

Dossier:
Sexualidad y Género

Lo impensado de “Lady Warhol”: sexualidad y arte ¹

João A. Frayze-Pereira

El Museo de Arte Moderno de São Paulo, en 2013, alojó una exposición de retratos de Andy Warhol, producidos por Christopher Makos, en 1981. Las imágenes mostradas forman parte del álbum intitulado inicialmente “Imágenes alteradas”, después “Lady Warhol”, publicado en 2010. Muchos críticos de arte han escrito sobre el trabajo de Warhol (Danto, 2012; Scarlini, 2012; Fabris, 2013). Y la tendencia teórica de estos ensayos es fundamentalmente filosófica, antropológica y socio-política. Pero creemos que el psicoanálisis también puede contribuir significativamente al debate en este campo crítico.

En el prefacio a ese álbum, Makos, que era amigo de Warhol, señala que ese trabajo presupone el interés de ambos por Marcel Duchamp y Man Ray. Esa referencia es determinante para comprender la génesis de ese ensayo fotográfico, que se inspira en la fotografía intitulada *Rose Sélavy (la vida es color rosa)*, hecha por Man Ray, en 1921.

El retrato fotográfico de Duchamp vestido de mujer y usando un sombrero de terciopelo es el punto de donde parte “Imágenes alteradas”. Si bien Man Ray utiliza los mismos recursos de las fotografías de moda (ejemplos: la iluminación y la pose provocante), lo que se impone en este caso son los rasgos masculinos del modelo. Y Makos procede de manera análoga enteramente orientado por Warhol. Sin embargo, como señala Fabris (2013), aunque haya referencia a la obra

¹ Este trabajo fue presentado en el panel “Psicosexualidad, género y neosexualidad: clínica, arte y psicoanálisis”, Fepal, 2014.

de Man Ray/Duchamp, el ensayo de Makos/Warhol también se basa en trabajos de diversos artistas contemporáneos, marcados por la presencia del travestismo y del juego psicológico masculino/femenino, trabajos que, desde la década de 1970, anticipan la boga de las *drag queens* y los *drag kings* que se impondrá en el ambiente homosexual entre los años 1980-1990. La idea de “arte travestida” como arte transformadora del Yo, como fantasma psicológico y como reivindicación política –continúa Fabris (2013)– parece estar en la base de la aceptación de Warhol en posar para el ensayo de su amigo. Interesado en conseguir un resultado ambiguo, Makos, con la anuencia del modelo, descarta la idea de fotografiarlo en un traje femenino y opta por concentrarse en su rostro y pelo. Y escribe: “era importante no alterar el cuerpo para fortalecer visualmente la ambigüedad. [...] y no tiene que ver con la transexualidad [...] Había los gestos de las manos, pero la fuerza está en la mirada, sin relacionarse con las *drag queens* o con la estética *drag*” (Makos, 2013, s/d).

Fruto de un diálogo entre él y el artista, las fotos deberían ser interpretadas como “una especie de espectáculo” dirigido hacia la discusión de la “identidad”. Sin embargo, el relato del fotógrafo, si bien es preciso, no es suficiente para abarcar las motivaciones que llevan a Warhol a abrazar el proyecto. Si bien es evidente el deseo de ofrecer una imagen diferente de sí –la del artista como travesti– a fin de poner en discusión la problemática de la identidad sexual, según los críticos, también es necesario recordar la crisis que Warhol enfrentaba en aquel momento. Su diario permite comprender su adhesión al proyecto, dadas sus inúmeras consideraciones sobre su propia apariencia, los cuidados con la piel, el peso, la práctica de ejercicios, el propio estado de salud decurrente del proceso de envejecimiento. Y esas preocupaciones se exacerban durante el período en que es modelo de Makos.

Como señala Fabris (2013), temeroso de parecer una caricatura, Warhol dirige los preparativos para las sesiones fotográficas y las imágenes del ensayo permiten seguir los bastidores de la producción. Warhol aparece siendo preparado por un maquillador; con diferentes pelucas que molduran un rostro ambiguo, labios rojos, cejas oscuras

y ojos delineados; cubierto con una sábana hasta transformarse en la glamorosa “imagen alterada” en que son movilizados algunos estereotipos de la figura femenina: apariencia perdida, rostro seductor, el uso de un traje unisex, un pantalón jeans y una camisa blanca, otorgando a la corbata el papel de principal referente masculino, así como la pose de las manos que encubren la región genital. En el ensayo, la fotografías revelan aún un dato curioso: el rostro de Warhol exhibe dos pares de cejas, unas naturales y las otras dibujadas por encima de las primeras. Además de eso, pelucas y maquillaje no consiguen disfrazar la existencia de un cuerpo masculino. El pecho y los brazos peludos, en ciertas tomas de la preparación, son bien diferentes de las líneas que caracterizaban esa parte del cuerpo en las *polaroids* femeninas. La evidencia dada a la nuez de Adán, al cuello musculoso y al formato de las manos se distancian de la fluidez de las imágenes de las *drag Queens*, anteriormente producidas por Warhol. Como señala Danto (2012, p. 152), “Andy tenía una profunda concepción de la condición del travesti: (...) las *drag Queens* son archivos de la feminidad”. Y las imágenes alteradas, de manera diferente, remiten al artificio y a la construcción radical de una personalidad simulada, a un proceso en el cual el Yo se transforma en otro.

La insatisfacción de Warhol con su propio cuerpo lo lleva a optar por un enfoque de medio busto y a concentrarse en su rostro de manera radical. El maquillaje se vuelve aún más evidente en los colores de las *polaroids*, que realzan lo que era más difuso o menos pronunciado en el blanco y negro de las fotografías del ensayo. Algunas *polaroids* señalan decididamente hacia la figura del andrógino, sobre todo aquellas hechas con una peluca corta y con un maquillaje que transforma el rostro en una especie de máscara teatral.

Warhol parece buscar un principio de estetización que le permita problematizar la definición de los papeles sexuales a partir tan simplemente de la apariencia. Al transformarse en un personaje femenino, desestabiliza el concepto de apariencia al proponer una imitación imperfecta. Moviliza, de ese modo, un mecanismo destacado por Fabris (2013), o sea, el acto de travestirse en sí y para sí, la coexistencia, en un único cuerpo, de los significantes masculino y femenino, o

que provocaría cierta tensión y antagonismo. El énfasis dado al artificio y la autoproclamación *drag* hacen que el artista ponga en discusión la “naturalidad” de los papeles de género, al demostrar que es posible manipular un comportamiento y construir una (supuesta) personalidad femenina gracias a signos exteriores. Entonces, en una parodia consciente, Warhol se enmascara y desenmascara al mismo tiempo. Con el primer gesto, trae a la luz la seducción inherente en un ser de sexo incierto o disimulado; con el segundo, enfatiza el aspecto ficcional del acto creador, que parece convertir en parodia las escenificaciones a medio camino entre personalización y despersonalización. Cabe recordar que la colaboración entre Makos y Warhol sucede en un momento particular de la cultura contemporánea, en que hay lugar para la expresión de una sexualidad ambigua y para la confusión deliberada de los géneros.

Así, la imagen femenina propuesta por Warhol no podría dejar de ser imperfecta, ya que ambos estaban interesados en problematizar el tema de la identidad en sus expresiones corrientes. En este sentido, si Warhol utilizaba con alguna frecuencia dobles, sosías e imitadores, que le permitiesen vivir menos la tensión de decir Yo y afirmar cualquier declaración categórica de existencia (Scarlini, 2012). No sería exagerado pensar que “Imagen alterada” ofrece a Warhol la oportunidad de probar su proyecto de confrontación de la identidad en un nivel más radical, al confrontar al espectador con una “imitación” voluntariamente imperfecta, con la construcción de un personaje improbable, sí pensado a partir de parámetros convencionales. Y algunos críticos, incluyendo Fabris (2013), consideran en sus comentarios que “Lady Warhol” plantea una discusión porque problematiza especialmente el tema de género. Creo que este tema es importante, pero también creo que el problema es más profundo.

En efecto, creo que este ensayo fotográfico suscita discusión una vez que no es apenas una colección de imágenes, sino una obra de pensamiento, una obra que funda un campo libremente asociativo y esencialmente indeterminado, lo cual es indicativo de que en la obra hay un exceso de pensamiento frente a lo que está explícitamente pensado por el artista (Lefort, 1972). Y es ese exceso que constituye

lo impensado de la propia obra y que hace que el trabajo suscite discursos.

Entonces, el impensado no es aquello que no fue pensado por el autor de la obra, sino aquello que la obra al pensar da por pensar. En esa medida, para ser fiel a una obra de pensamiento, considerando lo impensado que la sostiene, sólo queda un camino para el lector: pensar de nuevo. En el caso de "Lady Warhol", pienso que lo impensado no es la cuestión del género, sino la sexualidad, impensado que demanda interpretación. Y la perspectiva psicoanalítica responde a esa demanda, contribuyendo de manera significativa al campo de la crítica de arte.

Sabemos, en efecto, que la sexualidad es inquietante desde los primeros tiempos de la infancia (Freud, 1905). Y que desde el reconocimiento del otro como objeto separado de sí, se crea un estado de amor-odio que será el substrato de las formas de la sexualidad adulta. Es la existencia de la propia diferencia, que envuelve la cuestión de la alteridad y de la diferencia de los sexos, que engendra la angustia primordial y está en la base de la organización precoz de la estructura psicosexual. Como dice Joyce McDougall (1997), la bisexualidad psíquica y las fantasías de la escena primaria son los dos principios organizadores de la estructura psicosexual de los seres humanos, figurando en el origen del *self* sexual. Acomodarse en un destino unisexuado constituye una de las heridas narcisistas más dolorosas de la infancia. En pocas palabras, la problemática es: cómo integrar en la estructura psíquica del individuo los deseos infantiles de bisexualidad, es decir, ser y tener los dos sexos simultáneamente.

Considerando que los seres humanos inventan inúmeras soluciones creativas para atender al deseo bisexual precoz, McDougall (1989, 1997) propone el concepto de neosexualidad que se refiere a las diversas creaciones/orientaciones sexuales, desviantes de la sexualidad dirigida a la procreación, sin cualquier connotación moral. Dice respecto a las soluciones ilusorias, creadas por el individuo para superar conflictos relacionados al descubrimiento de la diferencia de los sexos que redobla el trauma del descubrimiento anterior de la alteridad, seguida por la revelación de la posibilidad de la muerte. Y,

sin embargo, como piensa McDougall (1997, p. XVI), cada individuo humano “nunca resuelve ninguno de estos traumas universales” y, en el secreto de sus fantasías, crea una “solución neosexual” para continuar creyéndose “omnipotente, bisexual e inmortal”.

Pues bien, ¿hasta qué punto las “imágenes alteradas” no estarían manifestando esa problemática más básica? O sea, la bisexualidad psíquica originaria y no apenas la cuestión de identidad homosexual o una obsesión por lo femenino o aún una discusión de los papeles sexuales, que me parecen formas aparentes usadas por el artista como disfraces de lo esencial, es decir, de la precariedad de la existencia y la angustia que originariamente la acompaña. Cuidados con el cuerpo, con la salud y con la apariencia son dispositivos que burlan lo inexorable, pero no son estrategias exclusivas de los homosexuales. Hombres y mujeres heterosexuales recurren a esos recursos que se relacionan a lo que Herrmann (1999) denomina pasión del disfraz, cuyo sentido es permitir la expresión de lo que subyace a la conciencia, o sea, los múltiples yoes que habitan la vida mental de cada uno y que frecuentemente entran en conflicto, instigando el dolor psíquico. El “yo”, retrato de esa persona que yo creo ser cuando digo “yo”, es psíquicamente un personaje múltiple; es también el director de un teatro íntimo cuyo repertorio es secreto. Esos itinerarios psíquicos, bajo la forma de neurosis, perversiones, psicosis, adicciones, perturbaciones narcisistas o psicósomáticas, son invenciones personales. En ese sentido, el Yo no es meramente otro, sino varios, y casi siempre ellos vienen a ser conocidos durante un psicoanálisis.

Así, las “imágenes alteradas” pueden tener como propósito consciente expresar una sexualidad ambigua, la confusión deliberada de los géneros y un baile de máscaras “en el cual lo que importa no es la definición de un ser sexuado y sí de una imagen del femenino” –como concluye Fabris (2013). Ese es el proyecto que se realiza en el plano visible de los retratos. Sin embargo, si notamos que esa visibilidad es marcada por signos masculinos y femeninos usados para la construcción de las figuras, aspecto que queda más evidente en la sucesión de imágenes que muestran la preparación del artista, no me parece que el sentido de ese conjunto de imágenes sea apenas el de presentar lo que

ya es visible, o sea, una imagen de lo femenino, sino antes disfrazar lo impensado, es decir, la bisexualidad originaria, relacionada a la angustia que acompaña el ser hasta la muerte –del artista, de los hombres, de las mujeres y, en suma, de sus retratos fotográficos.

Además de eso, si consideramos las “imágenes alteradas” como manifestaciones figuradas de la integración ilusoria del deseo de bisexualidad, es decir, de ser y de tener los dos sexos simultáneamente, el uso de la fotografía en cuanto forma es perfecto para hablar de ese contenido problemático, dada la reconocida complicidad de la fotografía con la muerte (Barthes, 1980; Leenhardt, 1995). Desde mi punto de vista, es ese dolor silencioso y profundo, el que subyace a las “Imágenes alteradas”. Pero ese dolor no se refiere apenas a Warhol como persona, sino también como artista que ha cuestionado la idea de autoría, que siempre buscó actualizar la idea de Rimbaud de que ‘el yo es otro’. Y, no por casualidad, inmediatamente después de la realización de “Lady Warhol” (1982), el artista fue fotografiado por Makos como *clown* –“Andy in Clown Nose” (1982)– figura alegórica que, desde las vanguardias artísticas del comienzo del siglo XX, significa la tragedia del ser artista (Frayze-Pereira, 2010, p. 205 e sigs). Este es el sentido trágico, marcado por la ambigüedad y androginia, que atraviesa y sustenta las “imágenes alteradas” de Andy Warhol. Y el psicoanálisis implicado en el arte puede profundizar la interpretación de ese sentido, contribuyendo a la discusión en el campo de la crítica de arte.

Bibliografía

- DANTO, A. *Andy Warhol*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- FABRIS, A. *De Shirley Temple à “Imagem alterada”: Andy Warhol e alguns usos da fotografia*. Ensaio apresentado no Seminário de Pesquisa da Associação Brasileira de Críticos de Arte–ABCA no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, 2013 (no prelo).
- FRAYZE-PEREIRA, J. *Arte, Dor. Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo, Ateliê Ed., 2010 (2ª ed.).

- FREUD, S. (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Rio de Janeiro, Imago, 1989 (2ª ed), V.7:118-228.
- HERRMANN, F. *A psique e o eu*. São Paulo, Hepsiché. 1999.
- LEFORT, C. *Le travail de l'oeuvre*. Paris, Gallimard, 1972.
- LEENHARDT, J. Silence et langages de la douleur. Conferência pronunciada no Instituto de Psicologia da USP, São Paulo, 1995 (inédito).
- MAKOS, C. *Lady Warhol* (1981). Madrid: La Fabrica, 2010.
- “Imagem alterada”. In: *Lady Warhol*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, s.p.
- MCDUGALL, J. *Teatros do eu*. Rio e Janeiro, Francisco Alves, 1989.
- *As múltiplas faces de Eros*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- SCARLINI, L. *Andy Warhol superstar: schermi e specchi di un artista-opera*. Milano: Johan & Levi, 2012.