

Busco la perfección de la forma. Lo hago con los retratos. Lo hago con las pijas. Lo hago con las flores.

Robert Mapplethorpe¹

El curador Gordon Baldwin ha afirmado recientemente que a Robert Mapplethorpe “debería recordárselo sobre todo por sus retratos.”² Pero Baldwin está equivocado. Es cierto que los retratos de Mapplethorpe constituyen una gran parte de su producción artística, en particular de la última década de sus veinte años de carrera, y que considerados en conjunto son un material cultural muy valioso porque representan con mucha eficacia a la elite intelectual, artística y del mundo de la moda de Nueva York de los años 70 y 80. Pero Baldwin se equivoca porque si Mapplethorpe hubiese sido solamente un retratista, la admiración que suscita en todo el mundo no estaría del todo justificada. Aunque muchas de sus imágenes son memorables – algunas ya desde muy temprano en su carrera–, en tanto retratista Mapplethorpe no fue tan influyente como otros fotógrafos a quienes admiraba: el francés Nadar en el siglo XIX, por ejemplo, o Irving Penn en el siglo XX. Su influencia duradera se funda en la amplitud y diversidad de los temas que lo llevaron a crear diferentes series fotográficas; en su haber ido en contra de la corriente contemporánea de fabricar objetos bellos, especialmente cuando aplicaba los cánones de belleza a tópicos que muchos no considerarían bellos; y también en su insistencia en que, para el arte, cada uno de sus temas es tan válido como cualquier otro. Por ello se negó a convertir sus fotografías de hombres gay, de la vida homoerótica, y en particular de la subcultura sadomasoquista, en imágenes marginales.

Desde el comienzo de su carrera, y a lo largo del tiempo, Mapplethorpe supo cuáles eran los temas de su interés: los retratos y autorretratos, las naturalezas muertas, los desnudos (masculinos y femeninos), la escultura, las flores, y el sexo. Algunas series requirieron períodos de mayor concentración. Por ejemplo, produjo todas las imágenes sexuales antes de 1980 (salvo la serie de Marty y Veronica, realizada en 1982), y la mayoría de las imágenes de flores después de 1982. Su serie sobre Lisa Lyon fue un proyecto acotado que desarrolló entre 1980 y 1982 (con excepción de unos pocos retratos hechos entre 1983 y 1985, y un cortometraje en 1984); en cambio, los estudios de la figura del hombre negro que inició en 1978 nunca cesaron. Durante los primeros seis años de su carrera fotográfica Mapplethorpe trabajó con materiales Polaroid, creando imágenes íntimas y únicas en copias de 8,3 x 10,8 cm o 13 x 10,5 cm. En 1975 adquirió una cámara Hasselblad, y a partir de ese momento sus copias fueron ampliaciones de negativos de 2 ¼ pulgadas (5,7 cm). Más importante aún, Mapplethorpe se apartó del estilo “instantánea” de la Polaroid y se dedicó a la creación de imágenes compuestas y controladas meticulosamente como las que se exponen aquí. Tras haber estudiado las imágenes de muchos otros fotógrafos en museos, galerías y colecciones privadas, comenzó a exigir a sus asistentes técnicos impresiones de factura exquisita. Trabajaba casi exclusivamente en su estudio, o en entornos donde podía estar al mando de la situación hasta en el más mínimo detalle. A medida que se convertía en un artista exitoso –gracias también al mecenazgo de su amante y amigo Sam Wagstaff–, Mapplethorpe pudo contratar más asistentes que lo ayudaran en todos los aspectos que implicaba su fotografía, desde la compra de flores o el manejo de la cámara y la iluminación, hasta el revelado de la película, la impresión, el montaje de las copias y el traslado de la obra a las galerías.

Si bien Mapplethorpe controlaba el proceso fotográfico desde su concepción hasta su presentación, era reacio a llamarse a sí mismo fotógrafo. Su ambición era mayor. Cuando comenzó a sacar fotos en 1970, los museos que incluían fotografías en sus colecciones eran relativamente pocos, las publicaciones dedicadas al arte no las reseñaban, había sólo un puñado de coleccionistas, y las casas de subastas, habitualmente encargadas de la venta de obras de bellas artes, no organizaban subastas de fotografía. Hacia 1980, la situación era completamente distinta³. Pero para entonces Mapplethorpe, que era un fotógrafo autodidacta, había desarrollado su estilo y su propio camino estético al margen de las discusiones y debates tradicionales de la disciplina. Mientras muchos fotógrafos empezaban a buscar representación fuera del ámbito estrictamente fotográfico, Mapplethorpe ya mostraba su trabajo en espacios destinados a la pintura y la escultura. Para la comunidad de fotógrafos había aspectos preocupantes de la obra de Mapplethorpe que iban más allá de la difícil imaginaria

homoerótica. Su desenfadado gusto por la belleza estaba decididamente fuera de moda, y el carácter decorativo de sus marcos, sobre todo en las piezas únicas, se remontaba a la ya desacreditada Escuela Pictorialista, que había estado en boga hacia fines del siglo XIX y principios del XX.

La mayoría de quienes mejor han escrito sobre la obra de Mapplethorpe no provienen del ámbito de la fotografía artística, sino que son curadores, críticos, poetas y novelistas.⁴ Al igual que él, no están necesariamente al tanto de los temas y debates que preocupan a las revistas y foros de fotografía artística. Así, por ejemplo, en lugar de discutir si los predecesores de Mapplethorpe son los fotógrafos de las décadas del 20 y del 30 Edward Steichen y Edward Weston, suelen ser más proclives a citar a Marcel Duchamp o a Andy Warhol. Otros escritores del ámbito de las artes han encontrado en la obra de Mapplethorpe resonancias de diseñadores ingleses y franceses, y de artistas como Aubrey Beardsley, Christian Bérard o Jean Cocteau. Algunos otros se remontan hasta la antigüedad clásica. Germano Celant, crítico de arte y curador principal del Solomon R. Guggenheim Museum, se refirió a la obra de Mapplethorpe primero en 1983 y, más recientemente, en 2004, cuando fue co-curador de la muestra *Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints* [*Robert Mapplethorpe y la tradición clásica: fotografías y grabados manieristas*] y escribió un importante ensayo incluido en el catálogo que acompañó la exhibición. La muestra proponía un parentesco entre las fotografías de Mapplethorpe y el arte clásico, en particular los grabados y esculturas del manierismo flamenco. Se comparaban los temas alegóricos, la búsqueda de la belleza y del ideal, las manifestaciones del eros, y el deleite visual en las formas más perfectas del cuerpo humano, tanto masculino como femenino. Celant postulaba que Mapplethorpe había asumido esos precedentes clásicos de manera conciente. “Para el fotógrafo,” escribe Celant,

vincular el presente con el pasado, especialmente cuando se trata del eros, es dar cuerpo a acontecimientos que parecen poco sustanciales e inaceptables, mantener la violencia de la provocación sexual y de la conducta en la esfera metafísica del arte clásico, y trasladar al ámbito de lo sublime una ruptura iconográfica que no se ajusta a los modelos actuales, sino que enlaza con la tradición como modo de volverse aceptable para el público en general.⁵

Si bien esta analogía no ha conseguido convencer al público al punto de que ya no exista controversia alguna en relación con las imágenes homoeróticas más agresivas, al menos ha encontrado suficiente aceptación como contexto general para las imágenes de Mapplethorpe.

La exposición que se presenta aquí se centra en la obra madura del artista, en su trabajo posterior al paso de la cámara Polaroid a la Hasselblad, en 1975. De acuerdo con sus preferencias, las obras de las diferentes series se entremezclan sin respetar el tema o la época en que fueron realizadas. Los géneros que desde hace tiempo se han establecido como aceptables para el arte -retratos, naturalezas muertas, desnudos, y flores- se presentan junto a la serie del sexo de tal modo que cada serie puede reivindicar para sí la misma apreciación del público. Mapplethorpe no ignoraba cuánta conmoción podían producir sus imágenes sobre sadomasoquismo, pero igualmente le insistió a una incrédula Janet Kardon, curadora de su muestra retrospectiva de 1989, *The Perfect Moment* [*El Momento Perfecto*], en que él creía que la pija masculina era hermosa y que mediante la yuxtaposición de “una flor, luego la foto de una pija, luego un retrato ... uno se daba cuenta de que eran lo mismo.”⁶

Sin embargo, cuando se reflexiona sobre la obra de Mapplethorpe por escrito resulta ventajoso tratar cada serie por separado. La evolución de su estilo se puede analizar cronológicamente. Por ejemplo, hacia fines de los años setenta, sus retratos tienden a incluir más el ambiente de una habitación con sus muebles, la decoración y el piso, creando líneas fuertes y formas geométricas en las cuales sitúa a los retratados. Diez años más tarde, el foco se aproxima a la persona que posa contra un fondo liso de papel blanco o negro (quizás gris) y elimina todo lo excedente excepto la cabeza, o la cabeza y las manos del

retratado.

Entre sus fotos publicadas y reproducidas más frecuentemente figuran varios de los muchos retratos que hizo de su amiga, la poeta y música de rock Patti Smith. Una de esas imágenes, de 1976, muestra a Smith desnuda y sosteniéndose de un radiador en medio de un gran cuarto vacío. Se la ve vulnerable, pero también transmite una fuerza llena de tensión, mientras mira fijamente a cámara. Un año antes, Mapplethorpe había fotografiado a Smith para la tapa de su primer álbum, con una camisa blanca y un saco negro colgado por encima del hombro. Tanto el álbum *Horses* como su tapa hoy se consideran clásicos. Ex-amantes, Smith y Mapplethorpe siguieron siendo amigos, y él continuó diseñando tapas de álbumes para ella y para otros músicos como Taj Mahal y Laurie Anderson. Aunque se lo conoce sobre todo por sus fotografías de hombres, Mapplethorpe realizó también una serie sorprendentemente variada de atractivos retratos femeninos, entre ellos la fotografía de la diminuta Dorothy Dean sentada en una gran mecedora estilo *arts & crafts*⁷: su sonrisa hospitalaria desmiente, desde el retrato, la reputación que tenía de genio mordaz cuya lengua (más que su tamaño) era su herramienta de trabajo como portera del Max's Kansas City, el lugar de reunión de los artistas de Nueva York. También la artista Louise Bourgeois exuda vitalidad en su retrato, para el que se presentó en el estudio de Mapplethorpe con una de sus esculturas en látex: un pene que no alcanza el metro de largo, pero que se titula *Fillette* [Muchachita]. El Whitney Museum of Art había encargado ese retrato para la edición de su libro sobre los artistas de Nueva York, pero finalmente esta versión no se utilizó en la publicación. Otra artista ya mayor a quien fotografió para la misma publicación fue la pintora Alice Neel. Le enmarca el rostro un ralo pelo blanco; tiene los ojos cerrados y la boca abierta, como si estuviera por exhalar su último aliento. En los retratos de las mujeres más jóvenes, Mapplethorpe acentuó la belleza y la elegancia hasta crear imágenes que son puramente sobre el estilo: así las fotos de Lucy Ferry, ex modelo y miembro de la alta sociedad londinense, casada con el cantante de *Roxy Music*, Bryan Ferry, o las de Doris Saatchi, ensayista dedicada al diseño, la arquitectura contemporánea y el arte, que luego se casó con el coleccionista de arte Charles Saatchi. Ambas carecen de aquello que anima a las dos mujeres mayores. Como los de Neel, los ojos de Saatchi están cerrados, pero el efecto es diferente. En Saatchi la serenidad es la de la paz, o quizás la de la perfección del mármol fino; no evoca directamente la proximidad de la muerte.

Una variedad similar de enfoques y de rostros aparece también en los retratos masculinos de Mapplethorpe. Su amigo y mecenas John McKendry estaba ya devastado por la cercanía de la muerte cuando Mapplethorpe lo fotografió en el hospital, poco antes de su fallecimiento a los cuarenta y dos años. En el retrato, como si hubiese ya salido parcialmente de la vida, McKendry tiene el rostro cortado por el marco de la fotografía. En 1981, Mapplethorpe retrató al siempre combativo abogado Roy Cohn como una deslumbrante cabeza sin cuerpo que, a la manera de un demonio, parece flotar en la oscuridad. Para el segundo retrato de Andy Warhol en 1986, el diseñador de Mapplethorpe, Dimitri Levas, creó un círculo blanco para ubicar por detrás de la cabeza de Warhol como si fuese un halo. Su expresión es de perplejidad, de desilusión, o quizás el rostro demudado de la incredulidad. Pero tal vez el retrato masculino más perturbador sea el de Brian Ridley y Lyle Heeter, realizado en 1979, donde ambos aparecen vestidos enteramente de cuero; uno está sentado mientras el otro, de pie, sostiene las cadenas que maniatan y sujetan a su compañero. A excepción de la mesa de café que está detrás de ellos, cuyas patas han sido sustituidas por cornamenta, la habitación es una sala de estar burguesa común y corriente, lo cual crea una sorprendente disonancia entre lo que uno ve y lo que esperaríamos ver en una habitación como ésta.

Mapplethorpe es particularmente conocido por sus autorretratos. Realizó más de cien, la mayoría con sus cámaras Polaroid, entre 1970 y 1975. Aún así, salvo las últimas imágenes de la serie, que dan cuenta de los estragos que la enfermedad estaba haciendo en él –como antes en el cuerpo de muchos amigos–, es muy poco lo que se conoce del hombre que posa para sí frente a la cámara, más allá de la declaración pública de su homosexualidad. Más cerca de su contemporánea Cindy Sherman, Mapplethorpe elige imágenes legibles, simples, que cautivan al público sin exponer del todo al modelo. El autorretrato más temprano de esta muestra es de 1975. El brazo extendido podría leerse como una imitación de la crucifixión si no fuese por la expresión de autoestima y placer de su rostro, que lo convierte en signo de exuberancia. Tres años más

tarde, con un látigo en el ano, posó mirando extrañamente a cámara por encima del hombro, mientras sostenía la cola del látigo. Esta imagen desconcertante e infame se incluyó, junto a otras fotografías de actos sexuales explícitos, en el *Portfolio X*, publicado en 1978. (El *Portfolio Y*, de flores y objetos, se publicó simultáneamente). En 1980, Mapplethorpe se re-concibió a sí mismo en dos series diferentes. En una usa lápiz labial, rimel y probablemente rubor, para proyectarse atípicamente como femenino. En la otra juega con su lado masculino. Está vestido como de costumbre, con campera de cuero, pero en la foto le cuelga un cigarrillo de los labios, en un gesto típico del cine negro. En las últimas imágenes es evidente la presencia de su enfermedad. En 1986 le diagnosticaron SIDA y en 1988 posó sosteniendo un bastón con una calavera que replica demasiado bien lo profundo de las cuencas de sus ojos y sus mejillas hundidas.

La androginia, esa oscilación entre el predominio masculino y el femenino que se expresa en los dos autorretratos de 1980, encuentra su paralelismo en las fotografías de Mapplethorpe de dos mujeres fisiculturistas: Lisa Lyon y Lydia Cheng. Lyon fue la ganadora del primer Campeonato Mundial de Fisiculturismo Femenino en 1979. Al año siguiente, ella y Mapplethorpe comenzaron un intenso trabajo de colaboración que finalmente dio como resultado la publicación de un libro en 1983 y una película en 1984. Probablemente la imagen más reproducida de la serie es la de 1982 en la que Lyon exhibe sus musculosos hombros, el brazo flexionado tensa el bíceps y el rostro está cubierto por un velo negro que cae desde el sombrero de ala ancha con flores blancas. Es evidente que allí lo masculino y lo femenino coexisten. Como señala la editora y crítica Ingrid Sischy:

Los chauvinistas ... se incomodan cuando ven contrariada y ridiculizada su idea de la mujer como sexo débil en las imágenes de cuerpos femeninos desnudos que muestran tanto una clásica belleza de forma, como una fuerza que derrocaría a cualquier Atlas.⁸

Los cambios sociales que hicieron posible, por ejemplo, la existencia de un campeonato de fisiculturismo femenino, formaron parte de la gran transformación de los derechos civiles que se inició a fines de los años sesenta, pero que luego de la elección de Ronald Reagan como presidente en 1981 comenzó a decaer. Durante ese período, tanto en Nueva York como en el resto del mundo, lesbianas, gays, transexuales y bisexuales (LGTB) manifestaban su derecho a vivir en una sociedad abierta, y no como una subcultura reprimida. En 1969, cuando ocurrieron los disturbios de Stonewall en Nueva York, Mapplethorpe tenía veintitrés años⁹. Si bien él era básicamente apolítico, no desconocía ni le resultaban indiferentes los cambios sociales que marcaron su juventud. La aparición de una gran cantidad de grupos del orgullo gay y asociaciones de liberación gay a partir de los disturbios de Stonewall fueron simultáneos con su adultez y su maduración como artista. Por lo tanto, el eje central de su éxito y una clave de su legado evolucionaron a partir de aquellos acontecimientos que lo rodeaban. A pesar de haber fotografiado a hombres gay en actos sexuales desde el inicio de su carrera fotográfica, la fusión de la subcultura sadomasoquista, sexualmente violenta, con su estilo maduro, dio origen a una idea propia y duradera. Creó un estilo claramente comprometido con la belleza de la forma y la manufactura de la obra y lo llevó a un tema que hasta ese momento se consideraba inadecuado exponer a la luz del día, mucho más en los sagrados recintos de los museos de arte. Si bien uno de los objetivos principales de Mapplethorpe era perturbar al público a fin de sensibilizarlo sobre la cuestión homosexual, también creía en la belleza que se podía encontrar en momentos y partes del cuerpo insospechados. Un buen ejemplo que Mapplethorpe citaba con frecuencia en conferencias y entrevistas es su obra *Lou, NYC* (1978). "Hice una foto de un chico metiéndose el dedo en la pija", le dijo Mapplethorpe a Janet Kardon.

Creo que tal como es, es una imagen perfecta, porque los gestos de las manos son hermosos. Sé que la mayoría de la gente no puede ver esos gestos de las manos, pero la composición funciona. Creo que el gesto de las manos es hermoso. Lo que está haciendo en ese

momento es sólo lo que está haciendo en ese momento, pero eso es un tema aparte.¹⁰

La cuestión del poder es fundamental en la serie de sexo, pero también atraviesa todas las demás. “Todo es una cuestión de poder, de quién lo tiene y quién no”, afirmó el curador independiente Tim Wride en un reciente simposio sobre Mapplethorpe. “Su obra y su vida giran en torno a las relaciones de poder.”¹¹ Del mismo modo, Germano Celant ha señalado que Mapplethorpe reveló estas relaciones de poder de maneras totalmente inesperadas. Fue capaz de materializar la fuerza y el poder allí donde uno esperaría fragilidad, tal como se ve en sus fotografías de flores. Normalmente no se piensa que las fotografías de flores puedan estar tan cargadas emocionalmente como para generar múltiples lecturas por parte de los críticos más importantes, pero considérense, por ejemplo, las diversas reacciones que produce su obra *Tulipanes* (1983): el crítico de arte Arthur Danto, uno de los más entusiastas defensores de Mapplethorpe, escribió que el fotógrafo:

Logra que las flores expresen un significado que nunca habríamos sospechado ... En mi opinión, la obra maestra entre las obras maestras de flores es la caja de tulipanes de 1983, en la que el recipiente de madera está en el centro del cuadrado, y cuyo borde inferior coincide casi totalmente con el borde inferior del marco. Es como un ataúd del cual emergen retorcidas, como llamas o almas, las flores, mientras que unas sombras de misteriosa procedencia dividen el fondo en tres rectángulos verticales, como una vista de la nada a través de los barrotes de una prisión.¹²

Por su parte, la profesora Shelley Rice escribió:

Sus tulipanes, por ejemplo, quedan pequeños dentro del marco, están amontonados, hacinados, son claustrofóbicos. Parece que estuvieran atados, encadenados como una “niña”; son víctimas de la misma mirada artística que le extrae los jugos vitales a la perfecta armonía de las calas o de las orquídeas. La de Mapplethorpe es una mirada urbana. Las flores son las que se compran para cualquier evento o las que se usan para crear la ambientación de un loft en Manhattan: aunque completamente idealizadas, ya no tienen en sí mismas ninguna energía pulsante ni fuerza vital. Se trata de un modernismo al estilo de Florida, rosa pálido, no del color del machismo. En un mundo donde la belleza equivale al poder y éste al sexo, una flor es un accesorio, y la exquisita delicadeza de estas fotografías excita: es la provocadora evidencia, una vez más, de la dominación masculina sobre las imperfecciones de la obra de Dios.¹³

Mientras que para un escritor las flores son trascendentes, “se elevan como almas”, otro percibe en ellas servidumbre y dominación.

Cuando se analiza el desnudo masculino surgen lecturas igualmente plurales, particularmente en relación con sus fotografías de hombres negros. Los desnudos masculinos son el tema más recurrente en su obra. A Mapplethorpe los hombres negros le resultaban eróticamente atractivos, pero también le gustaba cómo se veía su piel en las fotos blanco y negro: parecía a una pátina sobre una delicada escultura de bronce. Entre sus muchos estudios de la figura humana para los que utilizó a modelos, amigos y amantes varones, es posible hallar poses directamente inspiradas en la escultura clásica, incluso hasta el punto de colocar a un hombre sobre un pedestal de madera. Algunas de las imágenes más potentes de la serie son interraciales, como *Ken, Lydia and Tyler* (1985), su versión moderna de las tres gracias. Otro ejemplo es el de *Ken Moody / Robert Sherman* (1984), en la que dos cabezas calvas -una negra, la otra blanca- se convierten en siluetas negativo-positivo. También utilizó los desnudos de hombres negros en producciones de moda, como la imagen en la que Ken Moody sostiene un zapato frente a la boca abierta, una referencia apenas subliminal al fetichismo, o la de Moody fotografiado desnudo junto a la diseñadora Jill Chapman, que aparece vestida. Esta objetualización del cuerpo del hombre negro se volvió polémica tras la publicación de *The Black Book* [El libro negro], en 1986. Fue sobre todo Glenn Ligon, artista conceptual estadounidense, quien hizo esta crítica al trabajo de Mapplethorpe en su propio libro *Notes on the Margins of the Black Book* [Notas al margen

del libro negro] (1991-93), escrito como respuesta al del fotógrafo. Allí Ligon yuxtaponía varias de las imágenes más emblemáticas de hombres negros, extraídas del *Black Book*, con diversos textos críticos que problematizaban su trasfondo racial.

En 1989, poco después de la muerte del artista, se inauguró en el Institute of Contemporary Art de Philadelphia la exposición itinerante *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, que suscitó una incendiaria polémica en todo Estados Unidos. Los ataques a la obra de Mapplethorpe coincidieron con ataques a la obra de otros artistas como Andrés Serrano, Karen Finley y otros. La crítica centró su furia en las imágenes homosexuales de Mapplethorpe que aparecían en la serie *Portfolio X* y también en sus fotografías de niños desnudos. Debido a que la muestra había recibido financiación del National Endowment for the Arts, los miembros del Congreso entraron en un debate público cuando el senador Jesse Helms arrancó páginas del catálogo de la muestra durante un discurso. La Corcoran Gallery of Art, en Washington D.C., canceló su compromiso de recibir la muestra itinerante, pero el Washington Project for the Arts se hizo cargo del hueco que la Corcoran dejaba en la gira y mostró las fotografías de Mapplethorpe a un público multitudinario. La instalación de *The Perfect Moment* en Cincinnati dio lugar a una demanda, que no prosperó, contra el Contemporary Arts Center de Cincinnati y contra su director, Dennis Barrie, bajo la acusación de “promoción de la obscenidad”. Desde entonces se han suscitado otros conflictos en Australia e Inglaterra. Esta capacidad de la obra de Mapplethorpe para convocar a un público multitudinario y a la vez provocar fuertes controversias también alude al poder: el poder que tienen estas obras de perturbar e involucrar al espectador.

Robert Mapplethorpe murió en 1989 a los 42 años (la misma edad de McKendry). Desde entonces su obra ha sido ampliamente exhibida y difundida en Estados Unidos, Europa y Asia, y diversos ensayistas han evaluado la relevancia de su arte desde perspectivas teóricas diferentes. Sin embargo, si se las resume, puede decirse que han establecido lo siguiente: que Mapplethorpe fue un artista ambicioso, en el mejor sentido, que luchó no sólo por lograr el reconocimiento y el éxito comercial sino también por dejar un legado perdurable; que fue un fotógrafo a regañadientes, que utilizaba cámaras y película para crear su arte y que coleccionaba y admiraba la obra de sus colegas pero no se consideraba a sí mismo “fotógrafo”; que fue influenciado por fotógrafos del siglo XIX y XX y por artistas como Marcel Duchamp y Andy Warhol, pero que algunas de las resonancias más profundas de su obra pueden encontrarse en artes más antiguas; que tanto su vida como su arte reflejaron directa e indirectamente importantes temas sociales y políticos de las dos décadas durante las cuales trabajó, pero su estética fue antitética con el arte de esas dos décadas; y finalmente, que aunque no produjo su trabajo con voluntad de perturbar, tampoco retrocedió ante el efecto que sus fotografías homoeróticas suscitaban en el público.

Notas al pie

1 Robert Mapplethorpe, citado en David Hershkovits, “Robert Mapplethorpe”. East Village Eye, Nueva York, Abril de 1983, p. 9. Citado en Germano Celant, “Mapplethorpe as Neoclassicist,” en Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints. Berlin, Deutsche Guggenheim, 2004, p. 40.

2 Gordon Baldwin, “The Public Moment: Robert Mapplethorpe’s New York Portraits,” en Robert Mapplethorpe: Portraits. Palm Springs, CA, Palm Springs Art Museum, 2009, p. 24.

3 Recién en 1988, Tom Armstrong, el director del Whitney Museum of Art, sintió la necesidad de afirmar en su prólogo para el catálogo de la muestra retrospectiva de Mapplethorpe: “A pesar de que el Whitney Museum of American Art no colecciona ni exhibe fotografía, la obra de algunos fotógrafos es tan profunda y está tan a tono con el ritmo de nuestro tiempo, que resulta esencial incorporar su arte al programa del Museo, sin consideración del soporte.” (Richard Marshall, Robert Mapplethorpe. Nueva York, Whitney Museum of American Art y Boston, Bulfinch Press, 1988).

4 Entre los más importantes colaboradores de los libros de Mapplethorpe se encuentran escritores (Joan Didion, Richard Howard, Ntozake Shange, Patti Smith y Susan Sontag); críticos de arte y editores (Arthur Danto e Ingrid Sischy) y curadores (Germano Celant, Richard Marshall y Janet Kardon). Entre los curadores de fotografía y críticos que han escrito sobre su trabajo figuran Els Barents, antiguo curador del Stedelijk Museum y Shelley Rice.

5 Celant, "Mapplethorpe as Neoclassicist," en *Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition*, pp.38–39.

6 Janet Kardon, "Robert Mapplethorpe Interview," en *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*. Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1988, p. 25.

7 N.del T.: El Arts and Crafts (artes y oficios) fue el movimiento que surgió en Inglaterra durante las últimas décadas del Siglo XIX. Defendió el diseño y la destreza manual, rechazando los artículos en maza de la era victoriana, resultado de la Revolución Industrial. Este movimiento tiene como fundador a William Morris, quien a través de la empresa Morris, Marshall, Faulkner and Co. revolucionó el diseño de objetos de su época.

8 Ingrid Sischy, "A Society Artist," en *Robert Mapplethorpe*. Nueva York, Whitney Museum of American Art; Boston, Bulfinch Press, 1988, p. 77.

9 Las revueltas de Stonewall fueron una serie de manifestaciones espontáneas y violentas contra un raid policial que tuvo lugar en la mañana del 28 de junio de 1969 en el Stonewall Inn, del barrio Greenwich Village de la ciudad de Nueva York. Suelen citarse estas manifestaciones como la primera ocasión en la historia norteamericana en que gays y lesbianas lucharon contra un sistema de gobierno que perseguía a los homosexuales.

10 Kardon, "Robert Mapplethorpe Interview," en *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, p. 25.

11 Simposio realizado en el Palm Springs Art Museum durante la primavera de 2009, simultáneamente con la muestra *Robert Mapplethorpe: Portraits*.

12 Arthur Danto, "Playing with the Edge", en *Mapplethorpe*. Nueva York, Random House, 1992, p. 337.

13 Shelley Rice, "Classics," en *The Garden of Earthly Delights: Photographs by Edward Weston and Robert Mapplethorpe*. Riverside, CA, University of California at Riverside/California Museum of Photography, 1995, pp. 18–19.