

PHILIP GEFTER

Peter Hugar: Éros, c'est la vie

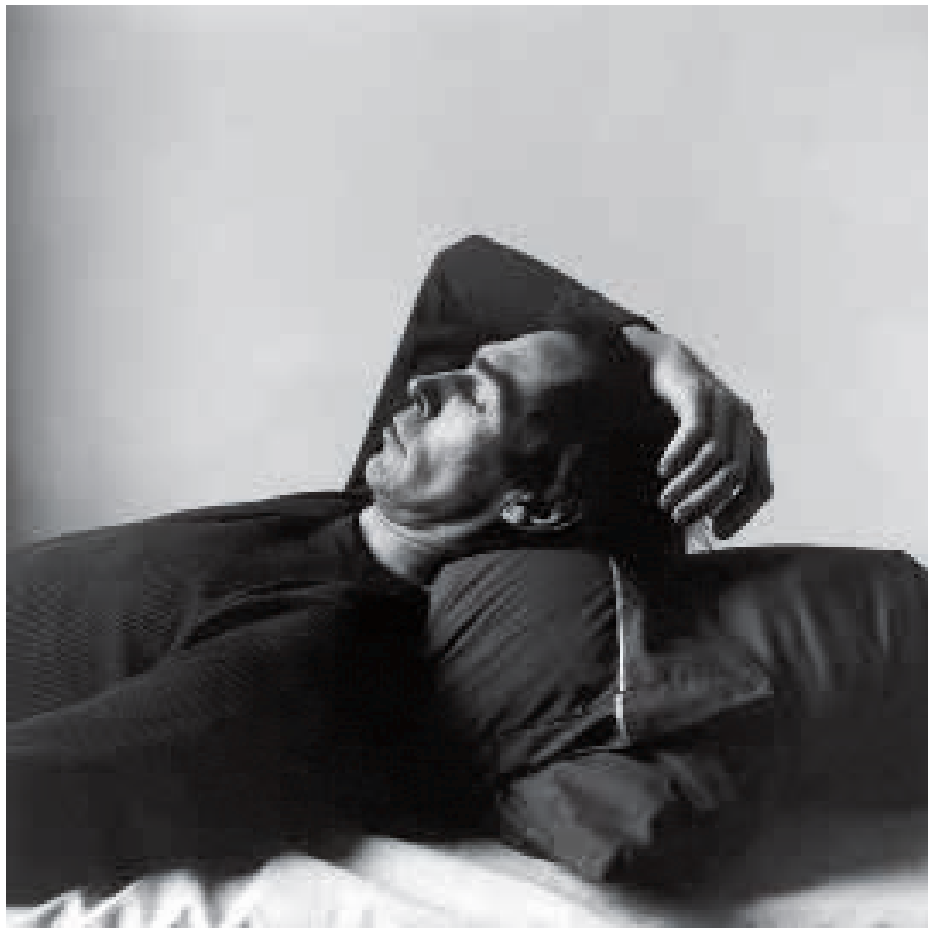


Fig. 31. Lynn Davis. *Peter Hugar, New York, 1980.*
Cortesía de Lynn Davis

Desde el principio todas mis fantasías estaban matizadas de desesperación, ese factor determinante fue extrañamente completo, y semejante a un deseo apasionado.

Yukio Mishima, *Confesiones de una máscara*

Aunque a regañadientes, Peter Hujar fue una figura incondicional de la escena del Downtown neoyorquino de finales del siglo XX. El término *Downtown* alude a la zona geográfica de Manhattan situada por debajo de la calle 14, pero en la jerga urbana de moda en ese momento identificaba una sensibilidad cultural enfrentada a la sociedad convencional. El legado del Downtown quedó establecido en el Greenwich Village con la llegada de artistas y escritores bohemios a principios del siglo XX, de los pintores expresionistas abstractos y los poetas *beat* en la década de 1950 y de los músicos folk de principios de los años 1960.

En las décadas de 1970 y 1980, el East Village, a pesar de su estado de abandono, seguía siendo un imán para una nueva generación de artistas, escritores, músicos e iconoclastas que emigraron allí como si se tratara de una patria espiritual o mítica. En los años más productivos de Hujar como artista, su barrio llevaba mucho tiempo siendo un lugar fructífero para la heterodoxia en las formas de pensar, los comportamientos y la actividad creativa. En la década de 1960, el apartamento de Hujar daba a una esquina insulsa de la Segunda Avenida con calle 12, pero en 1973 se mudó al otro lado de la calle a un loft anteriormente ocupado por Jackie Curtis, la superestrella de Andy Warhol, situado encima de un viejo teatro *yiddish* en un edificio de estilo neorábabe¹. En ese loft, Hujar empezó a hacer las fotos sobre las que se asienta su propio legado.

En el East Village el espíritu de la época bullía en las calles: St. Marks Place, unas manzanas al sur, olía a marihuana, incienso y pachulí, sus descuidadas aceras estaban flanqueadas por aspirantes a poetas sentados en mantas indias que vendían libros de segunda mano, discos de vinilo, camisetas tintadas, chales de macramé y joyería *cloisonné*. Hujar no tenía que ir muy lejos para asistir a una lectura de poesía, a una performance de danza o a una obra de teatro. El cercano Fillmore East, un templo del rock & roll, programaba conciertos de rock de Jimi Hendrix, Janis Joplin y otras bandas importantes del momento; el club CBGB de la calle Bowery fue la cuna del punk americano: allí empezaron Patti Smith y los Ramones; en el Bowery Lane Theatre se representaban obras de Bertolt Brecht, Jean Cocteau, Jean Genet o Eugène Ionesco; La MaMa era un permanente laboratorio de teatro de vanguardia; el Club 82 era famoso desde hacía tiempo como cabaret para actuaciones *drag*; y, por supuesto, el Max's Kansas City, a poca distancia del loft de Hujar, era el vínculo supremo entre la escena artística, el ambiente gay y el rock & roll en



Fig. 32. Peter Hujar. *Nicolas Moufarrege*, 1980. Cortesía de The Peter Hujar Archive, LLC, Nueva York

directo. La aportación del barrio de Hujar a las artes y las letras americanas fue inconmensurable.

«En muchos sentidos, Peter Hujar era para mí la encarnación del Downtown», recordaba Vince Aletti, que en los años 1970 ejercía de crítico musical, sobre su íntimo amigo y vecino del otro lado de la calle. «Peter lo conocía más íntima e intuitivamente que yo; entendía sus ritmos, sus matices, sus placeres y sus riesgos. Iba a sitios a los que yo nunca me atrevería y salía con gente sobre la que yo sólo había leído»².

Conocí a Peter Hujar en una fiesta en la parte alta de Manhattan a finales de los años 1970. Todavía no había fotografiado a nuestro anfitrión Nicolas Moufarrege (fig. 32), un artista parisino de visita en Nueva York al que un amigo le había prestado su ostentoso dúplex mientras se planteaba su propio traslado a la ciudad. El apartamento, con ventanas de doble altura y una vista espectacular del Empire State Building, era en sí mismo un espectáculo del que Moufarrege quería presumir invitando a todo el mundo que había conocido hasta entonces en Nueva York a un *brunch* dominical.

Con un Bloody Mary en la mano, recorrí el lugar abriéndome paso entre una afable multitud compuesta en su mayoría por gays y seguí escaleras arriba hasta el dormitorio, donde varias personas departían afablemente. Sentado en la cama, había un hombre alto y delgado con una andrajosa camiseta

¹ Cynthia Carr, *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz* (Nueva York: Bloomsbury USA, 2012), pág. 183.

² Vince Aletti, texto sin título en *Peter Hujar: Lost Downtown* (Nueva York: Steidl/Pace MacGill Gallery y Paul Kasmin Gallery, 2016), sin paginación.

negra. Parecía aislado en un atribulado universo propio. De unos cuarenta años, casi me doblaba la edad, lo que lo convertía en una criatura ajena para mí, aunque con rasgos claramente atractivos. Tenía un aire tan ominoso que casi retrocedí cuando me hizo señas para que fuera a sentarme. Las preguntas que me hizo fueron amables e incluso divertidas, aunque dotadas de un punto de provocación nihilista que me hizo ponerme en guardia aún más.

En un momento dado cogió el reloj que había junto a la cama y lo sostuvo en la mano. «¿Sabes?», caviló, mirándome ahora con picardía. «Podría robar este despertador y nadie sabría nunca quién se lo llevó.» Quizá me estaba planteando un dilema moral, pero yo sólo quería salir huyendo. Él se dio cuenta, dejó el reloj y abandonó la pose de «Gran Inquisidor». «Me llamo Peter», dijo, esta vez con genuina simpatía, «Peter Hujar».

En aquel momento, Hujar ya era una leyenda underground, bien conocido en las altas esferas de la vanguardia del Downtown —un círculo muy influyente que incluía una serie de figuras que habían alcanzado notoriedad incluso en la cultura oficial: William S. Burroughs, John Cage, Allen Ginsberg, Fran Lebowitz, Susan Sontag, John Waters, Robert Wilson—, a todos los cuales Hujar había fotografiado.

Yo entonces era un joven licenciado en Bellas Artes y trabajaba en Aperture. Había visto algunas de sus fotografías en una exposición en la galería de Robert Samuel en Broadway con calle 11, lejos de los pasillos oficiales del mundo del arte en la confluencia de la Avenida Madison con calle 57. Eran las primeras fotografías de desnudos masculinos que yo había visto expuestas en las paredes de una galería. Los personajes de Hujar no eran ejemplares de perfección masculina americana; sus figuras desnudas eran peculiares pero eróticas y había un elemento lúdico en las fotografías. En una de ellas, un hombre desnudo sin identificar está sentado en una silla en el centro del encuadre, con los brazos estirados por detrás, las manos apoyadas en el asiento para empujarse hacia arriba, las piernas abiertas y una prominente erección como si estuviera lista para despegar. Su gesto no es de seducción; tiene los ojos cerrados en calma, con total naturalidad (fig. 33).

No me impresionó la excitación del modelo; más bien, sentí un calor animal. Me provocó un impulso de coger su bien formada erección con la mano e incluso, quizá, sentarme encima. La fotografía de Hujar transmitía, casi de un modo forense, el simple hecho de la excitación del modelo y al mismo tiempo una vibrante intimidad entre el artista y su modelo. Siendo un joven homosexual que en ese preciso momento intentaba formular su propio patrón estético, sentí que había algo verdadero entre Hujar y sus personajes, algo extraño y emocionante.

En Aperture acabábamos de publicar un portfolio titulado «Ordeal by Roses»³. Las fotografías de Eikoh Hosoe eran de un erotismo sugerente y retrataban al



Fig. 33. Peter Hujar. *Seated Nude* [Desnudo sentado], 1978. Cortesía de The Peter Hujar Archive, LLC, Nueva York

novelista Yukio Mishima como una especie de San Sebastián en fases rituales de tortura y adoración; iban acompañadas de extractos de *Confesiones de una máscara*, la novela de Mishima sobre un joven japonés apartado de la sociedad que lo rodea debido a sus deseos sexuales hacia sus amigos masculinos. Cuando se lo mencioné, Peter comentó que había leído la novela y tenido la impresión de que narraba su propia historia. Le dije que también había sido la mía. Conocer a Peter Hujar durante el *brunch* aquel día fue embriagador: recolocó mis moléculas.

Pocos días más tarde llamé a Nicolas, nuestro anfitrión, para darle las gracias y me dijo que estaba angustiado. Aunque el apartamento quedó intacto después de la fiesta, lamentaba la desaparición de un despertador del dormitorio. Me quedé atónito. ¿Había llevado a cabo mi nuevo artista-héroe un secreto gesto dadá para su propio entretenimiento, o era un simple acto de hurto? En mi juvenil reverencia por Hujar, había investido su provocación sobre el reloj con un significado alegórico, como si al robar el tiempo estuviera recuperando los días y los años durante los cuales habíamos soportado el estigma de nuestra homosexualidad. Pero ¿había robado verdaderamente Peter *el reloj*? Se me presentaba un dilema moral. ¿Debería contar a Nicolas mi conversación con Hujar? No lo hice.

Suelo señalar que, a principios de los años 1970, el avance del movimiento por los derechos de los homosexuales se produjo paralelamente al ascenso

³ Eikoh Hosoe y Yukio Mishima, «Ordeal by Roses», *Aperture* (verano de 1977), págs. 44-63 [edición en castellano: *Muerto por las rosas-Killed by Roses*, Barcelona: Shueisha-Lumen, 1963].



Fig. 34. Peter Hujar. *Christopher Street Pier (1)* [Muelle de la calle Christopher (1)], 1976. Cortesía de The Peter Hujar Archive, LLC, Nueva York

de la fotografía en el mundo del arte. No fue más que una coincidencia, pero la homosexualidad y la fotografía afloraron a la superficie, respectivamente, desde los márgenes de la sociedad oficial y de la legitimidad artística.

En 1969, una redada policial en el Stonewall Inn, un bar gay del Greenwich Village, animó a la clientela del bar, y a los vecinos de la zona, a protestar en las calles. Los historiadores se refieren a estas manifestaciones como «La rebelión de Stonewall», que marcó el inicio simbólico del movimiento por los derechos de los homosexuales en Estados Unidos. Peter Hujar estuvo entre los manifestantes; su novio de entonces, Jim Fouratt, era miembro fundador del recién reformado Frente de Liberación Gay. Peter no tardaría en preparar un retrato de grupo de gente corriendo hacia la cámara para un póster que animaba a apuntarse al Frente de Liberación Gay (cat. 25) y en el que se leen las palabras «Come Out!!» [Sal del armario] (fig. 14, pág. 22). No sería la única vez que Hujar estuvo en el centro de un momento cultural relevante.

En el Nueva York posterior a Stonewall, con la declaración pública de la homosexualidad, Manhattan crepitaba con una nueva carga erótica. La mirada gay masculina nunca había sido tan libre para mostrarse a plena luz —una mirada atrapada por encima del hombro, una sonrisa de atracción entre desconocidos o «contactos» hechos ahí mismo, en la calle—. Hujar había explorado su propia sexualidad en su trabajo, pero nunca tan directamente como en este período. Hizo varias fotos en el muelle de la calle Christopher —lugar de ligue para homosexuales— que reflejan la creciente visibilidad de la recién liberada cultura gay (fig. 34).

Peter Hujar, junto con sus contemporáneos Robert Mapplethorpe y George Dureau, empezó a potenciar el pene como objeto de contemplación visual. Como el hombre desnudo sentado en erección antes mencionado, el retrato de Hujar *Bruce de Ste. Croix* (cat. 90) representaba un intento deliberado de reintroducir los genitales masculinos en el arte occidental, llevándolo un paso más allá: la erección no había sido fotografiada nunca antes con semejante mirada estética⁴.

Hujar conoció a Bruce de Ste. Croix una noche en una lavandería del barrio a principios de los años 1970. Ste. Croix era un bailarín que se había mudado recientemente a Nueva York para trabajar con el Merce Cunningham Dance Studio. Más adelante se haría cargo del archivo de John Cage. Como solía suceder con muchas relaciones en el mundo gay de la época, su breve romance dio paso a una amistad más informal y habrían de pasar varios años antes de que Peter pidiera a Bruce que posara para el retrato de la erección. Al principio, Ste. Croix se escandalizó con la idea; sus compañeros bailarines estaban convencidos de que destruiría su carrera. «Yo encuentro la *santidad* en todo, en los momentos más cotidianos, y cuando era bailarín encontraba la *santidad* en el cuerpo humano», recordaría más tarde Ste. Croix, que había sido educado como católico. Posar desnudo para la cámara con una erección no se ajustaba a su idea de un ejercicio *sagrado*, pero confiaba en Hujar y aceptó⁵. La sesión transcurrió a lo largo de varias horas y para Ste. Croix, Hujar era como un coreógrafo trabajando con un bailarín. Puesto que habían sido amantes, Peter fue capaz de disipar la inhibición de su modelo hasta que Bruce se sintió lo suficientemente cómodo como para autoexcitarse. «Había sido bailarín y estaba acostumbrado a ser un objeto en el arte de otras personas. Así que la danza ahora era ser un joven con una erección, y desnudo»⁶.

En 1978, Hujar fue incluido en una exposición colectiva titulada *The Male Nude: A Survey in Photography* en la Marcuse Pfeifer Gallery de la Avenida Madison, no lejos del Whitney Museum. El desnudo masculino era un tema amenazante en la América de mediados del siglo XX, todavía sujeta ineluctablemente a la ética puritana. En algunas personas, la visión de un pene erecto provoca un deseo sexual espontáneo, mientras que para otras es una incitación a declarar la guerra a un arma enhiesta. Hasta 1965, la ley Comstock declaraba ilegal el envío por correo postal de fotografías de desnudos masculinos⁷. Por tanto, en

⁴ Stephen Koch, entrevista con Bruce de Ste. Croix, 14 de enero de 2012. The Peter Hujar Archive: «La erección masculina prácticamente había desaparecido del arte occidental. Teníamos desnudos masculinos. Teníamos muchos más desnudos femeninos, en el arte occidental, y los desnudos masculinos a menudo no mostraban el pene. Cuando lo hacían, nunca era el foco de la obra de arte. Para encontrar erecciones, prácticamente tenías que volver a los antiguos jarrones griegos o a los papiros de Egipto, o a veces podías encontrar algunas representaciones eróticas en el arte del Lejano Oriente. De Japón, en particular. Así que la idea de hacer fotografías para una galería de arte que mostraran una erección, era muy escandalosa y muy atrevida».

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Rachel Kranz y Tim Cusick, *Gay Rights*, edición revisada (Nueva York: Facts on File, 2005), pág. 72.

los años 1970 exhibir fotografías de desnudo masculino frontal era un gesto provocativo. Los críticos fueron especialmente hostiles.

Bruce de Ste. Croix fue señalada en particular, a pesar de que ni siquiera estaba expuesta aunque sí disponible para su compra en la galería. «Un joven sentado en una silla mirando y sosteniendo su enorme erección, sin encontrar consuelo ni uso alguno en su sexo, frustrado y desconcertado en un desierto de excesos», escribió Ben Lifson en una reseña en el *Village Voice*. «El desnudo en el Arte es una cuestión de convención. En la fotografía esto es difícil porque la experiencia cotidiana no nos brinda gente desnuda, no digamos hombres con símbolos fálicos entre las piernas»⁸.

De hecho, el retrato es llamativo por presentar con toda naturalidad a un hombre desnudo sentado observando su propia erección con la misma contemplación reposada que el espectador. Sin duda, la erección de Bruce de Ste. Croix plantea una serie de retos atávicos al espectador masculino: la comparación genital es inevitable; el miedo primitivo de ser violado por semejante «arma» es comprensible tanto en hombres como en mujeres; y, sin embargo, no deberíamos pasar por alto el deseo secreto de ser penetrado —oral o analmente— por un objeto erótico tan formidable.

La relación privada de un hombre con su propio sexo no se había visto nunca antes en el contexto de una exposición de arte. Casi medio siglo después, cuando la sexualidad está más integrada en la conciencia colectiva y sus variadas permutaciones están normalizadas, *Bruce de Ste. Croix* es considerada como una de las imágenes icónicas de Hujar. No es sólo un icono de la época en la que fue hecha, sino que sigue siendo una contemplación fotográfica clásica y, en última instancia, tierna de la figura masculina cogida en flagrante delito.

Peter Hujar alcanzó la mayoría de edad como fotógrafo en los años 1960. Conoció a Lisette Model, la legendaria fotógrafa y profesora, a quien Hujar reverenciaba, y en 1967 asistió a unas clases magistrales de Richard Avedon y Marvin Israel. Para un ejercicio, Hujar hizo una serie de autorretratos en los que aparece corriendo desnudo por una gran habitación (fig. 11, pág. 19; cat. 24). La serie refleja la influencia del mentor de Avedon, Alexéi Brodovich, el legendario director de *Harper's Bazaar*, que daba gran importancia al movimiento, la espontaneidad y la sorpresa visual en la fotografía. Avedon animó mucho a Hujar y le presentó a Ruth Ansel, sucesora de Brodovich en *Harper's Bazaar*, quien le hizo varios encargos relacionados con la moda. Durante un período aproximado de un año, Avedon y Hujar tuvieron regularmente conversaciones telefónicas nocturnas que duraban horas⁹. Aunque no está claro de qué hablaban, compartían un vínculo poco habitual.

⁸ Ben Lifson, «Thanks for Le Temps Perdu», *Village Voice* (10 de julio de 1978), pág. 70.

⁹ Stephen Koch, conversación con el autor y Joel Smith, The Morgan Library & Museum, 6 de octubre de 2015.

Los retratos de Hujar de sus talentosos amigos, amantes y conocidos guardaban un equilibrio entre el minimalismo existencial de Avedon y la complejidad psicológica de Diane Arbus. *Fashion: Madeline Kahn* (cat. 3), por ejemplo, la hizo para una campaña publicitaria de Dianne B. en la revista *Interview*. Hujar sentó a la actriz en la característica silla de su estudio, la envolvió en un abrigo negro de Dorothée Bis y le puso unos zapatos de Maud Frizon. El contorno del abrigo dibuja una enorme forma animal contra el fondo vacío; la cara de Kahn está inmersa en la capucha del abrigo, las piernas cruzadas una sobre otra, la mandíbula descansa sobre su mano. Una sofisticación incontestable inunda toda la imagen, subrayada, quizá, por la extraordinaria melancolía de Kahn, como contrapunto a su reputación de actriz cómica. En muchos retratos de Hujar se insinúa un elemento de *burlesque* y en éste también resulta evidente una vena de perversidad lúdica, con la actriz poseída por su propio abrigo.

El teatro fue una de las preocupaciones de Hujar y entre sus amigos se encontraba el director Charles Ludlam, fundador de la Ridiculous Theatrical Company, a quien Peter consideraba «nuestro Cocteau»¹⁰. Entre los varios retratos que Hujar haría del director, *Charles Ludlam, Morton Street (1)* (cat. 37) captura la intensidad pensativa del personaje. Los retratos de Hujar son íntimos, raros, formalmente audaces y a menudo muy bellos. Un rasgo distintivo de su arte como retratista es la invisibilidad de la técnica —una especie de inocencia visual—, como si la cámara no estuviera presente y el modelo hubiera sido encontrado, descubierto allí, como Ludlam, *in medias res*.

Históricamente, los retratos de Hujar pertenecen a una tradición de retrato fotográfico que empezó con el lúcido panteón de artistas y escritores de Nadar en la Francia del siglo XIX, los retratos idealizados de Julia Margaret Cameron de poetas y pensadores de la Inglaterra de mediados del siglo XIX y los rotundos retratos de Berenice Abbott de su círculo de artistas y escritores expatriados en el París de los años 1920. Richard Avedon e Irving Penn recogieron el testigo para el resto del siglo XX, fotografiando a los artistas y escritores más famosos de su época. Pero en los retratos de Hujar, la intimidad añade un elemento personal que estaba ausente en el trabajo de sus predecesores.

Hujar conoció a Andy Warhol justo en el momento en que el estudio de éste, The Factory, se estaba convirtiendo en un lugar social. Hujar pensaba que Warhol era uno de los pocos artistas verdaderamente originales del momento¹¹. En 1964, posó para varias Screen Tests [Pruebas de cámara] de Warhol, quedándose tan quieto —como si estuviera en una fotografía— que Warhol se refirió a él como «el chico que nunca parpadea». Una de esas pruebas de cámara de Hujar era incluida a veces por Warhol en los pases de las series que hacía bajo el título *13 Most Beautiful Boys* y *13 Most Beautiful Girls*¹².

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné* (Nueva York: Abrams, 2006).

Las pruebas de cámara eran filmadas como si fueran retratos fotográficos. Son parte de las obras cinematográficas de Warhol que exploran las posibilidades de la foto fija: *Empire* (1964) es una película de ocho horas rodada con una cámara fija enfocada hacia un objeto inanimado, el Empire State Building. El espectador ve pasar el tiempo aunque el objeto nunca se mueva. Nunca antes se había ilustrado con tanta habilidad —y astucia— la tensión entre la imagen fija y la imagen en movimiento. Hujar también exploró el elocuente vacío que existe entre el movimiento y la imagen detenida. *Chloe Finch* (cat. 2), por ejemplo, es el retrato de una niña sentada al borde de un sofá con una pelota suspendida en el aire frente a ella. Hujar estaba fascinado con la posibilidad de aislar momentos que no podían ser percibidos a simple vista, algo evidente en el tiempo detenido en medio de las actividades realizadas por algunos otros de los modelos que fotografió en su estudio, como *Young Boy Crying* (cat. 58) o *Daniel Schook Sucking Toe* (cat. 150).

Los retratos que Hujar hizo a Gary Schneider, *Gary in Contortion (1)* y *Gary in Contortion (2)* (cats. 63, 64), también poseen la claridad óptica, la exposición prístina y la determinación formal de las fotografías de estudio totalmente pensadas, y sin embargo el modelo es visto en mitad de una acción física, frente a la quietud preparada del retrato de estudio convencional. Hujar y Schneider eran amigos cercanos y las fotos se hicieron en el curso de una sesión informal de sobremesa. Schneider, hoy en día un artista consumado, era un competente gimnasta. Sentado desnudo en el suelo frente a la cámara de Hujar, empezó a contorsionarse mientras hablaban, bromeaban y se reían en una sesión que él recuerda como «colaborativa, activa y lúdica». Schneider recuerda que Hujar era sutil a la hora de animar a sus modelos a que le dieran algo con lo que trabajar, en lugar de imponerles una dirección específica. «No es tan fácil fotografiarme», dice, «pero Peter esperó hasta que mis defensas cayeron y me sentí cómodo, y entonces hubo una comunicación muy fuerte entre nosotros». En *Gary in Contortion (1)*, Schneider adoptó una pose que tanto él como Hujar consideraban una representación paródica de uno de los *pimientos* de Edward Weston¹³.

Hujar y el que fuera su novio, Paul Thek, entablaron con Susan Sontag una amistad que influyó mucho en el trabajo de la escritora y más tarde también en el de Hujar. Hujar y Thek encarnaban una actitud y un estilo coherentes no sólo con la figura del artista desafecto sino, en particular, con la del homosexual urbano estigmatizado. La ironía era la *lingua franca* del espacioso armario homosexual en el Manhattan de mediados del siglo XX, y un vocabulario de palabras con doble sentido se convirtió en la vía para que los homosexuales —mediante la insinuación— se hicieran señales recíprocas cuando se encontraban en compañía de «heteros». Aludían a esta dualidad con el término *camp*, un término que encarna la ironía y la hipérbole impuesta a una palabra, frase o gesto que parecía neutral en el mundo convencional pero que era entendida por los iniciados. Por ejemplo, en esa época preguntar si alguien era

«amigo de Dorothy», significaba preguntar si era gay. Dorothy es el personaje de Judy Garland en *El mago de Oz*, que perdió la inocencia al descubrir que el mago no era un dios sino un pequeño hombre corriente (*los hombres son tan decepcionantes*) y que era devuelta a casa haciendo clic con sus relucientes zapatos rojos (*magia de hada*). Las connotaciones *camp* de «Dorothy» resonaban desde dentro del invisible armario homosexual, haciendo una burla en clave de su inocencia perdida y otorgándole connotaciones sexuales.

Sontag siguió con atención a Hujar y Thek, que eran parte de un círculo más amplio de artistas obligados a llevar la doble vida del armario: profesional y socialmente se presentaban como heterosexuales, pero en el ambiente seguro de su comunidad artística se manifestaban abiertamente entre ellos. Esto incluía a Andy Warhol, Jack Smith, John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Frank O'Hara y Ray Johnson. Sontag obtuvo de esta comunidad artística del Downtown sus ideas para su innovador ensayo «Notas sobre lo *camp*» (1964). En la nota 41 se lee: «Lo único importante en lo *camp* es destronar lo serio. Lo *camp* es lúdico, antiserio. Más precisamente, lo *camp* implica una nueva, más compleja, relación para con "lo serio". Es posible ser serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio»¹⁴.

La *gestalt camp* del círculo de Warhol se volvió especialmente visible en la trastienda del popular club Max's Kansas City, y Hujar se vio arrastrado a las locuras de las superestrellas Candy Darling y Jackie Curtis, en las que se trastocaban las diferencias de género. Sus actitudes («la vida como arte») eran tanto una especie de burla de las convenciones sociales como una sincera expresión personal. El pop art se centraba en la iconografía de la cultura popular y la vida nocturna del Max's era una función teatral que homenajeaba a —y se burlaba de— todo el espectro de la sofisticada iconografía de Hollywood. La atención mediática que este grupo atrajo a finales de los años 1960 acabaría teniendo una importancia revolucionaria, sentando las bases del movimiento conocido más tarde como la comunidad LGBT de Lesbianas, Gays, Bisexuales y, más tarde aún, Transgénero.

En 1973, Hujar fotografió a Candy Darling en el Columbus Hospital seis meses antes de morir de un linfoma. *Candy Darling on Her Deathbed* (cat. 32) posee toda la sofisticación de un fotograma de película de Hollywood gracias a la postura reclinada de la modelo, su alborotado pelo rubio y el maquillaje de estrella de cine. Una mirada más atenta revela que el glamour no reside en el ambiente —la utilitaria cama de un hospital, las sábanas corrientes, los jarrones improvisados o incluso los desmadejados ramos de flores— sino en que Candy Darling compuso una *bella figura* y Hujar supo encontrar el glamour en el postrero intento de Candy de conseguir el artificio sublime. Peter escribió más tarde que Candy le puso el toque *camp*, «al representar todas y cada una de las escenas de muerte de la historia del cine»¹⁵.

¹³ Gary Schneider, conversación telefónica con el autor, 3 de abril de 2016.

¹⁴ Susan Sontag, «Notes on "Camp"», en *Against Interpretation* (Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1966), pág. 288. Originalmente publicado en *Partisan Review* (otoño de 1964) [edición en castellano: «Notas sobre lo *camp*», en *Contra la interpretación* (Madrid: Alfaguara, 1996, trad. Horacio Vázquez Rial), pág. 371].

¹⁵ «Peter Hujar Portfolio», *Art Direction* (julio de 1974), sin página.



Fig. 35. Peter Hujar. *John Heys in Lana Turner's Gown (3)* [John Heys con vestido de Lana Turner (3)], 1979. Cortesía de The Peter Hujar Archive, LLC, Nueva York

En el período de vida adulta de Hujar, apenas hubo un salto desde el fenómeno cultural de Christine Jorgensen en 1952, la primera mujer transgénero conocida y escandaloso espectáculo mediático internacional, hasta Marilyn Monroe (Norma Jeane Baker), el personaje construido de una actriz de Hollywood en ciernes que se transformó a sí misma en la estrella de cine más glamurosa del mundo —además de la arquetípica diosa sexual—, y de ahí a Candy Darling, la superestrella de Warhol y deslumbrante sensación mediática de culto a finales de los años 1960. Darling, nacida James Slattery en 1944 y criada en una comunidad de Long Island no lejos de donde nació Christine Jorgensen, llegó en un momento en el que Jorgensen y Monroe habían alcanzado el estatus de leyendas a las que imitar, y también en el período en el que lo *camp* se estaba convirtiendo en la base de toda una cultura de la performance en el Downtown de Manhattan.

Sontag incluyó el ensayo «Notas sobre lo *camp*» en su libro *Contra la interpretación* (1966), que dedicó a Paul Thek. Allí, Sontag escribe que la dicotomía que lo *camp* puso en primer plano no es la que existe entre lo literal y lo simbólico sino, más bien, entre «la cosa en cuanto significa algo, cualquier cosa, y la cosa en cuanto puro artificio»¹⁶. La distinción me la aclaró una anécdota sobre Marilyn Monroe mientras caminaba por Manhattan con una amiga a mediados de los años 1950. Marilyn vestía normalmente —vaqueros, un jersey amplio y gafas de sol— y llevaba el pelo cubierto con un pañuelo. Nadie la reconocía. Se giró hacia su amiga y le preguntó: «¿Quieres verme *hacer*

de ella?». Simplemente quitándose el pañuelo, descubriendo su pelo rubio y cambiando el ritmo de su cuerpo, Norma Jeane se transformó en Marilyn. Enseguida la rodeó una multitud. Según la ecuación de Sontag, lo *camp* fue el efecto instantáneo del artificio de Marilyn Monroe que desplazó la invisible presencia de Norma Jeane¹⁷. Uno se imagina a Candy Darling frente al espejo pensando: «¿Quieres verme *hacer* de ella?», lo cual significa no sólo su propio personaje construido, sino también la amalgama de divas de Hollywood y de Broadway en las que ella basó su idea de la femineidad.

Fran Lebowitz (cat. 38), escritora y comentarista cultural, recuerda que vio por primera vez a Hujar en 1971 en el pase privado de una película. Alguien se lo señaló y ella vio a un hombre vestido correctamente con una chaqueta de tweed y un jersey shetland. Cuando Hujar se levantó, Lebowitz observó que llevaba una falda, «como las que llevan los bibliotecarios», dijo. Era algo anómalo, excéntrico y, por supuesto, descarado. En aquellos días, «travestirse» en público aún era ilegal. Lebowitz señala que Hujar le dijo que «era injusto que las mujeres pudieran vestirse como los hombres y él quería saber lo que se siente al llevar falda»¹⁸.

El travestismo se convertiría en un tema central de los retratos de Hujar. Sus modelos masculinos aparecen a menudo con ropas de mujer. Algunos eran actores con su vestuario habitual; otros creaban personajes femeninos como expresión personal. Hujar fotografió a su amigo John Heys, artista de performance y fundador de la revista *Gay Power* a comienzos del movimiento en favor de los derechos de los homosexuales, en diversas encarnaciones femeninas. En un retrato, *John Heys in Lana Turner's Gown (3)* (fig. 35), la dimensión tragicómica de lo *camp* se ve compensada por la vulnerabilidad nada teatral que existe entre artista y modelo. «Con Peter, solía suceder que una sesión no estuviera planeada», recuerda Heys. «Cenábamos, almorzábamos o lo que fuera y después, si le apetecía, decía: "Voy a por la cámara. Vamos a hacer unas fotos". Y yo tenía un momento de afectación, que él nunca jamás aceptaba. Lo notaba inmediatamente. Peter también veía lo que él decía que era mi *chic*»¹⁹.

Uno de los retratos más elegantes dentro de la obra de Hujar es *Cockette John Rothermel in Fashion Pose* (cat. 113), que en mi opinión figura entre los retratos más logrados en la historia del medio. Rothermel era miembro de The Cockettes, una extravagante compañía teatral de San Francisco que incorporaba el humor disparatado a sus salvajes actuaciones, donde los géneros se entremezclaban con fluidez. El retrato rezuma glamour y humor, porte, *camp*, belleza ornamental, elegancia exquisita y permanencia iconográfica. La combinación de elementos —la delgada complexión de Rothermel, el impecable

¹⁷ Ruth Lopez, «Actress Was Star of Her Life», reseña del libro de Susan Strasberg *Marilyn and Me: Sisters, Rivals, Friends*, publicada en *Daily Press* (31 de mayo de 1992).

¹⁸ Thomas Sokolowski y Stephen Koch, «Interview with Fran Lebowitz», en *Peter Hujar* (Nueva York: Grey Art Gallery, 1990), pág. 21.

¹⁹ Allen Frame, «Artists in Conversation: John Heys», *BOMB Magazine* (otoño de 1989), págs. 24-25.

¹⁶ S. Sontag, «Notas sobre lo *camp*», *op. cit.*, pág. 362.