

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*The undesirable representation of the body: on photography and AIDS* ■ **La representación indeseable del cuerpo: sobre fotografía y sida**

RECIBIDO • 29 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN/HISTORIADOR DEL ARTE E INVESTIGADOR ■  
jlplazachillon@hotmail.com ■

## PALABRAS CLAVE

fotografía ■  
cuerpo ■  
sida ■  
homosexualidad ■  
muerte ■

## KEYWORDS

body ■  
photography ■  
AIDS ■  
homosexuality ■  
death ■

## RESUMEN

La aparición de la crisis pandémica del sida provocó una movilización política, social y artística que no se había visto desde hacía muchos años. La posición de los artistas trascendió el contenido político para convertirse, sobre todo, en una posición activista. Lo que gran parte del arte contemporáneo hizo durante los años ochenta del siglo pasado fue perfilar acciones encaminadas a impactar sobre la opinión pública mundial. Destacaron especialmente una serie de fotógrafos estadounidenses como Robert Mapplethorpe, Duane Michals, Rosalind Solomon, Nicholas Nixon, Franz West, Jeff Wall, David Wojnarowicz y Cindy Sherman, cuyo objetivo principal fue reflejar, a través de su arte, el impacto de esta enfermedad sobre los cuerpos; una lúcida reflexión sobre la vulnerabilidad de la identidad humana convertida en un auténtico desecho.

## ABSTRACT

*The emergence of the AIDS crisis spurred a political, social and artistic mobilization that had not been seen for many years. The position of the artists transcended the political content to become above all an activist position. What much of contemporary art made during the 1980's was to outline actions to have an impact on the world's public opinion. Chief among these artists were a number of American photographers, such as Robert Mapplethorpe, Duane Michals, Rosalind Solomon, Nicholas Nixon, Franz West, Jeff Wall, David Wojnarowicz or Cindy Sherman, whose main objective was to reflect, through their art, the impact of this disease on the bodies. A deep meditation on the vulnerability of human identity as it wasted away into a veritable detritus.*

## Silencio = muerte

El surgimiento del síndrome de inmunodeficiencia adquirida (sida) y su extensión epidémica supuestamente focalizada en espacios sociales determinados, en especial la comunidad homosexual, puso en relieve ideas como la reducción del gay a un estatuto corpóreo, esta enfermedad como signo del déficit de moralidad o el establecimiento de una causalidad entre el mal localizado y el mal disperso; un principio de responsabilidad de la categoría estigmatizada en la extensión del mal.<sup>1</sup> Aunque desde su inicio aparecieron casos de sida en personas no homosexuales, por lo general se le asoció con la homosexualidad. El sida reflejaba esencias, categorías de individuos fuera de cualquier tipo de desigualdad social o régimen de opresión. De la responsabilidad de una persona homosexual que llevaba una vida disoluta se pasaba a la responsabilización de todo un colectivo.<sup>2</sup> El gay, con la carga estereotípica fraguada a lo largo de los siglos (vicioso, pecador, enfermo mental, perverso, corruptor, criminal...), expresaba su condición contagiándose con un virus que lo torturaría hasta la muerte. El homosexual solo podría realizarse en la enfermedad y en la muerte.

Las primeras manifestaciones del sida estuvieron acompañadas por un debate sobre cómo habrían de representarse en el arte los sujetos-cuerpos afectados. Teniendo en cuenta el impacto que estas imágenes podían tener en la representación social de la enfermedad y la influencia sobre las actitudes y marginación de los enfermos, este discurso nació como un elemento fundamental para poder construir una serie de categorías estéticas sobre la enfermedad, además de una iconografía desligada de cualquier planteamiento morboso o espectacular.<sup>3</sup> Surgían multitud de preguntas con difíciles respuestas para una correcta abstracción de conceptos relacionados con este síndrome, como la homofobia, el pánico homosexual, la cólera divina o la locura. El sida se presentaba como innoble, estúpido, una especie de fallo estilístico que mostraba el "mal gusto de la naturaleza". Surgió, por tanto, la necesidad de representar el dolor que se desprendía como una metáfora de la supervivencia, la resistencia o el ser seropositivo. El arte surgido de la crisis epidémica más relevante del final del siglo xx intentó dar respuesta a los interrogantes surgidos con la misma. La pluralidad de los discursos de pintores, fotógrafos, poetas,

<sup>1</sup> Ricardo Llamas, "La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de Sida", en Ricardo Llamas (comp.), *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo XXI, 1995, p. 159.

<sup>2</sup> Jeffrey Weeks, *Sexualidad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, p. 100.

<sup>3</sup> Ester Alba Pagán, "De amor y muerte: el arte entorno al sida", *Ars Longa*, núm. 7-8, Valencia, 1996-1997, pp. 315-321.

performanceros, colectivos, etcétera, desde mediados de la década de 1980 diluyó fronteras disciplinarias, tabúes morales, geográficos y raciales.<sup>4</sup> Los artistas crearon una imagería de protesta y liberación contra la represión de la sexualidad al subrayar el rechazo, la transitoriedad, el dolor y el horror que destilaba esta enfermedad.

Gran parte del arte contemporáneo perfiló acciones que si bien parecían cambiar las cosas, fueron un envoltorio de imágenes que contenían la misma sustancia. Por un lado, el arte, o las acciones estéticas que se proponían, hundían sus raíces en la trama de la vida social del colectivo homosexual, en todos sus niveles y desarrollo; por otro, llegaron a tener una estructura propia, un carácter específico irreductible y una naturaleza efímera. Se trataba de realizar nuevas tácticas convertidas en auténticos juegos de estilo. Aunque esta práctica fue minimizada en un principio, llegó a calar poco a poco en los mecanismos del poder hasta construir una imagería novedosa y radical que contraatacaba la cruzada moralista hegemónica. Douglas Crimp, uno de los críticos que más ha analizado el arte de las décadas de 1980 y 1990 surgido de la crisis del sida, señala que estaba condicionado por un idealismo estético, lo que presuponía la aceptación de la incapacidad de intervención en el ámbito social; esto convertía cualquier tipo de manifestación creativa en un territorio protegido apto sólo para minorías.<sup>5</sup>

## El cuerpo homosexual: imagen y abyección

El sida no es una enfermedad cualquiera. Asociada con un sinfín de metáforas, ha despertado los demonios de las mentalidades puritanas al sacar a relucir tanto la variedad de prácticas sexuales como el uso de drogas y, por consiguiente, también la materialidad y fragilidad del cuerpo. Esta enfermedad ha cambiado radicalmente las relaciones sexuales con la reaparición masiva de los preservativos. Y ha puesto en evidencia la doble moral y la hipocresía de la sociedad contemporánea

que fraguó la imagen abyecta del “sidoso”. Imprecaciones de tono apocalíptico con una insistencia obsesiva recayeron sobre quienes habían contraído este virus. Se trataba de un conjunto de acusaciones relacionadas principalmente con la sexualidad heterodoxa y el intercambio de jeringuillas, lo que arrojó a homosexuales y toxicómanos al vertedero del orden moral. Se procedía así a asociar el cuerpo infectado con la impureza: cuerpo sucio, abyecto, libidinal, deseado, maloliente, enfermo, hediondo, sodomita, estéril, infecundo, detestable.

El impacto del sida sobre los cuerpos, los placeres y las mentalidades fue impresionante tanto en lo que se refiere al surgimiento de una red de activismo como al suscitar reflexiones sobre el cuerpo en decadencia y desbaratar lugares comunes y tópicos de la sexualidad. La enfermedad trajo consigo una nueva demonización del sexo por sus riesgos físicos, comparable a la que ha mantenido tradicionalmente la Iglesia por razones morales. En el brote epidémico del sida se hizo necesario aceptar provisionalmente como táctica de política sexual la representación homofóbica que asociaba la promiscuidad homosexual con la muerte.<sup>6</sup> La iconografía de la enfermedad se convirtió en un poderoso instrumento de política sexual que, en manos del activismo gay, transformó las relaciones sexuales en relaciones de poder.<sup>7</sup> El cuerpo dejó de ser el rostro de la identidad humana por excelencia para convertirse en una colección de órganos enfermos. La persona infectada se transformó en residuo, en un cadáver sancionado y controlado involuntariamente. Como un extraño rompecabezas, el cuerpo infestado de sida del homosexual fue construido a finales del siglo xx, y mantenido en funcionamiento más allá de las cuestiones éticas. La condición del hombre se transmutó en corporal; su cuerpo fue convertido en un factor de individualización fundamental que fijó límites de identidad personal. Toda alteración de estos límites llevó aparejado un desorden simbólico, a la vez que una alteración personal y su relación con lo social.<sup>8</sup>

El sida hizo que muchos artistas, ante las imágenes distorsionadas que se estaban propagando insistentemente

<sup>4</sup> Rob Baker, *The Art of AIDS: From Stigma to Conscience*, Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2000, p. 137.

<sup>5</sup> Douglas Crimp, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, pp. 49-57.

<sup>6</sup> Leo Bersani, “¿Es el recto una tumba?”, en *Construyendo sidentidades...*, op. cit., pp. 79-118.

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 145.

<sup>8</sup> José Miguel G. Cortés, *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat valenciana, 1996, p. 51.

mente, consideraran legítimo ofrecer una iconografía más acorde con la realidad, una visión global y sin paliativos de lo que podría llegar a ser el cuerpo humano. De esta manera intentaron huir del enjuiciamiento moral y las fáciles descalificaciones, mostrando miserias y goces, sufrimientos y placeres, para llegar a una comprensión más justa del problema. El sida se introdujo en técnicas artísticas que se creían obsoletas y discutibles en el devenir del arte contemporáneo de tipo académico, como el retrato narrativo o conmemorativo. Las imágenes fotográficas no encajaban muy bien con la complejidad del sida, ya que no había forma que pudieran dar información precisa sobre la difícil situación de quienes habían contraído la enfermedad. Sin embargo, hay que decir que la fotografía supo mostrar el dolor descarnado de este síndrome, precisamente porque no venía del mundo de la prensa sensacionalista, sino de fotógrafos consagrados como Rosalind Solomon (*Portraits in the Time of AIDS*, Grey Art Gallery, 1988) o Nicholas Nixon. Cuando este último expuso sus ya célebres *Portraits of People* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1988 se armó un gran revuelo; las imágenes fueron muy elogiadas por los críticos, que vieron un retrato nada sensiblero, honesto y comprometido de esta devastadora enfermedad.

Hay que tener en cuenta que aunque los críticos provenían de la corriente hegemónica, estuvieron de acuerdo en que había una relación consensual entre el fotógrafo y el sujeto. El prestigioso crítico Crimp decía que aquellos que prestaban atención a los modos de representación del sida en los medios de comunicación podrían ver en las fotografías de Nixon la reiteración de lo ya dicho o mostrado de los portadores de la enfermedad: “han sido destrozados, desfigurados y debilitados por el síndrome; [...] están normalmente solos, desesperados pero resignados a su muerte inevitable”.<sup>9</sup>

La serie de fotografías que la artista estadounidense Cindy Sherman (1954) realizó en la segunda mitad de la década de 1980, principalmente *Fairy Tales* (1985), *Disasters* (1986-1989) y *Sex Pictures* (1992), presentan un cuerpo entre lo natural y lo antropomorfo, lo orgánico y lo inherente, lo humano y lo posthumano, lo carnal y lo grotesco. Todo un proceso de fragmentación del cuerpo que refleja la distorsión física, psicológica

y simbólica del individuo, haciendo hincapié en la honda insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura frente a cuestiones tan urgentes como el sexismo, la homofobia, el sida, la prostitución o la brutalidad social. El cuerpo es quebrantado, humillado y profanado. Sherman retrata una realidad terrible y grotesca que colinda con el mundo de los sueños y el delirio.<sup>10</sup> Las fotografías muestran la muerte llevada al límite de la representación, removiendo todo aquello que la podía ocultar: el cuerpo henchido de dolor, abyecto y obscuro, donde se proyectan las sombras más íntimas que se transforman en una inusual representación de la putrefacción y la abominación. Sus imágenes resultan a la vez repulsivas y seductoras en la belleza siniestra de la muerte.

Pertinente que en los tiempos en que se identificaba al sida con la muerte se nos recordara el continuo morir en la existencia cotidiana, y se evidenciara cómo lo sucio y lo podrido están dentro de nosotros, en nuestro cuerpo (miasmas, excreciones) y en nuestra mente (violencia). Este instante de transgresión entre la vida y la muerte resulta esencial en la obra de Sherman. De ahí su constante inclinación por el cadáver: fundamento biológico del ser humano cuando la vida ha dejado de habitarlo, un ente intolerable, elemento fundamental de lo abyecto y del horror. Sus fotografías reflejan en la desnudez sentimientos que pulsán los registros más oscuros del espectador, desde la repugnancia al pudor o la resignación, frente al avance del cuerpo hacia la destrucción reflejado en las devastadoras consecuencias del sida. Si somos capaces de convivir con ello, es justo que debamos convivir con la enfermedad, por mucho miedo que nos produzca. Su extensión y gravedad nos han llevado a una época, como demuestran también los maniqués abyectos de Cindy Sherman, donde ya ni se glorifica ni se exalta el cuerpo, y un cierto pesimismo se ha extendido a la hora de tratar este tema en el mundo de las artes plásticas.<sup>11</sup>

El concepto de “cuerpo grotesco” puede adjudicarse en la modernidad contemporánea al crítico ruso

<sup>10</sup> Elizabeth Smith, “The Sleep of Reason Produces Monsters”, en catálogo de la exposición *Cindy Sherman: Retrospective*, Londres, Thames and Hudson, 2000, p. 131.

<sup>11</sup> Jesús Adrián Escudero, “Cuerpo y transgresión. Cindy Sherman y la visión fotográfica de la mutación humana”, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, núm. 10, Barcelona, 2004, pp. 71-83.

<sup>9</sup> Douglas Crimp, *op. cit.*, p. 139.

Mijaíl Bajtín, quien analizó las características de la representación de esta forma de entender la desfiguración del cuerpo humano durante la Edad Media y el Renacimiento europeos (recuérdense los turbadores “cristos” de tradición germánica tardomedievales y flamencos, o el extraño universo satírico de El Bosco y Peter Brueghel, entre tantos otros), cuya tradición llegó hasta el siglo xx en movimientos como el surrealismo, expresionismo o los “fauves”, lo que produjo un poderoso *revival* de todo lo que se suponía carnavalesco o circense. Esto parte de alguna manera de la conceptualización romántica llevada a cabo por Karl Rosenkranz y su influyente *Estética de lo feo*,<sup>12</sup> donde establece una analogía entre lo feo y el mal moral. La imagen grotesca del cuerpo ignora la superficie impenetrable e impoluta que da cobijo al organismo, y el realismo grotesco se manifiesta en el interior del mismo: sangre, entrañas, venas, vómitos, excrementos; atribuyéndose un papel esencial a aquellos lugares en los que se desborda, rebasa sus propios límites (orificios como la boca o la vagina, prominencias como las heridas del pecho o la propia sangre).<sup>13</sup>

Esta afición por lo fracasado socialmente, por lo acariado en los márgenes del orden, por indagar en la mojigatería sirvió para que los artistas satíricos franceses del siglo xix realizaran un ejercicio de crítica política y análisis social. La primera vanguardia del siglo xx tomó el testigo que llegó hasta nosotros para constatar que la estética del cuerpo grotesco no volvería a ser abandonado nunca, sino todo lo contrario: se convirtió en un modo reconocido, una condición de la mirada para llevar a cabo las praxis artísticas y comprender los hallazgos creativos que asumen comunidades como la homosexual en un contexto tan especial como fue el surgimiento y la expansión del sida. Así, la representación crítica del cuerpo deformado, putrefacto o enfermo de artistas como Franz West, Jeff Wall o la citada Cindy Sherman convirtió, de alguna manera, el uso político de la fealdad en un arma moralizante.<sup>14</sup>

El fotógrafo madrileño David Nebreda (1952), aunque no esté afectado por el VIH, a través de sus insoportables y

sacrificiales autorretratos usa su enfermedad (esquizofrenia) y su cuerpo para expresar de una manera paroxística el dolor, el silencio y el estigma. El cuerpo de Nebreda recobra en los tiempos del sida un especial interés por determinar el enigma de la contemporaneidad. El artista llega a la expresión límite en el espacio de su propio cuerpo. Sus autorretratos son, ante todo, fotografías de búsqueda, una exploración que registra la cruda representación de su estado; su arte es una exhibición pura de lo único que detenta, su única fe: la negación del yo. Nebreda consigne negarse totalmente, y plasmar ese nihilismo en obra de arte. Esta negación conlleva a asumir el trauma de su propia corporeidad: sangre, fluidos, excrementos... muerte. Como apuntaba el crítico e historiador Juan Antonio Ramírez, el artista “ha bajado al abismo más oscuro de sí mismo y, tras sufrir peripecias y penalidades indecibles, ha regresado cargado de Tesoros. Como joyas rutilantes, resplandecen ahora en la oscuridad de este mundo sombrío en el que habitamos todos”.<sup>15</sup>

Una de las consecuencias positivas de la crisis del sida fue el gran volumen de prácticas artísticas que se realizaron durante las décadas de 1980 y 1990, sobre todo en Estados Unidos, que por razones obvias no vamos a tratar. El cuerpo humano se convirtió en el centro de todas las miradas, un espacio privilegiado que sirvió para poetizar el horror de la enfermedad. El cuerpo se “atacó” a través de visiones fragmentarias y extremas para trascender y transformarse en un despojo, y quedó señalada su condición de “resto”. El cuerpo se erige en el agente primario de la alteridad, las relaciones entre el “yo y el otro”, con énfasis en su propia materialidad para problematizarlo y cuestionar las reacciones fundamentalistas que convertían a la enfermedad en sinónimo de castigo divino. Por ello, las reflexiones más contundentes inciden especialmente en los escrúpulos que suscitaban las prácticas sexuales reprobadas por los sectores más conservadores de la sociedad con la connivencia del poder hegemónico. En los años de la pandemia del sida la demonización de las personas que eran consideradas “indeseables” (homosexuales, toxicómanos, prostitutas,

<sup>12</sup> Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero editor, 1992.

<sup>13</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 285-286.

<sup>14</sup> Remo Bodei, “La sombra de lo bello”, *Revista de Occidente*, núm. 201, Madrid, febrero de 1998, pp. 14-16.

<sup>15</sup> Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 79-94, y *David Nebreda. Autorretratos/Autoportraits*, catálogo de la exposición (prólogo de Javier Panera, textos de Juan Antonio Ramírez), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002. Véase Fernando Castro Florez, *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2012, pp. 137 y 138.

negros, hispanos...) tuvo como respuesta un uso político de la representación del cuerpo que permitió modificar determinadas normas morales, a la vez que se forzaron cambios en las relaciones con el poder.<sup>16</sup>

Esta visión nos acerca a la obra de David Wojnarowicz (1954-1992), uno de los artistas más polifacéticos surgidos de la crisis del sida. Aunque sus trabajos se diversifican en multitud de facetas (escritor, performer, fotógrafo, ilustrador, actor),<sup>17</sup> sus aportaciones a la artes plásticas son esenciales para la construcción de la historia del arte en tiempos de sida.<sup>18</sup> Una de sus piezas fundamentales es *Untitled (Buffaloes)* (1988-1989), fotografía en blanco y negro que muestra una manada de búfalos en el momento de despeñarse por un precipicio. La caída del búfalo, símbolo supremo de Estados Unidos, es elocuente por transmitir la idea de la pérdida y la derrota. Podría entenderse como una forma de buscar analogías con un mundo de pérdidas y muerte, la derrota de quienes son considerados víctimas y marginados desde la norma. Wojnarowicz desarrolló un trabajo muy personal, que podríamos calificar como transgresor, duro y violento, que no es otra cosa que un testimonio desgarrado de su vida llevada al límite, y concluida fatídicamente con la muerte por sida.<sup>19</sup> Su obra es compleja y poliédrica; desde su narrativa y poesía envueltas en dolor y rabia, hasta la serie de sus primeras fotografías tituladas *Rimbaud en Nueva York* (1978-1979), cuya identificación con el poeta simbolista francés es toda una premonición de su vida, pasando por las *Sex Series* (1988), y su especial fijación por los marginados, donde unos círculos negros transcriben primeros planos de felaciones, penetraciones y demás prácticas sexuales: una “temporada en el infierno” que el artista señala sin moralizar.

Destacamos también el video *A Fire in My Belly* (*Fuego en mi vientre*), trabajo realizado entre 1986 y 1987 y localizado en México. En principio la pretensión de

David era mostrar la esencia del país, especialmente el dolor y la violencia, pero en un instante de la película aparece un Cristo crucificado sobre el que se pasean hormigas alrededor de su estigmatizado cuerpo, una imagen de reminiscencias buñuelescas que más tarde plasmó en una fotografía de la serie *Ants* (1988-1989). Alguien dio la voz de alarma, los líderes republicanos del congreso estadounidense desgarraron sus vestiduras, la Catholic League for Religious and Civil Rights puso la voz en el cielo, y en menos de 24 horas el video fue retirado de la exposición donde se exhibía.<sup>20</sup> Nadie lo había visto, pero la arremetida fue furibunda, y no hubo tiempo para la reflexión. Afortunadamente, el Museo de Arte Moderno de Nueva York compró el video para su colección permanente.

## El cuerpo enmascarado: belleza y enfermedad

La virilización del homosexual constituye una respuesta activa a la imagen negativa que tradicionalmente se le ha dado, pero que simplemente reproduce prejuicios, como sucede en cualquier inversión retórica de los estereotipos. Desde la teoría *queer*, la significación del cuerpo viril homosexual constituye una respuesta contra-simbólica y política frente a la discursiva homófoba.<sup>21</sup> La crisis del sida aceleró este proceso. Dados los estragos que el virus del VIH causaba en los cuerpos,

<sup>20</sup> El video formaba parte de una exposición en la que se mostraba el papel que han jugado las diferencias sexuales y el deseo a la hora de representar los múltiples rostros de Estados Unidos en los siglos XIX y XX. Se celebró en febrero de 2001 en la National Portrait Gallery del complejo cultural Smithsonian de Nueva York. “Cristo y las hormigas”, *El País*, España, 10 de febrero de 2011.

<sup>21</sup> Ricardo Llamas, Francisco Javier Vidarte, *Homografías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 38-41. El nacimiento de la teoría *queer* comenzó con los trabajos pioneros de Judith Butler y especialmente de Eve Kosofsky-Sedgwick, *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998 (véase el excelente capítulo “Introducción axiomática”, pp. 11-90). Este término (*queer*, en español se puede traducir como “rarillo”, “sarasa”, “maricón”, entre otras acepciones) que no hace mucho tiempo y todavía en parte era una injuria lanzada contra la población homosexual, se convirtió en trampolín para una hipoteca de las identidades fijas, de las categorías marcadas en pos de un nomadismo de las prácticas sexuales y sociales. En Alberto Mira, *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 2002, pp. 621 y 622. Véase Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 70-85.

<sup>16</sup> Jesús Martínez Oliva, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, Cendeac, 2005, pp. 180-182.

<sup>17</sup> Véase David Wojnarowicz, *Fever: the Art of David Wojnarowicz*, Nueva York, Rizzoli, 1998.

<sup>18</sup> James M. Saslow, *Pictures and Passion. A history of Homosexuality in the Visual Arts*, Nueva York, Viking Peguin, 1999, pp. 278 y 279.

<sup>19</sup> Recientemente se ha publicado una biografía del artista por Cynthia Carr, *Fire in the Belly; The Life and Times of David Wojnarowicz*, Londres, Bloomsbury, 2013.

muchos quisieron compensarlos a partir de horas de gimnasio o, en otros casos, demostrar salud contra el estigma de la enfermedad.

La homofobia, amparada en el mito tanático, había presupuesto que la degradación física y la muerte a raíz de los efectos de la enfermedad se revelaban como un destino que los gay tenían bien merecido a causa de su perversión. La desesperación por ocultar la enfermedad llevó consigo la fascinación por la creación de cuerpos perfectos y saludables, con todo lo que ello conlleva, en una combinación in extremis de un disciplinado ascetismo y cierto hedonismo narcisista. Esto porque no sólo se elimina la esencia del cuerpo homosexual al romper el vínculo tanático entre perversión y muerte, sino también es debido a la masculinidad heteronormativa, al confirmar que el cuerpo viril es ante todo un producto social derivado de la cultura. Resulta paradójico que célebres fotógrafos estadounidenses como Bruce Weber, Herb Ritts o Tom Bianchi alcanzaran el punto álgido de su popularidad precisamente en la década de 1980 al hacer fotografías que personificaban una masculinidad heterosexual o gay centrada exclusivamente en una objetualización del cuerpo, haciendo caso omiso de las teorías feministas, a la vez que mantenían posiciones en la separación estricta de los sexos, y obviaban la realidad social de la enfermedad. Se buscaba una imagen homosexual masculina que proyectara cierta autoridad, y que conllevaba fantasías muy relacionadas con la agresividad, el poder, la dominación y el control heterosexual tradicional. Se trataba de potenciar un mecanismo de fortalecimiento y defensa como una manera de alejarse de la imagen de extrema delgadez producida por la pandemia. Aunque, también, posteriormente se generalizó como una forma más de demostrar una virilidad (bastante estereotipada) que la sociedad heterosexista niega a los gay.<sup>22</sup>

Dos ejemplos paradigmáticos, aunque confrontados, que ilustran nuestro discurso nos vienen de los fotógrafos estadounidenses Duane Michals y Robert Mapplethorpe. A través de dos fotografías los artistas miran la muerte de frente, si bien la concepción plástica es diferente, el resultado reflexivo final será el mismo. Duane Michals (1932), a través de la fotografía

*All Things Mellow in the Mind* (1986), nos presenta a un hermoso joven con un cuerpo saludable y armónico que sostiene en la mano derecha una calavera. Las dos imágenes de la foto se muestran distintas, un torso y unos brazos desnudos, fuertes y sin ningún elemento que nos lleve al equívoco de poseer algún tipo de enfermedad, soportan la calavera, elemento desprovisto de cualquier tipo de sensualidad y deseo que pudiera originarse en la contemplación del bello cuerpo del joven. La calavera es el elemento tradicional que simboliza la muerte humana, tantas veces representada en las *vanitas* cristianas del barroco, induce al temor y al respeto, a la reflexión y al cuestionamiento sobre lo perecedero del tiempo, y en este caso apunta directamente a la tragedia del sida. Los dos rostros que aparecen en la fotografía, en principio dispares y contradictorios, están armónicamente relacionados, como si fueran el mismo. La foto se acompaña de un escrito del propio autor que explica elocuentemente su obra; a pesar de la tragedia que se avecina no hay lugar en el texto para el lamento ni para la pena, la muerte no acabará con el deseo y el amor que siente por su amigo: "Todas las cosas se suavizan en la mente, un truco con la mano, la trampa, e incluso nuestro gran amor se desvanecerá, pronto seremos extraños en la tumba. Por eso este momento es tan querido. Beso tus labios y estamos aquí, por eso cojámonos fuerte, toquémonos y sintamos, por este rápido instante, que somos reales".<sup>23</sup>

El *Autorretrato* (1989) de Robert Mapplethorpe (1946-1989) fue realizado poco antes de morir, víctima de la enfermedad. El artista se muestra de frente y nos mira a los ojos. Con un rostro de extrema palidez y marcados pómulos, quiere dejar claro que se trata de una despedida. Al igual que Michals, aparece el elemento simbólico de la calavera sobre un bastón que sujeta su mano derecha. Llama especialmente la atención la serenidad del rostro, la tranquilidad con la que parece asumir su destino fatal. Este autorretrato podría interpretarse como una alegoría de la tranquilidad con que un artista mira su propia muerte.<sup>24</sup> Funciona como un auténtico testa-

<sup>22</sup> José Miguel G. Cortés, *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Madrid, Egales, 2004, p. 52.

<sup>23</sup> La traducción del texto la hemos tomado de Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés, *De amor y rabia. Acerca del arte y del sida*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1993, p. 59.

<sup>24</sup> Un excelente estudio del artista lo realiza Arthur C. Danto, *Playing with the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, Berkeley, University of California Press, 1996.

mento en los últimos momentos de su vida, y de alguna manera recupera la gran tradición clásica del autorretrato renacentista y barroco (Durerro, Parmigianinio, Bronzino, Rembrandt...) después de la disolución a que fue sometido el género durante las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo xx.<sup>25</sup> La mirada del fotógrafo posee ese tono elegíaco que contienen las celebraciones de los héroes muertos en batallas míticas. Estas obras nos muestran una realidad en el sentido más profundo de la palabra, y nos obliga a mirar cosas que nos asustan o intranquilizan. Michals o Mapplethorpe, al plasmar lo inevitable y al normalizar con el hecho estético el contagio por el sida, nos ayudan a cuestionar la tradicional postura ante la muerte, además de hacernos reflexionar sobre el devenir de la existencia humana.

#### VÉANSE LAS IMAGENES EN:

1. Rosalind Solomon, *Retrato*, serie *Portraits in the Time of AIDS*, 1987. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 42.1 x 2.40 pulgadas. <<http://www.rosalindfox-solomon.com/work#/aids>>. Consulta: 1 de julio, 2015.
2. Rosalind Solomon, *Retrato*, serie *Portraits in the Time of AIDS*, 1987. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 42.1 x 2.39 pulgadas. <<http://www.rosalindfox-solomon.com/work#/aids>>. Consulta: 1 de julio, 2015.
3. Nicholas Nixon, *Donald Perham*, serie *Portraits of People*, 1988. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 20 x 15 pulgadas. Fraenkel Gallery, San Francisco. <<https://leclownlyrique.wordpress.com/2011/09/23/ce-qu%E2%80%99il-y-a-de-plus-profond-en-l%E2%80%99homme-c%E2%80%99est-la-peau>>. Consulta: 4 de julio, 2015.
4. Nicholas Nixon, *Dr. Robert Sappenfeld with his son Bob*, serie *Portraits of People*, 1988. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 60 x 47 pulgadas. Fraenkel Gallery, San Francisco. <<http://www.ttbook.org/series/>

La respuesta de los artistas contra el sida fue realmente espectacular y heterogénea en un país tan pragmático como Estados Unidos. El activismo fue una de las armas fundamentales de los protagonistas; sus denuncias iban dirigidas principalmente a los causantes de la crisis del sida, no tomando medidas para fomentar la investigación o hacer campañas para la prevención. Es difícil sacar conclusiones ante un número tan elevado de propuestas: fotografías, pinturas, publicidad, collages, performances, videoocreaciones, etcétera. Hemos querido destacar algunas de las aportaciones fotográficas más significativas, y las que de alguna manera retratan mejor la época, convirtiéndose, a veces, en auténticos documentos sociales, además de creaciones plásticas. ▽

death/old-people-patients-and-people-aids-photographs-nicholas-nixo>. Consulta: 4 de julio, 2015.

5. Cindy Sherman, *Untitled # 15*, serie *Fairy Tales*, 1985. Fotografía color sobre papel, 72 x 49 pulgadas. <<http://welovecindysherman.tumblr.com/page/20>>. Consulta: 13 de julio, 2015.
6. Cindy Sherman, *Untitled # 263*, serie *Sex Pictures*, 1992. Fotografía color sobre papel, 40 x 60 pulgadas. <<https://meligamez.wordpress.com/2014/02/12/melissa-gamez-the-art-of-cindy-sherman-transcendent-feminism>>. Consulta: 13 de julio, 2015.
7. David Nebreda, *El espejo, los excrementos y las quemaduras en los costados*, 1989. Fotografía analógica, película 35 mm color. <<http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/06/david-nebreda.html>>. *David Nebreda. Autorretratos / Autoportraits*, catálogo de la exposición, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 47.
8. David Nebreda, *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo*, serie *Autorretratos*, 1989. Fotografía analógica, película 35 mm color. <<http://latabernadelmar.blogspot.com.es/2007/12/el-arte-de-los-locos-9-david-nebreda-y.html>>. *David Nebreda. Autorretratos / Autoportraits*, catálogo de la exposición, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 39.

<sup>25</sup> Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 212-233; William Feaver, "Un nombre, un mal retrato, y un busto todavía peor. Del Stalin de Picasso al Mao de Warhol", en *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza, Ediciones El Viso, 2007, pp. 37-44.



9. David Wojnarowicz, *Untitled*, serie *Rimbaud in New York*, 1978-1979. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 32.8 x 24.6 cm. <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/arthur-rimbaud-new-york-arthur-rimbaud-nueva-york-29>>. Consulta: 20 de agosto, 2015.

10. David Wojnarowicz, *Untitled (Spirituality)*, serie *Ants*, 1988-1989. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 40.1 x 4.47 pulgadas. <<http://whitehotmagazine.com/articles/his-would-be-60th-birthday/3048>> Consulta: 20 de agosto, 2015.

11. Duane Michals, *All things mellow in the mind*, 1986. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro y texto escrito, 47.8 x 61.2 pulgadas. Fahey, Klein Gallery, Los Ángeles. <<http://projects.newyorker.com/portfolio/michals-empty-ny/#11>> Consulta: 27 de agosto, 2015.

12. Robert Mapplethorpe, *Portrait*, 1989. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 22.3 x 19 pulgadas. <<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/?i=6>> Consulta: 27 de agosto, 2015.

### SEMBLANZA DEL AUTOR

**JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN** • (La Iruela, Jaén, España, 1964) Licenciado en Geografía e Historia (1988) y doctor en Historia del Arte (1996) por la Universidad de Granada, con tesis sobre “las relaciones de la vida y obra de Federico García Lorca con las artes plásticas”. Pertenece al grupo de investigación HUM-736: “Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea” de la Universidad de Granada. Ha publicado varios libros relacionados con la temática de su tesis doctoral, además de una gran cantidad de artículos en revistas especializadas y colaboraciones en otras obras colectivas. Ha estudiado la renovación de los espacios escénicos en la España de las vanguardias (1900-1939) y la implicación de los pintores en el mundo de la escenografía y el figurinismo teatral. Ha impartido cursos en universidades como Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, Universidad Internacional de Andalucía o los Cursos Internacionales de Verano de la Complutense de Madrid, además de numerosas conferencias, destacando su intervención en el Instituto Cervantes de Nueva York (2006). Ha sido profesor invitado en el Programa SIT (School for International Training) de Vermont, Estados Unidos; Study Abroad, Spain: “Cultural Landscape and the Arts”. Ha asistido a más de una treintena de congresos nacionales e internacionales en calidad de ponente. Ha sido profesor invitado en másteres de la Universidad de Granada, Málaga y Cádiz, y en la Cátedra de Diseño y Moda “Elio Berhanyer” (Universidad de Córdoba). Ha comisariado exposiciones, además de ejercer la crítica de arte. Ha sido miembro de la junta directiva del Comité Español de Historia del Arte (CEHA) entre 2006 y 2010. Es profesor de Historia del Arte.