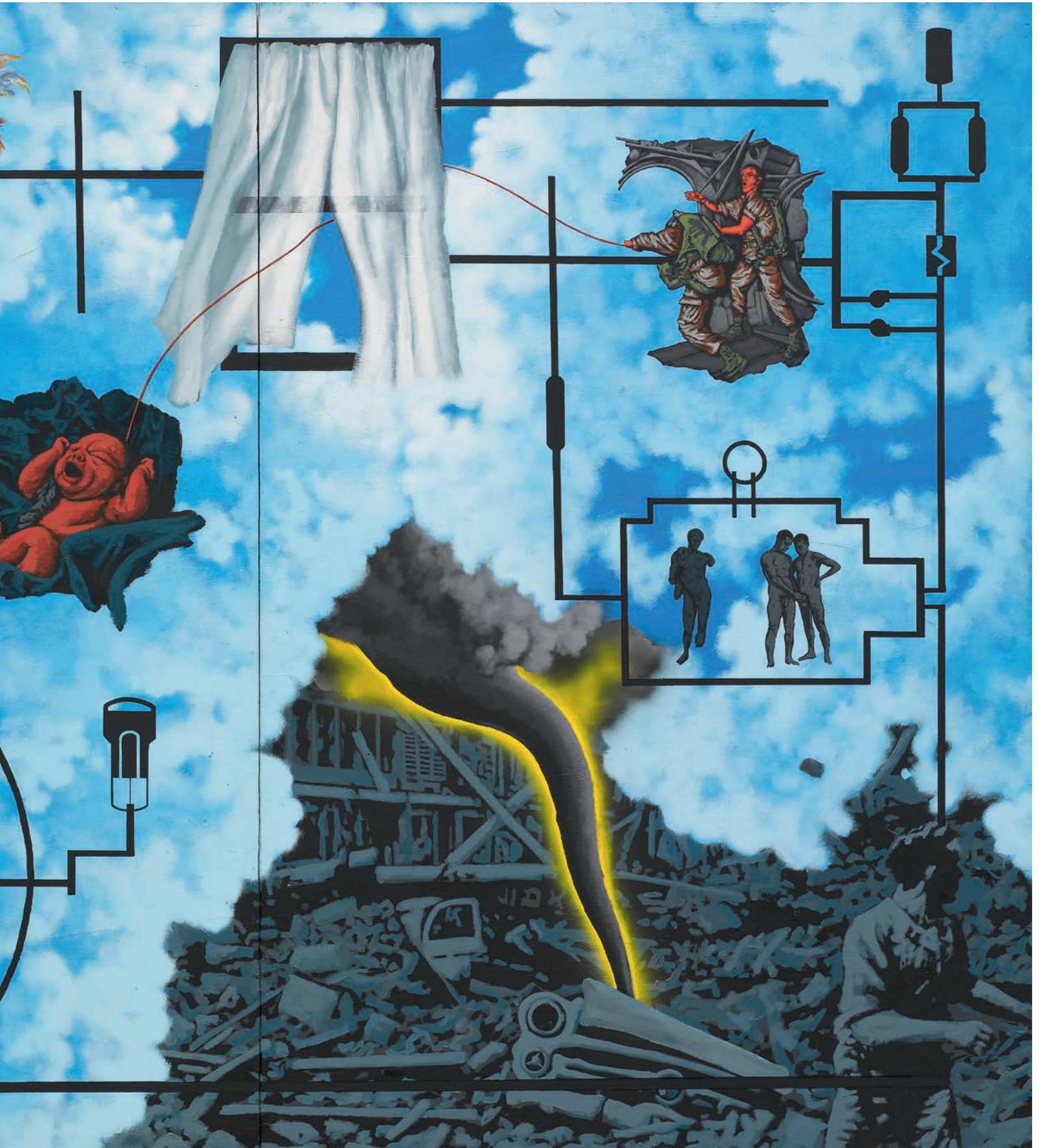


tomada de la postal de un dibujo de Alberto Durero que Hujar tenía cerca de su escritorio, aparece pintada sobre un *collage* de imágenes de cabinas de mandos de avión. Hujar murió tan solo unos meses después de que Wojnarowicz le dedicara su obra *Wind*. Tres días después de la muerte de Hujar, después de visitar su tumba, el artista dejó la siguiente reflexión en su diario: «Me ve, sé que me ve. Está en el viento, en el aire que me rodea».

Mientras preparaba *Tongues of Flame*, la exposición individual que inauguró en las University Galleries de la Illinois State University, Wojnarowicz, creó una litografía en color en dos partes sobre el tema de los cuatro elementos en el University's Normal Edition Workshop. En esta pieza recuperó algunos de los símbolos de los elementos que había utilizado en la pintura de Colonia. El fuego es el diablo con ojos de alienígena (y corazón humano); al fondo, aparece el pistolero de *History Keeps Me Awake at Night* (*For Rilo Chmielorz*) [*La historia me quita el sueño* (Para Rilo Chmielorz, 1986; lámina 67)]. El Agua es un muñeco de nieve sobre unas llamas, contra el fondo de un folleto de ofertas de un supermercado. La Tierra está representada por un globo terráqueo al que le estalla el cerebro, con partituras de fondo. El Aire es un pájaro en una rama y cuatro tornados que toman tierra, con un fondo de billetes estadounidenses. ■



- ◀ 77 *Fire* [Fuego], 1987  
Pintura acrílica y *collage* de papel sobre masonita  
182,9 × 243,8 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Agnes Gund y Barbara Jakobson Fund

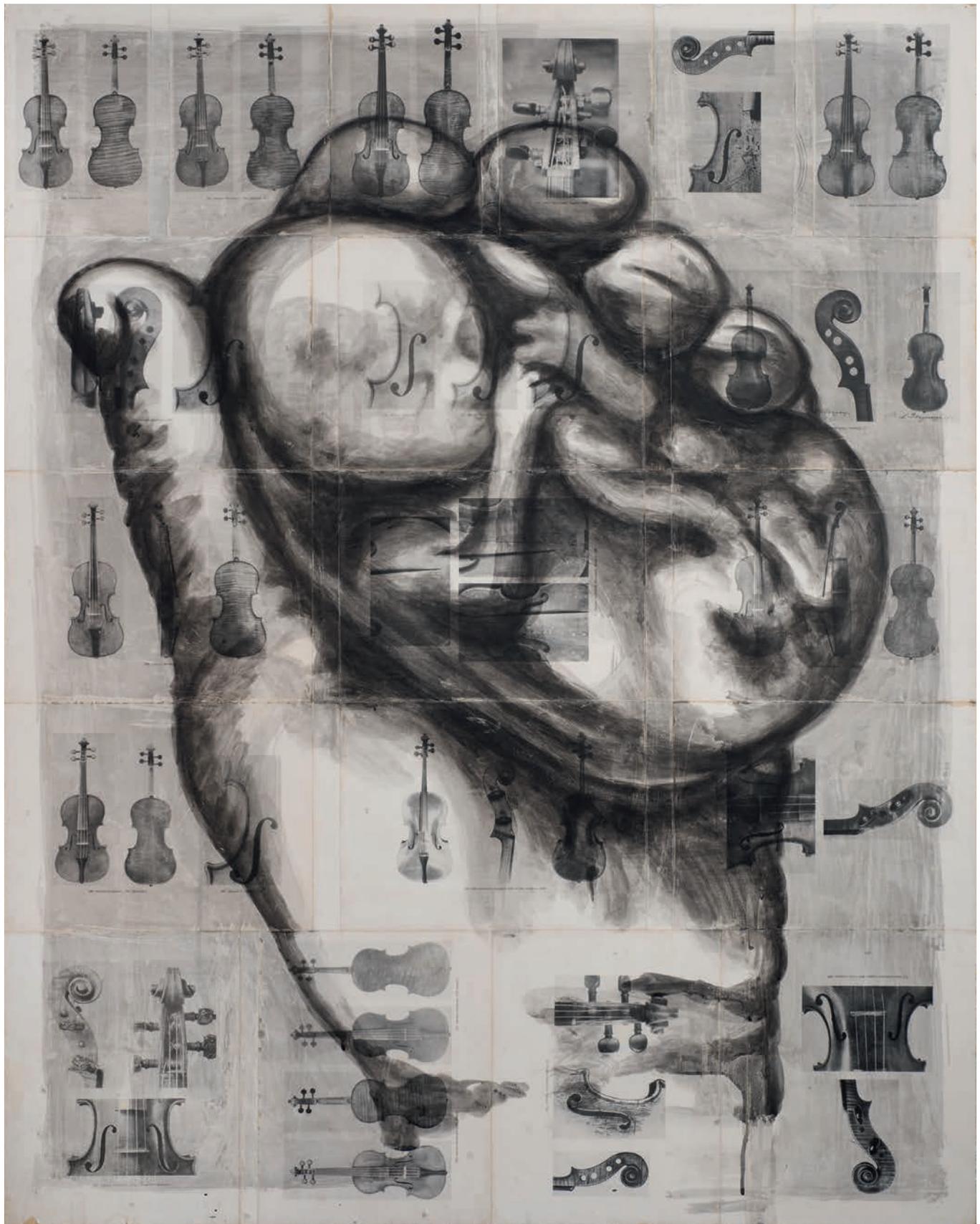


78 *Wind (For Peter Hujar) [Aire (Para Peter Hujar)]*, 1987  
Pintura acrílica y collage de papel sobre masonita  
182,9 × 243,8 cm  
Colección de la Second Ward Foundation





79 *Untitled [Sin título], 1988*  
Pintura acrílica sobre dos hojas de contacto  
cromogénicas montadas sobre cristal  
27,9 × 33,7 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos  
del Photography Committee 95.88



80 *Untitled [Sin título], 1987*  
Tinta Sumi y collage de papel sobre tabla  
121,9 × 96,5 cm  
Colección de Jane Dickson



81 *Something from Sleep II* [Algo de los sueños II],  
1987-1988

Pintura en espray, pintura acrílica y collage de papel  
sobre lienzo

91,4 × 91,4 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, Nueva York; cortesía de la  
Second Ward Foundation





82 *Childhood [Infancia], 1988*  
Pintura acrílica, acuarela y *collage* de papel sobre lienzo  
106,7 × 120,7 cm  
Colección de Eric Cepitis y David W. Williams

## Habitación 1423

Wojnarowicz y algunas otras personas cercanas a Peter Hugar se encontraban en el hospital cuando murió, debido a algunas complicaciones relacionadas con el sida, el Día de Acción de Gracias de 1987. Después de la muerte de su amigo, Wojnarowicz pidió a los presentes que abandonaran la habitación para poder quedarse a solas con él unos minutos; en ese rato, el artista documentó este solemne momento con una cámara de Súper 8 y veintitrés fotografías de la cabeza, las manos y los pies de Hugar. «Seguía intentando captar la luz que había visto en ese ojo», escribió en «Living Close to the Knives»:

Quiero decir que la mera esencia de la muerte; toda la estructura del tabú de esta cultura el misterio que la envuelve los miedos y los placeres el vuelo que contiene este cuerpo de mi amigo en la cama este cuerpo de mi hermano mi padre mi vínculo emocional con el mundo este cuerpo que no reconozco este aire puro y cortante sencillamente todos los pensamientos y sensaciones que esta muerte que este suceso provoca en los que la observan contiene una espiritualidad tan grande que no podemos fabricar ninguna palabra para expresarla.

Aunque era una acción poco habitual a finales del siglo XX, la costumbre de tomar fotografías de una persona nada más morir entronca con la antigua tradición de las máscaras mortuorias y los moldes de las manos de artistas, escritores, hombres de estado, monarcas y otros personajes famosos. Wojnarowicz positivó muy pocas fotografías de estos negativos y guardó los contactos en un sobre con el rótulo «23 fotos de Peter, 23 genes en un cromosoma, Habitación 1423» (página 241, izquierda arriba). No era la primera vez que utilizaba el significado del número veintitrés, el número de pares de cromosomas de cada célula humana. La serie *Metamorphosis* [Metamorfosis, 1984; láminas 39-47) también estaba integrada por veintitrés cabezas de escayola.

83 **Untitled [Sin título], 1988**  
Impresión en gelatina de plata  
77,5 × 62,9 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York;  
adquisición con fondos de la Robert Mapplethorpe  
Foundation y del Photography Committee 2007/122a



84 **Untitled [Sin título], 1988**  
Impresión en gelatina de plata  
77,5 × 62,9 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York;  
adquisición con fondos de la Robert Mapplethorpe  
Foundation y del Photography Committee 2007/122b

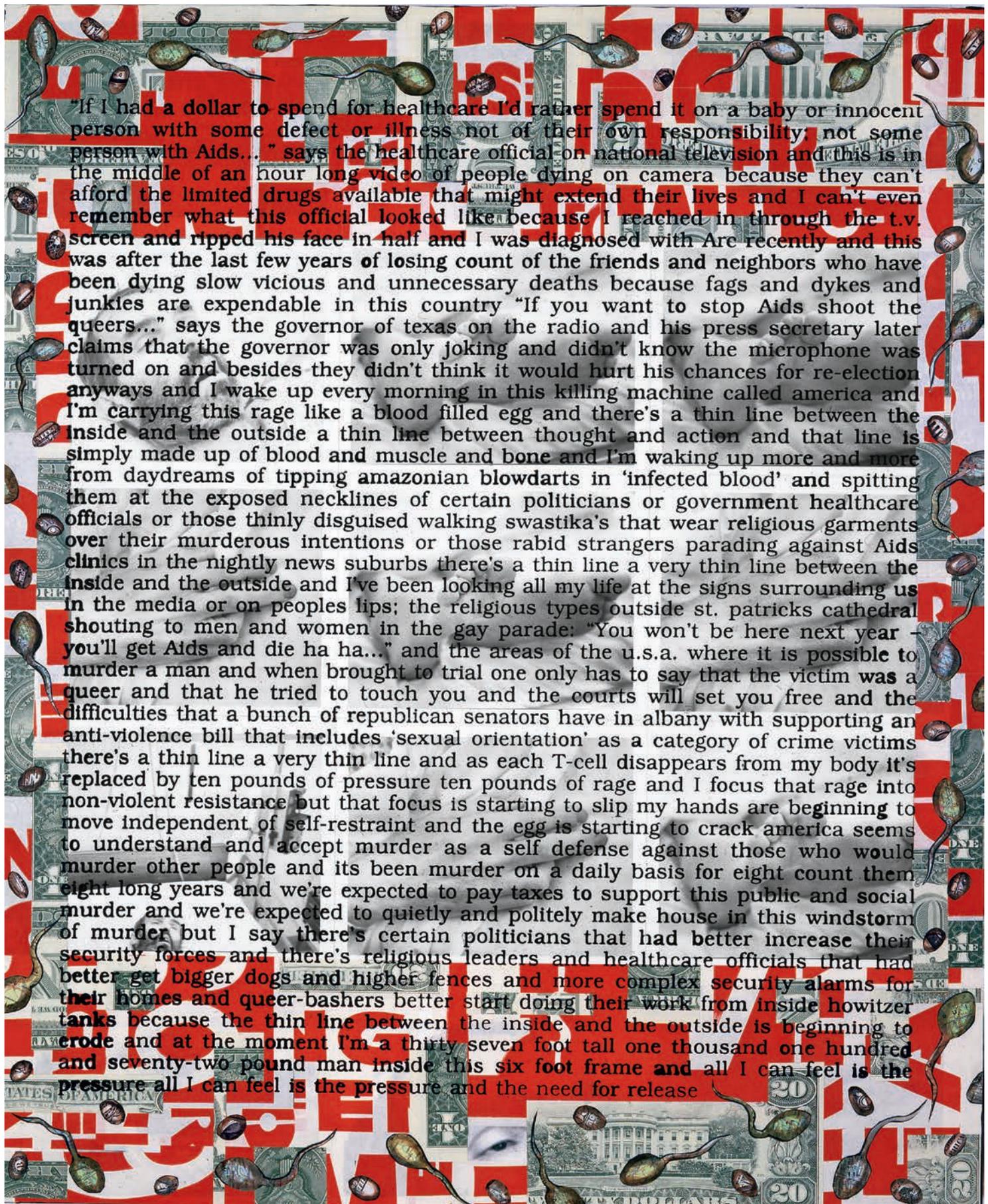


85 **Untitled [Sin título], 1988**  
Impresión en gelatina de plata  
77,5 × 62,9 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York;  
adquisición con fondos de la Robert Mapplethorpe  
Foundation y del Photography Committee 2007/122c



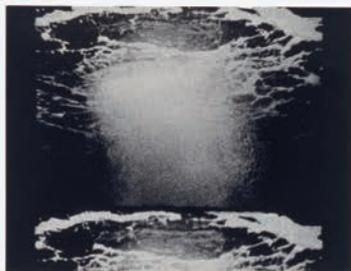
Wojnarowicz volvió a rendir homenaje a la muerte de Peter Hujar en la pintura *Untitled (Hujar Dead)* [Sin título (Hujar muerto), 1988-1989]. Se trata de una de las primeras obras en las que Wojnarowicz combina textos y arte visual. Incrustadas entre varias capas de fragmentos de carteles de supermercado, billetes estadounidenses y detalles de mapas con forma de espermatozoide, el artista montó nueve fotografías de la serie de Hujar en su lecho de muerte. Afligido por no haber podido captar la vitalidad de la mirada de su amigo en estas imágenes, recortó un ojo de otro retrato anterior y lo pegó centrado en la parte inferior de la composición. Después, proyectó sobre el *collage* uno de sus textos más beligerantes, en el que arremetía contra la animadversión que sentían los legisladores, las instituciones gubernamentales, los líderes religiosos y el público en general por los enfermos de sida. Esta pintura marca el comienzo de un periodo más público en la obra del artista, en el que se convirtió en un defensor declarado de la comunidad del sida. El texto «If I Had a Dollar to Spend» aparecería también en una serigrafía sin título que creó para reunir fondos para ACT UP (lámina 109). ■



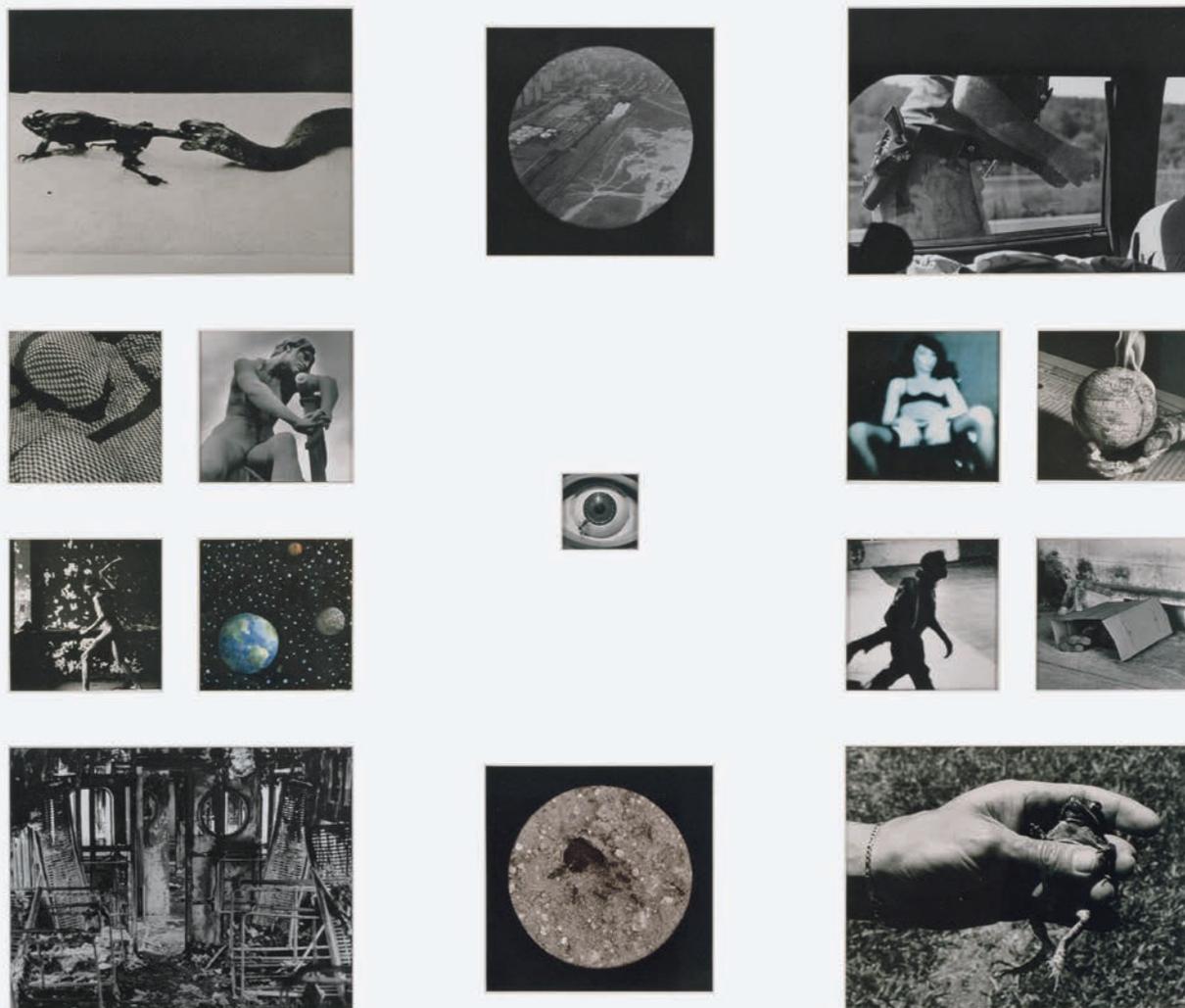
86 *Untitled (Hugar Dead)* [Sin título (Hugar muerto)], 1988-89

Fotografía en blanco y negro, pintura acrílica, serigrafía y collage de papel sobre masonita  
99,1 × 81,3 cm

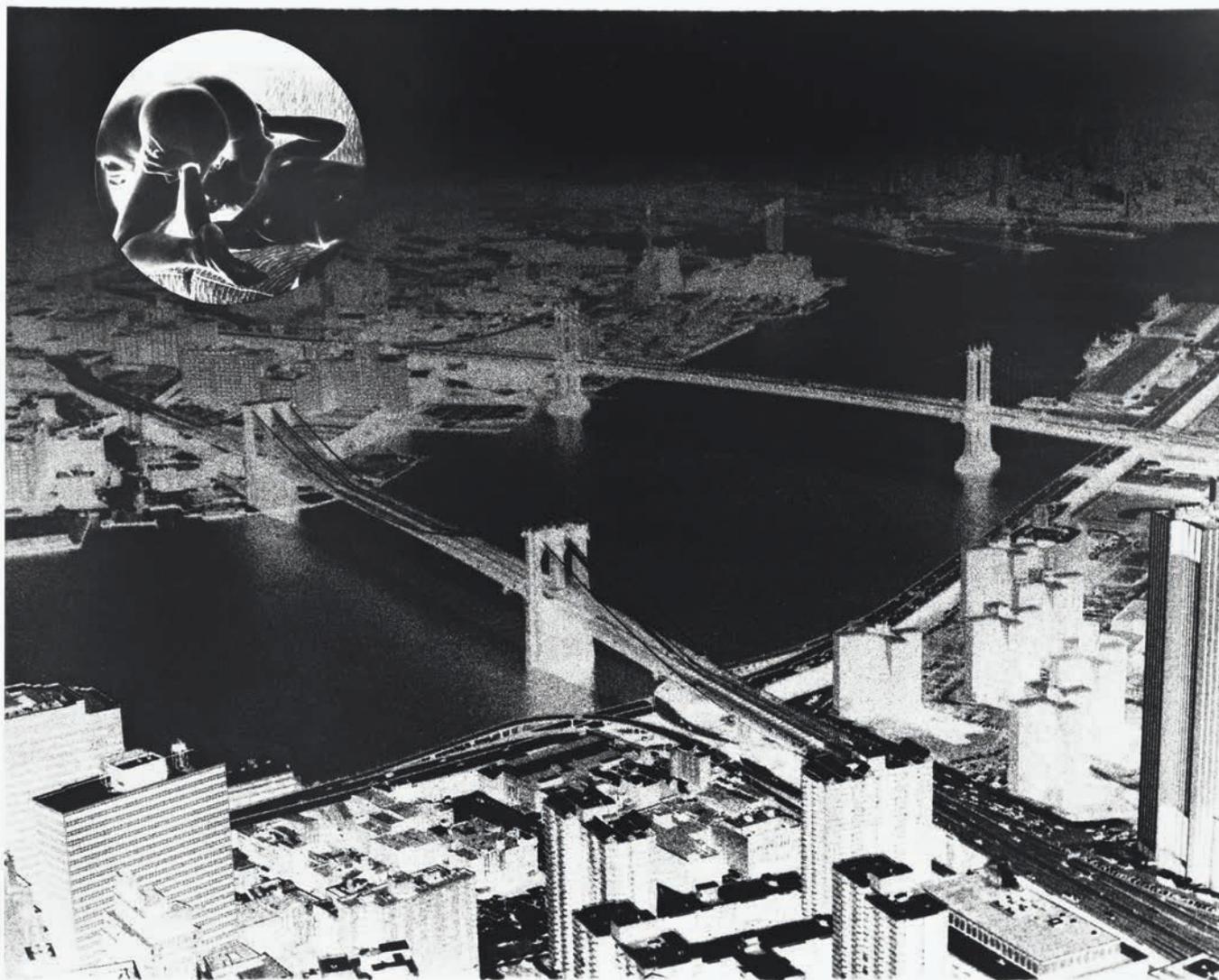
Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Steven Johnson  
y Walter Sudol en memoria de David Wojnarowicz 2018.219



87 *Weight of the Earth, Part I*  
[El peso de la Tierra, Primera parte], 1988  
Catorce impresiones en gelatina de plata y acuarelas  
sobre papel montadas sobre cartón  
99,1 × 104,8 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York (The Family of Man Fund)



88 *Weight of the Earth, Part II*  
 [El peso de la Tierra, Segunda Parte], 1988-1989  
 Catorce impresiones en gelatina de plata y acuarelas  
 sobre papel montadas sobre cartón  
 99,1 × 104,8 cm  
 Colección de Dunja Siegel

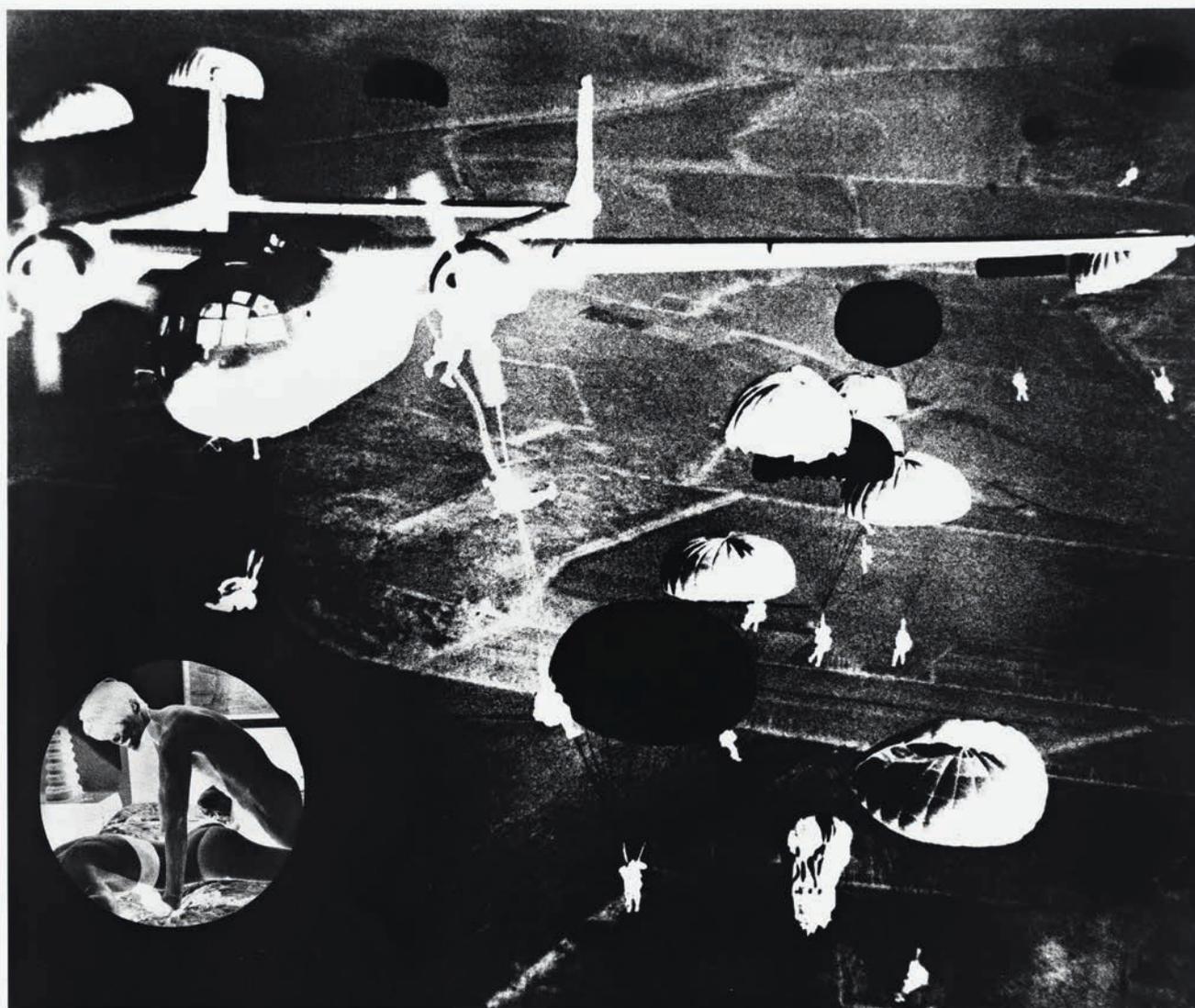


89 *Untitled [Sin título], de la Sex Series (For Marion Scemama)*  
*[Serie de sexo (Para Marion Scemama)], 1989*

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,3 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Sondra and Charles Gilman Jr. Foundation, la Robert Mapplethorpe Foundation, Inc. y el Richard and Dorothy Rodgers Fund 92.751



90 *Untitled* [Sin título], de la *Sex Series (For Marion Scemama)*  
[Serie de sexo (Para Marion Scemama)], 1989

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,3 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Sondra and Charles Gilman Jr. Foundation, la Robert Mapplethorpe Foundation, Inc. y el Richard and Dorothy Rodgers Fund 92.75.3



91 *Untitled [Sin título]*, de la *Sex Series (For Marion Scemama)*  
[Serie de sexo (Para Marion Scemama)], 1989  
Impresión en gelatina de plata  
40,6 × 50,3 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Sondra and Charles Gilman Jr. Foundation, la Robert Mapplethorpe Foundation, Inc. y el Richard and Dorothy Rodgers Fund 92.75.4

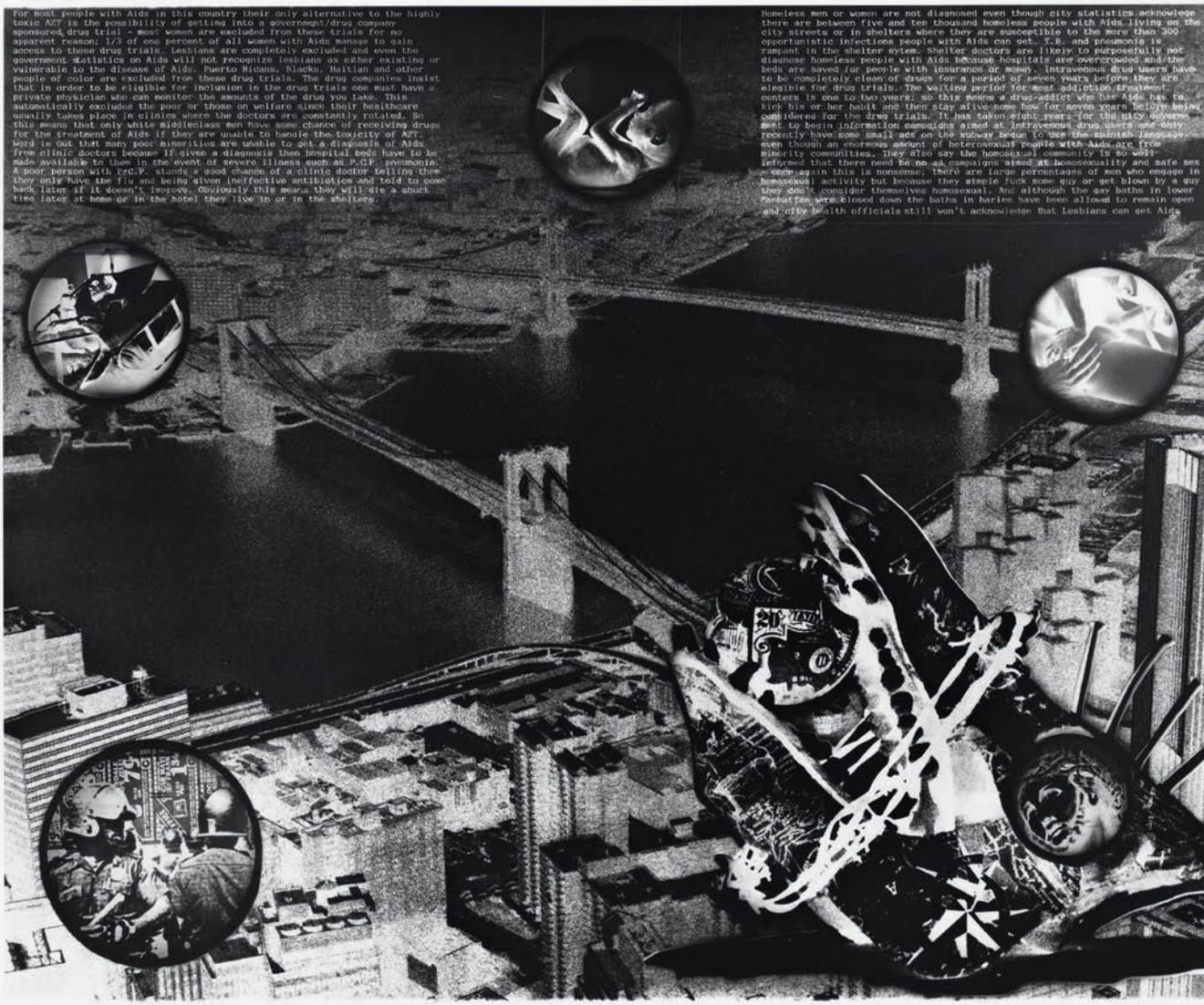


92 *Untitled* [Sin título], de la *Sex Series (For Marion Scemama)*  
[Serie de sexo (Para Marion Scemama)], 1989

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,3 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Sondra and Charles Gilman Jr. Foundation, la Robert Mapplethorpe Foundation, Inc. y el Richard and Dorothy Rodgers Fund 92.75.6



For most people with Aids in this country their only alternative to the highly toxic AZT is the possibility of getting into a government/drug company sponsored drug trial - most women are excluded from these trials for no apparent reason; 1/3 of one percent of all women with Aids manage to gain access to these drug trials; Lesbians are completely excluded and even the government statistics on Aids will not recognize lesbians as either existing or vulnerable to the disease of Aids. Puerto Ricans, Blacks, Haitian and other people of color are excluded from these drug trials. The drug companies insist that in order to be eligible for inclusion in the drug trials one must have a private physician who can monitor the amounts of the drug you take. This automatically excludes the poor or those on welfare since their healthcare usually takes place in clinics where the doctors are constantly rotated. So this means that only white middleclass men have some chance of receiving drugs for the treatment of Aids if they are unable to handle the toxicity of AZT. Word is out that many poor minorities are unable to get a diagnosis of Aids from clinic doctors because if given a diagnosis then hospital beds have to be made available to them in the event of severe illness such as P.C.M. pneumonia. A poor person with P.C.M. stands a good chance of a clinic doctor telling them they only have the flu and being given ineffective antibiotics and told to come back later if it doesn't improve. Obviously this means they will die a short time later at home or in the hotel they live in or in the shelters.

Homeless men or women are not diagnosed even though city statistics acknowledge there are between five and ten thousand homeless people with Aids living on the city streets or in shelters where they are susceptible to the more than 200 opportunistic infections people with Aids can get. T.B. and pneumonia is rampant in the shelter system. Shelter doctors are likely to purposefully not diagnose homeless people with Aids because hospitals are overcrowded and the beds are saved for people with insurance or money. Intravenous drug users have to be completely clean of drugs for a period of seven years before they are eligible for drug trials. The waiting period for most addiction treatment centers is one to two years; so this means a drug-addict who has Aids has to kick his or her habit and then stay alive some how for seven years before being considered for the drug trials. It has taken eight years for the city to even want to begin information campaigns aimed at intravenous drug users and only recently have some small ads on the subway begun to use the word "Aids" even though an enormous amount of heterosexual people with Aids are from minority communities. They also say the homosexual community is so well informed that there need be no ad campaigns aimed at homosexuality and safe sex - once again this is nonsense; there are large percentages of men who engage in homosexual activity but because they simply fuck some guy or get blown by a guy they don't consider themselves homosexual. And although the gay baths in lower Manhattan were closed down the baths in Harlem have been allowed to remain open and city health officials still won't acknowledge that Lesbians can get Aids.

93 *Untitled [Sin título], de la Sex Series (For Marion Scemama)*  
 [Serie de sexo (Para Marion Scemama)], 1989  
 Impresión en gelatina de plata  
 40,6 x 50,3 cm  
 Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Sondra and Charles Gilman Jr. Foundation, la Robert Mapplethorpe Foundation, Inc. y el Richard and Dorothy Rodgers Fund 92.75.7



94 *Untitled* [Sin título], de la *Sex Series (For Marion Scemama)*  
[Serie de sexo (Para Marion Scemama)], 1989  
Impresión en gelatina de plata  
40,6 × 50,3 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Sondra and Charles Gilman Jr. Foundation, la Robert Mapplethorpe Foundation, Inc. y el Richard and Dorothy Rodgers Fund 92.75.8

## La imagen como texto

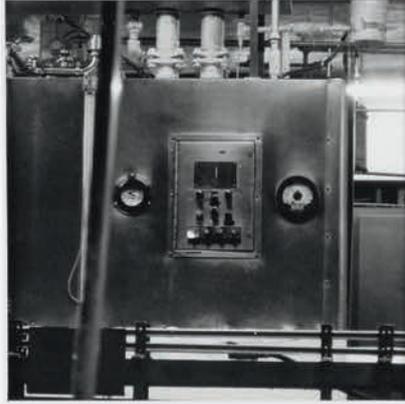
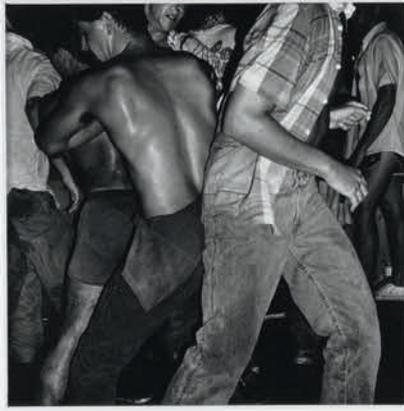
Después de la muerte de Peter Hujar, Wojnarowicz se fue a vivir al *loft* de Hujar, y allí pudo disfrutar de un bien muy preciado: el cuarto oscuro de Hujar. Por primera vez, disponía de un laboratorio de revelado propio donde explorar y revisar la ingente cantidad de negativos que había acumulado a lo largo de los años. Para el artista, la cámara era casi como un cuaderno de bocetos, una manera de recoger formas e imágenes que le habían llamado la atención en un momento determinado.

En *Spirituality (For Paul Thek)* [Espiritualidad (Para Paul Thek), 1988-1989], el artista reunió numerosas fotografías —un fotograma de la película inacabada *Fire in the Belly* que se convirtió en una imagen fundamental de la *Ant Series* [Serie de las hormigas, 1988-1989; página siguiente]; un antiguo retrato de lolo Carew, un chaval que había sido su compañero cuando Wojnarowicz trabajaba como camarero en Danceteria; y una imagen de las primeras filas del público durante un concierto— y las utilizó como sustitutos del lenguaje escrito. De esta manera, el artista ponía de relieve las limitaciones del texto o, a la inversa, la capacidad de las imágenes para comunicar ideas complejas como la espiritualidad. En los apuntes sobre esta obra que escribió para una exposición en P.P.O.W., Wojnarowicz definía la espiritualidad como «los diversos intentos que se han hecho a lo largo de la historia por llegar a las fuentes de la mortalidad y posiblemente, de esa manera, alcanzar la inmortalidad».

El artista Paul Thek era un amigo íntimo de Hujar que murió por causas relacionadas con el sida en 1988. Con anterioridad, había fotografiado a lolo Carew —el primer allegado de Wojnarowicz al que le diagnosticaron la enfermedad, y murió en 1987— para un proyecto fotográfico informal que tituló *Male Series* [Serie masculina, lámina 16]. En 1980, cuando cerró Danceteria, Wojnarowicz incluyó esta imagen en el poster que diseñó para anunciar la fiesta benéfica que organizaron para ayudar al personal del club, que se celebró en Tier 3, en Tribeca (página 238). Más adelante, escribiría que el humo saliendo de la boca de Carew «le recordaba vagamente al alma cuando abandona el cuerpo». ■

- 95 *Spirituality (For Paul Thek)*  
[Espiritualidad (Para Paul Thek)], 1988-1989  
Siete impresiones en gelatina de plata sobre papel  
libre de ácido  
104,1 × 82,6 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, Nueva York; cortesía de la Second Ward Foundation





96 *Untitled (Time and Money)* [Sin título (Tiempo y dinero)], de la *Ant Series* [Serie de las hormigas], 1988-1989  
Impresión en gelatina de plata  
40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol,  
cortesía de la Second Ward Foundation



97 *Untitled (Spirituality)* [Sin título (Espiritualidad)], de la *Ant Series* [Serie de las hormigas], 1988-1989  
Impresión en gelatina de plata  
40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol,  
cortesía de la Second Ward Foundation

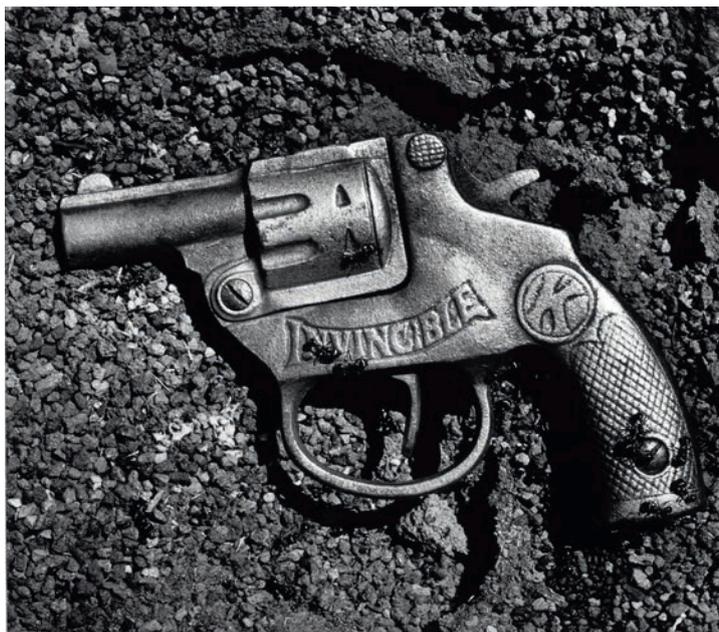


98 *Untitled (Language)* [Sin título (Lenguaje)], de la *Ant Series* [Serie de las hormigas], 1988-1989  
Impresión en gelatina de plata  
40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol,  
cortesía de la Second Ward Foundation

99 *Untitled (Violence)* [Sin título (Violencia)], de la *Ant Series* [Serie de las hormigas], 1988-1989  
Impresión en gelatina de plata  
40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol,  
cortesía de la Second Ward Foundation



100 *Untitled (Desire)* [Sin título (Deseo)], de la *Ant Series* [Serie de las hormigas], 1988-1989  
Impresión en gelatina de plata  
40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol,  
cortesía de la Second Ward Foundation



101 *Untitled (Control)* [Sin título (Control)], de la *Ant Series* [Serie de las hormigas], 1988-1989  
Impresión en gelatina de plata  
40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol,  
cortesía de la Second Ward Foundation





102 *Fever [Fiebre]*, 1988-1989  
Tres impresiones en gelatina de plata sobre papel  
libre de ácido  
78,7 × 63,5 cm  
Colección de Michael Hoeh



103 *Silence through Economics*  
[El silencio recorre la economía], 1988-1989  
Cinco impresiones en gelatina de plata sobre papel  
libre de ácido  
82,5 × 80 cm  
Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, Nueva York; cortesía de la Second Ward Foundation



104 *Untitled [Sin título], 1988-1989*

Impresión en gelatina de plata  
40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, Nueva York;  
cortesía de la Second Ward Foundation



## Algo de los sueños

Wojnarowicz anotaba sus sueños en sus diarios; algunas de estas entradas se incorporaron a su obra literaria, en concreto a su extenso ensayo «Being Queer in América: A Journal of Disintegration». Estos sueños también llegaron a plasmarse en sus pinturas, y dieron forma a la impactante imaginería personal característica de sus «Pinturas de la historia». En una serie de pinturas reunidas bajo la rúbrica *Something from Sleep* [Algo de los sueños] establece algunas analogías más específicas con estos sueños.

En *Something from Sleep IV (Dream)* [Algo de los sueños IV (Sueño), 1988-1989], el artista pintó un estegosaurio de color rojo intenso y sustituyó las placas que recorren la espalda de este dinosaurio por las letras de su apellido, sobre un *collage* elaborado con pedacitos de sus fotografías en gelatina de plata. Wojnarowicz analizaba la pintura y el sueño en un breve catálogo que publicó para la exposición *In the Shadow of Forward Motion*, que se inauguró en 1989 en P.P.O.W.:

Esta imagen está basada en un sueño que durante meses pensé que era una pesadilla angustiosa. Soñaba que yo era un dinosaurio o un fósil; una criatura ancestral y ajena: me figuraba que tenía algo que ver con la posición que ocupó en el mundo; siempre me había sentido muy alejado del mundo del «arte», y el progreso de la civilización también me parecía algo ajeno. Hace poco, conversando con un desconocido, llegamos a la conclusión de que lo que más tememos es traspasar el muro de la ilusión que rodea a la sociedad y reconocer su verdadera estructura (contemplar la civilización a través de los rayos x). Descubrí que la «intención» que subyace a mi obra no tiene la misma aceptación entre la inmensa mayoría de la población que tenían entre los miembros de la tribu los dibujos que los prehistóricos arañaban en las paredes de las cuevas. Las imágenes que tienen una auténtica repercusión son las de los medios de comunicación de masas, solo que carecen de intención moral; la intención de estas imágenes, vender algo, se expresa de manera eficaz. Nos han vendido una historia falsa y corrompida, y también un futuro falso y corrompido: no hay más que ver los resultados electorales o el telediario de la noche.



105 *Something from Sleep IV (Dream)*  
[Algo de los sueños IV (Sueño)], 1988-1989  
Impresión en gelatina de plata, pintura acrílica y  
collage de papel sobre masonita  
40,6 × 52,1 cm  
Colección de Luis Cruz Azaceta y Sharon Jacques



Más insólita aún resulta *Something from Sleep III (For Tom Rauffenbart)* [Algo de los sueños III (Para Tom Rauffenbart), 1989], una pintura que casi se puede definir como serena y contemplativa y que se ha exhibido en muy pocas ocasiones. La silueta de un personaje sentado mira a través de un microscopio, escrutando mundos diminutos que el ojo humano no captaría de otra manera. Lo que encierra el contorno de esa silueta son las lejanas regiones del espacio —galaxias, estrellas y planetas— que, paradójicamente, solo se pueden ver con un telescopio. Esta yuxtaposición es una enigmática evocación de la insignificancia de la humanidad cuando se visualiza como un punto minúsculo —una ventana— en la inmensidad del cosmos.

Wojnarowicz estaba tan obsesionado por el sueño que sirvió de inspiración a esta obra que su compañero, Tom Rauffenbart, le animó a crear. El vecino de Rauffenbart, un profesor de ciencias naturales de enseñanza secundaria llamado David Sheffield sirvió de modelo para la figura que ocupa el centro de la composición: Wojnarowicz le fotografió mientras se asomaba a un microscopio antiguo de su propiedad. Al igual que *Something from Sleep IV*, esta pintura se incluyó en la exposición de P.P.O.W. que tuvo lugar en 1989:

Los médicos me acaban de informar de que me encuentro en el estadio secundario del Sida y revisando los diarios de los últimos dos años, veo que los hilos del inconsciente me revelaron que este virus estaba abriéndose camino a través de mi cuerpo antes de que se manifestaran los primeros síntomas. Hace un año o así en París, después de que mi amigo Peter Hugar muriera de sida, estaba esperando en la puerta de una clínica del centro de París esperando a que me dieran la noticia de que el bebé de mi hermana había nacido y en ese momento me encontraba en una situación complicada y emotiva; mis sueños estaban llenos de imágenes de mi propia enfermedad imaginada, las caras de los amigos que habían muerto en los años anteriores y tenía todo el sentido del mundo que este bebé viniera al mundo después de tantas muertes; es más, tenía la sensación recurrente de que ese niño venía a remplazar la desaparición de mi propio cuerpo. En el momento en que me asaltó este pensamiento no sentí miedo alguno; sentía que el hilo histórico de los primeros fuegos y las primeras aguas y el hilo de la vida desde las plantas a los organismos, desde los dinosaurios y los simios hasta el animal humano bípedo y la totalidad de la historia de la humanidad entraba en mi plexo solar como una máquina de vapor y vi una vaga transparencia de mi propia persona que desaparecía más allá del ladrillo y la argamasa de los edificios que rodeaban la clínica y las copas de los árboles más allá de los tejados y más o menos en esa época tuve este sueño. ■

106 *Something from Sleep III (For Tom Rauffenbart)*  
[Algo de los sueños III (Para Tom Rauffenbart)], 1989  
Pintura acrílica sobre lienzo  
124,5 × 99,1 cm  
Colección de Tom Rauffenbart







108 *Globe of the United States*  
[Globo terráqueo de Estados Unidos], 1990  
Pintura acrílica sobre globo terráqueo de plástico iluminado  
45,7 × 35,6 × 12,7 cm  
Colección Hall

"If I had a dollar to spend for healthcare I'd rather spend it on a baby or infant person with some defect or illness not of their own responsibility; not some person with AIDS..." says the Texas healthcare official and I can't even remember what he looks like I reached in through the t.v. screen and ripped his face in half I was told I have ARC recently and this was after watching seven friends die in the last two years slow vicious unnecessary deaths because fags and dykes and drug addicts are expendable in this country "If you want to stop AIDS shoot the queers..." says the ex-governor of Texas and I'm carrying this rage like a blood filled egg and there's a thin line between the inside and the outside a thin line between thought and action and that line is simply made up of blood and muscle and bone I'm waking up more and more from daydreams of tipping amazonian blowdarts in 'infected blood' and spitting them at the exposed necklines of certain politicians or nazi-preachers or government healthcare officials or the rabid strangers parading against AIDS clinics in the nightly news suburbs there's a thin line a very thin line and as each T cell disappears from my body it's replaced by ten pounds of pressure ten pounds of rage and I focus that rage into non-violent resistance but that focus is starting to slip my hands are beginning to move independent of thought the egg is starting to crack america seems to understand murder as a self defense against those who would murder us and it's been murder on a daily basis for eight long years in the killing machine called america and I see there's certain politicians that better increase their security forces there's walking swastikas in the forms of religious leaders and healthcare officials that had better get bigger dogs and higher fences and more complex security alarms for their homes and queer bashers better start doing their work from inside howitzer tanks because the thin line between the outside and the inside is beginning to erode and at the moment I'm a sixteen foot tall five hundred and seventy two pound man inside this ten foot frame and all I can feel is the pressure all I can feel is the pressure and the need for release

AP/H

59 1/4	38%	GerbPotts	GEB	1.20	2.3	19	573	52%	51%	51%	- 5/8	31%	21%	JamesRiver	JR	60	2.6	9	996	23%	23%	23 1/4	- 3/8		
19 1/4	7 1/2%	GerbSci	GRB	20	2.5	7	98	7%	7%	7%	...	48	37 1/2%	JamesRiver pf		3.37	8.9		15	38	37%	38	+ 1/4		
25%	8%	GermanyFid	GER	25e	1.9	...	286	13 1/2%	13	13%	- 1/4	49 1/2	39	JamesRiver pj		3.50	8.9		39%	39%	39 1/2	- 1/2			
23%	12%	GettyPete	GTY	28	1.9	12	35	15%	14%	15%	+ 1/4	11%	3	Jamesway	JMY	08	2.1	13	107	3%	3%	3%	...		
20%	11%	GIANT Gp	GPO	...	...	...	36	831	13 1/2%	12%	13 1/2	+ 1/8	n	16%	8%	JapanOTC	JOF	...	...	178	10%	9%	9%	...	
n	15	7%	GiantInd	GI	30	3.2	6	29	9%	9%	9%	...	45 1/2	37	JeffPilot	JP	1.52	4.0	10	258	38%	38	38%	- 1/4	
65 1/4	42%	Gillette	GS	1.08	1.9	21	2314	59%	57 1/2%	57%	- 1/2	89%	80%	JerCentl pf		8.00	9.6		2100	83%	83%	83 1/2	- 2 1/8		
40	17	GitanoGp	GIT	...	...	...	8	216	10%	10%	+ 1/4	24%	22%	JerCentl pf		2.18	9.6		19	22%	22%	22 1/2	+ 1/8		
32 1/4	20%	GlaxoHlth	GLX	7.6e	2.7	10	1334	28%	28%	28 1/2	- 3/4	74%	50	JohnsJohns	JNJ	1.36	2.1	20	6135	66%	64%	65 1/2	- 7/8		
22 1/4	11%	Gleason	GLE	20	1.6	8	89	12%	12%	12%	- 1/4	39%	20%	JohnsContrl	JCI	1.20	5.1	10	362	23%	23%	23 1/2	- 1/8		
25 1/4	8	GlenFed Inc	GLN	1.20	1.2	2	1073	10	9 1/2%	9 1/2	- 3/8	36%	22%	Josters	JOS	72	2.9	16	282	25	2 1/2	24 1/4	- 1/4		
8 1/2	6%	GloblGard	GOV	80	11.6	...	865	7	6%	6%	...														
10%	7%	GloblPwr	GLJ	93e	9.9	...	530	9 1/2%	9%	9%	- 1/8														
n	6%	1%	GloblWrt	GLM	...	...	780	5%	5%	5 1/2	- 1/8														
4%	3%	GloblWrt	GL	...	...	...	199	3%	3%	3%	...														
n	12 1/4	8%	GloblYard	PGY	58	10.7	24	915	6%	6%	- 1/4	n	22%	16	KanebPipe	KPP	2.20	13		21	16%	16%	16 1/4	- 1/8	
9%	7	GloblYard	GL	27e	3.1	...	248	6%	6%	6%	...	n	6 1/2	3%	KanebSvcs	KRB	...	...	828	4%	4%	4 1/4	...		
41 1/4	19%	GoldMng	GNG	...	...	...	1122	24%	23	23 1/4	- 1 1/4	50	89	KanebSvcs pf		...	...	...	2600	81	80	80	- 2 1/2		
s	25%	15%	GoldVlyMicav	GVF	...	...	588	17 1/2%	17	17 1/2	- 3/8	35%	29%	KanCityPL	KLT	2.68	9.0	9	276	29%	29%	29%	- 1/8		
35 1/4	21%	GoldWstFnl	GDW	...	...	...	823	26%	25%	25%	- 1/4	26 1/2	24%	KanCityPL pf		2.55	9.4		2	24%	24%	24 1/4	- 1/4		
4 1/2	1%	Goldome	GDW	...	...	...	82	1%	1%	1%	- 1/8	54%	35%	KanCitySou	KSU	1.08	2.7	9	262	40 1/2%	40	40%	+ 1/8		
63 1/4	35 1/4	Goodrich	GR	2.12	5.9	8	281	36%	35%	35%	- 3/4	16 1/2	12	KanCitySou pf		1.00	7.4		2100	13 1/2%	13 1/2	13 1/2	...		
f	58%	39%	Goodrich pf	GT	1.80	7.5	15	2033	24%	23 1/2%	24 1/2	- 1/8	f	23 1/4	19%	KansasCp	KGE	1.72	6.7	18	5545	25 1/2%	25 1/2	25 3/4	+ 1/4
59%	22 1/2	Goodyear	GOT	...	...	...	315	12%	12%	12%	+ 1/8	f	25 1/4	20%	KansasCp pf		...	...	530	21	20%	20%	- 1/8		
15	8	Gottschks	GNA	1.40	5.7	8	1325	25 1/4%	24%	24%	- 3/8	27 1/4	18%	KatyInd	KAT	...	...	5	23	21 1/2%	20%	20%	- 1/8		
39%	22%	GraceWR	GEG	...	...	...	91	19%	19%	19%	- 1/4	21%	6 1/4	KaufBrdHome	KBH	30	4.2	3	266	7 1/2%	7 1/2	7 1/2	- 1/4		
24%	15%	GraceEngy	GGG	60	3.4	9	78	17 1/2%	17	17 1/2	+ 1/2	20%	6%	KayJewlrs	KJ	...	...	982	11%	10%	11	- 1/8			
25 1/4	15 1/2	Graco	GWW	1.16	1.8	14	355	63%	62%	63	- 1/8	80%	58%	Kellogg	K	1.92	3.0	19	1098	64%	62%	63 1/2	- 1		
78%	56%	Granger	GTA	...	...	...	390	1%	1%	1%	...	34%	12%	Kelwood	KWD	80	6.4	17	263	12%	12%	12 1/2	- 1/8		
13%	1/2	GtAmBk	GAP	80	1.6	13	418	51%	50%	50%	- 1 1/4	51%	29%	KemperCp	KEM	92	31	47	1334	30%	29%	29%	+ 1/4		
65%	48%	GtAtlPac	GNI	6.95e	14.1	6	1	49%	49%	49%	...	11%	6%	KemperHigh	KHI	1.20	15.2		126	7%	7%	7%	+ 1/8		
s	68	37%	GtLakesChm	GLK	44	8	14	994	52 1/2%	51%	51%	- 1/2	9%	7%	KemperGvt	KGT	88	11.2		680	8	7%	7%	- 1/8	
80%	45	GtNorflon	GWF	84	6.1	12	1868	14	13%	13%	- 1/4	11%	8%	KemperMulti	KMM	1.40	15.6		152	9%	9	9	...		
25 1/4	13%	GtWestFnl	GMP	1.98	8.9	10	25	22 1/4%	22 1/4%	22 1/4	+ 1/8	12	10%	KemperMuni	KTF	87	7.7		225	11%	11%	11%	...		
27%	21%	GreenMPwr																							

Whitney Museum of American Art

109 *Untitled (ACT UP)* [Sin título (ACT UP)], 1990

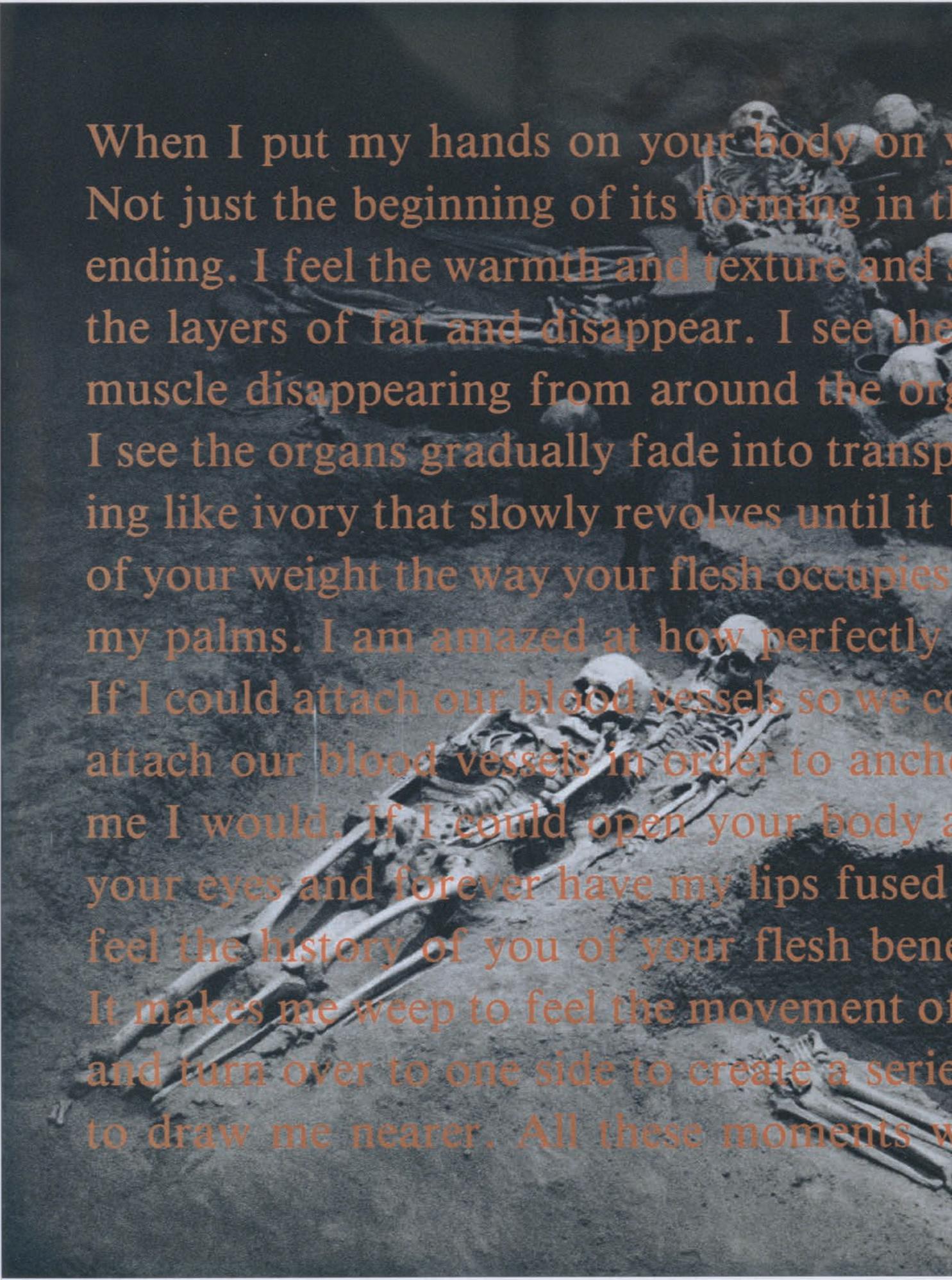
Serigrafía

Dos partes de 58 x 70,1 cm c. u.

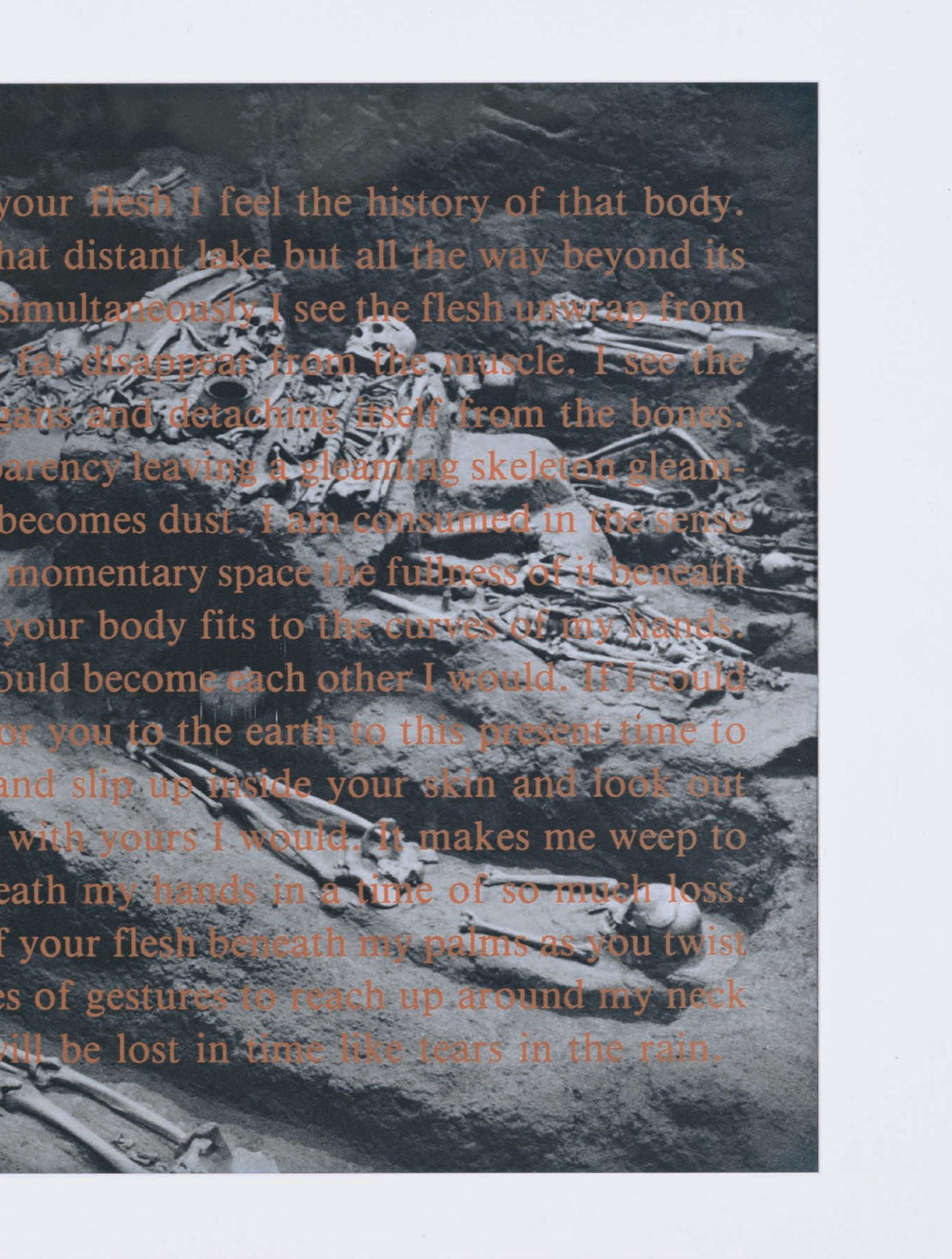
Prueba de autor, edición de 100

Whitney Museum of American Art

donación de Steve Johnson y Walter Sudol 2002.490a-b



When I put my hands on your body on  
Not just the beginning of its forming in the  
ending. I feel the warmth and texture and  
the layers of fat and disappear. I see the  
muscle disappearing from around the organs  
I see the organs gradually fade into transparen  
ing like ivory that slowly revolves until it  
of your weight the way your flesh occupies  
my palms. I am amazed at how perfectly  
If I could attach our blood vessels so we could  
attach our blood vessels in order to anchor  
me I would. If I could open your body and  
your eyes and forever have my lips fused  
feel the history of you of your flesh beneath  
It makes me weep to feel the movement of  
and turn over to one side to create a series  
to draw me nearer. All these moments w



your flesh I feel the history of that body.  
that distant lake but all the way beyond its  
simultaneously I see the flesh unwrap from  
fat disappear from the muscle. I see the  
gans and detaching itself from the bones.  
parency leaving a gleaming skeleton gleam-  
becomes dust. I am consumed in the sense  
momentary space the fullness of it beneath  
your body fits to the curves of my hands.  
ould become each other I would. If I could  
or you to the earth to this present time to  
and slip up inside your skin and look out  
with yours I would. It makes me weep to  
eath my hands in a time of so much loss.  
f your flesh beneath my palms as you twist  
es of gestures to reach up around my neck  
will be lost in time like tears in the rain.

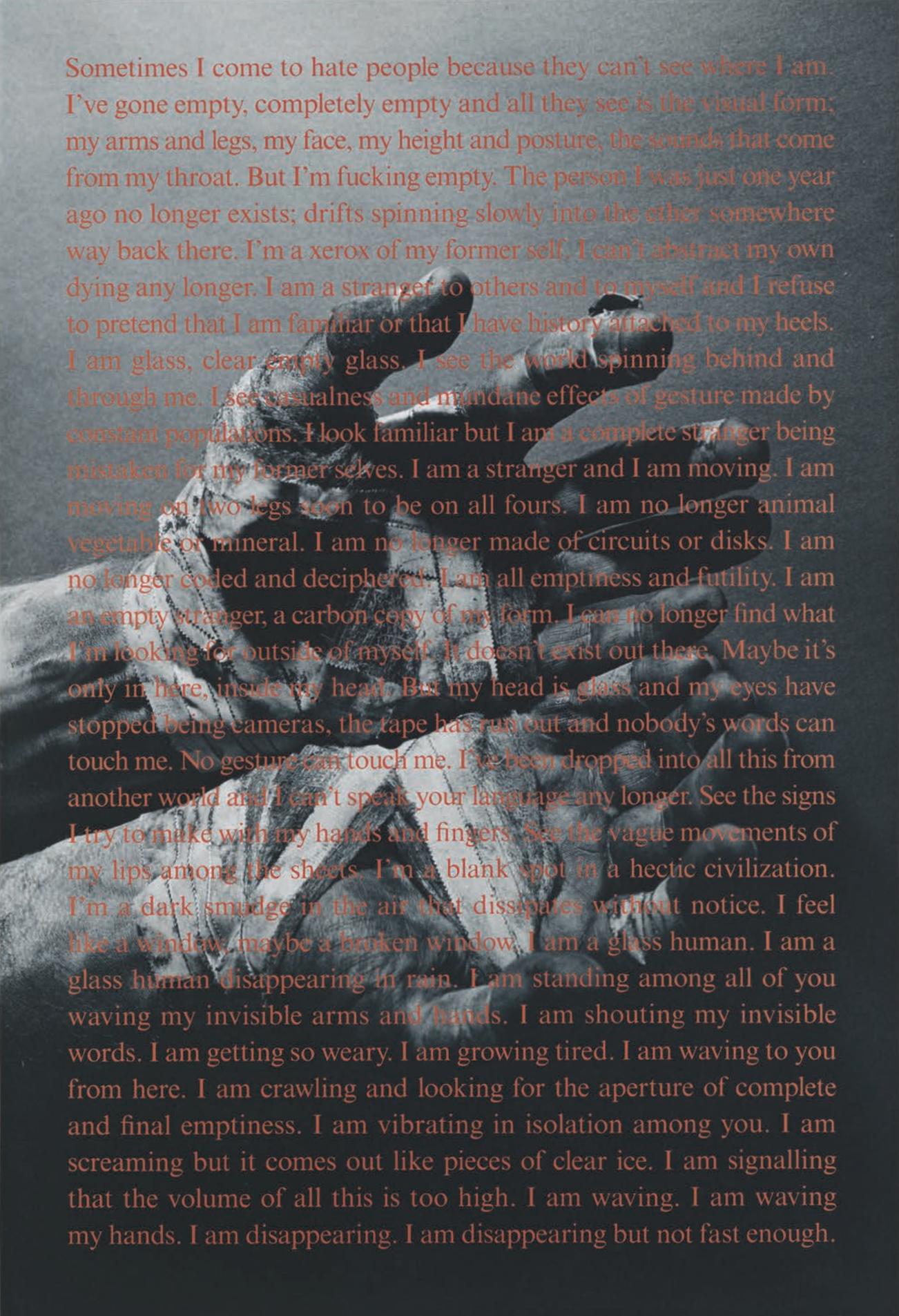
## Manos vendadas y esqueletos

En 1990, mientras preparaba la única exposición retrospectiva que inauguró en vida, *Tongues of Flame*, en la Illinois State University, Wojnarowicz empezó a trabajar en una nueva serie de fotografías de gran formato con textos serigrafiados. Solo terminó dos antes de morir en 1992. En la primera fotografía de esta nueva serie, *Untitled (When I Put My Hands on Your Body)* [Sin título (Cuando pongo mis manos sobre tu cuerpo), 1990; página anterior], el artista superpone un texto antiguo sobre una extraordinaria fotografía de las excavaciones de una necrópolis. Durante la estancia de Wojnarowicz en Normal, Illinois, el comisario de la exposición, Barry Blinderman, y su mujer, le llevaron a conocer Dickson Mounds, un antiguo asentamiento de indios nativos norteamericanos. En el museo construido sobre aquel yacimiento, los visitantes podían contemplar la necrópolis excavada a sus pies. La fotografía de Wojnarowicz, junto con el texto serigrafiado, es una de las combinaciones más logradas de su talento artístico y literario.

En la segunda obra de la serie volvió a utilizar la imagen de las manos vendadas que ya había fotografiado en 1992 y escribió un texto nuevo, «Sometimes I Come to Hate People» [A veces llego a odiar a la gente], que superpuso en tinta roja sobre la fotografía. En esta extensa meditación, Wojnarowicz acepta la muerte y lamenta su inminencia: «Soy una fotocopia de mi antiguo yo. Ya no puedo abstraerme de mi propia muerte». Y termina con este grito de desesperación: «Desaparezco, pero no lo suficientemente rápido». No pudo terminar la tercera obra de la serie, pues se encontraba demasiado enfermo para concentrarse o para escribir. ■

- ◀ 110 *Untitled (When I Put My Hands on Your Body)*  
[Sin título (Cuando pongo mis manos sobre tu cuerpo), 1990]  
Impresión en gelatina de plata y serigrafía sobre papel libre de ácido  
100,5 × 68,3 cm  
Edición n.º 1/3  
Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación de Ted L. and Maryanne Ellison Simmons en honor de David Kiehl. 2019.34

- 111 *Untitled (Sometimes I Come to Hate People)*  
[Sin título (A veces odio a la gente)], 1992  
Impresión en gelatina de plata y serigrafía sobre papel libre de ácido  
100,5 × 68,3 cm  
Edición n.º 3/4  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Sondra and Charles Gilman Jr. Foundation, Inc., la Robert Mapplethorpe Foundation, Inc., y el Richard and Dorothy Rodgers Fund 92.74



Sometimes I come to hate people because they can't see where I am. I've gone empty, completely empty and all they see is the visual form; my arms and legs, my face, my height and posture, the sounds that come from my throat. But I'm fucking empty. The person I was just one year ago no longer exists; drifts spinning slowly into the ether somewhere way back there. I'm a xerox of my former self. I can't abstract my own dying any longer. I am a stranger to others and to myself and I refuse to pretend that I am familiar or that I have history attached to my heels. I am glass, clear empty glass. I see the world spinning behind and through me. I see casualness and mundane effects of gesture made by constant populations. I look familiar but I am a complete stranger being mistaken for my former selves. I am a stranger and I am moving. I am moving on two legs soon to be on all fours. I am no longer animal vegetable or mineral. I am no longer made of circuits or disks. I am no longer coded and deciphered. I am all emptiness and futility. I am an empty stranger, a carbon copy of my form. I can no longer find what I'm looking for outside of myself. It doesn't exist out there. Maybe it's only in here, inside my head. But my head is glass and my eyes have stopped being cameras, the tape has run out and nobody's words can touch me. No gesture can touch me. I've been dropped into all this from another world and I can't speak your language any longer. See the signs I try to make with my hands and fingers. See the vague movements of my lips among the sheets. I'm a blank spot in a hectic civilization. I'm a dark smudge in the air that dissipates without notice. I feel like a window, maybe a broken window. I am a glass human. I am a glass human disappearing in rain. I am standing among all of you waving my invisible arms and hands. I am shouting my invisible words. I am getting so weary. I am growing tired. I am waving to you from here. I am crawling and looking for the aperture of complete and final emptiness. I am vibrating in isolation among you. I am screaming but it comes out like pieces of clear ice. I am signalling that the volume of all this is too high. I am waving. I am waving my hands. I am disappearing. I am disappearing but not fast enough.

## Pinturas de flores

Wojnarowicz creó cuatro grandes pinturas de flores exóticas para su exposición *In the Garden*, que tuvo lugar en P.P.O.W. en 1990. En la muestra también se presentó la *Ant Series* [Serie de las hormigas, 1988-1989; láminas 96-101] y un reducido grupo de obras dedicadas a la memoria de Peter Hugar. El artista empezó a trabajar en estas pinturas de flores, que se cuentan entre las últimas que creó antes de morir, durante su segunda estancia prolongada en Normal, Illinois. Patrick McDonnell, artista y manipulador de obras de arte de las Illinois State University Galleries, buscó un espacio de trabajo para Wojnarowicz y le ayudó a crear estas obras. El artista proyectaba sobre enormes paneles de madera diapositivas de flores exóticas —inquietantes y eróticas— que había fotografiado en el Jardín Botánico de Washington D.C. Después, dibujaba los contornos y coloreaba las flores con pintura.

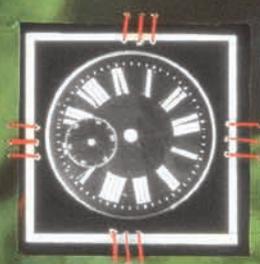
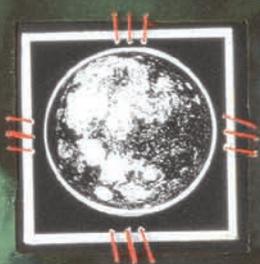
A primera vista, estas agradables flores parecen fuera de lugar, si las comparamos con las recargadas imágenes de las «Pinturas de la historia» que Wojnarowicz alumbró en la última etapa de su carrera. Pero si se analizan en detalle podemos detectar un hilo conductor que permite conectarlas con sus obras anteriores. Una vez más, el artista monta algunas fotografías dentro de unos cortes que practica en la masonita y serigrafía discretamente textos extraídos de su libro *Close to the Knives* (que en ese momento estaba a punto de publicarse) sobre la superficie pintada. El texto «Americans Can't Deal with Death» [Los americanos son incapaces de enfrentarse a la muerte] que aparece en la pintura homónima de 1990, se combina con la imagen de una figura con una máscara de gas y la de las excavaciones de la necrópolis del asentamiento de nativos norteamericanos de Dickinson Mounds, Illinois: la muerte y el miedo a la muerte sepultados por la belleza. En el texto que superpuso sobre la única imagen horizontal de la serie, *He Kept Following Me* [No dejaba de seguirme, 1990; lámina 113], Wojnarowicz narra un encuentro sexual que tuvo en Normal. ■



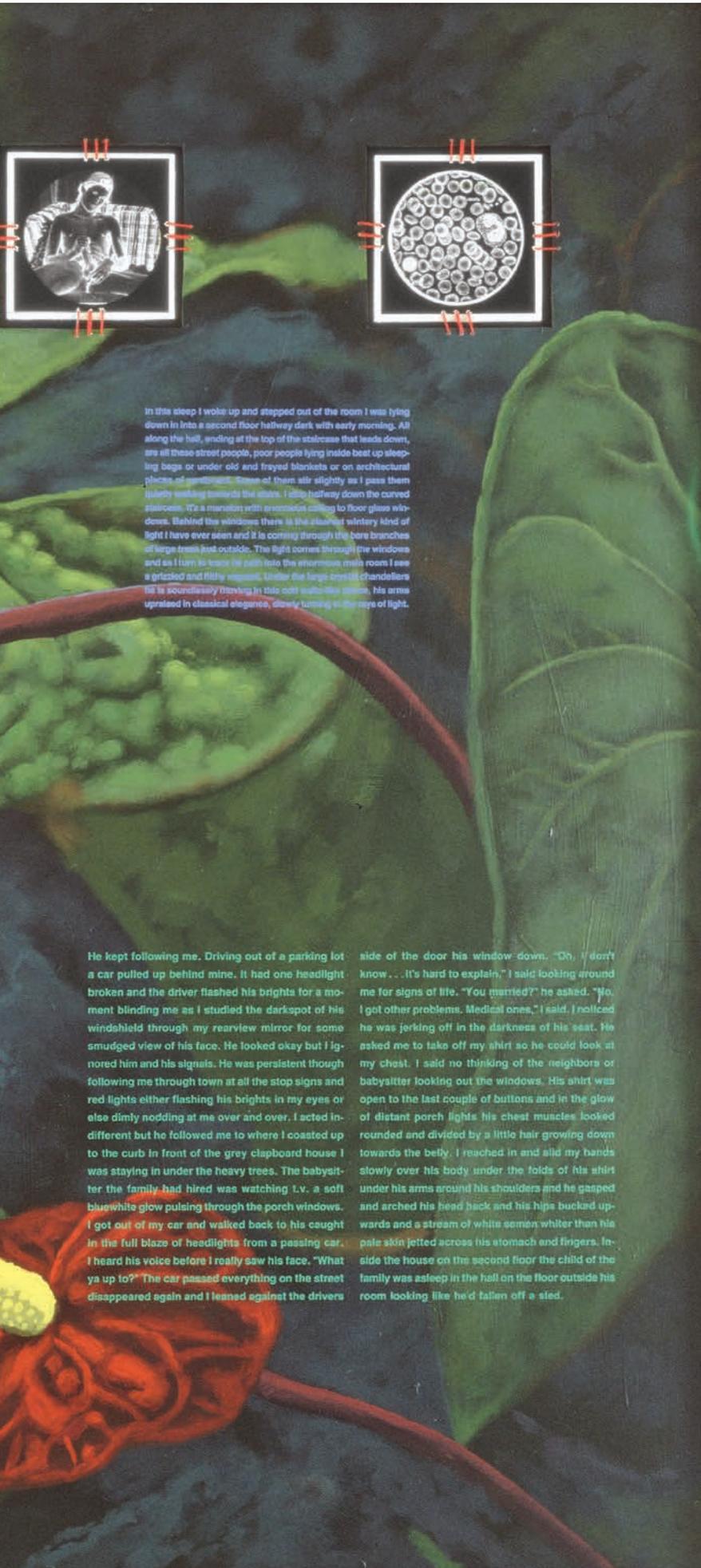
Americans can't deal with death unless they own it. If they own it they will celebrate it this is the garbure museum of the Atomic Bomb where actual hundreds of camera-loving tourists gather into the regional i.d. security checks. In the grey carpeted rooms they walk the maze of portable screens and platforms and walls containing enlarged photographs of death and indignation as seen from a distance classroom. The distance is far enough so you cannot see the faces of the windows of people who presumably composed scenes, the matted watches and clocks, the burst flash and so on you only see the architecture. The tour in this museum are led by an ancient man in a white shirt who explains various facets of the bomb invention with all the glad drawings of a parent who has just given birth to her first child. I couldn't hear him I went to the crowd, with the youths, with the functions of the museum, so I wandered off ahead he seemed to walk the mass. There was a machine that clicked on set off nearby by my presence and I found myself walking through a jumbled blur of mechanical men's voices crawling out of their headphones and being after images, looking and shifting into fragments of large blurry black and white blow up of soldiers standing half-conscious with their next to witness fat casualties looking like overturned pot bellied slaves. The voices have all the tone and lecture of high school film soundtracks explaining the abstract motions of the sperm entering the side of the egg and fertilizing it, or the hump and distal ampulla in the tiny snake swallowing the snake then times the size of its own head. Through a back window that overlooks the concrete edges of the atomic museum I see a playground littered with debris jets and some engine parts from an aircraft from the last two decades a playground for the kids and at the moment there is a family gathering among the rubble of bombs and spent planes for a photo op. The air is filled with the concrete and vibrating sounds of jets taking off into the afternoon heat. Standing at the windows of a late model lumber a grandmotherly type gathers three kids in close to her body so as to fit them in the frame of their parents camera camera camera my three generations of a family and everything is as clear as daylight I'm feeling dizzy I'm watching the surrounded by two different screens showing recorded up videos of a nuclear reactor being built by men the size of ants. They build and rebuild the reactors in twenty seconds flat and I'm thinking if I owned the museum I'd show the constant small of cottons flash into the air-compressing very fast bursts all the screens filled with speeded up films of atomic processes and the family outside the window is moving to the next place for the next photo and a man suddenly steps out of the wall from behind a doorway I hadn't previously noticed and offers me his hand in greeting saying I would like a cup of coffee. He looks like the kind of guy who would one day end up in an ash-tray museum center studying snakes and insects. I turn away without a word. I never shake the hand of someone I might be fighting against in war time.

This kid walks into my sleep he's maybe seventeen years old stretches out on a table says he's not feeling well, he may be naked or else no shirt hands behind head I can see a swollen lump pushing under the skin of his arm pit. I place my palm on the stomach and chest and try to explain to him that he needs to be looked at by a doctor. In the shadows of this room in the cool blue light descending down the walls from the ceiling the kid is a very beautiful boy he looks sad and shocked and closes his eyes like he doesn't want to know or somehow he can shut it out. Later some guy appears in the place - he has an odd look about his face like to make it known that he knows me or someone close to me. He has a close but flat dead eyes like blue silver coils of metal behind his eyes. I think it is the face of Death. I feel disturbed and want to be left alone. Try to clear him away to some other room. He disappears in the distance but far away isn't far enough. I run and look at the kid on the table he looks about ten years old and water is pouring from his face.

112 **Americans Can't Deal with Death** [Los americanos son incapaces de enfrentarse a la muerte], 1990  
 Dos fotografías en blanco y negro, pintura acrílica, hilo y serigrafía sobre masonita  
 152,4 × 121,9 cm  
 Colección de Eric Ceputis y David W. Williams



Inside one of the back groundfloor rooms of the abandoned warehouse there are a couple of vacant offices built into the space. Paper from old shipping lines that connected to countries now forbidden by government to do trade with are scattered all around like bomb blasts among wrecked pieces of furniture, three-legged desks, a nautical chart of mintgreen turned upside down and small rectangles of light and steel and river over on the far wall. I lean towards him, pushing him against the wall, lifting my pale hands up beneath his sweater, finding the edge of his tight tee shirt and peeling it upwards. I placed my palms against the hard curve of his abdomen. Moving back and forth within the tin cubicles, old soggy couch useless on the side, the carpet beneath our shifting feet reveals our steps with slight pools of water. We're moving around, slamming into walls, changing positions that allow us to bend and away and lean forward into each others arms so that our tongues can meet. He is sucking and chewing on my neck, pulling my body into his, and over the curve of his bare shoulder, sunlight is streaming through a window emptied of glass. The frame still contains a rusted screen that reduces shapes and features and colors into tiny dots like a film directed by surreal. Pushing and smoothing against the tides, this great dark ship with hundreds of portholes entered the film. His head was below my waist, opening his mouth and showing brilliant white teeth; he's unhooking the button at the top of my trousers. I lean down and find the nape of his neck and probe it with my tongue. In loving him, I saw a cigarette between the fingers of a hand, smoke blowing backwards into a room, and sputtering planes flying low through the clouds. In loving him, I saw men encouraging each other to lay down their arms. In loving him, I saw small town laborers crusting excavations that other men spend their lives trying to fill. In loving him, I saw moving films of stone buildings; I saw a hand in prison dragging snow in frosts the sill. In loving him, I saw great houses being erected that would soon slide into the wailing and stirring seas. I saw him freeing me from the silences of the interior life.



In this sleep I woke up and stepped out of the room I was lying down in into a second floor hallway dark with early morning. All along the hall, ending at the top of the staircase that leads down, are all these street people, poor people lying inside beat up sleeping bags or under old and frayed blankets or on architectural pieces of cardboard. Some of them stir slightly as I pass them quietly walking towards the stairs. I slip halfway down the curved staircase. It's a mansion with expensive ceiling to floor glass windows. Behind the windows there is the steamed wintry kind of light I have ever seen and it is coming through the bare branches of large trees just outside. The light comes through the windows and as I turn to leave the path into the enormous main room I see a grizzled and fleshy man. Under the large crystal chandeliers he is soundlessly flexing in this odd walk-like motion, his arms upraised in classical elegance, slowly turning to the rays of light.

He kept following me. Driving out of a parking lot a car pulled up behind mine. It had one headlight broken and the driver flashed his brights for a moment blinding me as I studied the darkspot of his windshield through my rearview mirror for some smudged view of his face. He looked okay but I ignored him and his signals. He was persistent though following me through town at all the stop signs and red lights either flashing his brights in my eyes or else dimly nodding at me over and over. I acted indifferent but he followed me to where I coasted up to the curb in front of the grey clapboard house I was staying in under the heavy trees. The babysitter the family had hired was watching t.v. a soft bluewhite glow pulsing through the porch windows. I got out of my car and walked back to his caught in the full blaze of headlights from a passing car. I heard his voice before I really saw his face. "What ya up to?" The car passed everything on the street disappeared again and I leaned against the drivers

side of the door his window down. "Oh, I don't know . . . It's hard to explain," I said looking around me for signs of life. "You married?" he asked. "No, I got other problems. Medical ones," I said. I noticed he was jerking off in the darkness of his seat. He asked me to take off my shirt so he could look at my chest. I said no thinking of the neighbors or babysitter looking out the windows. His shirt was open to the last couple of buttons and in the glow of distant porch lights his chest muscles looked rounded and divided by a little hair growing down towards the belly. I reached in and slid my hands slowly over his body under the folds of his shirt under his arms around his shoulders and he gasped and arched his head back and his hips bucked upwards and a stream of white semen whiter than his pale skin jetted across his stomach and fingers. Inside the house on the second floor the child of the family was asleep in the hall on the floor outside his room looking like he'd fallen off a sled.

113 *He Kept Following Me* [No dejaba de seguirme], 1990  
Cinco fotografías en blanco y negro, pintura acrílica,  
hilo y serigrafía sobre masonita  
121,9 × 152,4 cm  
Colección de Dunja Siegel



114 *Untitled (Face in Dirt)*  
[Sin título (Rostro en la tierra)], 1991 (copia de 1993)  
Impresión en gelatina de plata  
48,3 × 58,4 cm  
Colección de Ted y Maryanne Ellison Simmons

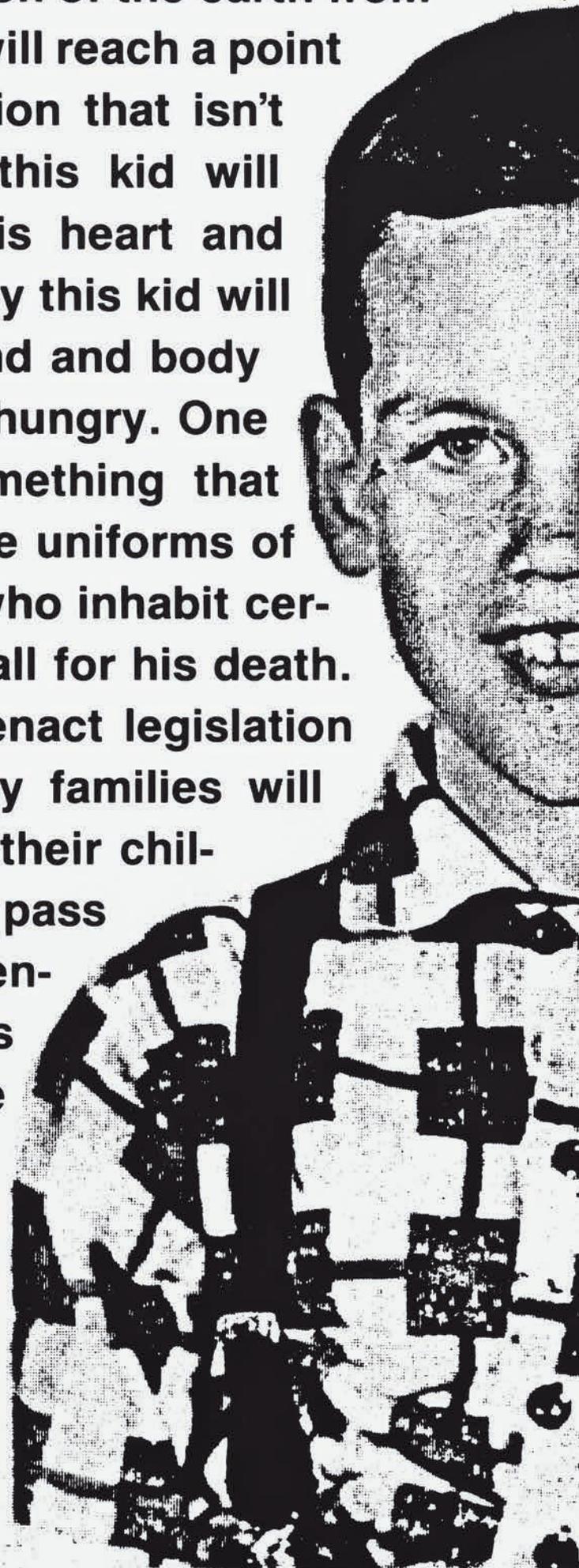
## Un día, este niño

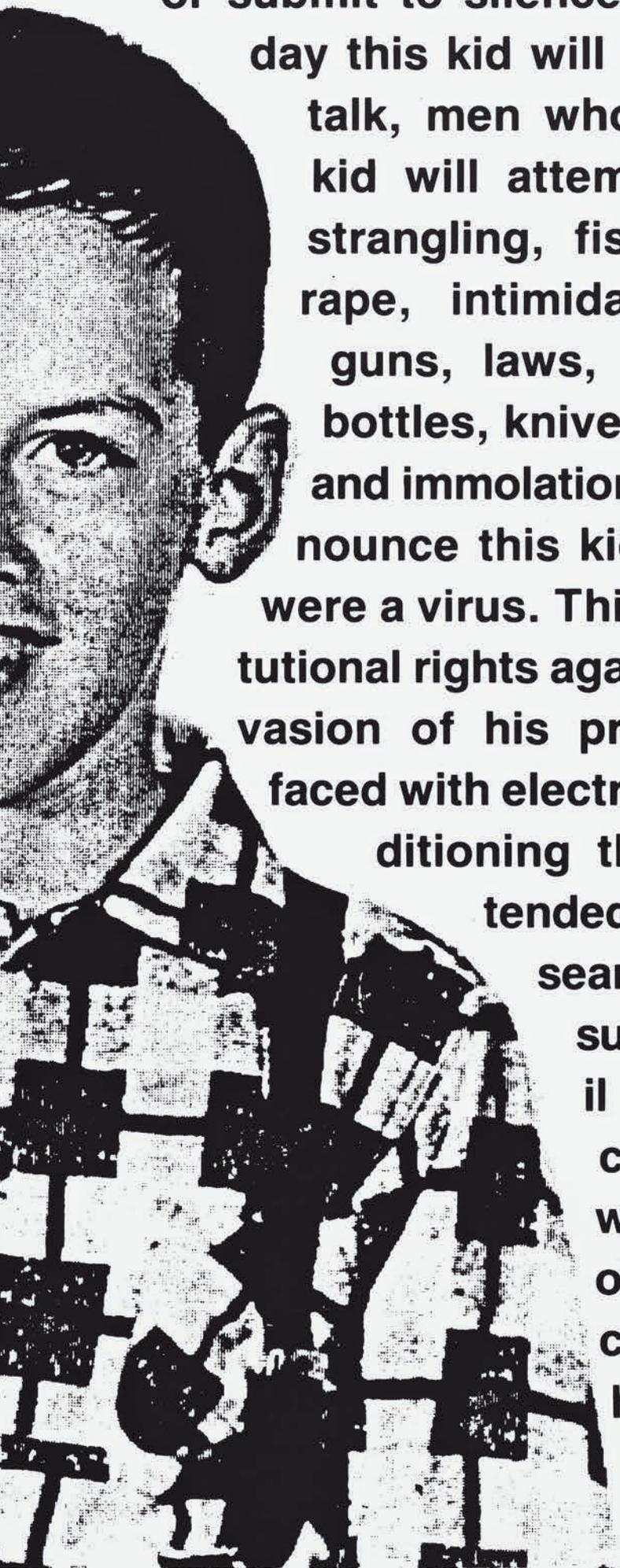
Hay una sencillez engañosa en *Untitled (One Day This Kid...)* [Sin título (Un día este niño...), 1990-1991; página siguiente], un retrato de un David Wojnarowicz desgarrado, prepuberal, acompañado por un texto que atrae la atención del observador, escrito en un tono similar al de un libro infantil. A medida que el lenguaje se despliega y las descripciones se vuelven cada vez más inquietantes, la realidad invade el Edén de la infancia. *Untitled (One Day This Kid...)* es quizá la obra más conocida del artista, y se tradujo al alemán y, después de su muerte, al español.

Wojnarowicz creó esta imagen en colaboración con una vieja amiga, la diseñadora gráfica Jean Foos, que también se encargó del diseño del catálogo de su exposición retrospectiva *Tongues of Flame*. Al igual que en *Untitled (Genet after Brassai)* [Sin título (Genet después de Brassai), lámina 13], esta obra no llegó a presentarse en la muestra, pero sí se incluyó en el catálogo. Wojnarowicz la expuso por primera vez en la pared del fondo de su instalación *America: Heads of Family/Heads of State*, en la exposición *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* que tuvo lugar en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York (página 36, FIG. 6). ■

- › 115 *Untitled (One Day This Kid...)*  
[Sin título (Un día, este niño)], 1990-1991  
Fotocopia montada sobre cartón  
75,7 × 101,9 cm  
Edición de 10  
Whitney Museum of American Art, Nueva York;  
adquisición con fondos del Print Committee 2002.183

One day this kid will get larger. One day this kid will come to know something that causes a sensation equivalent to the separation of the earth from its axis. One day this kid will reach a point where he senses a division that isn't mathematical. One day this kid will feel something stir in his heart and throat and mouth. One day this kid will find something in his mind and body and soul that makes him hungry. One day this kid will do something that causes men who wear the uniforms of priests and rabbis, men who inhabit certain stone buildings, to call for his death. One day politicians will enact legislation against this kid. One day families will give false information to their children and each child will pass that information down generationally to their families and that information will be designed to make existence intolerable for this kid. One day this kid will begin to experience all this activity in his environment and that activi-





ty and information will compell him to commit suicide or submit to danger in hopes of being murdered or submit to silence and invisibility. Or one day this kid will talk. When he begins to talk, men who develop a fear of this kid will attempt to silence him with strangling, fists, prison, suffocation, rape, intimidation, drugging, ropes, guns, laws, menace, roving gangs, bottles, knives, religion, decapitation, and immolation by fire. Doctors will pronounce this kid curable as if his brain were a virus. This kid will lose his constitutional rights against the government's invasion of his privacy. This kid will be faced with electro-shock, drugs, and conditioning therapies in laboratories tended by psychologists and research scientists. He will be subject to loss of home, civil rights, jobs, and all conceivable freedoms. All this will begin to happen in one or two years when he discovers he desires to place his naked body on the naked body of another boy.



## Cronología biográfica

David Wojnarowicz

Cynthia Carr

David Wojnarowicz escribió esta cronología biográfica en 1989 para el catálogo que se publicó con ocasión de su primera exposición retrospectiva, *Tongues of Flame*. Creo que esta cronología cumplía una doble función. Por una parte, su intención era crear un personaje, no solo a través de las terribles historias que contaba, sino también del tono de amargura que las envolvía. Había una parte de su vida que David intentaba ocultar siempre. Sin embargo, creo que para él era importante decir: «Estos son mis orígenes». Eso explicaría por qué la cronología terminaba en 1982. Justo en ese momento, su carrera empezaba a despegar. Había triunfado.

Sus propios amigos escuchaban las anécdotas de infancia de David con cierto escepticismo. Para ellos, formaban parte de «la mitología» de David. Si me lo permiten, me gustaría reproducir una cita de *Fire in the Belly*, la biografía de David que yo escribí: «Había decidido permitir que todos los elementos de su historia emocional se incorporaran a su paleta artística, y no le importaba si los recordaba con exactitud». En este relato hay numerosos datos que son imposibles de corroborar, lo que no significa que no sean ciertos. Lo que no encontraremos son exageraciones o errores. Muchas veces, David situaba un acontecimiento determinado en un año equivocado, pero eso es comprensible. Cuando entrevisté a sus hermanos y a su madrastra, por ejemplo, ninguno de ellos era capaz de recordar cuándo se habían «marchado» de casa de su padre para irse a vivir con su madre. De hecho, cada uno recordaba ese hecho de una manera distinta, y estoy segura de que ninguno mentía. Estaban traumatizados. Como decía Pat, la hermana de David, «hay muchas cosas que he borrado de mi mente».

La adolescencia de David es, con mucha diferencia, la parte de su biografía que más trabajo me ha costado investigar y reconstruir, tanto para escribir *Fire in the Belly* como para el texto que acompaña esta cronología biográfica. Sobre todo, porque su hermana Pat y su hermano Steven no aparecen en su vida hasta que David cumplió catorce años. Era importante explicar los motivos de esta omisión, porque confirman que la imagen que tenía David de su entorno familiar, un ambiente tóxico, se corresponde con la realidad. Lo que más me sorprendió fue descubrir que David había suprimido los cuatro años de su vida, aproximadamente, que había dedicado a la poesía. Soy incapaz de explicar por qué, pero algunos de sus amigos de esa época piensan que no solo se limitó a crear un personaje, sino que, en realidad, quería convertirse en otra persona.

— C. C.



Una hora de vida: David Wojnarowicz el día en que nació, el 14 de septiembre de 1954.

◀ David Wojnarowicz.

Fotografía de Marion Scemama.



**Enero de 1955. Ed Wojnarowicz con David en brazos, a su derecha, su hermana, Pat, y a su izquierda, su hermano, Steven.**



**Dolores Wojnarowicz (que después cambiaría su nombre por el de Dolores Voyna) con Steven en brazos; una amiga de Dolores sostiene a Pat y a David.**

**1954** Nací en Redbank, Nueva Jersey. Mi padre era un marinero de Detroit y mi madre una chica muy joven, australiana.

**1956** Vagos recuerdos de cangrejos de herradura en la orilla del mar, al amanecer. También de unas arenas infestadas de mariquitas de diferentes colores. Mi madre y mi padre se divorciaron.

**1956-1957** Viví con mi hermano y mi hermana en un orfanato o un internado dirigido por una mujer psicótica con un hijo de diecinueve años que tenía un aligátor por mascota al que le daba de comer gusanos vivos en el fregadero de la cocina. Palizas constantes y duchas de agua fría a las dos de la madrugada. Nos obligaban a permanecer de pie, en fila, durante horas, mientras aquella mujer tocaba el piano.

**1957** Mi padre, que tenía derecho a visitarnos de vez en cuando, nos secuestró y nos llevó al aeropuerto. Fue nuestro primer viaje en avión. Acabamos con unos parientes lejanos en una granja de pollos a las afueras de Detroit. El primer recuerdo que conservo de ese lugar

**1954** David Michael Wojnarowicz nació en Red Bank, Nueva Jersey, el 14 de septiembre. Su padre, Ed, era marino mercante a bordo del buque *United States*. Conoció a Dolores McGuinness en un viaje a Sídney, Australia, y se casaron allí en 1948, cuando ella tenía dieciséis años.

**1956** Cuando Ed se echaba a la mar, Dolores a veces encerraba a los niños en el desván, se marchaba de casa y los dejaba allí durante todo el día. Ed era alcohólico y cuando bebía se volvía muy agresivo. En los papeles del divorcio se explica en detalle cómo maltrataba a su mujer y a sus hijos: Ed le lanza un espejo a Dolores y le hace un corte en la cabeza; Ed amenaza a Dolores y a los niños con acabar con ellos a tiros; Ed intenta cerrar todas las ventanas y abrir la llave del gas, etc. La pareja se separó ese verano y los niños se fueron a vivir con su madre a un piso de Red Bank. Es probable que en esta época a David le atropellara un coche y le rompiera una pierna.

**1957** El divorcio se hizo oficial en el verano de este año. Ed puso un pleito para obtener la custodia de los niños, aunque en esa época se pasaba semanas enteras en el mar. Además, quería que el juez decretara que los niños debían educarse en la

es el de un perro negro, muy peligroso, una especie de perro lobo, que tenían encerrado en el sótano las veinticuatro horas del día. Un día, mientras comíamos, se escapó, y tuvimos que quedarnos quietos como estatuas hasta que alguien consiguió atraparlo con un palo de escoba. Es posible que nuestro tío se suicidara con una escopeta. Un día vino a comer una señora que podía arrancarse el meñique de la mano izquierda. Me dejó muy impresionado.



**Ed Wojnarowicz en casa de su madre, en Michigan, con Steven, Pat y David, probablemente en agosto de 1957, cuando David estaba a punto de cumplir tres años.**

**1958** Vivíamos con la abuela, la tía y el tío (que murió en extrañas circunstancias, probablemente en un accidente de coche). Todas las mañanas, la abuela se quedaba de pie en el umbral de la puerta durante horas contándome que veía ángeles a mi alrededor. Recuerdo que en el sótano había montones de tebeos apilados. Un señor del barrio de las afueras donde vivíamos me regaló un ratón que había caído en una trampa en su garaje y me lo quedé como mascota. Mi tía se puso a gritar y me dejó una hora en remojo en un baño de agua caliente.

**1958-1959** Papá se volvió a casar con una joven escocesa y nos fuimos a vivir a un pueblecito de nueva jersey<sup>1</sup>. Yo me enamoré de una profesora de la guardería y empecé a hacer gigantescas esculturas de papel con su nombre, que metía en los buzones. Creía que los buzones conocían a la gente por su nombre de pila. Recuerdo que recorrí cuatro manzanas siguiendo a un coche de policía que pasó a toda velocidad por la calle

religión católica. Dolores obtuvo la custodia y el derecho a educarlos en la religión metodista. Acto seguido, los metió en un internado de Red Bank que los niños odiaban. Ninguno de ellos olvidaría jamás las palizas, las duchas de agua fría, la mala alimentación y las grandes dosis de religión. Ni siquiera sabían por qué estaban allí, pero Dolores estaba buscando trabajo como modelo y es probable que se fuera a vivir a Manhattan. David tenía tres años, Steven cinco y Pat siete cuando ingresaron allí, y tuvieron que soportar esas condiciones tan precarias durante un año, aproximadamente. Su madre les visitaba los fines de semana, según Pat, aunque Steven decía que su padre les visitaba con más frecuencia. David recordaba que una vez vio a su madre y se acercó a ella para decirle que aquel lugar era horrible. Ella le respondió que no podía hacer nada.

**1958** Ed secuestró a sus hijos el 9 de noviembre, aprovechando una de sus visitas de fin de semana, y los metió en un avión con destino a Detroit. En diciembre se emitió una orden de detención contra él, pero nunca llegó a ejecutarse. Los niños vivían en Dearborn, Michigan, con su abuela y los dos hermanos solteros de Ed. Pat ingresó en un internado católico, donde un día creyó escuchar la voz de su madre en el pasillo.

**1959** En un documento que le pidieron en el trabajo este año, Ed escribió «Detroit» en el apartado correspondiente a la dirección de su exmujer. Pat creía que su madre vivía allí, que trabajaba como modelo en exposiciones de coches mientras buscaba a sus hijos. David también pensaba que les estaba buscando. Steven no estaba tan seguro. Pero ninguno de ellos la vio mientras

con las sirenas ululando. Cuando llegué al lugar donde se había detenido, vi a un hombre con camiseta blanca que le había puesto una pistola en la cabeza a una mujer, en el jardín delantero de una casa. Recuerdo que un desconocido me agarró y me sacó de allí. Conservo recuerdos muy nítidos de los relámpagos al otro lado de la ventana en una habitación a oscuras. Le clavé un lápiz al vecino de al lado y, una semana después, la casa se quedó vacía.

**1960** Nos fuimos a vivir a otro pueblecito. Mi padre pasaba tres semanas al mes navegando en tierras extranjeras. Otro niño y yo nos tumbábamos en una carretera larga y empinada que pasaba por delante de casa y los enormes camiones que bajaban por la colina a toda velocidad tenían que frenar de golpe. Cuando estaban a punto de atropellarnos, nos levantábamos de un salto y desaparecíamos corriendo en el bosque. Recuerdo las películas de zombis que ponían los sábados en el parque de bomberos. La primera vez que vi un muerto fue en una película de piratas en el parque de bomberos. Recuerdo que me mareé cuando un pirata hundió su sable en el cuerpo de otro pirata. Un día, hubo una riada y tuvimos que salir del colegio antes de tiempo. El agua casi me arrastra. Unos señores del aserradero me rescataron formando una cadena humana y luego me sentaron delante de una estufa y me dieron una taza de cacao caliente. Cuando mi familia vino a recogerme, me dio pena tener que irme de allí. Alguien me dijo que dios lo ve todo y lo sabe todo. Si me daba un golpe en la rodilla o perdía mi juguete favorito, si llovía en fin de semana o si me castigaban por algo sin importancia, me paraba, miraba hacia arriba y soltaba todas las maldiciones que se me ocurrían. Un día, alguien me preguntó con quién estaba hablando. Cuando se lo conté, me pegó. No volví a hacerlo. Encontré un hongo gigante en el bosque que había crecido en un árbol, me lo llevé al colegio en una carretilla y fui de clase en clase enseñándoselo a todo el mundo; se puso de color marrón oscuro y se arrugó. Le vendía ranas y tortugas a un niño que no conocía el valor de los billetes. Por una rana que costaba tres dólares a veces me pagaba veinticinco o treinta dólares. Me pillaron. Un verano, todos los días alguien mataba y destripaba todas las ranas de las charcas del bosque. Un niño mayor que yo me llevó al bosque y me enseñó un lugar lleno de agua y de tortugas hasta donde alcanzaba la vista. Esa imagen me ha obsesionado durante toda mi vida.

vivieron en Michigan. Los niños pasaron el verano en una granja de otro tío que se suicidaría más tarde. Un día, Ed se presentó allí con una mujer que había conocido a bordo del barco durante un viaje a Escocia, el país donde ella había nacido. Se llamaba Marion, y Ed se casó con ella en septiembre de este mismo año. Le dijo a Marion que tenía la custodia de los niños y ella le creyó. La familia se trasladó a Westbury, Long Island, donde David, que tenía cinco años, ingresó en un colegio de la calle Dryden. Le encantaba dibujar, y Marion descubrió que podía mantenerle ocupado durante horas si le dejaba un papel y un lápiz. En diciembre, Marion dio a luz a Pete, el hermanastro de David.

**1960** La familia se fue a vivir a Parlin, Nueva Jersey. Ed había alquilado una casita de una sola planta en la animada Bordenton Avenue. Al final de la calle hay una pequeña colina donde David pudo poner en práctica el peligroso juego de tumbarse en medio de la calzada. En esa época, aquella zona todavía estaba en construcción, todavía había «campo». Pat, personalmente, no recordaba que se dedicaran a explorar los bosques y las charcas, pero es posible que David lo hiciera, pues fue algo que le obsesionó durante toda su vida. Compartía habitación con Steven, y se peleaban a menudo. «Las típicas peleas de niños», según Steven, pero una noche, Ed decidió cortar por lo sano, le dio una paliza a Steven, y se llevó su cama al cuarto de calderas, en el sótano.



**Pat, David y Steven en Michigan, en Navidad, posiblemente en 1958, en la época en que estuvieron «secuestrados».**

**1961** El día antes de navidad mi padre nos llevó a un centro comercial que se encontraba a varios kilómetros de casa y cuando se marchó se olvidó de nosotros. Hacía una ventisca horrible, y él se emborrachó. Intentamos volver andando, pero cuando entramos en una cafetería para que se descongelaran las dos tortugas que llevábamos en una caja de un restaurante chino, la camarera llamó a la policía. Yo había comprado las tortugas para regalárselas a mi hermano y a mi hermana, pero el agua se congeló. La policía nos llevó a casa y sacó a rastras a la calle a mi padre en calzoncillos. Empecé a robar en la biblioteca del instituto, sisando monedas de la caja de las multas de los libros que se devolvían con retraso. También mangaba aparatos del laboratorio que después vendía mi hermano. Me colé en casa de los vecinos, me llevé el dinero de la leche y le prendí fuego. Los vecinos me descubrieron y dijeron que era un comunista. Construía cabañas de madera en el bosque que los obreros tiraban abajo después para construir urbanizaciones de casitas idénticas. Me pasaba el día entero en el bosque buscando serpientes e insectos y otros animales. Se me ocurrió la idea de construir nidos de pájaro gigantes para humanos. En el barrio había una pandilla de delincuentes y nos decían que nos mezclásemos con ellos. El mayor tenía diecinueve años. Llevaban pistolas que disparaban horquillas y navajas automáticas. Yo estaba jugando en una casa a medio construir y el chico mayor apareció y me dijo que subiera con él al desván. Allí, me pidió que me encaramara a una escalera y que le atara las manos a una viga. Después, me dijo que le bajara los pantalones y le tocara la polla. Lo hice durante un rato; se puso colorado. Cuando me aburrí, agarré un puñado de aislante que había en una caja, y se lo puse en la polla. Empezó a gritar y salí corriendo. Después, mi padre recibió una llamada de teléfono y me llevó a casa de ese chico. En la puerta estaba aparcado el coche negro del médico. Estuvimos dos horas sentados en la entrada, sin salir del coche, y luego mi padre me llevó a casa y me pegó. En un momento dado, se sacó la polla y me dijo que jugueteara con ella. Le dije que no y me siguió pegando. Me metieron en una escuela católica. Recuerdo que me pegaban y me obligaban a arrodillarme sobre unas bolsas llenas de canicas. También recuerdo unas películas en las que aparecían personas de otros países que comían gusanos y saltamontes y hormigas. A final de curso me echaron del colegio por no llevar los cinco dólares de la recolecta para el cumpleaños de la madre superiora, que parecía un orangután y tenía la cara enrojecida, porque

**1961** En Parlin vivían al lado de una gasolinera. David recordaba que un día los tres se sentaron detrás de la gasolinera mientras Pat les leía un cuento para tranquilizarlos después de una de las palizas de papá. Cuando Marion dio a luz en agosto a la hermanastra de David, Linda, la familia se mudó a un dúplex cerca de East Brunswick. David y Steven volvieron a compartir habitación, pero por poco tiempo. Esta vez, fue Marion la que obligó a Steven a trasladarse abajo, a la habitación de juegos. Todos los hermanos iban a la escuela católica, donde a David le castigaban por no apuntar los deberes (necesitaba gafas y no podía ver la pizarra). Las monjas le obligaban a arrodillarse sobre una bolsa de canicas, según David. Pat recordaba que la castigaban de rodillas en un rincón, pero sin canicas. Steven no recordaba arrodillamiento alguno, solo que las monjas le pegaban con la regla en la mano.



**Pat y Steven celebraron su Primera Comunión el mismo día, probablemente en 1960. La mujer que está de pie, detrás de ellos, es Marion, su madrastra.**

se pasaba todo el día gritando. Me dijo que estaba bajo las alas del diablo y que iría al infierno. Un granjero del barrio le pegó un tiro en la cara a un niño que se coló en su granja. Otro niño perdió la cabeza en un accidente de coche. Recuerdo que bajaba por la calle en patinete y me quedé mirando la sangre en el cruce. Empecé a robar dinero de los bolsos de las profesoras. Pensaba que los bebés eran unos cagones asquerosos.



**Esta foto escolar de David pertenece a la etapa que pasó en Nueva Jersey, aunque no se conoce el año exacto.**

**1962** Otro niño de aquella pandilla me llevó al bosque y me enseñó a meterle la polla en la boca. Después, me lo hizo a mí. Le pregunté si eso estaba permitido; me dijo que sí. Días después, le aticé en la nariz con un tablón y le empezó a sangrar. Aquel incidente no tuvo nada que ver con la escena del bosque, pero nunca se volvió a acercar a mí. Empecé a fumar cigarrillos sentado en la copa del árbol más alto de la linde del bosque. El granjero que disparó al niño labraba los campos con su tractor, dibujando círculos hipnóticos. Mi padre se volvió más cruel. Nos disparaba con la pistola en el salón de casa, aunque no tiraba a dar, y a veces nos apuntaba con el cañón en la cabeza. Mató al conejito que teníamos de mascota y nos lo dio de comer diciendo que eran «entrecots», y si me sorprendía con algún pájaro herido o cualquier otro animal, lo sacaba al jardín y me obligaba a presenciar cómo lo mataba de un tiro. Un día, después de navidad, entró en mi habitación borracho cuando yo estaba coloreando una pintura por números de un paisaje de venecia que él mismo me había regalado. No se dio cuenta de que era una pintura por números y me dijo que yo era un genio y que un día me haría famoso gracias a mi talento. Otro día que estaba igual de bebido cogió el telescopio que me habían regalado por mi cumpleaños, lo sacó por la ventana y empezó a gritar cosas acerca de la luna. Miré por el telescopio y descubrí que en realidad estaba mirando la bombilla de la farola de la acera de enfrente. Encontré unas hormigas en el campo que tenían un cuerpo diminuto y una cabeza gigantesca. Las del hormiguero de al lado, tenían la cabeza diminuta y el cuerpo enorme. En la charca donde me pasaba el día buscando tortugas y serpientes de agua, un verano encontramos ranas con cinco y seis patas. Más tarde

**1962** Steven pensaba que les habían expulsado de la escuela católica por pelearse. David decía que había sido por no traer los cinco dólares que tenían que aportar para el cumpleaños de la madre superiora. El caso es que todos acabaron en un colegio público. A veces, según Pat, Ed «estaba bien, y no estábamos aterrorizados». Eso era cuando estaba sobrio, y rara vez lo estaba. Le encantaba decirles que no valían para nada, que eran como las gaviotas. («Lo único que sabéis hacer es comer, cagar y graznar»). Ed les zurraba con sus puños, con el cinturón, con un palo, con la correa del perro o con un tablón. Nunca les llegó a romper nada, pero estaban llenos de moratones y temían por sus vidas. Justo antes de Navidad, Ed les daba cinco o seis dólares para comprar regalos y los llevaba a un centro comercial. Seguramente se olvidó de ellos cuando se emborrachó hasta perder el conocimiento. Marion no conducía. Caminaron dos kilómetros por la carretera 18, en plena ventisca, y pararon en una cafetería porque David estaba preocupado por las tortugas que había comprado. Según recordaba Pat, la camarera se les acercó porque David estaba llorando; las tortugas se habían congelado y se habían muerto. La camarera llamó a la policía cuando le explicaron que aún les quedaban otros tres kilómetros para llegar a casa. Pat y Steven recordaban que estaban totalmente aterrorizados cuando los agentes los dejaron, pero esa vez Ed no les pegó, aunque los policías obligaron a Marion a que le despertara. David tuvo su primer encuentro sexual con un niño de unos catorce años. Estaba seguro de que aquello

asfaltaron la charca y construyeron una comisaría encima. Intentábamos escaparnos todos juntos y a veces por separado para evitar que nuestro padre nos pegara con la correa del perro o con un tablón. El psiquiatra estaba dispuesto a encerrar a mi padre en un manicomio, pero estábamos demasiado aterrorizados para firmar los papeles: pensábamos que encontraría la manera de escaparse y matarnos a todos. La vecina de al lado se dedicaba a beber cerveza durante toda la mañana y durante toda la tarde, y al anochecer se tiraba un eructo que se podía escuchar en los patios traseros a cinco manzanas de distancia.

**1963** Recuerdo que cuando mataron a Kennedy mi padre nos obligó a ver el funeral en la tele durante todo el día. Cuando apareció el féretro en la pantalla, ninguno de nosotros lloró como requería la ocasión, así que mi padre empezó a correr de acá para allá pegándonos en la cabeza hasta que todos acabamos llorando. Mi padre tenía una colección de libros de la Segunda Guerra Mundial guardada bajo llave, y yo a veces me levantaba muy temprano para verlos. Había una foto en la que aparecían cientos de soldados desnudos con las manos en la nuca, de pie, en un campamento, y siempre me pasaba horas observando aquellos cuerpos. Años después, cuando me di cuenta de que se trataba de un campo de prisioneros de guerra, me sorprendió que esa foto hubiera despertado mi curiosidad sexual. En aquella época empecé a tener un sueño recurrente que todavía hoy se sigue repitiendo. En mi sueño, caminaba por un camino de tierra y encontraba una charca y me sumergía en ella y buceaba hasta el fondo y me adentraba en una cueva hasta que me quedaba sin aire y en el último momento salía a la superficie en una cueva llena de preciosas estalactitas y estalagmitas iridiscentes. Cuando me despertaba me sentía en paz.

Para ir al colegio tomaba un atajo por un bosque y recogía manzanas y pasaba por un prado donde pastaban las vacas. Todos los días las vacas me rodeaban y yo les daba de comer manzanas; las vacas eran más altas que yo, me sacaban un palmo, y cuando se acababan las manzanas se enfadaban y empezaban

había sucedido como tarde poco después de que le echaran de la escuela católica.



David interpretó el personaje de un patriarca, basado en su propio padre, en esta escena de la película de Richard Kern *You Kill Me First* (1985). En otra escena, el padre mata al conejito que tienen en casa como mascota. La hija, entonces, asesina a toda la familia.

**1963** Cuando mataron a Kennedy, Ed obligó a los niños a pasarse el día delante del televisor viendo el funeral, y se enfadó porque no lloraban. Pero eso sucedió en noviembre. Antes de aquello, es posible que Ed matara al conejito que tenían como mascota y que se lo diera de cenar. Ninguno recordaba el año exacto, pero debió de ser entre 1962 y 1964. Según David, Ed les había dicho que la carne era «un entrecot»; Steven y Pat, recordaban que había dicho que era cordero. A todos les afectó mucho, pero, según Pat, «David se lo tomó fatal». Cuando Ed se hacía a la mar, Marion sometía a la familia a un régimen espartano. Nada de tele ni de radio ni de música. Tampoco podían abrir la nevera sin permiso. Algún que otro fin de semana se colaban en el instituto de enseñanza secundaria Dag Hammarskjöld. El viernes, Pat dejaba abierta la ventana del aula de economía doméstica y, al día siguiente, los tres trepaban por allí. En el instituto podían dedicarse a otra actividad que en casa tenían prohibida: Pat les hacía galletas en el horno. A veces también se colaban en la cafetería del colegio (Steven colocaba una piedra en la puerta el viernes para que no se cerrara). Abrían el congelador y se comían polos o helados. También robaban hamburguesas y salchichas congeladas, se las llevaban al parque de al lado y las preparaban en una hoguera. Nunca sabían cuándo volvería Ed de sus viajes. Pero cuando llegaban a casa

a resoplar, y después me perseguían hasta la valla de alambre de espino. Yo me colaba con dificultad por debajo de la valla para escapar. Gané una apuesta a un chaval cinco años mayor que yo; en ese momento, me creía indestructible. Escribía «novelas» en cuadernos de diez centavos. Encontramos el nombre de mi madre en una guía de teléfonos de manhattan que mi padre trajo a casa del barco en el que estaba trabajando, en el Hudson. Quedamos con ella en secreto un día y pasamos unas horas en el museo de arte moderno de nueva york. Después de aquello, decidí que quería ser artista. Mi madre llamó a mi padre dos semanas después y una tarde, muy borracho, nos metió en un autobús que nos llevó hasta la terminal de autobuses de la autoridad portuaria de nueva york, donde mi madre nos recogió, y empezamos a vivir en el centro junto a un Howard Johnsons<sup>2</sup> donde más tarde detendrían a Angela Davis con peluca y gafas de sol.

A los tres meses de instalarnos en ny, un hombre sonriente con una gabardina me preguntó cómo se iba al edificio de la R.C.A., y yo se lo indiqué, y me agarró del brazo y no me soltaba, y pensé que me iba a matar, y nos unimos a la visita guiada al edificio y, cuando llegamos a los estudios, nos vimos en la tele, y después me llevó a un cuarto de baño desierto e intentó enseñarme la polla, y yo le pregunté si podíamos salir otra vez en la tele, y cuando íbamos a salir del edificio por la puerta giratoria, retrocedí un paso, le dejé pasar primero y empujé la puerta con fuerza, se cayó y salí corriendo en la dirección contraria hasta que llegué a casa, donde nadie quería enterarse de lo que había sucedido. La siguiente vez que un señor me pidió que «socializara» con él fue en la puerta del salón de juegos del parque de atracciones de broadway con la 52. Me prometió que me daría diez pavos. Se los pedí y después me monté en el patinete y salí pitando: mi primera verdadera lección de economía americana. Poco después empecé a hacer la calle. Una noche soñé que estaba desnudo en la orilla de un río y me temblaba todo el cuerpo y un líquido blanco me salía de la polla y caía al río. Dos días después, un tipo me entró en central park y me dijo que me subiera a su coche para ir a su apartamento. Le dije que no me dejaban subirme al coche de un desconocido, pero que iría en autobús, mientras él iba en coche. Lo hicimos así y me llevó a su apartamento, que estaba en la calle 98, y le toqué la polla como me pidió y cuando tuvo un orgasmo fue exactamente igual que en mi sueño. Me hizo una polaroid, sentado en una silla, desnudo. Como no se me veía la cara le dejé que se la quedara. Cuando llegué

después del colegio y veían que la furgoneta no estaba aparcada en la entrada, entraban en pánico. Eso quería decir que había regresado, se había largado directamente al bar, y Marion había ido a recogerle. Ninguno de ellos tenía llave de casa, así que tenían que esperar en el jardín. «Angustiadados», según Pat. Era en esos momentos cuando Ed les propinaba las peores palizas. En el coche, camino de casa, Marion le contaba lo mal que se habían portado en su ausencia y él llegaba borracho y fuera de sí. Les decían que esperaran sentados en el jardín mientras Ed los bajaba uno por uno al sótano para pegarles. Un día, Pat «se derrumbó», según sus propias palabras. Uno de sus hermanos entró y ella empezó a escuchar sus gritos, y después sucedió lo mismo con su otro hermano. Se levantó y salió corriendo hasta el Instituto, donde pidió a gritos al guardia del cruce escolar que llamara a la policía. Cuando Ed llegó al Instituto, Pat se había refugiado en el despacho del director, pero enseguida llegó la policía y Pat se negó a volver a casa. Pasó un par de días con la familia de un policía. Después de este episodio, Ed dejó de pegarle, pero seguía pegando a sus hermanos. Según David, fue en 1963, a los nueve años, cuando empezó a tener ese sueño recurrente en el que se sumergía en un lago antiguo con cuevas subterráneas (en su línea del tiempo biográfica, dice que era «una charca»). A medida que se fue haciendo mayor, esta charca se convirtió en un lago lejano que buscaba constantemente y que nunca podía alcanzar.

a casa me miré en el espejo para ver si la experiencia que acababa de vivir se me había quedado marcada en el rostro; como si, por algún motivo, mi cara pudiera cambiar o envejecer instantáneamente. Como nadie se dio cuenta, volví hacerlo una y otra vez.

Mi madre se hizo amiga de una vecina mexicana que tenía dos hijos adoptados. Los dos retrasados. A uno de ellos, que tenía veinte años, le gustaba imitar el sonido de las locomotoras y de los pollos estrangulados, de madrugada. Tenía el apetito sexual de un chaval de veinte años y la mentalidad de un niño de ocho o nueve. Me llevó a la azotea la primera noche que nos dejaron solos y me bajó los pantalones y se bajó los suyos —recuerdo que me arrodillé en el frescor de la noche y me puse su polla dura y caliente en la cara y la olí y hundí mi nariz en el vello que tenía alrededor de la entrepierna y estuve a punto de desmayarme—. Estuvimos follando en la azotea y en la sala de calderas y en los callejones del vecindario, hiciera el tiempo que hiciera, durante varios años. Me daba miedo ser marica y estuve a punto de matarle después de la primera noche para que nadie lo supiera. En el año 1963, si tu familia se enteraba de que eras gay podía meterte en un manicomio donde te sometían a terapias como el electroshock. El día que había planeado acabar con él, me puso las manos encima e inmediatamente olvidé que quería asesinarle y volvimos a follar. Intenté obtener información en la biblioteca, averiguar qué era un «marica». La limitada información que pude conseguir me deprimió. Me dio por no bañarme en meses. Me mandaron a una serie de psiquiatras que se quedaban dormidos mientras les hablaba. Entré en una extraña depresión que me duró hasta los dieciséis o los diecisiete años.

**1964** Mamá me animaba a que pintara y dibujara, y también estudié mineralogía y paleontología. Choque cultural en el colegio de Hell's Kitchen. Me sacaba un dinerillo dibujando las fantasías sexuales de mis compañeros a cambio del dinero del almuerzo. Mi padre se presentó en casa unas cuantas veces, borracho. Esperaba a que volviéramos del colegio escondido en el portal del edificio. Escapábamos por los pelos. Dejó de venir. Nos concedieron un subsidio familiar; esperas interminables en oficinas atestadas y latas de diez kilos de carne de cerdo en conserva y de mantequilla de cacahuete. Por las noches, tomé la costumbre de colgarme del alféizar de una ventana que daba la octava avenida, sujetándome solo con los dedos, una



A la izquierda, la vecina mexicana que David menciona cuando habla del año 1963, con su hijo. Dolores aparece abrazada al perro. Pat, junto a su novio, Bob Fitzgerald, y David en primer plano. Tenía trece años. La fotografía está fechada en enero del 68, y lo más probable es que su relación comenzara en ese año, o incluso después.

**1964** Ed perdió su trabajo en el buque *United States*. A Marion le contó que había tenido una bronca y que había sido él quien había dejado el trabajo. Ella le creyó. Tanto Steven como David recordaban que le habían despedido. David aseguraba, además, que su padre había iniciado una pelea a bordo y le había roto a alguien una botella de güisqui en la cabeza. Ed empezó a trabajar en los barcos que atracaban en el puerto; se dedicaba a arreglar o a revisar los motores mientras la tripulación estaba en tierra. Un día, trajo un listín telefónico de Manhattan a casa y Steven encontró allí el número de su madre. Se lo contó a David y a Pat y los tres se fueron en

prueba de resistencia. Sesiones interminables de cine en la calle 42 por sesenta y nueve centavos; si dejabas las palomitas demasiado rato en la butaca de al lado, se las merendaban unas ratas enormes. Las butacas del palco eran una locura. Conocí a varios tipos allí. Conocí a un chaval en un campamento de verano que después se convertiría en mi compañero de correrías callejeras y de prostitución durante años. Pasaba muchos ratos en el museo de historia natural, y recuerdo el olor de los elefantes disecados al principio del invierno en las salas lóbregas y húmedas de los dioramas africanos. Los fines de semana, cruzaba el puente George Washington para ir a Nueva Jersey a jugar en los acantilados.

**1965** La familia se desmoronaba de manera lenta pero segura. Empecé a tener un sueño recurrente en el que estaba en un hotel, en un rascacielos. En todas las plantas había empleados en uniforme que indicaban a los huéspedes del hotel que se dirigieran al ascensor que les correspondía. En el sueño, bajaba por una escalera de servicio y en la entreplanta encontraba la puerta de un cuarto de baño de caballeros. La empujaba y entraba en un baño oscuro y húmedo que rezumaba sudor y sexo. El espacio estaba dividido en pesebres, como si fuera una cuadra con urinarios, y había un montón de hombres paralizados, como si les hubieran interrumpido mientras practicaban sexo, y cuando entraba en uno de los pesebres, me despertaba. Pesqué un pez en Central Park, lo metí en el acuario de peces tropicales que teníamos en casa y en una noche se comió a todos los demás. Ideé un plan para robar el diamante de la Esperanza y el



**David y su familia vivieron en esta casa de East Brunswick durante la mayor parte de los años que pasaron en Nueva Jersey, desde el otoño de 1961 hasta finales de 1965 o principios de 1966. No se conserva ninguna foto familiar de esta época.**

bici hasta la cabina más cercana. Steven llamó a Dolores y le preguntó: «¿Eres mi madre?» Empezaron a visitarla en secreto (cinco o seis veces, según recordaba Pat). A Marion le decían que querían pasar el día en el parque. Ella les preparaba un bocadillo, y se iban en bici hasta la parada del autobús. Dolores les recogía allí y los llevaba en coche a la ciudad. Si regresaban a casa a las cinco, nadie les preguntaba nada.

**1965** Un día, Dolores llamó a casa de Ed. Nadie podía recordar cuándo ni por qué, pero he decidido situar este suceso en este año porque fue entonces cuando la relación entre Ed y Dolores alcanzó su punto crítico. Era la primera vez que hablaban después del secuestro, y Ed estaba indignado. Pero a raíz de esta conversación, Dolores consiguió que le dejara visitar a sus hijos algunos fines de semana. Los recogía el sábado y se los devolvía el domingo. Nadie supo recordar con qué frecuencia tenían lugar estas visitas. De hecho, ninguno de los hermanos podía asegurar que Dolores hubiera estado en la casa de East Brunswick, pero Marion tenía la certeza de que había tenido una conversación con ella allí; recordaba, incluso, que le había dado una bofetada. Después, un buen día, Ed echó a los niños de casa. Según Marion, Ed se había sentido tan presionado por el regreso de Dolores que se había visto obligado a tomar esa decisión. «Después de todos estos años, ¿quieres que te los devuelva? Pues para ti». Cada hermano me contó una versión distinta de la despedida. Pat aseguraba que Ed los había dejado en la puerta de casa de Dolores. Lo recordaba perfectamente. Steven tenía la certeza de que habían quedado en un autoservicio Horn and Hardart de la estación de autobuses de la Autoridad Portuaria. Recordaba incluso que había tomado un trozo de tarta de especias. Cuando le entrevisté en 1990, David me contó que Ed los había llevado a un restaurante cerca de la Autoridad Portuaria, y los niños se habían quedado allí sentados mientras Ed le explicaba a Dolores la mierda de hijos que tenía,

zafiro Estrella de la India en el museo de historia natural. Si llevabas un mineral para que lo identificaran, el museo te daba un pase con el que podías acceder a los despachos de investigación de la quinta planta. En las polvorientas vitrinas de las salas de esa planta vi los restos de unos mamuts lanudos congelados que habían encontrado en el ártico.

**1966** En el colegio, me adelantaron un curso. Me daban clases de francés. Al mismo tiempo, la presión de mi sexualidad y de la sociedad era tan fuerte que comencé a desmoronarme. Pensaba en el suicidio una y otra vez. En una sesión del psiquiatra, cinco personas con bata blanca me hacían preguntas sobre mis sueños mientras tomaban notas en sus tablillas con sujetapapeles. A mi espalda, en aquella sala, había una ventana oscura de dos metros y medio de longitud; me explicaron que detrás del cristal me observaban veinte estudiantes, sentados en la oscuridad. La sexualidad ocupaba un lugar cada vez más importante en mi vida. Ligué con un tipo que intentó asesinar me en las apartadas avenidas que se extendían al oeste de times square. Escapé por los pelos; descubrí que no había aprendido nada de la experiencia de la muerte o de su cercanía. Dejé de bañarme; solo lo hacía si encontraba algún lago en jersey donde nadaba con la ropa puesta. Empecé a robar lagartos y serpientes en las tiendas de mascotas, y les construía casas en un rincón del apartamento donde vivíamos. Robé algunas tortugas en Woolworth y las solté en el estanque de los patos de central park, donde siguen viviendo todavía. Empecé a sacar malas notas.

Un viejo camaleón que había robado se encaramó al árbol de navidad cuando estaban encendidas todas las luces de colores y murió de un ataque al corazón. Cuando me prostituía y conseguía algo de dinero, me iba a la estación de autobuses de la calle 41 y me quedaba mirando los nombres de todas aquellas ciudades e intentaba imaginar en cuáles podría encontrar una masa de agua. Después, compraba un billete y me quedaba en el autobús hasta que veía un lago. Entonces, le pedía al conductor que parara y me ponía a nadar.

**1967** Fui testigo de cómo unos obreros de la construcción pegaban a un montón de *hippies* que se manifestaban en la quinta avenida en contra de la guerra de vietnam, con muñecas de plástico envueltas en sangre y quemadas con sopletes. Empecé a participar en algunas manifestaciones y aprendí a tirar piedras con bastante puntería. Seguía prostituyéndome de vez en cuando en

y le decía que ocuparse de ellos era tirar el dinero a la basura. Según Steven, Ed se había ido sin siquiera despedirse.

**1966** Dolores había abreviado su impronunciable apellido y ahora se hacía llamar Dolores Voyna. Todos sus hijos utilizaban ese apellido. El 10 de enero David empezó a ir al colegio en Nueva York. Tenía once años y estaba en sexto curso, en el colegio público de la calle 53 oeste. Dolores vivía en un apartamento de una habitación en Hell's Kitchen, trabajaba como secretaria y recepcionista, y no ganaba lo suficiente para mantener a tres niños. A finales de enero, en cuanto Pat cumplió dieciséis años, Dolores la acompañó hasta el Woolworth más cercano para pedir trabajo. Pat empezó a trabajar todos los días al salir del colegio y también los sábados. Le daba más de la mitad de su sueldo a su madre. Ed nunca les pasó ni un centavo, pero según Marion, Dolores les compraba ropa a los niños con su tarjeta de crédito. En mayo, Ed se mudó con el resto de su familia a Spotswood, Nueva Jersey, con la esperanza de que Dolores no pudiera encontrarle. En las notas de David se decía que leía como un alumno de décimo y que parecía que le gustaba la ciencia, aunque no participaba en clase ni se relacionaba con los demás niños. Se hizo amigo de una niña que vivía en el mismo edificio, Stephie. Escapó de un hombre que intentó abusar sexualmente de él en el edificio de la RCA, en el Rockefeller Center, pero ni Pat ni Steven estaban seguros de eso. Tampoco creían que se prostituyera a esa edad. «Recuerdo perfectamente cómo era David en esa época», decía Pat. «Estaba mucho más interesado en Stephie y en sus hámsteres».

**1967** David era un chico bajo y enclenque, y no aparentaba los doce o trece años que tenía. Empezó a frecuentar un salón de juegos a una manzana de su casa. Un día, un hombre le hizo unos mimos, y le preguntó si le gustaría ganarse diez pavos. David le arrancó los diez dólares y salió disparado en su patinete. La primera vez que se prostituyó fue con

Times Square. Nunca me preocupé por mi salud; no me hice un chequeo médico hasta los veinte años: un buen argumento para enseñar a los jóvenes cómo mantener relaciones sexuales sin riesgo en lugar de defender la absurda postura de la Iglesia, partidaria de la abstinencia sexual. Viajé con mamá y mi hermana a Florida, con los vecinos mexicanos: el chico mayor y yo nos pasamos todas las vacaciones follando en una cabaña medio en ruinas que había en la casa de campo que alquilamos; un día que fuimos a la playa de excursión, mi familia descubrió que manteníamos relaciones sexuales; me metí en el baño de un motel y estuve a punto de cortarme las venas con una cuchilla de afeitar, pero no conseguí reunir el valor suficiente para hacerlo. Otro día, de madrugada, fui a nadar solo y vi una manta raya saltando en el aire a la luz de la luna. De vuelta en Nueva York, apuñalé a mi hermano en la espalda en una pelea. Mientras esperaba a que llegara a casa la policía para detenerme, me entretuve jugando con mis lagartijas. Uno de ellas perdió la cola en un movimiento defensivo. La cola siguió serpenteando durante veinte minutos más o así para despistar a su depredador. En la comisaría, un poli me preguntó qué tenía en la mano y le respondí que era una



Navidades de 1967 en el apartamento de su madre en Hell's Kitchen. Esta es la última foto en la que aparecen los tres hermanos juntos, Pat, Steven y David. David tenía trece años.

un hombre que conoció en Central Park. Como le habían dicho que no se subiera jamás al coche de un desconocido, tomó un autobús para ir a casa de ese tipo mientras él le seguía en coche. David se ganó dos dólares y se los gastó en un helado con frutas y nueces. Steven encontró trabajo en una tienda de alimentación del barrio, y le entregaba a Dolores la mayor parte de su sueldo para intentar ganarse su aprobación, sin conseguirlo. Enseguida empezó a buscar la manera de pasar el mayor tiempo posible fuera de casa. En el edificio donde vivía Dolores había un portero durante el día y por las noches Steven se colaba en la portería. A veces dormía allí. Solía frecuentar un kiosco de periódicos en la esquina de la Octava Avenida con la calle 51, donde le adoptaron algunas personas que vivían en la calle, «desde mendigos a prostitutas». Ese verano decidió convertirse en vagabundo, pero cambió de opinión al llegar a las vías del tren del West Side. Aquel lugar daba miedo. Entonces decidió subirse a un autobús y marcharse a Nueva Jersey, donde pasó el verano con unos amigos. Localizó la casa de su padre en Spotswood y se pasó por allí, pero por suerte Ed no estaba en la ciudad. Cuando Ed regresó, le dijo a Marion que si Steven volvía a aparecer por allí no le dejara entrar. Al final del verano, Dolores, Pat y David fueron a recogerle. La noche siguiente, Dolores le anunció que David, Pat y ella habían decidido por mayoría que Steven tenía que irse de casa. Se encerró en el cuarto de baño y se puso a llorar. Cuando salió, rogó y suplicó hasta que Dolores cedió. Pocos días después, se encontró a Ed esperándole en el vestíbulo, enfadado porque Steven se había presentado en su casa de Spotswood. «Te voy a matar, maldito hijo de puta», le amenazó. Steven consiguió llegar hasta la puerta y salió corriendo en dirección oeste. Ed no pudo alcanzarle. En otoño de este año, después de saltarse un curso y pasar a octavo, David empezó noveno en la escuela pública. El Día de Acción de Gracias, Steven se despertó en la habitación del portero y se acercó hasta el kiosco de la calle 51. Uno de los vagabundos que se ganaban unos dólares ayudando allí, le preguntó por qué no estaba en casa. Cuando Steven le dijo que no era bienvenido, el hombre le llevó al comedor del Ejército de Salvación, en la décima avenida, le pagó la cena de Acción de Gracias y le dio algunos consejos para que no acabara como todos aquellos vagabundos

cola de una lagartija. Los polis pensaron que estaba loco de remate. El juez me soltó y me dejó a cargo de mi familia. Gané un premio de arte en el colegio.

**1968-1969** Me escapaba de casa algunas temporadas. Me introduje en el submundo de las relaciones entre hombres adultos y niños. Viví en distintos sitios, en jersey, en long island y en n.y. Si conseguí sobrevivir, fue gracias a la ayuda de algunas de aquellas personas, que me ofrecían comida y alojamiento. Cuando me prostituía en times square, me quedaba en la habitación de la pensión cuando se marchaba mi cliente. Seguía en el colegio, pero sacaba unas notas pésimas. Me aceptaron en el instituto de bachillerato de arte. Empecé a participar en manifestaciones del Partido de las Panteras Negras; me enfundaba un guante de cuero negro en el puño derecho. Enfrentamientos con la poli y con los antidisturbios; cada vez se me daba mejor lanzar todo tipo de objetos. Viví un tiempo en una caravana inhabitable, detrás de una gasolinera, en brooklyn, cerca del mar. Una mañana, mi compañero de correrías callejeras le prendió fuego y escapé de las llamas de milagro. Me colaba en los edificios de apartamentos por el montacargas y saqueaba las neveras. En verano, en la playa, robaba carteras de los pantalones de la gente que se estaba bañando; dejé de hacerlo cuando encontré una placa dorada de detective en una de ellas. Pasaba algunas temporadas en casa; rompí el cristal de la ventana de un puñetazo y me corté la muñeca. Seguía con mi costumbre de colgarme del alfeizar de la ventana por las noches.

Conocí a un abogado casado en times square que me llevó a su casa en jersey mientras su familia estaba de vacaciones en la playa. Acabé enamorándome de él; me ayudó a recuperar un poco la autoestima. A finales de 1969 me estaba muriendo de hambre lentamente. Me prostituía en el Museo de Cera Huberts de la calle 42, donde se podían ver los retratos de veinte presidentes pintados en cabezas de alfiler, en vitrinas con cristales de aumento. Mi compañero de correrías y yo vaciamos una bolsa entera de pelotas de goma Super Balls desde una cornisa del empire state building para ver si rebotaban el doble de la altura del edificio. El experimento fracasó. Robé un aligátor en los grandes almacenes Macy's y lo solté en el estanque de los patos de central park. Esnifé pegamento durante una temporada y fumaba hachís y maría con los *hippies* del parque. Una noche, un policía enloquecido me dio una paliza en el metro; casi acabo en el hospital.

En el instituto de bachillerato de arte conocí a una profesora que se ganó todo mi respeto. Un día, empezó a

que les rodeaban. Steven no recordaba qué le había dicho exactamente, pero nunca olvidó lo bien que se había portado con él aquel «indigente».

**1968-1969** David y Steven seguían peleándose, como siempre, pero en casa de Dolores no había manera de separarlos. Sin embargo, un día consiguió que pararan amenazando a Steven con llamar a una chica que le gustaba y contarle lo desagradable que era (Dolores debía de conocer a la madre de la chica). Steven agarró la libreta de direcciones de su madre y se fue corriendo hasta el kiosco de la calle 51. Esa noche no volvió a dormir. Al día siguiente, David se presentó en el kiosco, y como Steven no soltaba la libreta, le clavó una navaja en el brazo. Le tuvieron que dar cuatro o cinco puntos. Por aquel entonces, Dolores salía con un policía, así que un par de semanas después del apuñalamiento, la policía recogió a Steven en el kiosco de periódicos y le explicó que tenía dos opciones: la cárcel de Riker's Island o el orfanato. Así fue como le convencieron para que ingresara en el Hogar para el Cuidado y la Instrucción de Niños Pobres y Desamparados de la Ciudad de Brooklyn. Tenía quince años. A Pat la trasladaron al Woolworth de la 59 con Broadway, donde conoció a Bob Fitzgerald, el subdirector de esa sucursal, y empezó a salir con él. El 4 de Julio, Fitzgerald y ella decidieron ir a Coney Island a ver los fuegos artificiales, ante la oposición de Dolores, que insistió en que Pat se quedara haciéndole compañía. Le advirtió que si se iba de casa no volvería a entrar. Cuando Pat regresó a las once de la noche (como había prometido), se encontró la maleta en la puerta. Dolores no le abrió la puerta ni contestó al teléfono. Pat paso tres días en un hotel. Por fin, consiguió quedar con su madre, que le sugirió que se fuera a vivir al YWCA (la Asociación Cristiana de Jóvenes). Pat, que estaba a punto de empezar su último año de secundaria, se fue a vivir a una residencia femenina donde pagaba todos sus gastos con su sueldo de Woolworth. Al poco tiempo, se vio obligada a pedir un subsidio. David, que en esa época todavía defendía a su madre, se encontró con Pat un día en la tienda y la invitó a cenar el Día de Acción de Gracias. Pat no aceptó. David tenía catorce años y estaba en el décimo curso del

hablar del color morado de un árbol que había al otro lado de la calle y se emocionó tanto que acabó subiéndose a un pupitre. Estaba embarazada y dejó de dar clase a mitad de curso. Otros profesores destrozaban mis obras, construcciones en tres dimensiones de las calles de la ciudad llenas de extremistas melencólicos que disparaban a la policía desde las ventanas y las azoteas, y lanzaban bombas y cócteles molotov. Los polis eran cerdos de granja con el uniforme de la policía de Nueva York. Cuando el director aparecía por clase, los profesores de arte escondían mis obras detrás del radiador o las tiraban directamente al cubo de la basura cuando yo no los veía. La guardia nacional disparó y asesinó a algunos estudiantes en Ken State y en Augusta, Georgia. Intenté prenderle fuego a la escuela para conseguir que cerrara y se uniera a una huelga en protesta por la guerra de Vietnam que se había convocado en todos los campus de la nación. Con el artefacto que construí solo conseguí chamuscar las paredes de una escalera de servicio. Fue un momento importante para mí, pues comprendí que el activismo e ir en contra de la ley tienen consecuencias. Si formas parte de una minoría no es difícil entender que las leyes no son un reflejo de la sociedad real en la que vives, sino mecanismos para controlar y silenciar la diversidad. ¿Cuándo fue la última vez que hablaste con un representante político? En aquel entonces, decidí renunciar a determinados gestos violentos por los posibles daños que podía ocasionar a personas inocentes; pero nunca rechazaré la opción de la violencia, teniendo en cuenta el entorno en el que vivimos. Hasta que todas las personas que viven en este país cuenten con una representación total y justa, creo que las leyes que defienden los tribunales tienen poco que ver con mis propias determinaciones en relación con mi actividad, tanto mental como física.

**1970** Dejé el colegio y me pasaba todo el día en la calle. Estuve a punto de morir asesinado dos veces más en hoteles de mala muerte y en las calles laterales de Times Square. Una vez me drogaron, me violaron y me dieron una paliza mientras estaba inconsciente. En casa de un expresidiario, tuve que saltar por la ventana desde un segundo piso para huir de una redada de la brigada antivicio, que nos había seguido hasta allí. Estaba desnudo, pero nadie se dio cuenta. Conocí a un jefe de los *boy scout*, un cristiano fervoroso, que trabajaba en un banco en el centro de la ciudad. Pasamos una semana en un campamento de los *scouts*, y follábamos en el bosque y en las cabañas del campamento, que estaba vacío. Ligué

Instituto de Secundaria de Música y Arte. Tenía una profesora de arte que le encantaba, Betty Ann Hogan. Ella le recordaba como un chico solitario y «esmirriado», pero siempre parecía aseado, no era un niño abandonado. A veces hacía novillos con uno de los pocos amigos que hizo en el instituto, John Hall. Viajaban a la aventura. Una vez estuvieron en Inwood Hill Park. Según John Hall, era evidente que David ya conocía aquel lugar. Le enseñó una cueva lo suficientemente grande para pasar la noche allí. David tuvo una aventura con un discapacitado psíquico de veinte años llamado Anthony. Sus madres eran amigas, y la noche en que se conocieron tuvieron relaciones sexuales en la azotea del edificio donde vivían. La madre de Anthony invitó a Dolores y a David a pasar las vacaciones en Florida. Dolores invitó a Pat, que tuvo que pagarse su parte, aunque es probable que aquello fuera un intento de reconciliación. Estuvieron en algún lugar «en el culo del mundo», según recordaba Pat, y dormían en una caravana. David y Anthony dormían en una cabaña en ruinas, porque no había sitio suficiente para los cinco en la caravana. Pat no recordaba si les habían sorprendido in fraganti, pero David y Anthony se pasaban todo el día allí encerrados y «armaban bastante escándalo». Pat decidió quedarse un poco más en Florida, y Dolores le atizó con un zapato de tacón de aguja. Lo más probable es que este viaje tuviera lugar en el verano del 1969 porque...

**1970** ...algo se torció en el penúltimo curso de David en el Instituto. Entre el otoño de 1969 y junio de 1970, tuvo setenta y tres faltas de asistencia en el colegio y cincuenta y tres retrasos, suspendió cuatro asignaturas y aprobó otras tres por los pelos. Además, se peleó con su amigo John Hall, que le veía tan poco que dio por supuesto que David había dejado el instituto. David tenía quince años, y lo más probable es que fuera en este momento cuando empezó a hacer la calle. Pasaba días, semanas, incluso, sin aparecer por casa. Una noche estuvo a punto de morir asesinado cuando un cliente le pidió que le diera todo su dinero

con algunos marineros en times square, y viví algunos de los momentos más sexis que recuerdo. El abogado de jersey me ayudaba a sobrevivir. Dejé de tener sexo con él, pero quedábamos de vez en cuando y me daba conversación, cariño y, a veces, suplementos en metálico. Robaba a menudo para conseguir ropa limpia; dejaba la ropa sucia en los probadores de los grandes almacenes. Una vez, metí unas zapatillas mugrientas y putrefactas en el arcón de congelados de un supermercado de greenwich village y me puse unas nuevas que encontré en otro pasillo.

Conocí a un estafador en times square que había falsificado su título de psiquiatra y trabajaba como terapeuta en un hogar de acogida para jóvenes que acababan de salir de la cárcel. Viví con él durante dos meses, hasta que se cansó de los animales que yo robaba en las tiendas de mascotas y le metía a casa. La gota que colmó el vaso fue un sapo africano de más de diez kilos que me guardé debajo del brazo en la exhibición de animales del coliseum y que me llevé a casa. Aquel tipo consiguió que me admitieran en el hogar de acogida alegando que corría riesgo de acabar en la cárcel. Follábamos a escondidas. Conocí a otro expresidiario que me ayudaba a hacer experimentos con un magnetófono. Grabábamos sonidos callejeros divertidos y los reproducíamos todos a la vez, sentados en una cámara frigorífica en la duodécima avenida. Nos echaron del hogar de acogida y vivimos en la calle durante un año.



David contó la historia de sus años de adolescencia —los años en los que, entre otras cosas, se prostituía y vivía en la calle— en el cómic *7 Miles a Second* (1996), una obra que creó en colaboración con James Romberger y Marguerite Van Cook. Arriba, detalle de la portada. No se conserva ninguna foto de David de estos años.

—solo tenía setenta centavos— y después le llevó a punta de navaja hasta la duodécima avenida. De pronto, se detuvo delante de ellos un autobús vacío que acababa de terminar su ruta y David se zafó del tipo de un empujón y gritó al conductor pidiendo auxilio. El artista David Saunders, que estudió en la misma Escuela de Arte y Música, recordaba haber conocido a un tal David Voyna cuando él también estaba en su penúltimo curso. Parece ser que se dio cuenta de que le conocía de antes, de las calles, concretamente de la Fuente Bethesda de Central Park, que por aquel entonces era un lugar donde solían reunirse los *hippies*. «No importaba que se hiciera de noche o que empezara a llover: siempre se quedaba allí un grupito de personas que en realidad no tenían adónde ir». Los dos davids pasaron la noche en el mismo lugar en cuatro ocasiones: en una de las viviendas vacías que en aquel entonces recorrían la Columbus Avenue hasta Harlem; en un edificio del Bowery, cerca de la Calle Cuatro, y dos veces en Central Park. Pero David todavía regresaba de vez en cuando a casa de su madre, y a veces se quedaba a dormir en las habitaciones de hotel que alquilaban sus clientes. Dejó de verse con sus hermanos. Intentó provocar un incendio en el instituto con un artefacto casero que había aprendido a construir en algún manual de terrorismo anarquista, pero no lo consiguió (tanto los profesores como los alumnos recordaban un pequeño incendio en las escaleras de servicio, pero nadie sabía quién lo había provocado). A los dieciséis años, con el comienzo del nuevo curso, su vida se estabilizó en cierta medida. Parece ser que fue entonces cuando conoció a Syd, un abogado casado de Nueva Jersey. Syd se convirtió en uno de los «clientes habituales» de David, y luego en algo más. Como explicaba David, «me dio un calor emocional del que yo carecía por completo y se mantuvo en contacto conmigo hasta que dejé las calles».

**1971** Mi compañero de correrías estuvo a punto de matarme varias veces: hui con un grupo de travestis por la orilla del río hudson. Mi amigo y yo éramos sus «hombres» y a veces cuidaban de nosotros en casas de beneficencia y en apartamentos de mala muerte en el lower east side. Intentamos cometer algún atraco, pero siempre fracasábamos estrepitosamente. Excursiones de un día al aeropuerto kennedy, donde saltamos la valla para colarnos en las pistas de despegue. Salíamos de entre los juncos de la cuneta justo en el momento en que el avión despegaba y el chorro del reactor nos tiraba al suelo y nos caíamos de culo; los guardias de seguridad del aeropuerto nos zurraban. Soñaba con tener una casa en el campo. Estaba tan hecho polvo, que cada vez que daba una calada a un cigarrillo sin filtro lo manchaba de sangre. Me había convertido en un esqueleto andante. Solo podía vender mi cuerpo a los tipos más violentos y repugnantes de times square; me estafaban constantemente. Acudí al ejército de salvación en busca de ayuda, pero el encargado me dijo: «No ayudamos a la gente como tú». Me arrepentí de haber dejado tanta calderilla en las huchas del ejército de salvación en navidad cuando era un crío. Regresé al hogar de acogida; decidí convertirme en un ciudadano modelo hasta que ahorrara dinero suficiente trabajando como celador para marcharme de la ciudad. Intenté cruzar el país en bicicleta; solo conseguí llegar hasta Ohio. Me marché al norte y empecé a trabajar en la granja de un veterano de vietnam.

**1972-1973** Trabajé como agricultor en una granja en la frontera con Canadá. Se suponía que teníamos que compartir los beneficios que sacáramos de un huerto de diez acres. Cuando llegó el momento de la cosecha, el veterano intentó atropellarme con su camioneta. Volví a n.y. Hacía la calle esporádicamente en times square para conseguir ingresos extra. Empecé a trabajar como dependiente en una librería de times square (la librería legit) y me enamoré de una mujer. Mantuvimos una relación que duró medio año. La interrumpí cuando me di cuenta de que era marica, y decidí atravesar los estados

**1971** En junio, David no consiguió los créditos suficientes para graduarse. En agosto, viajó en calidad de «joven en riesgo de exclusión» a un campamento de verano organizado por la Outward Bound School en las costas de Maine. Empezó a escribir un diario por primera vez, donde dejó constancia de lo mucho que odiaba esa experiencia. ¿Bajar acantilados? ¿Vivir de la tierra? Echaba de menos Nueva York, donde, si te morías de hambre, por lo menos podías robar algo de comida. Volvió a casa con la intención de aprobar las asignaturas que le quedaban para terminar la enseñanza secundaria. En lugar de ello, se pasaba todo el día en la calle. Decía que no recordaba por qué su madre le había puesto de patitas en la calle: «Sucedió algo. Puede que, simplemente, me dijera: “No quiero volver a verte por aquí”. Soy incapaz de recordarlo». Sí recordaba los encuentros sexuales con marineros, y las noches que había dormido en los portales, y también que una vez había saltado desnudo por la ventana del apartamento de un expresidiario en una redada. También recordaba que le habían drogado, le habían violado y le habían pegado. Un vigilante nocturno de la Alianza de Activistas Gais de Wooster Street le dejó quedarse allí a dormir durante unos meses. Seguía haciendo la calle, pero aún no había salido del armario. Se fue a vivir con un tipo que había conocido en Times Square y trabajaba como terapeuta en un hogar de transición para chicos que acababan de salir de la cárcel. Con el tiempo, consiguió que admitieran a David allí. El único miembro de la familia con el que David mantenía el contacto era Pat, pero fue él quien la llamó. Ella no sabía que David se había ido de casa, porque nunca llamaba a su madre. No quería saber nada de ella.

**1972-1973** La gente que llevaba el hogar de acogida quería que David buscara trabajo, y le consiguieron ropa decente para que pudiera vestirse. David recordaba que le habían rechazado como cargador de muelle, como conserje. En el hogar de acogida, también conoció al peligroso e imprevisible Willy, que había estado en la cárcel por intentar asesinar a sus padres adoptivos. David y Willy se fueron a vivir juntos —o les echaron— aunque un orientador le dijo a David que podía volver cuando quisiera siempre que lo



Sobre y portada del regalo de boda que David creó para Pat: nueve dibujos con lápices de colores emulando el estilo de Edward Gorey. En la banda se puede leer: «Las obras desconocidas de un fotógrafo anticuado, por David Voyna, 1972».



A principios de 1974, David se fue a vivir a una granja en el norte del estado de Nueva York, cerca de la frontera canadiense. Tenía diecinueve años, y se hizo su primer autorretrato. También fotografió algunas escenas de la granja. Guardó los contactos en un sobre en el que escribió: «PRIMERAS FOTOS (HORRIBLES)».

unidos colándome en trenes de mercancías por la ruta norte. Viví en san francisco durante un año y me ganaba la vida vendiendo huevos de contrabando. Salí del armario y me di cuenta de lo sano y lo tranquilo que me sentía.

Descubrí que la homosexualidad era una brecha que me separaba lentamente de una sociedad enferma. Me convertí en escritor y empecé a hacer fotos con una cámara que había robado para mí uno de mis compañeros de correrías antes de que yo dejara de hacer la calle.

hiciera sin Willy. Pat, que ahora vivía en Forest Hills con su nuevo marido, Bob Fitzgerald, alquiló un apartamento en Queens para David y para su amigo. Les pagó el alquiler del primer mes y el dinero de la fianza, pero parece ser que David y Willy no vivieron en ese piso mucho tiempo más. David tuvo que acudir al hospital con un dolor insoportable provocado por una muela cariada. Con la boca sangrando, se presentó en casa de Dolores para pedirle la cartilla de Medicaid. Su madre le dijo que la metiera por debajo de la puerta cuando hubiera terminado. Willy y él dormían en las azoteas, en los cuartos de calderas y en un autobús abandonado en Houston Street. A veces Willy «se cabreaba tanto que intentaba apuñalarme». Intentaron cuidar casas cerca de la Brooklyn Academy of Music, que en aquel entonces era una zona con un elevado índice de delincuencia, pero siempre les robaban, aunque aseguraran con clavos todas las ventanas. Se quedaron a dormir en casa de unos transexuales que conocía Willy, y después probaron en un albergue de beneficencia en el que las puertas de las habitaciones estaban cortadas por arriba y por abajo y «un tipo rarísimo, con la baba colgando, intentaba colarse a rastras en nuestra habitación». Robaron unos cuchillos de carnicero en Macy's para intentar atracar a la gente. Pero fue un desastre. David se dio cuenta de que tenía que alejarse de Willy y suplicó a los responsables del hogar de acogida que le volvieran a admitir. Una vez allí, consiguió graduarse, en septiembre, poco después de cumplir los diecinueve años. Descubrió a Rimbaud, a Kerouac y a Genet. Pat y Bob Fitzgerald fueron a verle al hogar de acogida y decidieron sobre la marcha llevárselo a Forest Hills. David encontró trabajo en el Pottery Barn original de Chelsea. Allí conoció a otro joven escritor, John Ensslin, que no tardó en convertirse en su mejor amigo. Pasaban horas preparando paquetes en el sótano de la tienda mientras hablaban de poesía. Pat quería que su padre conociera a Fitzgerald, así que fueron a verle a Spotswood, y se llevaron a David con ellos. Este debió de ser el primer contacto que David tuvo con su padre desde que Ed les echó de casa. Fitzgerald recordaba que David no había abierto la boca en todo el día.

**1974** Vi «un chant d'amour» de genêt, que me confirmó que podía superar el odio que siente la sociedad por la diversidad y por los homosexuales. Leí a Burroughs y a otros autores, y comprendí enseguida que la sociedad norteamericana ha estado reprimiendo una realidad: comprendí que si hubiera conocido en mi adolescencia a algunas de estas personas o hubiera leído sus obras habría dejado las calles antes, sin tener que cargar con la culpa de la nación sobre mis espaldas. Comprendí que aquí no se gobierna ni se ha gobernado jamás para el pueblo; y me sentí más libre, después de darme cuenta de esto. A principios de invierno, regresé a Nueva York haciendo autoestop durante cuatro días. Monté en un avión cherokee de un solo motor pilotado por un tipo que se dirigía a Reno para recoger el dinero que había ganado apostando. En las afueras de Reno me recogieron dos adolescentes armados con escopetas en una camioneta que después averigüé que era robada. Al anochecer, pararon en las montañas, me apuntaron con sus rifles y me dijeron que pensaban matarme, pero que, si al final no se decidían a hacerlo, moriría de todas maneras en un tiroteo, porque les perseguía la policía por atraco a mano armada y por cruzar la frontera del Estado, y no estaban dispuestos a entregarse. Estuve treinta y cuatro horas con ellos, hasta que llegamos a las inmediaciones de Denver. Por el camino, atracaron varios supermercados. Me dejaron en una carretera de tierra y dieron la vuelta a la camioneta. Pensé que iban a matarme y que después volverían a la carretera interestatal. Salí corriendo y me refugié en el bosque; más tarde, me recogió uno de los *pranksters* de Kesey<sup>3</sup>, que me llevó hasta San Luis, a más de dos mil kilómetros de allí. Dormimos en un maizal, creo que fue en Kansas. Por fin, conseguí llegar a casa, después de atravesar varias tormentas de nieve en un coche robado con una mujer mayor y su hija, que acababa de dar a luz un bebé. Les conté a mis familiares y amigos que era homosexual. Empecé a escribir monólogos callejeros, historias de personas que vivían y trabajaban en la calle. Sueños recurrentes de tornados y maremotos que me han acompañado hasta hoy.

**1975-1978** Más viajes en autoestop de costa a costa. Breves incursiones en México. Más viajes en trenes de mercancías. En uno de ellos, coincidí con un tragasables de veintiún años. Conocí la miseria de la gente que se dedica a recolectar fruta en este país. Escribía y dibujaba, y seguía haciendo fotografías. Recuerdo este periodo de la

**1974** A principios de este año, David vivía en una granja a las afueras de Churubusco, Nueva York, cerca de la frontera canadiense. Preparaba cubos de compost y ayudó a demoler una casa vieja, entre otras tareas. En abril de este año, David publicó en *Novae Res*, una revista de poesía mimeografiada editada por Ensslin, cuatro poemas y algunas ilustraciones, incluida la de la portada. Esta fueron sus primeras obras publicadas. En primavera, David volvió a casa de su hermana en Queens y decidió viajar a California en bicicleta. Dos semanas después, la llamó a Cobro Revertido desde Ohio. Le habían robado la cartera mientras dormía en el campo. Además, se encontraba muy enfermo. Pat y Bob le enviaron dinero. Cuando regresó a Queens, ingresó en el hospital con neumonía, y después volvió a la granja del norte del Estado, donde pasó la mayor parte del verano. A finales de agosto, volvió a Nueva York. Su hermana había empezado a trabajar como modelo y se marchó a Europa en septiembre de ese año. David consiguió un empleo en la librería Barnes & Noble, en Manhattan, cuando todavía pertenecía a una cadena llamada Bookmaster's.



En el verano de 1976, David hizo un viaje a través del país con su amigo del instituto John Hall (derecha). Viajaron sobre todo haciendo autoestop, porque montar en los trenes que aparecen en esta fotografía les pareció una experiencia bastante peligrosa.

**1975-1978** En enero del 75 David se había instalado en casa de su colaboradora y buena amiga Peeka Trenkle, que vivía con su novio en un apartamento enorme en la esquina de la 104 y la West End Avenue. El 31 de enero, David dio su primer recital en público, organizado por Ensslin

historia norteamericana como un gran espacio en blanco en la historia de la nación. En el ámbito social la codicia era cada vez más acusada y descarada. Todos nos quitamos un peso de encima cuando los setenta llegaron a su fin. Me fui a vivir a París y a Normandía para toda la vida. Duré un año, e inicié una relación fantástica con un tipo que no hablaba inglés. Intenté escribir mi biografía. Trabajé en una serie de dibujos que revelaban todo aquello que la gente no revela por culpa de las presiones. Mi visión del proceso de creación evolucionó. Empecé a madurar la idea de desarrollar y conservar una versión auténtica de la historia en forma de imágenes/escritos/objetos que impugnaran las formas de «historia» sancionadas por el Estado, aunque, en realidad, sabía que esa versión no podía durar demasiado. Mi padre se suicidó.



Durante una visita al Palacio de Vaux le Vicomte, cerca de París, en mayo de 1979, con su novio francés Jean-Pierre Delage (izquierda) y su exnovio americano Brian Butterick. Los dos posaron más adelante para la serie de *Arthur Rimbaud in New York* (1978-1979).



Jean-Pierre Delage. David mantuvo su relación con él años después de regresar a Nueva York.

en el Morning Star Arts Center de Union City, Nueva Jersey. Ese mismo verano viajó por primera vez a California —en autobús— y cuando regresó se apuntó al taller de poesía de Bill Zavatsky, en el Poetry Project del East Village. David y Ensslin decidieron poner en marcha una revista llamada *Red M*, que significaba «Red Mirage» [Espejismo rojo] o «Red M I Rage»<sup>4</sup>, como solía decir David. Empezó a salir con una chica, Jezebel Cook, y la relación se prolongó durante varios meses. Publicó poemas en revistas como *Coldspring Journal*, hizo amistad con muchos poetas, como Janine Pommy Vega, y viajó hasta Montreal haciendo autostop para visitar a otro poeta con el que había tenido una aventura, Michael Morais. Se encontró con su amigo del instituto John Hall y en el verano de 1976 decidieron viajar hasta California haciendo autostop y colándose en trenes de mercancías. El viaje en tren fue muy difícil y David decidió que no quería repetir la experiencia. Empezó a recopilar historias que le contaba la gente con la que se cruzaba, las historias que publicaría años después con el título *Sounds in the Distance* (1982). En San Francisco trabajó como clasificador de huevos. En octubre de 1976, cuando estaba haciendo autostop para volver a Nueva York, le recogieron dos adolescentes en una camioneta que pararon para atracar un par de tiendas y le amenazaron con matarle. Le dejaron bajarse en un camino de tierra, salió corriendo y se refugió en un bosque. A su regreso a Nueva York, se fue a vivir con unos poetas gays a Brooklyn. Se había dado cuenta, probablemente en San Francisco, de que era gay. Salió del armario y se lo confesó a Ensslin y a otros amigos. Ligaba casi todos los días en el paseo peatonal de Brooklyn y recuperó su trabajo en Bookmaster's. Después de un recital en Prospect Park Branshell, David conoció a Brian Butterick, uno de los pocos amigos de esta época con los que se mantuvo en contacto durante el resto de su vida. En diciembre de 1976, Ed Wojnarowicz se suicidó. David siguió escribiendo poesía durante un año y medio más. El primer y único número de *Red M* se publicó por fin a finales de la primavera de 1977. Conoció a Herbert Huncke y a su buen amigo Louis Cartwright en un Laundromat. Empezó a trabajar en un libro de monólogos de Louis que nunca llegó a terminar. En septiembre del 78, David se marchó a París, donde vivía su hermana. Allí conoció a Jean-Pierre Delage y se enamoró por primera vez.

1979 Empecé a trabajar en mi primera película en Súper 8, rodada en las navieras y en los almacenes abandonados del río Hudson. La película trataba sobre la HEROÍNA: la rodé con amigos que habían empezado a tontear con esa droga intravenosa, con la vana esperanza de que les haría replantearse su actitud. La película no se llegó a montar. También comencé una serie fotográfica titulada *ARTHUR RIMBAUD IN NEW YORK* en la que jugaba con la idea de la compresión de «la actividad histórica y el tiempo histórico», fusionando la identidad del poeta francés con algunas actividades urbanas, ilegales en su mayoría, que se practicaban en Nueva York en aquel momento. Trabajé en algunos clubs de rock and roll, como Danceteria. Empecé a pintar estarcidos en las calles. Tocaba instrumentos infantiles y reproducía sonidos grabados con un magnetófono en un grupo musical llamado 3 TEENS KILL 4—No Motive [Tres adolescentes asesinan a cuatro personas - Sin motivos], un nombre basado en un titular del New York Post. El otro nombre que barajamos pero que al final rechazamos, a mi pesar, era *SISSIES FROM HELL* [Maricones del infierno]. Nuestra canción más famosa era una versión de «Tell Me Something Good» con extractos radiofónicos del intento de asesinato de Reagan y de las bromas que el presidente hizo a la prensa, con risas enlatadas de la tele de fondo. Conseguimos sacar un disco después de superar infinitas presiones, pero dejé el grupo para concentrarme en el arte visual y en la escritura. Planeé una serie de «instalaciones de acción» con Julie Hair, una de mis compañeras del grupo musical: acciones ilegales cuya finalidad era dar a conocer unas nociones de «arte» y de «cultura» que la mayoría de las galerías ignoraban deliberadamente. Una acción que tuvo mucho éxito fue el estarcido de un plato vacío con un cuchillo y un tenedor en la pared de las escaleras de la galería de Leo Castelli, donde también pintamos el estarcido de un bombardero y una casa en llamas y la silueta de un hombre que retrocede asustado, y después tiramos por el hueco de la escalera unos noventa kilos de huesos de vaca ensangrentados que habíamos conseguido en la calle 14, en el Meatpacking District. Esta acción la llevamos a cabo a plena luz del día, a la una, en una animada tarde de sábado. También barajamos la idea de situar pelotones de fusilamiento instantáneo en los grandes almacenes Macy's, en la cafetería de Woolworth's o en las animadas calles de N.Y. y fotografiar lo que sucedería si importáramos dictaduras militares a nuestro país en lugar de exportar este tipo de regímenes y de actividades, que es lo que suele hacer el gobierno de los EE.UU. Mis amigos me disuadieron, pues estaban convencidos de que me acabaría disparando uno de esos miembros del departamento de policía de N.Y. que a veces se exceden en el cumplimiento del deber.

1979 En París, David escribía todos los días mientras Jean-Pierre se iba a trabajar, y fue allí donde encontró un estilo literario propio. Regresó a Nueva York en junio, y se fue a vivir con Brian Butterick, que había sido su amante antes de marcharse a Francia. David frecuentaba con asiduidad los muelles del río Hudson. En uno de los efímeros trabajos que consiguió, aprendió a revelar fotos y a manejar una fotocopidora Photostat, y así pudo fotocopiar la portada de las *Iluminaciones* para crear una careta de tamaño natural de Arthur Rimbaud. Ese verano, empezó a trabajar en las fotografías de la serie *Arthur Rimbaud in New York* (láminas 2-11) con una cámara prestada y con Brian posando como modelo, aunque también colaboraron John Hall e incluso Jean-Pierre, cuando venía de París. Pegó en uno de sus diarios su primer dibujo de una casa en llamas, una imagen que luego utilizaría para uno de sus estarcidos. Creó el *collage Untitled (Genet after Brassai)* (lámina 13), que en 1990 se convertiría en el blanco de los ataques de la derecha religiosa. Escribió un texto impresionista sobre los muelles, «Losing the Form in Darkness», que después incorporaría a su libro *Close to the Knives*.



Después de que cerrara Danceteria por primera vez, los empleados de este club nocturno organizaron una fiesta benéfica. David creó este folleto para anunciarla, con una foto de su amigo y compañero de trabajo Iolo Carew echando humo por la boca. En la fiesta actuó por primera vez el grupo de David, 3 Teens Kill 4—No Motive.

**1979-1982** Escribí algunos textos en los que describía los interiores y las actividades del submundo sexual de los almacenes abandonados que recorren el Hudson. De día y de noche, en verano, en invierno, en primavera y en otoño, registraba los sonidos, las imágenes, los olores y los movimientos, así como las alucinaciones que se observaban dentro de esos almacenes. De vez en cuando, también hacía fotografías de los efectos de la exposición de estos edificios a los elementos y al fuego. Fui testigo del deterioro gradual de estos territorios de caza sexual mientras la pobreza se extendía por todo el país bajo la administración Reagan. Los ladrones degollaban a la gente que frecuentaba aquellas naves, les disparaban y los tiraban al río, etc. Las autoridades municipales, como de costumbre, se mostraban indiferentes ante la muerte de personas pertenecientes a minorías, sexuales o de cualquier otro tipo. Empecé a explorar activamente las posibilidades del arte como registro de la época en que vivimos y también como vehículo de comunicación entre los miembros de determinadas estructuras y minorías sociales; aprendí a confiar en la visión y en la versión de los acontecimientos de los individuos, en lugar de dar crédito a la versión oficial del gobierno que aparecía en el telediario de la noche. Cada vez encontraba más esperanza en mis «diferencias» y en el distanciamiento simultáneo y gradual de la estructura social establecida, impuesta y legislada.



David calificó los contactos en los que aparecía esta imagen como las «primeras instantáneas» de Peter Hujar. David utilizó muchas imágenes de Hujar tumbado boca arriba a lo largo de su carrera, desde su primera pintura, *Untitled (Green Head)* (1982, lámina 54), a las fotos que tomó inmediatamente después de la muerte de su amigo, (*Untitled*, 1988; láminas 83-85), pero no usó esta fotografía en concreto hasta 1988-1989, cuando la incorporó a *Biography of Peter Hujar (7 Miles a Second)*.

**1979-1982** Trabajó en algunos clubes de rock and roll. Empezó a pintar estarcidos en las calles. Tocaba con el grupo 3 Teens Kill 4—No Motive: intercalaba grabaciones y tocaba instrumentos de juguete. Planeó una serie de «instalaciones de acción» con Julie Hair, su compañera de 3 Teens Kill 4, pero solo llevó a cabo una, que consistió en tirar huesos de vaca ensangrentados en las escaleras de la entrada de la galería Leo Castelli en el SoHo. A principios de 1981, David ya había conocido al fotógrafo Peter Hujar en un bar del East Village. Después de una aventura que duró más o menos un mes, se hicieron amigos íntimos. David empezó a pintar en uno de los muelles del río Hudson, al principio de Canal Street, y participó en algunas exposiciones colectivas en dos galerías nuevas del East Village: Civilian Warfare y Gracie Mansion. En 1981, los Centros de Control de Enfermedades anunciaron que habían descubierto un nuevo «cáncer de los gais», que después identificarían como el sarcoma de Kaposi. En un artículo que apareció en el *New York Times* se decía que «aún no existen pruebas de que sea contagioso».

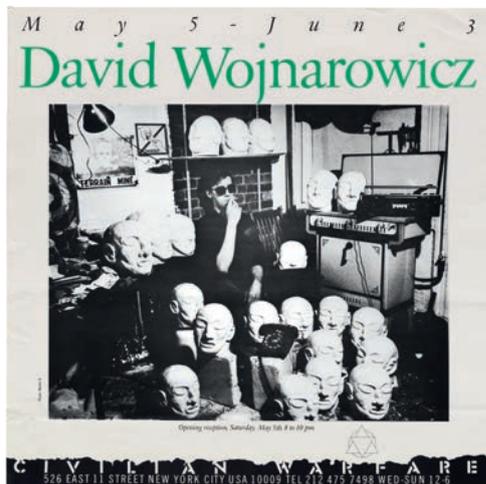


David y Peter salían juntos a menudo a hacer fotos. Es probable que David tomara esta fotografía de Peter en Caven Point, Nueva Jersey, que en aquel entonces era uno de sus lugares destaralados predilectos. Al fondo se pueden ver las Torres Gemelas.

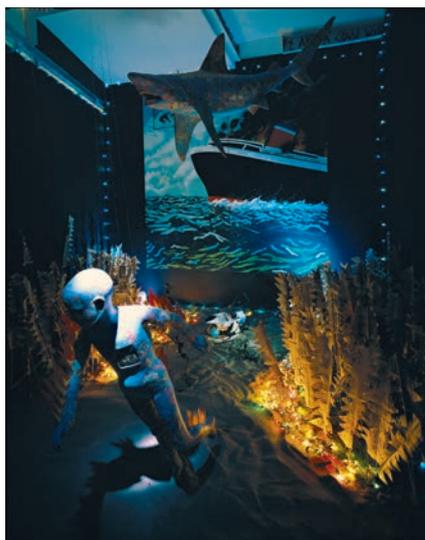
## FECHAS POSTERIORES DECISIVAS

**1983** En junio, David inauguró su primera exposición individual en Civilian Warfare.

**1984** En mayo, inauguró su segunda exposición en Civilian, pero ese mismo año la muestra se trasladó a la Gracie Mansion Gallery.



Cartel de la segunda exposición de David en la galería Civilian Warfare, que se inauguró en mayo de 1984. En la fotografía, de Marion Scemama, aparece David en la cocina de su casa con numerosas esculturas de cabezas de alienígena a medio terminar.



Esta instalación que presentó en la Gracie Mansion Gallery en noviembre de 1984 es la primera obra en la que David aborda los horrores de su infancia. Un niño en llamas atraviesa corriendo el fondo del océano huyendo de una pintura titulada *Dad's Ship*.

**1985** En marzo participó en la Bienal del Whitney. Empezaron a realizarse las primeras pruebas de anticuerpos del sida.

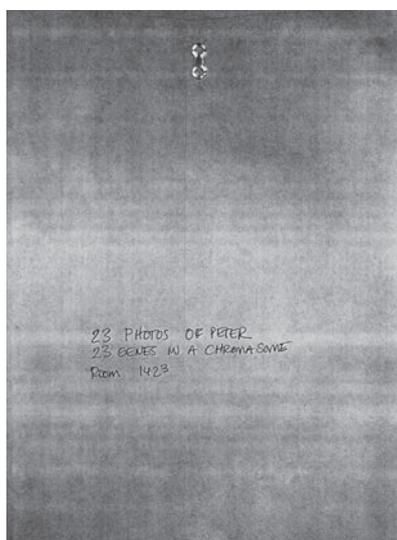
**1986** El 1 de enero conoció a Tom Rauffenbart e iniciaron una relación que se prolongaría hasta la muerte de David. En abril se inauguró una exposición de sus *History Paintings* en la galería Gracie Mansion, donde vendió todas las obras expuestas. A finales de octubre viajó a México para conocer la festividad del Día de Muertos. Filmó, entre otras cosas, las hormigas de Teotihuacán.



David tomó esta fotografía de su novio Tom Rauffenbart en el Jacob Riis Park, en Jamaica, Queens, poco después de conocerse en enero de 1986. Esta fue la relación sentimental más larga de su vida, y duró hasta su muerte en 1992.

**1987** A principios de enero, Peter Hujar se enteró de que tenía el sida. David montó las imágenes que había rodado en México para crear una de sus numerosas películas inacabadas, *A Fire in My Belly*. En septiembre, inauguró en Gracie Mansion su exposición *The Four Elements*, que recibió escasa atención de la crítica y de los coleccionistas. Hujar murió el 26 de noviembre. Poco después, Tom Rauffenbart se enteró de que era seropositivo.

**1988** David se fue a vivir al *loft* de Hujar. Se hizo la prueba del HIV, probablemente en la primavera



En un sobre en el que ponía «Peter», David guardaba los contactos de las fotos que tomó inmediatamente después de la muerte de Peter Hujar en noviembre de 1987. En el reverso, había escrito: «23 fotos de Peter, 23 genes en un cromosoma, Habitación 1423».

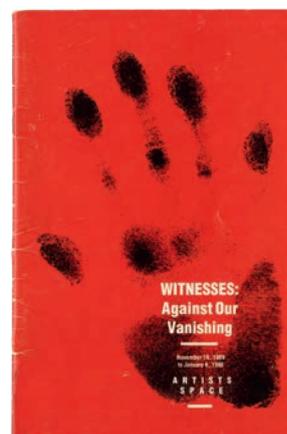
de este año, y dio positivo. En octubre, expuso *Untitled (Hujar Dead)*, 1988-1989; [lámina 86] en la muestra colectiva *Still Trauma*. El 1 de diciembre, el casero del *loft* de Hujar presentó un recurso para desahuciar a David.

**1989** En enero, firmó un acuerdo con el casero en el que se especificaba que podía quedarse en la vivienda mientras estuviera enfermo de sida, pero que sería desahuciado en el momento en que se encontrara una cura para la enfermedad. El casero puso en marcha una obra para convertir el edificio



David creó el panel de Hujar para el Memorial de la Manta del sida. Situó la imagen favorita de Hujar, el ala de Durero, en la parte izquierda. Encima del nombre y la fecha de nacimiento y de defunción, en la parte derecha, añadió la imagen de una figura trepando a un árbol sin ramas. La versión de la manta que incluía este panel se expuso por primera vez en la Great Lawn de Central Park el 25 de junio de 1988.

en un multicine. Durante un año, David tuvo que soportar constantes cortes de electricidad, ruido de taladros, goteras y muchas otras incomodidades. En febrero se inauguró en la galería P.P.O.W. su exposición *In the Shadow of Forward Motion* en la que presentó algunas obras nuevas como la *Sex Series* [láminas 89-94]. En abril, se desató una guerra cultural cuando el reverendo Donald Wildmon, director ejecutivo de la American Family Association, informó al Congreso de los Estados Unidos de la existencia de una obra titulada *Piss Christ* [Orina-Cristo, 1987], del fotógrafo Andrés Serrano, que se había incluido en una exposición colectiva subvencionada por el National Endowment for the Arts (NEA). En junio, Dick Armey, representante por Texas ante el Congreso, arremetió con dureza contra el NEA por haber financiado la retrospectiva de Robert Mapplethorpe *The Perfect Moment*, que en aquel momento estaba viajando por todo el país. Pocos días después, la Corcoran Gallery de Washington D.C., canceló la exposición de Mapplethorpe cuando estaba a punto de inaugurarse. David escribió un ensayo para el catálogo de *Witnesses Against Our Vanishing*, una muestra sobre la reacción de los artistas al sida que tuvo lugar en el Artists Space y que se convirtió en un auténtico hito. Por culpa del ensayo de David, el 8 de noviembre el presidente del NEA, John Frohnmayer, decidió retirar la subvención que la institución que presidía le había concedido a esta exposición.



*Witnesses Against Our Vanishing* (Artists Space, Nueva York, 1989), fue una de las primeras exposiciones que se centraba en la reacción de los artistas a la crisis del sida. Este modesto catálogo incluía un ensayo de David, «Post Cards from America. X-Rays from Hell», que le convirtió en un personaje público, el tercer artista (después de Mapplethorpe y Serrano) que se convirtió en el blanco de las guerras culturales.

El 17 de noviembre Frohnmayer revocó su decisión, con la condición de que el dinero no se invirtiera en el catálogo. El 7 de diciembre se presentó en *The Kitchen* la performance ITSOFOMO (In the Shadow of Forward Motion) [A la sombra del movimiento hacia delante], una obra que David creó en colaboración con Ben Neill.



La noche de la inauguración de su retrospectiva, *Tongues of Flame*, en Normal, Illinois, 23 de febrero de 1990. David se dirigió a las más de 700 personas que abarrotaban las salas de la Illinois State University. La respuesta de los asistentes fue apabullantemente positiva.

**1990** El 23 de enero se inauguró en la Illinois State University la primera retrospectiva de David, *Tongues of Flame*. El 20 de febrero, Dana Rohrabacher, representante por California ante el Congreso, envió una carta a todos los miembros de la Cámara en la que criticaba al NEA por haber financiado la exposición de David. El senador por Carolina del Norte Jesse Helms solicitó a la Oficina de Contabilidad General que investigara una serie de «actividades dudosas» que había llevado a cabo el NEA, relacionadas entre otros proyectos con la exposición de David. En abril, Wildmon mandó un correo masivo con imágenes sexuales extraídas del catálogo de la exposición de David en el que censuraba la decisión del NEA de conceder una subvención al artista. En mayo David interpuso una demanda judicial contra Wildmon por tergiversar y difamar su obra. El 25 de junio, se enfrentó a Wildmon en el Tribunal del Distrito de Estados Unidos, en el centro de Manhattan. En agosto el tribunal decretó que Wildmon tenía que enviar una carta a todas las personas que habían

recibido el correo original reconociendo que había sacado la obra de David de contexto. David recibió un dólar en concepto de indemnización. En noviembre se inauguró su última exposición en vida, *In the Garden*, en P.P.O.W.



David escribiendo su diario en mayo de 1991, en el que sabía sería su último viaje al Sudoeste.

**1991** En abril, publicó *Close to the Knives*. En mayo, durante un viaje al sudoeste con su amiga Marion Scemama, realizó los preparativos de la obra que había previsto que fuera la última de su carrera, *Untitled (Face in Dirt)* [Sin título (Rostro en la tierra), lámina 142]. Terminó de escribir el libro *Memories That Smell Like Gasoline*. Pasó la Navidad en el hospital.

**1992** David murió en su casa el 22 de julio.

## NOTAS

**Nota de la autora:** la información contenida en esta cronología biográfica procede de las fuentes utilizadas en mi libro *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz* (Nueva York, Bloomsbury, 2012) y aquí están documentadas de manera exhaustiva. Las citas de la familia Wojnarowicz proceden de mis entrevistas con David Wojnarowicz en 1990, Pat Wojnarowicz Bernier en 2008, y Marion Wojnarowicz y Steven Wojnarowicz en 2009.

- 1 Se han mantenido la grafía y los signos de puntuación utilizados por el autor (N. del E.)
- 2 Cadena estadounidense de hoteles y moteles (N. del E.)
- 3 Se refiere al escritor estadounidense Ken Kesey quien a partir de 1964, con un grupo de amigos, The Merry Pranksters o los «Alegres Bromistas», fueron pioneros en la experimentación lúdica y espiritual con LSD y marihuana (N. del E.)
- 4 Wojnarowicz juega con el significado de la palabra «rage», «enfurecerse», contenida dentro de «Mirage», «espejismo o ilusión» (N. del T.)



## Lista de obras

### OBRAS DE DAVID WOJNAROWICZ

1978

*Bill Burroughs' Recurring Dream*

[El sueño recurrente de Bill Burroughs], 1978

*Collage*

16,5 × 17,8 cm

Los Angeles County Museum of Art; Ralph M. Parsons Fund

LÁMINA 12

Careta de Rimbaud, c. 1978

Fotocopia montada sobre cartulina con gomas

29,5 × 22,5 cm

Fales Library and Special Collections, New York University

LÁMINA 1

1978-1979

*Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copias de 1990)

Impresión en gelatina de plata

Seis copias de 20,3 × 25,4 o 25,4 × 20,3 cm, c. u.

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición

con fondos del Photography Committee 2005.12

Colección de Philip E. y Shelley Fox Aarons

LÁMINAS 3 y 9

Cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W.,

Nueva York

LÁMINA 10

*Arthur Rimbaud in New York* [Arthur Rimbaud en Nueva York], 1978-1979 (copias de 2004)

Impresión en gelatina de plata

Cuarenta y dos copias de 24,6 × 32,8 cm o 32,8 × 24,6 cm, c. u.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

LÁMINAS 2, 4, 5, 6, 7, 8 y 11

1979

*Untitled (Genet after Brassai)* [Sin título (Genet después de Brassai)], 1979

*Collage* montado sobre papel

63,5 × 92,1 cm

Colección particular

LÁMINA 13

*Untitled (Joseph Beuys)* [Sin título (Joseph Beuys)], 1979

Lápiz de color, acuarela, tinta y pintura acrílica con *collage* de papel montado sobre papel

35,6 × 27,9 cm

Colección particular

LÁMINA 14

Fragmento de diario (Bosquejos de Rimbaud y fotos de fotomatón), Francia, 1979

Bolígrafo sobre papel, *collage* de impresiones en gelatina de plata sobre papel

18,4 × 22,8 cm

Fales Library and Special Collections, New York University

1979-1980

Fragmento de diario (Bosquejo de los muelles y texto), Nueva York 1979-1980

Tinta para máquina de escribir, rotulador y lápiz de color sobre papel

18,4 × 22,8 cm

Fales Library and Special Collections, New York University

Fragmento de diario (Estudio n° 1, Masturbación de Rimbaud), París, 1979-1980

Lápiz de grafito, lápiz de color y cera sobre papel

18,4 × 22,8 cm

Fales Library and Special Collections, New York University

Fragmento de diario, París (Estudio n° 2, Masturbación de Rimbaud), 1979-1980

Acuarela, lápiz de color y tinta sobre papel

18,4 × 22,8 cm

Fales Library and Special Collections, New York University

1980

*Autoportrait—New York* [Autorretrato – Nueva York], 1980

Impresión en gelatina de plata

27,9 × 35,6 cm

Colección de Gail y Tony Ganz

*Iolo Carew*, 1980

Impresión en gelatina de plata

27,9 × 35,6 cm

Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich

LÁMINA 16

1982

*Diptych II* [Díptico II], 1982

Pintura en espray con pintura acrílica sobre masonita

121,9 × 243,8 cm

Colección de Raymond J. Learsy

LÁMINA 21

*Hujar Dreaming* [Hujar soñando], 1982

Pintura en espray y *collage* de papel sobre papel

81,3 × 101,6 cm

Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich

LÁMINA 56

*Peter Hujar Dreaming/Yukio Mishima: Saint Sebastian*  
[Peter Hujar soñando/Yukio Mishima: San Sebastián], 1982  
Pintura acrílica y pintura en espray sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm  
Colección de Matthijs Erdman  
LÁMINA 55

*Untitled* [Sin título], 1982  
Pintura en espray y *collage* de papel sobre papel  
55,9 × 71,1 cm  
Edición n° 3/10  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición  
con fondos del Print Committee 2005.35

*Untitled* [Sin título], 1982  
Pintura en espray sobre tapadera de cubo de basura  
45,7 × 45,7 × 3,5 cm  
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich  
LÁMINA 24

*Untitled* [Sin título], 1982  
Pintura en espray sobre tapadera de cubo de basura  
45,7 × 45,7 × 2,5 cm  
Colección KAWS  
LÁMINA 25

*Untitled (Burning House)* [Sin título (Casa ardiendo)], 1982  
Pintura en espray sobre papel  
60,8 × 45,4 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición  
con fondos del Print Committee 2010.87.1  
LÁMINA 17

*Untitled (Camouflaged Plane with Red Dancer)*  
[Sin título (Avión de camuflaje con bailarín en rojo)], 1982  
Pintura en espray sobre papel  
60,8 × 45,4 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición  
con fondos del Print Committee 2010.87.2  
LÁMINA 18

*Untitled (Falling Man and Map of the U.S.A.)*  
[Sin título (Hombre que cae y mapa de Estados Unidos)], 1982  
Serigrafía  
60,8 × 45,4 cm, irregular  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición  
con fondos del Print Committee 2001.269

*Untitled (Falling Man and Other Stencils)*  
[Sin título (Hombre que cae y otros estarcidos)], 1982  
Pintura en espray sobre cartón contracolado  
66 × 22,9 cm  
Colección de John P. Axelrod

*Untitled (Green Head)* [Sin título (Cabeza verde)], 1982  
Pintura acrílica sobre masonita  
121,9 × 243,8 cm  
Colección de Hal Bromm y Doneley Meris  
LÁMINA 54

*Untitled (Peter Hujar Dreaming)*  
[Sin título (Peter Hujar soñando)], 1982  
Pintura en espray sobre papel  
85,7 × 125,7 cm  
Colección de Ted Bonin  
LÁMINA 57

*Untitled (Running Soldier in Camouflage and Gunsight)*  
[Sin título (Soldado en carrera con uniforme de camuflaje y  
punto de mira)], 1982  
Pintura en espray sobre papel  
60,8 × 45,4 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición  
con fondos del Print Committee, 2010.87.3  
LÁMINA 19

1982-1983  
*Póster de 3 Teens Kill 4—No Motive*, 1982-1983  
Pintura en espray sobre papel  
76 × 102,3 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición  
con fondos del Print Committee 2002.187  
LÁMINA 20

1983  
*Delta Towels* [Toallitas Delta], 1983  
Pintura en espray sobre cartel comercial serigrafiado  
119,4 × 81,3 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 34

*Jean Genet Masturbating in Metteray Prison (London Broil)*  
[Jean Genet masturbándose en la prisión de Metteray  
(Asado London Broil)], 1983  
Serigrafía  
86,4 × 63,5 cm  
Prueba de autor, edición de 43  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición  
con fondos del Print Committee 2002.180  
LÁMINA 35

*Martinson Coffee* [Café Martinson], 1983  
*Collage* de papel con acuarela opaca e hilo sobre cartel  
comercial serigrafiado  
111 × 81 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de  
Kiki Smith 2003.190  
LÁMINA 33

*Meat Franks* [Salchichas de carne], 1983  
Serigrafía y monotipia con hilo, y *collage* sobre papel  
86 × 63,2 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición  
con fondos del Director's Discretionary Fund y del Print  
Committee 2002.181  
LÁMINA 32

*Savarin Coffee* [Café Savarin], 1983  
Pintura acrílica y rotulador sobre cartel comercial  
serigrafiado montado sobre cartón pluma  
110,5 × 81,3 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de  
Emily y Jerry Spiegel

*Sirloin Steaks* [Filetes de solomillo], 1983  
Pintura acrílica sobre cartel comercial serigrafiado  
119,4 × 82,6 cm  
Colección de Hal Bromm y Doneley Meris  
LÁMINA 36

*True Myth (Kraft Grape Jelly)*  
[Mito auténtico (Mermelada de uva Kraft)], 1983  
Serigrafía  
86,4 × 63,5 cm  
Edición n° 42/50  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición  
con fondos del Print Committee 2002.179  
LÁMINA 31

*Tuna* [Atún], 1983  
Pintura acrílica y *collage* de papel sobre cartel comercial  
serigrafiado  
101,6 × 76,2 cm  
Colección de John P. Axelrod

*Untitled* [Sin título], 1983  
Pintura acrílica sobre tapadera de cubo de basura con  
alambre  
61 × 61 × 2,5 cm  
Colección de Beth Rudin DeWoody  
LÁMINA 23

*Untitled (Slam Click)* [Sin título, (Pum Clic)], 1983  
Pintura acrílica sobre papel  
52,1 × 34,3 cm  
Colección de Pasquale Natale  
LÁMINA 38

1984  
*Fuck You Faggot Fucker* [Que te follen, mariconazo], 1984  
Cuatro fotografías en blanco y negro, pintura acrílica y  
*collage* de papel sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm  
Colección de Barry Blinderman  
LÁMINA 65

*I Use Maps Because I Don't Know How to Paint*  
[Utilizo mapas porque no sé pintar], 1984  
Pintura acrílica y *collage* de papel sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm  
Rubell Family Collection  
LÁMINA 64

*Incident #2—Government Approved*  
[Incidente n° 2—Con la aprobación del gobierno], 1984  
Pintura acrílica y *collage* de papel sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm  
Colección de Howard Bates Johnson  
LÁMINA 62

*Prison Rape* [Violación en prisión], 1984  
Pintura acrílica y pintura en espray sobre carteles montados  
sobre masonita  
121,9 × 121,9 cm  
Colección particular  
LÁMINA 63

*Science Lesson in 3D* [Lección de ciencia en 3D], 1984  
Pintura acrílica sobre *collage* de papel y papel maché,  
monofilamento, clavo, cristal, piedra, y juguetes de plástico  
86,4 × 33 × 33 cm  
Colección de Gail y Tony Ganz  
LÁMINA 49

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
*Collage* de papel y pintura acrílica sobre escayola  
24,1 × 24,1 × 24,1 cm  
Colección de Beth Rudin DeWoody  
LÁMINA 39

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
*Collage* de papel y pintura acrílica sobre escayola  
25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 40

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
*Collage* de papel y pintura acrílica sobre escayola  
25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 41

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
Pintura acrílica y fotocopia sobre escayola  
24,1 × 24,1 × 21,6 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 42

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola  
25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 43

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola  
25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 44

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola  
25,4 × 22,9 × 20,3 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 45

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
Pintura acrílica sobre escayola con globos terráqueos  
metálicos  
24,1 × 21,6 × 25,4 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 46

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
Pintura acrílica sobre escayola  
25,4 × 21,6 × 24,1 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 47

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola  
25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
Colección Hall

*Untitled* [Sin título], de la serie *Metamorphosis*  
[Metamorfosis], 1984  
Collage de papel y pintura acrílica sobre escayola  
25,4 × 25,4 × 19,1 cm  
Colección Hall

*Untitled (Skull with Globe in Mouth)* [Sin título, Cráneo con  
globo terráqueo en la boca], 1984  
Pintura acrílica sobre collage de papel, papel maché y clavos  
metálicos sobre cráneo de animal  
76,2 × 50,8 × 66 cm aproximadamente  
Colección de Susan Merker  
LÁMINA 51

*Untitled (Two Heads)* [Sin título (Dos cabezas)], 1984  
Pintura acrílica sobre cartel comercial serigrafiado  
104,1 × 120,7 cm  
KI Art Collection Limited  
LÁMINA 48

1985  
*Untitled* [Sin título], 1985  
Pintura en espray sobre tapadera de cubo de basura  
45 × 45 × 3 cm  
KI Art Collection Limited  
LÁMINA 26

1986  
*A Worker* [Un obrero], 1986  
Pintura acrílica, pintura en espray y collage de papel sobre tabla  
170,2 × 127 cm  
Colección particular  
LÁMINA 68

*Dung Beetles II: Camouflage Leads Us into Destruction*  
[Escarabajos peloteros II: el camuflaje nos lleva a la  
destrucción], 1986  
Pintura acrílica, pintura en espray, holograma y collage  
de papel sobre masonita  
170,2 × 200 cm  
Colección de Noel Kirnon y Michael Paley

*History Keeps Me Awake at Night (For Rilo Chmielorz)*  
[La historia me quita el sueño (Para Rilo Chmielorz)], 1986  
Pintura acrílica, pintura en espray y collage de papel sobre  
masonita  
182,9 × 213,4 cm  
Colección de John P. Axelrod  
LÁMINA 67

*Mexican Crucifix* [Crucifijo mexicano], 1986  
Pintura acrílica y collage sobre tabla  
Cinco paneles, 205,7 × 304,8 cm en total  
Minneapolis Institute of Art, The John R. Van Derlip Fund  
y donación de fondos de Mary y Bob Mersky  
LÁMINA 73

*The Birth of Language II* [El origen del lenguaje II], 1986  
Pintura acrílica, pintura en espray y collage de papel sobre tabla  
170,2 × 200,7 cm  
Colección de Matthijs Erdman

*The Newspaper as National Voodoo: A Brief History of the U.S.A.*  
[El periódico como vudú nacional: breve historia de Estados  
Unidos], 1986  
Pintura acrílica, pintura en espray y collage de papel sobre tabla  
171,5 × 201,5 cm  
The Broad Art Foundation  
LÁMINA 66

*Queer Basher/Icarus Falling*

[Ataque homófobo/ La caída de Ícaro], 1986  
Pintura en espray y pintura acrílica sobre cartón  
182,9 × 121,9 cm  
The Art Institute of Chicago; donación de Stuart y Susan Handler 2004.761  
LÁMINA 69

1987

*Das Reingold: New York Schism*

[Das Reingold: Cisma de Nueva York], 1987  
Pintura acrílica y *collage* de papel sobre cartón  
122,6 × 182,9 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación prometida de Emily Fisher Landau P.2010.284  
LÁMINA 70

*Earth* [Tierra], 1987

Pintura acrílica y *collage* de papel sobre masonita  
182,9 × 243,8 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Agnes Gund  
LÁMINA 75

*Evolution* [Evolución], 1987

Óleo sobre cartón  
30,5 × 33 cm  
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich  
LÁMINA 72

*Fire* [Fuego], 1987

Pintura acrílica y *collage* de papel sobre masonita  
182,9 × 243,8 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Agnes Gund y Barbara Jakobson Fund  
LÁMINA 77

*The Death of American Spirituality*

[El ocaso de la espiritualidad americana], 1987  
Pintura en espray, pintura acrílica y *collage* sobre madera contrachapada  
Dos paneles, 205,7 × 223,5 cm en total  
Colección particular  
LÁMINA 71

*Untitled* [Sin título], 1987

Tinta Sumi y *collage* de papel sobre tabla  
121,9 × 96,5 cm  
Colección de Jane Dickson  
LÁMINA 80

*Water* [Agua], 1987

Pintura acrílica, tinta y *collage* de papel sobre masonita  
182,9 × 243,8 cm  
Colección de la Second Ward Foundation  
LÁMINA 76

*Wind (For Peter Hujar)* [Aire (Para Peter Hujar)], 1987

Pintura acrílica y *collage* de papel sobre masonita  
182,9 × 243,8 cm  
Colección de la Second Ward Foundation  
LÁMINA 78

1987-1988

*Something from Sleep II* [Algo de los sueños II], 1987-1988

Pintura en espray, pintura acrílica y *collage* de papel sobre lienzo  
91,4 × 91,4 cm  
Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, Nueva York; cortesía de la Second Ward Foundation  
LÁMINA 81

1988

*Childhood* [Infancia], 1988

Pintura acrílica, acuarela y *collage* de papel sobre lienzo  
106,7 × 120,7 cm  
Colección de Eric Ceputis y David W. Williams  
LÁMINA 82

*Untitled* [Sin título], 1988

Pintura acrílica sobre dos hojas de contacto cromogénicas montadas sobre cristal  
27,9 × 33,7 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Photography Committee 95.88  
LÁMINA 79

*Untitled* [Sin título], 1988

Impresión en gelatina de plata  
77,5 × 62,9 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Robert Mapplethorpe Foundation y del Photography Committee 2007.122a  
LÁMINA 83

*Untitled* [Sin título], 1988

Impresión en gelatina de plata  
77,5 × 62,9 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Robert Mapplethorpe Foundation y del Photography Committee 2007.122b  
LÁMINA 84

*Untitled* [Sin título], 1988

Impresión en gelatina de plata  
77,5 × 62,9 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Robert Mapplethorpe Foundation y del Photography Committee 2007.122c  
LÁMINA 85

*Weight of the Earth, Part I*

[El peso de la Tierra, Primera parte], 1988  
Catorce impresiones en gelatina de plata y acuarelas sobre papel montadas sobre cartón  
99,1 × 104,8 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York (The Family of Man Fund)  
LÁMINA 87

1988-1999

*Bread Sculpture* [Escultura de pan], 1988-1989

Pan, hilo y aguja con periódico

Pan: 7,6 × 33 × 15,2 cm

Periódico: 29,2 × 35,9 cm

Colección de Gail y Tony Ganz

LÁMINA 107

*Fever* [Fiebre], 1988-1989

Tres impresiones en gelatina de plata sobre papel

libre de ácido

78,7 × 63,5 cm

Colección de Michael Hoeh

LÁMINA 102

*Silence through Economics*

[El silencio recorre la economía], 1988-1989

Cinco impresiones en gelatina de plata sobre papel

libre de ácido

82,5 × 80 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, Nueva York;  
cortesía de la Second Ward Foundation

LÁMINA 103

*Something from Sleep IV (Dream)*

[Algo de los sueños IV (Sueño)], 1988-1989

Impresión en gelatina de plata, pintura acrílica y

*collage* de papel sobre masonita

40,6 × 52,1 cm

Colección de Luis Cruz Azaceta y Sharon Jacques

LÁMINA 105

*Spirituality (For Paul Thek)*

[Espiritualidad (Para Paul Thek)], 1988-1989

Siete impresiones en gelatina de plata sobre papel

libre de ácido

104,1 × 82,6 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, Nueva York;  
cortesía de la Second Ward Foundation

LÁMINA 95

*Untitled* [Sin título], 1988-1989

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, Nueva York;  
cortesía de la Second Ward Foundation

LÁMINA 104

*Untitled (Control)* [Sin título (Control)], de la *Ant Series*

[Serie de las hormigas], 1988-1989

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, cortesía de la  
Second Ward Foundation

LÁMINA 101

*Untitled (Desire)* [Sin título (Deseo)], de la *Ant Series*

[Serie de las hormigas], 1988-1989

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, cortesía de la  
Second Ward Foundation

LÁMINA 100

*Untitled (Language)* [Sin título (Lenguaje)], de la *Ant Series*

[Serie de las hormigas], 1988-1989

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, cortesía de la  
Second Ward Foundation

LÁMINA 98

*Untitled (Spirituality)* [Sin título (Espiritualidad)], de la

*Ant Series* [Serie de las hormigas], 1988-1989

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, cortesía de la  
Second Ward Foundation

LÁMINA 97

*Untitled (Time and Money)* [Sin título (Tiempo y dinero)],

de la *Ant Series* [Serie de las hormigas], 1988-1989

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, cortesía de la  
Second Ward Foundation

LÁMINA 96

*Untitled (Violence)* [Sin título (Violencia)], de la *Ant Series*

[Serie de las hormigas], 1988-1989

Impresión en gelatina de plata

40,6 × 50,8 cm

Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, cortesía de la  
Second Ward Foundation

LÁMINA 99

*Untitled (Hujar Dead)* [Sin título (Hujar muerto)], 1988-89

Fotografía en blanco y negro, pintura acrílica, serigrafía y

*collage* de papel sobre masonita

99,1 × 81,3 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación  
de Steven Johnson and Walter Sudol en memoria de David  
Wojnarowicz 2018.219

LÁMINA 86

*Weight of the Earth, Part II*

[El peso de la Tierra, Segunda Parte], 1988-1989  
Catorce impresiones en gelatina de plata y acuarelas sobre papel montadas sobre cartón  
99,1 × 104,8 cm  
Colección de Dunja Siegel  
LÁMINA 88

1989

*Bad Moon Rising* [Mal presagio], 1989  
Cuatro fotografías en blanco y negro, pintura acrílica, hilo y collage sobre masonita  
94 × 92,7 cm  
Colección de Steve Johnson y Walter Sudol, Nueva York, cortesía de la Second Ward Foundation

*Something from Sleep III (For Tom Rauffenbart)*

[Algo de los sueños III (Para Tom Rauffenbart)], 1989  
Pintura acrílica sobre lienzo  
124,5 × 99,1 cm  
Colección de Tom Rauffenbart  
LÁMINA 106

*Untitled* [Sin título], de la *Sex Series (For Marion Scemama)*

[Serie de sexo (Para Marion Scemama)], 1989  
Ocho impresiones en gelatina de plata  
40,6 × 50,3 cm c. u.  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Sondra and Charles Gilman Jr. Foundation, la Robert Mapplethorpe Foundation, Inc. y el Richard and Dorothy Rodgers Fund 92.75.1-8  
LÁMINA 89-94

1990

*Americans Can't Deal with Death*  
[Los americanos son incapaces de enfrentarse a la muerte], 1990  
Dos fotografías en blanco y negro, pintura acrílica, hilo y serigrafía sobre masonita  
152,4 × 121,9 cm  
Colección de Eric Ceputis y David W. Williams  
LÁMINA 112

*Globe of the United States*

[Globo terráqueo de Estados Unidos], 1990  
Pintura acrílica sobre globo terráqueo de plástico iluminado  
45,7 × 35,6 × 12,7 cm  
Colección Hall  
LÁMINA 108

*He Kept Following Me* [No dejaba de seguirme], 1990

Cinco fotografías en blanco y negro, pintura acrílica, hilo y serigrafía sobre masonita  
121,9 × 152,4 cm  
Colección de Dunja Siegel  
LÁMINA 113

*I Feel a Vague Nausea* [Siento una ligera náusea], 1990

Cinco fotografías en blanco y negro, pintura acrílica, hilo y serigrafía sobre masonita  
152,4 × 121,9 cm  
Colección de Michael Hoeh

*Sub-Species Helms Senatorius*

[Subespecie Senatorius Helms], 1990  
Impresión en gelatina de plata (Cibachrome)  
40,6 × 50,8 cm  
Edición n° 4/10  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Steve Johnson y Walter Sudol 2007.216

*Untitled (ACT UP)* [Sin título (ACT UP)], 1990

Serigrafía  
Dos partes de 58 × 70,1 cm c. u.  
Prueba de autor, edición de 100  
Whitney Museum of American Art; donación de Steve Johnson y Walter Sudol 2002.490a-b  
LÁMINA 109

*Untitled (Globe of the United States)*

[Sin título (Globo terráqueo de Estados Unidos)], 1990  
Rotulador sobre globo terráqueo de plástico iluminado  
40,6 × 30,5 × 30,5 cm  
Colección de Gail y Tony Ganz

*Untitled (When I Put My Hands on Your Body)*

[Sin título (Cuando pongo mis manos sobre tu cuerpo)], 1990  
Impresión en gelatina de plata y serigrafía sobre papel libre de ácido  
100,5 × 68,3 cm  
Edición n° 1/3  
Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación de Ted L. and Maryanne Ellison Simmons en honor de David Kiehl. 2019.34  
LÁMINA 110

*We Are Born into a Preinvented Existence*

[Nacemos con una vida preinventada], 1990  
Dos fotografías en blanco y negro, fotografía en color, pintura acrílica, hilo y serigrafía sobre masonita  
152,4 × 121,9 cm  
Colección particular

*What Is This Little Guy's Job in the World*

[Qué papel tiene este crío en el mundo], 1990  
Impresión en gelatina de plata  
34,9 × 48,6 cm  
Colección de Penelope Pilkington

1990-1991

*Untitled (One Day This Kid . . .)*

[Sin título (Un día, este niño)], 1990-1991

Fotocopia montada sobre cartón

75,7 × 101,9 cm

Edición de 10

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Print Committee 2002.183

LÁMINA 115

1991

*Untitled (Face in Dirt)*

[Sin título (Rostro en la tierra)], 1991 (copia de 1993)

Impresión en gelatina de plata

48,3 × 58,4 cm

Colección de Ted y Maryanne Ellison Simmons

LÁMINA 114

1992

*Untitled (Sometimes I Come to Hate People)*

[Sin título (A veces odio a la gente)], 1992

Impresión en gelatina de plata y serigrafía sobre papel libre de ácido

100,5 × 68,3 cm

Edición n° 3/4

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de la Sondra and Charles Gilman Jr. Foundation, Inc., la Robert Mapplethorpe Foundation, Inc., y el Richard and Dorothy Rodgers Fund 92.74

LÁMINA 111

## OBRAS EN AUDIO Y VÍDEO

3 Teens Kill 4 (Doug Bressler, Brian Butterick, Julie Hair, Jesse Hultberg, David Wojnarowicz), Nueva York, 1980-1987  
*No Motive* [Sin motivo], 1983

Point Blank Records (discográfica), grabado en los estudios Crossfire, Nueva York

Reedición de Dark Entries Records, 2017

Película inacabada (*A Fire in My Belly*)

[Un fuego en mis entrañas], 1986-1987

Súper 8 transferida a vídeo digital

Blanco y negro, y color, sin sonido; 13' 6"

Fales Library and Special Collections, New York University

Película inacabada (*México, etc , Peter, etc*), 1987

Súper 8 transferida a vídeo digital

Blanco y negro, y color, sin sonido; 10' 22"

Fales Library and Special Collections, New York University

Película inacabada (con una secuencia en memoria de Peter Hugar), c. 1987

Súper 8 transferida a vídeo digital

Blanco y negro, sin sonido; 15' 30"

Fales Library and Special Collections, New York University

Película inacabada (*Imágenes de México II*), c. 1988

Súper 8 transferido a vídeo digital

Blanco y negro, y color, sin sonido; 4' 5"

Fales Library and Special Collections, New York University

## OBRAS EN COLABORACIÓN

David Wojnarowicz en colaboración con Kiki Smith

*Untitled (Psychiatric Clinic)*

[Sin título (Clínica psiquiátrica)], 1983

Serigrafía y litografía

66,4 × 101,6 cm

Edición n° 1/10

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Print Committee 2002.190

LÁMINA 28

David Wojnarowicz en colaboración con Kiki Smith

*Untitled (Psychiatric Clinic: Court of General Sessions)*

[Sin título (Clínica psiquiátrica: Tribunal de Sesiones Generales)], 1983

Serigrafía y litografía

66,5 × 101,9 cm

Edición n° 1/10

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Print Committee 2002.188

LÁMINA 27

David Wojnarowicz en colaboración con Tom Warren

*Self-Portrait of David Wojnarowicz*

[Autorretrato de David Wojnarowicz], 1983-1984

Pintura acrílica y *collage* de papel sobre impresión en gelatina de plata

152,4 × 101,6 cm

Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich

LÁMINA 52

David Wojnarowicz en colaboración con Kiki Smith

*Untitled (Skull with Fetish Figure and Globe)*

[Sin título (Cráneo con fetiche y globo terráqueo)], 1984

Acrílico sobre *collage* de papel y papel maché, clavos metálicos, madera y monofilamento sobre cráneo de animal

66 × 45,7 × 66 cm

Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich

LÁMINA 50

## OBRAS DE PETER HUJAR

*David Wojnarowicz Reclining (II)*  
[David Wojnarowicz recostado (II)], 1981  
Impresión en gelatina de plata  
50,8 × 40,5 cm  
Princeton University Art Museum, Princeton, Nueva Jersey;  
donación de Stephen Koch 2001-247  
LÁMINA 58

*David Wojnarowicz with Hand Touching Eye*  
[David Wojnarowicz tocándose el ojo con la mano], 1981  
Impresión en gelatina de plata  
50,8 × 40,6 cm  
Colección de Tom Keyes y Keith Fox  
LÁMINA 59

*Canal Street Piers: Krazy Kat Comic on Wall*  
[Muelles de Canal Street: cómic de Krazy Kat sobre una pared], 1983  
Impresión en gelatina de plata  
35,6 × 27,9 cm  
Archivo Peter Hujar, cortesía de la Pace/McGill Gallery,  
Nueva York, y Fraenkel Gallery, San Francisco

*David Wojnarowicz in Dianne B. Fashion Shoot II*  
[David Wojnarowicz en la sesión fotográfica de Dianne B. II],  
1983  
Impresión en gelatina de plata  
35,6 × 27,9 cm  
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich

*David Wojnarowicz (Pier)* [David Wojnarowicz (Muelle)], 1983  
Impresión en gelatina de plata  
27,6 × 34,6 cm  
Colección de Philip E. y Shelley Fox Aarons

*David Wojnarowicz (Village Voice «Heartsick: Fear and Loving  
in the Gay Community»)* [David Wojnarowicz (*Village Voice*  
«Enfermo de amor: Miedo y amor en la comunidad gay»)],  
1983  
Impresión en gelatina de plata  
27,6 × 34,6 cm  
Colección de Philip E. y Shelley Fox Aarons  
LÁMINA 60

*Untitled (Canal Street Pier)* [Sin título (Muelle de Canal  
Street)], 1983  
Impresión en gelatina de plata  
14 × 14 cm  
Colección de Ted y Maryanne Ellison Simmons

David Wojnarowicz y Peter Hujar  
*Untitled (David Wojnarowicz)*  
[Sin título (David Wojnarowicz)], 1984  
Impresión en gelatina de plata (Cibachrome)  
35,6 × 27,9 cm  
Colección de Brooke Garber Neidich y Daniel Neidich

*David Lighting Up* [David encendiéndose un cigarrillo], 1985  
Impresión en gelatina de plata  
37,6 × 37,8 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación  
prometida del Fisher Landau Center for Art P.2010.321  
LÁMINA 61

## OTROS AUTORES

Andreas Sterzing  
*Something Possible Everywhere: Pier 34, NYC*  
[Posibilidades por todas partes: Muelle 34, Ciudad de Nueva  
York], 1983-1984  
Presentación digital de diapositivas  
Cortesía del artista

Phil Zwickler  
Imágenes de Wojnarowicz hablando de la controversia del  
National Endowment for Arts, 1989  
Video transferido a video digital  
Color, sonido; 7' 23"  
Fales Library and Special Collections, New York University;  
cortesía del Estate of Phil Zwickler

James Wentzy  
Lectura grabada en el Drawing Center, Nueva York, 1992  
Con autorización del Estate of David Wojnarowicz

## MISCELÁNEA

Documentación del pleito de David Wojnarowicz contra la  
American Family Association y el Rvdo. Donald E. Wildmon,  
1990

Cheque de un dólar en concepto de daños y perjuicios  
que el juez le concedió a David Wojnarowicz  
8,9 × 21,1 cm  
Panfleto distribuido por la American Family  
Association y Donald E. Wildmon  
34,3 × 21 cm  
Declaración jurada con anotaciones de David  
Wojnarowicz  
7 páginas, 21,6 × 27,9 cm c. u.

Fales Library and Special Collections, New York University

## Agradecimientos

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Reina Sofía desea expresar su más sincero agradecimiento a los comisarios de la exposición David Breslin y David Kiehl, así como a todo el equipo del Whitney Museum of American Art.

Extendemos nuestro agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones sin cuya generosidad esta exposición no hubiera sido posible:

Philip E. y Shelley Fox Aarons  
The Art Institute of Chicago  
John P. Axelrod  
Luis Cruz Azaceta y Sharon Jacques  
Barry Blinderman  
Ted Bonin  
The Broad Art Foundation  
Hal Bromm y Don Meris  
Eric Ceputis y David W. Williams  
Beth Rudin DeWoody  
Jane Dickson  
Matthijs Erdman  
The Estate of David Wojnarowicz  
Fales Library and Special Collections, New York University  
Ford Foundation  
Gail y Tony Ganz  
Hall Collection  
Michael Hoeh  
Howard Bates Johnson  
Steve Johnson y Walter Sudol  
KAWS, cortesía Steven Harvey Fine Art Projects  
Peter Kilchmann  
Noel Kirnon y Michael Paley  
Raymond J. Learsy  
Los Angeles County Museum of Art  
Merker Collection  
Minneapolis Institute of Art  
The Museum of Modern Art, Nueva York  
Pasquale Natale  
Brooke Garber Neidich and Daniel Neidich  
Penny Pilkington  
P.P.O.W., Nueva York  
Princeton University Art Museum, Princeton, New Jersey  
Tom Rauffenbart  
Rubell Family Collection  
Kenneth Schachter  
Second Ward Foundation  
Dunja Siegel  
Ted y Maryanne Ellison Simmons  
Andreas Sterzing  
Danh Vo  
Whitney Museum of American Art, Nueva York  
James Wentzy

Así como a todas las personas que han preferido mantenerse en el anonimato.

## **MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE**

**Ministro**  
José Guirao Cabrera

### **REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

**Presidencia de Honor**  
SS. MM. los Reyes de España

**Presidente**  
Ricardo Martí Fluxá

**Vicepresidente**  
Óscar Fanjul Martín

**Vocales natos**  
Javier García Fernández  
(Subsecretario de Cultura y Deporte)  
María José Gualda Romero  
(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)

Román Fernández-Baca Casares  
(Director General de Bellas Artes)

Manuel Borja-Villel  
(Director del Museo)

Cristina Juarranz de la Fuente  
(Subdirectora Gerente del Museo)

Vicente Jesús Domínguez García  
(Viceconsejero de Cultura del Principado de Asturias)

Francisco Javier Fernández Mañanes  
(Consejero de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Cantabria)

Patricia del Pozo Fernández  
(Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía)

Pilar Lladó Arburúa  
(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

**Vocales designados**  
Miguel Ángel Cortés Martín  
Montserrat Aguer Teixidor  
Marcelo Mattos Araújo  
Santiago de Torres Sanahuja  
Pedro Argüelles Salaverría  
Patricia Phelps de Cisneros  
Carlos Lamela de Vargas  
Alberto Cortina Koplowitz  
Estrella de Diego Otero  
Ana María Pilar Vallés Blasco  
José María Álvarez-Pallete  
(Telefónica, SA)  
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea  
(Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco  
(Fundación Mutua Madrileña)

Antonio Huertas Mejías  
(Mapfre, SA)

Pablo Isla Álvarez de Tejera  
(Inditex)

**Patronos de honor**  
Guillermo de la Dehesa  
Pilar Citoler Carilla  
Claude Ruiz Picasso

**Secretaria del Real Patronato**  
Carmen Castañón Jiménez

**COMITÉ ASESOR**  
María de Corral López-Dóriga  
Fernando Castro Flórez  
Marta Gili

## **MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

**Director**  
Manuel Borja-Villel

**Subdirector Artístico**  
João Fernandes

**Subdirectora Gerente**  
Cristina Juarranz de la Fuente

**Asesora de Dirección**  
Carmen Castañón

### **GABINETE DE DIRECCIÓN**

**Jefa de Gabinete**  
Nicola Wohlfarth

**Jefa de Prensa**  
Concha Iglesias

**Jefa de Protocolo**  
Sonsoles Vallina

### **EXPOSICIONES**

**Jefa del Área de Exposiciones**  
Teresa Velázquez

**Coordinadora General de Exposiciones**  
Belén Díaz de Rábago

### **COLECCIONES**

**Jefa del Área de Colecciones**  
Rosario Peiró

**Jefe de Restauración**  
Jorge García

**Jefe de Registro de Obras**  
Carmen Cabrera

### **ACTIVIDADES EDITORIALES**

**Jefa de Actividades Editoriales**  
Alicia Pinteño

### **ACTIVIDADES PÚBLICAS**

**Directora de Actividades Públicas y del Centro de Estudios**  
Ana Longoni

**Jefe de Actividades Culturales  
y Audiovisuales**  
Chema González

**Jefa del Área de Educación**  
María Acaso

### **SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA**

**Subdirector Adjunto a Gerencia**  
Ángel Esteve

**Consejera Técnica**  
Mercedes Roldán

**Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia**  
Guadalupe Herranz Escudero

**Jefe del Área Económica**  
Luis Ramón Enseñat Calderón

**Jefe del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio**  
Rosa Rodrigo

**Jefe del Área de Recursos Humanos**  
María Esperanza Zarauz Palma

**Jefe del Área de Arquitectura,  
Instalaciones y Servicios Generales**  
Javier Pinto

**Jefe del Área de Seguridad**  
Luis Barrios

**Jefa del Área de Informática**  
Sara Horganero

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *David Wojnarowicz. La historia me quita el sueño*, organizada por el Whitney Museum of American Art, en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid y el Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburgo

**Whitney Museum of American Art,  
Nueva York**

13 de julio – 30 de septiembre de 2018

**Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid**

29 mayo – 30 septiembre, 2019

**Mudam Luxembourg - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean,  
Luxemburgo**

26 octubre, 2019 – 2 febrero 2020

## EXPOSICIÓN

### MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

**Comisariado**  
David Breslin y David Kiehl

**Jefa del Área de Exposiciones**  
Teresa Velázquez

**Coordinación**  
Rafael García Horrillo

**Asistente de Coordinación**  
Joel Butler

**Responsable Gestión de Exposiciones**  
Natalia Guaza

**Registro**  
Iliana Naranjo

**Restaurador responsable**  
Juan Antonio Sáez Degano

## PUBLICACIÓN

Este libro, editado por el departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, es una adaptación del catálogo: David Breslin y David Kiehl (eds.), *David Wojnarowicz: History Keeps Me Awake at Night*, Nueva York, Whitney Museum of American Art/Yale University Press, 2018.

### MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

**Jefa de Actividades Editoriales**  
Alicia Pinteño

**Coordinación**  
Teresa Ochoa de Zabalegui

**Maquetación**  
Myriam López Consalvi

**Traducciones**  
Jaime Blasco

**Gestión de la producción**  
Julio López

**Fotomecánica e Imprenta**  
Impresos Izquierdo

**Encuadernación**  
Encuadernación Méndez

Edición inglesa original a cargo del Whitney Museum of American Art, Nueva York: Directora de publicaciones: Beth A. Huseman. Editoras: Jennifer MacNair Stitt y Beth Turk. Gestión de derechos de reproducción e imágenes: Anita Duquette. Coordinación editorial: Jacob Horn.

Dirección del proyecto: Elizabeth Levy  
Editor: Domenick Ammirati  
Diseño Gráfico: Garrick Gott  
Producción: Sue Medicott y Nerissa Dominguez Vales,  
The Production Department  
Imágenes: Caroline Barnett y Jacob Horn  
Lectora de pruebas: Kate Norment  
Índices: Marilyn Flaig

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019  
© de la edición inglesa, Whitney Museum of American Art,  
Nueva York, 2018

ISBN: 978-84-8026-595-9  
NIPO: 828-19-016-2  
DL: M-15538-2019

Catálogo general de publicaciones oficiales  
<https://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta  
<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

Cubierta: Madoka Takagi, *Sin título*, 1984. Impresión en gelatina de plata. 20,3 × 25, 4 cm. Colección de Mary y Dan Solomon  
Índice: David Wojnarowicz en el Muelle 34 de Ward Line, Nueva York, 1983. Fotografía de Dirk Rowntree

## Créditos Fotográficos

Todas las obras de arte, bocetos, materiales de archivo e imágenes de David Wojnarowicz:  
© Estate of David Wojnarowicz

Los titulares de derechos de autor, los fotógrafos y las fuentes de otro material reproducido en el libro son los mencionados a continuación. A menos que se indique lo contrario, todas las imágenes son cortesía del legado del artista. Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

### Cubierta

© Estate of Madoka Takagi, imagen cortesía de Dan y Mary Solomon

### Textos

4-5: fotografía de Dirk Rowntree  
14: imagen modificada, © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
18: imagen cortesía de Marion Scemama  
23: imagen cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
28: fotografía de Denis Y. Suspitsyn  
31: © Andreas Sterzing  
34: fotografía de William Dobbs  
35: © Nan Goldin, cortesía de la Matthew Marks Gallery  
36: imagen cortesía del New Museum, Nueva York; fotografía de Fred Scruton  
75: imagen cortesía de Ted Bonin, fotografía de Joerg Lohse  
43-46: imágenes cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
47: © Robert Atanasovski/Getty Imagen  
48: fotografía de Ed Glendinning  
50: imagen cortesía de Barry Blinderman, Normal, Illinois; fotografía de Jason Judd  
51: imagen cortesía de Luis Cruz Azaceta y Sharon Jacques, fotografía de Dylan Cruz Azaceta  
52: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
53: © 1987 The Peter Hujar Archive LLC, cortesía de la Pace/MacGill Gallery, Nueva York, y Fraenkel Gallery, San Francisco  
54: © Albertina, Viena  
55: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
56: fotografía de Heinz Peter Knes  
57: © 1987 The Peter Hujar Archive LLC, cortesía de la Pace/MacGill Gallery, Nueva York, y Fraenkel Gallery, San Francisco  
59-60: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
62: imagen © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
64: imagen cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
65: fotografía de Ron Cowie  
66: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
67: (arriba) imagen cortesía de James Wentz; (abajo) imagen cortesía de la Hallmark Art Collection, Kansas City, Missouri  
68: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
69: imagen cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
70: © Nan Goldin, cortesía de la Matthew Marks Gallery  
71: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz and P.P.O.W., Nueva York

72: imagen cortesía de Steven Wojnarowicz  
118, FIG. 1: fotografía de Ron Amstutz  
218: fotografía de Marion Scemama  
219-224: imágenes cortesía de Steven Wojnarowicz  
225: imagen cortesía de Richard Kern  
227: imagen cortesía de Steven Wojnarowicz  
228: fotografía de Cynthia Carr  
230: imagen cortesía de Steven Wojnarowicz  
233: imágenes cortesía de James Romberger  
235-236: imágenes cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
237: (arriba) imagen cortesía de Brian Butterick; (abajo) imagen cortesía de Jean-Pierre Delage  
238-239: imágenes cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
240: (arriba izquierda) imagen cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University; (abajo izquierda) imagen cortesía de la Gracie Mansion Gallery, Nueva York; (derecha) imagen cortesía de Tom Rauffenbart  
241: (arriba izquierda) imagen cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University; (abajo izquierda) fotografía cortesía de la NAMES Project Foundation; (derecha) © 1989 Artists Space  
242: (izquierda) imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York; (derecha) fotografía de Marion Scemama

### Láminas

1-2: imágenes cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
3: fotografía de Bill Orcutt  
4: imagen cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
5: fotografía de Bill Orcutt  
6: Imagen cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
9: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
8-10: imágenes cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
11: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
12: fotografía © Museum Associates/LACMA  
13-14: fotografías de Carson Zullinger  
15-16: fotografías de Ron Amstutz  
17-20: imágenes © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
21: imagen cortesía de Melva Bucksbaum y Raymond J. Leary, fotografía de Brian Wilcox  
23: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz and P.P.O.W., Nueva York  
24: fotografía de Ron Amstutz  
25: fotografía de Bill Orcutt  
26: fotografía de P. Schlalchli, Zúrich  
27-29: imágenes © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
30: imagen cortesía de Lauren y Adam Nathanson, Los Ángeles; fotografía de John Magyar  
31-34: imágenes © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
35: fotografía de Mark-Woods.com  
36: imagen cortesía de Hal Bromm Gallery  
37: Digital Imagen © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, NY  
38: fotografía de Denis Y. Suspitsyn  
39: imagen cortesía de Beth Rudin DeWoody, fotografía de Monica McGivern  
39-47: fotografías de Mark-Woods.com  
48: fotografía de Bill Orcutt  
49: fotografía de Ed Glendinning

50: fotografía de Ron Amstutz  
51: fotografía de Bill Orcutt  
52: fotografía de Ron Amstutz  
53: imagen cortesía de la Fales Library and Special Collections, New York University  
54-55: imágenes cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
56: fotografía de Ron Amstutz  
57: imagen cortesía de Ted Bonin, fotografía de Joerg Lohse  
58-61: © 1987 The Peter Hujar Archive LLC, cortesía de la Pace/MacGill Gallery, Nueva York, y Fraenkel Gallery, San Francisco  
62: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
63: imagen cortesía de Ted Bonin, fotografía de Joerg Lohse  
64: imagen cortesía de la Rubell Family Collection, fotografía de Chi Lam  
65: imagen cortesía de Barry Blinderman, Normal, Illinois; fotografía de Jason Judd  
66: imagen cortesía de la Broad Art Foundation  
67: fotografía de Ron Cowie  
68: imagen cortesía de Matthijs Erdman, Amsterdam  
69: fotografía © The Art Institute of Chicago  
71: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
72: fotografía de Ron Amstutz  
73: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
74: imagen cortesía de Daniel Buchholz y Christopher Muller, Colonia; fotografía de Nick Ash  
75: Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, NY  
76: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
77-78: Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, NY  
79: imágenes © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
80: fotografía de Bill Orcutt  
81: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
82: fotografía de Michael Tropea  
83-85: imágenes © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
86: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
87: Digital Imagen © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, NY  
88: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
89-94: imágenes © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
95-104: imágenes cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
105: imagen cortesía de Luis Cruz Azaceta y Sharon Jacques, fotografía de Dylan Cruz Azaceta  
106: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
107: fotografía de Ed Glendinning  
108: fotografía de Mark-Woods.com  
109: imágenes © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
110: imagen cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
111: imagen © Whitney Museum of American Art, Nueva York  
112-114: imágenes cortesía del Estate of David Wojnarowicz y P.P.O.W., Nueva York  
115: imagen © Whitney Museum of American Art, Nueva York



**MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE  
REINA SOFIA**



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA  
Y DEPORTE