

Discusión, Diferencia y el **Cuerpo** político

SIMON WATSON

Vivimos en un tiempo lastrado por una recesión mundial; un tiempo en el que el acceso inmediato a la información de los acontecimientos internacionales solamente parece incrementar los niveles tanto privados como públicos de la ansiedad; un tiempo en el que el espectro de la riqueza y la pobreza es inevitable dada la emisión internacional de la televisión. No podemos sino mostrarnos atónitos ante el escalonamiento de las tensiones entre grupos por todo el mundo. Alemania, se enfrenta a un pequeño pero enérgico movimiento *skin* anti-extranjero; en Marsella, Francia, la confrontación de tensiones raciales sembradas por Le Pen ha generado temor en las comunidades franco-argelinas; Inglaterra se enfrenta a su propia violencia *skinhead*, surcada por pugnas étnicas y raciales. Aquí, en los Estados Unidos,

hemos visto el caso de Los Angeles donde la tensión racial hizo erupción en forma de devastadores motines, y donde, en directo en la televisión, el propio partido político del presidente Bush condujo un debate de virulenta mezquindad y división. Según leo acerca de estos odios crecientes parece que estamos contemplando una caída en picado de nuestra humanidad. Una caída en picado motivada por una filosofía nihilista que dice: “Si yo no me siento bien conmigo mismo, algo que puedo hacer para sentirme mejor, aunque sólo sea por un minuto, es hacer que alguien se sienta peor”. Es un nivel perverso de competición que invierte la regla de oro.

El arte no existe en un vacío ni para el hacedor del trabajo ni para el espectador; el arte más potente que se está rea-

lizando actualmente en USA lo están haciendo artistas que al revelar su narrativa privada crean obras públicas que tienen una presencia social, política y además estética. De hecho, al revelarse su humanidad, derriban la barrera entre ellos y nosotros, la barrera entre tú y yo, entre estereotipo y realidad.

“El movimiento blanco separatista no se detendrá en la patética ciudad de Portland... Estamos en tus colegios, en tus ejércitos, en tus fuerzas de orden público, en tus servicios técnicos. Hemos sembrado la semilla”. (Tom Metzger, fundador de la Resistencia Aria Blanca).

Estas palabras fueron dirigidas al jurado como respuesta a su histórico veredicto de 12,5 millones de pesetas contra el partidario de la supremacía blanca,

Tom Metzger, y su movimiento *skin*. El jurado les encontró culpables de instigar la brutal y mortal paliza propinada a un estudiante negro en Portland, Oregón.

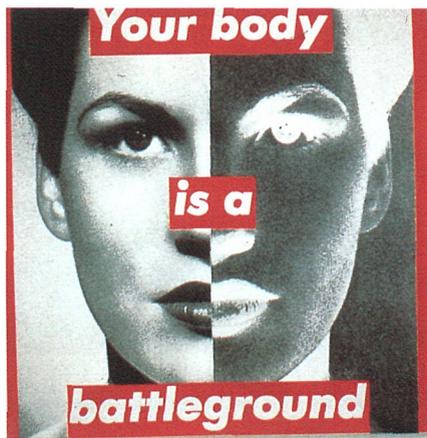


Gary Simmons, *Classroom (Us/Them)*. Dibujos borrados. Instalación.

Temas de odio racial, desarrollados a partir de la esclavitud forzada de los africanos por los europeos y americanos como parte de una larga historia americana y global, son omnipresentes en el trabajo de Simmons, puesto que son parte de la sociedad americana. Simmons interroga constantemente la historia aparentemente imborrable y la memoria del prejuicio racial.

Cuando el conservador del Museo de Arte Contemporáneo de Portland, John Weber, me invitó a que propusiera una exposición para el Museo, yo sabía que coincidiría con un proyecto conmemorativo de Anne Frank y con la instalación en todo el espacio urbano de una serie de pantallas publicitarias específicas de un proyecto de Barbara Kruger. Para mí, las dos imágenes más simbólicas y significativas hechas para este proyecto son el poster de activismo

callejero *Your body is a Battleground* (Tu cuerpo es un campo de batalla) por Barbara Kruger, que concierne a los derechos de reproducción y la sanidad femenina, y el proyecto *Silencio=Muerte* para el movimiento activista del SIDA. Ambos están presentes en *Dissent, Difference and the Body Politic* (ver título del artículo), porque representan el reto que debemos encarar en nuestra vida cotidiana. Tomando la afirmación en su poster como premisa del show, me propuse realizar un sondeo preciso de algunos de los creadores de arte contemporáneo que metafóricamente han empleado el lema de Kruger y han explorado sus cuerpos-campo-de-batalla con una mirada personal.



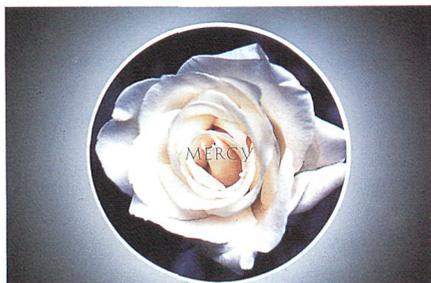
Barbara Kruger. *Tu cuerpo es un campo de batalla*, 1989. Fotosilkscreen sobre vinilo, 284,5 x 284,5 cm. Colección Broad Family, Los Angeles.

Dissent, Difference and the Body Politic es una exposición itinerante que se inició en el Portland Art Museum, Oregón, donde se inauguró en otoño del 1992. Era un momento en que las elecciones presidenciales americanas estaban en pleno desarrollo, a la vez que se ventilaba una propuesta en el estado de Oregón para decidir si se privaba a las personas gay y lesbianas de sus derechos civiles. Como hombre gay, las implicaciones que esta encarnizada iniciativa homofóbica legal contenía, y el resultado de otro proyecto de ley similar que se aprobaba en Colorado, son de una importancia crucial para mí, tanto como persona como en calidad de miembro de la comunidad artística.

Tomé conciencia de ACT UP, como tantos neoyorquinos, cuando vi aparecer un poster en la parte baja de Broadway con la ecuación de: Silencio=Muerte. Acompañaba a estas palabras, impresas sobre un fondo negro, un triángulo rosa, símbolo de la persecución a los gays durante el periodo nazi y emblema de la liberación gay desde los 60. Para cualquiera familiarizado con esta iconografía, no había duda de que este poster estaba diseñado para pro-

vocar e intensificar la concienciación de la crisis del SIDA. Para mí era algo más; era una de las más significativas obras de arte realizadas y producidas en el seno del movimiento de la crisis”. Bill Olander, *Las ventanas en Broadway de ACT UP*. The New Museum of Contemporary Art NYC (1987).

Mi transformación personal de un hombre gay apolítico en un activista del SIDA y del control sanitario fue motivada por las pérdidas que sufrí casi cada semana de mi vida desde 1984. Durante cada semana a lo largo de ocho años, un amigo o un conocido muere o da seropositivo. Cada semana tengo que encarar mis propias reacciones inadecuadas a sus muertes, la respuesta muda de la comunidad artística y el silencio de mi gobierno o la respuesta tardía o enteramente insuficiente a esta crisis masiva en la salud.



Donald Moffet, *Mercy*, 1991. The New Museum of Contemporary Art, NYC.

Una pequeña caja ligera con una sencilla rosa lleva impresa en elegantes caracteres en cursiva el ruego de tener “Piedad”. Un grupo de nueve cajas ligeras idénticas, tal como aparece en la instalación Dissent, forman un ramo patético, como flores que llegan a un funeral. O, si no, bajo forma de su instalación original, crean un campo de flores, un campo de voces que ruegan se tenga “Piedad, piedad, piedad...”.

El proyecto Names, una colcha conmemorativa hecha de piezas cosidas a mano, una a una, en homenaje a aquellos que han muerto del SIDA, fue exhibida en el Great Mall de Washington D.C. en octubre de 1987. Fue allí donde tomé contacto por primera vez con ACT UP, de la cual fui miembro poco tiempo después, la coalición del SIDA para Desatar el Poder.



Zoe Leonard y Catherine Saalfield, *Mantén tus leyes fuera de mi cuerpo*, 1989.

Keep your laws off my body es una videoinstalación que consiste en una cama cubierta de sábanas con textos legales americanos que regulan la censura, la homosexualidad y el aborto serigrafados encima. Al lado de la cama hay un televisor que muestra un video de Catherine y

Mi primera reunión ACT UP en febrero del 88 fue una auténtica sorpresa. Una habitación de más de cien personas de muchas comunidades del área de Nueva York, un grupo diverso, no-partisano, unidos en su rabia y comprometidos a dirigir acciones destinadas a finalizar la crisis del SIDA; hablando sobre su lucha contra el SIDA y el olvido por parte de todos los estamentos sociales y políticos que ingenuamente pensamos que existirían para ayudar e intervenir; un debate furioso, al estilo de las reuniones municipales de los pueblos de New England, en reuniones semanales cada lunes por la noche, iniciando la acción colectiva mediante el reforzamiento de la coali-

Zoe en la faena diaria de su apartamento, en su hogar y alrededor de la cama, que es entrecortado por una protesta ACT UP donde la policía cargó con violencia. Durante toda la cinta oímos el sonido de una sirena de policía.

ción, sin líder o presidente elegidos, donde las decisiones para hacer protestas y tomar medidas se hacen *ad hoc* con el dinero, la energía y el entusiasmo que cunda en el momento.



Félix González Torres, *Sin título* (31 días de pruebas de sangre).

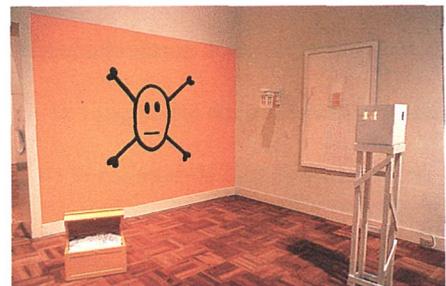
Es una serie de pinturas de 50,8 x 40,6 cm de gráficos idénticos dibujados a lápiz sobre lienzo cada una representando una línea curva ascendente (o "progresante"). Aunque evoquen obras minimal en pintura (como el caso de Agnes Martin), la referencia al recuento de células T y a otras tablas médicas es omnipresente. Oculto al espectador, en el anverso de muchos de los cuadros, hay una colección de fotos, documentos médicos reales y recordatorios personales que conectan este grupo austero de obras con lo específico, con Félix y su fallecido compañero Ross.

En octubre de 1989, en compañía de varios centenares de activistas, me arrestaron por desorden público en una gran manifestación en la central del FDA, (Administración de Drogas y Alimentos), a las afueras de Washington D.C. El FDA, tras años de infinita investigación, burocracia y contra-estudios, había estado retrasando la comercializa-

ción del AZT, el único fármaco conocido que responde al SIDA. A los cuatro meses de este acto enorme de desobediencia civil, durante el cual miles de participantes generaron centenares de arrestos delante de los *mass media* nacionales, el FDA se vio finalmente obligado a autorizar el AZT, obstaculizado como estaba por su burocracia.

Imaginate una coalición de personas que rehúsan ser víctimas. Imagina una coalición de personas distribuyendo condones e información sanitaria. Imagina una coalición de personas que entonan la canción de "Dinero para el SIDA, no para la guerra", mientras rodean el Pentágono y lo ponen en cuarentena. El Gobierno y el estamento médico denuncian a los que enferman y a quienes ellos confían en que enferman como unos inmorales. Ellos se preocupan de sus hijos, de sí mismos y de las "víctimas inocentes". Predicen qué tipo de gente coge el SIDA, el número de personas infectadas, la mortandad probable. Pero no hacen casi nada para curar a los enfermos y prevenir el contagio del SIDA. La gente se dice: "Si ahora no hacen nada, ¿cuándo lo harán?", "si no hacen nada por los enfermos, ¿por quién van a

*hacer algo?". Al no recibir respuestas, la gente se moviliza. Al no recibir respuestas, está naciendo un movimiento. Imaginate una coalición de personas que acabarán con esta epidemia. Gregg Bordowitz, *Picture a Coalition* (1987).*



Michael Jenkins, *Bandera pirata*, 1992. Portland Art Museum.

Erigida casi como un escenario en una pantomima infantil, la presencia minimalista de una calavera enorme con los huesos cruzados debajo en un campo amarillo previene al espectador de que aquí hay algo más que ensoñación de la infancia. Una bandera amarilla es el signo internacional de un barco en cuarentena, un barco cuyos tripulantes son portadores de una enfermedad contagiosa. En este caso, una alerta que trastrueca la inocencia y las esperanzas de la infancia.

El movimiento activista del SIDA me ha transformado con la misma fuerza que yo he visto en otras personas que se han involucrado en el movimiento de la sanidad y de los derechos femeninos. Mi participación en el activismo sanitario me ha abierto los ojos y ha cambiado mi comportamiento como persona y como ciudadano políticamente consciente. En

mi vida profesional, el activismo ha ampliado mi concepto de lo que al arte y la cultura son y de lo que deberían ser. Me he visto atraído hacia aquellos que, dentro o fuera de distintos movimientos políticos, están desafiando el letargo cultural de los 80 y están realizando obras que exploran y examinan sus vidas y sus experiencias vitales.



Nayland Blake, *Exploded view*, 1991. Portland Art Museum.

La máquina juguetona de Nayland Blake, Restraint Device, (Mecanismo para el control), creada a partir de un carrito metálico aparentemente ataviado para placeres sádocas emite un mensaje que sugiere que quizás admitiendo los temores y el dolor del contacto humano y la atracción bicéfala del amor y del deseo, entre lo erotofóbico y lo que es sexualmente positivo.

Al igual que las mujeres artistas me han instruido sobre el feminismo, he empezado a aprender de mujeres activistas, no del mundo del arte. Al ofrecerme voluntario en la defensa de derechos clínicos, incorporando mi cuerpo a una serie de protestas organizadas por WHAM, la Coalición Femenina para la Acción

Sanitaria, y WAC, la Coalición de la Acción Femenina, he comenzado a conocer la historia y la teoría que subyacen durante muchos lustros del activismo por los derechos de la mujer. En muchas ocasiones se me ha preguntado por qué un hombre y, sobre todo, echándole más leña al fuego, un hombre gay debe estar envuelto y preocupado por la opción pro-feminista. Mi respuesta siempre ha sido que una parte del apoyo más importante y fuerte hacia el movimiento activista del SIDA ha emanado directamente de las mujeres y de las lesbianas; y que, en consecuencia, yo sentí que tenía la responsabilidad de devolver el esfuerzo, y que, de hecho, es una lucha que todos arrastramos. No fue hasta que abrí el periódico el otro día y miré el asunto en toda su crudeza que la necesidad de crear coaliciones para la autoprotección se hizo meridianamente clara:

El 10 de julio de 1992, el *New York Times* informó que Randall Terry, líder de la Operación Rescue, en los preparación del boicot de su organización a la Convención Democrática Nacional en Nueva York declaró que la política de su grupo, que siempre se ha centrado estrictamente en el tema de los derechos del

aborto, incluirá protestas contra la homosexualidad. *“Nos estamos convirtiendo en testigos de la desfachatada defensa del asesinato de niños y de la homosexualidad que hace el Partido Democrático”*, dijo él. *“Queremos descubrir a los demócratas. El americano medio no se da cuenta hasta qué punto está el movimiento sodomita involucrado en la infraestructura del partido. El liderazgo Democrático le ha dicho a los católicos que se vayan al infierno”*. *“Protestadores contra el Aborto”*, en *The New York Times*, 10 de julio de 1992.

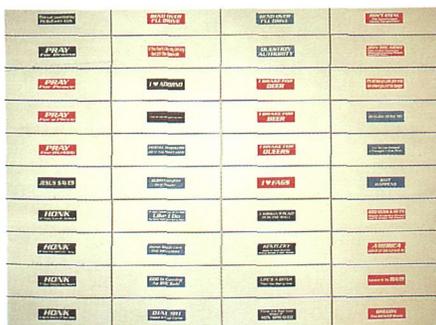


Kiki Smith, *Sin título (brazo)*, 1991. Cortesía Greg Kucera Gallery, Washington.

Las obras en papel y las emotivas esculturas que representan un brazo desmenbrado, un busto femenino que sangra por la nariz, un tropel de lágrimas finísimas de papel impresas con su pelo, una pared de doce imágenes impresas que parecen rezumar leche, sudor y saliva, es la imagen gráficamente más impactante de una serie de un

momento que se describe óptimamente como “la crisis del cuerpo”.

El derecho a controlar nuestro cuerpo y el derecho a la intimidad son conceptos fundamentales de nuestra democracia. Son conceptos matriz que garantizan la protección a los marginados y a toda suerte de minorías de los caprichos momentáneos de la mayoría. Son conceptos matriz que nos permiten ostentar el orgullo y, a veces, el valor necesario para defender la democracia cuando está amenazada y vigilar el cumplimiento del contrato social que rige a esta democracia.



Marlene McCarty, *Bumper Stickers*, 1990.
Cortesía de White Columns.

Tal como John S. Webster cita en su ensayo para el catálogo de la exposición *Dissent, Difference and the Body Politic* (él es conservador del Portland Art Museum): “Como diseñador gráfico y miembro de *Gran Fury*, un colectivo de artistas de Nueva York formado para realizar actuaciones tipo agit-prop para el SIDA, McCarty se ha aproximado de modo natural hacia el texto y el empleo del arte para dirigirse a asuntos específicos. Su sensibilidad es de confrontación, activista y con frecuencia satírica, como en la pegatina de para-

brisa “*Honk if Your Body’s Not Yours*” (*Pita si tu cuerpo no es tuyo*), que McCarty creó para ser distribuida en esta exposición. Estéticamente, el uso por parte de McCarty de textos planchables para hacer cuadros indica agudamente que ella considera el planchar, “trabajo de mujer”, un método tan válido como cualquiera de hacer arte. Su uso de lienzo no preparado para llevar la impresión de sus férreos mensajes es otra bofetada a la tradición. Es también una manera de confundir las barreras que separan el arte aplicado - por ejemplo, el diseño gráfico y la publicidad con fines comerciales - de las bellas artes, que tradicionalmente siempre ha insistido en que sólo tiene su propia calidad estética que vender”.

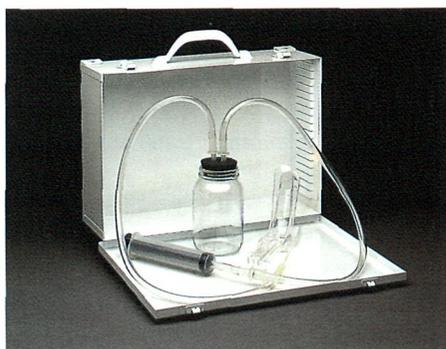
La responsabilidad de representar el cuerpo, el foro de ese debate, es por tanto un imperativo para la práctica del arte contemporáneo. La urgencia cada vez más acuciante con que los artistas han estado examinando y representando la “crisis del cuerpo” ha sido confrontada por un ataque contra la libertad personal y artística a escala legal y judicial en todo el país. Esto es una República. La defensa de la privacidad a que cada persona tiene derecho y la defensa de los derechos del individuo es fundamental. “Porque lo que está en juego es nuestro derecho fundamental a controlar nuestros cuerpos y nuestra sexualidad”. Helen Zia, *Body Politicking: the choice you save may be your own* (La politización corporal: la elección que salves puede que sea la tuya), 1992.

Las tácticas de muchos movimientos políticos actuales de corte esencialista, al igual que la praxis artística del momento, surgen de un amplio consenso que ha alcanzado el movimiento activista de los 60 y los 70. Artistas innovadores como Adrian Piper, Yvonne Rainer, Martha Rosler y Nancy Spero estaban en la vanguardia que por vez primera trajo la realidad de la mujer y las minorías a la escena del arte contemporáneo. Su trabajo está basado en el desarrollo de una teoría feminista que fundamentalmente se pregunta: ¿Dónde están las mujeres? ¿Cómo y por qué se ha excluido a las mujeres? ¿Cómo se incluye a las mujeres y cómo desean realizarlos?

A mediados de los 80 yo estaba profesionalmente involucrado con la artista conceptual Sherrie Levine. Una de las cosas que inicialmente me atrajo de su obra fue su compleja y sutil investigación del poder masculino tal como se expresa en la historia artística del siglo XX. Sus apropiaciones artísticas de maestros modernos masculinos constituyen un poderoso desafío a la originalidad y la autoría. Al “tomar” siempre

imágenes creadas por iconos masculinos, ella desafía su poder sometiendo a interrogación su punto de vista. Su trabajo pregunta, de modo subversivo, dónde está la voz “femenina” y qué puede ser esa voz.

“Creo que uno de los logros más importantes que las artistas y las escritoras feministas han conseguido es establecer la posibilidad de la diferencia, la posibilidad de una pluralidad de voces y miradas. Es importante para mí que mi trabajo esté situado en la totalidad del quehacer artístico contemporáneo. No estoy intentando sustituir nada; mi trabajo es una contribución. La idea es ampliar el debate, no reducirlo”. Sherrie Levine entrevistada por Jeanne Siegl, en *After Sherrie Levine* (Después de Sherrie Levine), 1985.



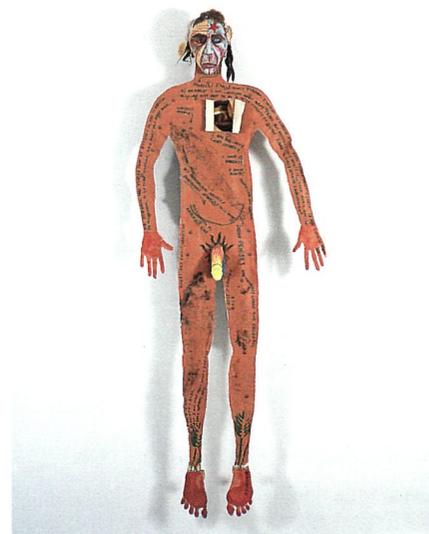
Lutz Bacher, *Botiquín de Extracción Menstrual*, 1991.

Como dice John S. Weber: “El Menstrual Extraction Kit de Bacher contempla la sexualidad desde un ángulo completamente distinto: la posi-

bilidad que tienen las mujeres de controlar sus propios ciclos reproductivos. Desarrollados por grupos de autoayuda sanitaria femenina en los 70, estos botiquines de extracción menstrual han sido diseñados para tomar muestras de sangre menstrual y realizar abortos en un entorno no clínico, o en situaciones controladas por mujeres. El botiquín también representa una estrategia guerrillera de la sanidad, una apropiación femenina de la tecnología médica, un seguro contra la explícita penalización criminal del aborto o de su leonina restricción por parte de los legisladores y los médicos. Al igual que *My Penis*, el Menstrual Extraction Kit toma algo que no es arte y lo exhibe de forma relativamente inalterada como si fuera arte. Lo que fue prueba e instrumento es recontextualizado como un objeto de consideración estética, enfocando el cuerpo humano como sede de poder y control. Bacher es muy consciente del precedente en la historia del arte de utilizar objetos encontrados como arte, y su Menstrual Extraction Kit se refiere a la vez a la Fuente de Marcel Duchamp (una escultura hecha con un urinario) y las cajas de Joseph Campbell que contiene collages de objetos encontrados y pinturas.

Para parafrasear una conversación en constante evolución que mantengo con el historiador cultural Maurice Berger y el crítico de arte Brian Wallis: el reto para los hombres en el futuro (y con ello quiero significar tanto a gays como heterosexuales, hombres de todos los colores) es cómo podemos explorar los problemas de la masculinidad y del masculinismo sin recurrir a la exclusión y a la segregación, la dominación masculina incuestionada o el abuso de poder. Hacernos las preguntas: ¿Qué falta en nuestras vidas que una estrecha defi-

nición de la masculinidad ha desterrado? Mientras el compartir oportunidades continúa en el mundo femenino, ¿qué pasa con los hombres? ¿Por qué le está vedado a los hombres este tipo de experiencia de desarrollo? ¿Cómo podemos trabajar con las mujeres para construir mejores relaciones personales y políticas? ¿Cuál ha sido el papel desempeñado por el racismo y el anti-semitismo a la hora de incrementar los sentimientos de poder por parte del individuo y de una comunidad?



Jimmie Durham, *Autorretrato*, 1987. Cortesía Nicole Klagsbrun Gallery, NYC. Colección Jean Fisher, Londres.

Un americano indio, un Cherokee, el desgarrador autoanálisis de Durham está imbuido de un humor y de una astucia que están visiblemente escritos en la superficie de su autorretrato. Pero la rabia, el dolor, mana a través de los ojos pintados y de la herida situada donde antes estaba su corazón. En fechas tan recientes como el año pasado, el

gobierno de los Estados Unidos retiró la subvención a una exposición de Jimmie Durham porque él rehúsa obedecer el reglamento gubernamental que requiere que todos los americanos nativos estén censados en un banco de datos que está en Washington D.C. de auténticos americanos nativos. La colonización continúa, como lo hace la lucha de la resistencia personal de Jimmie Durham.

“Hablar de nosotros mismos, mientras vivimos en un país que considera nuestros pensamientos o a nosotros mismos tabú, es sacudir la dimensión de la ilusión de una nación unitribal. Guardar silencio es negar el hecho de que existen millones de tribus separadas en esta ilusión denominada AMERICA. Guardar silencio cuando incluso nuestra existencia individual contradice la ilusoria nación UNITRIBAL es perder nuestra identidad”. David Wojnarowicz, *Living Close to the Knives* (Viviendo al lado de los cuchillos), 1988 .

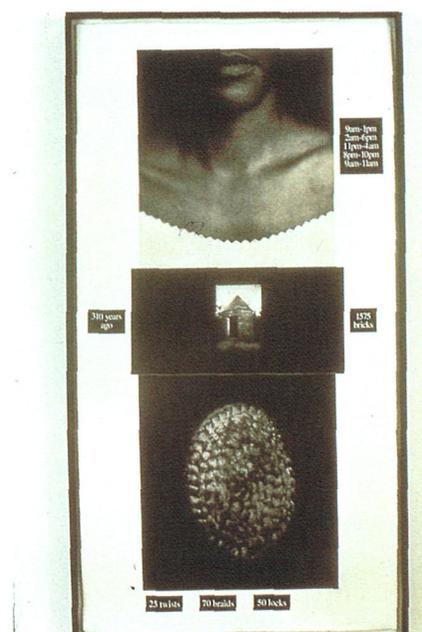
Este año pasado USA celebró el centenario de la muerte del “Poeta de América”, Walt Whitman, cuya esperanza, que nosotros, la gente de esta nación, deberíamos celebrar en la riqueza de nuestra diversidad, se queda en eso, en esperanza. Él creía que al escuchar y compartir los relatos de la vida de cada uno se iniciaba el acto esencial de crear comunidad.

Finalmente, reuní este grupo de ensayos bajo el título de Anhelos (*Yearning*), puesto que al buscar pasiones en común, sentimientos compartidos por las personas sin importar la raza, la clase, el sexo o la sexualidad, me quedé impactado por la profundidad del anhelo en muchos de nosotros. Aquellos que no tienen dinero desean encontrar una manera de deshacerse de la infinita sensación de privación. Aquellos que sí lo tienen se preguntan por qué tantas cosas parecen carecer de sentido y desean encontrar el lugar del “sentido”. Siendo testigo de la devastación genocida de la drogadicción en la comunidad y las familias negras, empecé a “oír” ese anhelo por una sustancia, como, hasta cierto punto, un desplazamiento de la tan ansiada liberación, la libertad de controlar el destino propio... El espacio compartido del “anhelo” abre la posibilidad de un territorio común donde todas estas diferencias puedan encontrarse y conocerse. Me pareció justo, pues, hablar de esta ansia. Bell Hooks, *Anhelos: raza, sexo y política cultural*.

Como John S. Weber afirma en su texto en el catálogo *Dissent*: “Simpson yuxtapone la imagen de una choza de esclavo de Charleston con una trenza de pelo y una imagen del cuello de una mujer negra. Una serie de “cuentos” nos da pistas sobre los posibles significados de las fotos. Las horas del

día sugieren una jornada, mientras 310 años nos da el marco temporal para el racismo en USA. De modo más ominoso, “25 vueltas, 70 trenzas, 50 mechones” subraya la analogía entre la trenza de pelo y una soga trenzada, refiriéndose a las flagelaciones, linchamientos y encarcelamientos que caracterizan la experiencia esclavista americana”.

Por el mero hecho sencillo de compartir historias, de mostrarnos el uno al otro, los artistas -en este ensayo, en esta exposición y en nuestro interior- tocan la herida más profunda de la sociedad, el concepto de “ellos”. El concepto de aquella otra gente. El “otro” que no conocemos y que, por tanto, y con demasiada frecuencia tememos y odiamos. Los muchos poetas de la democracia nos pueden enseñar maneras de mostrarnos y de sanarnos el uno al otro



Lorna Simpson, *Counting*, 1991. Cortesía Josh Baer Gallery, NYC.