

Mapplethorpe's Search for Intense, Ordered Beauty

JONATHAN NELSON

I. THE ARTIST'S HAND

In his studio, the highly artificial setting for virtually all his photographs, Robert Mapplethorpe arranged the world for his viewfinder.¹ "He'd look at a scene," said Dimitri Levas, the photographer's friend and art director, "and see what the essence of it was and try to figure out how to make it into a perfect form."² Another friend, Susan Sontag, explored a similar notion in the preface Mapplethorpe asked her to write for *Certain People* (1986): "What he looks for, which could be called Form, is the quiddity or isness of something. Not the truth about something, but the strongest version of it."³ Sontag, the New York intellectual most attuned to fellow aesthetes like Mapplethorpe, isolated one key quality most others have overlooked. The photographer constructed his own truth, expressing himself with carefully crafted images. Though Mapplethorpe enjoyed socializing with the cultural elite, he repeatedly emphasized that he was not an intellectual. Mapplethorpe presented what he perceived as the essence of his subject: Form, in its most intense state.

Mapplethorpe found raw material in his corner of New York City in the 1970s and 1980s, and presented all subjects with equal status: socialites and participants in sadomasochistic rituals, white female bodybuilders and black male nude models, carefully cut flowers and dramatically cropped bodies. He usually photographed them straight on, in perfect focus, and well illuminated, without filters, unusual lenses, or multiple exposures. These highly calculated artistic choices create the illusion of a direct, straightforward depiction of the world. Many see honesty in his works, and the slippery concept of truth winds through discussions about them. Mapplethorpe himself observed, "I think there is a directness in my approach to life which comes through in the photographs. I would like to think it's about being honest."⁴ But Mapplethorpe did not confuse this with any pretense of objective truth. On the beauty of the sitters in his portraits, he said, "It's seen as a lie, but it's my truth, so it's not a lie to me."⁵ We hear much the same point from Sam Wagstaff,



FIG. 1 Robert Mapplethorpe
Mapplethorpe's Apartment
(from *House & Garden* series), 1988

Mapplethorpe, alla ricerca di una bellezza intensa e ordinata

JONATHAN NELSON

I. LA MANO DELL'ARTISTA

Nello studio fotografico, che costituì lo scenario artificiale di quasi tutte le sue immagini, Robert Mapplethorpe organizzava la realtà in funzione del mirino della sua macchina fotografica¹. Dimitri Levas, suo amico nonché direttore artistico, racconta: «Egli osservava una situazione e ne carpiva l'essenza, cercava il modo di renderla come forma perfetta»². Susan Sontag, anch'essa amica di Mapplethorpe, indagava un concetto simile nella prefazione che il fotografo le aveva chiesto di scrivere per il libro *Certain People* (1986): «Quello che lui cerca, che potremmo definire Forma, è la quiddità o essenza delle cose. Non tanto la verità quanto la versione più accentuata delle cose»³. La Sontag, l'intellettuale newyorkese più vicina agli esteti come Mapplethorpe, individuava una caratteristica essenziale che a molti altri era sfuggita. Il fotografo solleva plasmare una verità tutta sua, esprimendosi attraverso immagini meticolosamente costruite. Sebbene a Mapplethorpe piacesse socializzare con l'ambiente dell'*élite* culturale, egli ripeté enfaticamente più volte di non sentirsi un intellettuale. La sua arte proponeva ciò che egli aveva percepito come l'essenza del soggetto che aveva davanti, ovvero la Forma, nella sua manifestazione più intensa.

Mapplethorpe si procurava la "materia prima" nel suo angolo della City newyorkese degli anni Settanta e Ottanta, ponendo sullo stesso piano tutti i soggetti: dai frequentatori dei salotti ai partecipanti alle pratiche sadomaso, dalle donne culturiste ai neri nudi che usava come modelli, dai fiori accuratamente recisi ai corpi ritagliati in modo ricercato. Egli li fotografava per lo più frontalmente, mettendoli perfettamente a fuoco, illuminandoli molto bene e senza ricorrere a filtri, lenti particolari o esposizioni multiple. Queste scelte artistiche estremamente calcolate davano l'illusione di una restituzione diretta e puntuale della realtà. Erano in molti a vedere nelle sue opere la sincerità, ricorrendo a un concetto sdruciolevole come quello di verità, spesso serpeggiante nei discorsi sull'arte di Mapplethorpe. Egli osservava: «Penso che nel mio approccio alla vita vi sia una certa immediatezza, che emerge nelle mie foto. Mi piace pensare che ciò abbia a che fare con la sincerità»⁴. Tuttavia Mapplethorpe non confondeva tale concetto con la verità oggettiva. A proposito del fatto che nei suoi ritratti le persone apparivano sempre avvenenti, egli diceva: «Qualcuno la interpreta come una menzogna ma è la mia verità, quindi per me non è affatto una bugia»⁵. Lo stesso punto di vista emerge dalle parole di Sam Wagstaff, il perspicace curatore che fu mentore, benefattore e compagno di Mapplethorpe: «Penso sia una delle persone più sincere che io abbia mai incontrato. È totalmente votato alla verità. Ora, la verità è come uno la vede... Quello che per un certo individuo è una verità, per un altro potrebbe essere una menzogna»⁶. Tuttavia molti autori continuano a lodare o a condannare le fotografie di Mapplethorpe sulla base di un presupposto valore documentaristico e dilatano il concetto di verità in modo da farvi rientrare anche lo stile di queste immagini.

In tutte le opere la mano dell'artista – visibile o invisibile – è comunque una presenza che esercita il controllo. Nel 1978 essa apparve fugacemente nel primo cortometraggio da lui diretto: *still moving / patti smith*, 1978 (CAT. 110)⁷. Qui si vede il fotografo mentre sistema accuratamente la posa del braccio di colei che fu il suo primo amore, la sua prima modella e musa; infine egli la immortalava in un'immagine fissa⁸. Fu lo stesso Mapplethorpe a sottolineare in un'intervista l'importanza della mano dell'artista: «Essere fotografato da me diventa un evento... è tutto completamente sotto il mio controllo. Non ci sono istantanee. Nulla è lasciato al caso. Tra me e il mio soggetto si realizza una sorta di *performance*»⁹. Nel corso di queste *performances* il controllo di Mapplethorpe si spingeva ben oltre il posizionamento delle figure, dei fiori o dei vari supporti e andava ben al di là della scelta degli sfondi che appaiono nella maggior parte delle sue opere. Un'ossessione per l'organizzazione governava la composizione generale, che gli si palesava all'interno del mirino della sua Hasselblad 500 (1988, FIG. 1). Questa macchina fotografica ad alta precisione, completamente manuale, che Mapplethorpe iniziò a usare nel 1975, costrinse il fotografo a lavorare adagio e a organizzare le opere all'interno di un perimetro perfettamente quadrato. «Mi piace l'aspetto formale di un quadrato all'interno di un foglio di carta rettangolare», diceva¹⁰. Questo tipo di sensibilità appare già nelle prime foto scattate con la Hasselblad. Di fronte all'autoritratto (1975, FIG. 2) la nostra attenzione è attratta non solo dalla mano di Mapplethorpe, ma anche dal suo modo di manipolare la composizione. Egli ha tagliato fuori con risolutezza una parte del volto dall'espressione esuberante e del corpo proteso, lasciando giusto un alito di spazio vibrante tra il dito indice e il bordo dell'immagine.



FIG. 2 Robert Mapplethorpe
Self Portrait, 1975

the visionary curator who became Mapplethorpe's mentor, benefactor, and companion: "I think he is one of the most honest people I've ever met. He is absolutely wedded to the truth. Now truth is how one sees it. ... One man's truth is another man's lie."⁶ Many authors, however, continue to praise or damn Mapplethorpe's photographs for their purported documentary value, and stretch the notion of truth to include the style of these works.

The hand of the artist, seen or unseen, is a controlling presence in all his works. It appears briefly in *still moving/patti smith*, 1978 (CAT. 110), the first short movie he directed.⁷ We see Mapplethorpe carefully adjust the arms of his first love, model, and muse; later, he takes a still photograph of her.⁸ In an interview, Mapplethorpe himself stressed the importance of the artist's hand. "It becomes an event, being photographed by me. ... It's completely controlled. There are no snapshots. Nothing casual. A performance happens between me and the subject."⁹ During these performances, Mapplethorpe directed more than the positioning of figures, flowers, and props, or the choice of backdrops that appear in most works. An obsession with organization dictated the overall composition, as it appeared in the viewfinder of his Hasselblad 500 (1988, FIG. 1). This high-precision, fully manual camera, which Mapplethorpe started using in 1975, forced the photographer to work slowly and to arrange his works within a perfect square. "I like the formal consideration of a square on a rectangular piece of paper."¹⁰ This interest is already apparent in his first Hasselblad photographs. Mapplethorpe's *Self Portrait*, 1975 (FIG. 2) focuses our attention on both his hand and his handling of the composition. He had boldly cropped the gleeful face and lunging body, keeping only a sliver of charged space between the index finger and the edge.

Though Mapplethorpe's interest in cropping appeared in some Polaroids, this passion for tight compositions within a square did not develop until he began working with the Hasselblad. It dominates two portraits of men who played fundamental roles in Mapplethorpe's early development: *John McKendry*, 1975 (FIG. 3), the curator of prints and photography at the Metropolitan Museum of Art, who bought Mapplethorpe his first Polaroid camera in 1971;¹¹ and *Sam Wagstaff*, 1978 (FIG. 4), the man who gave him the Hasselblad four years later.¹² The close-up portraits compel viewers to consider the role of the photographer, who nearly forced the sitters off the right-hand edge. Patti Smith described the photograph of McKendry, taken shortly before his death, as "a compassionate, deliberate statement in double entendre. Aware that the light would soon go out on his subject, the bulging eye is juxtaposed with the double socket."¹³ Mapplethorpe's aggressive cropping of *Sam Wagstaff* accentuated his eye, famed in the New York art world for its ability to detect quality. He looks out directly at the viewer with supreme self-confidence.

Sontag found this characteristic throughout Mapplethorpe's portraits in *Certain People*. She explained that the title, selected by the artist, had a double meaning. "There is 'certain' in the sense of some, and not others; and 'certain' in the sense of self-confident, sure, clear."¹⁴ We see this self-assuredness in the figures portrayed, but also in the photographer's mode of depiction. In most works Mapplethorpe celebrates strength with a decisive, clear style. In Mapplethorpe's celebrated cover for Patti Smith's *Horses* (1975), and in another print taken the same day (CAT. 35), we see the noble punk warrior who proudly declared, "Rock 'n' roll is royal warfare."¹⁵ But Mapplethorpe presented Smith as timid in a little-known portrait taken the following year (1976, FIG. 5). The fragility of the nude figure, clinging to the radiator, contrasts with the strength of the insistent horizontal bars. Smith appears subsumed by the rigid geometry of the barren loft. Writing soon after this photograph was taken, she observed, "The subject is synonymous with the space in which she is encaged."¹⁶ Mapplethorpe explored space in these portraits to present his truth, in its strongest version.

Beginning in about 1975, the artist's many friends and lovers no longer played the leading role in Mapplethorpe's photographs. The true protagonist became Mapplethorpe's use of two qualities, identified in a previously unpublished interview from 1978: "The formality and intensity of the early photographers are evident in what I do."¹⁷ As we shall see, the 19TH-century images that Mapplethorpe and Wagstaff started collecting in 1973 certainly had a powerful impact on the photographer. But these Victorian works have neither the clean, pure organization nor the dynamic muscular tension that characterizes Mapplethorpe's mature photographs. Though Mapplethorpe never discussed this in interviews, he must have learned a great deal from Minimalist and Italian Renaissance Art, especially from the works of Brice Marden and Michelangelo. Mapplethorpe was familiar with their paintings and sculptures, and even discussed them with some friends. A consideration of these artists helps us appreciate Mapplethorpe's formality and intensity.

Most critics and viewers do not focus on these two qualities, much less on their sources. "Robert Mapplethorpe is best known for his portraits of the rich and famous and for his investigations into the darker side of sexual fantasy."¹⁸ This observation, written by his friend Mario Amaya in 1978, when he curated Mapplethorpe's first museum exhibition, still holds true



FIG. 3 Robert Mapplethorpe
John McKendry, 1975

Sebbene l'inclinazione per l'inquadratura tagliata fosse emersa già in alcune Polaroid, la passione per le composizioni compattate all'interno di un quadrato non si esplicitò compiutamente fino a quando Mapplethorpe non ebbe adottato la Hasselblad. Questa tendenza appare dominante nei ritratti di due figure che ebbero un ruolo fondamentale all'inizio del suo sviluppo come fotografo. Si tratta di *John McKendry*, 1975 (FIG. 3), curatore del Dipartimento di stampe e fotografia al Metropolitan Museum of Art, il quale nel 1971 gli regalò la prima macchina per Polaroids¹¹, e di *Sam Wagstaff*, 1978 (FIG. 4), che quattro anni dopo diede a Mapplethorpe la Hasselblad¹². I due primi piani inducono gli spettatori a riflettere sull'intervento del fotografo, il quale sembra quasi aver spinto le figure fuori del bordo destro dell'immagine. Così Patti Smith descrive la foto di McKendry, scattata poco prima della morte del comune amico: «Sotto una luce compassionevole, nondimeno, con il debito doppio senso. Conscio che presto la luce del suo soggetto si sarebbe spenta, giustappone l'occhio sporgente alla doppia presa elettrica»¹³. L'inquadratura particolarmente forzata, adottata per *Sam Wagstaff*, pone l'enfasi sull'occhio del curatore, ben noto nel mondo artistico newyorkese per l'abilità nell'individuare la qualità. Profondamente sicuro di sé, il soggetto guarda dritto verso lo spettatore.

La Sontag ravvisava questa caratteristica in tutti i ritratti pubblicati da Mapplethorpe in *Certain People*. La scrittrice spiegava che il titolo, scelto dall'artista, aveva un doppio significato: «Da un lato "certe" nell'accezione di alcune e non altre, dall'altro "certe" nel senso di sicure di sé, determinate, ben definite»¹⁴. Ritroviamo questa consapevolezza di se stessi non solo nei personaggi ritratti ma anche nel modo di ritrarli, caratteristico del fotografo. Nella maggior parte delle sue opere Mapplethorpe ne esalta l'aspetto con uno stile chiaro e deciso. Nella sua celebre immagine per la copertina dell'album *Horses* (1975) di Patti Smith, come anche in un'altra foto scattata lo stesso giorno (CAT. 35), vediamo la nobile guerriera del punk che allora dichiarava con orgoglio «Il Rock 'n' roll è un combattimento regale»¹⁵. Invece, in un altro ritratto poco noto eseguito l'anno successivo (1976, FIG. 5), Mapplethorpe ci offre l'immagine di una Patti Smith particolarmente timida. La fragilità della figura nuda, aggrappata al radiatore, contrasta con la forza e l'insistente orizzontalità delle sbarre. La Smith appare inquadrata dalla rigida geometria dell'appartamentino spoglio. Poco dopo aver posato per questa foto, la cantante osservava: «Il soggetto diventa sinonimo dello spazio nel quale è ingabbiato»¹⁶. In questi ritratti Mapplethorpe esplorò il concetto di spazio, allo scopo di presentare la propria visione della verità, nella versione, appunto, «più accentuata».

A partire dal 1975 circa, non furono più i vari amici e amanti dell'artista a giocare un ruolo di primo piano nelle foto di Mapplethorpe. A fare da protagonista fu l'impiego di due caratteristiche, che egli puntualizzava in un'intervista finora rimasta inedita, rilasciata nel 1978: «In ciò che faccio emergono la formalità e l'intensità dei pionieri della fotografia»¹⁷. Come vedremo, appare chiaro l'impatto esercitato su Mapplethorpe dalle fotografie del XIX secolo, che lui e Wagstaff iniziarono a collezionare nel 1973. Tuttavia queste immagini vittoriane non possiedono l'organizzazione pura e cristallina né la tensione dinamica ed energica, caratteristiche delle opere mature di Mapplethorpe. Sebbene non avesse mai affrontato pubblicamente questo punto, l'artista doveva aver imparato molto dalla lezione del Minimalismo e dell'arte italiana del Rinascimento, in particolare dalle opere di Brice Marden e di Michelangelo. Mapplethorpe conosceva i dipinti dell'uno e le sculture dell'altro e gli era capitato di parlarne con vari amici. Considerate le opere dei due artisti, appariranno più chiari due importanti aspetti di Mapplethorpe: la formalità e l'intensità.

La maggioranza del pubblico e della critica non si sofferma su queste due caratteristiche e tanto meno sulle sorgenti dalle quali esse derivano. «Robert Mapplethorpe è noto soprattutto per i ritratti di personaggi ricchi e famosi e per aver esplorato il lato oscuro delle fantasie sessuali»¹⁸. Queste osservazioni, scritte nel 1978 da Mario Amaya, l'amico del fotografo che curò la prima mostra dell'artista in un contesto museale, sono tuttora valide. Mapplethorpe raggiunse la notorietà grazie a un piccolo gruppo di opere particolarmente rivoluzionarie nell'ambito della fotografia: le immagini esplicite di peni eretti o di pratiche omosessuali, tredici delle quali apparvero in *X* portfolio (1978). In queste opere, come nei ritratti di gente famosa del mondo dello spettacolo, realizzati da Mapplethorpe nel corso di tutta la sua pur breve carriera, potrebbe sembrare che il protagonista sia il soggetto, dalla coppia vestita in pelle nera e adorna di catene al musicista rock. Tuttavia Amaya, che rimase vicino a Mapplethorpe per molti anni, offriva un'interpretazione del tutto diversa: «Prendere il sadomasochismo e trasformarlo, dandogli quel tocco di stile che si ritrova nel mondo del *jet set*, indica che in questi soggetti lui cerca delle similitudini di stile piuttosto che di contenuto... Non conta chi sono o ciò che fanno ma come lui li tratta dal punto di vista della forma»¹⁹. Analogamente Joan Didion riteneva che nelle foto di Mapplethorpe le figure o le azioni costituissero solo un pretesto. Il fotografo chiese all'autrice di scrivere l'introduzione del volume *Some Women* (1989), che si conclude con le seguenti osservazioni sulle foto di Mapplethorpe: «Il vero soggetto era proprio quella simmetria in base alla quale egli aveva disposto le cose»²⁰.

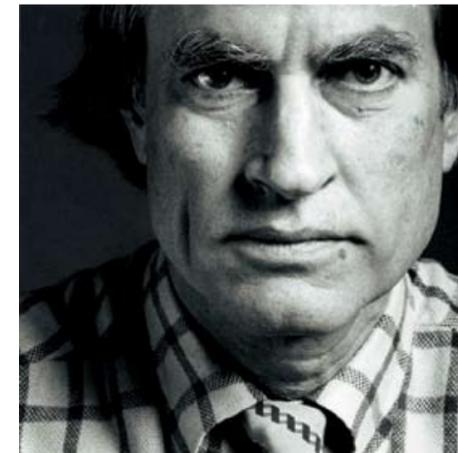


FIG. 4 Robert Mapplethorpe
Sam Wagstaff, 1978



FIG. 5 Robert Mapplethorpe
Patti Smith, 1976

today. Mapplethorpe achieved notoriety for a small number of works that were revolutionary for art photography, such as graphic images of erect penises or homosexual sex; thirteen of these appeared in the *X* portfolio (1978). In these works, and in the portraits of famous performers made by Mapplethorpe throughout his short career, the protagonist would seem to be the subject itself: the couple in leather and chains, for example, or the rock 'n' roll musician. But Amaya, a friend of the artist for many years, offered a radically different interpretation. "To take S&M [sodomasochism] and give it the same stylish twist that exists in jet set living indicates he is searching these subjects for similarities of style rather than content. ... It's not who they are or what they are doing, it is how they are formally treated."¹⁹ Similarly, Joan Didion believed that the figures or acts provided only the nominal subjects in the photographs by Mapplethorpe. He had asked her to write the introduction to *Some Women* (1989), which ends thus: Mapplethorpe's "subject was finally that very symmetry with which he himself had arranged things."²⁰

To understand better Mapplethorpe's views, we can turn to his own words. Over three dozen interviews, recorded in print or on film, capture the artist's voice.²¹ Clear and direct, it shares some qualities with his photographs, though never their formality and intensity. Mapplethorpe's sense of humor, his light touch, and the accessibility of his comments offer a refreshing contrast to the philosophical musings by many of his contemporaries. Mapplethorpe expressed an artistic vision that varied little throughout his life. These observations correspond very closely to those made by his friends and collaborators who agreed, when recently asked about the photographer's views, that Mapplethorpe rarely discussed art. When he did, Patti Smith added, his comments expressed the "crystallization" of his ideas. On occasion Mapplethorpe explained the motivation behind his decisions. Not long before his death in 1989 at the age of 43, he stated, "My work is about order. I'm a perfectionist."²² By then Mapplethorpe was concerned about his legacy, but he had often made similar comments long before he was diagnosed with AIDS. "I'm looking for perfection in form. I do that with portraits. I do it with cocks. I do it with flowers. It's not different from one subject to the next. I am trying to capture what could be sculpture."²³

This volume, as well as the exhibition it accompanies, explores Mapplethorpe's search for perfection as he moves from one subject to the next, with special attention to sculptural images. The selected images not only exemplify Mapplethorpe's highly distinctive style but also reveal his interest in Form.²⁴ In discussing one of these photographs, of the painter *James Ford, 1979* (CAT. 30), Mapplethorpe said, "I love working with bounce light, but it is very hard to do, that triangle of light. When I can get geometry in light, I am really pleased."²⁵ Viewers today can delight in his fascination with light and geometry, regardless of the subject. It contributes to the elegant, confident, and powerful voice we perceive in Mapplethorpe's photographs, whether they depict a carefully composed bouquet of cut flowers (*Tulips, 1977, CAT. 39*), a highly geometric and rigidly profiled portrait (*Katherine Cebrían, 1980, CAT. 40*), a flexing, white, female bodybuilder covered in clay (*Lisa Lyon, 1982, CAT. 71*), a nude black male model positioned within a white circle (*Thomas, 1987, CAT. 3-6*), or a frightening figure in leather crouching beside a ladder (*Jim, Sausalito, 1977, CAT. 34*).

The theme of this exhibition, though broad, does not encompass several powerful works by Mapplethorpe, such as the portraits of McKendry, Wagstaff, and Smith discussed above, or most of the S&M images. Mapplethorpe felt that the sex pictures "are probably the most potent of pictures I have ever taken ... though I don't think they're any more important than my other pictures."²⁶ The novelty of the subject originally attracted Mapplethorpe: "Great photographers didn't do graphic pictures of sexuality. And I thought that it's an area that's unexplored, therefore, it's interesting."²⁷ He often explained the originality of his approach: "I had the idea of taking sexual images and doing it a little differently than it had been done before—having a formalist approach to it all."²⁸ But once he had explored the S&M theme, it lost its appeal. "I've already recorded that," he explained in 1983. "There's not much point in repeating myself."²⁹ Already, a year earlier, Mapplethorpe had expressed his exasperation about this attention to the sex pictures. "That's done, why are they still talking about that?" he would ask Edward Mapplethorpe, his brother and studio assistant.

Now, more than ever, people are still talking about those works. In 1989, the photographer achieved international fame for two main reasons. First, Mapplethorpe became one of very few celebrity victims of AIDS at that time to discuss his disease publicly. Second, some of his most sexually explicit photographs led to the cancellation of a major exhibition in Washington, D.C., then became the center of hearings in a Cincinnati court and in the United States Senate.³⁰ Even before this controversy dominated the news, Mapplethorpe's life and work began to symbolize the freedom and dangers of gay liberation. An often cited essay from *Vanity Fair* described Mapplethorpe as "the man who had taken the sexual experience to the limits in his work, a documentarian of the homoerotic life in the 1970s at its most excessive."³¹ Most articles written

Per comprendere meglio il punto di vista di Mapplethorpe, possiamo rifarci alle sue stesse parole. La voce dell'artista ci parla attraverso oltre tre dozzine di interviste, in parte su carta stampata in parte in video²¹. Questa voce ha in comune con le fotografie di Mapplethorpe molte qualità, tra le quali la chiarezza e l'immediatezza ma non la formalità e l'intensità. Il senso dell'umorismo, il garbo e l'accessibilità dei suoi commenti sono come una boccata d'aria, rispetto al cogitare filosofeggiante di molti suoi contemporanei. La visione artistica del fotografo rimase pressoché invariata per tutta la vita. Inoltre, le osservazioni da lui formulate sulla propria opera coincidono con quelle rilasciate da amici e collaboratori, i quali, intervistati recentemente a riguardo delle opinioni da lui manifestate, concordano sul fatto che egli raramente discuteva di questioni artistiche. Quando ciò accadeva, aggiunge Patti Smith, si trattava di commenti che esprimevano la "cristallizzazione" delle idee di Mapplethorpe. Solo occasionalmente egli spiegò le ragioni alla base di una certa scelta. Poco prima di morire nel 1989, all'età di 43 anni, egli dichiarava: «La mia opera si basa sull'ordine. Io sono un perfezionista»²². Sebbene all'epoca si ponesse il problema della propria eredità artistica, Mapplethorpe si era espresso in modo simile ben prima che gli venisse diagnosticato l'AIDS. «Cerco la perfezione nella forma. Lo faccio con i ritratti, lo faccio con i peni, lo faccio con i fiori. Un soggetto piuttosto che un altro non fa differenza. Cerco di catturare quello che mi appare scultoreo»²³.

Il presente volume, insieme alla mostra che lo accompagna, illustra il modo in cui Mapplethorpe investigava il tema della perfezione spostandosi da un soggetto all'altro, con un'attenzione particolare per le immagini scultoree. La scelta delle fotografie esposte intende esemplificare lo stile che caratterizza l'opera di Mapplethorpe e rivelare l'interesse dell'artista per la Forma²⁴. Parlando della foto del pittore *James Ford, 1979* (CAT. 30), realizzata nel 1979, il fotografo diceva: «Questo ritratto è più costruttivista di altri. Amo lavorare con la luce riflessa ma è molto difficile ottenere un triangolo di luce come quello. Sono molto soddisfatto quando riesco a geometrizzare la luce»²⁵. Anche noi, oggi, prescindendo dal soggetto dell'immagine, possiamo godere del gusto dell'artista per la luce e la geometria. Questa passione di Mapplethorpe contribuì a conferire un'espressività elegante, disinvolta e decisa alle sue foto, che esse descrivano un mazzo di fiori recisi sistemati con cura (*Tulips, 1977, CAT. 39*), un ritratto estremamente geometrizzato e nitidamente scontornato (*Katherine Cebrían, 1980, CAT. 40*), una culturista bianca in posa flessa e ricoperta di creta (*Lisa Lyon, 1982, CAT. 71*), un modello nero nudo collocato all'interno di un cerchio (*Thomas, 1987, CAT. 3-6*) o una spaventosa figura in pelle nera, accovacciata accanto a una scala a pioli (*Jim, Sausalito, 1977, CAT. 34*).

Il tema della presente mostra, sebbene ampio, non abbraccia diverse opere particolarmente intense di Mapplethorpe, come i citati ritratti di McKendry, Wagstaff e Patti Smith né la maggior parte delle immagini sadomaso. A proposito di queste ultime Mapplethorpe diceva: «Probabilmente sono tra le foto più potenti che abbia mai fatto... tuttavia penso che la loro importanza non sia superiore rispetto a quella di altre immagini»²⁶. In origine Mapplethorpe era rimasto attratto dal tipo di soggetto, che costituiva un aspetto innovativo: «I grandi fotografi non avevano mai fatto foto esplicite di soggetto sessuale. Così ho pensato: questo mi interessa poiché è un settore inesplorato»²⁷. Spesso gli era capitato di spiegare l'origine di tale approccio: «Mi era venuta l'idea di prendere le immagini di sesso e di farne qualcosa di diverso rispetto a quanto era stato fatto in precedenza, avendo io un approccio formalista a tutto ciò»²⁸. Tuttavia, una volta esplorato in lungo e in largo, il tema sadomaso perse la sua attrattiva. «Ormai l'ho indagato», disse nel 1983, «non ha molto senso che io mi ripeta»²⁹. Già l'anno precedente Mapplethorpe aveva manifestato la propria esasperazione per questa attenzione eccessiva verso le immagini di sesso. «È acqua passata, non capisco perché ancora ne parolino», si interrogava, rivolgendosi al fratello Edward, suo assistente.

Oggi, più che mai, si fa ancora un gran parlare di queste opere. Nel 1989 Mapplethorpe aveva raggiunto la fama internazionale principalmente per due ragioni. La prima è che il fotografo fu una tra le poche persone celebri, colpite dall'AIDS, a parlare pubblicamente della malattia. La seconda è che a causa di alcune immagini di sesso esplicito un'importante mostra dell'artista venne cancellata a Washington, D.C. e divenne un caso giudiziario sia presso la corte di Cincinnati sia presso il Senato degli Stati Uniti³⁰. Ma già prima che queste controversie dominassero i notiziari, la vita e l'opera di Mapplethorpe avevano iniziato a rappresentare il simbolo della libertà e dei pericoli insiti nell'emancipazione gay. Un saggio spesso citato, apparso nella rivista *Vanity Fair*, descriveva il fotografo come «l'uomo che aveva portato l'esperienza sessuale ai limiti estremi della propria opera, documentando l'attività erotica omosessuale degli anni Settanta nei suoi eccessi più estremi»³¹. La maggior parte degli articoli sull'opera di Mapplethorpe, apparsi negli ultimi vent'anni su riviste sia popolari sia specialistiche, sono incentrati quasi esclusivamente su due temi: la censura e l'"arte gay". Di fatto, sostenitori e detrattori hanno contribuito a etichettare l'artista e a far deviare l'attenzione dagli obiettivi dichiarati del fotografo.

FIG. 6 Robert Mapplethorpe
Mapplethorpe's Apartment
(from *House & Garden* series), 1988



about Mapplethorpe's work over the last twenty years, in both popular and scholarly journals, focus almost exclusively on two topics: censorship and "gay art." Both Mapplethorpe's supporters and detractors have pigeonholed the artist and shifted attention away from his own stated goals.

In about 1980, Mapplethorpe finished making S&M images, and a few years later he described this cycle as completed and surpassed.³² For the rest of his life, he generally applied his "formalist approach" to relatively traditional subjects: flowers and muscular nudes with "classically" sculpted bodies. Mapplethorpe's obsession with the New expressed itself primarily in the gender and race of the sitters; he often depicted female bodybuilders, above all Lisa Lyon, and black males. Speaking about the photographs of African-American men, Mapplethorpe specifically noted their absence from the art historical tradition. "If you went through the history of nude male photography, there were very few black subjects."³³ Similarly, speaking about Lyon, he said, "It's the first time I've seen a form like that. It's completely new territory. When I first saw her undraped, it was hard to believe that this little girl could have this form."³⁴ The photographer extended this interest in the New to embrace all of his work: "I see something in the camera that I've never seen before, and that's my point in taking pictures, to see something a little differently."³⁵ Even outside of the studio, Mapplethorpe continued his search for "perfection in form," which extended to all aspects of his life. "I like to collect things that other people are not collecting. ... I collect Scandinavian ceramics in particular; there are shapes I had not seen before. I've incorporated some of them in my photographs. ... I love objects, and I love arrangements."³⁶ In his home (1988, FIGS. 6, 7), and in his studio, he carefully arranged objects and statuesque figures to create original, perfect forms.

Patti Smith conveyed his passion about originality and intense observation. "He sought ... to offer into the scheme of things new eyes: a new way of seeing. And he moved from world to world in pursuit and prying of those eyes. Obsessively, wholeheartedly as he extracted the essence, the mystery of each world."³⁷ Mapplethorpe's close relationship with Smith, their mutual search for novel self-expression, his radical decision to represent explicit sexual activity, and his propensity for wearing black leather all contributed to his public persona. Mapplethorpe became the bad boy of the art world, the punk photographer. But Smith, as poet-performer, and Mapplethorpe, as photographer, developed quite different artistic languages. She broke down the rules of prose, grammar, and harmony to transmit a message of unbridled energy; on her first album, she cried out, "Got to lose control and then you take control."³⁸ By contrast, the "events" staged in Mapplethorpe's

FIG. 7 Robert Mapplethorpe
Mapplethorpe's Apartment
(from *House & Garden* series), 1988



Mapplethorpe smise di dedicarsi alle fotografie sadomaso nel 1980 circa e poco tempo dopo definì questo ciclo come ormai «concluso e superato»³². Negli anni che gli rimasero da vivere egli rivolse questo «approccio formalista» verso soggetti abbastanza tradizionali, come i fiori e i nudi muscolosi dotati di una scultoreità «classica». Così la passione di Mapplethorpe per la novità si espresse principalmente attraverso il genere sessuale e la razza delle persone ritratte. Egli, infatti riprese soprattutto culturiste donne – specialmente Lisa Lyon – e uomini di colore. Mapplethorpe notava l'assenza di figure maschili afro-americane nella tradizione della fotografia artistica: «Ripercorrendo la storia del nudo maschile nella fotografia, si possono rintracciare pochissimi soggetti neri»³³. Analogamente diceva, parlando della Lyon: «È la prima volta che vedo una forma come la sua. Si tratta di un territorio del tutto inesplorato. Quando vidi il suo nudo per la prima volta, stentai a credere che questa ragazza minuta potesse avere delle forme simili»³⁴. Il fotografo ampliò questo peculiare interesse per la novità, che andò a coinvolgere tutta la sua opera: «Nel mirino della macchina fotografica vedo cose che non avevo mai visto prima, ed è questo che conta per me quando faccio una fotografia: vedere le cose in modo un po' diverso»³⁵. La ricerca della «perfezione nella forma» proseguì al di fuori dal suo studio fotografico e si estese a tutti gli aspetti della vita di Mapplethorpe: «Mi piace accumulare cose che altri non collezionano... In particolare colleziono ceramiche scandinave, dove trovo forme che non avevo mai visto prima. Ne ho inserite alcune nelle mie fotografie... Amo gli oggetti e mi piace sistemarli in composizioni»³⁶. Nella sua casa (1988, FIGG. 6, 7) come nel suo studio, Mapplethorpe sistemava con cura oggetti e figure statuarie a creare composizioni originali e perfette.

La figura di Patti Smith esprimeva appieno la passione di Mapplethorpe per l'originalità e per l'atto di osservare intensamente: «Lui cercava... di porsi con occhi nuovi rispetto allo schema delle cose: cercava un nuovo modo di guardare. E inseguendo e carpando con quegli occhi, si muoveva da una realtà all'altra. Ossessivamente e incondizionatamente estrapolava l'essenza, il mistero di ciascuna realtà»³⁷. Il rapporto di stretta vicinanza con la Smith, la comune ricerca di nuove forme d'espressione, la scelta radicale di rappresentare atti sessuali espliciti e la propensione a indossare abiti in pelle nera contribuirono a trasformare l'immagine pubblica di Mapplethorpe. Egli divenne il bad boy del mondo dell'arte, il fotografo punk. Tuttavia la Smith – attraverso la poesia e la *performance* – e Mapplethorpe – attraverso la fotografia – svilupparono due linguaggi artistici piuttosto diversi. Lei ruppe le regole della prosa, della grammatica e dell'armonia per trasmettere

photography sessions were completely controlled. By the mid-1970s, he had developed a formalist approach and an obsession with perfection. “Perfection means you don’t question anything about the photograph. There are certain pictures I’ve taken in which you really can’t move that leaf or that hand. ... I often have trouble with contemporary art because I find it’s not perfect. ... In the best of my pictures, there’s nothing to question — it’s just there.”³⁹

Within the realm of music, the closest formal parallels with these “perfect” photographs are not rough-edged punk songs but another radical development from the same period, Minimalism. This highly structured sound was created by another friend of Mapplethorpe, Philip Glass. The photographer provided the image of this composer and of the choreographer Robert Wilson (1976 CAT. 83) for their revolutionary album *Einstein on the Beach* (1976). “The subject and the structure are the same,” Glass explained. “It’s an idea that you find in Jasper Johns—in his flags and the number paintings—and in a number of artists at the time: Rauschenberg, Sol LeWitt. It’s what I was doing in my own music, in *Music in 12 Parts*. And that is what I think Robert was doing in his work.”⁴⁰ We find this attention to composition in the double portrait of Glass and Wilson, even though Mapplethorpe, on the day of the session, had given his friends the impression that the sitting was rather spontaneous. After they had spent some time socializing in the living area of Mapplethorpe’s loft, the photographer casually mentioned the planned shoot. When they moved to the work area, Glass realized that the chairs and lighting were already set up. He did not even notice until later the all-important backdrop that divides the two figures, or how he and Wilson leaned to one side in harmony. In these and other photographs, Mapplethorpe fused the subject and the structure.

This attention to structure shifts our emphasis to the photographer’s “directorial mode.” The phrase, aptly applied to Mapplethorpe’s works by Janet Kardon, was coined by A. D. Coleman in 1976 to describe works in which “the photographer consciously and intentionally *creates* events for the express purpose of making images thereof.”⁴¹ Those not working with this approach represented the “real world”: scenes, figures, or objects that enjoy an existence independent of the photographer. The directorial mode, now often called staged photography, has become increasingly popular since the early 1970s. Coleman recently explained that, when he wrote the article, “The art world was acting as if artists had invented this, and the photographers didn’t know that they had basically invented this, and they had precursors going back to the 19TH century.”⁴² Mapplethorpe knew some of these early photographs quite well; for example, both he and Wagstaff collected works by Julia Margaret Cameron. One might expect the *Bad Boy of Photography* to have little interest in sentimental works like *The Shadow of the Cross* (1865), in which Cameron’s maid played the role of the Madonna. But Mapplethorpe kept this on prominent display in his living room, long after he had sold off most of his photography collection in 1982 (FIG. 7).⁴³ The title refers to the small cross in the child’s hand. Mapplethorpe had a special interest in this form, and used it in several works. A cross in granite appears on the same wall of his home and in an austere photograph that explores the play of light across its surface (*Cross*, 1984, CAT. 37). Mapplethorpe once explained that, “I like the form of a cross, I like its proportions. I arrange things in a Catholic way.”⁴⁴ The photographs he made, many of the works he collected, and the way he organized the objects in his home, all evince a directorial mode. Nothing appears casual or spontaneous. Everything conveys the conviction that an Order exists, a perfect placement for every element.

Cameron, together with David Octavius Hill, was promoted by the Photo-Secessionists as one of the 19TH-century precursors of the Pictorialist movement. Mapplethorpe recognized that these works had literally transformed his life. “One of the earliest shows I saw was at the Metropolitan [Museum of Art], and it was the Photo-Secessionists. ... And they did what were called “painterly photographs,” which was very close to painting of the period. And somehow, when I saw this show, I realized that photography could, in and of itself, be an art, and I probably wasn’t convinced [of this], up until this point.”⁴⁵ *The Painterly Photograph* exhibition opened in 1973, shortly after the inauguration of Mapplethorpe’s first exhibition, of Polaroids, at the Light Gallery. The show at the Metropolitan also convinced Wagstaff of the validity of photography as an art form, and, soon after, both he and Mapplethorpe began collecting. By July 1974, when asked, “Which photographers were you influenced by?” Mapplethorpe replied, “Quite a few, actually. The more one looks at photographs the more one is influenced by what one sees. ... I like Julia Cameron. ... Then there is the couple Hill and Adamson.”⁴⁶ Later he explained that Cameron “is great because there is a certain modern quality to her work. She didn’t care whether the print was blurred. The prints are soft.”⁴⁷ Though Mapplethorpe’s own works revealed a Modernist aesthetic—“sharp focus, a full range of tones, clarity of detail, no darkroom trickery”⁴⁸—he collected and praised works from the Pictorialist movement. He appreciated the asserted *artistic* aspects of their works, which removed

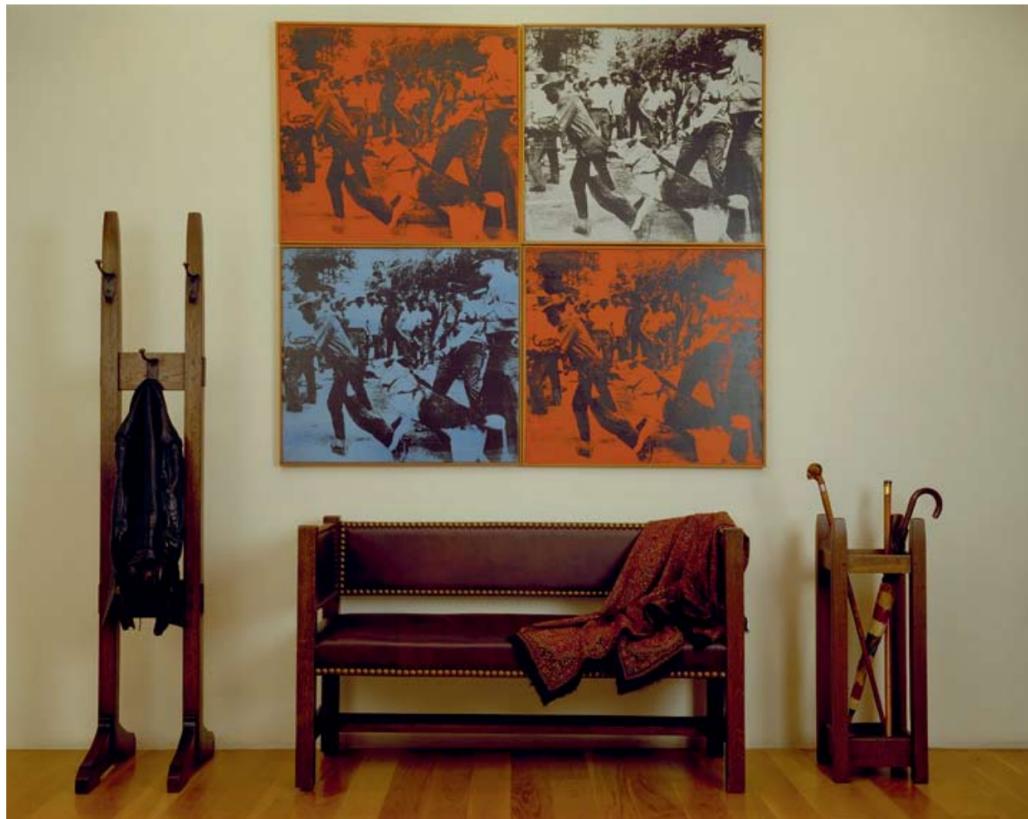
il messaggio di un’energia a briglie sciolte. Nel primo album cantava, gridando, che bisogna prima perdere il controllo per poi assumere il controllo³⁸. Al contrario, gli “eventi” allestiti da Mapplethorpe per le sue sessioni fotografiche erano completamente sotto il controllo dell’artista. All’inizio degli anni Settanta egli aveva ormai sviluppato un approccio formalista e una mania di perfezione. «La perfezione implica che non c’è niente da mettere in discussione in una fotografia. Veramente, in certe foto che ho fatto non potresti spostare questa foglia o quella mano... spesso l’arte contemporanea mi pone dei problemi perché non vi ritrovo la perfezione... Le mie foto migliori non lasciano questioni aperte: è tutto compiuto»³⁹.

Da un punto di vista formale il parallelo più prossimo con queste fotografie “perfette” in ambito musicale non sono certamente le ruvide canzoni punk, ma un altro genere estremamente innovativo sviluppatosi nello stesso periodo: il Minimalismo. Questo tipo di musica, dai suoni altamente strutturati, fu concepita da Philip Glass, anch’egli amico di Mapplethorpe. Al fotografo si deve l’immagine di copertina del rivoluzionario album *Einstein on the Beach* (1976), realizzato nel 1976 dal compositore e dal coreografo Robert Wilson (1976, CAT. 83). «Soggetto e struttura sono la stessa cosa», spiega Glass. «Questa idea si trova anche in Jasper Johns – nei quadri con le bandiere e in quelli con i numeri – e in molti altri artisti dello stesso periodo, ad esempio Rauschenberg e Sol LeWitt. È quello che facevo anch’io con la mia musica in *Music in 12 Parts*. Ed è quello che penso facesse Robert nella sua opera»⁴⁰. Questo interesse per la composizione si ritrova nel doppio ritratto di Glass e Wilson, nonostante il giorno stabilito per la ripresa Mapplethorpe avesse dato ai due amici l’impressione che la sessione si fosse svolta in modo spontaneo. Dopo averli intrattenuti convivialmente nella zona soggiorno del suo *loft*, Mapplethorpe fece un riferimento en passant alla programmata ripresa fotografica. Appena si spostarono nell’area di lavoro, Glass si accorse che le sedie e le luci erano già in posizione. Il compositore si sarebbe reso conto solo successivamente del ruolo fondamentale giocato dallo sfondo che separa le due figure e del modo armonico in cui lui e Wilson pendono da una parte. In questa, come in altre fotografie, Mapplethorpe operò una fusione tra soggetto e struttura.

L’interesse per la struttura sposta l’attenzione sul directorial mode del fotografo. L’espressione, opportunamente applicata al lavoro di Mapplethorpe da Janet Kardon, era stata coniata nel 1976 da A. D. Coleman, per descrivere opere nelle quali «il fotografo consciamente e intenzionalmente *crea* degli eventi, allo scopo dichiarato di ricavarne delle immagini»⁴¹. Quelli che, invece, non operano in base a tale approccio rappresentano il “mondo reale”: scene, figure o oggetti, i quali godono di vita autonoma indipendentemente dal fotografo. Il *directorial mode*, oggi spesso chiamato *staged photography* o “fotografia costruita”, ha guadagnato popolarità a partire dagli anni Settanta. Recentemente Coleman spiegava che, quando aveva scritto il suo famoso articolo, «il mondo dell’arte si comportava come se si trattasse di un’invenzione degli artisti, mentre i fotografi non sapevano di essere stati loro, in pratica, a inventarlo né di aver avuto dei precursori nel XIX secolo»⁴². Mapplethorpe ne conosceva abbastanza bene alcuni, dato che lui e Wagstaff collezionavano, per esempio, opere di Julia Margaret Cameron. Non ci si aspetterebbe che a questo *bad boy* della fotografia potessero piacere opere sentimentali come *The Shadow of the Cross* (1865), nel quale la cameriera della Cameron posava nel ruolo della Madonna. E invece Mapplethorpe teneva questa immagine in bella vista nel suo soggiorno, anche molto tempo dopo che, nel 1982, ebbe venduto gran parte della sua collezione di fotografie (FIG. 7)⁴³. Il titolo è ispirato dalla piccola croce che il bambino tiene in mano. Mapplethorpe dimostrò un particolare interesse per questa forma, che impiegò in varie opere. Una croce in granito compariva, infatti, sulla stessa parete della sua casa nonché in una foto austera che esplora il gioco della luce attraverso la superficie dell’oggetto (*Cross*, 1984, CAT. 37). Una volta Mapplethorpe disse: «Mi piace la forma della croce; mi piacciono quelle proporzioni. Dispongo gli oggetti in maniera cattolica»⁴⁴. Tutto manifesta il *directorial mode*: le fotografie da lui realizzate, le molte opere da lui collezionate e persino il modo di disporre gli oggetti all’interno della sua casa. Nulla appare casuale o spontaneo. Tutto esprime la convinzione che esista un Ordine, il quale consiste nella perfetta collocazione di ogni elemento.

I Fotosecessionisti propagandarono la Cameron, insieme a David Octavius Hill, tra i precursori ottocenteschi del movimento pittorialista. Mapplethorpe riconobbe che le opere di questi artisti avevano letteralmente trasformato la sua esistenza. «Una delle prime mostre che ho visitato era al Metropolitan [Museum of Art] ed era dedicata ai Fotosecessionisti... i quali facevano ciò che veniva chiamato “fotografia pittorica”, che molto si avvicinava alla pittura di quel periodo. E, in qualche modo, quando vidi la mostra, capii che la fotografia poteva essere un’arte in sé per sé. Probabilmente fino a quel momento non ne ero convinto»⁴⁵. La mostra *The Painterly Photograph* aprì nel 1973, poco dopo l’inaugurazione alla Light Gallery della prima esposizione di opere di Mapplethorpe, realizzate con la Polaroid. L’esperienza al Metropolitan Museum of Art convinse anche Wagstaff

FIG. 8 Robert Mapplethorpe
Mapplethorpe's Apartment
(from *House & Garden* series), 1988



them from any attempt to document the world. And here we find a significant parallel with the directorial mode, so prominent in the photographs of both Cameron and Mapplethorpe.

Mapplethorpe did not share the interest of Victorian photographers in moralizing or allegorizing works. His aims also differed dramatically from most of his own contemporaries working in the directorial mode, such as Cindy Sherman. Many made extensive use of irony or parody; nearly all used artifice to call attention to the reality that their images were highly constructed. But in his own works or words, Mapplethorpe never showed interest in exploring the relationship between photography and documentary. The directorial mode was a means, not an end; this strategy allowed Mapplethorpe to realize his artistic vision, but it was not the subject of his work. Rather, he staged his scenes in the pursuit of goals distinctly more 19TH-century than postmodern: perfection and beauty. Moreover, he never wanted his works to be considered exclusively in the niche of art photography. Mapplethorpe hoped they would have the same impact as paintings and sculptures. Like those who created painterly photographs, he aimed to create objects that would be accepted as works of art.

Mapplethorpe often discussed the staged quality of his photography, especially of his S&M images. "It was almost like theatre that was happening for the photo sessions—it wasn't sex."⁴⁹ Though the participants "weren't people play-acting," he said about these performances that "they had put it together for that photo session. So I had a very large amount of control over the situation."⁵⁰ These comments from 1988 pick up the same theme Mapplethorpe had discussed in his very first interview, in 1974, regarding his Polaroid photographs of a man performing an S&M ritual that, "It's rather like theatre in a sense. ... It has to do with words, talking out a fantasy and relating it back and forth."⁵¹ By the late 1970s, Mapplethorpe had mastered those compositional techniques which transformed this theatre into visual art, without the need for words. In 1978, he again emphasized his role in these performances: "With the sex pictures ... I want the people to come up with the ideas, and I want them to trust me to direct them. Ideally, it's 50 percent the subject and 50 percent me."⁵² He repeated the same proportions in another interview that year, discussing another genre. "My personality is with the portrait as much as the person I'm shooting—it's somehow fifty-fifty."⁵³

For both his sex pictures and portraits, authors often underestimate the degree to which Mapplethorpe constructed reality. Even some of his closest friends adhered to the notion of the straightforward photographer who gave us the honest truth. "Mapplethorpe's S&M imagery is

del valore della fotografia come forma d'arte e, poco dopo, lui e il giovane artista divennero dei collezionisti. Dopo il luglio del 1974, quando gli veniva chiesto da quali fotografi fosse stato influenzato, Mapplethorpe rispondeva: «Non pochi, in verità. Più si guardano le fotografie e più si viene influenzati da ciò che si vede... Mi piace Julia Cameron... e poi la coppia Hill e Adamson»⁴⁶. In seguito egli avrebbe spiegato che la Cameron «è grande perché nella sua opera traspare una certa modernità. A lei non interessava se la stampa veniva mossa. Le stampe ne risultano ammorbidite»⁴⁷. Sebbene le opere di Mapplethorpe rivelino un'estetica modernista – caratterizzata da: «messa a fuoco nitida, gamma tonale molto ampia, nitidezza del dettaglio, nessun trucchetto da camera oscura»⁴⁸ – egli collezionava e diceva di ammirare i Pittorialisti. Delle opere di questi ultimi egli apprezzava gli aspetti dichiaratamente artistici, che le allontanavano da qualsiasi tentativo di documentare la realtà. Anche qui troviamo un parallelismo significativo con il *directorial mode*, così preponderante sia nelle opere della Cameron sia in quelle di Mapplethorpe.

Mapplethorpe, però, non condivideva con i fotografi vittoriani l'intento moralizzante o allegorico. I suoi scopi erano radicalmente diversi anche da quelli della maggioranza dei suoi contemporanei, tra i quali Cindy Sherman, che avevano adottato il *directorial mode*. Molti facevano ampio ricorso all'ironia o alla parodia e quasi tutti mettevano in atto vari artifici per evidenziare il fatto che le loro immagini fossero estremamente costruite. Tuttavia né con le sue opere né a parole Mapplethorpe si dimostrò mai interessato a esplorare il rapporto della fotografia con la sfera documentaristica. Il *directorial mode* era uno strumento e non un fine, era la strategia che gli consentiva di realizzare la propria visione artistica ma non era il soggetto della sua opera. Piuttosto, egli metteva in scena le sue *performances* con l'intento di raggiungere obiettivi decisamente più ottocenteschi che non post-moderni: la perfezione e la bellezza. Egli, inoltre, non voleva che le sue opere fossero considerate limitatamente alla nicchia della fotografia artistica. Mapplethorpe avrebbe voluto far sì che esse esercitassero un impatto paragonabile a quello dei quadri e delle sculture. Come gli artisti che creavano "fotografie pittoriche", egli aspirava a realizzare oggetti che fossero accettati semplicemente come opere d'arte.

Mapplethorpe fece spesso riferimento al carattere fortemente costruito del suo modo di fare fotografia, in particolare riguardo alle immagini sadomaso. «Quello che si verificava durante le sessioni fotografiche è un po' come il teatro, non si può parlare di atti sessuali veri e propri»⁴⁹. Sebbene i partecipanti non fossero «persone che recitavano una parte», il fotografo diceva che queste *performances* «erano state studiate in funzione di quella particolare sessione. Pertanto io esercitavo un elevato grado di controllo sulla situazione»⁵⁰. Queste osservazioni, risalenti al 1988, si riallacciano a un tema già affrontato da Mapplethorpe nella primissima intervista da lui rilasciata nel 1974, a proposito delle Polaroids che ritraggono un uomo intento in rituali sadomaso. «Piuttosto è come il teatro, in un certo senso... Ha a che fare con le parole, in quanto sviscera certe fantasie e le traspone sia in una dimensione sia nell'altra»⁵¹. Già alla fine degli anni Settanta il fotografo padroneggiava quelle tecniche compositive che avrebbero trasformato questo "teatro" in arte visiva, senza il ricorso alle parole. Nel 1978 sottolineò di nuovo il ruolo di queste *performances*: «Con le foto a sfondo sessuale... Voglio che le persone propongano un'idea e che poi si fidino di me quando le dirigo. Idealmente il contributo è 50 per cento del soggetto e 50 per cento mio»⁵². Sempre quell'anno faceva riferimento alle stesse percentuali in un'altra intervista, nella quale parlava di un'altra categoria di fotografie: «Nei ritratti c'è tanto la mia personalità quanto la persona che sto fotografando, è un po' metà e metà»⁵³.

Per quanto attiene sia alle foto a sfondo sessuale sia ai ritratti, la critica ha spesso sottovalutato quanto Mapplethorpe costruiva la realtà. Persino una delle amiche a lui più vicine abbracciò l'idea dell'immediatezza del fotografo, il quale ci avrebbe restituito la pura verità. «Le scene sadomaso di Mapplethorpe non sono affatto patinate. Siamo di fronte al fatto reale, così reale che alcuni lo definiscono materiale pericoloso e ultraggioso, piuttosto che arte»⁵⁴. Altri ravvisavano un grado eccessivo di arte in queste immagini e nutrivano fondati sospetti sul fatto che fossero state accuratamente costruite⁵⁵. L'osservazione forse più acuta venne da Amaya, al tempo in cui Mapplethorpe realizzò quelle opere. «Egli esplora il sadomasochismo e gli annessi e connessi dei rituali che lo contraddistinguono, con la stessa attenzione che applica alle complesse peculiarità dell'aristocrazia. La sua macchina fotografica non solidarizza o accarezza né brutalizza. Tuttavia, certamente rende i soggetti patinati»⁵⁶. Agli occhi di un osservatore più recente, Mapplethorpe «ricorre alla teatralità intrinseca del sadomasochismo, per mettere in scena l'artificio e delle vere e proprie mascherate fotografiche»⁵⁷. Sebbene non ne facesse una scelta di campo della propria arte, sicuramente il fotografo prese le distanze dalle convenzioni della fotografia documentaristica. Il perfezionismo nell'assetto dell'illuminazione nonché l'attenta disposizione delle figure e delle ambientazioni (in genere) piuttosto limpide, segnalano il carattere fortemente costruito di queste opere. I personaggi,

unvarnished. It's the real thing—so real that some people call it dangerous and outrageous material, not art.”⁵⁴ Others found too much art in these images and rightly suspected that they were staged.⁵⁵ Perhaps the most accurate observation was made by Amaya at the time when Mapplethorpe produced the works. “He investigates sadomasochism and its ritualistic trappings as carefully as the complex features of the upper classes. His camera does not sympathize or caress, nor does it brutalize. However, it does varnish.”⁵⁶ For one more recent observer, Mapplethorpe “calls upon the intrinsic theatricality of S&M to stage the artifice and very masquerades of photography.”⁵⁷ Even if the photographer did not intend to make a statement about his art, he certainly distanced himself from the conventions of documentary photography. The perfect lighting, the careful arrangement of figures, and the (usually) pristine settings signal the staged quality of these works. Mapplethorpe often showed his actors looking out at their audience, and rarely expressing pleasure or pain.

In one of the most important and influential essays about Mapplethorpe, Arthur C. Danto presented a significantly different interpretation. “In order to be in control, Mapplethorpe required his subjects’ agreement, their knowledge, and ... their trust.”⁵⁸ They knew that Mapplethorpe was part of the same subculture, and thus “the images are disclosures of sexual truth.”⁵⁹ For all his portraits, fashion work, and images of models, “trust is so central to his style of photographic address. ... To be sure, there is an element of artifice in any studio setup. ... This artifice is nonetheless wholly consistent with objective truth.”⁶⁰ All can agree that from his friends, paying clients, and paid models, Mapplethorpe required collaboration, a term more accurate and less loaded than trust. (Patti Smith, his most photographed subject, referred to Mapplethorpe’s models as “consenting victims.”⁶¹) He often expressed his dislike for furtive snapshots, and found them sneaky. But it is difficult to understand how the “events” Mapplethorpe staged reveal *objective* truths. What unites his works was not the “the bond of trust it was one of his gifts ... to establish between his sitters and himself,”⁶² but the way he choreographed his subjects and extracted the essence of each.

The question of trust, in the sense of willing collaboration, has no bearing on a large percentage of Mapplethorpe’s production, his still lifes. In 1979 the photographer offered one motivation for making these photographs: “I wanted to see if I could insinuate my own personality on an inanimate subject.”⁶³ As with all his works, Mapplethorpe carried this out in an extremely controlled environment. He never showed flowers growing naturally, much less in a natural setting. Whether alone or in a bouquet, the flowers always appear perfectly trimmed and carefully arranged, most often in precious vases. Mapplethorpe captured a flower when the bloom was at its peak. He felt that these works “have a certain archness to them, a certain edge that flowers generally do not have.”⁶⁴

Mapplethorpe did not suggest that he had discovered a hidden quality in his subjects. “There is a certain sensibility in my pictures that is somewhat consistent, a certain personality. I put it into flowers and children. I can put it on landscapes, although I’ve only done a few, and carry it on over to objects, furniture, fashion.”⁶⁵ A few years later, when asked to define his greatest virtue as an artist, Mapplethorpe replied, “What separates the pictures that I take from the pictures somebody else takes is the personality of myself relating to the subject.”⁶⁶ We get this sense from comments made by some of his sitters. David Croland, Mapplethorpe’s first boyfriend, said about the early Polaroids, “The erotic pictures involved a kind of role-playing at the time.”⁶⁷ Many years later, Mapplethorpe took a portrait of Suzanne Donaldson, his studio manager, who said, “It’s like he possessed me. I was staring at him, and he got me to do exactly what he wanted.”⁶⁸

If we recognize Mapplethorpe’s place in the history of staged photography, we can avoid the common error of conflating his biography with his art.⁶⁹ Precisely a century ago, Marcel Proust criticized the literary critic Sainte-Beuve because he failed to understand that “a book is the product of a self different than that which we display in our habits, in our social life, in our vices.”⁷⁰ Thus, even when Mapplethorpe stated, “I learned a lot about my own sexuality through being involved and taking my photographs of sexuality,” we must remember the artificiality of his photography sessions. Indeed, he concluded, “It was as though I wasn’t documenting anything but myself.”⁷¹ Mapplethorpe’s own comments help us interpret a frequently misunderstood comparison he often made, between taking pictures and composing a diary. “These are people,” he once explained, “some I know well, others only slightly, who have crossed my path in the last few years. I want to be able to go back and remember the part of them that I want to remember, the parts that attracted me.”⁷² We can see the photos as a record of the qualities that struck his artistic sensibility. They document his rapport with the sitter, but cannot be read as an objective testimony of appearances or encounters.

Similarly, the photographer’s decision to give all subjects equal respect and recognition need not indicate his personality. Though Wagstaff recognized his friend’s “honesty,” he posited a connection between Mapplethorpe’s approach and that of older contemporary artists. “Mapplethorpe does not look up or down with concern. With him it is eye to eye, sympathy between equals. The main

che spesso Mapplethorpe mostrava rivolti verso il pubblico, raramente esprimono sentimenti di piacere o di sofferenza.

In uno dei saggi più importanti e autorevoli sul fotografo, Arthur C. Danto offriva un’interpretazione piuttosto diversa: «Allo scopo di mantenere il controllo della situazione, Mapplethorpe richiedeva ai suoi soggetti il consenso, la conoscenza reciproca e... la fiducia»⁵⁸. Poiché queste persone sapevano di appartenere alla stessa cerchia dell’artista, «le immagini rivelano verità sessuali»⁵⁹. In tutti i ritratti, i servizi di moda e le immagini dei modelli «la verità riveste un ruolo così centrale per l’indirizzo del suo stile fotografico... Certamente in ogni studio vi è un elemento di artificio nell’allestimento... Nondimeno, questo artificio è completamente coerente con la verità oggettiva»⁶⁰. Possiamo concordare con il fatto che da amici, clienti paganti e modelli retribuiti Mapplethorpe chiedeva “collaborazione”, un termine forse più calzante e meno impegnativo di “fiducia”. (Patti Smith, il soggetto da lui fotografato più di frequente, parla dei modelli di Mapplethorpe come di «vittime consenzienti») ⁶¹. Il fotografo espresse in più occasioni la propria ripugnanza per gli scatti furtivi, ritendoli subdoli. Tuttavia è difficile capire come gli eventi messi in scena da Mapplethorpe possano rivelare verità *oggettive*. Ciò che accomuna le sue opere non è tanto «il legame di fiducia, che era una delle sue doti, ... stabilitosi tra lui e le persone che posavano per lui»⁶², quanto il suo modo di creare una coreografia intorno ai suoi soggetti e di estrarre l’essenza da ciascuno.

La questione della fiducia, nel senso di collaborazione volontaria, certamente non è un elemento portante delle nature morte, che costituiscono una percentuale cospicua delle opere di Mapplethorpe. Nel 1979 il fotografo così spiegava questa categoria di foto: «Volevo vedere se mi fosse riuscito di insinuare la mia personalità negli oggetti inanimati»⁶³. Mapplethorpe le realizzò, come tutte le altre opere, in un ambiente estremamente controllato. Non mostrò mai fiori piantati nella terra e men che mai collocati in un’ambientazione naturale. I fiori, singoli o raccolti in bouquet, appaiono recisi con precisione e sistemati con grande cura, nella maggior parte dei casi in vasi di valore. Mapplethorpe catturava il momento in cui il fiore era all’apice della fioritura. Egli sentiva che in queste opere i soggetti «hanno in sé una certa malizia, un aspetto estremo che in genere i fiori non hanno»⁶⁴.

Mapplethorpe non intendeva dire di essere in grado di scoprire le qualità nascoste nei suoi soggetti. «Nelle mie foto c’è una sensibilità piuttosto costante, una certa personalità. La conferisco ai fiori e ai bambini. Posso conferirla ai paesaggi – sebbene ne abbia realizzati pochi – e anche agli oggetti, agli elementi di arredo o alla moda»⁶⁵. Alcuni anni dopo, quando qualcuno gli chiese di indicare la sua maggiore virtù come artista, Mapplethorpe rispose: «Ciò che divide le foto che faccio io da quelle realizzate dagli altri è la relazione che si crea tra la mia personalità e il soggetto»⁶⁶. Possiamo ricavare questa stessa sensazione anche dai commenti di alcune persone che posarono per lui. David Croland, il suo primo fidanzato, diceva a proposito delle prime Polaroids: «Le immagini erotiche coinvolgevano un certo gioco dei ruoli, proprio del momento»⁶⁷. Diversi anni dopo il fotografo fece un ritratto di Suzanne Donaldson, la manager del suo studio, la quale commentava: «Era come essere posseduta da lui. Io lo fissavo e lui mi faceva fare esattamente quello che voleva»⁶⁸.

Una volta riconosciuto a Mapplethorpe un posto nella storia della “fotografia costruita”, sarà più facile evitare l’errore, piuttosto diffuso, di confondere la sua biografia con la sua arte⁶⁹. Esattamente un secolo fa Marcel Proust biasimava il critico letterario Sainte-Beuve, il quale, a suo avviso, non era riuscito a capire che «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella nostra vita sociale, nei nostri vizi»⁷⁰. Perciò, anche quando Mapplethorpe affermava: «Personalmente, ho imparato molto sulla mia sessualità, dopo essermi fatto coinvolgere e aver fatto fotografie a sfondo sessuale», dobbiamo ricordare il carattere estremamente costruito delle sue sessioni fotografiche. Certamente, egli concludeva, «era come se non stessi documentando nient’altro che me stesso»⁷¹. Le osservazioni di Mapplethorpe ci forniscono una chiave di lettura per il paragone, frequentemente frainteso, tra l’atto di fare foto e quello di scrivere un diario. «Alcune di queste persone», disse in un’occasione, «le conosco bene, altre solo superficialmente; le nostre strade si sono incrociate negli ultimi anni. Voglio essere in grado di tornare indietro con la mente e di richiamare alla memoria il lato di queste persone che voglio ricordare, le parti di essi che mi avevano attratto»⁷². Dunque, se da un lato le sue foto possono essere vista come dei *reportage* delle caratteristiche che avevano colpito la sua sensibilità artistica, dall’altro, sebbene illustrino il suo rapporto con le persone ritratte, esse non debbono essere lette come testimonianze oggettive di incontri e sembianze.

In modo analogo, la scelta del fotografo di attribuire pari rispetto e dignità a tutti i tipi di soggetto non è necessariamente indice della sua personalità. Wagstaff, sebbene vedesse in Mapplethorpe un certo grado di “sincerità”, ipotizzava un collegamento tra l’approccio dell’amico

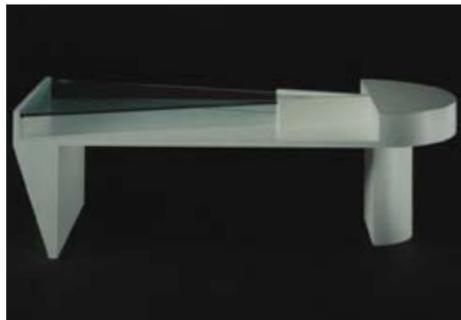


FIG. 9 Robert Mapplethorpe (design)
Table, 1984

influence on these pictures is, I suppose, Pop Art, especially Warhol and Lichtenstein.⁷³ Asked about this a few years later, the artist replied that this was “the way I approach art in general. ... I don’t have this pedestal notion that I think a lot of photographers have when they photograph celebrities.”⁷⁴ More accurately, Mapplethorpe put everyone and everything up on a pedestal, at times quite literally (FIG. 16). Mapplethorpe did recognize the impact of Warhol (FIG. 8), but clarified, “I’m not talking so much about the product as the statement—I mean the fact that Warhol says, ‘Anything can be art,’ and then I make pornography art.”⁷⁵ Just how he transformed his sex pictures, flowers, and portraits into art illustrates Mapplethorpe’s distance not only from Pop Art but from the very notion that his theatrical works depict an “honest” representation of the world as we see it.

2. CREATING A “MAPPLETHORPE”

When a work of art is a photograph, the public generally expects it to have been created entirely by the photographer. Yet, that was not the Mapplethorpe method. So, just how did Mapplethorpe create a “Mapplethorpe”? One important aspect of his procedure recalls that of Andy Warhol at his famed Factory: Warhol provided the idea, determined the appearance of a work, and then had assistants produce the actual object. Though this practice does not represent the “directorial mode,” it certainly shows how artists often express themselves through their direction of others. We expect artists to use the “Factory” approach when, for example, they design watch faces⁷⁶ or furniture. Mapplethorpe had not actually constructed the glass and plastic laminate table that he proudly displayed in the center of his living room and mentioned in many interviews (FIG. 9). In 1984, he provided the idea of the intersecting geometric forms and had a firm produce it.⁷⁷ Similarly, for sculptures such as *Arrow*, 1983 (CAT. 23, 24) or *Star*, Mapplethorpe established the appearance of the work; he also decided on the location of the wires on the back, thus determining how it would hang on a wall.⁷⁸ As for his frames, Mapplethorpe explained in 1979 that he designed them himself. “I was working with one framer who had a large assortment of rather exotic wood. So I would choose the color of the wood to go with the color of the silk.”⁷⁹ He described *Tulips*, 1978 (FIG. 10) as “a double picture. They were presented in a double silk mat. In other words, the color of the silk around the picture and the shape and the proportions of the mat are important—in the way that F. Holland Day or De Meyer were involved in presentation. I got involved, I suppose, through seeing that. Only afterwards do I realize that that is probably where it came from.”⁸⁰ Over the next decade, Mapplethorpe continued to design the frames, often in black or white, that played such an important role in the presentation of his works.

Mapplethorpe often made it clear that, in a break with photographic tradition, he did not print his own photographs. Indeed, as he said publicly, “Even when my assistants do virtually all the work, the picture still has me in it.”⁸¹ The photographer Lynn Davis, a close friend of Mapplethorpe, confessed that, “I’d never heard of a photographer that did not do his own printing,

FIG. 10 Robert Mapplethorpe
Tulips, 1978



e quello di artisti più anziani, a lui contemporanei. «A Mapplethorpe non interessa guardare dal basso verso l’alto né viceversa. Con lui si sta allo stesso livello, in un rapporto empatico tra pari. La maggiore influenza su queste opere suppongo l’abbia avuta la Pop Art, in particolare Warhol e Lichtenstein»⁷³. Quando, alcuni anni dopo, gli fu rivolta una domanda su questo punto, l’artista rispose che si trattava «dell’approccio che avevo rispetto all’arte in generale... Non mi appartiene quell’idea del piedistallo, che ritengo abbiano molti fotografi quando ritraggono le celebrità»⁷⁴. Ad essere precisi, Mapplethorpe poneva tutto e tutti sul piedistallo, a volte anche letteralmente (FIG. 16). Il fotografo riconosceva l’impatto di Warhol (FIG. 8) sul suo lavoro, ma chiariva: «Non parlo tanto del prodotto quanto dell’idea – mi riferisco al fatto che Warhol sostiene che tutto potenzialmente è arte – e trasformo la pornografia in arte»⁷⁵. Il modo in cui egli mutò in arte le immagini di sesso, i fiori e i ritratti, mostra la distanza di Mapplethorpe non solo dalla Pop Art ma dal concetto stesso che queste opere particolarmente “coreografate” possano restituire una rappresentazione “sincera” della realtà, così come la vediamo.

2. COME PRENDEVA FORMA “UN MAPPLETHORPE”

Quando un’opera d’arte è una fotografia, il pubblico in genere si aspetta che essa sia stata creata interamente dall’artista. Ebbene, non era questo il metodo seguito da Mapplethorpe. Come prendeva forma, quindi, “un Mapplethorpe”? Un aspetto importante del procedimento adottato dal fotografo ricorda quello di Andy Warhol e della sua celebre *Factory*: l’artista metteva l’idea, definiva l’aspetto dell’opera e poi gli assistenti si occupavano di produrre l’oggetto vero e proprio. Sebbene tale pratica non sia indice del *directorial mode*, essa certamente mostra come gli artisti spesso si esprimano attraverso le istruzioni che impartiscono ad altri. Potremmo aspettarci, ad esempio, che l’approccio “alla *Factory*” venga adottato nel caso in cui si trovi a progettare quadranti di orologi⁷⁶ o elementi d’arredo. Infatti Mapplethorpe non aveva realizzato personalmente il tavolino da salotto in vetro e laminato plastico che teneva in bella mostra al centro del suo soggiorno e che spesso citava nelle interviste (FIG. 9). Nel 1984 aveva fornito l’idea per alcune forme geometriche intersecate, che poi aveva fatto realizzare a un’azienda⁷⁷. Analogamente, nel caso di sculture come *Arrow* (CAT. 23, 24), realizzata nel 1983, o *Star*, Mapplethorpe aveva fornito precise indicazioni sull’aspetto finale dell’opera, arrivando a precisare persino dove collocare il fil di ferro sul retro, per determinare come l’oggetto avrebbe dovuto essere appeso al muro⁷⁸. Il fotografo spiegava, nel 1979, di aver disegnato personalmente le cornici delle proprie foto: «Collaboravo con un corniciaio che disponeva di un vasto assortimento di legni piuttosto esotici. Così sceglievo il tipo di legno che poteva andare con il colore della seta»⁷⁹. Egli descriveva l’opera *Tulips*, 1978 (FIG. 10) come «un’immagine doppia. Si presentavano come in un doppio *passpartout* di seta. In altre parole, il colore della seta intorno all’immagine e la forma nonché le proporzioni del *passpartout* sono importanti – proprio come F. Holland Day o De Meyer si interessavano agli aspetti della presentazione. Immagino di essermene appassionato osservandoli. Avrei capito solo in seguito che probabilmente era da loro che avevo tratto quest’attenzione»⁸⁰. Nei dieci anni successivi Mapplethorpe continuò a disegnare le cornici, spesso in bianco e nero, che avevano un ruolo particolarmente importante per il modo in cui le sue opere venivano esposte.

Mapplethorpe puntualizzava spesso come, rompendo con la tradizione della fotografia, egli non stampasse personalmente le sue foto. Tuttavia egli diceva: «Anche quando sono i miei assistenti a svolgere praticamente tutto il lavoro, c’è molto di me nell’immagine finale»⁸¹. La fotografa Lynn Davis, una cara amica di Mapplethorpe, confessa: «Non avevo mai sentito di un fotografo che non stampi personalmente le proprie foto, ma poi vidi che era effettivamente molto efficace per Robert, poiché lui non era così coinvolto in questo passaggio... Egli era interessato soprattutto al momento della ripresa, all’esperienza e, solo da ultimo, alla stampa... in questo modo poteva dire: “beh, adesso potrei provare così”». Infatti egli sperimentò varie tecniche di stampa su supporti diversi. A proposito delle fotoincisioni (CAT. 31, per esempio) Mapplethorpe disse: «Era stimolante vedere una fotografia trasposta in un altro medium... Mi piace ancora pensare alla mia vita come a un’occasione per nuove esperienze. Dunque per me è molto più eccitante una mostra nuova, fotografie su lino e poi su pannelli di altri tessuti. Non ho mai visto foto realizzate in modo simile. Voglio qualcosa che non ho mai visto prima»⁸².

La presenza di collaboratori consentì a Mapplethorpe di esplorare nuove forme di espressione. «Collaboro con stampatori che fanno cose mai fatte prima. Almeno per quanto ne so, è la prima volta che la tecnica al platino viene combinata con la tela. Quindi, in qualche modo il fotografo può fornire l’ispirazione alla gente che lo circonda, ai tecnici, per fare cose che possono prendere forma solamente perché è lui a dirigere le operazioni. È possibile raggiungere un certo grado di creatività anche senza avvicinarsi personalmente alla camera oscura»⁸³. Le stampe al platino

but then I saw that actually it was very efficient for Robert, because he wasn't so invested in it. ... He was mainly interested in the shooting, in the experience, and then, in the final print ... so he'd be able to say, "Well now I'd like to try this." And he did try various printing techniques on a range of supports. Talking about his gravures, such as CAT. 31, Mapplethorpe said, "It was exciting to see a photograph translated into another medium. ... I still like to think that my life is somewhat about new experiences. So to me, it's more exciting to see a new show, photographs on linen and then panels of other fabrics. I've never seen photographs presented quite that way. I want to see something I've never seen before."⁸²

Collaborators allowed Mapplethorpe to explore new forms of expression. "I also have printers who do things that have never been done before. First time platinum was ever put on canvas, as far as I know. So you can sort of inspire people, technicians, around you to do things that would only be done because you're in charge of the direction. You can be creative in a sense without going near the darkroom."⁸³ Platinum prints on canvas, such as CAT. 99, held a special appeal for the artist. According to John Cheim, the former director of the gallery that represented Mapplethorpe, "Robert was very intent on breaking the boundaries between painting, sculpture, and photography and strived in these works to do so. It may be hard to imagine, but even at the time of these works, photography was not yet accepted as fine art in the way painting and sculpture was." Mapplethorpe also appreciated the high quality of these platinum prints, claiming, "As a photographic object it's probably the finest you'll ever see. You haven't seen any blacks any blacker or any whites any whiter."⁸⁴

His collaboration with Sal Lopes to create platinum prints on paper (CAT. 38, 52) provides insight into just how Mapplethorpe directed people and how closely he supervised his projects. Lopes recalled, "We tested about twelve different papers and then discussed the results versus what Robert was looking for. Robert did select a paper, [then] I received the negatives... I had no prints to look at. Robert was interested in my interpretation. I sent him three or four proof prints of each image. He would return his choice, sometimes with comments; changes were made and this selection became the "guide" for the edition."⁸⁵

To his studio and darkroom assistants, Mapplethorpe gave very different directions. Rather than encourage independent interpretations, the photographer wanted them to help him realize his own vision. In the early years, Mapplethorpe himself set up the very basic lights used for his sessions; when possible, he worked with daylight.⁸⁶ Starting in April 1982, when his brother Edward began working for him, Robert had a series of assistants to set up the increasingly sophisticated systems of illumination. Most importantly, he started using diffused light with "soft boxes," which have a cloth-like filter in front of the light. Robert Mapplethorpe would have one placed on either side of the subject, thereby reducing shadows to a minimum, and shoot with a small lens aperture. In this way, he created photographs of figures with perfect skin and an otherworldly air. Edward recounted that, for a shoot, he would propose the type of lighting he thought his brother wanted, but, "Believe me, if he didn't like it, we didn't do it." Lynn Davis, who witnessed several sessions, observed that Robert "would add to and change the lighting, and you'd see someone in absolute control. ... People brought him all sort of wonderful offerings, but it was he who put it all together."

Many of these wonderful offerings were brought by his art director, Dimitri Levas. He designed and had built the white cylinder for a fashion shoot (1986, FIG. 11); he found most of the sculptures which appear in Mapplethorpe's last works. The photographer, a late riser, never purchased his own flowers at the market; most often this was done by Levas, who even selected the appropriate vases from Mapplethorpe's large collection and arranged the compositions. But Levas rejected the idea that the photographs reflected his own creativity. "It's his vision. ... I was working as his assistant. ... Michelangelo had assistants, didn't he?" An anecdote helps illustrate how they collaborated. Once, Levas said, "I did a setup very much inspired by Charles Aubry, the 19th-century photographer. I remember Robert looking at it through the viewfinder and saying, 'This reminds me of something; let's change it.' I don't think he specifically knew what I was quoting from, but he knew he wanted to make it his own." Mapplethorpe's obsession with realizing his own vision impeded his success in obtaining lucrative fashion contracts. As Levas observed, "He made Mapplethorpes, and they wanted their products."

The photographer did this without going near the darkroom. Of printing, he said, "I just have an understanding of it, and I direct my printer to do it. ... I don't know how to develop a roll of film."⁸⁷ For a decade, starting in 1979, Tom Baril developed all the black-and-white silver gelatin prints. In 1985, he designed a darkroom to meet Mapplethorpe's needs.⁸⁸ Baril recalled that Mapplethorpe had very specific demands about "the actual physical surface, that is, smooth or textured."⁸⁹ Though Baril found this attention somewhat excessive, his employer thought it a crucial aspect of photographs, one he had learned from collecting early prints. Mapplethorpe stated,

su tela (CAT. 99, per esempio) esercitavano un fascino particolare sul fotografo. Stando a John Cheim, direttore della galleria che rappresentava Mapplethorpe, «Robert era molto impegnato a rompere i confini tra pittura, scultura e fotografia e si sforzò di farlo nelle sue opere. Può essere difficile crederlo, ma a quel tempo la fotografia non era stata ancora accettata tra le belle arti, alla stregua della pittura e della scultura». Mapplethorpe apprezzava l'elevata qualità delle stampe al platino: «Come oggetto fotografico probabilmente è il più raffinato che mai si vedrà. Non si sono mai visti neri più neri o bianchi più bianchi»⁸⁴.

La sua collaborazione con Sal Lopes nel creare stampe al platino su carta (CATT. 38, 52) offre uno spaccato che testimonia della partecipazione con la quale Mapplethorpe dava istruzioni agli altri e seguiva da vicino i progetti. Lopes ricorda: «Provammo circa dodici tipi di carta diversi e poi discutemmo del risultato, rispetto a ciò che Robert avrebbe voluto ottenere. Era Robert a scegliere il tipo di carta, [poi] io ricevevo i negativi... non avevo stampe di riferimento sulle quali basarmi. A Robert interessava la mia interpretazione. Così gli rimandavo tre o quattro prove di stampa per ciascuna immagine. Poi lui mi restituiva quella che aveva scelto, a volte accompagnata da alcuni commenti. Venivano fatte le modifiche e questa scelta costituiva la "guida" per l'intera edizione»⁸⁵.

Rispetto agli assistenti che collaboravano con Mapplethorpe nella camera oscura, quelli che lo coadiuvavano nello studio ricevevano istruzioni ben diverse. In questo passaggio, invece di incoraggiare l'interpretazione personale, il fotografo voleva che i collaboratori lo aiutassero a dare forma alla sua visione artistica. Nei primi anni era lo stesso Mapplethorpe a sistemare le lampade, allora molto essenziali, che adoperava per le sue sessioni sebbene, tuttavia, ove possibile egli preferisse lavorare con la luce naturale⁸⁶. A partire dall'aprile del 1982, quando il fratello Edward cominciò a collaborare con lui, Robert aveva a disposizione un gruppo di assistenti, incaricati di allestire i sistemi di illuminazione, che a quel tempo erano ormai piuttosto sofisticati. Egli iniziò a usare un artificio importante, le *soft box*, che presentano un filtro in tessuto – o in un materiale equivalente – davanti alla lampada. Mapplethorpe ne faceva sistemare una su ciascun lato del soggetto, in modo da ridurre al minimo le ombre, e scattava la foto con un'apertura contenutissima della lente. In tal modo le figure nelle sue immagini fotografiche apparivano con una pelle perfetta e un'aria ultramondana. Edward racconta che per ogni scatto lui proponeva al fratello il tipo di illuminazione che pensava andasse bene ma, alla fine, «decisamente non se ne faceva nulla se a lui non piaceva». Lynn Davis, che fu presente a varie sessioni, osserva che Robert «aggiungeva e modificava l'illuminazione, e lì vedevi in azione uno che ha il controllo totale... La gente gli portava in offerta ogni sorta di meraviglie, ma poi era lui a combinarle insieme».

Molte tra le meraviglie offertegli provenivano da Dimitri Levas, il suo direttore artistico. Fu questi a disegnare e costruire il cilindro bianco, realizzato per un servizio di moda (1986, FIG. 11), e a trovare la maggior parte delle sculture che compaiono nelle ultime opere di Mapplethorpe. Il fotografo, tutt'altro che mattiniero, non andava personalmente ad acquistare i fiori al mercato. In genere era Levas a occuparsene. Questi sceglieva anche i vasi più adatti dall'ampia collezione di Mapplethorpe e sistemava le composizioni. Tuttavia Levas respinge l'idea che le fotografie riflettano la propria creatività: «Era la sua visione... io facevo l'assistente... anche Michelangelo aveva degli assistenti, no?». Un aneddoto ci consente di approfondire le modalità della sua collaborazione con Mapplethorpe. Un giorno, dice Levas, «realizzai una composizione fortemente ispirata a Charles Aubry, il fotografo ottocentesco. Ricordo che Robert guardò nel mirino e disse: "No, mi ricorda qualcosa, cambiamo." Non penso avesse individuato con precisione la mia fonte, ma sapeva di voler realizzare la propria idea». La fissazione di voler realizzare la propria visione, impedì a Mapplethorpe di ottenere remunerativi contratti di moda. «Mentre quelli volevano i loro prodotti, lui realizzava dei Mapplethorpe».

Il fotografo, dunque, li creava senza bisogno di avvicinarsi alla camera oscura. A proposito della stampa egli diceva: «Ne capisco vagamente il processo e disse: dò istruzioni al mio stampatore... da solo non saprei come sviluppare un rollino di foto»⁸⁷. Per dieci anni, a partire dal 1979, fu Tom Baril a sviluppare tutte le stampe in bianco e nero a base di gelatina d'argento. Nel 1985 questi progettò una camera oscura fatta su misura per le esigenze di Mapplethorpe⁸⁸. Egli ricorda che le richieste del fotografo a riguardo della «superficie fisica, ovvero se liscia o ruvida», erano molto specifiche⁸⁹. Sebbene a Baril questa attenzione sembrasse persino eccessiva, il suo capo riteneva fosse un aspetto fondamentale delle fotografie, che aveva appreso collezionando foto antiche. «In termini di qualità – qualità della superficie – avere le stampe direttamente in mano, non sotto a un vetro o in una cornice, è un'occasione straordinaria per osservare la purezza delle immagini. Penso sia ideale avere tra le mani un Le Gray e guardare com'è la superficie»⁹⁰.

Mapplethorpe apprezzava le tecniche di sviluppo sofisticate, sebbene non le impiegasse. Una volta dichiarò: «Penso che di tutti i fotografi mai esistiti – e ciò è valido sicuramente per questo secolo – Man Ray sia il più importante perché ha sconvolto la fotografia, spingendosi fino a un punto



FIG. 11 Robert Mapplethorpe
Miguel Cruz, 1986



FIG. 12 Robert Mapplethorpe
Larry and Bobby Kissing, 1979

“In terms of quality, surface quality, actually having the prints in your hands, not under glass, not in a frame, it’s a great way to see the purity of the images. And I think that’s the ideal, to hold a Le Gray in your hand and see what the surface is about.”⁹⁰

Mapplethorpe appreciated, but did not employ, sophisticated developing techniques. He once stated, “I think that of all the photographers who’ve existed, certainly in this century, Man Ray is the most important because he kicked around photography in a way that hadn’t been done before.”⁹¹ Baril did not “kick around” Mapplethorpe’s photographs but gently manipulated them in a couple of ways. First, he might selectively alter the contrast during exposure. Through “burning,” Baril would darken one area by exposing it to additional light; through “dodging” (or “holding back”), he would lighten part of an image by holding a card over it. Second, beginning in about 1983, Baril added diffusion, usually by placing a piece of frosted glass under the enlarger.⁹² This softened all the edges in a photograph and made the figures glow.

Once a print was dry, Mapplethorpe examined it with particular attention to the texture and skin tone. If necessary, he directed his studio assistant to remove any imperfections, but such retouching remains invisible under normal viewing conditions. “Spotting” with ink on a brush eliminates minuscule light marks caused by specks of dust on the negative during developing; “etching” with a tiny razor takes away remaining flaws. Baril described some works, such as those of Ken Moody, as heavily diffused and retouched, with much use of soft light: Mapplethorpe “wasn’t really interested in reality, he wanted something more sculptural.” A closer parallel is not with actual sculptures but, as noted by art historian William Hood, with the photographs of Renaissance marbles by Clarence Kennedy. Hood rightly observed, in these images and in *Ken Moody, 1983* (CAT. 89), “the falling sheet of overhead light that exactly parallels—almost clings to—the picture surface.”⁹³ Some of Kennedy’s photographs entered into the collection of Mapplethorpe (and that of Wagstaff), and conceivably these images had an impact on his appreciation for a “soft look.” Nevertheless, his studio assistant, Edward Mapplethorpe, was not familiar with Kennedy’s works and never heard Robert mention the photographer. Certainly the extensive use of soft lighting and diffusion from the mid 1980s on led to a marked change in Robert Mapplethorpe’s works. Though he proudly repeated, “I don’t allow myself to be involved with the technology,”⁹⁴ Mapplethorpe eagerly explored the techniques introduced and perfected by his collaborators. They opened up new possibilities that transformed his artistic vision.

Mapplethorpe distanced himself from most professional photographers when he pronounced that they, “often have technical brains. I mean the majority of photographers, although certainly not all. Different kind of mentality. It’s not the sort of a brain an artist has.”⁹⁵ At least, not an artist like Mapplethorpe. This leaves little doubt about where he stood in the debate taking place in photography circles: Should composing be done directly in the viewfinder or by drawing on the contact sheet? “Basically, the idea is full negative,” Mapplethorpe said; “You can’t crop.”⁹⁶ Mapplethorpe followed his credo to a remarkable degree, as we can see from studying his contact sheets. These allow us to look over the photographer’s shoulder and follow the progress of his work. (Imagine having every sketch a painter had made for a project—a treasure trove of information!) Typically, after a photography session, Mapplethorpe left his film for Baril, who made the contact sheets a day or so later. Working from these sheets, Mapplethorpe alone selected the images to enlarge. He might also indicate some minor cropping; Baril recalled Mapplethorpe often insisted that the right angles line up with the side of the image. On a few occasions, he also had Baril make two different prints from the same negative, one full-size and one a detail of the face (1979, FIGS. 12, 13).⁹⁷ Mapplethorpe thought the selection process was fundamental to his work. “I can edit. ... It’s part of being an artist. It’s one of the objections I have to these young painters. Every doodle they do they put out there.”⁹⁸ On occasion, even when Mapplethorpe ran into problems during a shoot, his careful editing allowed him to salvage the session. When he photographed *Andre, 1984* (CAT. 52), Levas recounted, there was only one image “on the contact sheet where the front flash did not fire, so it made a black silhouette. It was a mistake.” Yet, Mapplethorpe selected only this image for the final print. “He used to say that some of the best pictures come from mistakes in photography.”

During a session Mapplethorpe would often use a Polaroid to take the first images. He considered these work prints, not works of art, and used them to perfect the lighting and pose. Then Mapplethorpe would check and adapt the composition for the perfect square he saw in the viewfinder of his Hasselblad. In one session with Lisa Lyon, the model covered herself with graphite, and then assumed rather complex poses with her limbs extended. Even for a bodybuilder, these poses must have been difficult to hold for an extended period. Fortunately, there was no need. The contact sheet reveals that, with a single roll of 12-exposure film, Mapplethorpe shot two images that he later selected for enlarging. Both show different poses; both made the final selection process

che non era mai stato raggiunto prima”⁹¹. Baril, invece, non “sconvolgeva” le foto di Mapplethorpe ma le manipolava in modo contenuto utilizzando due procedimenti. In primo luogo poteva alterare selettivamente il contrasto durante l’esposizione della carta. Per mezzo della “sovresposizione”, da un lato, Baril era in grado di scurire determinate aree esponendole ulteriormente alla luce; dall’altro tramite il “mascheramento” o “ombreggiamento” selettivo era in grado di schiarire una parte dell’immagine, tenendovi sopra un pezzo di carta. In secondo luogo, a partire dal 1983 Baril cominciò ad aumentare la “diffusione”, in genere posizionando un pezzo di vetro opaco sotto all’ingranditore.⁹² Questo espediente consentiva di sfumare la fotografia ai margini e faceva rifulgere le figure.

Appena la stampa era asciutta, Mapplethorpe la esaminava, concentrandosi in particolare sulla grana e sui toni degli incarnati. Se necessario, dava istruzioni ai suoi assistenti di rimuovere eventuali imperfezioni, ma tali ritocchi non si percepiscono osservando le immagini in condizioni normali. Ritoccano a pennello con l’inchiostro si potevano eliminare minuti segni chiari, provocati dai granelli di polvere sul negativo durante lo sviluppo; incidendo la superficie con una lametta si portavano via le restanti imperfezioni. Baril spiega che alcune opere, come quelle con Ken Moody, furono pesantemente ritoccate e sottoposte a diffusione, facendo ampiamente ricorso alle luci soffuse. Mapplethorpe «non era particolarmente interessato alla realtà, lui voleva qualcosa di più scultoreo». Si può tracciare un parallelo non tanto con le sculture vere e proprie ma, come osservava lo storico dell’arte William Hood, con le fotografie di marmi rinascimentali realizzate da Clarence Kennedy. A ragione, Hood notava in queste ultime immagini, come anche in *Ken Moody* (CAT. 89), realizzata nel 1983, «la cascata di luce proveniente dall’alto è esattamente parallela alla superficie dell’immagine e quasi vi si sovrappone»⁹³. Alcune foto di Kennedy entrarono a far parte della collezione di Mapplethorpe (e in quella di Wagstaff) ed è concepibile che tali immagini avessero contribuito a far nascere nel fotografo la sensibilità per “l’effetto ammorbidito” delle foto. Ciononostante Edward Mapplethorpe, allora suo assistente, non conosceva le opere di Kennedy e non aveva mai sentito il fratello fare riferimento al celebre fotografo. Sicuramente l’uso estensivo dell’illuminazione soffusa e della diffusione, dalla metà degli anni Ottanta in poi, determinò una significativa trasformazione nelle opere di Mapplethorpe. Sebbene ripetesse orgogliosamente: «Voglio assolutamente tenermi fuori dal processo tecnologico»⁹⁴, egli esplorò entusiasticamente le varie tecniche introdotte e perfezionate dai suoi collaboratori, i quali gli aprirono nuove opportunità e trasformarono la sua visione artistica.

Mapplethorpe faceva una distinzione tra sé e la maggioranza dei fotografi professionisti: «Spesso hanno menti tecniche – intendo la maggior parte dei fotografi – sebbene non tutti, certo. È una mentalità diversa. Non è lo stesso tipo di mente che ha un artista»⁹⁵. O, quanto meno, non un artista come Mapplethorpe. Ciò non lascia dubbi su dove egli si collocava nel dibattito interno al mondo della fotografia: l’atto di comporre dovrebbe aver luogo direttamente nel mirino o tracciando segni sui provini? «In pratica», diceva Mapplethorpe, «l’idea si forma interamente nel negativo, dove non hai la possibilità di fare tagli»⁹⁶. Il fotografo rimase incredibilmente fedele a questo credo, come si evince da un’analisi dei suoi provini. Questi ultimi ci offrono uno spaccato del modo di lavorare dell’artista e ci consentono di ricostruirne le procedure (Se, analogamente, avessimo ogni schizzo realizzato da un pittore per ciascuna opera, ci troveremmo di fronte a una miniera inestimabile di informazioni). La consuetudine voleva che, dopo ogni sessione fotografica, Mapplethorpe lasciasse i rollini a Baril, il quale era in grado di produrre i provini in un giorno o poco più. A partire da queste prove di stampa il fotografo sceglieva da solo le immagini da ingrandire. Poteva anche capitare che richiedesse tagli di entità minima. Per esempio Baril ricorda che Mapplethorpe insisteva spesso sull’allineamento tra gli angoli retti e i bordi delle foto. In alcuni casi fece eseguire a Baril due diverse stampe da uno stesso negativo, una con l’immagine intera e l’altra con un dettaglio del volto (1979, FIGG. 12, 13)⁹⁷. Mapplethorpe riteneva che il processo di selezione fosse fondamentale nel suo lavoro: «Posso fare delle scelte... il lavoro dell’artista consiste anche in questo. È una delle obiezioni che muovo a questi pittori giovani. Qualsiasi scarabocchio producano, loro lo espongono!»⁹⁸. A volte persino quando si erano verificati inconvenienti durante la ripresa, un’accurata selezione consentì a Mapplethorpe di salvare il lavoro svolto in quella sessione. Levas racconta che quando, nel 1984, l’artista fotografò *Andre, 1984* (CAT. 52), vi era un’immagine «nel provino dove si vedeva solo una *silhouette* nera, poiché il flash non aveva funzionato. Si trattava, quindi, di un errore». Eppure Mapplethorpe decise di stampare proprio quell’immagine. «Soleva dire che nella fotografia alcune delle foto migliori sono frutto di errori».

Nel corso di una sessione tipo, Mapplethorpe ricorreva spesso alla Polaroid per scattare le prime immagini. Egli considerava queste foto come stampe di lavoro piuttosto che come opere d’arte e se ne serviva per perfezionare le condizioni di illuminazione e la posa del soggetto. Poi controllava e adattava la composizione al quadrato perfetto che vedeva nel mirino della Hasselblad. In una sessione



FIG. 13 Robert Mapplethorpe
Larry and Bobby Kissing, 1979

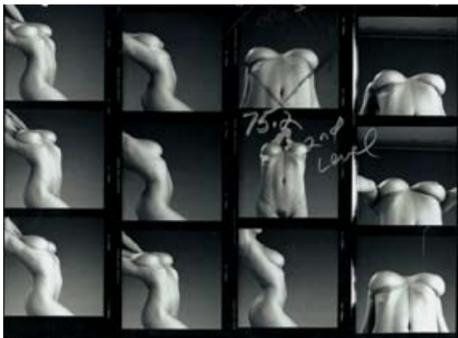


FIG. 14 Robert Mapplethorpe
Breasts/Lisa Marie
(contact sheet for CAT. 59), 1987

and became finished prints; and both appear almost unchanged from the contact sheet to the finished photograph. Essentially, Mapplethorpe used the entire negative and did not crop. One exception to this rule is the sheet (FIG. 14) for *Breasts/Lisa Marie*, 1987 (CAT. 59), but here the law of gravity prohibited Mapplethorpe from following his usual practice. The photograph shows the model's torso at a sharp angle and in such a way that it resembles "an abstract sculpture of biomorphic shapes, akin to something by Hans Arp."⁹⁹ Since Mapplethorpe's subject was not marble, he could not tilt the model and arrange her in the desired position. Instead, he photographed her from below as she leaned backward, as seen in *Lisa Marie*, 1987 (CAT. 105). Then, he rotated the composition 45 degrees and cropped it to create a regular shape.

Accounts by the models and the photographer himself help us understand just how Mapplethorpe created his compositions. Mapplethorpe often arranged sitters in such a way as to create a sculptural effect. "I really do see people as sculpture," he said in reference to his portraits. "When I'm photographing someone's head, for instance, I'll start him off in profile then bring him around to three-quarter view and sometimes stop him along the way."¹⁰⁰ Ken Moody, Mapplethorpe's principal male model between 1983 and 1985, recalled just this type of direction during their frequent sessions. Mapplethorpe's "directions were minute. 'Ken, turn your head right, slightly.'... It would never be anything dramatic." Moody thought that before the shoot, Mapplethorpe "had a skeleton of a plan; usually, he had an idea about the kind of images he wanted, but then he would watch you, just watch you. ... I would be saying something, doing something, and he would suddenly say, 'Stop. Hold that.' And he would shoot it, and it would be genius." In their first session, Mapplethorpe photographed him from behind, and asked him to draw his arms inward as much as possible. Finally the reason dawned upon the model: Mapplethorpe wanted to transform him into a sculpted torso without arms (*Ken Moody*, 1983, CAT. 90).

For *Ken, Lydia and Tyler*, 1985 (CAT. 1), one of Mapplethorpe's most carefully posed compositions, Moody recalled, "He told me what he was looking for weeks before, and he said: 'Do you know any man who has a body that would compare to yours?' ... I remember what he was looking for was three distinctly different skin tones, he wanted light, medium, and of course I would be dark." Moody knew Mapplethorpe wanted to use Lydia Cheng, the Asian-American bodybuilder, so he needed a muscular white man as the third figure. In arranging them, Mapplethorpe probably found inspiration in representations of *The Three Graces*, such as the painting by Raphael that he had included in a collage many years earlier (1968, FIG. 15). As in all his shoots, Mapplethorpe never made "any references to other works" when he told Moody how to pose. Most ancient, Renaissance, and Neoclassical representations of the Graces include the heads, but already in the contact sheet for this print they were cut out of the composition. Though the models were not informed of it, Mapplethorpe planned to crop them from the start. He suppressed the individualizing details of the interlocked, symmetrical bodies so that they read as three variations of perfection and as one ideal geometric Form.

Another model, Robert Sherman, also insisted on Mapplethorpe's directorial mode. "He did position you and was very precise in that way. He certainly did *not* let you do whatever you wanted. ... It was *his* picture." On occasion, however, models proposed the solutions evident in the final prints. Phillip Prioleau, Mapplethorpe's assistant and model, recounted, "He asked me how I wanted to be photographed and I told him I had always wanted to be photographed on a pedestal."¹⁰¹ This very human interaction led to one of Mapplethorpe's most sculptural works (1980, FIG. 16). "He takes each person for what they are and if he finds something," Prioleau continued, "he'll make it work." In this case, the final result was 50 percent the subject and 50 percent Mapplethorpe.

3. FORMALITY AND INTENSITY

Even twenty years after Robert Mapplethorpe's death, it is relatively easy to establish how he staged his photography sessions. We can also determine the active role he played in deciding which images to enlarge, and just how they should be printed. It is, however, hard to know *why* he made certain decisions. Mapplethorpe, like most artists, made different choices over the course of his career. He did not follow a straight path to create the elegant and powerful look that we are so familiar with in his mature works. By briefly considering the road not taken, or rather the elements dropped by the wayside in the early 1970s, we can better appreciate those qualities that the photographer developed and distilled in his later works. This approach probably would have annoyed Mapplethorpe, who often emphasized the continuity of his artistic production. "From the first Polaroid to the work I do now, there's not much difference. I just think it's the way I've always seen it. I've refined it over the years."¹⁰² Most authors agree.¹⁰³ Certainly, among the more than 1500 surviving Polaroids, we find the familiar themes of portraits, male and female nudes (including sex pictures), and still

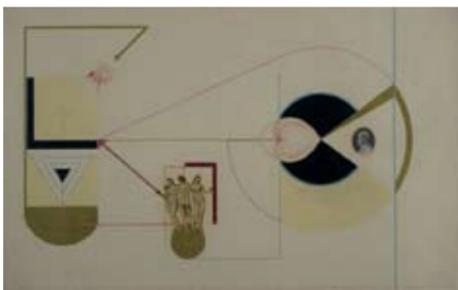


FIG. 15 Robert Mapplethorpe
Untitled (Collage), 1968

Lisa Lyon si coprì il corpo con la grafite e assunse delle pose complesse a gambe tese. Persino per una culturista come lei sarebbe stato arduo mantenere posizioni simili per un periodo di tempo prolungato. Tuttavia non ce ne fu bisogno. Ben due fotogrammi, che passarono la selezione e vennero ingranditi, provengono da uno stesso rollino da 12 pose, come rivelano i provini. Dunque entrambe le immagini, che mostrano due pose diverse, superarono la selezione, si trasformarono in stampe definitive e appaiono praticamente inalterate nel passaggio dal provino alla foto finale. In pratica Mapplethorpe usò l'intero fotogramma senza fare tagli. Un'eccezione alla regola è rappresentata dal provino (FIG. 14) per l'opera *Breasts/Lisa Marie*, del 1987 (CAT. 59). In questo caso fu la forza di gravità a impedire al fotografo di seguire la prassi consueta. Egli mostra il busto della modella molto angolato, producendo un'immagine che ricorda «una scultura astratta dalle forme biomorfiche, simile a qualcosa di Hans Arp»⁹⁹. Dato che il soggetto non era di marmo, Mapplethorpe non poteva girare il corpo della modella in modo da farle assumere la posa desiderata. Dunque la fotografò dal basso mentre lei era piegata all'indietro, come vediamo in *Lisa Marie*, 1987 (CAT. 105). Infine ruotò l'intera composizione di 45° e la ritagliò in modo da tornare a una forma regolare.

Le testimonianze dei modelli e dello stesso fotografo ci consentono di capire come prendevano forma le composizioni. Mapplethorpe spesso sistemava in posa le persone, in modo da creare effetti scultorei. «Veramente vedo le persone come se fossero sculture», disse una volta, in riferimento ai ritratti. «Quando fotografo una testa, per esempio, comincio a riprendere la persona di profilo, poi di tre quarti e a volte la faccio fermare mentre si sta girando»¹⁰⁰. Ken Moody, che fu il principale modello di Mapplethorpe tra il 1983 e il 1985, ricorda proprio questo tipo di istruzioni durante le frequenti sessioni. «Le direttive erano minute: "Ken, gira la testa leggermente verso destra"... non era mai niente di eccezionale». Moody ritiene che, già prima di scattare, Mapplethorpe «avesse in mente l'abbozzo di uno schema; in genere aveva un'idea sul tipo di immagini che voleva, poi però ti stava a guardare, a guardare semplicemente... Poteva capitare che io dicessi o facessi qualcosa e lui improvvisamente: "aspetta, fermo così", e poi scattava. E veniva fuori una cosa geniale». Quando si incontrarono per la prima sessione, Mapplethorpe lo fotografò da dietro, chiedendogli di chiudere le braccia il più possibile. Alla fine la ragione divenne chiara al modello: l'artista lo voleva trasformare in un torso sculpito, privo delle braccia (*Ken Moody*, 1983, CAT. 90).

A proposito di *Ken, Lydia and Tyler*, 1985 (CAT. 1), una delle composizioni studiate con maggiore cura dal fotografo, Moody ricorda: «Alcune settimane prima mi spiegò cosa cercava e mi chiese: "Conosci mica qualcuno che ha un corpo simile al tuo?"... Mi ricordo che era alla ricerca di tre tonalità della pelle nettamente diverse; voleva un tono chiaro, uno medio e io, ovviamente, sarei stato quello scuro». Moody sapeva che Mapplethorpe intendeva usare Lydia Cheng, la culturista asiatica-americana, quindi gli serviva un bianco muscoloso per la terza figura. Nel sistemare le pose dei tre modelli, Mapplethorpe probabilmente trasse ispirazione dalle rappresentazioni delle *Tre Grazie*, come quella nel dipinto di Raffaello che diversi anni prima aveva inserito in un *collage* (1968, FIG. 15). Quando spiegava le pose a Moody, Mapplethorpe non fece mai «alcun riferimento ad altre opere», come sempre accadeva quando scattava. La maggior parte delle rappresentazioni antiche, rinascimentali e neoclassiche delle *Tre Grazie* comprendono anche la testa, ma già dal provino per questa immagine risulta che il fotografo aveva deciso di non includere quella parte anatomica. Sebbene non lo avesse comunicato ai modelli, Mapplethorpe aveva programmato di tagliare via le teste fin dall'inizio. Egli sopprime tutti i riferimenti individuali ai tre corpi intrecciati e disposti simmetricamente, in modo che essi risultassero tre varianti della perfezione, riunite in un'unica forma geometrica ideale.

Anche Robert Sherman, un altro modello di Mapplethorpe, sottolinea il *directorial mode* del fotografo. «Lui ti metteva in posa e su questo punto era molto scrupoloso. Non ti lasciava certo fare quello che volevi *tu*... era la *sua* foto». In alcuni casi, tuttavia, erano stati i modelli a proporre le soluzioni che sarebbero apparse nelle stampe finali. Phillip Prioleau, assistente e modello di Mapplethorpe, raccontava: «Mi domandò come volevo essere ripreso. Gli dissi che avrei sempre voluto essere fotografato su un piedistallo»¹⁰¹. Fu proprio questo scambio interpersonale a determinare l'aspetto di una delle opere maggiormente scultoree di Mapplethorpe (1980, FIG. 16). «Lui prende ciascuna persona per quello che è e, se ci trova qualcosa di particolare», proseguiva Prioleau, «la fa funzionare». In quel caso il risultato finale era merito per un 50 per cento del soggetto e per un 50 per cento di Mapplethorpe.

3. FORMALITÀ E INTENSITÀ

Come abbiamo visto, persino a vent'anni di distanza dalla morte è abbastanza agevole ricostruire come Robert Mapplethorpe organizzasse le sue sessioni fotografiche. È persino possibile stabilire che egli selezionò personalmente le immagini da ingrandire e scelse il tipo di stampa. Tuttavia resta assai



FIG. 16 Robert Mapplethorpe
Phillip Prioleau, 1980



FIG. 17 Robert Mapplethorpe
Untitled (Patti Smith), 1970

lives. But the analysis of this enormous body of early works presents a methodological problem. For the Polaroids, Mapplethorpe never carried out the essential job of editing, which he considered a major part of being an artist. After 1975, he never exhibited, published, or sold his Polaroid prints.¹⁰⁴ Today, critics and curators who make a selection of his Polaroids cannot know whether this grouping reflects Mapplethorpe's own interests in the early 1970s. To circumvent this difficulty, we can focus on the images that Mapplethorpe himself chose to set into custom-made frames. These demonstrate, as the photographer once observed, that "Polaroids were my tool for learning."¹⁰⁵

In 1970 Mapplethorpe started taking his first Polaroids with a camera he borrowed from Sandra Daley, an artist who lived at the Chelsea Hotel.¹⁰⁶ Mapplethorpe's initial motivation, he often said, was to provide original material for his collages.¹⁰⁷ To this end, he cut out and colored some of his first photographs.¹⁰⁸ In the same year, he also created some works made entirely of Polaroids. One shows four informal shots of Patti Smith in the Chelsea Hotel room they shared (*Untitled*, 1970, FIG. 17); he added paint to the images and to the frame, which was made from Polaroid film holders.¹⁰⁹ The next year, he later recalled, he wanted to work with larger images, so he had his small prints re-photographed and enlarged, "but the quality wasn't very good."¹¹⁰

This dissatisfaction led Mapplethorpe, in 1973, to start using a Graflex camera with a Polaroid back; his new camera produced larger prints as well as negatives.¹¹¹ Though at first the Polaroid process appealed to Mapplethorpe because of "this instant image thing, without the technology,"¹¹² his desire for ever higher quality prints and negatives led him to obtain a Hasselblad in 1975.¹¹³ He evidently felt the need for a camera and lenses that could produce extremely sharp images with all details in focus.¹¹⁴ This technology, in turn, served as an impetus to Mapplethorpe in his pursuit of the increasingly sharp, focused photographs that were so different from his first Polaroids.

In 1973, however, Mapplethorpe apparently felt sufficiently satisfied with his Polaroids to present them in his first exhibition of photography. In the following year, he discussed this work in a virtually unknown interview.¹¹⁵ For readers familiar with the quiet, crystalline beauty of Mapplethorpe's mature works, one particular exchange comes as a surprise. To the question "Are you not inclined to immobilize, to stop the body in time?" he replied, "Not really. You do that in a sense but that's not my main technique. ... The most successful photograph I have taken has movement in it. It's a long exposure. It was a double picture, a self-portrait of me. In one, I was holding my hand up like this. In the other, there was a certain movement of the figure."¹¹⁶ This type of blur appears in a different self-portrait made in 1973 (*Untitled*, FIG. 18), a large print displayed in a leather frame. Other works from that period document Mapplethorpe's interest in "double pictures."¹¹⁷ "Movement," he said in 1974, "is something really interesting in photography and I think I will be more involved in that as time goes on."¹¹⁸ Mapplethorpe did explore this in his photograph of the dancer, Gregory Hines (1985, FIG. 19), but in retrospect, we see that he virtually abandoned this investigation.

In his early years, Mapplethorpe explored another theme closely related to movement: sequences, as revealed in single works made of multiple Polaroids mounted together. After his 1970 sequence featuring Patti Smith, Mapplethorpe created much bolder examples of this genre. Several were included in his 1973 exhibition. For *Made in Canada*, 1973 (FIG. 20), he enclosed in a single frame three enlarged prints, each showing six self-portraits; this work shows Mapplethorpe

difficile sapere perché egli prendesse certe decisioni. Come per la maggioranza degli artisti, anche le scelte di Mapplethorpe cambiarono nel corso della sua carriera. Per raggiungere quello stile elegante e potente che riconosciamo alle sue opere mature, egli non seguì una strada rettilinea. Una volta esaminate brevemente le strade non prese o, piuttosto, quanto egli abbandonò lungo la via all'inizio degli anni Settanta, saremo in grado di capire meglio le qualità che il fotografo sviluppò e infuse alle opere più tarde. Probabilmente questa disamina avrebbe infastidito Mapplethorpe, il quale spesso poneva l'accento sulla continuità che attraversa la sua produzione artistica: «Tra la prima Polaroid e il tipo di opere che realizzo ora non c'è molta differenza. Penso sia semplicemente il modo in cui ho sempre visto le cose. L'ho affinato nel corso degli anni»¹⁰². La maggioranza dei critici gli dà ragione¹⁰³. Effettivamente tra le 1.500 Polaroids conservatesi ritroviamo i temi consueti: ritratti, nudi maschili e femminili (tra i quali le immagini a sfondo sessuale) e nature morte. Tuttavia un'analisi approfondita dell'abbondantissimo *corpus* di opere giovanili pone un problema metodologico. Per le Polaroids, infatti, Mapplethorpe non operava alcuna scelta, che lui riteneva un atto fondamentale dell'artista. Dopo il 1975 smise di esporre, pubblicare e vendere stampe da Polaroid¹⁰⁴. Oggi, nel selezionare le sue Polaroids, critici e curatori non possono sapere se i raggruppamenti da loro ingegnati corrispondano agli intenti che Mapplethorpe aveva all'inizio degli anni Settanta. Per aggirare l'ostacolo possiamo almeno considerare le immagini che il fotografo aveva scelto personalmente di inserire nelle cornici su misura. Tali selezioni dimostrano che «le Polaroids sono state uno strumento di apprendimento», come osservò una volta il fotografo¹⁰⁵.

Nel 1970 Mapplethorpe cominciò a fare le sue prime foto, usando una Polaroid presa in prestito da Sandra Daley, un'artista che viveva al Chelsea Hotel¹⁰⁶. Il motivo iniziale, egli diceva spesso, era stato quello di procurarsi materiale originale per i suoi collages¹⁰⁷. A tale scopo egli ritagliò e colorò alcune delle sue prime fotografie¹⁰⁸. Lo stesso anno creò anche alcune opere fatte interamente di Polaroids. Una di queste mostra quattro immagini piuttosto informali di Patti Smith, scattate nella stanza che i due condividevano al Chelsea Hotel (*Untitled*, 1970, FIG. 17). Poi aggiunse il colore sia alle immagini sia alla cornice, ricavata dai contenitori delle pellicole di Polaroid¹⁰⁹. L'anno seguente, egli avrebbe ricordato successivamente, gli venne il desiderio di lavorare con immagini di maggiori dimensioni. Così fece rifotografare e ingrandire alcune stampe, «ma la qualità non era un gran che»¹¹⁰.

Nel 1973 l'insoddisfazione per il risultato indusse Mapplethorpe a usare una macchina fotografica Graflex con il retro di una Polaroid. Con questo nuovo strumento egli era in grado di produrre sia stampe sia negativi¹¹¹. Sebbene all'inizio il procedimento legato alla Polaroid esercitasse una certa attrattiva su Mapplethorpe, in quanto «questa cosa dell'immagine istantanea non necessita di tecnologia»¹¹², il desiderio di ottenere stampe – nonché di usare lenti – di qualità sempre più elevata lo condusse alla Hasselblad, che egli ottenne nel 1975¹¹³. Evidentemente sentiva la necessità di una macchina e di lenti in grado di realizzare immagini nitide, ove tutti i dettagli fossero a fuoco¹¹⁴. Al tempo stesso, questo tipo di tecnologia fu di stimolo a Mapplethorpe nella sua ricerca di fotografie sempre più nitide e a fuoco, molto distanti dalle sue prime Polaroids.

Tuttavia, nel 1973 Mapplethorpe doveva essere abbastanza soddisfatto delle Polaroids da decidere di esporle nella sua prima mostra di fotografia. L'anno seguente egli parlava di queste opere in un'intervista poco nota¹¹⁵. Per i lettori abituati alla bellezza pacata e cristallina delle sue opere mature, un determinato scambio di battute con l'intervistatore apparirà sorprendente. Alla domanda: «Non avevi, forse, l'intento di immobilizzare, di fermare il corpo in tempo?», il fotografo rispondeva: «In realtà no. Lo so che si fa spesso, ma non è la mia tecnica consueta... la foto più efficace che ho fatto contiene in sé il movimento. Si tratta di un'esposizione molto lunga. Era una foto doppia, un autoritratto. In una avevo la mano sollevata, così. Nell'altra il senso di movimento investe l'intera figura»¹¹⁶. Questo gusto di ottenere un'immagine mossa appare anche in un altro autoritratto, realizzato nel 1973 (*Untitled*, FIG. 18), una grande stampa esposta in una cornice di pelle. Anche altre opere di quel periodo documentano l'interesse di Mapplethorpe per le «immagini doppie»¹¹⁷. Egli disse nel 1974: «Il movimento è qualcosa di molto interessante nella fotografia e credo che con il passare del tempo me ne occuperò sempre più»¹¹⁸. Effettivamente Mapplethorpe avrebbe esplorato questo effetto per la foto del ballerino Gregory Hines (1985, FIG. 19), ma oggi vediamo chiaramente come egli avesse praticamente abbandonato tale ricerca.

Nei primi anni della sua carriera Mapplethorpe, in alcune opere realizzate montando insieme diverse Polaroids, esplorò le sequenze, un altro tema strettamente correlato al concetto di movimento. Dopo la sequenza del 1970, che mostrava Patti Smith, il fotografo creò esemplari ancora più espliciti di questo genere. Molti esempi furono esposti nella mostra del 1973. Per creare *Made in Canada*, 1973 (FIG. 20), egli inserì in una cornice unica tre stampe ingrandite, ognuna recante sei autoritratti. L'opera mostra Mapplethorpe mentre si scopre il pene, lo lega con un laccio di cuoio e, infine, torna a coprirlo¹¹⁹. Analogamente, egli attraversa diversi stadi, risultando progressivamente sempre



FIG. 18 Robert Mapplethorpe
Untitled (Self Portrait), 1973



FIG. 19 Robert Mapplethorpe
Gregory Hines, 1985



FIG. 20 Robert Mapplethorpe
Made in Canada, 1973

as he revealed his penis, laced it up with a leather strap, then concealed it.¹¹⁹ He again appeared in progressive stages of undress in his most conceptually ambitious work up to that date (*Untitled*, 1973, FIG. 21). In this six-part composition, the two center photographs show a public sculpture of a nude man and youth, as seen at an odd angle from below. In the flanking images, the poses of these figures are echoed, in the flesh, by Mapplethorpe and David Croland.¹²⁰ In later years, Mapplethorpe criticized photographers who used odd perspectives: “I don’t want anything to come in at an angle that isn’t supposed to come in at an angle.”¹²¹ He did not mention that he had experimented with this approach in his own Polaroids.

Though many of his early works were inspired by the Surrealists, Mapplethorpe quickly lost his interest in creating Conceptual art.¹²² After about 1975, he also stopped using his photographs, or even his films, to recount a story or show sequences of events over time. In the late 1970s, he made a few more works with multiple images, but these explore a theme, often by showing a whole image alongside a detail. A favorite phrase of his friend Philip Glass, to describe his own music, applies perfectly to Mapplethorpe’s later photographs: he “dethroned the narrative.”

In their different arts, both these composers began making extensive use of repetitions with slight variations. As early as 1974, Mapplethorpe created a sculpture by uniting a mirror of colored glass with mirror images of an earlier Polaroid (*Patti Smith*, 1974, FIG. 22). A year earlier, Mapplethorpe had taken a highly expressive portrait of Patti Smith.¹²³ He then doubled this image, colored one version, and reversed the other, so that the whole reads as a pattern of symmetrical forms. (In 1988, this was the only early work on view in Mapplethorpe’s apartment; FIG. 7).¹²⁴ With his Hasselblad, Mapplethorpe translated this aesthetic into a single photograph. For example, *Bread*, 1979 (CAT. 76) represents a humble roll, reflected on a shiny surface. Both Mapplethorpe and Glass created compositions of timeless beauty in which the repetition of a single element produced an entirely new Form.

One curious observation made in the 1974 interview indicates a key quality also found in Mapplethorpe’s later works. Whereas he used exposures ranging from half-a-second to fifteen or even twenty seconds, most of his contemporaries preferred “very quick exposures, say 1/250 of a second. If I took a photograph of you [in that way], I would capture 1/250 of a second of you. If I take a 15-second exposure of you, then I capture 15 seconds of your image. ... It is much more formal and more intense. Intensity is really the word.”¹²⁵ This technique, Mapplethorpe believed, allowed him to absorb more of his subject’s presence, which added to the power in his works. “The process that I am using is a way of taking pictures that was done even in Victorian times. It’s rather old-fashioned, but at the same time, I am using Polaroid, which is completely contemporary. So it’s a kind of contradiction, but you get something you can’t get any other way.”¹²⁶ Just a year later, Mapplethorpe proved himself wrong when he began working with his Hasselblad.

As Mapplethorpe explained in 1978, “The formality and intensity of the early photographers are evident in what I do. I use rather slow film and long exposures ... and it gives you a certain intensity. At this point, I’m working with old-fashioned techniques.”¹²⁷ When asked if these had had an impact on his work, he replied, “Yes. But, you know, there hasn’t been a creative portrait photographer since Nadar in the 19th century.” This apparent non sequitur suggests that Mapplethorpe saw a link between his portraiture technique and that of Félix Nadar, the French photographer. Though now recognized as a major artist, Nadar was not very well known in the 1970s, especially in the United States. One of the first connoisseurs to collect Nadar’s works, and thus to increase his reputation,

più denudato, nell’opera più ambiziosa sotto il profilo concettuale, realizzata fino a quel momento (*Untitled*, 1973, FIG. 21). In questa composizione in sei parti le due fotografie centrali mostrano una scultura collocata in un luogo pubblico, che mostra una figura maschile adulta insieme a un giovane, visti dal basso secondo un’ardita angolazione. Nelle immagini laterali le pose delle statue sono replicate dalle figure in carne e ossa di Mapplethorpe e David Croland¹²⁰. Negli anni a venire Mapplethorpe avrebbe criticato i fotografi che adottavano prospettive troppo angolate: «Non mi piace vedere angolate le cose che non dovrebbero esserlo»¹²¹, diceva, sorvolando sul fatto che egli stesso aveva sperimentato questo approccio nelle sue Polaroids.

Sebbene molte opere giovanili di Mapplethorpe si ispirassero ai Surrealisti, presto il fotografo perse interesse per l’arte concettuale¹²². Più o meno dopo il 1975 egli smise di usare le fotografie o i film da lui realizzati, per narrare una storia o per mostrare una sequenza di eventi che si svolgono all’interno di un intervallo di tempo. Verso la fine degli anni Settanta egli realizzò ancora alcune opere composte da più fotogrammi ma, in genere, queste mirano a esplorare un tema, spesso mostrando un’immagine intera accompagnata da un dettaglio. Una frase, che il suo amico Philip Glass ama ripetere per descrivere la propria musica, sembra calzare perfettamente alle foto tarde di Mapplethorpe: egli ha «detronezzato la narrazione».

Ognuno con la propria arte, i due “compositori” cominciarono a fare ampio uso della ripetizione, apportando le lievissime variazioni a un tema. Già nel 1974 Mapplethorpe aveva creato una scultura unendo, come fossero allo specchio, una lastra di vetro colorato con immagini realizzate in precedenza con la Polaroid (*Patti Smith*, 1974, FIG. 22). L’anno precedente aveva realizzato un ritratto particolarmente espressivo di Patti Smith¹²³. Successivamente raddoppiò l’immagine, ne colorò una versione e rovesciò la prima, in modo che l’insieme fosse leggibile come un motivo simmetrico. (Nel 1988 questa risultava essere l’unica opera giovanile di Mapplethorpe esposta nell’appartamento del fotografo; FIG. 7)¹²⁴. Quando lavorava con la Hasselblad, Mapplethorpe tradusse questa ricerca estetica in un’unica foto. *Bread*, 1979 (CAT. 76), per esempio, realizzata nel 1979, mostra un umile panino riflesso da una superficie a specchio. Sia Mapplethorpe sia Glass crearono composizioni dotate di una bellezza senza tempo, nella quale la ripetizione di un singolo motivo produce una Forma completamente nuova.

Un’osservazione curiosa dello stesso Mapplethorpe, emersa nell’intervista del 1974, mette in luce una caratteristica chiave, presente anche nelle sue opere successive. Mentre lui impiegava esposizioni lunghe, che potevano variare da mezzo secondo fino a quindici o persino venti secondi, la maggioranza dei fotografi a lui contemporanei preferiva «esposizioni brevissime, diciamo 1/250 di secondo. Se ti facessi una foto [in quel modo], potrei fissare al massimo 1/250 di secondo di te. Ma se ti fotografassi per 15 secondi, allora sarei in grado di catturare 15 secondi della tua immagine... vi è senz’altro più formalità e più intensità. Ecco, intensità è la parola calzante»¹²⁵. Mapplethorpe riteneva che tale tecnica gli avrebbe consentito di assorbire più efficacemente la presenza del soggetto, un fattore che, stando alle sue parole, incrementava la potenza delle sue opere. «Il processo che ho adottato è un modo di fare foto usato già in epoca vittoriana. È piuttosto vecchio stile ma, allo stesso tempo, io uso una Polaroid, che è del tutto contemporanea. Dunque è un po’ una contraddizione ma si ottiene qualcosa che non si può avere altrimenti»¹²⁶. Solo un anno dopo, quando iniziò a lavorare con la Hasselblad, Mapplethorpe scoprì che non era così.

Nel 1978 il fotografo spiegava: «La formalità e l’intensità raggiunte dai pionieri della fotografia si manifestano in quello che faccio io. Io uso pellicole lente ed esposizioni lunghe... che conferiscono una certa intensità. In pratica ormai sto lavorando con tecniche vecchio stile»¹²⁷. Quando qualcuno gli domandò se questo fatto avesse avuto qualche impatto sulla sua opera, egli rispose: «Sì ma, sai, non si è più visto un fotografo ritrattista creativo dai tempi di Nadar, nel XIX secolo». La mancanza di un nesso logico nella risposta, fa pensare che Mapplethorpe vedesse un collegamento tra la sua tecnica per eseguire i ritratti e quella di Félix Nadar. Sebbene il fotografo francese oggi sia riconosciuto come un artista di primo piano, negli anni Settanta non era molto noto, specialmente negli Stati Uniti. Uno dei primi *connoisseur* a collezionare opere di questo fotografo fu proprio Wagstaff, il quale contribuì ad accrescerne la popolarità. La cronologia degli eventi consente di ricostruire l’interazione tra il conoscitore d’arte e il giovane Mapplethorpe. I due si conobbero nel 1972 e l’anno seguente iniziarono a collezionare fotografie artistiche. Wagstaff diceva di Robert: «Mi ha aiutato tantissimo e credo che, forse, io abbia aiutato lui. Per darti un esempio, io avevo una collezione di foto di Nadar. Mi fece molto piacere una risposta data un giorno da Robert in un’intervista. Alla domanda: “Qual è il tuo fotografo ritrattista preferito e da chi sei stato influenzato maggiormente?”, lui rispose: “Nadar”»¹²⁸.

A partire dal 1982 Mapplethorpe sottolineò in diverse interviste la propria indipendenza artistica: «Ho sviluppato un mio stile ben prima di sapere chi fossero Steichen o Stieglitz. Insomma, io avevo la mia maniera di vedere le cose, punto e basta»¹²⁹. Tuttavia, seppure la visione artistica di



FIG. 21 Robert Mapplethorpe
Untitled (Self Portrait), 1973

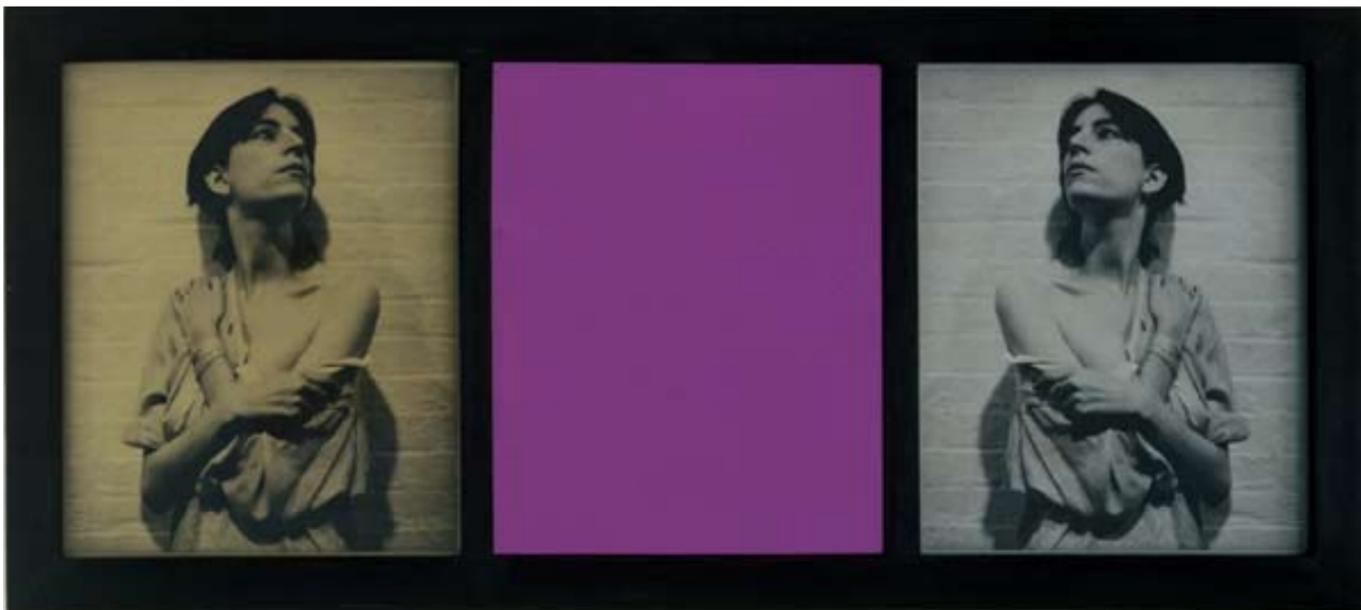


FIG. 22 Robert Mapplethorpe
Patti Smith, 1974

was Wagstaff. A timeline helps us follow their interaction: Mapplethorpe and Wagstaff met in 1972, and both began collecting photographic art the following year. Mapplethorpe, Wagstaff believed, “helped me enormously, and I assume, perhaps, I helped him. I had for one thing a collection of Nadar. I was very pleased one day when Robert gave an interview. When asked, ‘Who is your favorite portrait photographer, and by whom are you most influenced?’ he said, ‘Nadar.’”¹²⁸

In several interviews beginning in about 1982, Mapplethorpe emphasized his artistic independence. “My style was developed even before I knew who Steichen or Stieglitz was. It was like, I had a way of seeing and that was it.”¹²⁹ However, even if Mapplethorpe’s artistic vision did not change, his way of expressing it through portraits certainly did. His expressions of appreciation for Nadar provide an important clue as to how Mapplethorpe imbued his own works with formality and intensity. In Nadar’s works, Mapplethorpe saw prominent figures formally posed, usually before neutral backdrops and in the center of the composition, and often illuminated with artificial light. Typically, a hand gesture, head position, or facial expression was used to convey the sitter’s personality. Mapplethorpe rarely found these qualities in works by the other early photographers that he also admired, such as Julia Margaret Cameron, David Hill, or Baron von Gloeden. At least several “Nadarian” traits appear in virtually every portrait Mapplethorpe made from 1975 on, and even in the *Witt* cover of 1973. Nadar’s influence is not evident in many of Mapplethorpe’s earlier portraits, especially those made before 1973. Nevertheless, no one would confuse a Mapplethorpe for a Nadar. The American did not imitate the French photographer’s style but adopted his method. When Mapplethorpe tired of “this instant image thing,” he also abandoned the casual or experimental look which gives some of his Polaroids their freshness. Instead, he adopted and adapted the austere directorial mode that he found in early photographers. As Wagstaff noted about Mapplethorpe’s works, “The willful geography seems to be a formalism brought up to date from the great formalisms of the 19TH century and especially Nadar’s.”¹³⁰

Speaking in 1978, Mapplethorpe explained the look he sought in his works: “Quality is so important to me that I want everything in focus. I want the shadows to fall in the right places, the lines to be perpendicular. I don’t want to leave too much to chance, so it’s very controlled and very formal. Even with the pornographic pictures, I don’t want the shadow to fall on the wrong part of the body or the hand to be in an awkward position.”¹³¹ We know from later interviews that Mapplethorpe came to loathe odd angles or anything resembling a snapshot. These criteria apply to few of Mapplethorpe’s early framed Polaroids, but to all of his later works, and — aside from the obsession with perpendicular lines — to a good number of portraits by Nadar.

Though Robert Mapplethorpe acknowledged his debt to 19TH-century photographers for the formality and intensity of his early pictures, he went on to create photographs far more formal and intense than any he had ever seen. The fusion of these disparate elements releases an energy that pulsates most strongly in Mapplethorpe’s mature works. In *Thomas*, 1987 (CAT. 3–6), as in

Mapplethorpe fosse rimasta invariata, certamente era mutato il suo modo di esprimerla attraverso i ritratti. Le parole di apprezzamento per Nadar costituiscono un indizio di come Mapplethorpe avesse instillato la formalità e l’intensità nelle proprie immagini. Egli vedeva nelle opere di Nadar personaggi famosi posare in modo formale, in genere al centro della composizione e davanti a uno sfondo neutro, spesso illuminate con luce artificiale. Di regola un gesto della mano, la posizione della testa o l’espressione del viso erano il mezzo per esprimere la personalità della persona ritratta. Raramente Mapplethorpe poteva riscontrare queste caratteristiche nelle opere degli altri fotografi ottocenteschi che apprezzava, come Julia Margaret Cameron, David Hill o Baron von Gloeden. Vari tratti “nadariani” emergono quasi in ogni ritratto realizzato da Mapplethorpe dal 1975 in poi e già nella copertina di *Witt*, risalente al 1973. Invece l’influsso di Nadar non si riscontra nei ritratti precedenti, in particolare in quelli anteriori al 1973. Ciononostante nessuno potrebbe confondere un Mapplethorpe con un Nadar. Infatti il fotografo americano non aveva imitato lo stile del francese ma ne aveva adottato il metodo. Quando si fu stancato di «questa cosa dell’immagine istantanea», Mapplethorpe abbandonò anche quel *look casual* o sperimentale che conferisce tanta freschezza alle sue Polaroids. A quel punto, invece, egli adottò e adattò l’austero *directorial mode* che aveva riscontrato nei primi fotografi. A proposito delle opere di Mapplethorpe, Wagstaff osservava: «Questa deliberata geografia sembra un formalismo aggiornato rispetto a quello dei grandi formalisti del XIX secolo, in particolare di Nadar»¹³⁰.

Nel 1978 Mapplethorpe spiegava l’aspetto che cercava di conferire alle sue opere: «La qualità è così importante per me che voglio che tutto sia a fuoco. Voglio che le ombre cadano al posto giusto e che le linee siano perpendicolari. Non voglio lasciare troppo al caso, quindi tutto è molto controllato e molto formale. Persino nelle immagini pornografiche non voglio che le ombre colpiscano la parte sbagliata del corpo o che le mani assumano posizioni goffe»¹³¹. Sappiamo dalle interviste successive che Mapplethorpe era giunto ad aborrire le angolature irregolari e qualsiasi cosa facesse pensare a un’istantanea. Tutti questi criteri, a parte la fissazione per le linee perpendicolari, si trovano raramente nelle Polaroids che Mapplethorpe aveva incorniciato, ma sono presenti in tutte le opere tarde e anche in un buon numero di ritratti realizzati da Nadar.

Sebbene, rispetto alla formalità e all’intensità che connotano le sue prime foto, Mapplethorpe riconoscesse il proprio debito nei confronti della fotografia del XIX secolo, egli riuscì a creare immagini ben più formali e intense di qualsiasi fotografia egli avesse mai visto. La fusione di questi diversi elementi dà luogo a un’energia che pulsa assai più intensa nelle sue opere mature. Come nei *Prigioni* di Michelangelo (CAT. 7–10), in *Thomas*, 1987 (CAT. 3–6) si percepisce l’attenzione per la posa delle braccia e delle gambe e si avverte la tensione che pervade il corpo possente. L’artificiosità della posa, l’ambientazione e l’illuminazione quasi trasformano la figura in una statua di bronzo, un’analogia alla quale spesso Mapplethorpe faceva ricorso parlando dei suoi modelli afro-americani¹³². La macchina fotografica registra ogni lieve alterazione della superficie, della pelle tesa sui muscoli flessi. Il modello assume la sua posa all’interno dell’elemento accessorio, che ricorda una scultura minimalista. Il perimetro quadrato del fotogramma incornicia alla perfezione l’analogia forma della struttura, la cui apertura definisce un cerchio nero. È completamente assente qualsiasi riferimento spaziotemporale: niente abiti né sfondo né luce naturale. Qui, come nelle nature morte e nei ritratti, Mapplethorpe ha isolato, distillato e amplificato quello che egli vedeva come l’essenza primaria del soggetto.

Come abbiamo appreso dalle interviste, Mapplethorpe cercava «la perfezione nella forma». Nel contesto delle sue testimonianze e delle sue opere, ciò non significa che il fotografo cercasse di individuare e di riprodurre forme perfette rintracciabili in natura. Egli, piuttosto, trovava la perfezione nelle sue opere migliori, nelle quali sentiva che ogni cosa era indiscutibilmente al posto giusto. Ma specialmente per queste immagini, almeno una domanda rimane: perché Mapplethorpe le trovava perfette? La risposta probabilmente risiede nelle foto stesse e, forse, nelle parole del fotografo. Agli amici disse che una delle sue opere preferite era *Thomas* (CAT. 3–6)¹³³. Anche se pensava che nulla potesse essere messo in discussione o spostato in questa foto, evidentemente riteneva di poter accentuare ulteriormente ciò che era già insito nella fotografia originale. Mapplethorpe, infatti, a partire dall’immagine di *Thomas* creò un pezzo unico: una stampa al platino su lino, incorniciata da una stoffa con il motivo a pelle di leopardo (1987, FIG. 23)¹³⁴. Il fotografo la appese nel suo soggiorno accanto a due pezzi di arte tribale (FIG. 7)¹³⁵, in un abbinamento che ne enfatizza la forma e l’intensità.

Al di là del carattere fortemente costruito, *Thomas* esprime un altro aspetto distintivo fondamentale dell’estetica di Mapplethorpe, al quale egli stesso accennava nell’intervista del 1978: «Voglio... che le linee siano perpendicolari». Nella maggior parte delle sue opere mature — ma non in quelle dei suoi contemporanei o dei fotografi vittoriani — tutti gli elementi all’interno della



FIG. 23 Robert Mapplethorpe
Thomas, 1987

Michelangelo's *Prisoners* (CAT. 7–10), we perceive the precise placement of the figure's arms and legs; we sense the coiled tension in his powerful body. The artificiality of the pose, setting, and illumination nearly transform the figure into a bronze statue, an analogy often made by Mapplethorpe about his African-American models.¹³² The camera records every slight variation on the surface, the skin stretched tight over flexed muscles. The model takes his pose inside a prop that recalls a Minimalist sculpture. The square photograph frames a perfectly square structure whose opening defines a black circle. Nothing indicates time or place: no clothing, no background, no natural lighting. Here, as in his still lifes and portraits, Mapplethorpe isolated, distilled, and amplified what he saw as the primary nature of his subject.

We know from interviews that Mapplethorpe was “looking for perfection in form.” In the context of his statements and works, this does not mean that the photographer sought to find and reproduce perfect forms found in nature. He found perfection instead in the best of his works, in which he felt that everything was unquestionably in its right place. But especially for these pictures, at least one question remains: Why did Mapplethorpe find them perfect? The answer must lie in the photographs themselves and, perhaps, in Mapplethorpe's words. One of his favorite works, he told friends, was *Thomas* (CAT. 3–6).¹³³ Even though he felt that nothing about the picture could be questioned or moved, Mapplethorpe still believed that he could extend the power of his original photograph. He created a unique version of *Thomas*: a platinum print on linen, framed together with a leopard-skin fabric (1987, FIG. 23).¹³⁴ Mapplethorpe placed this in his living room, flanked by two pieces of tribal art (FIG. 7).¹³⁵ The very display emphasizes its formality and intensity.

Beyond the staged quality of *Thomas*, the photograph evinces a fundamental characteristic of Mapplethorpe's aesthetic, briefly alluded to in the 1978 interview: “I want ... lines to be perpendicular.” In most of his mature works, but not in pictures by his contemporaries or by Victorian photographers, all the elements within a work line up perfectly with each other and with the sides of the image itself. The perfectly square image in the viewfinder of the Hasselblad helped Mapplethorpe construct these compositions. Once again, it seems, a technical feature of Mapplethorpe's camera encouraged him to develop a long-standing interest, a fascination with geometric forms that is evident even in his earliest works. The geometric forms have a prominent place in the decoration of one of Mapplethorpe's earliest surviving three-dimensional works, a tambourine he made for Patti Smith in 1967.¹³⁶ Curved and triangular forms proliferated in his other works from the late 1960s, such as the collage with Raphael's *The Three Graces* or the *Tie Rack*, 1969 (Falletti, “Geometry of Form,” FIG. 1).¹³⁷ Mapplethorpe also expressed his interest in shapes through the frames he designed for many of his Polaroids. Geometric patterns appear in the compositions of some Polaroid pictures, though rarely in those Mapplethorpe framed for display. These patterns abound in many of his later pictures. Most importantly, after 1975, geometric forms provided the very subject and structure of Mapplethorpe's art, as seen in works like *Thomas*.

Mapplethorpe did not merely scatter circles, squares, and diagonals throughout his works. The use of these reflected a fundamental shift in his aesthetic. Mapplethorpe abandoned the busy, often baroque appearance of his juvenilia; his geometric forms became clean and sharp, his works austere. To find a source of inspiration for Mapplethorpe's attention to *pure* geometric forms, we need only look at the work that he hung next to his Cameron photograph in his living room: the grid painting by Brice Marden. One of the leading Minimalist painters, Marden was, from the early 1970s, a close friend and neighbor of Mapplethorpe. Over the years, the photographer took several portraits of Marden, his wife, and their children. In one early example (1976, FIG. 24), he carefully positioned Brice Marden just off center, and balanced the composition with a cardboard box that recalls one of the painter's works.¹³⁸ In that period, Marden was creating monochromatic panels, usually horizontal, and often united in compositions of two or three. Though Mapplethorpe never shared Marden's interest in pure abstraction, his photographs show a similar interest in rigor and pristine form. The way *The Coral Sea*, 1983 (FIG. 25) is divided, Levas observed, “It's like turning one of those Brice Marden works on its side.” Lynn Davis recognized a Minimalist aesthetic in the backgrounds of many of Mapplethorpe's photographs, such as *Philip Glass and Robert Wilson*.

An even more obvious connection between Mapplethorpe and Minimalism appears in his sculptures like *Arrow* and *Cross*. “I wanted to make just a pure statement of defining space on the wall.”¹³⁹ The artist's words nearly echo opinions voiced by Donald Judd, who was a founder of Minimalism and an artist whom, according to Steven Aronson, Mapplethorpe also appreciated. In their simplicity, their use of industrial materials, and above all their concentration on Form, Mapplethorpe's sculptures make fitting companions to Tony Smith's *Throne*, 1963. This prominent work in welded steel, by one of the most important Minimalist sculptors, was eventually displayed in Mapplethorpe's home (FIG. 26)¹⁴⁰ after he inherited *Throne* and two other works by Tony Smith upon the death of Wagstaff.¹⁴¹



FIG. 24 Robert Mapplethorpe
Brice Marden, 1976

composizione sono allineati tra loro e con i bordi del fotogramma. L'immagine perfettamente quadrata che appare nel mirino della Hasselblad dava modo a Mapplethorpe di costruire composizioni di questo tipo. Sembrerebbe che, ancora una volta, un aspetto tecnico della macchina fotografica avesse spinto l'artista a sviluppare un interesse che aveva già da lungo tempo: la passione per le forme geometriche, già emersa nelle prime opere. La geometria assume un ruolo molto importante nella decorazione di uno dei primi oggetti tridimensionali prodotti da Mapplethorpe e giunti fino a noi. Si tratta di un tamburello che l'artista aveva costruito per Patti Smith nel 1967¹³⁶. Forme curvilinee e triangolari proliferarono anche in altre opere della fine degli anni Sessanta, come il citato collage con le *Tre Grazie* di Raffaello e il *Tie Rack*, 1969 (cfr. Falletti, *La geometria della forma*, FIG. 1)¹³⁷. Mapplethorpe manifestò questo interesse per le forme anche nelle cornici che egli stesso disegnò per molte delle sue Polaroids. Motivi geometrici appaiono anche nelle composizioni realizzate a partire da varie Polaroids, sebbene raramente il fotografo le incorniciasse per esporle. Temi del genere compaiono anche in molte foto successive. Soprattutto dopo il 1975, le forme geometriche iniziarono a costituire il vero e proprio soggetto nonché la struttura dell'arte di Mapplethorpe, come nel caso di *Thomas*.

Mapplethorpe non cominciò semplicemente a disseminare cerchi, quadrati e diagonali nelle sue opere. Piuttosto, l'uso di queste forme riflette un cambiamento fondamentale della sua estetica. Egli, infatti, abbandonò l'aspetto carico e spesso barocco dei suoi *juvenilia*; le forme geometriche si fecero pulite e nette e le opere divennero più austere. Per rintracciare la fonte d'ispirazione di questo interesse di Mapplethorpe per le forme *pure*, basta rivolgere l'attenzione a un'opera d'arte che egli teneva appesa nel suo soggiorno, accanto alla fotografia realizzata dalla Cameron: un dipinto di Brice Marden avente per soggetto una griglia. Il pittore, che fu uno dei principali esponenti del Minimalismo, fu anche amico stretto e vicino di casa di Mapplethorpe fin dai primi anni Settanta. Nel tempo il fotografo ebbe modo di fare vari ritratti di Marden, di sua moglie e dei loro figli. In uno di questi (1976, FIG. 24), per esempio, egli inquadrò volutamente Brice Marden in posizione decentrata, bilanciando la composizione con una scatola di cartone, che richiama le opere del pittore¹³⁸. In quel periodo Marden creava tavole monocromatiche, in genere aventi uno sviluppo orizzontale e spesso riunite in composizioni formate da due o tre pannelli. Sebbene Mapplethorpe non condivise mai l'interesse di Marden per l'astrazione pura, le sue foto mostrano un'analogia attenzione per il rigore e la limpidezza della forma. La composizione di *The Coral Sea*, 1983 (FIG. 25), osserva Levas, «sembra ottenuta ruotando su un lato una di quelle opere di Brice Marden». La Davis ravvisava un'estetica minimalista negli sfondi di molte fotografie di Mapplethorpe, come quella con *Philip Glass and Robert Wilson*.

Un collegamento ancora più ovvio tra Mapplethorpe e il Minimalismo emerge nelle sue sculture, come *Arrow* o *Cross*. «Volevo semplicemente fare un puro gesto che definisce lo spazio sulla parete»¹³⁹. Le parole dell'artista sembrano fare eco alle posizioni di Donald Judd, uno dei fondatori del Minimalismo che, secondo Steven Aronson, Mapplethorpe apprezzava molto. Inoltre, per la loro semplicità, per l'uso di materiali industriali e soprattutto per l'attenzione rivolta alla Forma, le sculture di Mapplethorpe ben si accordano con opere come *Throne*, di Tony Smith (1963). Mapplethorpe alla fine espose nel proprio appartamento quest'opera di dimensioni considerevoli (FIG. 26)¹⁴⁰, realizzata



FIG. 25 Robert Mapplethorpe
The Coral Sea, 1983

Long before meeting Mapplethorpe, Wagstaff had earned a reputation for organizing extremely innovative and influential exhibitions of Minimalist art. He had a decisive impact on Tony Smith's career. As Mapplethorpe's mentor, Wagstaff presumably discussed with him his interest in this innovative movement. Minimalism certainly came up often in conversations between Patti Smith and Wagstaff, who, in the mid 1970s, met almost daily, together with Mapplethorpe. "The artists we talked about the most," she remembered, "were [Richard] Tuttle and Michael Heizer, and we spent a lot of time talking about Agnes Martin."¹⁴² Mapplethorpe certainly saw Minimalist works in the homes of Wagstaff and Marden. In the early 1970s, these works must have played a major role in the development of Mapplethorpe's interest in pure forms. Philip Glass's observation about the predominance of structure in so many major paintings, sculptures, and musical scores from the 1960s and 1970s also indicates how these works may have influenced the young Mapplethorpe. To an artist searching for formality and intensity in his works, the Minimalists offered a new path, one which took Mapplethorpe far beyond what he had explored with his collages and Polaroids.

When he began to collect contemporary art, Mapplethorpe obtained not only two works made by his friend Marden,¹⁴³ but also others by Martin and Heizer.¹⁴⁴ Mapplethorpe developed an interest in the works of Robert Therrien, then a rather obscure, slightly younger, artist; his *Red Corner Painting* reveals a Minimalist interest in geometric form as pure and austere as in works done decades before by Tony Smith.¹⁴⁵ Oddly enough, in the many recorded interviews with Mapplethorpe, no one asked him about the Minimalists. The only partial exception appears to have been Lisa Licitri Ponti, who, in a brief piece after meeting the photographer in 1983, wrote, "You can understand that Mapplethorpe loves to work in silence, and not immersed in rock / rap / scratch music — 'In my studio when I shoot I prefer silence' — and that, in art, he prefers Brice Marden and [Ettore] Spalletti to pictures that quickly cover the face of the world."¹⁴⁶ Silence also permeated most of Mapplethorpe's works in the 1980s.¹⁴⁷ Nevertheless, in photographs like *Thomas*, he combined an austerity and an appreciation for Form with a powerful charge that is foreign to the Minimalist works of Marden and Spalletti. When Mapplethorpe collaborated with the dancer and choreographer Lucinda Childs in 1985, providing lighting and sets (which included a portrait of her hands, CAT. 84), he observed about the performance: "Her work is very minimal; I added passion."¹⁴⁸ In Mapplethorpe's own works, we find this very combination of minimalism and passion.

Mapplethorpe felt both qualities were needed to create a perfect work, and his rediscovery of Michelangelo showed him a way to add intensity to his photographs. As an art student at Pratt College in New York, Mapplethorpe had expressed boundless admiration for Michelangelo.¹⁴⁹ Patti Smith recounts that the first time she went to Mapplethorpe's apartment, in 1967, they looked at his large-format book of sculptures by the Renaissance master. A few years later, when they were taking Polaroids together, they noted that neither was satisfied with simply looking at a work of art, as most other people were. They each felt immediately compelled to transform it into something else and to use it in their own art. An early work by Mapplethorpe expresses this very concept. *Slave*, 1974 (CAT. 20) consists of a framed photograph of a collage. On a piece of wood, Mapplethorpe had placed a small art book; a large kitchen knife held the page open to show two illustrations of Michelangelo's *Dying Slave*.¹⁵⁰ Below, a plastic plaque inscribed with Mapplethorpe's name proudly proclaimed that the young artist had transformed the Renaissance sculpture into his own work.¹⁵¹

Surely Mapplethorpe also hoped viewers would see this most erotically charged of Michelangelo's works, one in which a handsome male nude appears bound with leather straps, as a precedent for his S&M pictures of men in bondage. Incidentally, this represents an example, rare in Mapplethorpe's entire career, of a photograph that consciously makes reference to another work of art. Once again, a Polaroid documents Mapplethorpe's truncated exploration of an artistic avenue. Rather generic similarities in poses have led scholars to propose many such connections, such as between Mapplethorpe's *Jamie* and Michelangelo's *Dying Slave*,¹⁵² or between Mapplethorpe's *James Ford*, 1979 (CAT. 30) and David's *Death of Marat*.¹⁵³ Patti Smith flatly rejected this notion, saying, "Robert did not make those kinds of references in his work." Even if David was in Mapplethorpe's mind when he composed *James Ford*, we have no reason to believe that the photographer, always seeking to establish his originality, wanted viewers to recognize his source.

In one interview, however, Mapplethorpe did cite Michelangelo's art as an illustrious precursor to his work. As with his interest in Marden, critics never seem to have questioned Mapplethorpe about his interest in Michelangelo. The great sculptor came up only once in a recorded conversation: "Lisa Lyon reminded me of Michelangelo's subjects, because he did muscular women."¹⁵⁴ Of course, before the advent of specialized gyms, not even laundresses or peasant women had muscles as large and sharply defined as those in Michelangelo's paintings and sculptures. He had to create them, in works Renaissance viewers appreciated for their combination of feminine and masculine beauty.¹⁵⁵

in acciaio saldato da uno dei più importanti scultori minimalisti, dopo averla ereditata alla morte di Wagstaff, insieme ad altre due opere di Tony Smith¹⁴¹.

La reputazione di quest'ultimo come organizzatore di mostre d'arte minimalista estremamente innovative e destinate a lasciare il segno, risale a ben prima dell'incontro con Mapplethorpe. Per esempio l'attività di Wagstaff ebbe un'importanza fondamentale per la carriera di Tony Smith. Quando divenne il mentore di Mapplethorpe, presumibilmente Wagstaff discusse con il giovane artista del proprio interesse per questo innovativo movimento. Sicuramente il discorso cadde più volte sul Minimalismo nelle conversazioni tra Patti Smith e Wagstaff, i quali a metà degli anni Settanta si incontravano quasi quotidianamente, anche alla presenza di Mapplethorpe. «Gli artisti dei quali parlavamo più spesso», ricordava la Smith, «erano [Richard] Tuttle e Michael Heizer, ma discutevamo spessissimo anche di Agnes Martin»¹⁴². Certamente Mapplethorpe vide vari esempi di arte minimalista esposti nelle case di Wagstaff e Marden. Nei primi anni Settanta tali opere dovettero contribuire a suscitare nel fotografo un interesse per le forme pure. L'osservazione di Philip Glass sul predominio della struttura, emerso in così tanti esempi importanti di pittura, scultura e musica degli anni Sessanta e Settanta, potrebbe anche indicare il modo in cui queste opere avevano ispirato il giovane Mapplethorpe. Per un artista alla ricerca di formalità e intensità, i Minimalisti proponevano una nuova strada che avrebbe condotto il fotografo ben oltre quella da lui imboccata con i collages e le Polaroids.

Quando cominciò a collezionare arte contemporanea, Mapplethorpe ottenne non solo due dipinti del suo amico Marden¹⁴³, ma anche alcune opere di Martin e Heizer¹⁴⁴. Il fotografo iniziò a interessarsi anche al lavoro di Robert Therrien, un artista appena più giovane e piuttosto sconosciuto. Quest'ultimo aveva realizzato *Red Corner Painting*, che mostra un'inclinazione da minimalista per la forma geometrica, tanto pura e austera quanto quella delle opere di Tony Smith, di vari decenni precedenti¹⁴⁵. Risulta assai sorprendente che, nelle molte interviste con Mapplethorpe, nessuno abbia mai chiesto al fotografo del suo rapporto con il Minimalismo. L'unica eccezione, almeno parziale, sembrerebbe rappresentata da Lisa Licitri Ponti, la quale nel 1983, dopo un incontro con il fotografo, scrisse in un articolo: «Si capisce che Mapplethorpe ami lavorare nel silenzio, non immerso in musica rock / rap / scratch — "Nel mio studio quando scatto preferisco il silenzio" — e che in ambito artistico egli preferisca Brice Marden ed [Ettore] Spalletti alle immagini che coprono rapidamente la faccia della terra»¹⁴⁶. Il silenzio sembra anche permeare la maggior parte delle opere realizzate da Mapplethorpe negli anni Ottanta¹⁴⁷. Ciononostante, in fotografie come *Thomas* egli riuscì a combinare l'austerità e l'amore per la Forma con una carica, la cui potenza era estranea alle opere minimaliste di Marden e Spalletti. Nel 1985 il fotografo collaborò con Lucinda Childs, realizzando le luci e la scenografia per una *performance* della ballerina e coreografa. A proposito di questo suo intervento, che includeva anche un "ritratto" delle mani della Childs (CAT. 84), Mapplethorpe osservava: «Al suo lavoro, che è molto minimalista, io ho aggiunto un nuovo elemento: la passione»¹⁴⁸. E, in effetti, questa combinazione di minimalismo e passione è rintracciabile anche nelle opere del fotografo.

Per Mapplethorpe entrambe le caratteristiche erano indispensabili alla creazione di un'opera perfetta. L'aver riscoperto Michelangelo, per esempio, gli consentì di accrescere l'intensità delle proprie fotografie. Molto tempo prima, quando era studente al Pratt College di New York, Mapplethorpe aveva espresso un'ammirazione sconfinata per Michelangelo¹⁴⁹. Patti Smith racconta che nel 1967, quando andò a trovare per la prima volta Mapplethorpe nel suo appartamento, sfogliarono insieme il libro di grande formato che lui possedeva, ove erano illustrate le sculture del grande maestro del Rinascimento. Alcuni anni dopo, mentre facevano insieme delle foto con la Polaroid, si resero conto che entrambi non erano soddisfatti di stare semplicemente a guardare le opere d'arte, come accadeva, invece, a molte altre persone. I due, infatti, si sentivano subito spinti a trasformare e a reimpiegare ciò che vedevano attraverso la propria arte. Una delle prime opere di Mapplethorpe esprime proprio questo concetto. L'immagine del 1974 intitolata *Slave*, 1974 (CAT. 20) consiste in una foto incorniciata di un collage. Mapplethorpe aveva posizionato un libro d'arte di piccolo formato su un pezzo di legno; un grosso coltello da cucina teneva aperto il volumetto alle pagine che mostravano due immagini del *Prigione morente* di Michelangelo¹⁵⁰. Più in basso, una targhetta di plastica recava inciso il nome del fotografo, proclamando audacemente che il giovane artista aveva trasformato la scultura rinascimentale in una sua opera d'arte¹⁵¹.

Sicuramente Mapplethorpe sperava anche che il suo pubblico riconoscesse in questa immagine di Michelangelo, particolarmente carica di erotismo — nella quale un giovane bello e nudo è legato con dei lacci di cuoio — un precedente per le sue foto sadomaso che mostrano uomini intenti in varie pratiche di *bondage*. Questo, tra l'altro, costituisce un esempio, raro nella produzione artistica complessiva di Mapplethorpe, di una fotografia contenente un deliberato riferimento a un'opera

FIG. 26 Robert Mapplethorpe
Mapplethorpe's Apartment
(from *House & Garden* series), 1988



Mapplethorpe did not know this, but he was certainly familiar with the opinion stated by Lyon herself: “I was trying to redefine female beauty, to make a new statement about female power and strength. ... I had this vision of an animal body, neither masculine nor feminine, but feline.”¹⁵⁶

Just before his quote about muscular women, Mapplethorpe made a comment suggesting a significant connection with Michelangelo: “If I had been born one hundred or two hundred years ago, I might have been a sculptor, but photography is a very quick way to see, to make sculpture.” Mapplethorpe suggested that Michelangelo had established a point of reference for the extraordinarily sculptural quality of his mature photographs, which far exceeds anything found in his Polaroids or in photographs taken by his contemporaries.¹⁵⁷ Though some of Mapplethorpe's early works show sculptures, the images themselves are not particularly sculptural. In another interview, Mapplethorpe observed, “I see things like sculpture. ... It's about how that form sits in space and I think that kind of approach comes from my ... art historical training.”¹⁵⁸ That training certainly included study of the most famous sculptor in the Western world. Later, during the period when Mapplethorpe developed his mature style, and when he exchanged ideas with Wagstaff—who had studied Italian Renaissance art—the photographer must have looked at Michelangelo's works in a new way.¹⁵⁹ One characteristic of his sculptures seems to have provided inspiration for one of Mapplethorpe's signature qualities, as exemplified by *Thomas*: figures with unusually large, defined, and flexed muscles, arranged in tense, artificial poses. In his early photographs, Mapplethorpe occasionally included muscular men, but rarely if ever did he show them as compressed in their settings or positions. Mapplethorpe found this in Michelangelo's paintings and sculptures, not in those of neoclassical artists often cited as sources for the photographer. A Michelangelesque, dynamic plasticity contributes to the intensity of Mapplethorpe's mature works. This, combined with a Minimalist sense of austere structure, allowed the photographer to create perfection in form.

4. FORM AND CONTENT

In images and in words, Robert Mapplethorpe presented his photographs as works of Art of a highly abstracted kind. He arranged figures into geometric shapes, fit them into the rigorous geometry of overall compositions, and greatly emphasized the exploration of textures and tonal variations, while stating that he was searching for Form. Mapplethorpe even said, “My whole point is to transcend the subject ... go beyond the subject somehow, so that the composition, the lighting,

d'arte altrui. Siamo, quindi, di fronte a un ulteriore esempio di un approccio presente solo nel periodo giovanile. In altri casi, somiglianze piuttosto generiche nelle pose hanno lasciato campo libero agli studiosi, che hanno proposto vari collegamenti. È il caso di *Jamie*, avvicinato da qualcuno al *Prigione morente* di Michelangelo¹⁵² o dell'immagine con *James Ford*, 1979 (CAT. 30), paragonato alla *Morte di Marat* di David¹⁵³. Ma Patti Smith respinge seccamente questa interpretazione: «Robert non cercava di stabilire questo tipo di riferimenti nelle sue opere». Seppure, mentre creava *James Ford*, Mapplethorpe avesse avuto in mente il pittore David, non vi è motivo di credere che il fotografo, costantemente alla ricerca dell'originalità, puntasse alla riconoscibilità della fonte.

Tuttavia, in una delle tante interviste, Mapplethorpe fece riferimento all'arte di Michelangelo come precedente illustre per il proprio lavoro di artista. Anche in questo caso, come in quello dell'interesse del fotografo per Marden, sembra che la critica non abbia mai chiesto a Mapplethorpe del suo interesse per Michelangelo. Il riferimento al grande scultore emerse solo una volta, in una conversazione registrata: «Lisa Lyon mi faceva pensare a un soggetto di Michelangelo, perché lui faceva le donne muscolose»¹⁵⁴. Di certo, prima dell'avvento delle palestre specializzate, neppure le lavandaie o le contadine presentavano muscoli così grandi e nettamente definiti come quelli che si ravvisano nelle sculture e nei dipinti di Michelangelo. L'artista doveva inventarle, creando opere nelle quali il pubblico rinascimentale apprezzava la combinazione della bellezza femminile e maschile¹⁵⁵. È assai probabile che Mapplethorpe non sapesse tutto ciò, ma egli certamente conosceva l'intento dichiarato della Lyon: «Il mio era un tentativo di ridefinire il concetto di bellezza femminile, di fare una nuova asserzione a riguardo della forza e del potere delle donne... Avevo questa visione del corpo come un animale, né maschile né femminile ma felino»¹⁵⁶.

Poco prima di questa osservazione sulle figure femminili muscolose, Mapplethorpe aveva fatto un commento che alludeva a un legame significativo con Michelangelo: «Se io fossi nato cento o duecento anni fa, avrei potuto fare lo scultore, ma la fotografia è un modo più veloce per vedere le cose, per fare scultura». Mapplethorpe sembrava suggerire che Michelangelo fosse stato il punto di riferimento della qualità straordinariamente scultorea delle sue foto mature, che supera di gran lunga qualsiasi espressione del genere, riscontrabile nelle sue Polaroids o nelle foto dei suoi contemporanei¹⁵⁷. Sebbene alcune tra le prime opere di Mapplethorpe ritraggano sculture, le immagini non sono di per se stesse particolarmente scultoree. In un'altra intervista il fotografo osservava: «Vedo le cose come fossero sculture... dipende da come quella forma sta all'interno dello spazio e credo che questo tipo di approccio derivi dalla mia... formazione storico-artistica»¹⁵⁸. Sicuramente la sua istruzione era passata attraverso lo studio del più famoso tra gli scultori europei. Successivamente, quando ebbe sviluppato il suo stile maturo ed ebbe avuto modo di scambiare idee con Wagstaff – il quale aveva studiato l'arte italiana del Rinascimento –, probabilmente Mapplethorpe dovette guardare alle opere di Michelangelo con occhi diversi¹⁵⁹. Uno degli elementi distintivi dell'arte del fotografo – esemplificata da *Thomas* – sembrerebbe ispirata da una caratteristica, in particolare, delle sculture dell'artista fiorentino: la presenza di figure dotate di una muscolatura singolarmente sviluppata e flessa, in pose assai costruite e cariche di tensione. Nelle sue prime fotografie egli a volte inseriva uomini muscolosi, ma raramente – se mai ciò accadeva – li mostrava con scenari o posizioni che li facevano apparire compressi. Mapplethorpe poteva riscontrare queste attitudini nei dipinti e nelle sculture di Michelangelo ma certamente non nelle opere d'arte neoclassiche, che spesso vengono citate tra le fonti d'ispirazione del fotografo. Una plasticità michelangelesca e dinamica caratterizza le opere mature di Mapplethorpe e conferisce loro intensità. Tale plasticità, unita a un senso minimalista della struttura austera, consentì al fotografo di raggiungere la perfezione nella forma.

4. FORMA E CONTENUTO

Robert Mapplethorpe sembra interpretare, con le parole e con le immagini, le proprie fotografie come opere d'arte estremamente astratte. Egli sistemava le figure in modo da suggerire forme geometriche, le inseriva in composizioni rigorosamente geometrizzanti e poneva l'enfasi sull'esplorazione delle trame e delle gradazioni tonali, mentre sottolineava la sua ricerca della Forma. Arrivò persino a dire: «Il mio scopo sta tutto nel trascendere il soggetto... nell'andare, in qualche modo, al di là del soggetto, cosicché la composizione, l'illuminazione e tutto quello che ruota intorno raggiunga un certo livello di perfezione»¹⁶⁰. Tuttavia, se Mapplethorpe davvero mirava a trascendere il soggetto, pochi direbbero che fosse riuscito nel suo intento. Il pubblico e la critica non guardano mai alle sue opere come a pure composizioni. A differenza dei pittori e degli scultori minimalisti che egli ammirava, Mapplethorpe non creò mai opere veramente astratte. Il fotografo si mantenne sempre legato al soggetto, raramente velandolo con le ombre o mostrandolo secondo angoli visivi insoliti. Il pubblico rimane sempre consapevole di cosa sia ciò che sta guardando, poiché figure e fiori mantengono saldamente la propria identità. Mapplethorpe riuscì a creare opere nelle quali i soggetti sono delineati con decisione e, al tempo stesso, appaiono altamente sintetizzati.



FIG. 27 Robert Mapplethorpe
Self Portrait, 1985

all around, reaches a certain point of perfection.”¹⁶⁰ Yet, if Mapplethorpe truly aimed to transcend the subject, few would say that he reached his goal. Viewers and critics never discuss his works as purely formal compositions. Unlike the Minimalist painters and sculptors he admired, Mapplethorpe never created truly abstract works. The photographer remained wedded to the subjects, rarely veiling them in shadows or presenting them from unusual angles. Viewers always know exactly what they are looking at. Figures and flowers firmly retain their identity. Mapplethorpe succeeded in creating works whose subjects are aggressively asserted yet highly stylized.

In *Thomas*, for example, we understand that the model is a living man, flesh and blood. The photograph affirms the virility of the specific person while transforming his faceless figure into geometry. In one of his many self-portraits (1985, FIG. 27), we see Mapplethorpe’s familiar features, as well as the moment they blend into Form; for this, the photographer found inspiration in a sculpture from his own collection, Renato Giuseppe Bertelli’s *Mussolini Sculpture* (FIG. 28).¹⁶¹ In *Cock*, 1982 (FIG. 29), Mapplethorpe portrayed an erect penis within an unusually rigid geometric pattern. In *Milton Moore*, 1981 (CAT. 62), the legs and torso create a right angle that defines the background fields of black and white, an effect comparable to that in *Tulips*, 1977 (CAT. 39). In each of these examples, Mapplethorpe emphasized both the nominal and the transcended subjects. In this way, they recall two of the Andy Warhol paintings Mapplethorpe owned. In *Mona Lisa* (FIG. 7) and *Race Riot* (FIG. 8), the Pop artist expected us to recognize his sources and appreciate how he had used them to create something new.

The only words Mapplethorpe ever wrote about his works, the titles, reveal his interest in the nominal subjects. Though he shared James Whistler’s interest in figurative images with a high degree of abstraction, Mapplethorpe never called one of his portraits *Arrangement in Grey and Black*. Unlike most abstract artists, Mapplethorpe almost never listed his works as “untitled.” Rather, with each title, he drew the viewer’s attention to the identity of the subject in the day-to-day world, outside the world of his art. “Though this may look like an abstract sculpture,” he seemed to tell us, “these are *Stems* (1985, CAT. 68); for all the similarities with a painting of pure geometric forms, this is a *Tunnel* (1983, CAT. 87).” Mapplethorpe often identified even the fragment of a figure—an arm, hand, or thigh—with the name of the model. If his sitter agreed, he provided both first and last name, but no additional information.

With his titles and modes of representation, Mapplethorpe drew attention to what Susan Sontag called “the quiddity or isness of something,” while simultaneously displaying his search for pure Form. This dynamic recalls the “tension” discussed by Arthur Danto, between the erotic content of Mapplethorpe’s works and the “chastely classic” form of presentation.¹⁶² In more poetic terms, Didion described “the perilous imposition of order on chaos, of classical form on unthinkable images.”¹⁶³ But such analyses tell us little about the vast majority of Mapplethorpe works that do not include “unthinkable images.” (Danto dismissed “the male nudes, formed into ornamental poses” as merely “tasteful.”¹⁶⁴) All of Mapplethorpe’s works make us extremely aware of the physical presence of the body or of the flower, while simultaneously denying the subject and inviting us to see it as an abstract Form.

The dualism between Content and Form, together with Formality and Intensity, leads to a third pair of factors essential to Mapplethorpe’s art: the tension between the Past and Present. Though he aimed for works of timeless beauty, where “there’s nothing to question,” Mapplethorpe often depicted very contemporary subjects, or showed subjects in a very contemporary way. “I enjoy it most when I play at the edge of pornography, the edge of fashion, the edge of camp—all the places where art is not supposed to go.”¹⁶⁵ Mapplethorpe needed these boundaries. Whereas Patti Smith cried out, “Outside of society, that’s where I want to be,”¹⁶⁶ Mapplethorpe wanted to remain very much inside of society, where he could play on the edge. From the start of his career, he exploited limits. Looking back at his education at Pratt College, Mapplethorpe recognized how valuable it had been that his professors had *not* accepted his work as art. “The value of having someone to fight against is really important too and one can learn from that. ... This rigid, academic approach ... is an advantage.”¹⁶⁷

As a mature artist, Mapplethorpe developed his unique vision out of his familiarity with widely differing realities, from the hardcore leather scene to the genteel world of high society. His art provided a means for Mapplethorpe to express contradictions. “I’m not making a statement. I went into photography because it seemed like the perfect vehicle for commenting on the madness of today’s existence. I’m trying to record the moment I’m living in and where I’m living, which happens to be New York. I’m trying to pick up on that madness and give it some order.”¹⁶⁸ To provide structure to the present, he drew on the past. As Germano Celant observed, “Mapplethorpe is seeking to transform the photographic sensibility in a ‘neoclassic’ direction, aspiring to assert the

Nel caso di *Thomas*, per esempio, si capisce che il modello è un essere vivente in carne e ossa. Il fotografo sottolinea la virilità della persona specifica mentre ne trasforma la figura senza volto in un’entità geometrica. In uno dei vari autoritratti (1985, FIG. 27) riconosciamo le ben note fattezze di Mapplethorpe nel momento stesso in cui queste si sciolgono in una Forma; in particolare, la fonte d’ispirazione di quest’opera fu una scultura presente nella collezione del fotografo, il *Mussolini Sculpture*, di Renato Giuseppe Bertelli¹⁶¹. Nell’opera intitolata *Cock*, 1982 (FIG. 29) Mapplethorpe ritrasse un pene eretto inserito in un insolito motivo rigidamente geometrico. Nel 1981 realizzò *Milton Moore*, 1981 (CAT. 62), dove le gambe e il torso creano un angolo retto che definisce i campi nero e bianco dello sfondo, con un effetto paragonabile a quello apparso in *Tulips*, 1977 (CAT. 39), un’opera del 1977. In tutti questi esempi Mapplethorpe ha posto l’enfasi sia sul soggetto nominale sia su quello trascendente. Visti in quest’ottica, essi rimandano a due dipinti di Andy Warhol che il fotografo possedeva: *Mona Lisa* (FIG. 7) e *Race Riot* (FIG. 8). In queste opere l’artista pop intendeva lasciare inalterata la riconoscibilità della fonte e farci apprezzare, al tempo stesso, come avesse riutilizzato quest’ultima, per creare qualcosa di assolutamente nuovo.

I titoli, che costituiscono le uniche parole scritte da Mapplethorpe per definire le proprie opere, testimoniano di un interesse del fotografo per il soggetto nominale. Sebbene condividesse con James Whistler un’inclinazione per immagini figurative caratterizzate da un grado di astrazione piuttosto elevato, egli non intitolò mai alcuna delle sue opere: *Arrangement in Grey and Black*. A differenza della maggioranza degli artisti astratti, assai raramente il fotografo indicò le sue opere come “senza titolo”. Al contrario, con ciascun titolo egli indicava al pubblico l’identità del soggetto nella vita di tutti i giorni, al di fuori della realtà della sua arte. Egli sembra voler spiegare: «Sebbene questa possa sembrare una scultura astratta, questi sono *Stems* [steli] (1985, CAT. 68). Nonostante la somiglianza con una pittura di forme geometriche pure, questo è un *Tunnel* (1983, CAT. 87)». Spesso Mapplethorpe indicava persino l’identità del modello al quale apparteneva il frammento – un braccio, una mano o una coscia. Se la persona che posava per lui era d’accordo, egli ne indicava sia il nome sia il cognome, senza aggiungere altre informazioni.

Attraverso i titoli e le modalità delle sue rappresentazioni, Mapplethorpe portava l’attenzione verso quello che Susan Sontag definiva «la quiddità o essenza delle cose» e, contemporaneamente, mostrava la sua ricerca della Forma pura. Questa dinamica rimanda alla «tensione» – della quale parlava Arthur Danto – tra il contenuto erotico delle opere e la forma «castamente classica» con la quale Mapplethorpe lo rappresentava¹⁶². In termini assai più poetici la Didion descriveva tale tensione come «la pericolosa imposizione dell’ordine sul caos, della forma classica su immagini impensabili»¹⁶³. Tuttavia entrambe le osservazioni poco si attagliano alla maggior parte delle opere di Mapplethorpe, le quali non contengono affatto «immagini impensabili». (Danto, per esempio, liquidava «i nudi maschili, composti a formare pose ornate», definendoli meramente «di gran gusto»¹⁶⁴). Tutte le opere di Mapplethorpe insistono sulla presenza fisica di un corpo o di un fiore e, simultaneamente, negano il soggetto, invitando a vedervi una Forma astratta.

Il dualismo tra Contenuto e Forma, unito a quello tra Formalità e Intensità, conduce a una terza coppia di fattori essenziali dell’arte di Mapplethorpe: la tensione tra Passato e Presente. Sebbene mirasse a creare opere di una bellezza senza tempo, le quali «non lasciano questioni aperte», il fotografo spesso descriveva soggetti contemporanei o, quanto meno, aveva una maniera tipicamente contemporanea di presentarli. «Mi piace moltissimo spingermi ai confini della pornografia, ai confini del *camp*, tutti luoghi dove l’arte non dovrebbe andare»¹⁶⁵. In qualche modo Mapplethorpe sentiva il bisogno di questi confini. Mentre Patti Smith gridava: «Fuori della società, ecco dove voglio essere»¹⁶⁶, Mapplethorpe desiderava rimanere ben inserito in quella stessa società, ai margini della quale poteva giocare con la sua arte. Fin dall’inizio della carriera, egli sfruttò il concetto di limite. Ripensando agli anni della sua formazione presso il Pratt College, Mapplethorpe riconosceva l’importanza di avere visto la propria arte rifiutata dai professori: «È importante avere qualcuno contro cui combattere, si può imparare molto da un’esperienza del genere... Alla fine è un vantaggio trovarsi di fronte a questo approccio rigido e accademico»¹⁶⁷.

Nella sua maturità di artista Mapplethorpe aveva sviluppato una visione singolare, a partire dalla sua familiarità con realtà molto diverse, dalla scena *hardcore* in pelle nera al mondo affettato dell’alta società. La sua arte fu uno strumento per esprimere queste contraddizioni: «Non ne faccio una scelta di campo. Mi sono dedicato alla fotografia perché mi sembrava un veicolo perfetto per commentare la follia dell’esistenza nel mondo contemporaneo. Cerco di registrare il momento in cui vivo e il luogo in cui vivo, che il caso vuole sia New York. Cerco di catturare quella follia e di conferirle un po’ di ordine»¹⁶⁸. Per fornire al presente una struttura egli trasse ispirazione dal passato. Germano Celant osservava come «Mapplethorpe ricerchi un mutamento della sensibilità fotografica in senso “neoclassico”, vale a dire aspiri ad affermare le verità del suo tempo, mediante il ricorso



FIG. 28 Robert Mapplethorpe
Mussolini Sculpture, 1988

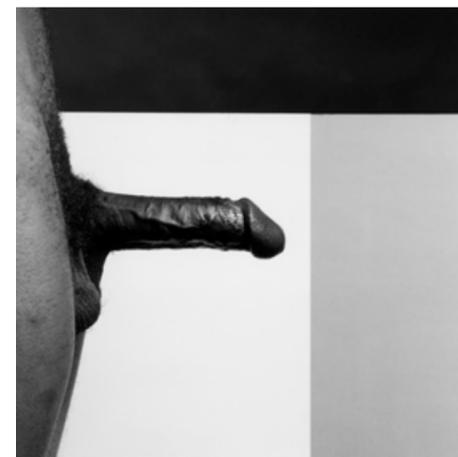


FIG. 29 Robert Mapplethorpe
Cock, 1982



FIG. 30 Robert Mapplethorpe
Dennis Speight, 1983

FIG. 31 Robert Mapplethorpe
Jack Walls, 1983

FIG. 32 Robert Mapplethorpe
Skull and Crossbones, 1983

FIG. 33 Robert Mapplethorpe
Jill Chapman, 1983

FIG. 34 Robert Mapplethorpe
Dennis Speight, 1983

truths of his time through the use of timeless forms and figures, compositions and articulations. His obsession with symmetry may be seen as proof of this concern.¹⁶⁹ Unlike Neoclassical artists, however, Mapplethorpe did not use his rarefied visual language to make grand pronouncements. He repeated this in an interview about his little-known *Terrae Motus* piece (1983, FIGS. 30–34), one of several works by different artists commissioned to commemorate the 1980 earthquake in Naples. “I take pictures without trying to make a specific statement. I could say only that the basic statement I make with my work is that it’s about *today*. Even the *Terrae Motus* piece, which is somehow old-fashioned, and very formal, would never have existed before the Eighties.”¹⁷⁰

The work consists of five panels, plus a self-portrait with a knife (1983, FIG. 35). “The center panel was taken in front of a Naples church. The others were taken in different studio shootings, then put together into one piece, with the *Terrae Motus* project in mind.”¹⁷¹ When first presented, the overall composition and much of the imagery must have appeared “old-fashioned and very formal.” The figures in the end panels, nearly mirror images, both turn their bodies inward; their attributes (calla lilies, a branch of thorns) curve toward the center. The elements in this modern polyptych probably reflect the altarpieces Mapplethorpe saw in Neapolitan churches, specifically the images of Christ, Mary Magdalene, angels, flowers, and thorns.¹⁷² Certainly, Mapplethorpe often cited his upbringing as a Catholic as a major influence on his aesthetic. “There is a certain approach to my photographs that is Catholic, that has something to do with ritual. ... The symmetry in the pictures ... somehow came out of those early experiences. ... The way I arrange things is somehow parallel to a tableau approach that the Church has.”¹⁷³

Here, Mapplethorpe refers not to bilateral symmetry, given that the subjects in his photographs frequently appear off center. Instead, everything is set down in a specific place, for a specific reason; nothing can be moved. Mapplethorpe perceived the existence of a sacred order as a child, when he attended Mass every week at his local Catholic church in Queens. “A church has a certain magic and mystery for a child,” he recalled. “It still shows in how I arrange things. It’s always little altars.”¹⁷⁴ As an artist, Mapplethorpe recreated that sense of ritual and stylization in his art. When asked if he considered himself a spiritual person, Mapplethorpe replied, “Not in the normal sense of the word. I believe in certain kinds of magic. Sort of an abstract energy concept. I think there’s a magic that can invest photography sessions.”¹⁷⁵ Mapplethorpe sought to transmit this magic, which he also defined as “passion,”¹⁷⁶ through the perfection of his forms. As early as 1968, in a letter to Patti Smith, he had compared the act of drawing to that of holding hands with God.¹⁷⁷

For all its traditional qualities, the imagery of the *Terrae Motus* piece made it modern and original. Mapplethorpe noted that “even though the skull, in the center photo, existed for centuries outside the church, it was never juxtaposed like you see here.” Indeed. Immediately to the left he included an unusual image of Christ. In previous art, “you would’ve never seen a black man with a crown of thorns.”¹⁷⁸ We can say the same about Dennis Speight, the African-American model who appears in both end panels. With his poses and attributes, he brings to mind Renaissance and Baroque angels, while accentuating the contrasts between these prototypes and himself with his skin color, muscularity, and prominent genitalia. Though Mapplethorpe transcended his subjects, he also focused our attention on them. He played on the edge of sacrilege, forcing us to ask if a religious figure can be depicted as a black, eroticized male. In its daring depiction of Christ, and even in its presentation, the *Terrae Motus* piece recalls *The Seven Words*, 1898 (FIG. 36) by F. Holland Day. But here, and in all his works, Mapplethorpe used a highly personal visual language, utterly different from that of earlier artists.

In one of his most famous photographs, *Ken Moody and Robert Sherman*, 1984 (CAT. 75), Mapplethorpe played close to the edge of racism, given that the very subject is the comparison and contrast between a black man and a white man. He created the composition, in which the two

a forme e figure, composizioni e articolazioni senza tempo, e la sua ossessione per la simmetria potrebbe essere una prova di questo suo impegno¹⁶⁹. Tuttavia, a differenza degli artisti neoclassici, Mapplethorpe non si serviva di questo linguaggio visivo rarefatto per trasmettere messaggi solenni. Egli insisteva su questo punto in un’intervista sul tema di un suo lavoro poco noto, intitolato *Terrae Motus* (1983, FIGG. 30–34), parte di un gruppo di opere commissionate a vari artisti per commemorare il terremoto del 1980 a Napoli. «Quando faccio fotografie non cerco di esprimere un messaggio specifico. Potrei dire che l’unico messaggio basilare che affido alle mie opere è che esse riguardano l’oggi. Anche *Terrae Motus*, che in qualche modo è un po’ vecchio stile e assai formale, non sarebbe mai potuta esistere prima degli anni Ottanta»¹⁷⁰.

L’opera è formata da cinque elementi, più un autoritratto con coltello (1983, FIG. 35). «L’immagine del pannello centrale è stata scattata a Napoli, di fronte a una chiesa. Le altre sono state realizzate nel mio studio in varie riprese e poi assemblate pensando al progetto *Terrae Motus*»¹⁷¹. Quando fu presentata per la prima volta, la composizione nonché l’iconografia dovette apparire «un po’ vecchio stile e assai formale». Le figure nei pannelli collocati ai due estremi, che si presentano quasi come immagini speculari, hanno sia il corpo sia gli attributi (la calla e il ramo di rovi) orientati verso il centro della composizione. I vari elementi di questa sorta di moderno polittico rimandano probabilmente alle pale d’altare che Mapplethorpe poté vedere nelle chiese di Napoli e, in particolare, le immagini di Cristo, Maria Maddalena, angeli, fiori e spine¹⁷². Sicuramente egli faceva spesso riferimento al fatto che il suo *background* cattolico aveva esercitato un influsso significativo sulla sua estetica. «Un certo approccio alle mie foto rivela un senso cattolico, ha a che fare con la ritualità... La simmetria delle mie immagini... in un certo senso deriva da quelle esperienze giovanili... Il modo in cui dispongo gli oggetti in qualche modo rispecchia l’approccio al *tableau* che ha la Chiesa»¹⁷³.

Qui, ovviamente, Mapplethorpe non si riferiva alla simmetria bilaterale, dato che i soggetti delle sue foto spesso sono in posizione decentrata, quanto al fatto che tutto è collocato in un posto particolare per un motivo specifico e niente può essere spostato. Da piccolo, Mapplethorpe aveva percepito l’esistenza di un ordine divino, quando ogni settimana andava a messa nella chiesa cattolica del suo quartiere, il Queens. «Per un ragazzino la chiesa ha qualcosa di magico e di misterioso», egli ricordava. «Emerge ancora nel modo in cui dispongo le cose. Sono sempre come piccoli altari»¹⁷⁴. Con la sua sensibilità di artista, Mapplethorpe cercava di riproporre nella propria arte questo senso della ritualità e della stilizzazione. Quando gli fu chiesto se si considerava una persona vicina alla spiritualità, il fotografo rispose: «Non nel senso letterale della parola. Credo in certe forme di magia. Un concetto come di energia astratta. Penso che una certa magia penentri nelle mie sessioni fotografiche»¹⁷⁵. Attraverso la perfezione delle forme da lui create, Mapplethorpe cercava di trasmettere questa magia, che egli definiva anche «passione»¹⁷⁶. Già nel 1968, in una lettera a Patti Smith, egli paragonava l’atto di disegnare a quello di essere tenuto per mano da Dio¹⁷⁷.

Nonostante molte caratteristiche di *Terrae Motus* siano di stampo tradizionale, il trattamento delle immagini lo rende un pezzo assolutamente moderno e originale. Mapplethorpe osservava: «Anche se il teschio nella foto centrale è esistito per secoli sulla facciata di quella chiesa, esso non è mai stato giustapposto nel modo in cui si vede qui». Possiamo solo concordare. A sinistra di esso il fotografo accostò un’immagine di Cristo piuttosto insolita. Nell’arte precedente «non avremmo mai trovato un nero con una corona di spine»¹⁷⁸. Lo stesso si può dire per Dennis Speight, il modello afro-americano che appare nei due pannelli più esterni. Nelle pose e negli attributi egli ricorda certi angeli rinascimentali e barocchi, mentre il colore della pelle, la muscolatura e i genitali piuttosto prominenti accentuano il contrasto con quei prototipi. Sebbene Mapplethorpe tendesse a trascendere i soggetti delle sue foto, allo stesso tempo faceva in modo di attrarre su di essi l’attenzione dello spettatore. In questo caso il fotografo giocò ai limiti del sacrilego, inducendo il pubblico a domandarsi se davvero una figura religiosa possa essere rappresentata da un uomo di colore fortemente erotizzante. Per la presenza di questa audace raffigurazione di Cristo, nonché per il modo di presentare tutta l’opera, *Terrae Motus* ricorda *The Seven Words*, 1898 (FIG. 36) di F. Holland Day. Tuttavia, in questo caso come in tutte le sue opere, Mapplethorpe ricorse a un linguaggio visivo estremamente personale, del tutto diverso da quello di qualsiasi artista precedente.

In una delle sue foto più famose, *Ken Moody and Robert Sherman*, 1984 (CAT. 75), realizzata nel 1984, Mapplethorpe si spinse ai confini con il razzismo, giocando proprio sul confronto-contrasto tra un nero e un bianco. Egli creò una composizione nella quale i due uomini, perfettamente di profilo, guardano nella stessa direzione. Moody e Sherman, entrambi colpiti da alopecia, erano completamente glabri. Per mezzo dell’illuminazione soffusa e della diffusione, Mapplethorpe provvide a eliminare qualsiasi imperfezione della pelle. Tutti questi fattori contribuiscono a dare l’impressione che il fotografo avesse trasformato i modelli in carne e ossa in statue, una di bronzo e l’altra di marmo. In questa opera, in particolare, molti storici dell’arte hanno voluto leggere un



FIG. 35 Robert Mapplethorpe
Self Portrait, 1983



FIG. 36 F. Holland Day,
The Seven Words, 1898

men face the same direction in perfect profile. Moody and Sherman both had the rare condition of alopecia, which left them completely hairless. Mapplethorpe erased any of their skin imperfections through the use of diffusion and soft lighting. All these factors contribute to the impression that Mapplethorpe transformed these living models into statues, one of bronze and one of marble. Especially in this work, many art historians have searched for the cultural statements that Mapplethorpe always denied making. According to one scholar's interpretation, "Black Ken's eyes are closed, white Robert's are open, as if to suggest that the black symbolizes the unconscious which the white fears."¹⁷⁹ Moody laughed off such interpretations. "Put the black man in the back and close his eyes, that sounds like something that is, racially, really intense. But I was supposed to be in front, only I didn't have a long enough neck. I had trouble keeping my eyes open because I was always blinking my eyes, so Robert [Mapplethorpe] said, 'Ken, close your eyes.' Poor Robert. And his take on this was ... that people overanalyzed. He would shake his head [and say], 'I was just trying to do a cool picture.'"

In a recent essay, appropriately subtitled "The Point of View of the Art Historian," Robert Rosenblum reconsidered this work. "With flesh pressing inexorably against flesh, the image almost appears to be the portrait of a homosexual marriage."¹⁸⁰ Presumably both scholars did not know of a rarely reproduced photograph from the same session (1984, CAT. 74), in which the models face opposite directions; is this the portrait of a divorce? Here, both Ken and Robert have closed eyes; is this a message about unconscious fears? In response to such questions, Mapplethorpe would probably shake his head. Certainly, when told that many photographers "come out of a literary background," and thus their works "are often narratives or have a political point of view," Mapplethorpe replied laughing, "I'm not typical. Thank God for that. Mine are just pure visual treats."¹⁸¹

The "point of view of the art historian" has led several of Rosenblum's colleagues to find profound meanings in Mapplethorpe's use of abstract forms. "The pentagram," one claimed, "is the ideal symbol in Mapplethorpe's cosmology: it alters the pink triangle of Nazi persecution [of homosexuals] into a political symbol of power, resistance, and orgasm."¹⁸² Others sought color symbolism. Why did the photographer frame his photograph of a marble bust of *Mercury* with a purple cloth? (Marshall essay, FIG. 10) "Perhaps Mapplethorpe is playing on the color's ancient connotations of scarcity and luxury, its associations with royalty."¹⁸³ Certainly no comments by Mapplethorpe or his close circle justify such an approach to his works. At most he recognized that objects in his photographs evoked a mood. In 1983, commenting on one of his photographs showing a gun, he said, "I think it's a contemporary image. ... There's a certain violence in the air that is very much a part of today. I certainly don't approve of it, but it's there. If one is to define art the way I do, which is an interpretation of the moment, then that violence should somehow be there."¹⁸⁴ But in his art, Mapplethorpe rarely presented weapons or other objects as symbols.

The threat of impending violence makes *Jim, Sausalito*, 1977 (CAT. 34), such a frightening image. Before a wall covered with dimly visible graffiti, a man crouches in a cube of light. His black leather mask, pants, and gloves create a rather sinister atmosphere, accentuated by the shadowy setting. He grasps a ladder that dominates the left side of the work, its rungs creating a series of horizontals exactly parallel to the upper and lower sides of the cube. The man's gaze off to the side, his squatting pose, and even his clothing create an impression of compact energy, a striking contrast to the rigid geometry. Recently the curator Keith Hartley compared Jim to a devil found in a medieval depiction of hell. "He is not, however, lost and damned forever. ... The fact that he has his arms on the rungs of the ladder suggests that he may be about to climb out of the Stygian darkness to the light above."¹⁸⁵

messaggio culturale, che Mapplethorpe aveva sempre negato vi fosse. Secondo uno studioso: «Ken, il nero, ha gli occhi chiusi mentre Robert ha gli occhi aperti, a suggerire che il nero sta a simboleggiare l'inconscio temuto dal bianco»¹⁷⁹. Moody ride di fronte a questa interpretazione: «Già, mettere dietro il nero e chiudergli gli occhi. Effettivamente suona come qualcosa di molto forte da un punto di vista razziale. Invece l'idea era che io sarei dovuto stare davanti, però non avevo il collo sufficientemente lungo. Inoltre avevo problemi a tenere gli occhi aperti e sbattevo le palpebre in continuazione, così Robert [Mapplethorpe] mi disse: "O.K., Ken, tieni gli occhi chiusi". Con quale risultato?... che la gente ha esagerato con l'analisi. Povero Robert, scrollerebbe la testa [dicendo] "Ma io cercavo solo di fare una foto figa."».

In un saggio recente, quanto mai opportunamente intitolato *Il punto di vista di uno storico dell'arte*, Robert Rosenblum offriva un'altra interpretazione di quest'opera: «Con la carne che preme inesorabile sulla carne, l'immagine appare quasi il ritratto di un matrimonio omosessuale»¹⁸⁰. Presumibilmente questo studioso, come quello precedentemente citato, non sapeva di una fotografia (1984, CAT. 74) scattata nella stessa sessione ma raramente riprodotta, nella quale i modelli sono rivolti in direzioni diverse: si tratta forse del ritratto di un divorzio? Qui, tra l'altro, entrambi hanno gli occhi chiusi: dobbiamo leggervi, forse, un messaggio sulle paure inconscie? Probabilmente di fronte a domande del genere davvero Mapplethorpe avrebbe scosso la testa. Una volta, sentendo dire che molti fotografi «avevano una formazione letteraria», pertanto le loro opere «sono spesso narrative o esprimono un punto di vista politico», l'artista scoppiò a ridere e disse: «Non sono affatto tipico, grazie a Dio. Le mie sono solo ghiottonerie puramente visive»¹⁸¹.

Il punto di vista di uno storico dell'arte ha indotto vari colleghi di Rosenblum a ricercare significati profondi nell'uso di forme astratte da parte del fotografo. Uno di essi sosteneva: «Il pentagono rappresenta il simbolo ideale della cosmologia di Mapplethorpe: egli trasforma il triangolo rosa da emblema della persecuzione nazista [contro gli omosessuali] in simbolo politico della potenza, della resistenza e dell'orgasmo»¹⁸². Altri cercavano il simbolismo nei colori. Qualcuno, per esempio, si domandava perché il fotografo avesse incorniciato la foto con un busto marmoreo di Mercurio con della stoffa viola (cfr. il saggio di Marshall, FIG. 10). «Forse Mapplethorpe gioca con le antiche connotazioni cromatiche della rarità e del lusso, collegate alla regalità»¹⁸³. Di sicuro né le parole di Mapplethorpe né i commenti della sua cerchia di amici contribuiscono a supportare simili interpretazioni. Al massimo egli riconosceva agli oggetti presenti nelle sue fotografie un ruolo evocativo di una certa atmosfera. Nel 1983 disse, commentando una delle sue foto ove compariva una pistola: «Penso sia un'immagine contemporanea... Nell'aria c'è una certa violenza, che fa parte dell'oggi. Sicuramente non l'approvo ma devo constatare che è nell'aria. Se uno si trovasse a dover dare una definizione all'arte, come faccio io – cioè un'interpretazione di quel particolare momento – allora in qualche modo la componente violenta dovrebbe esserci»¹⁸⁴. Dunque le armi, come altri oggetti spesso raffigurati, raramente assumono un ruolo simbolico nelle foto di Mapplethorpe.

Il senso di minaccia per una violenza imminente rende *Jim, Sausalito* (CAT. 34), realizzata nel 1977, un'immagine che incute spavento. Un uomo accovacciato appare come all'interno di un cubo di luce, davanti a una parete coperta di graffiti appena visibili. La maschera, i pantaloni e i guanti in pelle nera creano un'atmosfera piuttosto sinistra, accentuata dalle ombre sullo sfondo. La figura è aggrappata alla scala che domina il lato sinistro dell'opera, dove i pioli creano una serie di linee orizzontali, perfettamente parallele ai lati superiore e inferiore del cubo. Lo sguardo trasversale dell'uomo, la posa accovacciata e l'abbigliamento creano un senso di energia compressa, che contrasta con la rigida geometria della composizione. Recentemente Keith Hartley paragonava l'immagine di Jim a quella di un demone, sul tipo di quelli rintracciabili nelle rappresentazioni dell'inferno. Il curatore specificava: «Egli, tuttavia, non è per sempre perduto e dannato... Il fatto che abbia le braccia appoggiate ai pioli della scala suggerisce che egli starebbe per emergere dall'oscurità dello Stige, verso la luce che lo sovrasta»¹⁸⁵.

A parte la probabilità assai scarsa che Mapplethorpe volesse presentarci questo tipo vestito di pelle nera come un dannato – dato che qui, come in molte altre opere, l'artista celebrava il mondo sadomaso – tale interpretazione sembra voler suggerire che la fotografia incarna un'allegoria moralizzante. Ma, come sosteneva convincentemente Germano Celant, il fotografo manifestava «il rifiuto del ricorso al "simbolico"». La metafora deve farsi evento fisicizzato. Assenza quindi di allegorie e idealizzazioni, di asfittica mitologia e di mentalismo impressionista»¹⁸⁶. Tuttavia ben pochi resistevano alla tentazione di cercare significati più profondi nelle opere di Mapplethorpe e lo stesso Celant scriveva, poche pagine più avanti: «Lo spostamento a lato delle metafore e delle allegorie, del simbolismo e del feticismo dell'immagine si realizza nel 1977»¹⁸⁷. In realtà il fotografo si serviva assai raramente di tali strumenti. Uno dei primi ritratti realizzati con la Hasselblad, quello di *John McKendry*, 1975 (FIG. 3) ormai prossimo alla morte, potrebbe essere letto «sotto una

Aside from the improbability that Mapplethorpe wanted us to see this leatherman as damned (here, as in many works, the artist glorifies the S&M world), this interpretation suggests that the photograph resembles a moralizing allegory. Germano Celant argued convincingly that the photographer was “decidedly contrary to the recourse to ‘symbolism.’ The metaphor has to be a physicalized event. Hence the absence of allegories or idealizations, of asphyxiating mythologies and impressionistic mentalism.”¹⁸⁶ But few can resist the temptation to find deeper meaning in Mapplethorpe’s works, and even Celant, just a few pages later, wrote, “Mapplethorpe’s development toward metaphor and allegory, toward symbolism, came about in 1977.”¹⁸⁷ In fact, Mapplethorpe rarely made use of these instruments in his works. One of his first portraits with the Hasselblad, the portrait of the moribund *John McKendry*, 1975 (FIG. 3), may well have been a “deliberate statement in double entendre,” as Patti Smith believed. One of his last self-portraits, from 1988 (CAT. 108), shows Mapplethorpe in the background, dressed entirely in black so that his body virtually disappears. The artist extends his walking cane decorated with a skull, clearly symbolic of his impending death.¹⁸⁸ These photographs, both made under dramatic circumstances, indicate the range of Mapplethorpe’s work, but hardly his characteristic mode of address.

More typical is *James Ford*. In his comments about this work, Mapplethorpe expressed his delight in creating geometric forms out of light. This concern played an important role in his first famous photograph, the cover of Patti Smith’s *Horses*. Most viewers overlook the illuminated triangle. This crucial detail was never prominent on the original cover, and it has vanished from the photo on the CD, but it appears with more sharply defined edges in another print taken earlier the same day (1975, CAT. 35).¹⁸⁹ The lower point of the triangle leads right to Smith’s neck, directing our attention toward her unrestrained energy while showing Mapplethorpe’s own control. Mapplethorpe also used natural lighting to create striking effects in many later works. An examination of the contact sheets for his portrait of the choreographer Robert Wilson (1976, CAT. 29) and for his study of the model Thomas, crouching (1987, CAT. 28), reveals that he set up his figures in his studio where the sunlight formed a parallelogram or lozenge on the floor. Out of the dozen or so takes for each, he selected the shot where the natural light created the strongest impression of the geometric form. Mapplethorpe wanted to capture the moment when nature appeared most artificial. The symbolic associations of triangles, lozenges, and pentagrams take us far from the meaning, beauty, and importance of Mapplethorpe’s works. The logic of these pictures rests in the tight balance between Form and Content.

Abstract images are open to many varying interpretations. In modern art photography, one established way to link abstract images with content was proposed by Alfred Stieglitz. As described by his follower, Minor White, an artist should use abstract natural forms as “equivalents” for human actions and emotions.¹⁹⁰ In a convincing analysis of Mapplethorpe, his friend Ingrid Sischy argued that Mapplethorpe showed no interest in this approach. “Instead of photographing rocks to suggest sex,” Sischy observed, “Mapplethorpe made pictures of men having sex. . . . Mapplethorpe certainly didn’t need to use flowers as vehicles of sexual allusion, because he worked with sex directly.”¹⁹¹ Mapplethorpe often commented on the fundamental parallels between his sex and flower pictures, but he never indicated that one of these served as a symbol for the other. In one essay, Celant included a favorite quote of Mapplethorpe, “My approach to photographing a flower is not much different than photographing a cock. Basically, it’s the same thing. It’s about lighting and composition. It doesn’t make much difference. It’s the same vision.”¹⁹² (This was rejected by Arthur Danto, who said, “There is a clear sense in which he was deceiving himself in saying that photographing cocks is like photographing anything else.”¹⁹³) Celant then followed Mapplethorpe’s quote with a very different interpretation, writing, “In Mapplethorpe, all images become the targets of the libido. . . . He is transforming every flower into a genital organ.”¹⁹⁴ Critics and interviewers often made this association;¹⁹⁵ but, when asked about it in one of his last interviews, Mapplethorpe said of his still lifes, “I don’t know if it’s sexual or whatever, but they’re my own. It’s the way I see things. Whether I see a body or a flower, it’s my eye.”¹⁹⁶

In one interview Mapplethorpe referred to “the three areas of my work: still lifes, sexuality, and portraiture.”¹⁹⁷ He thus conflated “nudes” and “sex pictures,” which most critics consider to be separate categories. To underline the fundamental similarities in these works, Mapplethorpe always tried to show them together. When he designed a screen in 1986, he adorned it with his photographs, including flowers and both male and female nudes, though no portraits.¹⁹⁸ In Mapplethorpe’s choice of his own photographs on view in his home in 1988, we see a range of imagery: nudes, flowers, and portraits. Mapplethorpe also included works of art from vastly different periods and cultures. In an article about his home, the photographer is quoted as saying, “The real challenge is to take many periods and come up with an aesthetic that runs through them all.”¹⁹⁹ Most importantly,

luce compassionevole, nondimeno, con il debito doppio senso», come pensava Patti Smith. Vi è, poi, uno degli ultimi ritratti (CAT. 108), risalente al 1988, che mostra Mapplethorpe in secondo piano, vestito di nero in modo da mimetizzare quasi completamente il corpo con lo sfondo. L’artista ha un braccio teso e tiene in mano un bastone da passeggio decorato con un teschio che, in questo caso, chiaramente simboleggia la morte imminente¹⁸⁸. Le due fotografie, entrambe realizzate in circostanze funeste, se da un lato sono rappresentative delle varie forme assunte dall’arte di Mapplethorpe, dall’altro difficilmente possono essere considerate caratteristiche ricorrenti del suo modo di esprimersi.

Un caso più tipico è quello di *James Ford*. Parlando di quest’opera Mapplethorpe si diceva soddisfatto di essere riuscito a creare forme geometriche con la luce. Questo interesse domina la sua prima foto famosa, realizzata per la copertina dell’album *Horses* di Patti Smith. La maggior parte delle persone non nota il triangolo di luce sul muro. Questo dettaglio cruciale, già poco visibile nel disco originale e completamente svanito nella foto del CD, appare tuttavia molto definito nei contorni in un altro fotogramma scattato lo stesso giorno (1975, CAT. 35)¹⁸⁹. La punta inferiore del triangolo è rivolta verso il collo della Smith, a canalizzare l’attenzione verso la cantante, che incarna un’energia a briglie sciolte. Si tratta di un’ulteriore dimostrazione del controllo esercitato da Mapplethorpe sull’immagine. Anche in altre opere successive il fotografo si servì della luce naturale per creare effetti particolarissimi. Una disamina dei provini per il ritratto del coreografo Robert Wilson (1976, CAT. 29), nonché di quelli nei quali esplorava la figura del modello Thomas in pose accovacciate (1987, CAT. 28), rivela che nello studio fotografico Mapplethorpe posizionava le figure dove la luce solare formava un parallelogramma o un motivo a losanga sul pavimento. In entrambi i casi, tra una dozzina circa di scatti, il fotografo scelse il fotogramma nel quale la luce naturale delineava in modo più netto la forma geometrica. Mapplethorpe desiderava cogliere il momento in cui un fenomeno naturale appariva il più possibile artificiale. Pertanto il tentativo di trovare associazioni simboliche con triangoli, losanghe e pentagoni non può che allontanarci dal vero significato, dalla bellezza e dagli aspetti più importanti delle opere di Mapplethorpe, la cui logica risiede nell’equilibrio tra Forma e Contenuto.

Le immagini astratte aprono la strada a una molteplicità di possibili interpretazioni. Nell’ambito della fotografia artistica moderna un modo, ormai consolidato, di collegare immagini astratte e significati era stato proposto da Alfred Stieglitz. Come spiegava un seguace di questi, Minor White, un artista dovrebbe usare forme naturali astratte come “equivalenti” delle azioni e delle emozioni umane¹⁹⁰. Ingrid Sischy, in un’analisi assai convincente dell’opera del suo amico Mapplethorpe, sosteneva che il fotografo non aveva mai dimostrato un interesse per tale approccio: «Invece di fotografare rocce che alludono ad atti sessuali, Mapplethorpe faceva foto di uomini che compiono atti sessuali. . . . Di certo non aveva bisogno di servirsi dei fiori come veicolo di allusioni al sesso, in quanto lavorava con il sesso direttamente»¹⁹¹. Il fotografo, che spesso faceva riferimento ai fondamentali parallelismi tra foto di soggetto sessuale e floreale, non diceva affatto che un tema poteva essere assunto come simbolo dell’altro. Celant inserì in un suo saggio una delle massime che Mapplethorpe amava recitare: «Il mio approccio quando fotografo un fiore non si discosta da quello che adotto quando fotografo un pene. In pratica è la stessa cosa. Tutto dipende dall’illuminazione e dalla composizione. Non fa tanta differenza. Corrisponde a una stessa visione»¹⁹². (Arthur Danto respingeva seccamente tale interpretazione dicendo: «Si ha la chiara sensazione che lui si ingannasse, quando diceva che fotografare peni è lo stesso che fotografare qualsiasi altra cosa»¹⁹³). Celant interpretava diversamente le parole dell’artista: «Tutte le immagini con Mapplethorpe diventano bersagli libidici. . . . così da trasformare un fiore in organo genitale»¹⁹⁴. Mentre critici e intervistatori facevano spesso ricorso a tale equazione¹⁹⁵, quando gli fu chiesto di pronunciarsi sulla questione in una delle ultime interviste, Mapplethorpe disse, a proposito delle sue nature morte: «Non so se abbiano un’impronta sessuale o chissà che, in ogni caso hanno la mia. Rappresentano il modo in cui io vedo le cose. Sia che guardi un corpo sia che guardi un fiore, si tratta sempre del mio occhio»¹⁹⁶.

In un’altra intervista Mapplethorpe faceva riferimento ai «tre settori della mia arte: le nature morte, la sessualità e la ritrattistica»¹⁹⁷. In tal modo egli collocava nella stessa categoria i “nudi” e le “immagini a sfondo sessuale”, considerati da molti critici come due generi distinti. Per sottolineare le fondamentali affinità tra questi due tipi, Mapplethorpe cercava sempre di esporli combinati insieme. Nel 1986 disegnò un paravento e lo decorò con varie foto da lui realizzate, che includevano i fiori e i nudi – sia maschili sia femminili – ma non i ritratti¹⁹⁸. Nella selezione delle proprie opere che nel 1988 risultavano esposte nella sua casa, osserviamo una molteplicità di soggetti: nudi, fiori e anche ritratti. In aggiunta vi erano, poi, opere pertinenti a periodi e culture disparati. In un articolo che parlava del suo appartamento, il fotografo spiegava: «La vera sfida consiste nel prendere vari periodi e trovare il senso estetico che li percorre tutti»¹⁹⁹. Ciò che più conta, ai fini della presente mostra,



FIG. 37 Robert Mapplethorpe
Patrice, 1977

in terms of this exhibition, Mapplethorpe made a point of uniting photographs of different subjects for public presentations.

Already in his first exhibition, in 1973, Mapplethorpe included examples of the three areas he would explore for the rest of his life: still lifes, sexuality, and portraits; these last being, in that show, of himself and Patti Smith. He also had no hesitation about removing works that some might find offensive. Smith recalls the event in detail: when Mapplethorpe knew his mother was coming to see the exhibit, he took down some of the more explicit sex images and replaced them with flowers. This led one member of the “Warhol crowd” to sneer, “Oh, here’s the photographer who never compromises; now he compromises when his mother comes.” Mapplethorpe replied that she didn’t understand anything; the subject was the same if it was a photo of sex or of a flower.

The photographer was aware that some galleries and museums preferred to avoid showing certain explicit images. Throughout his career, Mapplethorpe repeatedly expressed the view that this did not disturb him.²⁰⁰ In 1978, he agreed to “tone down” a show on “male sexuality” that he planned to do in San Francisco. In an interview later that year, Mapplethorpe drew a distinction between paired examples of his sex pictures. In reference to the two versions of *Patrice* (1977, FIGS. 37, 38), he explained that the show in San Francisco included works that “were only suggestive, they weren’t explicit; a cock in a jockstrap as opposed to a cock outside a jockstrap.”²⁰¹ Roland Barthes evidently knew of only the “suggestive” version included in the *X* portfolio (1978), when he defended Mapplethorpe in his book on photography (1980). “Mapplethorpe shifts his close-ups of genitalia from the pornographic to the erotic by photographing the fabric of underwear at very close range.”²⁰² Mapplethorpe himself had little interest in attempts to differentiate between pornographic and erotic works. (“I don’t like the word ‘erotic.’ I think it’s pretentious: ‘Erotic Art.’ Either it’s art or it’s not art.”²⁰³) He also expressed little interest in Barthes’s study. As Mapplethorpe astutely noted, “It’s not really a book about photography. It’s a book about him.”²⁰⁴ As for the 1978 exhibition in San Francisco, Mapplethorpe lamented that if there had been only flowers and portraits, the author of one highly critical review “probably would have liked the show, but she couldn’t even see beyond those few suggestive photographs.”²⁰⁵ The following year he observed, “It is amazing how if you put up a show where only one-third of it has to do with sexuality, people will dismiss just everything else and talk about that.”²⁰⁶ Of course, Mapplethorpe invited controversy when he depicted explicit sex with the same formal qualities found in his portraits and flower studies; he liked to “play at the edge of pornography.” Nevertheless, the photographer was understandably frustrated when viewers focused only on the sex pictures. This defeated his attempt to show the similarities of his approach to dissimilar subjects.

This disappointment did not stop Mapplethorpe from organizing exhibitions that promoted his unifying vision. “When I’ve exhibited pictures ... I’ve tried to juxtapose a flower, then a picture of a cock, then a portrait, so that you would see they are all the same. I just would like people to be able to get the real meaning.”²⁰⁷ At the end of his life, Mapplethorpe felt that his way of presenting sex pictures had not been successful. “I thought people’s eyes would be opened, because I always showed them in conjunction with other pictures. ... My intent was to open people’s eyes, get them to realize anything can be acceptable. It’s not what it is, it’s the way it’s photographed. But it made people hate the flowers and hate the people in the pictures. I did not intend that at all.”²⁰⁸ At least the authors of many essays, both positive and negative, have agreed that Mapplethorpe’s work “redraws the boundaries of public taste.”²⁰⁹

The present exhibition brings together, in each section, photographs of still lifes, nudes, and portraits, in a sequence that puts the emphasis on their formal qualities, not on their chronology. It focuses less on the subjects themselves but on the way they were photographed. These works evince Mapplethorpe’s search for intense, ordered beauty.

è che la scelta di giustapporre foto con diversi soggetti anche in un’occasione pubblica nasce proprio dall’idea di Mapplethorpe.

Già nella sua prima mostra del 1973, il fotografo aveva scelto di coprire tutti e tre i settori che avrebbe continuato a esplorare per il resto della sua vita: le nature morte, la sessualità e i ritratti. Questi ultimi, in quel caso, erano rappresentati da un autoritratto e da un’immagine di Patti Smith. Egli non esitò a rimuovere dall’esposizione opere che pensava sarebbero risultate oscene per qualcuno. La Smith ricorda che il fotografo sostituì varie immagini di sesso esplicito con alcune foto di soggetto floreale, quando seppe che la madre sarebbe andata a visitare la mostra. Patti Smith racconta che, per via di tale intervento, qualcuno della cerchia di Warhol lo schernì dicendo: «Ah, ecco il fotografo che non scende mai a compromessi; adesso sì che si abbassa a un compromesso, ora che sta arrivando la mamma». Mapplethorpe replicò dicendole che non aveva capito nulla: il soggetto della foto rimaneva immutato, che si trattasse di sesso o di fiori.

Il fotografo era consapevole del fatto che alcuni musei e gallerie preferivano evitare di esporre determinate immagini particolarmente esplicite. Nel corso della sua carriera Mapplethorpe continuò a ripetere che tale atteggiamento non gli creava problemi²⁰⁰. Nel 1978 accettò di “abbassare il tono” di una mostra sulla “sessualità maschile” che stava preparando per San Francisco. In un’intervista rilasciata quell’anno, poco tempo dopo, Mapplethorpe illustrava le differenze tra coppie di esempi di foto a sfondo sessuale. A proposito delle due versioni di *Patrice*, 1977 (FIGG. 37, 38), egli spiegava che la mostra di San Francisco includeva opere «che erano solo allusive, non erano esplicite; un pene all’interno di un sospensorio piuttosto che un pene fuoriuscito da un sospensorio»²⁰¹. Evidentemente Roland Barthes conosceva solo la versione “allusiva” apparsa in *X* portfolio (1978), quando nel suo libro sulla fotografia (1980) si schierava in difesa di Mapplethorpe: «Mapplethorpe fa passare i suoi primi piani di sessi dal pornografico all’erotico fotografando da molto vicino le maglie dello slip»²⁰². Ma il fotografo sembrava poco interessato a fare un distinguo tra pornografia ed erotismo: «Non mi piace la parola “erotico”, ritengo sia pretenziosa. “Arte erotica”, mah! O è arte o non lo è»²⁰³. Mapplethorpe sembrava anche poco interessato a questo lavoro di Barthes. Come osservava astutamente: «In realtà non è affatto un libro sulla fotografia: è un libro su di lui»²⁰⁴. Come nel caso della mostra di San Francisco del 1978, Mapplethorpe lamentava il fatto che se vi fossero comparsi solo fiori e ritratti, l’autrice di una recensione particolarmente critica «probabilmente avrebbe apprezzato la mostra; invece non era riuscita a vedere al di là di quelle poche fotografie allusive»²⁰⁵. L’anno successivo il fotografo osservava: «È incredibile. Quando organizzi una mostra nella quale solo un terzo ha a che fare con la sessualità, la gente tralascia tutto il resto e parla solo di quello»²⁰⁶. Certamente Mapplethorpe voleva innescare una controversia, quando raffigurava scene di sesso esplicito aventi le stesse caratteristiche formali rintracciabili nei ritratti e nelle immagini di fiori; a lui, infatti, piaceva giocare «ai confini della pornografia». Nonostante ciò, il fotografo si sentiva comprensibilmente frustrato quando il suo pubblico si fissava solo sulle immagini a sfondo sessuale. In tal senso, di fatto, egli non riuscì a far comprendere l’uniformità del suo approccio a temi diversi.

Ma il disappunto non fermò Mapplethorpe, il quale continuò a concepire mostre che portavano avanti la sua visione unitaria. «Quando espongo le foto... cerco di giustapporre un fiore, una foto di un pene e un ritratto, in modo da mostrare che sono la stessa cosa. Mi piacerebbe che la gente cogliesse il vero significato»²⁰⁷. Giunto alla fine dei suoi giorni, Mapplethorpe avvertiva che il suo modo di presentare il sesso non aveva colto nel segno: «Pensavo di poter aprire gli occhi della gente. In fondo, io l’ho sempre mostrato insieme ad altre immagini... Il mio intento era quello di aprire gli occhi alle persone, indurle a capire che tutto può essere accettabile, non tanto per ciò che è quanto per come viene fotografato. Il risultato è stato che la gente ha cominciato a odiare i fiori e a odiare i personaggi delle mie foto. Assolutamente non era questo il mio scopo»²⁰⁸. Per lo meno alcuni critici, sia pro sia contro Mapplethorpe, convenivano che l’opera del fotografo «ridefinisce i confini del pubblico decoro»²⁰⁹.

In ciascuna sezione la presente mostra accosta fotografie di nature morte, nudi e ritratti, secondo una successione che intende sottolineare le caratteristiche formali piuttosto che la cronologia. Anziché essere incentrata sui soggetti delle opere, la mostra esplora il modo in cui essi venivano fotografati. Le opere illustrano come Mapplethorpe fosse alla ricerca di una bellezza intensa e ordinata.



FIG. 38 Robert Mapplethorpe
Patrice, 1977

NOTES

- ↑ This essay is based in large part on a series of extended conversations, conducted in the second half of 2008, with many friends of Mapplethorpe: Lynn Davis, the photographer; Philip Glass, the composer and musician; Anne Kennedy, Mapplethorpe’s agent; Dimitri Levas, his art director; Patti Smith, the poet and performer; and Michael Stout, his lawyer. I had brief exchanges with other friends: Steven M. L. Aronson, the author; David Hockney, the artist; Bruce Marden, the painter; and Ingrid Sischy, the critic. I also interviewed several of Mapplethorpe’s collaborators: Tom Baril, his printer (1979–1989); Edward Mapplethorpe, his brother and assistant (1982–1984, 1987–1989); Ken Moody, his model (1982–1985); and Tina Summerlin, his office manager. I corresponded with John Cheim, former director of the Robert Miller Gallery; Sal Lopes, Mapplethorpe’s printer (1989); and Robert Sherman, his model (1978–1984). Unless otherwise stated, all quotes are from these exchanges. *Molte informazioni contenute nel saggio si basano su una serie di lunghe conversazioni, svoltesi nella seconda metà del 2008, con vari amici di Mapplethorpe: la fotografa Lynn Davis; il musicista e compositore Philip Glass; il suo agente Anne Kennedy; il suo direttore artistico Dimitri Levas; la poetessa e artista Patti Smith; il suo avvocato Michael Stout. Ho anche avuto brevi scambi di idee con lo scrittore Steven M. L. Aronson, con i pittori David Hockney e Bruce Marden e con la critica d’arte Ingrid Sischy. Inoltre ho intervistato vari ex collaboratori del fotografo: Tom Baril, allora addetto al processo di stampa (1979–1989); Edward Mapplethorpe, fratello e assistente di studio di Robert (1982–1984, 1987–1989); Ken Moody, uno dei modelli (1982–1985); e Tina Summerlin, l’office manager. Infine, ho avuto contatti epistolari con John Cheim, già direttore della Robert Miller Gallery; con Sal Lopes, che si occupò del processo di stampa (1989) e con il modello Robert Sherman (1978–1984). Ove non indicato altrimenti, tutte le citazioni provengono da queste fonti.*
- ↑ Sischy, 1999.
- ↑ Sontag, 1986. In a similar vein, she said on Finch, 1988, “He loved the very strong state of something ... and one of the strongest states is to be beautiful or to be perfect.” Sontag, 1986. *Con un tono simile l’autrice diceva: «Egli amava particolarmente quando le cose si manifestavano nella forma più accentuata... e una delle forme più accentuate è la bellezza o perfezione»;* cfr. Finch, 1988.
- ↑ Chamorro, 1988. The TV interview must have been recorded in 1986, the date of his portrait of Willem de Kooning, given that Mapplethorpe stated, “I just photographed de Kooning last Monday.” Chamorro, 1988. *L’intervista televisiva deve essere stata registrata nel 1986, anno in cui Mapplethorpe realizzò il ritratto di Willem de Kooning, poiché egli affermava: «proprio lo scorso lunedì ho fotografato de Kooning».*
- ↑ Kardon, 1988, 27.
- ↑ Chamorro, 1988. Wagstaff met Mapplethorpe in 1972. The photographer clarified, “We were lovers ... it lasted a couple of years. Then we became best friends.” Dunne, 1989, 183. Chamorro, 1988. *Wagstaff conobbe Mapplethorpe nel 1972. Mapplethorpe spiegava: «Eranamo amanti... la storia è andata avanti per un paio d’anni. Poi rimanemmo amici stretti»;* cfr. Dunne, 1989, 183.
- ↑ Mapplethorpe commented on both this and his second movie (*Lady*, CAT. 111) in Kardon, 1988, 25, “The one about Patti is more interesting because it’s definitely an underground film, and it was done with the idea of possibly doing a rough video.” *A proposito di questo video e del successivo (Lady, CAT. 111), Mapplethorpe osservava: «quello con Patti è più interessante perché è senza dubbio un film underground, e fu fatto con l’idea di realizzare, forse, un abbozzo di un video musicale»;* cfr. Kardon, 1988, 25.
- ↑ For two of the photographs, see Patti Smith Group, *Easter*, booklet 1978; for four more, see *Mapplethorpe*, 2007, 58–61. *Per due di queste fotografie, cfr. il booklet dell’album Easter, del Patti Smith Group, realizzato nel 1978; per altre quattro, cfr. Mapplethorpe, 2007, 58–61.*
- ↑ Cortez, 1984, 102.
- ↑ Wise, 1981, 133.
- ↑ See Mapplethorpe’s comments in Bondi, 1979, 10; and Kardon, 1988, 23. *Cfr. le osservazioni di Mapplethorpe in Bondi, 1979, 10; e Kardon, 1988, 23.*
- ↑ Mapplethorpe received the Hasselblad in 1975, the year he took the portraits of himself and of McKendry just mentioned. Wagstaff’s gift is incorrectly dated 1976 in the “Chronology” in *Mapplethorpe*, 1992, 342, an error accepted by many authors. On Wagstaff, see Crump, 2007, though this film exaggerates and misrepresents his impact on Mapplethorpe, and discussion below. *Mapplethorpe ricevette la Hasselblad nel 1975, anno in cui realizzò sia l’autoritratto sia il ritratto di McKendry, appena menzionato. L’anno in cui il fotografo ricevette questo regalo da Wagstaff è erroneamente indicato come il 1976 nella Cronologia in Mapplethorpe, 1992, 342. Si tratta di un sbaglio ereditato da molti autori successivi. Su Wagstaff, cfr. Crump, 2007, sebbene il film enfatizzi eccessivamente ed erroneamente l’entità dell’impatto dell’amico su Mapplethorpe. Cfr. anche la disamina più avanti nel presente testo.*
- ↑ Amaya, 1978, quotes Smith, whom he knew personally. The passage appears to be a translation from Smith, 1977, 13. Unfortunately, her fascinating comments on Mapplethorpe’s photographs appeared only in French translation. Smith, 1977, 13. *Partirò i commenti stimolanti della cantautrice sulle foto di Mapplethorpe apparvero solo nella traduzione francese.*
- ↑ Sontag, 1986. In Chamorro, 1988, Mapplethorpe said, “That information that she talks about pretty much comes from myself.” Sontag, 1986. *In Chamorro, 1988, Mapplethorpe diceva: «Gran parte di ciò di cui lei parla lo ha sentito da me».*
- ↑ Patti Smith, *Radio Ethiopia*, booklet liner notes, dated 28 September 1976. Patti Smith, *annotazioni nel booklet di Radio Ethiopia, datate 28 settembre 1976.*
- ↑ Smith, 1977, 13.
- ↑ The interview is transcribed in the Appendix to this volume. *Il testo integrale dell’intervista è stato trascritto in Appendice al presente volume.*
- ↑ Amaya, 1978.

- ↑ Amaya, 1978.
- ↑ Didion, 1989.
- ↑ The interviews are indicated in the bibliography of this volume. *Queste interviste sono evidenziate nella bibliografia del presente volume.*
- ↑ McGuigan, 1988, 57.
- ↑ Hershkovits, 1983, 10.
- ↑ In making this selection, Franca Falletti and I enjoyed an almost unimaginable degree of freedom. Given that Mapplethorpe had left all his works to the Robert Mapplethorpe Foundation, the co-promoters of the exhibition, we could select any image available in their archive. *Nella scelta delle opere Franca Falletti ed io abbiamo potuto godere di una libertà quasi illimitata. Poiché Mapplethorpe aveva lasciato tutte le proprie opere alla Robert Mapplethorpe Foundation, che ha co-promosso la presente mostra, abbiamo avuto la possibilità di scegliere qualsiasi immagine disponibile nell’archivio.*
- ↑ Wise, 1981, 137. Mapplethorpe added: “I used two Lowell quartz lights for the picture.” *Wise, 1981, 137. Mapplethorpe aggiunse: «per questa foto ho usato due lampade Lowell al quarzo».*
- ↑ Horton, 1986.
- ↑ Hershkovits, 1981, 10.
- ↑ McKenzie, 1985, 20. He repeated this concept very often; for three examples, see Hayes, 1983, 52; Kent, 1983, 12; and Bultman, 1988, 26. *McKenzie, 1985, 20. Egli assai spesso ripeté lo stesso concetto; per tre esempi, cfr. Hayes, 1983, 52; Kent, 1983, 12; e Bultman, 1988, 26.*
- ↑ Hershkovits, 1983, 9.
- ↑ Several excellent articles address this controversy. See, for example, Sischy, 1989, by an author highly supportive of Mapplethorpe; Meyer, 2001, by an author highly critical of censorship; and Gurstein, 1991, by an author highly critical of Mapplethorpe (with a response by Paglia, 1991). *Diversi articoli molto validi si sono occupati della controversia. Per un esempio di un’autrice molto solidale con Mapplethorpe, cfr. Sischy, 1989; per uno estremamente critico nei confronti della censura, cfr. Meyer, 2001; per uno, invece, molto critico nei confronti di Mapplethorpe, cfr. Gurstein, 1991 (cfr. anche la replica di Paglia, 1991).*
- ↑ *Diversi articoli molto validi si sono occupati della controversia. Per un esempio di un’autrice molto solidale con Mapplethorpe, cfr. Sischy, 1989; per uno estremamente critico nei confronti della censura, cfr. Meyer, 2001; per uno, invece, molto critico nei confronti di Mapplethorpe, cfr. Gurstein, 1991 (cfr. anche la replica di Paglia, 1991).*
- ↑ Dunne, 1989, 126.
- ↑ Bentivoglio, 1983, 34. Unfortunately, this long and important interview was published only in Italian translation. *Bentivoglio, 1983, 34. Purtroppo di questa lunga e importante intervista è stata pubblicata solo la traduzione in italiano.*
- ↑ Dunne, 1989, 185. Mapplethorpe was certainly familiar with and even collected some photographs by George Dureau of black male nudes; see, for example, Green, 1982; and Fritscher, 1994, 232–247. *Dunne, 1989, 185. Sicuramente Mapplethorpe conosceva e aveva persino collezionato alcune foto di neri nudi, realizzate da George Dureau; cfr., per esempio, Green, 1982; e Fritscher, 1994, 232–247.*
- ↑ Hershkovits, 1983, 10; Mapplethorpe clarified that Lyon was 5 feet 3 inches tall. *Hershkovits, 1983, 10; Mapplethorpe spiegava che la Lyon era alta 1,60 m.*
- ↑ Chamorro, 1988.
- ↑ Chamorro, 1988. Levas recalled that Mapplethorpe wanted to do an exhibition showing his vases together with photographs including these works; for a similar concept, see CAT. 79 in this exhibition. *Chamorro, 1988. Levas ricordava che Mapplethorpe avrebbe voluto fare una mostra nella quale esporre i propri vasi insieme alle foto nelle quali essi comparivano; per un’esemplificazione di questo concetto, cfr. CAT. 79 nella presente mostra.*
- ↑ Smith, 1990.
- ↑ Smith, “Land of a Thousand Dances,” 1976. The different but complementary styles of the two artists are apparent in collaborative works from 1978, where Smith added drawings and poetry to Mapplethorpe’s photographs; for two examples see *Altars*, 1995, 86–87.
- ↑ Smith, “Land of a Thousand Dances,” 1976. *La differenza e, al tempo stesso, la complementarietà degli stili dei due artisti appare chiaramente nelle opere realizzate in collaborazione nel 1978; la Smith aveva aggiunto disegni e poesia alle foto di Mapplethorpe; per due esempi, cfr. Altars, 1995, 86–87.*
- ↑ Kardon, 1988, 28.
- ↑ Glass clarified, however, that he did not discuss this concept with Mapplethorpe. On “Minimalism in Art and Music,” see Hitchcock, 1996. *Glass, tuttavia, chiariva di non aver mai parlato con Mapplethorpe di questo concetto. Sul tema del Minimalismo nell’arte e nella musica, cfr. Hitchcock, 1996.*
- ↑ Kardon, 1988, 9; also see Coleman, 1976. *Kardon, 1988, 9; cfr. anche Coleman, 1976.*
- ↑ Coleman, 2006.
- ↑ Cameron’s photograph was sold at auction shortly after Mapplethorpe’s death; Christie’s, 1989, lot 38, 11 by 14.5 inches. Mapplethorpe published his photograph of his living room in Filler, 1988, 158; it also appeared in Kardon, 1988, 24. For Mapplethorpe’s photography collection, see Sotheby’s, 1982. *La fotografia della Cameron fu venduta all’asta poco dopo la morte di Mapplethorpe; cfr. Christie’s, 1989, lotto 38, 27,9 × 36,8 cm. Mapplethorpe pubblicò la foto del soggiorno del suo appartamento in Filler, 1988, 158; l’immagine appare anche in Kardon, 1988, 24. Per la collezione di fotografie di Mapplethorpe, cfr. Sotheby’s, 1982.*
- ↑ Kardon, 1988, 25. On Mapplethorpe’s “Catholic” arrangements, also see below. Smith stated that the granite cross measures 40 × 15 cm. *Kardon, 1988, 25. Sulle sistemazioni di Mapplethorpe “in maniera cattolica”, cfr. Kardon, 1988, 25. Cfr. anche oltre nel presente testo. La Smith mi informa che la croce di granito misura 40 × 15 cm.*
- ↑ Chamorro, 1988.
- ↑ Cottrell, 1999, 36. Also see n. 128 below.
- ↑ Cottrell, 1999, 36. *Cfr. anche oltre, nota 128.*
- ↑ Henry, 1982, 129.
- ↑ Nickel, 2001, 552.
- ↑ Indiana, 1988.

- ↑ Indiana, 1988.
- ↑ Cottrell, 1999, 39.
- ↑ See 1978 interview, in Appendix.
- ↑ *Cfr. l’intervista del 1978, in Appendice.*
- ↑ Ruehlmann, 1978.
- ↑ Sischy, 1989, 137. In Sischy, 1999, she wrote, “He sure didn’t lie in his photography, which went for the truth like it was the only thing that mattered.” *Sischy, 1989, 137. In Sischy, 1999, l’autrice scriveva: «Sicuramente lui non mentiva nelle sue fotografie, che insegnavano la verità come fosse l’unica cosa che conta».*
- ↑ Fritscher, 1994; Lifson, 1979, 79.
- ↑ Amaya, 1978.
- ↑ Meyer, 1991.
- ↑ Danto, 2007, 326.
- ↑ Danto, 2007, 314.
- ↑ Danto, 2007, 318. Danto’s emphasis on truth is discussed and questioned in a review of the first edition of his essay; Feagin, 1997, 74–77. *Danto, 2007, 318. L’enfasi sul concetto di verità è presa in esame e messa in discussione in una recensione della prima edizione del saggio di Danto; cfr. Feagin, 1997, 74–77.*
- ↑ Smith, 1977, 4.
- ↑ Danto, 1995, 830.
- ↑ “In Bloom,” 1979, 94.
- ↑ Kardon, 1988, 25. He continued, “I don’t think they’re very different from body parts.” *Kardon, 1988, 25. Egli proseguiva: «Non credo si differenzino molto dalle parti anatomiche».*
- ↑ See 1978 interview, in Appendix. *Cfr. l’intervista del 1978, in Appendice.*
- ↑ Chamorro, 1988.
- ↑ Haramis, 2008.
- ↑ Haramis, 2008.
- ↑ A highly influential example of this genre is Morrisroe, 1995; see the review by Indiana, 1995. *Un esempio di questa categoria, che ha esercitato una notevole influenza, è costituito da Morrisroe, 1995. Cfr. anche la recensione a quest’ultima in Indiana, 1995.*
- ↑ Proust, 1971, 221–22.
- ↑ *Proust, 1991, 16.*
- ↑ Hershkovits, 1981, 10.
- ↑ Wise, 1981, 138.
- ↑ Wagstaff, 1983.
- ↑ Horton, 1986.
- ↑ Horton, 1986. For Mapplethorpe’s relationship with Warhol, also see the essay by Marshall, in this volume. *Horton, 1986. Per il rapporto di Mapplethorpe con Warhol, cfr. anche il saggio di Marshall nel presente volume.*
- ↑ In 1988, according to Edward Mapplethorpe, Robert made several drawings for watch faces, for example with an “x” or a heart. *Secondo Edward Mapplethorpe nel 1988 Robert aveva disegnato vari quadranti di orologi recanti, per esempio, un motivo a “x” o a cuore all’interno.* These were available in both black and white; see Christie’s, 1989, lot 229 (glass, white plastic laminate, and composition board; 152.5 cm long, 51 cm high, 61 cm wide.) *Questi oggetti erano disponibili in nero e in bianco; cfr. Christie’s, 1989, lotto 229 (vetro, laminato plastico bianco e legno composto; 152,5 (lunghezza) × 51 (altezza) × 61 (larghezza) cm.)*
- ↑ Levas explained, “If you look at the Star ones, the way that he had the wires put on the back, you could hang them all different ways. I think there are three different ways you could hang them, so the points go in different ways.” *Arrou, in contrast, has only one wire, so that it must hang with the point up or down. Levas spiega: «Nel caso della serie Star, la maniera in cui lui ha fatto fissare il fil di ferro sul retro consente di appendere l’oggetto in modi diversi. Penso che vi siano tre possibilità, in modo che le punte siano orientate in direzioni diverse». Al contrario Arrow ha un solo gancio, pertanto può essere appesa solo con la punta rivolta o verso il basso o verso l’alto.*
- ↑ Bondi, 1979, 11.
- ↑ Bondi 1979, 11.
- ↑ Horton, 1986.
- ↑ Horton, 1986.
- ↑ Horton, 1986.
- ↑ Hershkovits, 1987.
- ↑ He added, “I believe Robert was involved in all the decisions with the proofs.” *Egli aggiunge: «Credo che Robert intervenisse in tutte le decisioni che riguardavano le prove di stampa».*
- ↑ Wise, 1981, 134.
- ↑ Henry 1982, 129.
- ↑ “All of the black-and-white prints are made in a custom darkroom equipped with an Omega D-5 enlarger, an Aristo cold-light head and Rodagon lenses.” Bultman, 1988, 29, based on her interview with Baril. *«Tutte le stampe in bianco e nero sono realizzate in una camera oscura fatta su misura, attrezzata con un ingranditore Omega D-5, una lampada a luce fredda della Aristo e lenti Rodagon»;* cfr. Bultman, 1988, 29, in base all’intervista con Baril. Baril confirmed that “The majority of his prints are made on Kodak Polyfiber paper N surface, with darker-skinned subjects on Agfa Portriga 118 matte surface. The paper is developed in Kodak Ektaflo developer and fixed and washed using Heico fix and washing aid. All black-and-white prints are toned in selenium for appearance and performance,” as stated in Bultman, 1988, 29. Years before, however, Mapplethorpe had said that “Most of the portraits are printed on Ilfobrom, semi-matte; however, if the person has dark skin, I prefer Portriga Rapid for its warmth,” Wise, 1981, 134. Baril explained that Mapplethorpe’s preferences changed, in part due to the availability of products on the market.

- ↑ *Egli conferma che «la maggior parte delle stampe sono su carta Kodak Polyfiber, con superficie di tipo N, ove per i soggetti con la pelle più scura si usa Agfa Portriga 118, con superficie matte. La carta è sviluppata con uno sviluppatore Kodak Ektaflo, mentre per il fissaggio e il lavaggio si usa il fissativo Heico. Tutte le foto in bianco e nero vengono fatte virare con selenio per ottenere aspetto e prestazioni migliori», come indicato in Bultman, 1988, 29. Tuttavia anni prima Mapplethorpe diceva: «la maggior parte dei ritratti sono stampati su Ilfobrom semi-matte; però se la persona ha la pelle scura preferisco usare Portriga Rapid, per via del tono caldo»;* cfr. Wise, 1981, 134. *Baril spiega che le preferenze di Mapplethorpe subirono delle trasformazioni, in parte dovute alla disponibilità dei prodotti sul mercato.*
- ↑ Henry, 1982, 128. Mapplethorpe referred to Gustave Le Gray (1820–1884), the famed French photographer who invented two types of developing processes. *Henry, 1982, 128. Si riferiva a Gustave Le Gray (1820–1884), il celebre fotografo francese che aveva inventato due diversi tipi di procedimenti per lo sviluppo.*
- ↑ He continued, “He and the portrait photographer Nadar influenced my work in a subconscious way,” Bultman, 1988, 29. *Proseguiva: «Lui e Nadar, il fotografo ritrattista, hanno influenzato il mio lavoro in modo subconscio»;* cfr. Bultman, 1988, 29.
- ↑ Baril and Edward Mapplethorpe recounted that at first they used a piece of black nylon or glass covered with Vaseline. In order to ensure uniformity in his prints, Baril indicated on the contact sheets the diffusion time (in seconds) and the grade of paper (on the then standard scale of 1 to 5). *Baril e Edward Mapplethorpe riferiscono che all’inizio usavano una lastra di vetro coperta di nylon nero o di vaselina. Allo scopo di raggiungere una certa uniformità nelle stampe da lui prodotte, Baril segnava direttamente sui provini il tempo di diffusione (in secondi) e il tipo di carta (in base alla scala da 1 a 5, allora in uso).*
- ↑ Hood, 1998, 200. On page 207, however, Hood exaggerated by stating that “Mapplethorpe was Kennedy’s pupil.” *Hood, 1998, 200. A pagina 207, tuttavia, esagerava quando affermava che «Mapplethorpe era il discepolo di Kennedy».*
- ↑ Henry, 1982, 129.
- ↑ Horton, 1986.
- ↑ Licitri Ponti, 1984.
- ↑ In another type of variation on standard images, prints exist for *Bread*, 1979 (CAT. 76), and *Self Portrait*, 1975 (FIG. 2), showing the images in reverse. In the opinion of Edward Mapplethorpe and Tom Baril, however, these represent printing errors, not creative decisions. *Vi sarebbe, poi, un altro tipo di variante a partire da un’immagine di partenza, esemplificato dalle varianti di Bread, 1979 (CAT. 76), e di Self Portrait, 1975 (FIG. 2), ove l’immagine è rovesciata. Tuttavia Edward Mapplethorpe e Tom Baril testimoniano che si era trattato di un errore di stampa e non di una scelta creativa.*
- ↑ Horton, 1986. This attack on doodlers should not be interpreted as a veiled attack on Jean-Michel Basquiat. He was one of the few young artists in vogue in the mid-1980s that Mapplethorpe appreciated, according to Levas. Though Mapplethorpe did not own any works by Basquiat, already quite expensive at this date, he did own a painting in a similar style by James Brown (Christie’s, 1989, lot 581). In a 1985 home movie by Lynn Davis depicting Mapplethorpe in his 23RD Street studio, the painting is on prominent display. *Horton, 1986. Questa polemica contro chi faceva scarabocchi non deve essere intesa come un attacco velato a Jean-Michel Basquiat. Questi, infatti, secondo Levas era uno tra i pochi giovani artisti in voga alla metà degli anni Ottanta che Mapplethorpe apprezzava. Sebbene non possedesse opere di Basquiat, già piuttosto costose a quel tempo, tuttavia Mapplethorpe aveva un dipinto stilisticamente simile, realizzato da James Brown; cfr. Christie’s, 1989, lotto 581. Quest’opera si distingue chiaramente nel video amatoriale girato da Lynn Davis nel 1985, nel quale si vede Mapplethorpe al lavoro nel suo studio sulla 23a strada.*
- ↑ Danto, 2007, 313.
- ↑ Wise, 1981, 138.
- ↑ Hershkovits, 1981, 12.
- ↑ Everly, 1988. Similarly, “If you look at my early Polaroids, the style was then what I have now,” Dunne, 1989, 183.
- ↑ Everly, 1988. *Analogamente: «Se guardiamo le mie prime Polaroids, lo stile di allora è quello di oggi»;* cfr. Dunne, 1989, 183.
- ↑ Most recently, see Danto, 2001. *Per l’esempio più recente, cfr. Danto, 2001.*
- ↑ Mapplethorpe did, however, use a Polaroid for the invitation to a group exhibition about gay art. For this exception, and for the finest analysis of Mapplethorpe’s Polaroids, see Wolf, 2008. *Tuttavia Mapplethorpe usò una Polaroid per l’invito a una mostra collettiva di arte gay. Su questa eccezione e per la migliore disamina delle Polaroids di Mapplethorpe, cfr. Wolf, 2008.*
- ↑ Chamorro, 1988.
- ↑ Morrisroe, 1995, 87.
- ↑ Between 1970 and 1973, Mapplethorpe worked with the Polaroid Model 360 camera, producing prints that measured 3¼ × 4¼ inches; Wolf, 2008, 31. *Tra il 1970 e il 1973 Mapplethorpe lavorò con la Polaroid 360, che produceva stampe da 3”¼ × 4”¼; cfr. Wolf, 2008, 31.*
- ↑ See, for example, *Untitled*, his “sketchbook” in the form of an Advent calendar, discussed and reproduced in Wolf, 2008, 25, figs. 4–6. *Cfr., per esempio, Untitled, il quaderno a forma di calendario dell’Avvento, analizzato e riprodotto in Wolf, 2008, 25, figg. 4–6.*
- ↑ Wolf, 2008, 28, pl. 2.
- ↑ See 1978 interview, in Appendix. *Cfr. l’intervista del 1978, in Appendice.*
- ↑ See 1978 interview, in Appendix; and Wolf, 2008, 31. The Graflex produced prints that measured 4¼ × 5½ inches. On the basis of the size of the Polaroids, Wolf dated them to the periods 1970–1973 or 1973–1975. *Cfr. l’intervista del 1978, in Appendice; e Wolf, 2008, 31. La Graflex dava luogo a stampe di 4”¼ × 5”½. Sulla base delle dimensioni Wolf datava le Polaroids al periodo 1970–1973 o al periodo 1973–1975.*
- ↑ Bondi, 1979, 11.

113 Lynn Davis explained that the Hasselblad “has one of the sharpest lenses. It’s one of the sharpest edge to edge. It has a kind of flatness about it. It was perfect for him.”

Lynn Davis spiega che la Hasselblad è tra le macchine che hanno le «lenti più nitide. È una delle più nitide bordo a bordo. Ha una certa piattezza. Era perfetta per lui».

114 In Wise, 1981, 134, Mapplethorpe stated, “I own only two lenses: the 150 mm, which I use for the portraits, and the 80 mm. With the 80 you can get distortion. The hands go funny and stuff, but the 150 mm corrects all that.”

In Wise, 1981, 134, Mapplethorpe affermava: «Possiedo solo due lenti, una da 150 mm, che uso per i ritratti, e l'altra da 80 mm. Con la 80 puoi ottenere delle distorsioni. Le mani sembrano tutte strane; invece la 150 mm fa tutto corretto».

115 The interview was first published in Cottrell, 1999.

L'intervista venne pubblicata per la prima volta in Cottrell, 1999.

116 Cottrell, 1999, 37–38.

117 Wolf, 2008, 63, fig. 39. For another example of this type of blur, see pl. 38; for double exposures, see pl. 88, 117, 119.

Wolf, 2008, 63, fig. 39. Per un altro esempio che presenta questo effetto mosso, cfr. tav. 38; per altri esempi di doppie esposizioni, cfr. tavv. 88, 117, 119.

118 Cottrell, 1999, 37.

119 Wolf, 2008, 52, fig. 32, considered the figure to be anonymous, but he is convincingly identified as Mapplethorpe in Marshall, 2001, pl. 17–21.

Wolf, 2008, 52, fig. 32, riteneva che l'immagine ritraesse una persona sconosciuta. Marshall, 2001, tav. 17–21, identificava convincentemente il protagonista con Mapplethorpe.

120 Wolf, 2008, 48–49, fig. 28.

121 Kardon, 1988, 25.

122 According to Andre’s review of “Recent Religious and Ritual Art,” 1974, “Mapplethorpe [sic] spread a layer of nails over the bottom of a washtub, placed a crucifix on the nails, filled the tub with water and added apples.”

Stando a una recensione scritta da Andre (Recent Religious and Ritual Art, 1974): «Mapplethorpe [sic] sparse dei chiodi sul fondo di una vasca, posizionò il crocifisso sullo strato di chiodi, riempì d'acqua la vasca e poi vi aggiunse le mele».

123 This photo, perhaps Mapplethorpe’s first commissioned work, adorned the cover of Witt (1973), Patti Smith’s book of poems.

L'immagine, forse la prima foto realizzata da Mapplethorpe su commissione, fu eseguita per la copertina di Witt (1973), un libro di poesie della Smith.

124 Mapplethorpe applied the same approach to François (1974), where he repeated the figure four times in different colors. For a discussion and reproduction, see the essay by Marshall in this volume.

Mapplethorpe usò lo stesso approccio per François (1974), riproponendo quattro volte la stessa figura in quattro colori diversi. Per una disamina e per un'illustrazione di questa opera, cfr. il saggio di Marshall nel presente volume.

125 Cottrell, 1999, 37–38.

126 Cottrell, 1999, 37.

127 See 1978 interview, see Appendix.

Cfr. l'intervista del 1978 in Appendice.

128 Chamorro, 1988. Perhaps Wagstaff knew of Mapplethorpe’s unpublished 1978 interview, or of a similar comment in Wise, 1981, 135, “I have come to admire a lot of photographers, not just portrait photographers. There are too many to list. From the beginning, Nadar, Hill and Adamson, Julia Margaret Cameron.”

Chamorro, 1988. Forse Wagstaff conosceva l'intervista inedita a Mapplethorpe del 1978 o un commento simile, riportato in Wise, 1981, 135: «Sono giunto ad ammirare molti fotografi ma non solo fotografi ritrattisti. Sarebbero troppi se dovessi elencarli tutti. Fin dall'inizio con Nadar, Hill e Adamson, e Julia Margaret Cameron».

129 Horton, 1986. He continued, “I think one of the problems with many photographers today is that they never see for themselves, but just like everyone else.” He made very similar comments in Chamorro, 1988, and in Bultman, 1988, 29.

Horton, 1986. Egli proseguiva: «Credo che uno dei problemi di molti fotografi di oggi sia il fatto di non sviluppare mai una visione personale ma di guardare alle cose come chiunque altro». Commenti simili appaiono anche in Chamorro, 1988, e in Bultman, 1988, 29.

130 Chamorro, 1988.

131 See 1978 interview, see Appendix.

Cfr. l'intervista del 1978 in Appendice.

132 For one of many examples, see Wise, 1981, 138; “I like to photograph black men and women; their skin is like bronze. . . they are perfect to work with in black and white.”

Per un esempio tramolti, cfr. Wise, 1981, 138: «Mi piace fotografare i neri, uomini e donne; hanno una pelle che sembra di bronzo. . . sono perfetti per lavorare in bianco e nero».

133 This information comes from Steven Aronson, Dimitri Levas, and Patti Smith. Mapplethorpe made editions of five photographs depicting Thomas in a circle. In four, the subject appears in profile; in one he is frontal. According to Levas, they were not conceived as a cycle.

Le fonti di questa informazione sono Steven Aronson, Dimitri Levas e Patti Smith. Mapplethorpe realizzò cinque edizioni ove Thomas appare all'interno di un cerchio. In quattro di esse la figura appare in profilo, mentre nella quinta è vista di fronte. Secondo Levas non furono concepite come un ciclo di immagini.

134 Levas obtained this expensive Schumacher fabric for Mapplethorpe.

Fu Levas a ottenere per Mapplethorpe questo costoso tessuto della Schumacher.

135 Immediately to the right appears to be a Trobriand Islands wooden ceremonial club; to the left, just around the corner, is a Senufo/Lige wooden face mask, inherited from Wagstaff; see Christie’s, 1989, lots 374, 412. Directly below Thomas is another work on cloth, Ed Ruscha’s *Evil*, lot 21, also discussed in the essay by Marshall in this volume.

Subito a destra si vede un bastone cerimoniale ligneo delle isole Trobriand; a sinistra, appena girato l'angolo, si scorge una maschera Senufo/Lige in legno, ereditata da Wagstaff; cfr. Christie's, 1989, lotti 374 e 412. Subito sotto all'immagine di Thomas vi è un'altra opera in tessuto: Evil di Ed Ruscha's (lotto 21), della quale tratta il saggio di Marshall nel presente volume.

136 This work, not mentioned in the Mapplethorpe literature, adorns the cover of Patti Smith’s CD, *Twelve*, 2007. In the booklet liner notes she explained, “Robert stretched the goat skin, tattooed the surface with my astrological sign, and added the ribbons. He presented me with this tambourine on December 30, 1967, my 21st birthday.”

Quest'opera, mai menzionata dagli autori che si erano occupati di Mapplethorpe, è il motivo principale della copertina dell'album Twelve di Patti Smith, del 2007. Nelle annotazioni nel booklet, la cantante spiegava: «Robert si occupò di tendere la pelle di capra, vi disegnò sopra il tatuaggio con il mio segno astrologico e aggiunse i nastri. Mi regalò il tamburello il 30 dicembre 1967 per il mio ventunesimo compleanno».

137 Geometric patterns also abound in *Totem*, which Smith and Mapplethorpe made together on the occasion of the death of Brian Jones. This was included in the exhibit of Patti Smith’s works, *Land 250*, held at the Fondation Cartier, Paris (March 28–June 22, 2008), but it does not appear in the catalogue.

I motivi geometrici abbondano anche in Totem, realizzato in collaborazione con la Smith in occasione della morte di Brian Jones. L'opera è apparsa recentemente nella mostra Land 250 di Patti Smith, organizzata presso la Fondation Cartier di Parigi (28 marzo–22 giugno 2008); essa, tuttavia, non compare nel catalogo di quella mostra.

138 The object has also been described as the back of a Marden painting, but in conversation the artist clarified its identity and Mapplethorpe’s role in creating the composition.

L'oggetto è stato anche descritto come il retro di un dipinto di Marden; in conversazione, tuttavia, il pittore mi ha chiarito l'identificazione nonché il ruolo di Mapplethorpe nella creazione della composizione.

139 Hershkovits, 1983, 10. For Cross, see the essay by Marshall, in this volume.

Hershkovits, 1983, 10. A proposito dell'opera Cross, cfr. il saggio di Marshall nel presente volume.

140 At the end of Christie’s, 1989, it is illustrated and listed as 78.8 × 103 × 82.5 cm.

In chiusura di Christie's, 1989, compare un'illustrazione dell'opera, le cui dimensioni sono ivi indicate: 78,8 x 103 x 82,5 cm.

141 Christie’s, 1989, lots 538 (*The Louisenberg*, Number 5, 1953–54, oil on canvas); 569 (*Untitled*, 1933 ca., oil on canvas board).

Christie’s, 1989, *lotti 538 (The Louisenberg, Number 5, 1953–54, olio su tela) e 569 (Untitled, 1933 circa, olio su pannello di tela).*

142 Crump, 2007. On Mapplethorpe and Minimalism, also see the essay by Marshall in this volume.

Crump, 2007. Sul rapporto di Mapplethorpe con il Minimalismo, cfr. il saggio di Marshall nel presente volume.

143 Illustrations and description appear at the end of Christie’s, 1989.

Illustrazioni e descrizione appaiono in chiusura di Christie's, 1989.

144 Agnes Martin, *The City*, signed and dated, 1966, watercolor; illustration and description appear at the end of Christie’s, 1989; Michael Heizer, *Untitled* (50 prints mounted together to form a circle), 1970; see Christie’s, 1989, lot 57 (as from the Wagstaff collection).

Agnes Martin, The City, firmato e datato 1966, acquerello; immagini e descrizione appaiono in chiusura di Christie's, 1989; Michael Heizer, Untitled (50 stampe montate insieme a formare un cerchio), 1970; cfr. Christie's, 1989, lotto 57 (indicate come provenienti dalla collezione di Wagstaff).

145 On this painting, 213.2 × 162.5 cm, see Christie’s, 1989, lot 567.

Su questo dipinto (213,2 x 162,5 cm), cfr. Christie's, 1989, lotto 567.

146 Licitri Ponti, 1984. Though the article is in Italian, the direct quotes, such as the phrase about silence, appeared in English. On Mapplethorpe and Spalletti see the essay by Corà, in this volume. For a work by Spalletti created especially for this exhibition, see CAT. 36.

Licitri Ponti, 1984. Sebbene l'articolo sia in italiano le citazioni dirette, tra le quali il commento sul silenzio, appaiono in inglese. Sul rapporto tra Mapplethorpe e Spalletti, cfr. il saggio di Corà nel presente volume. Per un'opera specificamente creata da Spalletti per la presente mostra, cfr. CAT. 36.

147 Mapplethorpe’s friends and assistants confirm that the photographer preferred to work in silence. On the other hand, Mapplethorpe created “a very sixties pop-style show with slides and music” at Danceteria, a favorite art-world discotheque in New York; Squieres, 1985, 88–89.

Amici e assistenti di Mapplethorpe confermano che il fotografo preferiva il silenzio quando lavorava. D'altro canto, Mapplethorpe creò «un'installazione molto anni Sessanta in stile pop con diapositive e musica» a Danceteria, una delle discoteche newyorkesi preferite dal mondo dell'arte; cfr. Squires, 1985, 88–89.

148 Kardon, 1988, 25.

149 For Mapplethorpe and Michelangelo, also see Falletti in this volume.

Per il rapporto di Mapplethorpe con Michelangelo, cfr. anche il saggio di Franca Falletti nel presente volume.

150 Smith explained that the book was hers. Mapplethorpe subsequently dismembered it in order to create another work, now lost or untraced, one of his series of “potato bag” collages. He placed a photograph of a Michelangelo sculpture so that it could be seen through the netting of the paper container.

Patti Smith racconta che il libro era suo. Successivamente Mapplethorpe lo avrebbe smembrato per creare un'altra opera, ora perduta o non rintracciata, che faceva parte di una delle serie di collage fatti con i sacchetti per le patate. Egli collocò la foto di una scultura di Michelangelo in modo che fosse visibile attraverso la piccola rete che aerava il contenitore di carta.

151 The plastic plaque was a souvenir from Mapplethorpe’s ROTC days, when it identified his locker. “He would save everything,” Smith explained.

L'etichetta di plastica era quella che identificava l'armadietto di Mapplethorpe, al tempo in cui aveva militato nei Reserve Officers' Training Corps. «Conservava qualsiasi cosa», spiega la Smith.

152 Celant, 1992, 24.

153 Weaver, 1985; Celant, 1992, 20.

154 Kardon, 1988, 27.

155 Nelson, 2002.

156 Scobie, 1983, 53.

157 See the essay by Corà, in this volume.

Cfr. il saggio di Corà nel presente volume.

158 Chamorro, 1988.

159 Wagstaff studied with Richard Offner at New York University’s Institute of Fine Arts; see Hood, 1998, 203, and Crump, 2007. Wagstaff also befriended the leading authority on Renaissance sculpture, John Pope-Hennessy. His former assistant, Michael Mallon, kindly informed me that the scholar met Mapplethorpe through Wagstaff in the 1970s, during the photographer’s visit to London. They remained in contact after Pope-Hennessy moved to New York; for Mapplethorpe’s portrait of him, see *Robert Mapplethorpe: Portraits*, 2009, 193.

Wagstaff aveva studiato con Richard Offner all'Institute of Fine Arts della New York University; cfr. Hood, 1998, 203, e Crump, 2007. Il curatore era anche in rapporti amichevoli con John Pope-Hennessy, un'autorità sulla scultura del Rinascimento. Michael Mallon, già assistente di Pope-Hennessy, mi informa gentilmente che lo studioso aveva conosciuto Mapplethorpe attraverso Wagstaff negli anni Settanta, quando il fotografo si era recato a Londra. I due erano rimasti in contatto anche dopo che Pope-Hennessy si era trasferito a New York; per il ritratto di quest'ultimo, firmato da Mapplethorpe, cfr. Robert Mapplethorpe: Portraits, 2009, 193.

160 Chua, 1989, 102–103. The passage ends: “Whether it’s a cock or a flower, I’m looking at it in the same way.”

Chua, 1989, 102–103. Il brano si conclude: «Sia che si tratti di un pene sia che si tratti di un fiore, io lo guardo nello stesso modo».

161 Christie’s 1989, lot 535. Levas said of the statue, “I found it for him. . . . The *Self Portrait* was inspired by that. We talked about it, he wanted to experiment, and try to do that.”

Christie's 1989, lot 535. A proposito della statua, Levas dice: «Fui io a procurargliela. . . e fu la fonte d'ispirazione di Self Portrait. Ne parlammo, lui voleva sperimentare e provare a fare questa cosa».

162 Danto, 2007, 311.

163 Didion, 1989.

164 Danto, 2007, 339.

165 Poussner, 1982, 51.

166 Smith, “rock ‘n’ roll nigger,” 1978.

167 Chamorro, 1988.

168 Kent, 1983, 13.

169 Celant, 1992, 24. This catalogue accompanied the most visited exhibition of Mapplethorpe’s works. Celant repeated much of the essay, including this passage, in Celant, 2004, 45.

Celant, 1992, 24. Si tratta del catalogo che accompagnava la mostra di opere di Mapplethorpe più visitata in assoluto. Celant riprendeva molti contenuti di questo saggio, compreso questo brano, in Celant, 2004, 45.

170 Cortez, 1984, 101. The work was commissioned by Lucio Amelio.

Cortez, 1984, 101. L'opera era stata commissionata da Lucio Amelio.

171 Cortez, 1984, 101.

172 Michele Bonuomo—who was closely involved with the *Ternae Motus* project—explained that Mapplethorpe originally planned to stay only a week or two in Naples but remained for a month. Here he took an unusually large number of photographs outside.

Michele Bonuomo che ebbe un ruolo importante nel progetto Ternae Motus, spiegava che originariamente Mapplethorpe pensava di fermarsi a Napoli solo una settimana o due, mentre alla fine rimase un mese. Lì realizzò una gran quantità di foto all'aperto, per lui davvero insolita.

173 Chamorro, 1988.

174 Sischy, 1988, 82.

175 Horton, 1986.

176 Chamorro, 1988.

177 E-mail, December 2008. Morrisroe, 1995, 53, incorrectly described this passage as a quote, and as “scribbled in Smith’s notebook.”

Smith, comunicazione epistolare, dicembre 2008. In Morrisroe, 1995, 53, il brano era erroneamente riportato come una citazione e, per di più, veniva descritto come «scribacchiato sul quaderno di appunti della Smith».

178 Cortez, 1984, 101.

179 Weaver, 1995, 25. For two interpretations critical of Mapplethorpe’s representations of African-Americans, see Mercer, 1993, and Meyer, 2001; for two opposing views, see Gupta, 1996, and White, 1995, esp. 130–131.

Weaver, 1995, 25. Per due esempi di critiche mosse a Mapplethorpe per le sue rappresentazioni di afro-americani, cfr. Mercer, 1993, e Meyer, 2001; per due testimonianze del punto di vista opposto, cfr. Gupta, 1996, e White, 1995, in particolare 130–131.

180 Rosenblum, 2005, 17.

181 Kardon, 1988, 28.

182 Green, 1995, 52.

183 Szegedy-Maszak, 1991, 63.

184 Hershkovits, 1983, 9.

185 Hartley, 2006, 13.

186 Celant, 1992, 26, repeated almost identically in Celant 2004, 48.

Celant, 1992, 26, ripreso in modo quasi letterale in Celant 2004, 48.

187 Celant 1992, 34.

188 According to Edward Mapplethorpe, Robert originally planned to take a picture of his hand with the cane. Edward suggested including the head, took a Polaroid of himself in the pose, and then showed it to Robert, who said, “That’s the one.”

Edward Mapplethorpe riferisce come, in origine, Robert avesse pensato a una foto della propria mano che impugna il bastone. Edward gli suggerì di includere anche il volto, scattò una Polaroid mettendosi nella posa che aveva in mente e la mostrò a Robert, il quale esclamò: «Ecco, ora ci siamo».

189 Smith explained that Mapplethorpe had timed the session so that the light streaming in the window of Wagstaff’s loft created a triangle on the white wall, but the shoot began late and the light faded quickly.

La Smith testimonia che Mapplethorpe aveva programmato la sessione in modo da approfittare del fatto che in un certo orario la luce che filtrava attraverso la finestra

del loft di Wagstaff creava un triangolo sulla parete bianca; tuttavia cominciarono tardi e questo effetto presto svanì.

190 White, 1963.

191 Sischy, 1989, 136, 139. Similarly, Ellenzeweig, 1980, 61–62, rightly contrasted Mapplethorpe’s works with those of his contemporary Arthur Tress: “Where Mapplethorpe is descriptive and explicit in his S&M photographs, Tress is metaphoric.”

Sischy, 1989, 136, 139. Analogamente, in Ellenzeweig, 1980, 61–62, le opere di Mapplethorpe vengono giustamente considerate in contrasto con quelle del fotografo Arthur Tress, a lui contemporaneo: «Dove Mapplethorpe nelle fotografie sadomaso ha un approccio descrittivo ed esplicito, Tress ha un approccio metaforico».

192 Henry, 1982, 129.

193 Danto, 2007, 314.

194 Celant, 1992, 26.

195 For example, Jachec, 1988, 550, “The orchid is symbolically and etymologically linked to male sexuality;” Dunne, 1989, 126, “He makes it quite clear that flowers are the sexual organs of plants;” Kent, 1983, 13, “Never has an orchid looked so much like the complex and delicate petals of a vagina.”

Per esempio, Jachec, 1988, 550, si legge: «L'orchidea si collega sia simbolicamente sia etimologicamente all'organo sessuale maschile»; in Dunne, 1988, 126: «Trasmette in modo piuttosto chiaro come i fiori siano gli organi sessuali delle piante»; in Kent, 1983, 13: «Mai un'orchidea era apparsa tanto somigliante ai petali complessi e delicati della vagina».

196 Chua, 1988, 102. In some still lifes, such as *Pan Head*, 1977 (MAP 155), Mapplethorpe clearly arranged elements to resemble a phallus, evidently to be humorous or to play at “the edge of camp.”

Chua, 1988, 102. In alcune nature morte, come per esempio Pan Head, 1977 (MAP 155), Mapplethorpe aveva chiaramente organizzato la composizione in modo tale che gli elementi alludessero a un fallo, con l'intento ovvio di fare dell'ironia o di spingere «ai confini del camp».

197 Cortez, 1984, 102.

198 For illustration and description of this work, commissioned by Artspace in San Francisco, see Christie’s, New York, sale 1652, 24–25 April 2006, lot 35.

Per immagini e descrizione di quest'opera commissionata dall'Artspace di San Francisco, cfr. Christie's, New York, asta 1652, 24–25 aprile 2006, lotto 35.

199 Filler, 1988, 163. In this quote, Mapplethorpe does not refer to his own photographs.

Filler, 1988, 163. In quel brano Mapplethorpe non si riferiva alle proprie fotografie.

200 “It’s not usually an issue, because I don’t care. Sometimes they feel they can put certain kinds of pictures in, but can’t go any further—maybe a cock, but it couldn’t be hard. That’s all right;” Indiana, 1988.

«In genere non è un problema, a me non importa. A volte sentono di poter includere certi tipi di immagini ma poi non riescono ad andare oltre; forse un pene, però non deve essere duro. Ma, in fondo, va bene così»; cfr. Indiana, 1988.

201 Bulgari, 1978.

202 Barthes, 1981, 41–42.

Barthes, 1980, 42.

203 Ellenzeweig, 1980, 60. In Hershkovits, 1983, 9, Mapplethorpe objected to the derogatory associations of the word “pornographic.”

Ellenzeweig, 1980, 60. In Hershkovits, 1983, 9, Mapplethorpe obiettava alle interpretazioni del termine “pornografico” in senso negativo.

204 Hershkovits, 1983, 10.

205 Bulgari, 1978.

206 Bondi, 1979, 11.

207 Kardon, 1988, 25.

208 Bultman, 1988, 26.

209 This line is part of a negative review of a Mapplethorpe exhibition by Kramer, 1979.

Il brano fa parte di una recensione negativa a una mostra di Mapplethorpe, scritta da Kramer, 1979.