

Erotismo Dandy

por Blas Fernández Gallego

¡Infeliz, tal vez, el hombre, pero feliz el artista desgarrado
por el deseo!

Charles Baudelaire
(del poema *El deseo de Pintar*)

Como es bien sabido, entre finales de 1838 y 1839, la fotografía, cuya génesis se puede hacer remontar hasta tiempos antiguos, toma carta de naturaleza en París y Londres. Su partida de bautismo la redactan en París las Academias de Bellas Artes y Ciencias, bajo el padrino de físico y astrónomo François Arago, otorgando la paternidad a Niepce y a Daguerre; y en Londres, la Royal Institution of Great Britain, se la otorga a Talbot. Sin restar importancias, es evidente que la aportación de Talbot -la preparación del papel fotográfico- fue fundamental para la expansión y difusión del invento.

Hace 150 años, era también era también previsible cualquier denuedo contra la marcha cultural; la publicación alemana *Leipziger Stadtanzeiger* recibía el descubrimiento, como lo haría hoy cualquier integrismo islámico, con las siguientes palabras: "si Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, ningún instrumento de fabricación humana puede ser capaz de fijar la imagen de Dios..."¹.

Pasarían bastantes años hasta que aquel invento de fijar la imagen fuese considerado como capaz de producir obras de arte, a pesar de que, como se apuntaba más arriba, su reconocimiento se lo dio la propia Academia Francesa y que fueron los artistas quienes primero ensayaron con el recién nacido.

Se pretende aquí, realizar un primer apunte sobre las obras de dos fotógrafos desaparecidos, separados por el tiempo, que cultivaron una misma temática y que, salvo por sus escándalos, parece que no han sido considerados suficientemente por la crítica o la historia. Tal vez debiera pasar más tiempo para un cierto reconocimiento o tal vez no debieran haber pertenecido a una determinada categoría de malditos.

Este acercamiento, a la obra y a la estética de Gloeden y Mapplethorpe, entraña un esfuerzo de salto en el tiempo y en el espacio -un germano del XIX y un americano del XX-, un esfuerzo de análisis de un objeto artístico poco y deficientemente publicado y un esfuerzo, por último, de introspección en un sentimiento ántemizado y perseguido.

WILHELM VON GLOEDEN², nacido en 1856 en el palacio de Volkasgen, cerca de Wismar, hijo del Barón de Gloeden, muerto poco después de su paternidad, recibe de su madre, ya dos veces viuda, otro padre, el Barón de Hammerstein. Llega a Taormina, en Sicilia, alrededor de 1886, en busca del sol y la luz, dentro del mejor espíritu romántico de clase y de restos de la época. El aristócrata se ve repentinamente empobrecido por la decisión del Kaiser Guillermo II ante las actitudes políticas de su padrastró, el Barón prusiano, jefe de la extrema derecha radical y director de la *Gaceta de la Cruz*, órgano de combate contra los liberales, los demócratas, los judíos y contra el propio Bismark.

Gloeden, como tantos aristócratas y altoburgueses de la época, sabe de fotografía e intentará subsistir con ella, posee además un espíritu sensible y culto que trasladará a sus obras; -cien años antes su compatriota Winckelman ya re-

flexionaba sobre la imitación del arte griego-. Las fotografías de Gloeden recorrieron el mundo y expandieron posibles ideas equívocas sobre Sicilia en particular y sobre el mundo mediterráneo en general. Su ayudante indígena, Pancrazio Bucini, "el Moro", fue el heredero, preservador y defensor de las fotografías, a la muerte de Gloeden en 1931.

El "fin de siglo", la estética decadente del dandysmo³ y tal vez sus personales inclinaciones y concepciones de la belleza, así como la especial estructura paisajística y arqueológica de la isla, le facilitaron o encaminaron a una estética y a unos recurrentes fotográficos que hoy pueden ser vistos con su propia categoría de arte.

Poco más de 50 años después, hace tan sólo unos meses, moría en USA, otro creador fotográfico, cuyo discurso artístico se movía en las mismas claves, con la salvedad de estilo y técnica. Su coetaneidad con los *mass* hicieron que la difusión fuera pertinente, a la par que la salvaguarda de las obras esté asegurada.

ROBERT MAPPLETHORPE, conoció sus mejores triunfos poco antes de su muerte. A modo de reconocimiento cuasipóstumo, entraba en la fama del arte con su obra -cuatro exposiciones antológicas, una más en el Museo Whitney de Nueva York, artículos monográficos, un libro *Certain people*-. Nacido en 1946 en Foral Park, Long Island, Nueva York, se dejaba morir en la ciudad de Boston en un Hospital especializado.

Ambos artistas padecieron enfermedades de moda y aéreo romanticismo de clase. Gloeden moría de tuberculosis, Mapplethorpe de SIDA. Ambos fotógrafos, cristianos, escandalizaron con su estética homoerótica⁴ y participaron en situar la fotografía en consideración de arte por encima de la mera investigación científica o de la mera captación instantánea, por encima de la profunda discusión de la unicidad de la obra artística y por encima, incluso, de prejuicios sociales.

Gloeden coincide históricamente en la misma concepción sensual de su contemporáneo Constantinos Petros Fotiadis CAVAFIS (1863-1933), tanto que, en la propia sensibilidad de cualquier receptor, es difícil separar las sensaciones de los poemas de Cavafis y los retratos de Gloeden; ambos transmiten las mismas "impresiones"⁵. Tanto Cavafis como Gloeden no serán recuperados para el legado cultural hasta bien pasada la mitad del presente siglo.

De igual manera, Gloeden es contemporáneo de Wilde, por lo que podría aplicársele la expresión definitiva que escribe Villena, sobre el significado y aportación de ese irlandés a la cultura: "Esteticismo, snobismo y paganismo se daban (...) nuevamente la mano"⁶. No es casual, en este ambiente, que, entre 1897 y 1898, Wilde también visite Sicilia, envuelto en su ya conocido turbulento escándalo. Como se decía ya, en el párrafo anterior, a propósito de la obra de Cavafis, resulta también difícil no reconocer en las imágenes de Gloeden los pasajes de la propia vida de Wilde.

En definitiva, no son más que retratos del sentir de un gusto de época, en donde, como ya apuntábamos, el dandysmo era parte fundamental de la mentalidad de un tiempo y unas gentes⁷, ya que se "caracterizan por la elegancia y el sentido de la forma. La mayoría de ellos, son aristócratas: unos víctimas de la decadencia social de su clase, otros en vía de un nuevo resurgimiento"⁸.

Sin embargo, esta versión dandysta primitiva se vió, en cierta manera, corregida después de Baudelaire, ya que para él, el dandy "es consciente de encontrarse al margen de la ley"⁹; y la concepción estética fundamental no es, ni más ni menos, que la que se expresa así: "El vivir para la belleza, ideal del dandy, es el último destello del heroísmo en las sociedades decadentes", pero esta belleza, en muchos casos, por ir en contra de la naturaleza, como actitud, de rechazo del orden existente, va en contra del ciclo vital de la reproducción

y, por ello, sutilmente en contra de la mujer¹⁰. Esta actitud baudeleriana se opone a la concepción menos comprometida de Balzac.

Un decadente importante, admirador de Baudelaire, de la vieja aristocracia inglesa, poeta maldito, viajero por Italia fue el desconocido Swinburne (1837-1909), al que Leda Schiavo define así: "Fue una figura plenamente decadente: su admiración por los autores franceses, su sensibilidad exacerbada, su imposibilidad de desempeñar una actividad práctica, su republicanismo, su fascinación por el sadomasoquismo, su inteligencia brillante, su sólida cultura grecolatina, su afán autodestructivo y constantemente transgresor provocarían sin duda el escándalo aún en sociedades menos represivas"¹¹.

Todo este dandysmo evolucionaría desde la rebeldía hasta el halago social en la *Grunderzeit* (época de los fundadores), donde la exhibición de riqueza y gusto creó toda una estética *light*, la estética "fin de siglo". Son abundantes las historias decadentes de los montajes teatrales para su mil ceremonias, desde las del Marqués Boni de Castellane, a la mortuoria, narrada por Huysmans en *A Rebours*, cuyos conceptos de la belleza nos acercan más al sentido *snob* de la existencia¹².

Llegado este punto y recordados algunos fundamentos estéticos de esa llamada "Belle époque", no es extraño concluir con las palabras de Wilde, en el prefacio del libro de su Dorian, "Ningún artista tiene simpatías éticas... Ningún artista es morboso. El artista puede expresarlo todo... El vicio y la virtud son para el artista los materiales del arte", que marcan irrefutablemente el sentido artístico, más que de una época, de una concepción vivencial que se repite a lo largo de la historia con caracteres propios de su tiempo, pero con la misma fundamentalidad¹³.

Volviendo al objeto artístico y a sus autores, es necesario definir los puntos de sintonía de ambos. Para ellos, la belleza fundamental se encuentra personificada en el *homo*, en unos recurrentes a la antigüedad y en *épater aux bourgeois*.

Para Gloeden, representante de las teorías desgranadas más arriba, el ideal de la belleza es el eterno efebo mediterráneo. Sus cientos de fotografías retratan, en un alto porcentaje, muchachos sicilianos en permanente exposición de sus órganos genitales, en actitudes contemplativas, encadenadas, estáticas, miméticas de la estatuaria griega¹⁴, siempre teatrales y exhibicionistas.

Sus muchachos, en el borde de la pubertad, coronados de flores, diadúmenos, con clámides, variaciones adecuadas del dios *Pan*, de las *Gracias*, etc. son ambiguos, equívocos, y descaradamente provocativos en su tiempo, a la par que el artista no es capaz de borrar la ingenuidad campesina de su procedencia, la falsedad de la anécdota, ni de imbricarles la picaresca del oficio de modelos. Por más que expresen actitudes estáticas, la voluptuosidad de sus gestos y la exhibición de su desnudo convierten las obras en profundos ejemplares eróticos, cuando no, pornográficos, sin ningún ánimo de valoración peyorativa.

Gloeden dominó la fotografía primitiva con los mínimos elementos técnicos, sus estudios al aire libre son perfectos ejemplares de conocimientos de las matizaciones de luz y aunque sus composiciones sean, como dijimos, de una falsa teatralidad, confieren a los espacios los lugares adecuados para los elementos formales. Sus recurrentes son las literaturas grecolatina y romántica y los descubrimientos de la arqueología clásica como rama de la *Altertumswissenschaft*¹⁵, siempre tamizada con su filtro esteticista, unido a unas connotaciones manieristas, nunca exentas de provocación homoerótica.

Desde su muerte hasta hoy, sus fotografías han sido difundidas, en buena progresión geométrica, aunque sólo en postales o pequeñas colecciones. Recientemente, ¡tantos años después!, un conjunto de su obra ha sido publicado en forma de libro¹⁶, en donde, por las casi perfectas reproducciones, se puede

calibrar el buen estado de los negativos y sobre todo el buen tratamiento otorgado¹⁷.

En un somero análisis formal de las obras, al que invariablemente no se acude, por considerar, general y equivocadamente, a la fotografía como un todo unívoco, producto de una instantánea¹⁸, se puede resaltar el gusto repetido del autor por las formas mórbidas, praxitélicas, ciertamente artificiosas. El desnudo masculino, efébo, casi constante, tiende, como ya se dijo, a la exposición de las zonas eróticas homoeróticas, destacándolas en los planos y volúmenes por las sombras o por la dirección de las miradas¹⁹; recursos, todos ellos sabiamente empleados en la fotografía, como en otras artes plásticas, en donde, a pesar de manejar una máquina sin "historia personal", supuestamente objetiva, la mano humana es conducida por todo un cargamento ideológico y metafísico.

Iconográficamente, insistiendo en lo ya dicho, rememora la estatuaria de la antigüedad y, en algunos casos, la iconografía cristiana, también tan satisfecha de los efebos martiriales. Los recursos materiales son monótonos. En la indumentaria, de haberla, tejidos en breves formas de clámides o himationes, sandalias grecorromanas, diademas de tela o flores, cañas de bambú, palmas y poco más²⁰. El escenario, siempre el de la villa, playa o paisaje mediterráneos, restos de columnas, ánforas o cráteras con figuras y figurillas de bronce representativas de la antigüedad y que, en algunos casos, son el modelo de las posturas de los efebos²¹.

¿Cuáles son las razones de estas fotos?. Gloeden representa en lenguaje artístico, su mundo interior de pasiones, liberado de su familia y su tierra original, de manera inequívoca. Plasma, tal vez sin conciencia de permanencia ni de eternidad, sus gustos estéticos, su armonías eróticas, en la bidimensionalidad del negativo y después en el papel.

Gloeden, aristócrata reducido en cierta manera a la necesidad de "ganarse la vida", fotografía el ambiente mediterráneo, dirigiéndose a un sector que comprende su estética y su mensaje, con un cierto romanticismo de una "edad dorada", en donde pretende transcribir los sueños e ilusiones de una cierta libertad sexual sólo permitida a una clase y, dentro de ella, a ciertos elementos que se rebelan contra la hipocresía del siglo.

En definitiva, la publicidad de sus inclinaciones y de sus imágenes pertenecen a la "arcaica cultura aristocrática del aura"²² y parece evidente que, a más de todos los argumentos reales, existe, por encima de todo, la exhibición de su eros y la de las formas voluptuosas de su ideal de *partenaire*²³.

En el otro extremo, en el otro final de siglo, Mapplethorpe, descubre la brutalidad de la propia existencia para agredir también con su obra. Su objetivo no es ya la perfección de la belleza, es que la belleza al desnudo es perfecta, sugerente sin artificios, agresiva *per se*, por su propia formalidad. Pero no es, su actitud vital, más que una actitud de dandysmo, de un nuevo dandysmo. Nos inclinamos a pensar, como Villena, en la obra mencionada, *Corsarios de Guante amarillo* que "la eclosión de la protesta más característica de nuestros días -lo que en término general y poco preciso se ha llamado "contracultura"- haya propiciado también, en su expresión más estética y disidente, que suele coincidir con la música y su entorno pop-rock, una nueva manera de dandysmo, para el que absolutamente valen las líneas características y significativas del clásico (esteticismo, egotismo, expresión individual de la rebeldía)"²⁴.

Efectivamente, un nuevo dandysmo, con la propia desinhibición y tragedia de nuestros tiempos, ha surgido. Tal vez son otras las máscaras y las indumentarias, pero bastaría recordar a Reiner Werner Fassbinder o Yukio Mishima²⁵ como paradigmas de un esteticismo y de un estilo de vida y hasta de muerte. Es indicador, hablando de este sentir, recordar el Absolutismo estético

nietzscheano, del que Marchán Fiz, en la obra ya señalada, menciona que "la realidad cotidiana es sentida como náusea" y cita así a Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: "En este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el arte, como un mago que lo salva y que cura; únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náuseas sobre lo espantoso y absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir"²⁶.

Cuando Mapplethorpe falleció, el pasado 9 de marzo, el diario ABC titulaba, en su suplemento de las artes, un artículo con el calificativo de "el ángel de las tinieblas"; el mismo diario daba la noticia en las páginas gráficas con el de "flor de escándalo"; Diario 16 le titulaba como un «moderno "retratista de corte"»; y sólo El País le denominaba simplemente "fotógrafo".

Mapplethorpe estudió pintura y escultura en el Pratt Institute, habitó los santuarios-loft de Manhattan, fue testigo y publicista de la América del underground-punk. Su trabajo, anterior a los setenta, se encontró en la línea de la manipulación de la imagen, del color, de la secuencia, del collage, cercano siempre a las herencias pop y conceptual. Por consejo de McKendry, conservador de grabado y fotografía del Metropolitan, y de Maxime de la Falaise, su esposa, comenzó a realizar Polaroids y en esa técnica acabó centrando el arte de su vida y de su muerte. Fue ampliamente requerido como fotógrafo publicista, pero él, tal vez por la facilidad de encontrarse en los medios, cultivó el arte de la fotografía con éxito y escándalo, dicese que en tres aspectos fundamentales: el retrato, el desnudo, el bodegón. Tres aspectos tradicionales en la historia de toda la plástica.

En 1977, realizó dos exposiciones: una en la Galería Holly Solomon y otra en el The Kitchen de Soho; diez años después, la Galería de Robert Miller vendió unas impresiones únicas de platino a 1.800.000 pts. el ejemplar. En aquél año del 77, fue seleccionado para la VI Documenta de Kassel, a donde volvería en 1982. Expuso en el ICA, en la National Portrait Gallery de Londres, en el Pompidou de París, en el Stedelijk de Amsterdam y en el Palacio Museo de Tokyo.

En 1984, la Galería del desaparecido Fernando Vijande presentó en Madrid la exposición retrospectiva (1970-1983), que había sido organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres el año anterior. Televisión Española, a principios de este año, en el programa "La realidad inventada" de Paloma Chamorro, le dedicó tres espacios, con intervenciones como la del escritor y crítico de arte G. O'Brien, la de su propio estilista Levas, el coleccionista y patrocinador de exposiciones S. Wagstaff y la famosa crítica de arte I. Sischy.

Los retratos de Mapplethorpe abarcan a personalidades como lord Snowdon, Williams Burroughs, Lisa Lyon, David Hockney, Andy Warhol, Iggy Pop, Arnold Schwarzenegger, John Payl Getty III y Patty Smith, la que fue el principio de su fama.

Los desnudos se debaten entre "El sentido de la espectacularidad, la hipertrofia anatómica de los modelos, la escenificación, la subordinación a la forma, la uniformización como objetos"²⁷ y la poética del *lado salvaje* de la sexualidad humana²⁸ "poblada de alusiones a la homosexualidad y a la parafemalia sadomasoquista, que entre el morbo y el escándalo, crearía la resonancia más superficial en torno a su figura... Sus desnudos masculinos, que se encuentran entre los más deslumbrantes de toda la historia del género..."²⁹ corresponden a "temas obsesivos y crudamente autobiográficos... el mismo Mapplethorpe insistió mucho en que todas sus fotografías eran un medio de introspección, o mejor, de comprobar sus reacciones frente a situaciones o a personas"³⁰ o en otras palabras, en las suyas: «"Considero las fotografías parte de un diario"»³¹.

¿Cuál era la pretensión de Mapplethorpe con su exhibición?. Puede pensarse

que evidentemente la mera expresión icónica del oscuro deseo de una gran parte de la población, que se encuentra maniatada ante las convenciones culturales y ante la hipocresía social. Si no era el afán de la combatividad de los grupos gay, ni siquiera la reivindicación de derechos de tales grupos, sí era el escándalo, la agresión estética, la creación de un nuevo o continuado esteticismo, la plasmación iconográfica de su egotismo, posiblemente todo facilitado por los "dorados años gay".

Era una nueva versión del dandy rebelde, no revolucionario, aflorando a la sociedad puritana americana un enfrentamiento morboso, la utilización del hombre de color como objeto sexual deseable, eróticamente envidiable y que puede extenderse a los estratos sociales que desdeñaron a la par que "utilizaron", ese comportamiento. Se enfrenta así a la compensaciónseudorromántica del fotógrafo negro Roland Freeman que desmitificó y deserotizó al esclavo sureño para complacencia moral americana³².

Mapplethorpe consiguió elevar al hombre negro a la belleza más clasicista, su proporcionalidades se ajustan a las medidas áureas de finales del siglo XX. Su profesión de publicista le otorgó poderes para crear medidas y modelos de belleza.

"A 16 ans, tandis qu'il traîne ses guêtres pour la premier fois dans la 42e Rue, Robert reçoit en plein poitriné le choc d'un univers fascinant et insoupçonné: "J'étais naïf. J'ignorais l'existence de magazines pornos montrant des hommes. J'étais d'autant plus ébahi qu'on en voyait peu, protégés qu'ils étaient par des emballages transparents. J'ai ressenti comme un coup de poign dans le ventre. Je me suis dit qu'il serait fabuleux de faire passer la même force dans une oeuvre d'art"³³.

Este fue el concepto primigenio de Mapplethorpe para arrancar en su carrera artística, que le llevaría a la colaboración con Andy Warhol en *Interview*, aparecida en 1969, y del que recibiría la más ardiente defensa e impulso. Este apoyo, su reconocimiento como publicista, y sobre todo como retratista, y la herencia recibida en 1986 de Wagstaff, el coleccionista que tanto le había promocionado, consistente en unos cuantos millones, le sirvieron para facilitar su carrera de *enfant terrible* y su actitud de dandy "fin de milenio".

Sin embargo, sus escándalos o persecuciones no terminaron ni después de su muerte, en una especie de arco atemporal que le unió con Gloeden.

Cuando, en 1936, la policía fascista arresta a "el Moro", el colaborador del Barón Gloeden, como poseedor de las fotografías "pornográficas" que aquel le había dejado en herencia, este hombre se comporta con toda lealtad en la defensa de su maestro y se dirige a sus jueces durante el proceso con estas palabras: «della cui opera artistica non avete competenza a giudicare il valore». En definitiva, la misma reflexión de Swinburne en su libro sobre William Blake: "Si dejamos que el arte se humille, pida excusas, tenga algo que ver con el principio puritano de hacer el bien, es peor que si lo matáramos"³⁴.

En junio de 1989, la Corcoran Gallery of Art de Washington, suspendía, por presiones conservadoras, la exposición "Robert Mapplethorpe: The perfect moment", organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pennsylvania, con ayuda del National Endowment for the Arts, ya exhibida en Filadelfia y Chicago. La Corcoran había sido fundada en 1869 por Wilson Corcoran para "estimular el genio americano". Sus 120 años, y su tradición de libertad del arte, fueron liquidados por un conjunto de 150 fotografías tan perversas como reales³⁵.

En un análisis formal de la obra de Mapplethorpe, se encuentra un concepto cuasi clasicista del tratamiento de sus anécdotas, sus cuerpos quedan fijados en una inmovilidad absoluta, recortados las más de las veces en líneas geométricas sugerentes, de igual manera que sus flores -uno y el último de sus temas

preferidos- rozan las composiciones geométricas puras. Es un gran ejemplo de trabajo sobre la realidad, de resignificación de la misma, al que se le puede aplicar la reflexión de Dorflès ante la cuestión de si los fotogramas pueden ser considerados como *obra de arte*, "únicamente cuando hayan sido seleccionados, cortados, "montados" *ad hoc*. Las imágenes que se nos ofrecen no son las reproducciones groseras de un "paisaje nuevo"; son, "interpretaciones del mismo, y como tales, sin más, pueden constituir un nuevo y extenso "bagaje icónico" del que pueden valerse nuestras futuras imágenes para desarrollarse y elevarse al rango de obras de arte autónomas"³⁶.

Mapplethorpe maneja la luz y la sombra confiriendo unas gradaciones y unas texturas que parecen otorgar una categoría escultórica a las obras. No rige el movimiento sino la esencia, la forma que contiene un mensaje, una sensación, un placer estético³⁷ que siempre es ambivalente con su contenido, "rostros célebres... penes descomunales cuya supuesta carga de obscenidad se disuelve en una pura fascinación escultórica y flores que adquieren una ambigua e inquietante sensualidad casi antropomórfica"³⁸.

Sus escenas inmovilizan el tiempo en la imagen, detienen, en la memoria histórica las procesiones de las *Lupercalia*, camino del *Santuario del Fauno Luperco*, la anécdota será salvaje pero fecunda e inaugura un nuevo neoclasicismo olímpico. Salvo la primera y última parte de su obra, manipulaciones y flores, respectivamente, el resto ha sido tratado, en su mayor parte, en las gamas del blanco al negro, con lo que adquirieron fuertes impactos sus tratamientos del hombre negro³⁹.

Su más conocida fuente iconográfica ha sido el comportamiento sexual, desde el puro deseo de la belleza corporal hasta cualquiera de las manifestaciones más oscuras del acto. Sus ejemplares se alejan de cualquier tipología efébrica, su posible decadentismo no está en la línea de lo suavemente morboso, sino en el testimonio de su época y sociedad, la fortaleza en el underground, los ya llamados "negros viriles" del artículo mencionado de Zaya; sus mujeres principales, Lisa Lyon y Patty Smith, atleta y rockera, son, en cierta manera, tratadas virilmente o al menos ambiguamente. Pero siempre hay algo que recuerda una recurrencia al arte antiguo en sus desnudos, en sus plasmaciones de estática belleza, en sus poses de atletas grecorromanos, en sus gigantescos y erguidos falos, cual sátiros del cortejo dionisiaco⁴⁰. Todo configura, incluso sus escenas itifálicas más "pomográficas", un tremendo esteticismo, ajeno en muchos casos a la historia narrada, una agresividad obscena, hiriente, como las mejores obras de la escena contemporánea.

El discurso es nihilista o cuando menos libertario, tan cercano a la amoralidad del nuevo dandy de nuestro siglo: Como dice Ribalta, "El genio decadente, nihilista y amoral, transforma su propia vida en una representación permanente, en un puro artificio, en una actividad estética"⁴¹.

Pueden aplicarse las palabras de Sastre, en el prólogo de las obras de Wilde, a este nuevo dandysmo: "Esta es, digamos, la tendencia progresista, en la que Walter Pater -con su famosa obra *El Renacimiento* y con su magisterio general- significa un anclaje seductor para los jóvenes rebeldes que estaban dispuestos, sobre todo después del rechazo de lo "oficial" y caduco, al rechazo de cualquier otro compromiso y a la entrega hedonista"⁴².

Breves fechas antes de su muerte, celebró su 42 cumpleaños, recogido en el número de febrero de la revista americana *Vanity Fair*, con una representación bastante adecuada, basada justamente en el pasaje, ya comentado, de *A Rebours*, el festín funerario del Duque Des Esseintes, recordatorio del organizado por Grimod de La Reynière en París en 1783⁴³. Fue este el postrero acto de un esteta, cuyos últimos años se dedicaron a describir un esteticismo que es, al decir de Costa, en el comentario también citado: "como todos los

anteriores desde Roma al grupo de Bloomsbury. La herencia de Rimbaud, del poeta en un mundo fascinante y maldito".

Sus últimas declaraciones, tomadas de la revista francesa *Photo*, ya reseñada, recogían su auténtico sentir, su diletantismo, la razón de su existencia, que resume el abrazo de esto 50 años que separan, con un mismo discurso, los mismos profundos fundamentos estéticos de los dos fotógrafos: "No, la fotografía no es tan importante. Lo que cuenta, es mi vida. He buscado entrar en el medio artístico: ello me ha permitido vivir como yo quería"⁴⁴.

En conclusión, con independencia de los análisis teóricos manifestados y su pertenencia estilística y estética, se puede finalizar con las siguientes citas de Tatkiewicz, por lo que puedan contener de comprensión: "Joseph Conrad en el prólogo de *The Nigger of the "Narcissus"* escribió lo siguiente: "El artista, entonces, como el pensador o el científico, busca la verdad y presenta su apelación." Algo parecido hizo el filósofo polaco, crítico literario y novelista Stanislaw Brzozowski (1878-1911): "¿Porque qué es, después de todo, la belleza? Efectivamente, sería buscar en vano otra definición que no fuera la de una amorosa visión de la verdad"⁴⁵.

He podido localizar y se han publicado algunos trabajos más, al respecto del contenido de este artículo, que por su importancia y para un desarrollo posterior del tema, merece referenciar aunque sea someramente.

En el número 10 de *El Europeo* del 10 de marzo de 1989, ZAYA, Octavio, publicó un muy interesante artículo que bajo el título "Mapplethorpe, en color" reflexionaba sobre la metamorfosis que muchos entenderían, convirtiendo al fotógrafo maldito en "artista saneado" por la variación temática, sin embargo, "entre los genitales humanos y los botánicos, existe una coherencia no sólo en relación a su condición sexual, sino también a las convenciones culturales del género". Concluye el autor afirmando que "la belleza y el arte son categorías idénticas, que la realidad se entiende a partir del gusto y no de los valores morales, que las apariencias equivalen al conocimiento".

Asimismo, se cierra el reportaje con unas referencias biográficas bajo el título "El nombre del escándalo" firmadas por J. Alberto Mariñas.

Por fin, como si tardíamente alguien hubiese reflexionado sobre las palabras de "el Moro" ante el tribunal fascista, recogidas en la página 146 de este artículo, el diario *ABC* publicaba, "La galería que censuró a Mapplethorpe pide perdón a los artistas" en noticia de Nueva York, firmada por CARRASCAL, J. M. en donde se recoge parte del comunicado de la Directora de la Galería. Christina Orrchall, en donde dice: "Al cancelar la exposición de Mapplethorpe, nosotros, el consejo de dirección de la misma, así como la dirección, hemos ofendido inadvertidamente a muchos miembros de la comunidad artística, lo que lamentamos profundamente. Nuestro rumbo en el futuro será apoyar el arte, a los artistas y a la libertad de expresión artística".

Enlazando con el asunto de la Galería Corcoran (nota 35), el diario *ABC* publicaba el 1 de Octubre de 1989, en su página 50, un suelo de CARRASCAL, José María, fechado en Nueva York, titulado "La Administración USA retira las subvenciones al arte obsceno", en el que se narra las batallas políticas y jurídicas de un Comité Bicameral sobre el asunto titular. El día 10 del mismo mes, *La Nueva España*, en la página 56, relata una continuación del mismo asunto con el subtítulo "Contra el arte obsceno", en noticia de la agencia EFE, en donde se menciona la retirada de una subvención a una exposición sobre el SIDA. En esa misma fecha, *El País* en la página 43, describe este titular "Primera censura en EE.UU. desde la adopción de la ley contra el arte obsceno". *El País*, en su página final, el 17 de noviembre de 1989, informaba de que Leonard Bernstein rechazaba la Medalla de las Artes de EE.UU. por tales decisiones, en un artículo de Albert Montagut fechado en Washin-

gton. En el mismo periódico, con la misma firma y desde idéntica localidad, se titulaba, en la página 48, el día 18 de noviembre: "Levantada la censura contra una exposición del SIDA en Nueva York", con lo que, una vez más, parece resplandecer el triunfo de la libertad de expresión artística contra los censores y guardianes de la "moralidad". ¿Por cuánto tiempo?