

BANCO DE DATOS

ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



REGISTRO NÚMERO	0303
------------------------	-------------

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	“Roy Cohn, 1981”.
AUTOR	ROBERT MAPPLETHORPE.
NACIONALIDAD	ESTADOS UNIDOS.
AÑO	1981.
PROCEDENCIA IMAGEN	El libro <i>Certain People: A Book of Portraits</i> . Pasadena: Twelvetrees Press, 1985.
GÉNERO	Retrato.
GÉNERO 2	Fotografía artística.
GÉNERO 3	No procede.
MOVIMIENTO	No procede.

PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Blanco y negro.
FORMATO	Información no disponible. Cuadrado.
CÁMARA	Hasselblad, con toda probabilidad, puesto que Mapplethorpe la manejó de forma casi exclusiva desde 1976.
SOPORTE	Reproducción en libro impreso. Imagen en formato cuadrado estándar presentada en un trozo rectangular de papel fotográfico.
OBJETIVO	Información no disponible. Presumiblemente un objetivo de 50 mm.
OTRAS INFORMACIONES	<i>Webs de interés:</i> http://www.mapplethorpe.org http://www.masters-of-photography.com/M/mapplethorpe/mapplethorpe.html http://mapplethorpe.hit.bg

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Robert Mapplethorpe (Floral Park, Nueva York, 1946 – Boston, 1989) tuvo una temprana pero dispersa vocación artística. Tras interesarse por la música, estudió pintura y escultura en el Pratt Institute (Brooklyn). Vinculado a la Factory de Andy Warhol, en sus comienzos empleó imágenes de revistas como materia prima para collages. Se interesó por la fotografía a través de su amigo John McEndry, conservador de la colección gráfica del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En estas obras empezó a tomar instantáneas con una Polaroid SX-70, regalo de McEndry, hasta que entró en contacto con su primer mecenas, Sam Wagstaff, en 1972. Tras emplear una cámara de gran formato (4x5 pulgadas) y montar su propio estudio, en 1976 Wagstaff le regaló una Hasselblad, que en adelante sería su principal herramienta de trabajo, junto a un pequeño teleobjetivo (del que se servía básicamente para hacer retratos), tres o cuatro unidades electrónicas de *flash* de estudio y fondos neutros de papel.

Ganó renombre y popularidad gracias a sus colaboraciones en revistas como *Interview*, *Vogue* o *Esquire*, pero su consagración en la escena cultural neoyorquina se hizo esperar hasta 1977, cuando presentó dos exposiciones: la primera estaba dedicada a fotografías de flores, en la Holly Solomon Gallery; la segunda, a desnudos masculinos e iconografía sadomasoquista, en la Kitchen.

En sus últimos años, convertido en una figura indiscutiblemente respetada entre la *intelligentsia*, evolucionó hacia una temática y una estética más clásicas. Retrató a las grandes celebridades contemporáneas y continuó con sus series de flores y desnudos hasta su prematuro fallecimiento, víctima del SIDA.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR

“Robert Mapplethorpe es uno de esos artistas cuyas imágenes se han identificado con los mores, con las políticas sociales y estéticas y con las personalidades de nuestras vidas. Ha desafiado la definición tradicional de la fotografía al experimentar con nuevas técnicas y formatos. Ha realizado una respetada contribución a nuestra cultura visual y ha propuesto nuevas soluciones al enigma de entendernos a nosotros mismos” (Tom Armstrong, director del Whitney Museum of American Art, en el prefacio de Richard Marshall: *Robert Mapplethorpe*. Nueva York-Boston-Toronto-Londres: Whitney Museum of American Art, Bulfinch Press y Little, Brown and Company, 1988).

“La evolución de la obra de Mapplethorpe a lo largo de las dos últimas décadas revela una visión fuerte y consistente, que se afana en alcanzar la perfección y el equilibrio temático y formal” (Richard Marshall: “Mapplethorpe’s Vision”, en Richard Marshall, *op. cit.*).

“En estas caras hay una identidad potencial, no necesariamente la célebre y notoria, asociada al nombre que acompaña a cada rostro (con una excepción: el retrato de un Roy Cohn maduro, realizado en 1981, es precisamente un retrato de todo aquello que su nombre ha llegado a significar, y el retrato no es tanto una prematura máscara de la muerte como un Velo de la Verónica sobre la maldición de la enfermedad, flotando en un vacío negro, sin cuerpo y, por tanto, sin alma” (Richard Howard: “The Mapplethorpe Effect”, en Richard Marshall, *op. cit.*).

“...la fotografía es una forma de conocimiento. Así, ciertos fotógrafos han afirmado que retratan mejor a alguien que les resulta extraño, mientras que otros consideran que sus mejores instantáneas son de aquellos sujetos a quienes conocen mejor. Todas estas consideraciones, aunque contradictorias, son vindicaciones de poder sobre el sujeto.

Las ambiciones de Mapplethorpe son más modestas. Él no va detrás del instante decisivo. Sus fotografías no pretenden ser reveladoras. No mantiene una relación predatoria con sus sujetos. No es un *voyeur*. No trata de pillar a nadie con la guardia baja. La regla en el juego de la fotografía, según Mapplethorpe, es que el sujeto debe cooperar –debe estar iluminado. En la elocuencia y sutileza del encuadre y del modelado de texturas de ropas y pieles, y de las variaciones del color negro, estas instantáneas proclaman a las claras su condición de productos de un impulso más artístico que documental. Seguramente, el propio fotógrafo preferiría decir que son un recuerdo de su propia aivez.

Mapplethorpe quiere fotografiarlo todo; esto es, todo aquello que pueda someterse a la pose (...) Lo que busca, y que podríamos llamar la Forma, es la esencia o la mismidad (*the quiddity or isness*) de la cosa. No la verdad sobre ella, sino su versión más potente” (Susan Sontag: “Certain Mapplethorpes”, en *Certain People: A Book of Portraits*, *op. cit.*).



2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO
<p>El rostro del retratado, el controvertido abogado Roy Cohn, queda en primer término, sobre un fondo negro riguroso. Fotografiado frontalmente, a la altura de los ojos, la faz ocupa el centro de una composición simétrica que, a la vez, desconcierta por la radical abstracción a que somete al sujeto humano respecto del entorno, e incluso del resto de su propio cuerpo.</p>
ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
<p>PUNTO El grano fotográfico apenas resulta visible. El rostro (el objeto del retrato) constituye un único gran punto, cuya ubicación en el centro de la imagen hipnotiza al espectador y evita cualquier tipo de distracción.</p>
<p>LÍNEA Destaca, en primer término, el óvalo del rostro, clausurado y marcadísimo, tan sólo roto por unas orejas puntiagudas y cuya circularidad resalta el cabello, corto y pegado al cráneo. Por otro lado, la simetría de la composición contribuye a agudizar la regularidad de las facciones: la boca recta, la rendija de los ojos, las cejas, las finas arrugas de las mejillas y la cicatriz del perfil derecho, la nariz... Se trata, en todos los casos, de líneas muy marcadas, que imprimen volumen al rostro –y más aún recortado como está sobre un segundo plano neutro y sin relieve.</p>
<p>PLANO(S)-ESPACIO Hay dos, perfectamente diferenciados: el primero está ocupado por el sujeto del retrato, mientras que el segundo se reduce a un fondo oscuro, sin gradaciones tonales ni matices; la preeminencia del plano que ocupa Cohn (figura) sobre el segundo (fondo) es absoluta.</p>
<p>ESCALA Se trata de un primer plano cerrado de un rostro, <i>y sólo del rostro</i>; el resto del cuerpo queda bien a oscuras, bien fuera de campo.</p>
<p>FORMA La redondez y la frontalidad (más el contraste tonal respecto del fondo) dotan a la cara de una apariencia lunar que establece una dialéctica con la cuadratura del formato en que la fotografía se presenta en la totalidad de las reproducciones de que disponemos. La exclusión del resto del cuerpo, de cuello para abajo, no parece obedecer al objetivo empleado, sino a la iluminación aplicada para la ejecución del retrato.</p>
<p>TEXTURA El rostro de Cohn posee una textura tan natural que casi parece tangible. Entre la densidad del negro del fondo y la blancura quemada de puntos muy localizados de la imagen podemos apreciar una gradual y rica gama de grises.</p>
<p>NITIDEZ DE LA IMAGEN El retrato posee una gran nitidez. El plano que ocupa el rostro del retratado se encuentra totalmente enfocado.</p>
<p>ILUMINACIÓN Las leves sombras que la nariz proyecta sobre el perfil derecho permiten suponer que la luz procede de un foco situado por detrás de la cámara, a escasa distancia de la misma y en el lado opuesto, es decir, a la derecha del encuadre. La blancura del rostro, en contraste con la total oscuridad del fondo (desde un hipotético segundo plano, que ocuparía el cuello), invita a pensar en una luz dura y concentrada.</p>
<p>CONTRASTE La imagen posee un contraste medio-alto, desde el negro absoluto del fondo hasta el blanco sobreexposto de áreas muy localizadas (la frente). La contemplación del rostro permite distinguir abundantes grises.</p>
<p>TONALIDAD / B/N-COLOR Se aprecia claramente un conflicto entre la frialdad del retrato en blanco y negro (que connota ausencia de vida y de sentimientos), y la cualidad única que el blanco posee en esta imagen (como único indicio de humanidad en un medio vacío, desolado); por otro lado, contrastan la riqueza de matices en el rostro con la deshumanización del fondo abstracto que lo enmarca.</p>
<p>OTROS No se observan otros elementos destacables.</p>



REFLEXIÓN GENERAL

Nos hallamos ante una imagen figurativa cuya complejidad (y originalidad) radica, precisamente, en su aparente sencillez. La operación expresiva de Mapplethorpe consiste en restar ciertos elementos que, previsiblemente, debieran ser visibles, al enajenar al rostro del sujeto su contexto natural irreductible, esto es, la organicidad del cuerpo humano. El extrañamiento que se deriva de tales elecciones arroja como resultado una imagen polisémica y muy ambigua, como se verá más adelante, cuando abordemos las líneas de interpretación que se abren a partir del análisis de la presente fotografía en todos los niveles.



3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO
<p>PERSPECTIVA</p> <p>Al reducirse el interés al plano que ocupa el rostro, recortado sobre un estricto fondo oscuro, la perspectiva queda denegada. También se diluye la posible existencia de un punto de fuga; por el contrario, el rostro absorbe todo el interés, que, más concretamente, recae en la mirada.</p>
<p>RITMO</p> <p>La sencillez de la fotografía, centrada en un único motivo, anula la relevancia de este aspecto en el caso que nos ocupa.</p>
<p>TENSIÓN</p> <p>Un primer foco de tensión se encuentra en el contraste entre la circularidad del rostro y el cuadrado del marco. En segundo término, surge otra radical discrepancia entre la riqueza formal de la cara de Cohn (los infinitos matices del blanco y negro, la agudeza de las facciones), y la indefinición cromática y formal, casi “cósmica”, del fondo.</p>
<p>PROPORCIÓN</p> <p>No se aprecian distorsiones en la cara. La posición frontal de la cámara acentúa la impresión de que el fotógrafo ha tratado de infundir una apariencia de ecuanimidad a la representación del sujeto; no obstante, la ausencia de ciertas partes del cuerpo (el cuello) que, en buena lógica, debieran distinguirse en campo, constituye una exclusión sutil pero deliberada y, por tanto, tan significativa como cualquier posible deformación a que pudiera haber sido sometido el rostro del fotografiado. Por otra parte, merece la pena insistir aquí en el equilibrio, muy estudiado, entre las formas redonda y cuadrada del motivo principal y del formato, respectivamente.</p>
<p>DISTRIBUCIÓN PESOS</p> <p>Si bien la circularidad y el centrado del motivo, así como la simetría de la imagen, aseguran una distribución de pesos bastante regular, se detecta una ligera pero relevante descompensación: al haber más aire en la parte inferior del encuadre, el borrado del cuerpo a partir del cuello resulta más llamativo.</p>
<p>LEY DE TERCIOS</p> <p>Prácticamente todos los rasgos que identifican el rostro del personaje se localizan en la confluencia de las líneas que, tanto horizontal como verticalmente, dividen la imagen en tres partes (en el cuadrante central de una estructura virtualmente compuesta por nueve unidades de idénticas proporciones).</p>
<p>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</p> <p>El sujeto muestra una estaticidad absoluta, lo que contribuye a dotarlo de una apariencia “inorgánica” estrechamente relacionada con la representación deshumanizada del sujeto que ya se ha apuntado.</p>
<p>ORDEN ICÓNICO</p> <p>Ante la mirada directa que el retratado dirige al objetivo, y la elección del fotógrafo de una posición frontal al sujeto, el espectador no puede sino responder al reto que se le plantea con una mirada igualmente directa a los ojos de Cohn. La presencia del referente es absoluta y no hay cabida aquí para ningún tipo de fragmentación, la fotografía tiende a la “totalidad” y su equilibrio es estático (valga decir, no obstante, que lo inquietante se ve demandado por la ausencia de corporalidad)</p>
<p>RECORRIDO VISUAL</p> <p>Las comisuras de los labios, las líneas de las mejillas y las puntas de las orejas, e incluso el arranque del cabello en las entradas, hacen converger la atención desde un principio en los ojos. La mirada desciende por la nariz a la boca para volver al cabello y, por fin, pasar al fondo.</p>
<p>POSE</p> <p>Se trata de una pose muy consciente de sí misma y estudiada, como indican la frontalidad y la mirada desafiante del sujeto, que se diría acepta sin reparos someterse al escrutinio de la cámara (del fotógrafo) y del espectador.</p>
<p>OTROS</p> <p>No se observan otros elementos destacables.</p>
<p>COMENTARIOS</p> <p>Desde el punto de vista sintáctico, el presente retrato revela la frialdad analítica con que Mapplethorpe afronta la tarea: la posición del sujeto respecto de la cámara, la perspectiva (de la que prescindir), el recorrido que la mirada efectúa por el rostro del personaje... Detrás de todos estos aspectos afloran elecciones coherentes, sutiles y honestas, ya que se sirve de ellas para sugerir al espectador la opinión que el fotografiado le merece, al tiempo que mantiene hacia él un escrupuloso respeto, e incluso le permite desplegar sus armas de seducción.</p>

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN
<p>CAMPO / FUERA DE CAMPO Al quedar oculto el cuello y el resto del cuerpo, el fuera de campo invade el campo en forma de fondo negro abstracto, y provoca un efecto de extrañamiento.</p>
<p>ABIERTO / CERRADO Se trata de un espacio cerrado. De hecho, podemos hablar de un no-espacio, si lo entendemos como “lugar”.</p>
<p>INTERIOR / EXTERIOR Nos hallamos en un espacio imprecisable (tanto que, en un juego de palabras, podría decirse que el rostro de Roy Cohn se encuentra suspendido en una suerte de “espacio exterior”).</p>
<p>CONCRETO / ABSTRACTO La radical abstracción del espacio de la representación contrasta con la absoluta concreción del rostro de un individuo conocido.</p>
<p>PROFUNDO / PLANO Al hallarnos ante un espacio totalmente abstracto, resulta imposible hacer precisión alguna en relación con este parámetro: si bien a simple vista se nos aparece como un plano negro, puede, simbólicamente, interpretarse como su reverso, esto es, como un espacio de una profundidad insondable.</p>
<p>HABITABILIDAD El espacio circundante resulta inhabitable tanto para el espectador como para el propio sujeto; por más que la mirada de Cohn nos interpele, frontal y directamente, nos resulta imposible identificarnos con “un otro” tan radicalmente constituido como tal, reducido a una cabeza cercenada.</p>
<p>PUESTA EN ESCENA Es claramente artificiosa. La elección de un fondo negro sin matices <i>des-califica</i> al personaje, y la renuncia a plantear desde la representación misma un conflicto explícito se erige, en sí, en motivo de conflicto.</p>
<p>OTROS No se observan otros elementos destacables.</p>
<p>COMENTARIOS Paradójicamente, el espacio que rodea al sujeto constituye el elemento más significativo y enigmático de la imagen: ese “no-espacio” constituye la marca autoral más explícita que podemos encontrar en la representación, y, a través de sus principales cualidades (abstracción, indiferenciación), abre la fotografía a las más variadas interpretaciones.</p>

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN
<p>INSTANTANEIDAD El presente retrato parece, más bien, aspirar a mostrar la “eternidad” del personaje, más allá de todo contexto o circunstancia.</p>
<p>DURACIÓN Hay una total ausencia de marcas temporales explícitas. La pose indica, en este caso, que tanto el fotógrafo como el fotografiado han pretendido transmitir una cierta idea sobre el carácter o la personalidad del sujeto, pronunciar un juicio moral trascendente.</p>
<p>ATEMPORALIDAD La negrura del espacio que rodea al personaje acentúa la sensación de atemporalidad que todo retrato de carácter aspira a conseguir.</p>
<p>TIEMPO SIMBÓLICO El tiempo se encuentra aquí suspendido; la representación hace abstracción de las coordenadas espaciales y temporales.</p>
<p>TIEMPO SUBJETIVO El espectador avisado puede leer en esta fotografía la decadencia del todopoderoso Cohn, cuya edad puede conjeturarse a partir de la contemplación de la obra misma o precisarse tomando como base el año de realización y la fecha de nacimiento.</p>
<p>SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD Ambas ideas quedan abolidas a causa de la abstracción.</p>
<p>OTROS No se observan otros elementos destacables.</p>
<p>COMENTARIOS La práctica ausencia de marcas temporales apunta a un cierto concepto de “esencialidad” de la representación de un individuo tan célebre y controvertido como Roy Cohn.</p>



REFLEXIÓN GENERAL

El trabajo compositivo de Robert Mapplethorpe en el retrato de Roy Cohn está marcado por una actitud ambivalente hacia el personaje, con quien establece un duelo directo, y a quien inmortaliza aislado de en el espacio y en el tiempo.



4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA
<p>PUNTO DE VISTA FÍSICO</p> <p>La posición adoptada por el fotógrafo respecto del sujeto, frontal y muy próxima, se traduce en la sensación de intimidad con éste, acentuada por el detalle que la imagen posee en el plano correspondiente al rostro; en cambio, la oscuridad que rodea al personaje constituye una barrera insalvable.</p>
<p>ACTITUD DE LOS PERSONAJES</p> <p>Paralelamente a la posición del fotógrafo, el sujeto adopta una actitud similar: parece salir voluntariamente de la nada, al encuentro de la cámara, mirando directamente al objetivo e interpelando al fotógrafo y al espectador. El rictus de la boca es extraño, ambiguo: igualmente puede leerse como hermético, despectivo, irónico, cómplice...</p>
<p>CALIFICADORES</p> <p>La elección del blanco y negro; la situación del sujeto en un espacio abstracto, extraño e inhóspito; la reproducción escrupulosa de las facciones, hasta en las imperfecciones de la piel... son calificadores enmascarados, originales y desconcertantes. Además, algunos rasgos físicos, como los ojos entrecerrados o la forma puntiaguda de las orejas, dotan a Cohn de un aire deliberadamente mefistofélico.</p>
<p>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD</p> <p>La transparencia se rompe con la denegación del espacio, que sólo cabe atribuir a un enunciador poderoso y consciente de sí mismo, quien, si bien no se materializa en la propia representación, sí que lleva a cabo operaciones que reclaman interpretaciones en clave de intencionalidad autoral.</p>
<p>MARCAS TEXTUALES</p> <p>La abstracción del fondo; el contraste entre la negrura de éste y la blancura del rostro; la proximidad y la frontalidad del punto de vista... constituyen las marcas textuales en que se aprecia de una manera más clara la existencia de un enunciador que maneja los hilos de la representación.</p>
<p>MIRADAS DE LOS PERSONAJES</p> <p>Los ojos del personaje revelan un hastío quizás fingido. La frontalidad y la mirada directa sugieren que Cohn se presta a un juego cuando menos ambiguo y se somete al juicio del espectador aun asumiendo que el punto de vista del fotógrafo puede influir decisivamente. La aceptación del reto supone en sí un gesto de gran confianza en su poder de convicción.</p>
<p>ENUNCIACIÓN</p> <p>La existencia de la instancia enunciativa sólo puede inferirse a partir de las marcas textuales aludidas; es la suya, por tanto, una ausencia del encuadre que no encubre una intervención desde el exterior y que, con un simple vistazo, se intuye como obvia.</p>
<p>RELACIONES INTERTEXTUALES</p> <p>Según Richard Marshall ("Mapplethorpe's Vision", <i>op. cit.</i>), Mapplethorpe desarrolló, con el paso de los años, una especial estima por los retratos de Nadar, las fotografías de Julia Margaret Cameron y los desnudos, retratos y naturalezas muertas de Edward Weston; también se interesó por el control y el diseño de los soportes de Fred Holland Day, y manifestó respeto por las obras de Marcel Duchamp, David Hockney, Man Ray, Edward Ruscha y Andy Warhol. Todas estas influencias se encuentran, en mayor o menor medida, presentes en la fotografía que nos ocupa.</p> <p>Concretamente, Mapplethorpe había empezado a través de Warhol a relacionarse con las celebridades y figuras de moda, y de él había aprendido, de primera mano, la importancia de la autopromoción; ambos realizaron, a lo largo de sus respectivas carreras, una abundantísima cantidad de autorretratos, en los que Mapplethorpe se presentaba frecuentemente con rasgos diabólicos. Por otro lado, la iluminación del rostro abstrayéndolo de su entorno remite a las prácticas del <i>pop-art</i>, de cuya influencia se nutrió Mapplethorpe desde sus comienzos.</p>
<p>OTROS</p> <p>No se observan otros elementos destacables.</p>
<p>COMENTARIOS</p> <p>Hay en este retrato una tensión psicológica tan extraordinaria como implícita entre fotógrafo y fotografiado, cuyo enfrentamiento expreso revela asimismo una considerable ironía por parte de ambos.</p>



INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

Para una mejor comprensión de la imagen y de nuestro análisis, conviene aquí dejar constancia, aunque sea brevemente, de los hechos del retratado: nacido en Nueva York en 1927, Roy Marcus Cohn fue con poco más de veinte años ayudante del fiscal del distrito de Manhattan. Estrechamente vinculado a Joseph McCarthy y Edgar Hoover, Cohn participó en la Caza de Brujas, concretamente en los juicios contra los once líderes del Partido Comunista y contra el matrimonio Rosenberg.

Tras la publicación de los primeros rumores acerca de su homosexualidad (que jamás admitió) en 1953 y una moción de censura contra McCarthy, Cohn dimitió y se unió a un bufete de lujo de Nueva York, para el que defendió a *capos* mafiosos como Tony Salerno, Carmine Galante o John Gotti. En sus últimos años, su brillante expediente se vio salpicado por múltiples escándalos de corrupción, por las que llegó a ser apartado de la abogacía dos meses antes de su muerte, a causa del SIDA, en 1986.

A la luz de estos datos, el retrato de Cohn por parte de Mapplethorpe resulta aún más enigmático: ¿se trata, acaso, de un ajuste de cuentas? ¿Un guiño de complicidad? ¿Cómo interpretar el contraste entre blanco y negro? ¿Representa, quizás, el maniqueísmo del personaje? ¿Es la oscuridad que rodea a Cohn una simbólica condena moral? Imposible responder categóricamente a ninguna de estas preguntas o decantarse por una única opción; ni siquiera podemos afirmar con seguridad si el personaje está poniéndose bajo los focos o retirándose de ellos.

Podemos esbozar algo parecido a una respuesta evocando los autorretratos en que Mapplethorpe se presentaba, como aquí muestra a Cohn, como un ser diabólico; y no se nos oculta la ironía de que fotógrafo y fotografiado murieran, en menos de una década, como consecuencia de la misma fatal enfermedad. Católico de educación, homosexual declarado y profesional del escándalo, el artista conocía la ambigüedad consustancial a la vida. Seguramente le divertiría el despellejamiento público y la satanización a que durante décadas estuvo sometido Cohn, quien, lejos de defenderse o darse por ofendido, prefirió rentabilizar en términos de imagen. No sería ilógico que sintiera hacia el odioso y fascinante leguleyo una mezcla irreprimible de repugnancia y simpatía que, consciente o inconscientemente, pone de relieve el retrato que le dedicó: Cohn es aquí el único foco de atención, insidiosamente próximo y de mirada hipnótica. Una palabra sintetiza todas las antítesis implícitas: “absorción”, puesto que Mapplethorpe –y, con él, el espectador– se hallan absortos en la contemplación de un rostro que, a su vez, parece estar en trance de ser absorbido, engullido por la nada. La situación podría representar un *impasse*, pero el fotógrafo toma una medida de precaución determinante, que podríamos calificar como *moral*, por nosotros: le sustrae la corporeidad y anula su poder para ofrecérselo, así, suspendido y aislado en un espacio afortunadamente inaccesible.

Análisis realizado por:

Agustín Rubio Alcover (Grupo ITACA-UJI)