

PHILIP-LORCA diCORCIA

EL REGRESO DE LO REAL

THE RETURN OF THE REAL

por / by

Christian Viveros-Fauné



Mike, 26 years old, \$40, 1990-92. Impresión cromogénica / Chromogenic print, 78.1 x 108.9 cm.

*Todas las imágenes / All images: Cortesía del artista y / Courtesy the artist
y / and David Zwirner, Nueva York/Londres / New York/London.*

Fotos de chaperos noventeros

En abril de 1993, una exposición del MoMa ponía patas arriba el mundo de las imágenes. Fruto de cinco incursiones del fotógrafo neoyorquino Philip-Lorca diCorcia en las entrañas de la prostitución masculina de Los Ángeles —la franja situada entre La Brea y el Bulevar Santa Monica—, la muestra incluía una selección de veintiún fotografías de chaperos tomadas en lugares más bien pedestres y anodinos: lavanderías, solares, habitaciones de motel, interiores de automóviles... Escenificadas, iluminadas teatralmente y fotografiadas con lente de vidrio deslustrado, las lacerantes imágenes de diCorcia arrojaban luz sobre un territorio desconocido: ese continente de tres lados que se extiende entre la imagen documental, la realidad fabricada y el punto de vista de la cámara. Los títulos ilustran sin rodeos aquellos encuentros: “Ralph Smith, 21 años, Ft. Lauderdale, Florida, \$25”, o “Brent Booth, 21 años, Des Moines, Iowa, \$30”. Como consecuencia de aquella muestra, ni la ficción de “la fábrica de sueños” ni la fotografía de calle volverían a ser las mismas.

Con el título de *Strangers* (Extraños) —los preferidos por diCorcia, *Trade* (Comercio) y *Hustlers* (Chaperos), fueron vetados por el museo—, la exposición del MoMa se acompañó de un catálogo de influencia generalizada a pesar de llevar diez años ya agotado. Dos décadas des-

pués, en septiembre de 2003, tenía lugar una segunda muestra de las imágenes de Los Ángeles de diCorcia, esta vez en David Zwirner, su galería de Nueva York. Programada para coincidir con la publicación completa de *Hustlers* (editada por steidlangin), la exposición mostraba cuarenta de las sesenta y seis fotografías de la serie original. Por primera vez en los Estados Unidos se exhibía un montaje que ocupaba toda una sala y que constaba de tres proyecciones monocanal sincronizadas que iban mostrando imágenes de las fotografías originales de 1993 del fotógrafo.

La víspera de la inauguración de su exposición en Zwirner, me senté a conversar con el artista —que se define a sí mismo como “misántropo y cínico”— en una oficina de la Calle Noventa. Ante la contundencia de la lógica interna con la que el artista iba recordando aquel periodo, opté por dejar que sus recuerdos de sesenta y dos años hablaran por sí solos descartando así mi idea inicial de ir alternando el fluir de su voz cansada y batalladora con la mía propia. Sigue una descripción sobre la creación de un hito de la fotografía del siglo XX expresada en palabras de su propio autor.

“La idea de hacer aquellas fotos se me ocurrió en 1990-92. En 1980-81 viví en Los Ángeles. Tenía un amigo algo

201

Turning the Ultimate Photographic Trick

In April 1993, a show took place at MoMa that turned the world of pictures inside out. The result of five trips made by New York photographer Philip-Lorca diCorcia to L.A.’s rent-boy underbelly —the strip between La Brea and Santa Monica Boulevard— the exhibition included a selection of twenty-one photographs of male prostitutes hanging around shabbily pedestrian locales: laundromats, empty lots, motel rooms, the insides of cars. Posed, lit theatrically, and shot through a ground glass lens, diCorcia’s blistering photographs spotlighted a new territory – the triangle-shaped continent between documentary images, fabricated realities, and the camera’s POV. His titles made the coordinates of those encounters bluntly explicit: “Ralph Smith, 21 years old, Ft. Lauderdale, Florida, \$25” or “Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa \$30.” Tinseltown fictions and street photography would never look the same again.

Called *Strangers*—diCorcia’s preferred titles *Trade* and *Hustlers* were shot down by the museum—his MoMa show was accompanied by a catalog whose influence has become ubiquitous, despite being now ten years out of print. Two decades later, another exhibition of diCorcia’s L.A. images took place beginning in September 2013 at David Zwirner, his New York gallery. Set to coincide with

the complete publication of *Hustlers* (steidlangin), the show featured forty of the full series’ original sixty-six photographs. Also on view for the first time in the U.S. was a room-sized installation of three synchronized single-channel projections featuring images from diCorcia’s original pictures from 1993.

I sat down inside a louvered office on Nineteenth Street to talk with the self-described “misanthropic and cynical” photographer on the eve of his show at Zwirner. After initially considering splicing his world-weary, pugnacious voice with my own, I opted to let the sixty-two-year-old artist’s memories speak for themselves—so forceful was the internal logic of his remembrances from that era. The following describes the making of a 20th-century photographic masterpiece in diCorcia’s own words.

“I had the idea to do these photos in 1990-92. I lived in L.A. from 1980-81, and I had a friend who was a bit of a criminal and who cruised Santa Monica Boulevard in his old Chevy convertible. At some point, a hustler dropped his wallet in his car, and my friend assumed the guy’s identity. There were bars, too—after hours, between hours. My friend would sometimes take me there. I’m not gay, but he was, even though he had a girlfriend. Distinctions were looser then. We totaled that Chevy convertible in a crash

André Smith, 28 years old, Baton Rouge, Louisiana, \$30, 1990-92 . Impresión cromogénica / Chromogenic print, 78.1 x 105.1 cm.



Major Tom, 20 years old, Kansas City, Kansas, \$20, 1990-92. Impresión cromogénica / Chromogenic print, 78.1 x 109.2 cm.

delincuente que solía merodear en su viejo Chevrolet descapotable por el Bulevar Santa Monica en busca de ligue. Una vez, un chapero perdió la cartera en su coche y mi amigo asumió su identidad. Mi amigo me llevaba a veces a bares, tanto *after hours* como *between hours*. No soy gay, pero el sí, aunque tenía novia —por aquel entonces las distinciones no eran tan rígidas—. Aquel Chevrolet nos lo cargamos en un choque en Hollywood Boulevard; los frenos estaban en las últimas y acabamos empotrados en el flanco de otro coche.

“Para hacer el proyecto conseguí una beca de la NEA. El senador republicano Jesse Helms consiguió que añadieran una cláusula especificando que la obra producida no contravendría las normas morales socialmente aceptadas. He de decir en honor a la verdad que no recuerdo ninguna reacción oficial; ningún “oye, nos engañaste con esto” me llegó del gobierno. Al contrario que con [Robert] Mapplethorpe o [Andres] Serrano, pienso que en mi caso tuvieron muchas más dificultades para encontrar algo que objetar. La verdad es que no creo que el gobierno fuera siquiera consciente de lo que yo hacía, aunque haya gente que se invente lo contrario. Lo cierto es que, al final, no hubo intento alguno de procesarme o castigarme y ni siquiera hoy estoy seguro de que los conservadores entendieran de qué iban aquellas imágenes.

on Hollywood Boulevard, T-boned somebody because the brakes were worthless.

“I got an NEA grant for the project—at the insistence of [Republican Senator] Jesse Helms, they attached a rider that said that the work you produced would not run contrary to commonly held moral standards. To be honest, I don’t remember any official reaction at all. There was nothing from the government that said ‘Hey, you took us for a ride on this one.’ Unlike [Robert] Mapplethorpe and [Andres] Serrano, I think they had a much harder time putting their finger on something in my work that was objectionable. I don’t think the government was really even aware of my work, which hasn’t stopped people from making up the story that they were. In the end, no one tried to prosecute me or chastise me. To this day, I’m not even sure conservatives understood what the pictures were all about.

“The price included in the title of the pictures was often confused with the cost of the photograph, so it had to be explained [diCorcia’s portraits included the prices his subjects charged for their services, along with their names, ages, and places of birth]. This was probably one of the reasons why the series was not a runaway hit. People in the photography community were offended by the fact that it was a setup—the norms of journalistic truth had

“El precio que se menciona en los títulos a menudo se confundía con el coste de las fotografías, por lo que había que explicarlo [los retratos de diCorcia detallan en el título el precio que los retratados cobraban por sus servicios, así como sus nombres, edades y lugares de nacimiento]. Esa podría ser una de las razones de que la serie no fuera un éxito total. La gente de la comunidad fotográfica se ofendió al considerar que las fotos eran un montaje; es verdad que, en cierto modo, las normas de la verdad periodística habían sido transgredidas. Las imágenes de Larry Clark y Nan Goldin eran lo que por entonces se acercaba más a las mías, pero en el caso de ambos se deducía que habían participado en la experiencia. En aquel tiempo, los artistas que recurrían a la escenificación —como Cindy Sherman— dejaban totalmente claro que lo que ocurría en la imagen no era un suceso real. Y ese fue el origen de la mayor parte de las críticas. Creo que la gente pensaba que pagar a gente era hacer trampas. Ahora, todos pagamos a todos. Apuesto a que la mitad del dinero de los préstamos que concede la escuela de fotografía de Yale se va en pagar a modelos.

“El escenario era siempre lo primero. Empecé en habitaciones de hotel; pensaba que ofrecían un entorno protegido. Tenía un asistente. La prostitución estaba extendida, por lo que había hoteles baratos por todas partes. Se supo-

somehow been violated. The closest things to my pictures then were by Larry Clark and Nan Goldin, where it was implied that they lived the experience. People who staged things in those days—artists like Cindy Sherman—made it clear that what was taking place was not a real event. That was where most of the criticism came from. I think people thought it was cheating to pay people. Now everybody pays everybody. I bet half the student loan money at Yale’s photography school is going to pay subjects.

“The scenario always came first. I started out in hotel rooms because I thought they provided a protected environment. I had an assistant. Prostitution was commonplace, so there were cheap hotels all over. You weren’t supposed to have two people in the room, but that never bothered me. You could see flashes going off outside the window, so sometimes hotel employees would knock on the door and ask what I was doing. I’d tell them, ‘It’s a photo shoot.’ It was the same when I was working on the street. When people asked me what I was doing, rather than explain myself, I’d just say: ‘It’s an art project.’ And they’d say: ‘Ok, fine.’ To this day, I find that the words ‘art project’ miraculously answer everybody’s questions.

“The hustlers were different from week to week, but they’d walk around the same four- or five-block strip. Sometimes

Tim Morgan Jr., 21 years old, Los Angeles, California, \$25 / Joe Egure, 18 years old, Los Angeles, California, \$25, 1990-92. Impresión cromogénica / Chromogenic print, 78.1 x 109.5 cm.



nía que no podía haber dos personas en la habitación, pero eso nunca me importó. A veces los disparos del flash se veían desde fuera y los empleados del hotel llamaban a la puerta para preguntar qué estaba haciendo. Yo les decía que una sesión fotográfica. Lo mismo pasaba cuando trabajaba en la calle. Cuando la gente me preguntaba por lo que estaba haciendo, sin más explicaciones respondía: “Es un proyecto artístico”, a lo que ellos contestaban con un “ah, bueno”. Sigo pensando que la expresión “proyecto artístico” obra milagros como respuesta a las preguntas de la gente.

“Los chaperos cambiaban de una semana a otra, pero pululaban por la misma franja de cuatro o seis manzanas. A veces conversaban en corrillos pero la mayoría hacía su trabajo en solitario. Pararse en medio del Bulevar Santa Monica buscando tíos no es la mejor idea, así que el contacto se hacía en las bocacalles. Al principio los chaperos parecieron desconfiar de mi presencia. Para empezar, mi coche era de alquiler. Un policía de paisano no iba a acercarse con su propio coche a arrestar a alguien y al mirar las llaves de mi coche saltaba a la vista que era alquilado. Había que tener cuidado: a veces te arrebataban las llaves de arranque y amagaban con tirarlas por la rejilla de la alcantarilla hasta que pagabas.

“Para hacer la serie viajé cinco veces a Los Ángeles. En todas las ocasiones me quedé en el mismo sitio, el Highland Gardens Hotel —donde murió Janis Joplin— que ofrecía tarifas mensuales y semanales. El actor Steve Buscemi, que se alojaba ahí, andaba siempre buscando cambio para la colada, y eso que siempre iba vestido de negro.

“Antes de hacer una imagen lo planeaba todo. Colocaba siempre la cámara en un trípode. Tomaba polaroids, movía las cosas de un lado a otro, jugaba con la luz... Luego mi asistente se quedaba y yo me iba al Bulevar Santa Monica en busca del sujeto de la foto, algo que a las once de la mañana es imposible ya que está desierto. Pero si luego quería trabajar en exteriores, había que hacerlo a la hora mágica. Era entonces cuando venían los nervios. Mi miedo no era a los chaperos ni al entorno; era miedo al fracaso, a que me dijeran que no. No quería tenerlo todo preparado para nada. Creo que me topé con un par de negativas.

“Para mí, una de las cosas más difíciles fue evitar que las situaciones se repitieran. Por ejemplo, no puedes poner a todo el mundo sentado en una cama. Además, en realidad los modelos nunca te miran; la causa de ese efecto que la gente describe como cinematográfico es que la cámara nunca comparte realmente posición con un ser humano; es casi el punto de vista de una tercera

they'd stand around in groups chatting, but they mostly did their business by hanging out alone. It's not the brightest idea to pull over in the middle of Santa Monica Boulevard to solicit men, so people would pull around the corner. They were suspicious of me at the start. For one thing, I had a rental car. An undercover cop was not going to drive his cruiser up to make an arrest. So the hustlers would look at the keys and see that it was a Budget rental. You had to be careful, because some of these guys would rip the keys out the ignition and hold them over a sewer grating till you gave them money.

“I made 5 trips to L.A. for this series. I always stayed in the same place, the Highland Gardens Hotel—where Janis Joplin died. You got monthly and weekly rates there. The actor Steve Buscemi was there. He was always looking for quarters to do his laundry, even though all his clothes were black.

“Before I took a picture, I would plot things out. The camera was always on a tripod. I had interchangeable backs. I'd do pictures in Polaroid, move things around, mess with the light. Then, I'd have the assistant stay put while I went down to Santa Monica Boulevard to find a subject. You don't do this at 11:00 AM, because there's nobody there. But if I was going to work outside later, I had to do it during the golden hour. That was where most of the anxiety came

in. I wasn't afraid of the hustlers or the environment, I was afraid of failure—that they would say no. I didn't want to have set the whole thing up and not find anybody. I think I might have been refused twice.

“One of the hardest things for me was to find situations that were not repeated. You can't have everybody sitting on a bed, for example. Also, since the subjects never really look at you, the effect that people often describe as cinematic is caused by the fact that the camera is never really in the position of a human being. It's almost like a third person point of view. I fully embraced setting up photographs with light then. My favorite painters—Caravaggio, George de La Tour, etc.—did the same thing. Light has a providential aspect. When that approach is used to illustrate Biblical stories, it's one thing. But when it appears in fairly commonplace settings, it's something else. That was my philosophy of photography then, and it still is to a large degree.

“Savage Fantasy was pretty amazing. He's the big black guy in the Speedo looking at Bill Cosby on the TV. That image was taken on my first trip. After that I thought 'Wow, this is going to be great.' I mean, this guy stood out on the street in sneakers and a Speedo, with handcuffs dangling from one wrist and his face painted blue. He was so fit he must have done pushups half the day. He was much

persona. Por aquella época me gustaba mucho tener en cuenta la luz para preparar las fotografías. Mis pintores favoritos —Caravaggio, George de La Tour, etc.— hacían lo mismo. La luz juega un papel providencial. Pero una cosa es adoptar ese enfoque para ilustrar relatos bíblicos, y otra en el tratamiento de en entornos totalmente ordinarios. Esa era por entonces mi filosofía de la fotografía, y en muchos sentidos lo sigue siendo.

“Savage Fantasy resultó bastante increíble, Es ese tipo negro grande que lleva un *Speedo* y mira a Bill Cosby en la tele. La imagen la tomé en mi primer viaje. Después pensé: “¡Esto va a ser la bomba”. Aquel tipo ahí, en la calle, con zapatillas de deporte, un *Speedo*, unas esposas colgando de una muñeca y la cara pintada de azul... Estaba tan cuadrado que debía pasarse la mitad del día haciendo flexiones. Luego resultó ser mucho más afable de lo que parecía —un poco como Baby Huey— y era obvio que fumaba un montón de hierba. Lo vi un año más tarde y estaba totalmente acabado. El precio que pagué refleja el esfuerzo suplementario, y él estuvo de lo más entregado. En aquel momento apenas empezaba a enterarme de las

tarifas. ¡Me cobró 50 dólares! Mucho más de lo que pagué a ninguno de los otros.

“*Strangers*, el título de la exposición de esas fotografías en el MoMA, nunca fue de mi agrado. En un principio iba a llamarse *Trade*, pero al museo no le gustó demasiado. Preferían jugar al despiste en cuanto a si los tipos de las fotos eran o no prostitutas. Si no recuerdo mal, la introducción y la nota de prensa de la exposición decían algo así como “sujetos hallados en las inmediaciones de o en una zona con reputación de prostitución” o una tontería por el estilo.

“Han pasado veinte años desde aquella muestra. El comisario fue Peter Galassi. Era su primera exposición tras su nombramiento como director del Departamento de Fotografía del MoMa. Hasta *Hustlers* yo no tuve galería; no vendía nada. Había unos cuantos europeos que compraban mi trabajo, pero nunca me pagaban. Yo me ponía furioso y solía decir que yo no estaba en el arte por negocio. Quería que se entendiera que la razón por la que hago fotos no responde a nada relacionado con el dinero o con el mundo

Marilyn, 28 years old, Las Vegas, Nevada, \$30, 1990-92.

Impresión cromogénica / *Chromogenic print*, 78.1 x 110.2 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London.



del arte; que las hago porque es una de las pocas cosas que dan sentido a mi vida.

“Desde 1995 las cosas han cambiado drásticamente. Ahora, la gente puede hacer lo que quiere. Pero entonces, ¿dónde queda el riesgo? Urs Fischer puede sacarse la pelusa del ombligo y hacer con eso una gigantesca escultura de aluminio, que Dakis Joannou comprará y que encantará a todo el mundo; o al menos eso dirán. En eso consiste hoy ser un “chico malo”, lo que no deja de ser bastante ridículo. Las imágenes que yo tomaba entonces *sí eran* de “chicos malos”. Exponerlas hace veinte años en un espacio museístico ni era, en sí mismo, radical ni equivalía a hacer una exposición de Irving Penn. El museo estaba nervioso con la exposición y tampoco al patronato le parecía una buena idea... Con aquella muestra Peter se la jugó. Nan Goldin fue quien me recomendó a Peter diciéndole: “Tienes que echar un vistazo a ese tipo”. Meses después, tomé el metro al MoMA con una caja de copias que dejé ahí. Finalmente, Peter me llamó y así es como la exposición acabó haciéndose.

“Estoy contento de que *Hustlers* se exponga una vez más, aunque solo sea porque nunca ha podido verse en su totalidad. Ahora, entre la proyección, las fotografías y el nuevo libro podrá verse al fin todo. La serie marca el arranque de

mi carrera. ¿De dónde sale mi interés por los prostitutas, las bailarinas de barra o la gente de la calle? ¿Cómo se relaciona ese trabajo con la belleza o los conceptos de realidad? Pienso que las imágenes contienen una cierta belleza inquietante que bordea lo amenazador. Y para mí eso tiene valor. En fin, como es el aniversario de *Hustlers*, lo mejor es hacerla y a otra cosa”.

sweeter than he looked—like Baby Huey—and clearly smoked a lot of pot. I saw him a year later and he was totally destroyed. The prices I paid reflected extra effort, and he was very animated. I'd just started to figure out how much to pay when I met him. He charged me \$50! That was more than I paid anyone else.

“I never liked the name *Strangers*, which is what the first show of these photographs was called at MoMA. The original name for the show was *Trade*, but the museum didn't like it so much. They preferred to beat around the bush as to whether the subjects depicted were prostitutes or not. I think the introduction and press release for the show said something silly like ‘subjects found near and around an area known for prostitution.’

“It's been twenty years since that show. Peter Galassi was the curator and it was his first exhibition after having been appointed director [of MoMa's Department of Photography]. Until *Hustlers* I didn't have a gallery, I didn't sell anything. There were a few Europeans who bought my work but they never paid me. I used to angrily tell people ‘I'm not in the art business.’ I wanted them to understand that I take pictures for a reason that has nothing to do with money or the art world. I do it because it's one of the few things that validate my existence.

“Things have changed radically since 1995. People can do whatever they want now. I mean, where's the risk? Urs Fischer can take the lint from his navel and have a giant sculpture made from it out of aluminum, Dakis Joannou will buy it, and everybody will like it—or say they do, anyway. That's the nature of being a bad boy now, which is ridiculous. The images I was taking then *were* of bad boys. To present them in a museum setting twenty years ago was not radical per se, but it wasn't Irving Penn either. The museum was nervous about it, the board of trustees didn't think it was a good idea... Peter went out on a limb to do the show. Nan Goldin recommended me to Peter. Nan said him, ‘You should look at this guy.’ Months later, I took the train to MoMA with a box of prints and left them there. Eventually, Peter got back to me, and the show happened.

“I'm glad *Hustlers* is going to be shown again. For one thing, it's never been seen in its entirety. Between the projection, the photographs, and the new book, it finally will be. The series kick-started my career. What's my interest in prostitutes or pole dancers or people on the street? How does that relate to beauty and ideas of reality? I think there's a certain dark beauty that borders on being threatening in the pictures, and I treasure that. Anyway, this is the anniversary of *Hustlers*. We might as well get it over with.”



Gerald Hughes (a.k.a. Savage Fantasy), about 25 years old, Southern California, \$50, 1990-92.
Impresión cromogénica / Chromogenic print, 78.1 x 110.2 cm.



Vista de la instalación de la exposición individual en 2013 / Installation view of the 2013 solo exhibition
Philip-Lorca diCorcia: Hustlers at David Zwirner, New York. Cortesía / Courtesy David Zwirner, New York/London.

*Eddie Anderson, 21 years old, Houston,
Texas, \$20, 1990-92. Impresión cromogénica /
Chromogenic print, 78.1 x 107.6 cm.*

