

VULNERABILIDAD Y EMPODERAMIENTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ROCÍO DE LA VILLA

Universidad Autónoma de Madrid

LA HISTORIA DEL ARTE ES TAMBIÉN LA HISTORIA de la dificultad de expresar emociones y sentimientos complejos. El conocimiento de la historia de nuestra cultura occidental, su filosofía, su literatura y su repertorio visual, nos hace constatar la consciencia de la complejidad en las reacciones ante los retos de la vida y de la muerte, al menos, desde los griegos. Sin embargo, condicionantes ideológicos y estéticos durante siglos sirvieron de contención para su expresión visual. El velo de la belleza mantuvo oculto o sublimado lo siniestro y lo abyecto. A partir de la modernidad y su decisivo giro hacia el sujeto, que pronto se halló en la encrucijada entre la luz de la razón y la oscuridad de lo irracional, aquellas y otras nuevas emociones y sentimientos complejos comenzaron a singularizarse. Pero no será hasta las rupturas provocadas por el arte contemporáneo cuando se mostrarán explícitos, contribuyendo al empoderamiento del sujeto, es decir, contribuyendo a resolver los flancos más vulnerables de su identidad: las pulsiones de eros y tánatos, no tanto como opuestos –vida y muerte, placer y dolor–, sino en su indisolubilidad.

Para desarrollar estas ideas, en primer lugar, quisiera mostrar un análisis comparativo de imágenes, próximo a los comentarios visuales que algunas artistas feministas contemporáneas han realizado sobre la historia del arte. Como Zoe Leonard, que en la IX Documenta de Kassel en 1992 realizó una instalación en la Neue Galerie, yuxtaponiendo a retratos femeninos de la pintura moralista del siglo XVIII, con sus generosos escotes y curiosos tratamientos de peinado del cabello, una serie de fotografías de pubis femeninos que, a pesar de su pequeño formato en blanco y negro, resultaron provocativas y levantaron el escándalo. Ya que, aún con la crítica feminista de la hegemonía de la mirada masculina en la historia del arte, Leonard evidenciaba la sublimación que ocultaba la auténtica finalidad de estas pinturas, destinadas al placer masculino y

no solo visual. Pero hacía algo más. Leonard, participante en el activismo *queer* durante las décadas de los ochenta y noventa en Nueva York, como miembro de ACT UP y fundadora de los colectivos Fierce pussy y GANG, en esta intervención añade un comentario *queer*: no solo está devolviendo el deseo sexual de la mujer sobre sí –puesto que en algunas fotografías se mostraba el momento de la masturbación–, sino que además parece dirigirse directamente a las eventuales espectadoras lesbianas.

O mejor, un análisis semejante al desarrollado por Judy Chicago y Edward Lucie-Smith, que sumaron sus fuerzas, la de un reputado y popular historiador y crítico de arte y la de una artista que inició la enseñanza del arte feminista, para interpretar temas e iconografías cruzando la historia del arte con obras feministas, con el fin de hacer inclusiva la perspectiva de género proyectada en una historia del arte del que las mujeres, como autoras y como espectadoras, habían sido excluidas y convertidas solo en objetos de arte. Hasta los años setenta del siglo XX, cuando surgen el arte feminista junto a la ginocrítica, que Lucie-Smith en el prólogo de *Women and Art: contested territory* califica como la vía metodológica «más rica y coherente en las últimas décadas»¹.

En fin, como ya afirmó Leonardo da Vinci en su *Parangone*, la imagen puede ser mucho más elocuente que las palabras. Por lo que espero que este discurso comparativo que parte de detalles iconográficos menores o marginales, a través de algunos ejemplos tomados del arte clásico y contemporáneo consiga, al menos, abrir perspectivas sugerentes.

LIGADURAS

En el siglo XV, el neoplatónico florentino Marsilio Ficino escribe el *De Amore* (1476), un *Comentario a el Banquete* de Platón, donde recuerda la doble ascendencia de Eros: Poros (abundancia) y Penía (pobreza), un encuentro de opuestos que define la experiencia de Eros, que es también la experiencia de la Belleza *agridulce* en el *Fedro* platónico. Pero hace algo más, Ficino califica al amado que no corresponde al amante de asesino, un comportamiento propio de Ares, el dios de la violencia, convertido en Marte en la cultura romana.

¹ CHICAGO, J., y LUCIE-SMITH, E., *Women and Art: Contested Territory*, Londres, Widenfeld & Nicholson, 1999, p. 14.



1. Sandro Botticelli. Marte y Venus, h. 1483.

Dada la probada influencia de Marsilio Ficino sobre Botticelli, analizada por E. H. Gombrich en *Imágenes simbólicas*², allí se aventura que un cuadro como *Marte y Venus* [fig. 1] también pudo ser fruto de este influjo, recordando que Ficino en el *De Amore* interpretaba astrológicamente el mito para explicar el dominio de Venus sobre Marte. Pero el historiador, a diferencia de su éxito con otras pinturas de Botticelli, no acaba de resolver su interpretación y termina concluyendo únicamente que, pese a sus peculiaridades, seguramente se trate de un panel matrimonial en la tradición de los *cassoni*.

El enigma continúa latente. Dice Gombrich que, sin justificación iconográfica anterior, en la tabla de Botticelli, Venus —la diosa de la belleza y el amor— está «atenta» o «vigilante». ¿Por qué? Frente a ella, Marte casi desnudo parece estar, con la ayuda báquica de los *amorini* o *satyrini*, bajo el influjo de Hypnos, el sueño, hermano de Tánatos; para la cultura griega la muerte dulce, no violenta, que es la que desencadena el propio Marte. Hay otros elementos interesantes: al diseñar la túnica de esta Venus yacente, Botticelli la ha adornado con unas tiras, por lo que si nos fijamos únicamente en el ritmo formal de los drapeados que dibujan su cuerpo y tienden a enrollarse entre sus piernas podemos entrever algo semejante a lo que hoy llamaríamos *bondage*³, como si Venus

² GOMBRICH, E., *Imágenes simbólicas* (1972), Madrid, Alianza Foma, 1983, pp. 104-119.

³ *Bondage* es una práctica erótica basada en la inmovilización del cuerpo vestido o desnudo. En Japón se conoce con el nombre de *shibari* y cuenta con una larga tradición y una más que respetable ascendencia social.

permaneciera «atada» y vigilante frente al suelto y relajado Marte que, cuando despierte, ¿se marchará? Mirada así, parece una buena imagen ilustrativa del «reposo del guerrero», que precisa su *pendant*: la amante inmóvil, paralizada y extática en su propio deseo, quizás sin saciar.

La hipótesis del binomio pasividad / acción correspondiente a femenino / masculino, que encerraría la representación enigmática de la pintura de Botticelli —quien, como en otras representaciones, radica su atractivo en que oculta más de lo que muestra⁴—, parece comprobarse en la muy nutrida tradición iconográfica posterior en torno a Venus y Marte, y sus variaciones. Por poner algunos ejemplos destacados, unas décadas después, dos imágenes de Tiziano desarrollan esta iconografía, pero con Marte y Venus ya erectos, en la que el tratamiento del paño de Venus vuelve a cumplir una función semejante. En la primera, *Venus, Marte y Cupido* [fig. 2], el pintor ha elegido un momento pregnante de la acción. Todavía podemos albergar dudas de si Marte, al que se le muestra ataviado como un guerrero, está llegando al encuentro o bien se despidе. Pero igualmente Venus, ahora totalmente desnuda, parece retenida por el paño sobre su pierna, ya que este no parece tener otra función. En la segunda, que podemos considerar una variación del tema, *Venus y Adonis* [fig. 3], apreciamos que, decididamente, Venus intenta retenerle, todo su cuerpo dibuja una llamativa contorsión en diagonal, de sumisión, inclinada ante la marcha del joven Adonis, al que observa con admiración. Al tiempo que ella, completamente desnuda, permanece sujeta solo por el delgado filo del paño, que se desliza sobre su espalda y su pierna, sin vestir nada. Detalle exitoso este de la pierna trabada, que será retomado por Paolo Veronés, en su *Marte y Venus unidos por el Amor* [fig. 4], en donde vemos que Cupido ata con un dulce nudo la pierna de la desnuda Venus —¿o más bien diríamos quizá Diana cazadora, en virtud de la cinta cruzada sobre su torso?—, mientras el muy pertrechado guerrero intenta cubrirse con su capa a la vez que cubre el pubis de ella con un paño, cuya evidente forma fálica no podemos atribuirle a una torpeza, sino más bien a la alusión al acto consumado, tras el que se está despidiendo: su caballo le espera.

La estabilidad de esta iconografía queda clara con el neoclásico Antonio Canova: en su versión de *Afrodita y Ares* [fig. 5], el *bondage* dibujado sobre el drapeado enredado entre las piernas de Afrodita es tan evidente como la actitud de despedida de Ares, ya dispuesto a marchar.

⁴ Como definitivamente demostró Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1981, al analizar *El nacimiento de Venus* y *La Primavera* de Botticelli.



2. Tiziano. Venus, Marte y Cupido, 1530.



3. Tiziano. Venus y Adonis, 1554.



4. Veronés. Marte y Venus unidos por el Amor, 1565.



5. Antonio Canova. Afrodita y Ares, 1820.

Se podría hacer una lectura simple y binaria desde la crítica a la cultura patriarcal: mujer sometida / hombre libre, etc. Además, sabemos que a partir del Renacimiento comienza a concretarse una rivalidad entre hombres y mujeres que va desde la pérdida de derechos de las mujeres respecto al alto Medievo a la misoginia creciente a partir del reinado de mujeres en muchos países europeos durante los siglos XVI y XVII, que desencadena la representación de violencia de género sobre las mujeres⁵. Contestada simultáneamente por algunas artistas, como Artemisia Gentileschi; y expuesta en las artes plásticas por raptos y otras escenas bíblicas denigrantes para las mujeres, tal como ya ha explicado, con brillantez, Erika Bornay⁶. Oposición que continúa con la aparición del feminismo

⁵ ANDERSON, B. S., y ZINSSER, J. P., *Historia de las mujeres. Una historia propia* (1988), Madrid, Crítica, 2009.

⁶ BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Madrid, Cátedra, 1998.

ilustrado pre y pos-Revolución francesa, tras la que se desarrollan ya en el XIX las iconografías opuestas del «ángel del hogar» y la «femme fatale»⁷... Hasta nuestros días, cuando la mayoría de artistas feministas de las últimas décadas en algún momento de su trayectoria han realizado obras contra la violencia machista, Ares o Marte.

Sin embargo, quisiera proponer otro enfoque algo más complejo, a partir de las imágenes que hemos propuesto, donde los atributos son fundamentales para la iconografía y su sentido, que habla de las relaciones de poder entre los géneros, ahora centrándonos en un deseo que en la modernidad hemos calificado de S/M, sadomasoquista, en donde se vinculan eros y tánatos. Y donde surge un placer escopofílico peculiar: la observación en lo que en las últimas décadas llamamos BDSM⁸. Así lo explicitan las imágenes herederas de las que hasta ahora hemos analizado. En un salto que resultaría incomprensible sin señalar hasta qué punto lo que expresa el arte contemporáneo supone un corte. Literalmente.

CORTES

Cuando consideramos la ruptura que supone el arte vanguardista respecto a la historia del arte anterior en Occidente, pensamos inmediatamente en la importancia del *collage*. Sin embargo, la técnica de cortar y pegar utilizada por los cubistas no explicitará la violencia que contiene hasta que la veamos expresada en el cine. En 1929, Luis Buñuel con la ayuda de Salvador Dalí monta en *Un perro andaluz* unas imágenes que resultarán emblemáticas para comprender la experiencia del arte contemporáneo. El ojo rasgado como una imagen que apenas podemos soportar.

Precisamente, será entre los surrealistas durante las décadas de 1930 y 1950 cuando la imagen del corte con connotaciones sexuales adquirirá mayor protagonismo, explicitando temas y contenidos absolutamente inéditos para la historia de la representación en nuestra cultura⁹.

⁷ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

⁸ Según Wikipedia, *BDSM* es un término creado para abarcar un grupo de prácticas y fantasías eróticas. Se trata de una sigla que combina las siglas resultantes de *Bondage y Disciplina*; *Dominación y Sumisión*; y *Sadismo y Masoquismo*. Abarca, por tanto, una serie de prácticas y aficiones sexuales relacionadas entre sí y vinculadas a lo que se denomina sexualidades no convencionales o alternativas.

⁹ Aunque no solo entre ellos, como podemos apreciar las fotografías testimoniales del modo de proceder de Lucio Fontana, con evidente carga de violencia fálica, quien a partir de

El surrealismo es el primer movimiento artístico que pone sobre la mesa la complejidad psicológica y social de los traumas y represiones derivadas del patriarcado, complejidad que atrae y con el tiempo hace sumar a decenas de artistas mujeres al surrealismo, que lo entienden como un «marco propicio» para la «negociación» de la emancipación de su libertad¹⁰.

Al final de la década de los veinte, el interés por formas no admitidas de sexualidad se va incrementando en el grupo surrealista, como muestran las jornadas celebradas del 28 al 31 de diciembre de 1928 en casa de André Breton donde se discuten temas como la masturbación en la mujer y en el hombre, la homosexualidad masculina y femenina, las perversiones sadomasoquistas, el fetichismo, el voyeurismo, etc., cuya traslación aparecerá después en la revista.

Pero dado que los surrealistas, ellos y ellas, estaban destinados no solo a explicitar la tensión entre los sexos en la cambiante vida contemporánea, sino también a hacer aflorar los aspectos más ocultos y siniestros, buena parte de la producción de los surrealistas en esta época desembocó en la expresión de las relaciones s/m –sadomasoquistas– donde, al fin y al cabo, más complejos e intercambiables se convierten los roles sexuales y de poder.

En 1930, un año después de la escalofriante imagen del ojo rasgado de Buñuel, la modelo y fotógrafa Lee Miller muestra como alimentos sobre unos platos para comer unos pechos diseccionados (*Several Breast*)¹¹. Se dice que la creación de estas imágenes fue consecuencia de su reacción ante la mastectomía que sufrió una amiga aquejada de cáncer. Sin embargo, los numerosos ensayos que se han dedicado en las últimas décadas a las compañeras de los surrealistas, así como al estudio de la masculinidad en este grupo¹², han demostrado la emancipación sexual de estas mujeres. En este caso, Miller rom-

1958 inició la denominada serie de los tajos, consistente en agujeros o tajos sobre la tela de sus pinturas.

¹⁰ Vid. ARQ, T., y FORT, I. S., *In Wonderland. The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and United States*, Los Ángeles, LACMA, 2012, con las aportaciones teóricas de Dawn Ades, Tere Arcq, Maria Elena Buszek, Whitney Chadwick, Rita Eder, Ilene Susan Fort, Terri Geis, Salomon Grimberg, Gloria Feinman Orenstein y una buena revisión de la historiografía sobre mujeres y surrealismo.

¹¹ La importancia de Lee Miller, que después fue reportera de guerra, está siendo destacada en las recientes exposiciones monográficas dedicadas a su trabajo: *Lee Miller. A Woman's War* en el IWM Imperial War Museums, octubre 2015-abril 2016; *The Indestructible Lee Miller*, Museum of Art, Fort Lauderdale (EE. UU.), octubre 2015-febrero 2016 y *Lee Miller, fotógrafa surrealista*, Museo de Arte Moderno, MAM, México, septiembre 2015-febrero 2016.

¹² LYFORD, A., *Surrealist Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 2007.

pería –podríamos decir, de un tajo– el voyeurismo masculino hacia un objeto privilegiado: el pecho desnudo de las mujeres que, tras el Medievo, regresa a la historia del arte occidental casi bajo cualquier pretexto: mitológico, o bien, moral e incluso religioso.

CUERDAS

Simultáneamente, Lee Miller es la protagonista voluntaria de la serie de Man Ray, *Las fantasías de Mr. Seabrook* [fig. 6]. Al parecer, con cierta contradicción para el fotógrafo, con quien Miller descubrió la solarización, que al parecer fue un amante celoso y practicaba un sadismo «espontáneo», es decir, era violento. Man Ray llevaba mal el ideario de Miller, que preconizaba la libertad sexual para hombres y mujeres. Consecuencia del encargo de Mr. Seabrook –curioso y adinerado estadounidense, explorador y periodista–, la imagen sádica del *bondage* sobre un maniquí: *Venus restaurada*, 1936, reverberando la Venus de Milo llegará a ser después casi una especie de «imagen de marca» del propio Man Ray.

Ese mismo año, en 1936, la artista suiza Meret Oppenheim, que también había servido de modelo a Man Ray para la serie *Erotique Voilée* –ataviada con un diseño de grandes franjas de tejido a modo de *bondage*–, con humor corrosivo produce *Mi nurse* [fig. 7], donde la supuesta «nurse» se muestra espatarrada y disponible: compuesta con unos zapatos –objetos tradicionales del fetichismo masculino–, ahora invertidos, como un pavo con sus pechugas doradas, bien engalanado y listo para servir y devorar. Unos zapatos atados sobre una bandeja.

No hay duda de la importancia de la influencia del psicoanálisis en el surrealismo. Especialmente en el periodo del que estamos hablando, de las décadas de los treinta hasta los cincuenta, que los surrealistas cierran en 1959 con la gran Exposición Internacional del Surrealismo EROS («Exposition internationale du Surréalisme») celebrada en París. El deseo, dice el *Léxico sucinto del erotismo* en el catálogo de la exposición, «es la tendencia profunda, invencible, y muchas veces espontánea, que empuja a un ser a ‘apropiarse’ de la manera que sea de un elemento del mundo exterior o de otro ser. Esta tendencia culmina y se desarrolla en la sexualidad. Sus modos son innumerables y enigmáticos».

Si bien en la exposición EROS, los y las artistas surrealistas expresaron múltiples formas de fetichismo, durante la década de los treinta estuvieron apre-



6. *Man Ray*. *Las fantasías de Mr. Seabrook*, h. 1930.



7. *Meret Oppenheim*. *Mi nurse*, 1936.

sados por la cuestión del sadomasoquismo, que había ocupado a Sigmund Freud, al menos, desde *Pulsiones y destinos de pulsión*, de 1915, pasando por *Más allá del principio del placer*, de 1920 –donde afirma que el comportamiento humano está regido por dos pulsiones antagónicas: la pulsión de vida, Eros y la pulsión de muerte, Tánatos– a *El problema de la economía del masoquismo*, de 1924. Y no solo a él. Helene Deutsch, considerada la primera investigadora que se especializó en la psicología de la mujer y en el estudio de la sexualidad femenina, cuya obra culmen *Psicología de las mujeres* fue publicada en 1949 y constituyó la principal referencia psicoanalítica para los trabajos sobre la mujer de Simone de Beauvoir, en 1930 explora el masoquismo femenino junto al narcisismo y la pasividad como tres tendencias en la vida sexual de la mujer, frente a la brutalidad del sadismo masculino. Reinterpretando de manera positiva ciertas características atribuidas por la teoría freudiana a lo femenino, como la pasividad, el narcisismo o el masoquismo. Así, por ejemplo, la «pasividad» de la mujer sería, según Deutsch, una forma de «actividad dirigida hacia el interior» y constituiría una característica beneficiosa que permitiría a la mujer el acceso al pensamiento intuitivo, mientras que el narcisismo podría ser visto como una defensa o una manera de protegerse de la autodestructividad del masoquismo.

Respetando los principios generales de la teoría freudiana sobre la mujer, como ese ser carente de pene cuya temida «castración» despierta el sadismo de los hombres hacia las mujeres, es evidente que la postura de la psicoanalista quedaba atrás frente a algunas artistas feministas como Meret Oppenheim, quien afirmarí: «las mujeres tienen que vivir su propia vida femenina, así como la vida que los hombres proyectan para ellas. Por lo tanto, son dos veces mujer. Eso es demasiado»¹³.

Aunque la oposición sadomasoquista entre hombres y mujeres en términos freudianos fue expresada durante esta época por muchos surrealistas como Giacometti¹⁴ o Magritte, cuya pintura *El retrato* (1935) aludía a la pareja amiga de pintores surrealistas Yves Tanguy y Kay Sage, sin duda, quienes llevarían más lejos la expresión del sadomasoquismo en clave *bondage* serán Hans Bellmer y Unica Zurn.

La serie más conocida de Bellmer es *La poupée* (publicada en 1935 en el n.º 6 de la revista *Minotaure* bajo el título «Variaciones sobre el montaje de

¹³ Meret Oppenheim, declaraciones, 1975.

¹⁴ GIACOMETTI, *Hombre y mujer*, 1928-29; y *Femme Égorgée*, 1932.

una menor articulada»), que llegaría a interpretarse en términos del también psicoanalista Erich Fromm que en 1930 había publicado sus *Estudios sobre la autoridad y la familia*, acercando el pensamiento de Freud y Marx, para comprender el surgimiento del nazismo y describir el «carácter autoritario-masquista» como un «caso especial de una disposición mental mucho más común» producida por la estructura económica de una sociedad autoritaria (de algún modo, anticipando el modelo disciplinario de Foucault). Sin embargo, en el trabajo de Bellmer, además, hay un segundo periodo: el que llevó a cabo en los años cincuenta junto a su pareja la escritora y dibujante Unica Zurn, que posaría como modelo atada ante la cámara de Bellmer [fig. 8], en una serie que desembocaría en la imagen que serviría para la portada del número 4 de la revista *Surréalisme même*. Aquí, lo más interesante es el mutuo acuerdo, es decir, la exposición implícita de que el sadomasoquismo es una estructura complementaria. Y que, por tanto, al cabo, es una defensa de eros como pulsión vital frente a tánatos, la pulsión de muerte, que para Freud tiende a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico. De manera que las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; y solo secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva. Una estructura que entendemos que queda transformada cuando se traslada a la representación, convirtiéndose en un trabajo de mutuo acuerdo¹⁵.

A falta de otros precedentes, ha sido necesario el transcurso de algo más de medio siglo para que una joven fotógrafa, Berena Álvarez, en su serie *Gossypium* [fig. 9] —título que alude a la planta que produce la fibra del algodón— vuelva a subvertir la tradición. En palabras de la historiadora y crítica Irene Ballester, «sus fotografías suponen un desafío feminista que conjuga la provocación, la combatividad y la resistencia. En suma, una nueva política de reinención dentro del lenguaje de las imágenes»¹⁶.

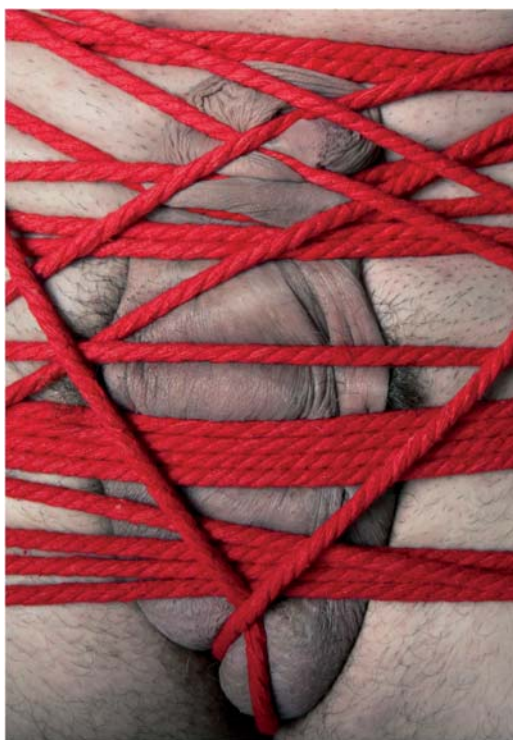
Berena Álvarez, desde una clara posición de empoderamiento femenino, se suma a una tendencia reciente protagonizada por artistas hombres y mu-

¹⁵ Aunque este matiz fundamental desaparecería en la portada de la revista, donde por obra del *collage*, la imagen recortada subraya la cosificación, como un objeto petrificado e inerte ante la mirada sádica y voyeurista masculina.

¹⁶ BALLESTER, I., «Gossypium. Fotografías de Berena Álvarez», *m-arteyculturavisual*, 13 (febrero-marzo 2015), pp. 31-34.



8. *Hans Bellmer. Unica Zurn, 1958.*



9. *Berena Álvarez. Serie Gossypium, 2015.*

eres que está cuestionando la representación de la masculinidad¹⁷ y también la estereotipada asunción de su rol sádico, que tan bien supieron expresar los surrealistas.

Aunque la desestabilización de la masculinidad, por otra parte, también fuera una cuestión que interesó al surrealismo, contribuyendo a la desestabilización del género heteronormativo¹⁸ si recordamos, por ejemplo, las fotografías de Man Ray de Rose Sélavy y el travesti Barbettes¹⁹. Sin rozar, sin embargo, el masoquismo masculino. Por lo demás, tan presente en la historia del arte europeo desde el Renacimiento.

DESEO Y PLACER

No quisiera acabar sin hacer una breve incursión en este asunto. En la década de los setenta, Robert Mapplethorpe escandalizó con sus imágenes sadomasoquistas que, con el tiempo, fueron asimiladas como símbolos de las reivindicaciones LGTB. Utilizó como modelos a actores del cine pornográfico y también se autorretrató. Inspirado por otra parte en composiciones formales e iconográficas clásicas, Mapplethorpe reconocía que si hubiera vivido en una época anterior, habría sido escultor. Uno de sus referentes fue Miguel Ángel, que en algunos de sus esclavos –ceñidos con tiras de tela y cuero en pecho, caderas y muñecas– expresa dilemas del deseo homosexual, en su caso, con un trasfondo espiritualista dependiente del neoplatonismo florentino.

Miguel Ángel, a su vez, bebió de una iconografía anterior: la del mártir san Sebastián, que ya en el siglo XV comienza a ser una representación erótica –como podemos ver en el abultado e ingenuo paño en la representación de Perugino, pero que después adquirirá un evidente sentido homoerótico y masoquista, incluyendo elementos *bondage*. Al igual que se hallan en la versión de Guido Reni perteneciente a los Musei Capitolini, de enorme carga erótica,

¹⁷ Algunas exposiciones recientes: *Masculine / Masculine. L'Homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Musée d'Orsay, París, septiembre 2013-enero 2014; *Chercher le garçon*, MACVAL, marzo-agosto 2015.

¹⁸ Los surrealistas, pero no solo ellos: entre las vanguardias históricas, también se sumaron los expresionistas, cuyas representaciones fueron ganando en densidad. Vid. la interesante aproximación en *Nuova Oggettività. Arte in Germania al tempo della Repubblica di Weimar 1919-1933*, Venecia, Museo Correr, 2015.

¹⁹ Vid. CORTES, J. M. G., *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1997.



10. Robert Mapplethorpe. *Leather Crotch*, 1980.

como hizo notar Yukio Mishima en *Confesiones de una máscara*. Posiblemente, una de las imágenes más acabadas, que recoge mejor todos los elementos, en torno a esta iconografía sea la realizada por Il Sodoma.

Podemos suponer que los espectadores de estas imágenes obtuvieron un doble placer, o al menos uno de los derivados del voyeurismo sádico o bien de la identificación masoquista que, según el conocido ensayo de Freud, «Pegan a un niño» (1919) consolidan la herencia del padre ya sea porque castiga y excluye al otro (niño), demostrando el amor al hijo propio, ya sea porque con el castigo el hijo se siente reconocido por el amor del padre.

Frente a esta tradición de lo expuesto (desnudo) y del placer, el avance del trabajo de Mapplethorpe, en *Leather Crotch* [fig. 10], exalta lo cerrado (oculto) y el deseo.

Para Gilles Deleuze, que tanta atención prestó al masoquismo, «el placer interrumpe la posibilidad del deseo»²⁰. Decían Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, en franca oposición a Freud, cuya teoría ya había sido la bestia negra del primer volumen de *Capitalismo y esquizofrenia. El Anti-Edipo*, que «la renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface de sí mismo y construye su campo de inmanencia»²¹. De ahí su interés por el masoquismo: «el cuerpo masoquista se comprende mal a partir del dolor [...], el masoquista se hace coser [...] para que todo quede herméticamente cerrado»²².

Así es como Mapplethorpe evidencia la paradoja del poder inmanente del narcisismo masoquista, que se revela ya sea en su pasiva disponibilidad desnuda –pero cerrada en sí misma–, y tanto mejor en su mayor visibilidad o exposición como objeto revestido y clausurado.

CODA

Después de este recorrido quizás podríamos proyectar nuestra mirada contemporánea otra vez sobre Venus y Marte, Eros y Tánatos, de Botticelli: una imagen que habla del deseo y del placer, en efecto, como opuestos: porque el placer es precisamente la negación del deseo: el deseo satisfecho, o en otros términos, la muerte del deseo.

Y ¿acaso, como sugería Marsilio Ficino con su símil del amado asesino, no son los duelos amorosos, como el desencuentro que se escenifica en *Marte y Venus*, una preparación para el duelo de la muerte?

²⁰ DELEUZE, G., *Deseo y placer*, Córdoba, Alción editora, 2006, p. 21. Además, *vid.* DELEUZE, G., *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (1967), Buenos Aires, Amorrortu, 2001, retomado en «Re-presentación de Masoch», *Crítica y clínica* (1993), Barcelona, Anagrama, 1996.

²¹ DELEUZE, G., y GUATTARI, F., *Mil Mesetas* (1980), Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 161.

²² *Ibidem*, p. 156.