

La mirada de Ulises. De la correspondencia entre Félix González-Torres y Roni Horn

LA MIRADA DE ULISES. DE LA CORRESPONDENCIA ENTRE FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES Y RONI HORN

RESUMEN

Félix González-Torres (Guáimaro, 1957) y Roni Horn (Nueva York, 1955) mantuvieron una relación de amistad atravesada por sus correspondientes vidas privadas. Tanto en lo personal como en lo público, ambos creadores han dedicado su vida a la creación ahondando en aspectos fundamentales de la identidad del sujeto contemporáneo, que sentarían las bases de muchas de las derivas conceptuales del arte inmediatamente posterior al siglo XX. Interesados profundamente en las relaciones proxémicas y la construcción de la geografía interior, tanto la obra de Horn como la de González-Torres parten de una concepción de identidad como una experiencia relacional, en la que la persona se define a partir de la narratividad de los hechos que la construyen. El presente artículo parte de un análisis exhaustivo de las cuatro obras que, a modo de epístolas, ambos artistas se dedicaron el uno al otro hasta la muerte de González-Torres en 1996. Se profundiza, específicamente, en las diversas correspondencias conceptuales presentes en la producción de ambos, articuladas a partir de la poderosa dimensión afectiva que atraviesa sus respectivas miradas sobre el mundo.

Keywords: Correspondencia; identidad; narratividad; proxémica; Roni Horn; Félix González-Torres

THE GAZE OF ULYSSES. ABOUT THE CORRESPONDENCE BETWEEN FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES AND RONI HORN

ABSTRACT

Félix González-Torres (Guaimaro, 1957) and Roni Horn (New York, 1955) maintained a friendship shaped by their respective private lives. Both in the personal and public spheres, these two creators have devoted their lives to artistic practice, delving into fundamental aspects of contemporary subject's identity, that would lay the groundwork for many of the conceptual lines of art in the period immediately following the twentieth century. Deeply interested in proxemic relationships and the construction of inner geography, the work of both Horn and González-Torres is grounded in a conception of identity as a relational experience, in which the individual is defined through the narrativity of the events that shape them. This article is based on an exhaustive analysis of the five works that, functioning as epistolary gestures, the two artists dedicated to each other up until the death of González-Torres in 1996 due to AIDS. It thus further explores the various conceptual correspondences present in their respective bodies of work, articulated through the powerful affective dimension that permeates their ways of engaging with the world.

Keywords: Correspondence; identity; narrativity; proxemic; Roni Horn; Félix González-Torres

1 INTRODUCCIÓN. LA MIRADA DE ULISES

Nadie está perdido jamás, en algún lugar del planeta alguien lo está viendo, lo único que ocurre es que está *traducido*, es alguien traducido espacialmente. Del mismo modo que, en una traducción, será la colisión y la unión de las palabras de dos idiomas lo que producirá la verdadera potencia de lo traducido y la génesis de un nuevo escenario en otra lengua [...]

(Fernández Mallo, 2023, p. 29).

Históricamente, la correspondencia artística ha funcionado como un documento testimonial y potencialmente biográfico. De ello son ejemplos bien conocidos las cartas a Théo de Vincent Van Gogh o la profusa correspondencia entre artistas en la época de vanguardias, como es el caso de André Derain y Maurice de Vlaminck, o Joan Miró y Gérald Cramer. En el contexto del arte contemporáneo, la diversidad medial asociada a lo que ha desplazado la correspondencia hacia el centro de la actividad artística; las cartas han dejado de ser sobre el arte, para formar parte de él. Esta mutabilidad tiene uno de sus hitos en la eclosión del movimiento *mail-art* o arte postal, siendo uno de sus antecedentes directos el artista estadounidense Ray Johnson (Detroit, 1927), fundador de la sociedad New York Correspondence School (NYCS) en 1962. Esta escuela estaba compuesta por una red de artistas que emplearon el sistema postal como dispositivo artístico, a través de una red establecida por parte de Johnson, quien desde principios de los años sesenta comenzó a enviar sucesivas misivas a desconocidos de otras partes del mundo, compuestas generalmente por texto y collage. Esto se alinea con el concepto *Fête Permanente* o *Eternal network*, introducido en 1968 por Bertold Brecht y Robert Filliou, para hablar, precisamente, de la posibilidad de generar un modelo de creación hiperconectado basado en un flujo creativo universal e integrado en la vida, en el que las nociones tradicionales de artista y obra se diluyen. Un flujo que bien podría identificarse, en nuestros días, con las dinámicas inmediateistas sobre la que se construyen las aplicaciones digitales e Internet en general (López Martín y Morgado Aguirre, 2022).

El cambio de paradigma con respecto a la correspondencia que precede a la revolución digital, en este sentido, ha comportado el surgimiento de proyectos artísticos que, a su vez, buscan recuperar la dimensión dialógica de la correspondencia a través de diferentes formas de intercambio. Destacan, entre otros, *Call Ampersand Response* (2011-2017), de Michael Dumontier y Micah Lexier, en el que ambos artistas se intercambian imágenes y textos relacionados entre sí vía correo electrónico, aunque el proyecto queda recogido finalmente en una publicación editorial, o *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (MACBA, Barcelona, 2011-2012), un ambicioso proyecto que involucra a cineastas como Abbas Kiarostami, Víctor Erice, Isaki Lacuesta o Jonas Mekas, entre otros, en el que la correspondencia se traslada al campo de la imagen en movimiento y se convierte en un gesto de interpelación hacia el otro. Por su parte, la exposición *Two Friends* (Somerset West Point, Hanói, 2026), presenta un diálogo artístico entre el escultor vietnamita Dinh Công Đạt y el pintor irlandés Rodney Dickson, quienes se conocen desde hace más de 25 años y han mantenido un intercambio constante de correspondencia entre ellos y que ha canalizado en dicha propuesta. Una suerte de biografía material compartida que constata la importancia del otro con respecto no solo a su producción, sino a su propia identidad como artista y como individuo.

De este modo, la carta opera no sólo como vehículo de diálogo, de contestación, al/con el otro o hacia/con uno mismo, sino como un dispositivo para la construcción del yo. La artista y escritora Laía Argüelles Folch (2022) en su *Breve ensayo sobre la carta*, alude a “hacer de la distancia la condición para la cercanía más íntima” (p. 16). Un lugar seguro, un cobijo, en el que revelar al otro sus pulsiones. La correspondencia se erige como una especie de revelación de murmullos, secretos, que son concienzudamente regaladas al otro, una invitación silenciosa a formar parte de un espacio profundamente íntimo (G. Ibáñez, 2024). El caso de las obras que, entre 1991 y 1996, Félix González-Torres (Guáimaro, 1957) y Roni Horn (Nueva York, 1955), se dedicaron el uno al otro sobresale por tratarse de un interesante diálogo que marcó sus respectivas trayectorias artísticas y vitales, constituyéndose como testimonio de una amistad que transforma la idea de homenaje en un gesto contestatario que no solo responde a dicha admiración, sino también a la nostalgia de un futuro compartido. Su correspondencia, efectuada desde ese *lugar seguro* que, para ellos, es su propia producción, al que se refiere Argüelles Folch, se produce en un espacio de revelación en el que las obras que se dedican el uno al otro que actúan como “operadores de individualización” (Ricoeur, 1996, p. 6) contribuyendo a la construcción de sus respectivas identidades narrativas. Esencializaciones provisionales de un *yo queer* que, vulnerable, mutable, encuentra en la vivencia colectiva, en el acontecimiento, una forma de redención y trascendencia.

En este sentido, este diálogo no ha sido únicamente objeto de interés desde un punto de vista biográfico, sino también histórico y sociocultural. La obra de ambos artistas inscribe en una suerte de estética de la “mutualidad” (Spector, 1995, p. 192) en la que el intercambio, algo que, sobre todo en la obra del artista cubano, forma parte de sus concepciones acerca del arte como dispositivo crítico y de reconocimiento del espectador, desafiando de este modo las lógicas sistémicas del arte que, por entonces, en los años noventa, dominaban la escena internacional. En este sentido, abordar la relación entre ambos artistas desde su correspondencia, supone un giro metodológico frente a la historiografía tradicional. Mientras que los amplios estudios preexistentes sobre González-Torres y Horn han tendido a analizar sus obras como hitos individuales, el análisis de su intercambio epistolar permite desvelarlas como resultados de un proceso dialógico y hondamente relacional. Un proceso cuya potencia reside en capturar la “profunda alienación y distancia en el corazón de toda intimidad” (Kwon, 2006, p. 283), abriendo un poderoso espacio de reconocimiento para la alteridad del otro del que sus producciones forman parte indistintamente. En este contexto, la expresión de “la mirada de Ulises” alude a las miradas con las que ambos artistas se observan y se interpelan desde una distancia efectuada y compartida desde el desplazamiento y la disidencia, a través de las obras que pertenecen de su correspondencia, haciendo de ellos condiciones para la formulación de un nuevo mundo que, como Ítaca, pueda soñarse y, al mismo tiempo, ser vivido, a través de la creación.

Cabe destacarse que la presente investigación se centra en analizar cronológicamente las cuatro obras que forman parte de dicho intercambio, que inicia en 1982 con el encuentro “revelador” (Spector, 1995, p. 192) de Félix González-Torres con la obra *Gold Field* (1980-82), de Roni Horn, y termina con la última obra que el artista cubano dedicó a Horn en vida, *Untitled (Golden)* (1995). La correspondencia se interrumpe con la muerte de González-Torres en 1996. Sin embargo, a posteriori, Roni Horn produce la obra *Double Moebius Double Mobius*, v. 2. 2009/2018 (2018), separada casi veinte años de dicha última pieza pero que, sin embargo, funciona como una respuesta póstuma que reactiva el diálogo y mantiene viva la pulsión de ese futuro que ambos proyectaron.

2 DESARROLLO DEL TEMA

2.1 *Un campo de oro (...) que descansa sobre el suelo (...) El actante*

Félix González-Torres y Roni Horn nunca fueron mejores amigos, o, al menos, eso es lo que afirma Horn en una entrevista para Vault Magazine en 2021, con motivo de la publicación del que entonces acababa de ser su último libro, *Island Zombie: Iceland Writings*. Sin embargo, al final de la intervención de Horn, cuando la entrevistadora le pregunta acerca de su relación con el artista cubano, ella termina diciendo: “We were...Yeah, I really loved Félix”. González-Torres y Horn se conocieron, en origen, a través de una de las obras que marcarían la carrera de la artista estadounidense: *Gold Field* (1980-82) (Fig. 1), pieza que en 1990 formaba parte de su primera exposición individual en el MOCA, The Museum of Contemporary Art, en Los Ángeles. Entonces González-Torres se encontraba visitando el museo junto a su pareja, Ross Laycock, a quien, en vida, el artista dedicó la mayor parte de sus obras. El artista, a propósito de la pieza, decidió escribir un texto que fue incluido en el catálogo de la exposición *Roni Horn. Earths Grow Thick*, que tuvo lugar cuatro años más tarde en el Wexner Center for the Arts, en 1996, año en que, precisamente, falleció. El texto se titulaba *1990: L.A., The Gold Field*, y en él González-Torres elogiaba la pieza de Horn y el profundo valor emotivo que, al instante, adquirió tanto para él como para Ross:

Ross and I entered the Museum of Contemporary Art, and without knowing the work of Roni Horn we were blown away by the heroic, gentle and horizontal presence of this gift. There it was, in a white room, all by itself, it didn't need company, it didn't need anything. Sitting on the floor, ever so lightly. A new landscape, a possible horizon, a place of rest and absolute beauty. Waiting for the right viewer willing and needing to be moved to a place of the imagination. This piece is nothing more than a thin layer of gold. It is everything a good poem by Wallace Stevens is: precise, with no baggage, nothing extra. A poem that feels secure and dares to unravel itself, to become naked, to be enjoyed in a tactile manner, but beyond that, in an intellectual way too. Ross and I were lifted. That gesture was all we needed to rest, to think about the possibility of change. This showed the innate ability of an artist proposing to make this place a better place. How truly revolutionary (González-Torres, 1991, p. 68).

En el texto, relaciona la obra de Horn con la posibilidad de contemplar un paisaje desde un nuevo horizonte que, al mismo tiempo, desde “lo táctil” y “lo intelectual”, permite al espectador sentir la superficie de la obra como si una puesta de sol estuviese teniendo lugar ante sus ojos. Casi como, tal y como él mismo menciona a continuación de este fragmento, se tratase de “un lugar para soñar”, en el que se encarnase la potencia poética del brillo de un atardecer. El artista compara la “precisión”, refiriéndose a la claridad formal, la rotundidad de la obra, con la poesía de Wallace Stevens, poeta perteneciente a la corriente del modernismo estadounidense y cuyo estilo literario, influenciado, entre otros, por el simbolismo y el romanticismo, encuentra en la obra de Horn, precisamente, una interesante analogía.



Figura 1. *Gold Field*. Roni Horn, 1980-82. Lámina de oro puro, medidas variables. Fotografía perteneciente a la exposición *the tiniest piece of mirror is always the whole mirror*, The Common Guild Gallery, Glasgow, Inglaterra, mayo/julio de 2009 Fuente: www.thecommonguild.com.uk

A pesar de la precisión a la que se refiere González-Torres, la obra poética de Stevens se centra fundamentalmente en la idea del acto poético como hecho o acto de activación; no se limita a describir la realidad sino a fabricarla y activar nuevos modos de concebirla y comprenderla por medio de la imaginación. El escritor emplea a menudo la paradoja a modo de resorte y recurre a la creación de poderosas imágenes visuales, en las que pone el énfasis en la sensorialidad a través de la materialidad del propio lenguaje. En la obra de Horn, el lenguaje escrito juega un papel preponderante en este sentido, operando desde la lectura como acto perceptivo y recorrido físico (San Martín, 2008, p. 23) desde la materialidad. El interés literario de la artista procede de su angosta infancia en una zona residencial de Nueva York y su constante deseo de escapismo y refugio; de ahí su profunda conexión con Emily Dickinson, a quien sucesivamente se refiere en su obra:

Pero no era solo la experiencia que vivía durante el acto de la lectura, sino el estar en la historia, el penetrar en el espacio del relato del otro. El tipo de imaginación y de confrontación que eso implicaba influyó mucho también en mis ideas sobre el valor de la experiencia en el ámbito del arte visual (Horn, 2014, p. 114).

En Horn se hace palpable, al igual que en González-Torres, una suerte de definición de la imagen que bien podría ser trasladable a la condición de la obra de arte en torno a la que Rancière (2022), discute, la llamada “imagen pensativa”, y que está conectada directamente con el arte producido en su tiempo. Para el filósofo francés, la imagen es un objeto lleno de pensamientos que bien opera como un doble de una cosa, como una mera representación o, por su parte, se concibe como una operación en sí misma (p. 109): la imagen pensativa, propone Rancière, está a mitad de camino entre una y otra, conciliando en lo fotográfico una zona de indeterminación donde se incita a la reflexión, en la que se encuentran: “lo pensado y lo no-pensado, la

actividad y la pasividad, el arte y el no arte”. Resulta pertinente, en este contexto, asociar este concepto a lo que Douglas Crimp denominó como “nuevas actividades estéticas” (2005, p. 24): manifestaciones artísticas que operaban precisamente desde zonas de indeterminación, lugares fronterizos entre disciplinas –algo potencialmente característico del arte posmoderno a partir del minimalismo, aunque desde el espectro escultórico–, que encontraban en la objetualidad y más concretamente, en la retórica del objeto como actante de la idea, su campo de actividad desde el hacer artístico.

En *Gold Field* la teatralidad es un componente más de la obra, la temporalidad, la presencia del espectador como forma de experiencia, se hace saber como requisito indispensable para no solamente comprender sino también experimentar la obra. Del estar allí a la condición posmoderna de lo fotográfico –que es un tipo de presencia que solo es posible a través de la ausencia de lo que sabemos que es la condición de la representación (p. 38), tal como apunta Crimp– se pasa a la presencia como ausencia, como algo que no está ahí y, sin embargo, mediante la representación, se hace posible, precepto central del arte conceptual. Saunders Peirce, en sus numerosos escritos sobre semiótica, habla del índice (index), un concepto que con frecuencia se asocia a la obra de González-Torres y que podríamos a su vez relacionar con la de Horn. Se trata de un concepto de naturaleza empírica a través del que Pierce habla del rastro de un objeto como signo en sí mismo: la huella, la sombra, el síntoma. Rastros que toman la forma de elemento sógnico y que se convierten en representaciones del mismo en tanto que son aquello que fue, pero ahora ya no es. Frente a esa dependencia del espacio como sitio indispensable para su completitud, resulta curioso que Horn llegase a afirmar que el objeto es capaz de recrear el lugar en el que se encuentra (Horn, 1999), sujeto y objeto se funden en la contemplación, el cuerpo se disipa y se alcanza la inmanencia.

Precisamente en “Un anochecer cualquier en New Haven” (1950), publicado en la antología *The Auroras of Autumn*, Wallace Stevens alude meditativamente al trascurso de una caminata por la ciudad costera de New Haven, en la Costa Oeste de Estados Unidos situada a pocos kilómetros de donde él residía, en la búsqueda de lo que él mismo denominaba como pura realidad (*pure reality*), un concepto que bien podríamos relacionar con la experiencia casi inmanente que hipnotizó a González-Torres cuando se produjo su encuentro con *Gold Field*:

La versión simple del ojo es algo aparte,
La vulgata de la experiencia. Sobre esto,
Pocas palabras, un y sin embargo, y sin embargo.

Como parte de la meditación interminable,
Parte de la pregunta que en sí misma es un gigante:
De qué está hecha esta casa si no de sol.

La vulgata de la experiencia. La experiencia inmanente, trascendente, ese lugar al que González-Torres siempre quiso alcanzar: “me doy cuenta de que la esperanza no estaba tanto en la posibilidad de un lugar distante de salvación etérea, sino que el diálogo, el debate, [...] En algún lugar... En ningún lugar..., es aquel que se encuentra entre la esperanza de que uno pueda alcanzar un impacto eterno, impacto como inmortalidad, frente a la determinación de trabajar para el aquí y el ahora” (González-Torres, 1997, p. 45). De qué está hecha *Gold Field* si no es de “una absoluta belleza”, como llega a escribir el artista, una contemplación que seduce la mirada del artista y que pronto se torna en admiración. Del mismo modo que Dickinson inspira a Horn, Stevens, para González-Torres, es un gran referente y al que recurre en su obra de

forma puntual. De hecho, el poema Soliloquio final del amante interior (1954) inspira la obra de González-Torres *Untitled (March 5th) #1* (1991) (Fig. 2), titulada en homenaje al día en que su amante Ross falleció estando enfermo de VIH.



Figura 2: *Untitled (March 5th) #1*. Félix González-Torres, 1991. Pareja de espejos, 30,5x61cm.
Fuente: www.felixgonzalez-torresfoundation.org

En el poema, Stevens escribe desde una voz que no busca ya trascender el mundo, sino habitarlo plenamente. Aceptar su clausura como condición de sentido. Una aceptación que no es resignación, sino afirmación, y que resuena de manera profunda en la práctica de González-Torres, para quien la pérdida no se sublima en una promesa futura, sino que se inscribe materialmente en el presente, en el aquí y ahora del objeto, del gesto mínimo, del encuentro con el otro. Es entonces en este punto donde el objeto deja de ser mero soporte para convertirse en actante, en el sentido que Bruno Latour atribuye al término: una entidad que no solo está en el mundo, sino que opera en él, que produce efectos, que articula relaciones, como parte de una red de objetos y de significados. Un entramado que abre la puerta a un campo de experiencia en el que la obra se convierte en un agente relacional. Un agente que no solamente se sitúa en un espacio y depende de él, sino que el espacio y la obra forman parte, al igual que el espectador, de una misma unidad convocada por él mismo. Una unidad que conduce a una “meditación interminable”, como escribía Stevens, una constante condición meditativa, reflexiva, sobre el propio arte.

En este sentido, la inmanencia a la que dice aspirar González-Torres es más una práctica, una forma de hacer, un *modus operandi*, cuyo principio básico reside en la capacidad de hilvanar diferentes para llegar a la pura realidad, la pura presencia, no como esencia ni como verdad trascendente, sino como aquello que acontece en la relación. Aquello que acontece en las fricciones que se producen en el espacio entre los elementos que lo componen, una realidad que no se revela de una vez por todas, sino que se construye constantemente mediante sus usos, sus evocaciones, en la repetición, en el desgaste y en la participación del otro. Una realidad siempre provisional, aunque intensa, que solo puede sostenerse en su continuo ejercicio.

González-Torres ya había participado en exposiciones previas junto con otros artistas a principios de la década de los años 90, como es el caso de Rudolf Stinger (Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), en 1994, Christopher Wool en 1993 (Printed Matter, Nueva York) o Cady Noland en 1990 (Berlín, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), pero no fue hasta 2005, casi diez años después de su muerte, cuando se organizó la primera exposición en conjunto con Roni Horn, en la Andrea Rosen Gallery de Nueva York. Sin embargo, la relación entre ambos artistas, que comenzó de forma indirecta tras la publicación del texto del artista cubano en el catálogo de la exposición en la que se topó con *Gold Field* y sus sucesivos encuentros posteriores, es un peregrinaje hacia lugares y no-lugares, presencias y ausencias, identidades y no-identidades, signos y no-signos, emprendido simpáticamente en conjunto hasta el fallecimiento del artista cubano, en 1996.

2.2 La tautología de la condición. *Untitled (Placebo – Landscape – For Roni) / Gold Mats, Paired (For Ross and Félix)*



Figura 3. *Untitled (Placebo – Landscape – for Roni)*. Félix González-Torres, 1993. Caramelos envueltos en papel dorado, medidas variables. Fotografía perteneciente a la exposición *Goldtausch: Gegenwartskunst aus, mit oder über Gold*, Kunsthalle, Núremberg, Alemania, octubre 2012/enero 2013. Fuente: www.felixgonzalez-torresfoundation.org

En este tiempo
donde nada queda
donde nada sino el vuelo
acaricia verdadero el ser que somos
el signo que desborda
la semilla sin fondo
hacia el limpio corazón que se desvela
(Llorente, 2015, p. 24).

Rosalind Krauss escribe (2002): “El artista se representa en el acto de la mirada y no en el acto de la manipulación física” (...); “la acción del artista le permite no únicamente expresarse sino simbolizarse, como inteligencia mediadora, como agente constituyente de la obra” (p. 94). Al referirse a la pintura de acción, considera el cuadro como un acontecimiento en sí mismo, que deriva del encuentro entre el artista y el material. Un encuentro del que acaba surgiendo, a modo de resultado, la obra de arte. En este fragmento, Krauss trae a colación un artículo publicado en el número de diciembre de 1952 de *ArtNews* por el crítico de arte Harold Rosenberg, titulado *The American Action Painter*, en el que precisamente se refiere al desvelamiento que supone la obra de arte en relación a la manipulación del material como proceso de inferencia. Comprender esta postura al respecto de Rosenberg implica atender a un contexto sociohistórico concreto, en el que las ataduras de la Segunda Guerra Mundial terminan por desanudarse y la expresión toma el control frente a la representación, desplazando la obra de arte desde el ámbito del objeto acabado hacia el de la acción, el gesto, el acontecimiento. El lienzo deja de concebirse como una superficie de inscripción para convertirse en un campo de operaciones en el que el artista se expone a sí mismo en un proceso abierto, contingente e irrepetible. En este sentido, la pintura ya no es tanto una imagen sino un registro material de una experiencia vivida. Una huella de la confrontación entre cuerpo, materia y tiempo.

Esta concepción del arte como hecho, como acontecimiento, mencionada previamente impregna la obra de Félix González-Torres, no tanto desde el gesto pictórico, sino desde la perspectiva del objeto artístico como actante, que, como bien escribe Llorente, se convierte en un “signo que desborda”. La obra convierte al espectador en partícipe de una experiencia compartida que vincula, de manera especial, su vivencia personal con la situación sociohistórica en la que esta tiene lugar. Toda la producción de González-Torres se inscribe en un contexto inseparable con respecto a la lírica que subyace en su producción: la construcción de la identidad desde la perspectiva de un hombre gay y racializado, profundamente afectada por el estigma del VIH, que se extendía violentamente desde finales de los años ochenta entre la comunidad queer en Estados Unidos. Douglas Crimp, a este respecto, se refiere a la capacidad reivindicativa del arte con respecto a dicha problemática:

La función del arte no era solamente expresar las experiencias del amor y el afecto, la pérdida y el duelo, el miedo y la desesperación, el enfado y la ira, sino también informar, educar, unirse a la lucha activista [...]. Todo conocimiento, sea científico o artístico, es un conocimiento *interesado*, y por este motivo abierto a la crítica: ningún tipo de saber es ajeno a nuestros presupuestos, al modo en que es verdad para nosotros (2005, p. 126).

Del mismo modo, la obra de Roni Horn, como artista declarada *no-binaria*, ha venido a ser comprendida como una búsqueda nómada por abordar la identidad desde la indeterminación, la fluidez, estados intermedios, transicionales, que se identifican con los materiales que emplea en su producción, como es el caso del vidrio: “Lo que me fascina de las piezas de vidrio es, por ejemplo, en gran parte que en ellas encuentro la esencia de algo que tiene un aspecto determinado, pero en realidad es algo totalmente diferente. [...] Es como llevar una máscara, aunque la máscara es idéntica a aquello que oculta” (Horn, 2014, p. 128).

En el caso de la obra de González-Torres, su obra está poblada de referencias metafóricas, aunque poderosamente directas, a dicho contexto, no tanto a través de la materialidad, sino más bien de la retórica del objeto. Es el caso del caramelo, un elemento constantemente

presente y que ha venido a caracterizar su producción, que fue empleado por el artista por primera vez en los retratos que, a partir de 1991, comenzó a instalar en las sucesivas exposiciones en las que participó en Nueva York. Dicho objeto está cargado de significación en relación al estereotipo de hombre gay blanco y cisgénero: el aspecto llamativo y goloso, el envoltorio, la capa superficial del individuo, el cuerpo cultivado que se presenta brillante ante su consumidor, y el interior azucarado y placentero, que conduce el paladar al éxtasis. Así, el empleo del caramelo no de forma aislada sino en conjunto, genera una fascinante metáfora en estas obras, no solamente actuando como componente de un cuerpo, sino como cuerpos en sí mismos. Cuerpos que también han formado parte del sujeto al que el artista retrata y del que el público puede participar, sustrayéndolos al modo de quien se apropia de otro, lo hace suyo, y aunque a posteriori se deshaga de él, siempre le pertenecerá una parte del mismo. Por otra parte, si atendemos a la forma en que el caramelo es consumido, se revelan alicientes poderosos: el caramelo se lame, no se mastica; González-Torres introduce de manera sutil, aunque inequívoca, una dimensión erótica vinculada al deseo, al placer diferido y a la intimidación, al objeto. La experiencia del caramelo es lenta, táctil, prolongada en el tiempo, y requiere de un contacto directo con el cuerpo, con la lengua, con la saliva. Un gesto que remite a prácticas afectivo-sexuales tradicionalmente pertenecientes a la esfera privada y que se desplazan al espacio público del museo o de la galería. Una vez consumido, es el envoltorio lo que se deshecha, el exterior, lo que tan solo envuelve el dulce y no lo constituye, sino que tan solo lo protege y lo exhibe.

El caramelo evoca una dialéctica constante de la lucha entre lo que se revela y lo que permanece oculto, la apariencia y la verdad, el deseo y la inmanencia. Binomios presentes en la especificidad performativa de las subjetividades *queer* y que se hacen palpables, especialmente, a través de dicho objeto, entendido como acto, como gesto en sí mismo, inscribiéndose en lo que José Esteban Muñoz (2009) denomina como “memoria utópica *queer*”: una forma de recordar que no se orienta hacia la nostalgia, sino hacia la posibilidad. Al ser tomado, desarrollado y consumido por el espectador, el caramelo produce una experiencia que, aun siendo efímera, abre un espacio de imaginación política en el presente. No promete una redención futura ni una superación definitiva del trauma, pero sí permite vislumbrar, en el acto mismo de la participación, aquello que podría ser:

Yet queer politics, in my understanding, needs a real dose of utopianism. Utopia lets us imagine a space outside of heteronormativity. It permits us to conceptualize new worlds and realities that are not irrevocably constrained by the HIV/AIDS pandemic and institutionalized state homophobia. More important, utopia offers us a critique of the present, of what is, by casting a picture of what can and perhaps will be. In this chapter I look at moments in a few gay male cultural works that imagine utopia through what I call queer utopian memory (Muñoz, 2009, p. 35).

Así, cada caramelo retirado, llevado al cuerpo y finalmente disuelto, reactualiza una forma de presencia que se define por su precariedad y su potencia simultáneas: en esta operación, el objeto deja de ser un mero símbolo para convertirse en una especie de dispositivo utópico, capaz de producir una experiencia de comunidad efímera pero significativa. Una comunidad que, aunque transitoria, señala hacia un “entonces y allí” (*then and there*) que sigue interpelando al aquí y ahora del espectador. Esta memoria utópica conecta con el deseo de González-Torres de trascender hacia un futuro vivido en común en el que la heteronormatividad es una opción.

Por otro lado, Muñoz se refiere en numerosas ocasiones a lo escrito por Douglas Crimp en relación a la vivencia del duelo entre los hombres gays y el papel del arte en dicho proceso, refiriéndose concretamente al contexto de la epidemia de VIH en ese momento, y cómo conecta con la retórica que González-Torres formula en muchas de sus obras, en especial aquellas que realiza tras la pérdida de su pareja. Apoyándose en el célebre texto de Freud *Duelo y melancolía* (1915), Crimp critica la postura del psicoanalista acerca del proceso de duelo psicoanalítico como parte de una dimensión exclusivamente individual y sostiene, por el contrario, que el duelo que el varón *queer* está obligado no es algo temporal sino una condición vital en sí misma, condicionada por el sesgo peligroso con el que la homofobia estructura cada aspecto de la cultura (Crimp, 2005). Esta idea, si bien es constatada por la experiencia colectiva específica de la que deriva, se confirma también mediante la imposibilidad de clausurar la pérdida en un después que resulte mínimamente reparador. El duelo, en este marco, no culmina en la sustitución del objeto perdido, como proponía Freud, ni en la reintegración del yo a un orden previo a la pérdida, sino que permanece abierto, activo. Se transforma en una condición compartida que requiere de estar, precisamente, con el otro. González-Torres, de este modo, manifiesta esto por medio de sus constantes traslaciones entre la esfera privada y la pública, poniendo de manifiesto en el presente vivido en común como única condición viable para el duelo *queer*.



Figura 4. *Man at hot spring, Iceland.* Roni Horn, 1991. Fotografía analógica digitalizada perteneciente al archivo personal de la artista. Fuente: www.theartnewspaper.com

Así, cuando González-Torres idea *Placebo – Landscape – For Roni* (Fig. 3), en 1993, lo hace a sabiendas de que existirían similitudes claras con la obra de Horn, a modo de correspondencia deliberada. Imbuir en el mismo título-no título los términos placebo y paisaje: el placebo introduce la noción de un efecto que opera sin causa material verificable, pero cuya eficacia es real en tanto que es vivida. Por su parte, el paisaje bien podría corresponderse con una suerte de paisaje de cuerpos que se atraviesa y se consume, cuerpos que relucen como los envoltorios dorados, llamativos, bajo las luces de la pista de baile, listos para ser consumidos. La corporalidad del paisaje adquiere en esta pieza una dimensión casi humana, al modo de un campo afectivo mutable, marcado por la presencia de los cuerpos que lo recorren y por las huellas, visibles o invisibles, que estos dejan a su paso. El carácter de placebo de la obra opera

precisamente en este registro. No hay promesa de curación, ni restitución del cuerpo ausente, ni reparación definitiva de la pérdida, pero sí la posibilidad de un efecto real producido por la creencia, por la acción compartida, por el gesto reiterado de participar-de. La obra, que es la primera epístola entre los artistas, se sucede a una serie de encuentros que tuvieron lugar a posteriori de que Horn viese por primera vez *Untitled* (1991) en la 7th Avenue del Village neoyorkino, ese mismo año.

Del mismo modo que en González-Torres el yo se construye a través de la exposición de la vulnerabilidad, de la evocación, de la conciencia colectiva y la trascendencia del presente vivido en común, en Horn el yo es igualmente vulnerable, aunque no etéreo, abstracto, sino corpóreo, matérico. Este se identifica con innumerables estados y con ninguno a la vez, es líquido, sólido, incluso gaseoso, trasciende la “lógica binaria” (Lebovici, 2022, p. 51) que compone su estructura, pero mantiene su forma, aunque mutable, del mismo modo que la naturaleza. Tras su primer viaje a Islandia en 1990 gracias a una beca que obtuvo mientras estudiaba en la Universidad de Yale, la artista ha regresado numerosas veces a la isla (Fig. 4). En Horn la identidad se concibe como viaje en sí mismo, un viaje que, como apunta Nancy Spector (1995) cuando precisamente escribe sobre la obra de González-Torres, “presupone un desplazamiento de escenario, un movimiento desde aquello que constituye el lugar hasta algún punto diferente o extraño. Pero puede tener también connotaciones de expansión personal, educación y crecimiento. Se emprende un viaje para visitar amigos y lugares familiares, o para ver el mundo, para buscar algún tipo de modificación, incluso para descubrirse a uno mismo” (p. 56) Como escribió André Breton, Roni buscaba, y busca, la unidad de ella misma con el paisaje de Islandia. En este sentido, *Gold Field* puede considerarse, más que una obra en sí misma, un ensayo, un punto de partida sobre el que la artista trabaja con posterioridad a partir de su fascinación no solo por su conexión de su geografía interior con la exterior sino por la presencia palpable del paisaje, la experiencia que ofrecía (Horn, 2014).

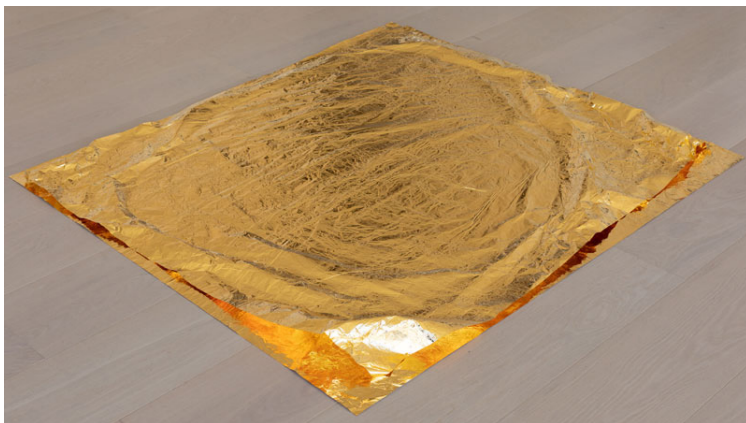


Figura 5. *Gold Mats, Paired (For Ross and Félix)*. Roni Horn, 1994-1995. Dos láminas de oro puro, medidas variables. Fotografía perteneciente a la exposición *Roni Horn: Me paraliza la esperanza*. Centro Botín, Santander, España, abril/septiembre 2023. Fuente: www.centrobotin.org

En 1995, Horn presenta *Gold Mats, Paired (For Ross and Félix)* (Fig. 5), con la que corresponde a Félix y a Ross. En el texto *An Uncountable Infinity (For Félix González-Torres)*, publicado en febrero de 1996 con motivo del memorial celebrado en honor del artista, Horn (2000) escribe:

You are more nature, another weather. Your life is a rare form of transparency through which I have observed the world becoming more present to itself and through which I too have become more present to myself (p. 123).

A partir de *Gold Field*, Horn crea una doble capa de oro. Al atravesar la luz ambas superficies, se produce un efecto casi incandescente, como si entre las dos láminas, los dos *gold mats*, los dos cuerpos dorados, ardiera algo que, en realidad, es invisible: un calor que solo se percibe el fulgor visual que produce dicho efecto. Los milímetros que separan ambas láminas pueden leerse como “una manifestación de la intimidad” (Horn, 2014, p. 126), un lugar de cercanía, de contacto, aunque sin fusión. Una especie de estado próximo a la ebullición, el éxtasis. Un paisaje corpóreo que arde sin llegar al clímax, casi como una transfiguración en la que el amor se hace más presente que nunca a través de la inmaterialidad. Tal y como bien escribe la artista en la cita anterior, “una extraña forma de transparencia a través de la que observado cómo el mundo se volvía más presente para sí misma y a través de la cual yo también me he vuelto más presente para mí misma” (Horn, 2000, p. 123, traducción propia). Mirar a través de la mirada del otro, del cuerpo del otro, de la obra del otro. En *Gold Mats (Paired)*, se revela un umbral semejante al que González-Torres convoca con sus obras, que construyen y en el que se sitúan: el umbral de la promesa de alcanzar la vivencia colectiva que transforma la tautología del yo en relación con el otro. Una trascendencia únicamente posible a través de dicha condición compartida, en la que la experiencia del público con respecto al acontecimiento de la obra juega un papel fundamental.

2.3 El umbral de la promesa. *Untitled (Golden)* / *Double Mobius*, v. 2. 2009/2018



Figura 6. *Untitled (Golden)* Félix González-Torres, 1995. Cortina confeccionada a base de hilos de cuentas doradas de plástico, medidas variables. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, EE. UU.
Fuente: www.felixgonzalez-torresfoundation.org

Open thy gates
To him who weeping waits,
And might come in,
But that held back by sin.
Let mercy be
So kind, to set me free,
And I will straight
Come in, or force the gate.
(Herrick, 2004, p. 233).

En su entrevista para Tim Rollins en 1993, González-Torres habla acerca de la diferencia entre sentir y pensar, y el papel que dicha diferencia, ejemplificada a través de Bertold Brecht, adquiere en su concepción del arte y su relación con el espectador:

No, it's about meaning and how meaning is dependent on the context. Last but not least, Brecht is an influence. I think if I started this list of influences again, I would start with Brecht. I think this is really important because as Hispanic artists, we're supposed to be very crazy, colorful –extremely colorful. We are supposed to “feel”. Not think. Brecht says to keep a distance to allow the viewer, the public, time to reflect and think. When you get out of the theater you should not have had a catharsis, you should have

had a thinking experience. More than anything, break the pleasure of representation, the pleasure of the flawless narrative. This is not life, this is just a theater piece. I like that a lot: This is not life, this is just an artwork. I want you, the viewer, to be intellectually challenged, moved, and informed (González-Torres, 1993, p. 4).

Untitled (Golden) consiste en una cortina de cuentas metálicas que conforma un umbral tanto físico como metafórico, que el espectador traspasa de forma paulatina; siguiendo la estela de lo enunciado por el artista en la entrevista, la obra, como muchas otras de sus instalaciones en las que emplea esta estructura —es el caso de *Untitled (Blood)* (1992), en la que emplea cuentas de color rojo brillante—, literalmente se produce en dicho acto, en el acto de traspasar la cortina, el umbral, pasar de una zona de la sala a otra completamente distinta, de una dimensión a otra. La obra, lejos de provocar un placer estético o una “catarsis”, como menciona el propio artista, activa en el espectador un proceso de pensamiento que consiste en activar la autoconsciencia con respecto a la obra, actuando a modo de coautor de la misma, siendo consciente de la necesidad de su involucramiento en ella. La conciencia del propio acto de atravesar el umbral constituye el núcleo mismo de su significado. La cortina se erige al mismo tiempo como obstáculo, como barrera moral, espiritual, emocional, que separa al yo del mundo, de la salvación o de la aceptación, y como invitación, como resorte de la fuerza interior profundamente humana que impulsa a descubrir aquello que hay detrás de aquello que se esconde, se oculta. Se revela como un espacio liminal que, como la identidad misma, refleja una constante tensión entre la agencia y la revelación. Tal y como sugiere Robert Herrick en el poema *To Heaven* (original de 1648) ubicado al principio de este apartado, el pecador busca la misericordia liberadora que, al traspasar el umbral, aguarda en el otro lado. Esperando a las puertas del cielo para poder acceder a él, de un modo semejante al que la identidad *queer* se debate constantemente entre la resistencia a definirse como una esencia fija y la apertura hacia nuevas formas de existir y significar. Una tensión descrita por David Halperin cuando afirma que “la identidad *queer* [...] es una identidad sin esencia” (1995, p. 64); una identidad situada en permanente relación oposicional con las normas sociales y culturales que buscan delimitarla.

González-Torres pone de manifiesto esta problemática a través de una práctica artística que rehúye, precisamente, del exceso, de la preponderancia, de la imposición, de la afirmación identitaria explícita. Frente al hecho de que, como afirma Martínez Oliva (2005) “la masculinidad hegemónica tan sólo acepta la existencia de un centro (privilegiado) y un afuera (en el que quedan los otros) bien diferenciados y sin fisuras” (p. 16), el artista opta por la exhibición de su propia vulnerabilidad desde, precisamente, la fisura. Lo hace por medio de una teatralidad que recurre al esencialismo propio del minimal, no como forma de evadir lo *kitsch*, sino como reivindicación en sí misma, del mismo modo que ocurre con *Gold Field* y determinadas obras de Horn. En el caso de estas obras, la cortina es un objeto que permite experimentar el paso que el artista, al año siguiente de crear esta pieza, dio de una dimensión a otra, de la vida hacia esa otra vida que quizás es la muerte, y la promesa que aguardaba detrás de un velo no tupido, opaco, sino desnudo, permeable, que dejaba entrever aquello que se ocultaba detrás de él. En este sentido, la obra mantiene, al mismo tiempo, ambos mundos unidos y separados, permitiendo regresar una y otra vez a ambos tan solo traspasándola. Una dialéctica que no enfrenta la vida y la muerte como polos opuestos o consecuentes sino como dos términos relacionados contiguamente, en constante tránsito, como parte de algo mayor, al modo de una banda de Moebius que vuelve sobre sí misma de forma constante.

Double Mobius, v. 2. 2009/2018 (2018) (Fig. 7) de Roni Horn, podría considerarse la última epístola entre Félix y Roni. Es una epístola, en realidad, póstuma, que la artista exhibe más de veinte años después de la muerte de Félix, en 2018. La obra es casi como un punto y aparte, no final, en su amistad. En 1995, pocos meses antes de fallecer, González-Torres pidió a Horn que escribiese un discurso fúnebre para él. El texto resultante fue *An Uncountable Infinity (For Félix González-Torres)*, publicado posteriormente en algunas ocasiones como *A Field of Waves*, frase con la que inicia el texto. “Un infinito incontable” es una expresión exorbitante que apela a la imposibilidad de clausurar un vínculo que sigue vivo a día de hoy; alude a la persistencia de un diálogo, de un conversatorio epistolar que se prolonga más allá del tiempo cronológico y de la presencia física. La propia forma de la pieza lo demuestra: dos bandas conformadas por láminas de oro que no tienen principio ni final, ni un anverso ni un reverso claramente diferenciables, las cuales se repliegan sobre sí mismas —casi insistiendo sobre su propia estructura— para seguir en movimiento. Son como dos cuerpos fusionados que bien podrían ser la extensión de *Gold Mats (Paired)*, pero convertidos ahora en uno solo. Quizás únicamente el arte tenga la capacidad unir lo que, en el fondo, es algo inasible: una sensación, de ser ese umbral permeable que nos invita a atravesarlo sin garantía de retorno. Una llamada a regresar una y otra vez a ese lugar incierto donde lo humano se encuentra con lo absoluto y parezca prometeros, sin embargo, descubrir siempre algo que no conocíamos acerca de nosotros mismos. “Un lugar para soñar”.



Figura 7. *Double Mobius*, v. 2. 2009/2018. Roni Horn, 2018. Láminas de oro puro y madera. Fotografía tomada en la exposición Roni Horn en la galería Hauser & Wirth en Menorca, España. Fuente: www.hauserwirth.com

3 CONCLUSIONES

La relación entre Félix González-Torres y Roni Horn quedó interrumpida por la muerte del artista cubano en 1996. Su amistad puede, sin embargo, ser entendida como una suerte de peregrinaje que toma la forma de un epistolario protagonizado por obras en las que se miran a sí mismos a través del otro. La carta, en esta investigación, es el lugar donde el yo se desplaza para ser recibido por el otro. Si históricamente el epistolario servía como crónica biográfica externa a la producción, en el diálogo que establecen González-Torres y Horn la correspondencia se transmuta en la obra misma, habitando ese intervalo temporal donde la identidad narrativa se construye y fortalece paralelamente. Es en dicha aproximación metodológica donde reside tanto el objetivo como la novedad de esta investigación.

Se trata de un recorrido realizado a través de dos brillantes trayectorias que se unen compartiendo una misma mirada exploratoria, cuestionadora e imperecedera, la mirada de Ulises. Una mirada que sostiene la posibilidad de una práctica artística que no busca trascender la vida ni la muerte, sino permanecer en el umbral que las mantiene unidas. Y es precisamente ahí, en dicha inmanencia ejercida, puesta en práctica, donde la obra encuentra su sentido último. Tal y como se ha visto, su correspondencia nos lega una suerte de Ítaca compartida: una prueba de que el arte, como la amistad, puede llegar a convertirse en un acto de resistencia sobrecogedoramente capaz de transformar la distancia en la forma más absoluta de cercanía, como bien mencionaba al principio Laia Argüelles Folch.

Y es que, desde *Gold Field* hasta *Double Mobius*, v. 2. 2009/2018, transcurren más de treinta años. Un tiempo en el que ambas trayectorias proliferan hasta encontrarse, de nuevo, en otras cuatro ocasiones, a través de las obras que se dedican el uno al otro, trascendiendo el tiempo y el espacio por medio de un poderoso diálogo sinérgico que permanece vivo hasta hoy. Simone Weil, en *De la amistad* (2020), escribe: “Guardo un vínculo con cada forma de pensar el universo” (p. 41). Es cierto que Horn y González-Torres compartían una misma forma de pensar el universo. Una forma de pensar que acontece en sus miradas y que, en origen, generó su vínculo. Una forma de pensar profundamente autoetnográfica y al mismo tiempo comprometida con su tiempo, conciliadora y crítica, convergente y divergente, de rabiosa actualidad, que aspiraba a la posibilidad de una condición compartida desde la que exponerse y revelarse desde la disidencia.

4 REFERENCIAS

- Argüelles Folch, L. (2022). *Breve ensayo sobre la carta*. Temporal.
- Ault, J. (2014). Agua en movimiento: el fluir de Roni Horn. En R. M. Malet (Ed.), *Roni Horn: Todo dormía como si el universo fuera un error* [Catálogo de exposición]. Fundación Joan Miró / Obra Social La Caixa.
- Breton, A. (1996). *Clair de terre*. Gallimard.
- Burkhard, R., y Grosenick, U. (Eds.) (1997). *Art at the turn of the millenium*. Taschen.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Akal.
- Esteban Muñoz, J. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
- Fernández Mallo, A. (2023). *La mirada imposible*. Wunderkammer.
- G. Ibáñez, R. (2024). Olas azules, olas verdes, una sutil línea negra. En I. de Naverán (Ed.) (2024), *La ola en la mente* (pp. 167-176). Azkuna Centroa Alhóndiga Bilbao.
- González-Torres, F. (1991). 1990: L.A., the Gold Field. En *Roni Horn: Earth Grows Thick* [Catálogo de exposición] (p. 68). Wexner Center for the Arts.
- González-Torres, F. (1993). Félix and Tim Rollins. En B. Bartman (Ed.), *Félix González-Torres* (pp. 5-31). Art Resources Transfer, Inc.
- Halperin, D. (1995). *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford University Press.
- Herrick, R. (2004). To Heaven. En *Robert Herrick: Poems* (p. 233). PoemHunter.com.
https://www.poemhunter.com/robert-herrick/ebooks/?ebook=0&filename=robert_herrick_2004_9.pdf
- Horn, R. (1996). *Among Essential Furnishings*. En Horn, R. *Earth Grows Thick* (pp. 78-79). Wexner Center for The Arts.
- Horn, R. (2000). *An Uncountable Infinity* (For Félix González-Torres). En L. Neri, L. Cooke y T. De Duve (Eds.), *Roni Horn* (pp. 120-123). Phaidon.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Kwon, M. (2006). The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce. En J. Ault (Ed.), *Félix González-Torres* (pp. 281-315). Steidl.
- Llorente, L. (2015). *El vuelo y la mirada*. La Isla de Siltolá.
- López Martín, E. y Morgado Aguirre, B. (2023). Creatividad e intercambio: convergencias entre las políticas de edición de la Eternal Network de Robert Filioy el arte de internet.

SOBRE, 9, 185–200. <https://doi.org/10.30827/sobre.v9i1.26938>

Martínez Oliva, J. (2005). El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y los 90. CENDEAC.

Rancière, J. (2022). *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Casus Belli Ediciones.

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo Veintiuno Editores.

Rosen, A. (1997). “Untitled” (The Neverending Portrait). En D. Elger (Ed.), *Félix González-Torres*. Vol. 2 [Catálogo de exposición]. Cantz.

San Martín, F. J. (2008). RH+. En *Roni Horn* [Catálogo de exposición] (pp. 5-23). CAC Málaga.

Spector, N. (1995). *Félix González-Torres* [Catálogo de exposición]. Solomon R. Guggenheim Museum.

Stevens, W. (1950). *The Auroras of Autumn*. Alfred A. Knopf Publisher.

Weil, S. (2020). *La amistad*. Hermida Editores.