

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

Anatomía de las máscaras de Nancy Grossman. El cuero como material escultórico

Anatomy of Nancy Grossman's masks. The leather as sculptural material

Lourdes Santamaria Blasco

msantamaria@umh.es

Universidad Miguel Hernández de Elche
(UMH), España.

María José Zanón Cuenca

mj.zanon@umh.es

Universidad Miguel Hernández de Elche
(UMH), España.

Recibido 09/11/2018

Aceptado 09/12/2018

Revisado 07/12/2018

Publicado 01/01/2019

Resumen

La obra de la escultora Nancy Grossman es una indagación artística y psicoanalítica sobre las ataduras emocionales y las prohibiciones sociales. Su investigación sobre el dolor psíquico, la multiplicidad de la identidad y la ambigüedad de la sexualidad, le llevaron a indagar en la mitología y el psicoanálisis, anclándose en los acontecimientos sociales que marcaron su época. Esto se concreta en

Abstract

The work of sculptor Nancy Grossman is an artistic and psychoanalytic inquiry into emotional ties and social prohibitions. His research on psychic pain, the multiplicity of identity, and the ambiguity of sexuality, led him to seek both in mythology and psychoanalysis, anchoring himself in the social events that marked his time. This is concretized plastically in his drawings, paintings, assemblages and sculptures

Sugerencias para citar este artículo

Santamaria Blasco, Lourdes & Zanón Cuenca, María José (2019). Anatomía de las máscaras de Nancy Grossman. El cuero como material escultórico. Tercio Creciente, 15, págs. 35-54. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

SANTAMARIA BLASCO, LOURDES & ZANÓN CUENCA, MARÍA JOSÉ. Anatomía de las máscaras de Nancy Grossman. El cuero como material escultórico. Tercio Creciente, enero 2019. nº 15, pp. 35-54. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

sus dibujos, pinturas, ensamblajes y esculturas de máscaras, tótems y cuerpos atados. Su obra parte de la tradición escultórica clásica y renacentista, adaptándola a la tecnología del ensamblaje y el expresionismo abstracto que marcaron los años 60 y 70 en Estados Unidos.

of masks, totems and tied bodies. His work starts from the classical and Renaissance sculptural tradition, adapting it to the technology of the assembly and the abstract expressionism that marked the 60s and 70s in the United States.

Palabras clave / Keywords

Escultura, Psicoanálisis, Fetichismo, Máscaras, Cuero, Bondage, Michel Foucault.

Sculpture, Psychoanalysis, Fetishism, Masks, Leather, Bondage, Michel Foucault.

Sugerencias para citar este artículo

Santamaria Blasco, Lourdes & Zanón Cuenca, María José (2019). Anatomía de las máscaras de Nancy Grossman. El cuero como material escultórico. *Tercio Creciente*, 15, págs. 35-54. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

SANTAMARIA BLASCO, LOURDES & ZANÓN CUENCA, MARÍA JOSÉ. Anatomía de las máscaras de Nancy Grossman. El cuero como material escultórico. *Tercio Creciente*, enero 2019. n° 15, pp. 35-54. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

1. Introducción a la obra de Nancy Grossman. Metodología. Referentes.

La contemporaneidad de la mitología clásica y la vigencia de los rituales arcaicos se manifiesta en la obra de Grossman. Están en la raíz de la búsqueda actual y siempre eterna de la identidad, física y psíquica, de la interrogación sobre las relaciones sexuales y la problemática de las sexualidades radicales y subversivas, del conocimiento y comprensión del mundo que nos rodea y de los comportamientos humanos. Por lo tanto, nos basaremos en la Metodología comparativa para descifrar el significado de las obras de Grossman, utilizando diversas disciplinas analíticas. La estructura mítica es el origen de la investigación antropológica de Mircea Eliade, y también es el punto referencial de la interpretación psicoanalítica, desde Freud a Lacan. La relación entre la violencia y lo sagrado que aparece en las obras de Grossman la fundamentaremos en los rituales arcaicos y sacrificiales en los que Bataille se basa para su concepto de “exceso” y de erotismo, tan presentes en las obras de Grossman.

El análisis de sus obras, escultóricas, ensamblajes, pinturas y dibujos, lleva implícita la investigación sobre el contexto sociocultural de Estados Unidos de América en los años 60 y 70, especialmente los movimientos reivindicativos feministas, gays y de derechos humanos, la guerra de Vietnam, etc... El presente texto tratará las facetas en las que se diversifica la obra creativa de Grossman, atendiendo a la unidad de concepto y técnicas utilizadas, así como a las influencias

artísticas, culturales, sociales, políticas y personales que intervinieron en la evolución de su carrera.

Foucault es el principal referente filosófico tomado para el análisis conceptual de su obra. Confrontaremos las obras de la artista con el mito de Frankenstein de Mary Shelley, con las criaturas artificiales como los robots, ciborgs o los replicantes Nexus de la película Blade Runner (1982), y especialmente con las culturas extremas del BDSM (Bondage, Disciplina, Sadismo y Masoquismo), Body Art y performances de Los Modernos Primitivos. Los principales referentes plásticos de Grossman van desde el arte renacentista hasta las vanguardias del siglo XX: expresionismo abstracto y ensamblajes. Igualmente incidiremos en las afinidades o disonancias entre la obra de Nancy Grossman y la de otros artistas plásticos, como Richard Lindner, Robert Mappelthorpe o Hans Bellmer.

2. Desarrollo: Contexto familiar, influencias académicas e inicios artísticos.

Nancy Grossman nació en 1940 en Nueva York, de padre judío y madre italiana, aunque creció en una granja en Oneonta, en el estado de Nueva York. Compaginaba sus estudios con el trabajo en la fábrica de

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

confección de sus padres y con la crianza de sus hermanos menores. El ejemplo de su mamma italiana, siempre sacrificada y abnegada en su hogar y costurera en la fábrica, era un modelo que rechazaba y del que quería escapar; no quería ser una extensión de su madre, ni ser la propiedad de su padre, estricto y represor, que le impedía iniciar sus estudios como artista. Paradójicamente la formación que recibió dibujando y cortando patrones en la fábrica de confección familiar fue decisiva a la hora de expresar los traumas de su infancia y adolescencia. Este forzado aprendizaje fue una de las fuentes para el posterior desarrollo de su técnica artística, le dio un conocimiento del cuerpo humano como el de un ser fragmentado, compuesto de piezas recortadas y ensambladas, unidas sus partes por dolorosos puntos de sutura.

Ser artista era una rareza, y ser mujer artista era doblemente extraño a finales de los años 50; sin embargo, Grossman consiguió estudiar en el Pratt Institute (New York) desde 1957 a 1962. Allí se imbuyó de la corriente del Expresionismo Abstracto que tanto influyó su obra gracias a su principal mentor y amigo, Richard Lindner, que le enseñó los valores éticos asociados a la obra de arte, así como las obras de Freud y Jung como base analítica durante el proceso de hacer públicos los sentimientos más privados. Según Raven (1991), las obras de Lindner remitían al mundo de la infancia, con retratos siniestros de niños y doncellas encorsetadas, considerando al otro como un objeto humano, a menudo en forma de juguete.

Las obras de Lindner recordaban a Grossman sus años de infancia, en los que realizaba marionetas y vestimentas para los muñecos de sus hermanos, y esto se convirtió también en la base de su interés por las posibilidades

creativas de las piezas de papel o tela cosidas, para su posterior desarrollo y evolución en collages y en sus piezas finales de cabezas-figuras enmascaradas. David Smith, otro de sus maestros y mentores, fue una gran influencia en su obra, de hecho, cuando obtuvo la Beca del Guggenheim en 1965 pudo construir sus ensamblajes inspirándose en los de Smith. La influencia de su mentor resultó ser fundamental en el desarrollo de los materiales tridimensionales y en la investigación sobre las telas y los corsés. La relación con Smith quedó interrumpida con la muerte de éste en un accidente, y la artista le dedicó algunas de sus obras realizadas con los materiales que él le había dado y continuó ampliando sus técnicas hacia el ensamblaje.

Esta técnica procesual tiene entre sus maestros más reconocidos a Jasper Johns, Kienholz y Robert Rauschenberg. El ensamblaje es el trasvase sensible de formas y materiales y la apropiación de lenguajes pictóricos y cercanos a la escultura. De este encuentro nace la obra simbiótica. Las técnicas mixtas recrean el mundo extraño de los objetos en ausencia del hombre; los objetos de diseño industrial conforman el paisaje artificial creado por la sociedad industrial primitiva, elegidos por sus cualidades de evocación, conformando un vocabulario subversivo lleno de reminiscencias.

2.1. Materiales y Procesos escultóricos. De las dos dimensiones a la figura tridimensional

El dominio de Grossman de los materiales y de las técnicas de confección de la fábrica familiar, tejidos, pieles, tintes, cortes, remaches, cremalleras, etc., fueron la base inicial de su proceso creativo, dándoles un nuevo uso y convirtiéndolos en la base de sus esculturas,

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

dibujos, pinturas, collages y ensamblajes. Los resignificó e incluyó junto con otros materiales más asociados a la tradición escultórica, como la madera y el hierro, que también formaban parte del ambiente de la granja familiar: la maquinaria y los aperos de labranza, los árboles cercanos, los arreos de los caballos en los que cabalgaba... todo esto está incluido en mayor o en menor medida en sus obras.

La obra de Grossman es un recorrido que abarca variadas técnicas y medios de expresión creativa. Va evolucionando desde el dibujo, pasando por la pintura y la incorporación de piezas a sus collages y ensamblajes, hasta la escultura exenta. Su búsqueda se inicia en las dos dimensiones y la conduce hacia la figura tridimensional, aunque nunca abandona el dibujo, no sólo como boceto previo de sus esculturas sino como fin en sí mismo. Los collages los realiza partiendo de dibujos previos, con tiras de papel o tela, retorcidos y surcados de arrugas, teñidos con anilinas y lavados, o pastel, tinta y el lápiz enmascarador.

Grossman utilizaba yeso sobre un soporte de rejilla encolado, base sobre la que pintaba o pegaba sus papeles recortados, tickets, cartas y dibujos: los detritus de otras personas, como ella los denominaba. Estos primeros tanteos son la base de su investigación creativa ya que los materiales están en función de la idea original, y dota a estos elementos de una nueva identidad.

Las técnicas mixtas utilizadas en los ensamblajes recrean el mundo extraño de los objetos en ausencia del hombre; los objetos de diseño industrial conforman el paisaje artificial creado por la sociedad industrial primitiva, elegidos por sus cualidades de

evocación, conformando un vocabulario subversivo lleno de reminiscencias. Grossman los aplica como complementos o como soportes, conformando una obra única, un organismo bastardo que se apropia de lo orgánico y de lo metálico, con toda la carga de extrañamiento que conlleva

Las múltiples técnicas y materiales utilizados la conducen a una hibridación de las formas, a una metamorfosis que conjuga lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, lo telúrico y lo mecánico. Se refleja especialmente en sus esculturas totémicas, realizadas con madera y engranajes mecánicos, en sus pinturas de hombres cuarteados y cosidos, en sus ensamblajes realizados con sillas de montar, y en sus talladas figuras-cabezas de madera recubiertas de piel, con las bocas sujetas por cinchas de cuero.

En esta misma época, mediados de los años 60, inicia sus ensamblajes usando materiales y herramientas de zapatero y de herrero: chaquetas, mandiles de jardinero, suelas de zapatos, máquinas de escribir, engranajes mecánicos, etc... Se hizo legendaria entre la comunidad artística por su romance con los objetos-materiales no artísticos. Los elementos que incorpora son deliberadamente pensados y buscados, no elegidos al azar, por lo que rechaza la denominación de "objects trouvés" que se suele aplicar a estas obras. Sus ensamblajes están realizados partiendo de dibujos previos y los elementos son incorporados en función de ese dibujo.

La artista construyó buena parte de ellos con los materiales que le evocaban la granja familiar: arreos y sillas de montar, maderas, maquinarias agrícolas, cueros, gomas, chaquetas y gafas de aviador, más

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.www.terciocreciente.com<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>*Investigación*<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

los tradicionales acrílicos sobre lienzo. Los ensamblajes combinan piezas de cuero y de metal, conformando una imaginería visceral y sexual que muestra lo interior del cuerpo emergiendo al exterior_ es revelador que el lenguaje centre en las entrañas el lugar donde residen los sentimientos de angustia o miedo cuando uno se siente asustado o nervioso_. La envoltura muscular se muestra desgarrada, aflorando por sus intersticios las formas viscerales, estómagos, intestinos de cuero entremezclados con extrañas tráqueas de caucho.

Vemos en estas obras referencias a las obras de máquinas deseantes de Duchamp y de Picabia y a los seres tubulares de Léger, que combinaban lo orgánico y las formas industriales, pero con una sensibilidad diferente, no tan irónica sino más íntima y dolorida. Sus obras tienen estructuras entre cubistas y dadaístas, pero están tamizadas por la confusa energía del expresionismo abstracto, que incide en los aspectos anatómico-sexuales.

En la obra *Ali Stoker*, 1967, vemos un ensamblaje que combina cuero, caucho y metal. La pieza muestra la descripción de un equipo de guerra, o parece como un residuo de un holocausto nuclear en el que se fundió el ser humano y sólo quedan los ineficaces restos protectores. El cuero y las prótesis artificiales de los tubos de respiración de máscaras antigás parecen tráqueas monstruosas de un ser que se ha licuado; todo lo orgánico ha desaparecido, sólo quedan las huellas indestructibles de lo inorgánico. Esta obra recuerda, a nivel formal, a las construcciones de seres orgánicos y metálicos de Giger, a esas mujeres terroríficas que se convierten en el "Alien" de una "especie mortal"



Ilustración 1: Ali Stoker. Ensamblaje de cuero y caucho. Nancy Grossman. 1967.

Los materiales contienen formas que no pueden ser ignoradas, aunque están escondidas; son como los objetos surrealistas que evocan a los fantasmas que contienen las chaquetas de cuero, la presencia de la ausencia del ser diluido en la nada, ahogado por la materia inorgánica. Los cuerpos se han convertido en materia en licuefacción, sólo quedan las prótesis metálicas o plásticas; el único resto de vida permanece en los materiales.

2.2. Frankenstein: El Moderno Prometeo o el Suplicio del Bondage

La fascinación por los autómatas, sexuados y mecanizados pertenece a la tradicional creación de la vida inorgánica que encontramos a menudo en la mitología y en la historia del arte. Desde Pigmalión y su Galatea de piedra, pasando por la Olimpia del relato de *El Hombre de Arena* de E.T.A. Hoffman (1817), o el robot María de *Metrópolis* de Fritz

Lang (1927), y continuando con las muñecas de Hans Bellmer, ya sean sus maniqués articulados o su propia mujer, Única Zürn, convertida en una muñeca de carne, su objeto-juguete humano, hasta la criatura imaginada por Mary Shelley o los replicantes Nexus de Blade Runner (1982).

El mito de Prometeo se exalta y complementa con otro ser maldito por su creador: el coloso descuartizado, la criatura de Frankenstein, hecha de retazos de piel, miembros suturados, e identidades confusas.

Nancy Grossman, al igual que Víctor Frankenstein, alter ego de Mary Shelley, es el creador, la criatura y la escritora al mismo tiempo. La artista es una suerte de doctora anatómico-forense que cose, corta, talla, pule, tortura toda clase de pieles, miembros y órganos, sentimientos e inquietudes buscando encarnar a su Moderno Prometeo (incluido en el título original de la novela de Mary Shelley), hacerlo revivir en sus obras, atándolo y amordazándolo para mostrar la vulnerabilidad que esconde su imponente fuerza. El mito de Prometeo, encadenado y condenado a ser eternamente devorado por un buitre se refleja en sus dibujos de hombres sometidos al eterno suplicio del bondage, (esclavitud y servidumbre, en su doble vertiente: social y sexual), de las ataduras esclavizadoras y de las mordazas anuladoras de la rebeldía del que se atrevió a desafiar a los dioses. En sus obras se reflejan las inquietudes de colectivos que permanecían al margen de la sociedad establecida.

Los Movimientos de liberación sexual, feministas y gays, y el de los Derechos Civiles, en los años 50, 60 y 70 en Estados Unidos de América, y por extensión en la cultura occidental, forman parte de las llamadas Micropolíticas por Guattari y fueron

resignificadas por Michel Foucault a raíz de la revolución de Mayo del 68. Estos movimientos se describen como una redefinición de la política gracias a la intervención de los individuos y colectivos minoritarios o marginados, que ingresan en la escena política con una serie de reivindicaciones despreciadas o ninguneadas por los políticos gubernamentales. Guattari y Deleuze canonizaron las micropolíticas en Capitalismo y esquizofrenia en 1980, y su poder real para transformar la sociedad en todos los niveles: educación, social, cultural, racial, familiar, etc... partiendo del lema feminista de “lo personal es político”, utilizado también en las revueltas de Mayo del 68 en París.

Nancy Grossman, implicada en estos movimientos revolucionarios en su país, dio su particular visión a través de las diferentes imágenes de modernos Prometeos con cabezas atadas por riendas y arneses, o por otros monstruos bicefálicos: hombres-armas que representan la obsesión armamentística de Estados Unidos. Sus dibujos de los años 1965-67 muestran maquinarias antropomórficas en las que enlaza intestinos y engranajes mecánicos, representando simbólicas figuras biomecánicas de animales-máquinas y de máquinas-humanas. Las obras representan figuras atadas con correajes como los bocados, cinchas, arneses y riendas de los caballos. Su preocupación constante es la deshumanización del ser humano y su conversión en una máquina orgánica en el engranaje social, reflejando su interés por los acontecimientos políticos. Especialmente veía en la guerra de Vietnam una monstruosa maquinaria bélica que convertía a los hombres en instrumentos de matar.

En la segunda mitad de la década sus piezas se vuelven más escultóricas y realizadas fundamentalmente con cuero cubriendo

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.www.terciocreciente.com<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>*Investigación*<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

la talla de madera base. En 1967 inicia las primeras esculturas de cabezas. En 1968 cambió las abstracciones de las configuraciones internas para representar el exterior de la fisonomía humana. Es el inicio de sus primeras cabezas decapitadas, de sexo indeterminado, con los ojos cubiertos y bocas amordazadas, imágenes mudas y ciegas de la angustia.

En la exhibición en 1974 en la Cordier & Ekstrom Gallery de Nueva York, ya muestra una figura completa, Male Figure, un cuerpo masculino, embutido en un estrecho traje de cuero, ribeteado de cremalleras. Es un cuerpo retorcido, un Prometeo encadenado o tal vez un practicante del BDSM convulsionado por estertores de muerte. La tradición renacentista se revela en esta obra, la belleza de sus formas y lo trágico de su situación lo hace heredero de las esculturas de poderosos titanes y a la vez frágiles y vulnerables esclavos de Miguel Ángel.

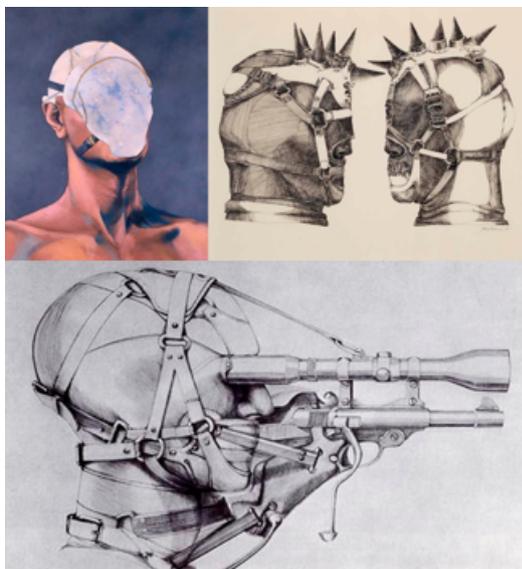


Ilustración 2: Heads. Dibujos de hombres con cabezas enmascaradas y armas. Nancy Grossman. 1968. <https://www.pinterest.es/corkerartist/nancy-grossman/?lp=true>

Otras figuras esclavizadas dibujan torsos convulsionados cuyas ataduras exaltan la belleza del cuerpo suplicado. Su espejo oscuro es el leather-boy adicto al BDSM y sometido voluntariamente al bondage. Sin embargo, no son las virtudes del bondage lo que Nancy Grossman representa, sino el dolor y la impotencia que producen una educación y una sociedad castradora sobre los diferentes; desde la agresividad cotidiana y soterrada que se ejerce en el mismo seno familiar hasta la hiperbólica violencia de la maquinaria policial y bélica del Estado. Para Grossman, es en el cuerpo humano donde todos los conflictos se reflejan, dejando sus dolorosas cicatrices como recuerdos imborrables y aún sangrantes, y así es como lo traduce en sus obras.

2.3. Máscaras: Tótem y Tabú en en la cultura BDSM

La universalidad de la máscara la convierte en uno de los objetos rituales más arcaicos, y su primigenia función ritual y mágica ha devenido en obra artística que transporta aún consigo parte de ese carácter sagrado que conjuga lo animal, lo divino y lo humano, así como lo consciente, pero sobre todo lo inconsciente. La máscara es fundamental en el proceso de la desintegración y reintegración del cuerpo, así como en la representación de los secretos más ocultos. El secreto es el más primitivo nivel del cuerpo orgánico y el proceso contiene la lucha entre el miedo y la muerte.

En casi todas las culturas primitivas ha existido la representación de la figura humana, a menudo portadora de una máscara. Desde el principio existe pues,

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

la dualidad en la figura enmascarada, que encarna a un doble-híbrido que puede ser un animal, un espíritu (un difunto o un dios), otro ser humano, o el Otro del ser. Cualquiera de estas variantes de la máscara pretende apropiarse (ponerse en el lugar) o defenderse del Otro o de lo Desconocido. Ella es el umbral, el límite a franquear que permite la visión de ese mundo sobrenatural. Casi siempre el hombre enmascarado es un ser con poderes superiores, el chamán, cuyos trances y rituales propician la manifestación de lo sobrenatural, el advenimiento del espíritu de los antepasados o de los dioses. La manifestación de lo divino, de la fuerza y del poder, de la ley no escrita, siempre ha de ser sobrecogedora, ya que lo que invoca la máscara es ese inmanente desconocido y a menudo siniestro que lleva inscrito en sí mismo a la muerte.

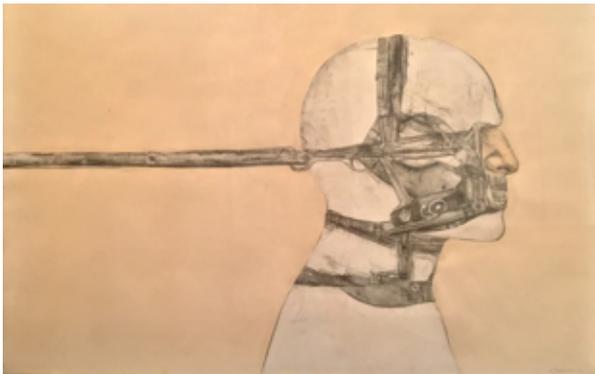


Ilustración 3: Bondage Head. Dibujo. Nancy Grossman. 1967. <https://www.pinterest.es/corkerartist/nancy-grossman/?lp=true>

La diversidad de procedencias de las máscaras y la multiplicidad de significados de estas se concreta en las obras de Grossman en diferentes manifestaciones, desde las rituales, chamánicas, antropomorfas (hombre-animal), pasando por las griegas, las simbólicas fálicas, las andróginas, las cabezas armadas, hasta las máscaras fetichistas.

Existen máscaras que actúan como yelmos de protección pasiva (oculta-miento) o activa (aterrorizar) contra las mismas fuerzas convocadas. Hay otras que protegen a los difuntos contra las fuerzas oscuras del más allá y los mantienen presentes en la memoria de los vivos. La máscara-animal intenta propiciar la caza del animal que se pretende capturar, o con el cual se está identificado como animal totémico, el doble-tabú del clan. Según Freud declara en *Tótem y Tabú* (1913), el tótem se relaciona con el espíritu colectivo del clan, debido a su carácter de antecesor primigenio, hereditario y sagrado, y está sujeto a una serie de interdictos. Las máscaras totémicas son por lo tanto representaciones simbólicas de lo humano, lo espiritual, lo animal, o de las fuerzas de la naturaleza, y están sujetas a los tabúes relacionados con las transgresiones impuras de lo sagrado (incesto y crimen, principalmente, o el Eros y el Thanatos freudiano).

La máscara es la primera obra artística que parte del interés fundamental de la investigación y representación del rostro humano, como el reflejo de un ser profundamente enigmático, con múltiples manifestaciones estéticas de sí mismo.

A través de la máscara se puede cruzar el umbral de los límites físicos y psíquicos del ser. La máscara no representa, sino que encarna al ser, por eso está asociada al espejo invisible, interno del inconsciente; no es un mero disfraz ya que no pertenece al dominio de la apariencia y la simulación sino al de la transformación y la metamorfosis, según señala Morey en *Conjeturas sobre la Máscara* (1995). La máscara se convierte así en la manifestación de la presencia de una ausencia. Las metamorfosis que propician la máscara permiten el despegamiento

de los otros que habitan en el interior del ser, no sólo el doble animal o divino, sino fundamentalmente del Otro escondido en el inconsciente. Es ese doble el que imprime el carácter de monstruosidad a la máscara, ya que a menudo es un doble siniestro, por su condición de lo reprimido que aflora bajo el trance de las drogas, o durante el éxtasis de la orgía sagrada o en la representación de la Tragedia griega.

Entre los materiales empleados por Grossman en la creación de sus esculturas-máscaras, la supremacía corresponde al sugerente e inquietante cuero negro que se convierte en el elemento esencial para reflejar las heridas infligidas, externas e internas. La piel curtida y teñida de negro actúa como la segunda piel protectora, la armadura flexible, amenazadora o castradora que constituye la esencia fascinante de la máscara y contribuye a su fetichización.

Las obras de Grossman realizadas con este material guardan una gran similitud formal con los fetiches, máscaras y vestimentas de la cultura BDSM (Bondage, Disciplina, Sadismo y Masoquismo), aunque los trascienden con un lenguaje y expresividad propios.

En estas esculturas de Grossman vemos una síntesis de los tótems y una reminiscencia de rituales primitivos que pretendían captar el espíritu, o el doble animal del ser humano. Sus cabezas simbolizaban la continuación de ritos oscuros que se reflejan en las múltiples máscaras de identidades mutantes y sexualidades llevadas al límite. También recuerdan a la persona contenida en las máscaras de las tragedias griegas. La máscara escénica griega se denomina *prosopon* y de ello deriva el término latino *persona*; los impulsos que refleja: envidia,

celos, melancolía, ira... se engloban bajo la única denominación de *hybris* (la afirmación desmedida del yo), desmesura, osadía, orgullo o prepotencia, y los mortales que padecían de *hybris* eran cruelmente castigados por los dioses, ya que era un desafío a los mismos olímpicos, como indica Doods en *Los griegos y lo irracional* (1983).

2.4. Nancy Grossman, heredera de Medusa, la primera escultora. Conceptos y procesos

Sin embargo, cuando la máscara degenera en una única voz y expresión, en una única persona, es decir, en la serenidad trágica y moral de la máscara socrática, hay otro término que convierte la desmesura reprimida en “el exceso” sin límite (si acuñamos el nombre batalliano), el término griego es el de *gorgoneion* (Morey, 1995). Los impulsos y estados de excesos que refleja esta máscara gorgónica son los de éxtasis y agonía, embriaguez, somnolencia y muerte. El ejemplo palpable es Medusa, una de las tres Gorgonas (o Gorgo) que da nombre a esta máscara monstruosa, a la cabeza decapitada con la expresión de la muerte detenida en el semblante aún vivo. Testa funesta erizada de serpientes, muda y vencida por la reflexión del escudo-espejo de Perseo y que, no obstante, aún conserva el poder de petrificar con su mirada.

En el Origen y en el Fin están la Máscara y Medusa. Un origen intuido y buscado, que se inicia metafóricamente en Medusa y su conversión en piedra de seres humanos como génesis de la creación escultórica, y se concreta en las cabezas decapitadas de Grossman como muestra de su maestría artística en el tallado de los gestos y emociones del rostro humano.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

Medusa es la representación del temor masculino hacia la vagina dentada, según Freud. Y es la espada, o falo simbólico de Perseo, la que acaba con ese fantasma de castración masculina. Sin embargo, la operación también sucede a la inversa, y son las míticas femmes fatales como Salomé, Judith y Dalida las que enarbolan la espada fálica para decapitar / castrar al hombre. En la pintura de Artemisia Gentileschi, Judith decapitando a Holofernes, vemos ya esa reivindicación del poder fálico de una forma muy explícita, tal vez demasiado evidente, aunque tampoco los hombres artistas son demasiado sutiles a la hora de plasmar sus fantasmas de castración. De hecho, la castración masculina es uno de los motivos más recurrentes de las artes plásticas o literarias. Tal vez lo que sorprende y atemoriza a los hombres es que sea la propia mujer la que interprete y recree al fantasma de la mujer devoradora por excelencia.



Ilustración 4: Fotografía S/T. Nancy Grossman en su estudio de New York con sus cabezas de madera y cuero; c. 1975. <<https://www.pinterest.es/joan626/nancy-grossman/?lp=true>>

Nancy Grossman toma debida cuenta de ello y se convierte, no sin ironía y tal vez sin intención, en la Medusa vencedora de Perseo. Es la cabeza-falo decapitada de éste la que se exhibe como trofeo por esta Atenea (diosa guerrera y protectora de las artes) que lleva en su escudo la máscara gorgónica y logra así su revancha contra el poder castrador del falo. Por eso sus mutiladas figuras-cabezas causan sentimientos ambiva-lentes de fascinación y temor. La angustia de la castración, la pérdida de la fuerza, de la virilidad, está representada en estas obras, donde las cabezas fálicas nos enseñan los dientes de la vagina dentada. La incestuosa unión entre las deca-pitadas cabezas de Medusa y de Holofernes (o Goliath o Juan el Bautista) es la encarnación de uno de los fantasmas sadomasoquistas.

Estos aspectos que observamos en la obra de Grossman tienen puntos de contacto con la de Francis Bacon, que es uno de los artistas que mejor refleja la agresividad manifiesta de la boca y de las dentaduras, ya que contienen una fuerte carga de implicaciones sadoma-soquistas en su obra.

Medusa es pues el alter ego de Nancy Grossman, el demonio tutelar que la guía en la búsqueda de su identidad femenina, rebelándose contra el poder del padre falócrata y contra el rol pasivo atribuido a la mujer, haciéndola apropiarse de los atributos supuestamente masculinos de fuerza, decisión y creatividad, que por derecho propio le pertenecen y le habían sido negados por razón de su sexo.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.www.terciocreciente.com<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>*Investigación*<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

2.5. Máscaras de masculinidad y androginia

Al contemplar las inquietantes cabezas de cuero negro de Nancy Grossman surgen numerosos interrogantes: ¿Acaso son una apropiación del poder simbólico del falo por parte de una mujer artista o son acaso una castración metafórica de esa falocracia masculina? Grossman las construye como si fueran una encarnación de su doble masculino, una manifestación de su bisexualidad creativa. En su obra vemos la ambivalencia de las máscaras con las que sus cabezas masculinas se cubren, esconden o protegen. La máscara se convierte en el elemento simbólico fundamental de la selección del rol social; es la que permite el intercambio de los atributos externos que refuerzan u ocultan alternativamente las actitudes masculinas y femeninas.

Para Grossman la cabeza es el órgano más poderoso, donde reside el poder, el intelecto y el instinto, no en el pene o la vagina, por eso sus cabezas son metáforas del poder, independientemente del sexo del portador. En la entrevista que Arlene Raven realiza a la artista en *NANCY GROSSMAN, Catalog of artist's work*. (1991), se desvelan las claves conceptuales de Grossman, un tanto a contracorriente de las artistas feministas de la época (años 60 y 70): Grossman consideraba castrante que las mujeres artistas, como Judith Chicago, se limitaran exclusivamente a pintar vaginas para reafirmar su identidad femenina; esto lo consideraba reduccionista y como una continuación de los estereotipos impuestos por el sexismo masculino.

Grossman se niega a identificar a la mujer con la vagina; para ella lo primordial es desarrollar el potencial de su cerebro, su intelecto, su poder y su agresividad; todos son atributos femenino-masculinos. Aunque sus

es-culturas demuestran más la apropiación de lo que Joan Rivière define como “el talismán, la espada invisible, el órgano del sadismo” (Rivière, 1929, p. 20), obviamente el pene paterno, convertido en falo y asentado en el territorio de lo simbólico.



Ilustración 5: Fotografía S/T de las cabezas con máscaras de cuero de Nancy Grossman. 1975. <<https://www.pinterest.es/joan626/nancy-grossman/?lp=true>>

Grossman entendía la masculinidad, al igual que la feminidad, como una masquerade (máscara /mascarada), según el término de Rivière en su ensayo *La feminidad como mascarada*, (1929). Las construcciones sociales de los géneros implican unos rasgos de carácter, atributos y comportamientos muy marcados y estereotipados. Sin embargo, los sujetos, hombres y mujeres, adoptan en mayor o menor medida los rasgos externos intercambiables de la masculinidad o de la femineidad, independientemente de su sexo o de su inclinación sexual. Según Rivière (1929. p. 34.):

“las mujeres que aspiran a una cierta masculinidad pueden adoptar la máscara de la feminidad, tanto para ocultar la posesión de la masculinidad como para evitar la venganza que temen por parte del hombre”.

2.6. Fetichismo del cuero negro y cultura BDSM

Las obras de Grossman se hicieron famosas en la cultura neoyorquina de los años 60 y 70, ya que se equiparaban con la estética de los sadomasoquistas habituales de los leather-bars. Hay un aspecto marcadamente sexual en las obras de Nancy Grossman que las acercan al mundo del BDSM (Bondage, Disciplina, Sadomasoquismo). Aunque la artista niega su relación con este mundo y fue sorprendente para ella el que relacionaran sus esculturas con él, la similitud formal y conceptual con esta “subcultura” es evidente. La interpretación del aspecto sexual de la obra de Nancy Grossman es muy ambigua. Puede ser entendida casi como una advertencia contra el espectro invisible del fascismo latente que implica la fetichización de los uniformes de cuero negro, como señala Susan Sontag en *Fascinante Fascismo* (1987, p. 116):

“Hay una fantasía general acerca de los uniformes. Los uniformes sugieren comunidad, orden, identidad (...) competencia, autoridad legítima, el ejercicio legitimado de la violencia. Pero los uniformes no son lo mismo que las fotografías de uniformes _que son materiales eróticos_ y las fotografías de uniformes de las SS son las unidades de una fantasía sexual particularmente poderosa y difundida. ¿Por qué las SS? Porque los SS eran la encarnación ideal de la abierta afirmación del fascismo sobre la virtud de la violencia, el derecho

de ejercer un poder total sobre los demás y tratarlos como absolutamente inferiores. Fue en las SS donde esta afirmación pareció más completa, porque la desempeñaron de manera singularmente brutal y eficiente; y porque la dramatizaron vinculándose ellos mismos con ciertas normas estéticas. Las SS fueron creadas como una comunidad de élite militar que no sólo sería supremamente violenta sino también supremamente hermosa”.

La artista investiga sobre la naturaleza del poder en las relaciones personales y sobre las heridas íntimas utilizando las vestimentas fetichistas asociadas al BDSM. No obstante, no es necesario vivir inmerso en esta subcultura para realizar estas obras: La fascinación por el fetichismo del cuero negro es palpable en múltiples manifestaciones culturales. En el film “The Matrix” de 1999, vemos cómo en la vida real los humanos visten casi con harapos y en su realidad virtual se imaginan a ellos mismos llevando trajes de cuero y de látex negro. La fascinación por estos materiales es inseparable del contenido de poder y dominio que transmiten: desde Marlon Brando en el filme “The Wild One” (Laslo Benedek, 1953) convirtiendo en mito cultural la cazadora de cuero negro que luce el actor y acompaña a unas actitudes de rebeldía y castigo, hasta Keanu Reeves y su mesianismo fin de siglo, el cuero siempre remite a los “rebeldes negros”, a los ángeles caídos.

Si las esculturas de Grossman nos remiten en una primera visión al mundo BDSM no menos cierto es que esta imaginaria está repleta de sugerencias ambivalentes que van desde lo sexual a lo político, de la mística a la perversidad. Sus esculturas y la estética Sadomasoquista son imágenes que se deslizan por todos los matices del éxtasis y de la tortura; imágenes que transgreden los límites de la sexualidad normativa y los límites físicos y psíquicos de la propia persona con respecto a

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

su resistencia y sometimiento al dolor. Las conexiones de esta subcultura con las obras de Nancy Grossman son evidentes, aunque no se circunscriban únicamente al mundo de bizarras prácticas sexuales, sino que también reflejan la dinámica universal de la existencia, la simbolización de las relaciones de poder y la fetichización de la esclavitud.

Algunas de sus máscaras no dejan lugar a dudas sobre la masculinidad de las figuras que subyacen bajo ellas. Los rostros con los pómulos marcados y las potentes mandíbulas nos hablan de la especial resistencia, no sólo física sino psíquica, que se debe ejercer para sumergirse en el mundo del BDSM, así como la fuerte carga de deseo sexual que ejerce el fetichismo del cuero negro. La aceptación del objeto fetiche simboliza el rechazo total de la castración, de tal manera que la imagen se convierte en tranquilizadora antes que en peligrosa. Según indica Laura Mulvey en su ensayo seminal *Placer Visual y cine narrativo* (1975) esta escoptofilia fetichista construye por acumulación la belleza física del objeto, convirtiéndolo en algo satisfactorio en sí mismo.

El sugerente e inquietante cuero negro de las máscaras de Nancy Grossman se convierte en el material esencial para reflejar las heridas infligidas, externas e internas; es la segunda piel protectora, amenazadora, o castradora que constituye la esencia fascinante de la máscara y contribuye a su fetichización. El cuero es la metáfora de la piel-lienzo donde el ser humano inscribe su historia, a base de incisiones y cicatrices en el tejido cutáneo, a fuego con metales, incrustando el color en los poros, por relieve o inyección; la piel es marcada, surcada, perforada, besada y desollada, profanada o sacralizada.

Circuncisiones, tatuajes, cirugía, piercing, brandings, etc. son modificaciones que buscan o bien una identificación con la propia sociedad o bien un rechazo a la misma, una demarcación o reidentificación personal, un refuerzo narcisista, testimonial, no exento de autoagresividad en una búsqueda consciente y mutante. Ser aceptado o ser estigmatizado, un bello o un maldito, está inscrito sobre la piel y sobre el cuero de estas máscaras escultóricas. Igualmente, sobre esa superficie de la piel-cuero, coexisten las huellas invisibles de caricias imborrables, almacenadas en el córtex más frágil de la memoria, como una extensión subcutánea de la propia piel. La evocación de la sensualidad táctil es inseparable de la piel. Nancy Grossman recompone con los fragmentos de piel escindidos una máscara en la que están grabadas sangre, sudor y lágrimas, caricias y latigazos caligrafiados en ese pergamino de cuero testimonial, en la orografía de la piel.

La artista usa el cuero por su similitud con la piel humana, por sus propiedades físicas y simbólicas. El contacto del cuero con la piel humana es una sensación de absoluta sensualidad, de revestimiento protector contra las agresiones externas y a la vez evoca el paisaje interno que subyace bajo la propia piel. Las simbólicas ataduras son las represoras de la expresión corporal y emocional, de la sexualidad reprimida por los prejuicios, normas y limitaciones que ocultan todo lo referente al cuerpo, cuerpo que debe romper la barrera simbólica de los límites impuestos. Las cremalleras, con su engranaje parecido a un instrumento de tortura, surcan su ceñida funda de cuero, y juegan con el desvelamiento y tal vez la incitación a penetrar el cuerpo; son como sugerentes aberturas a la piel secreta, a la carne invisible pero presentida.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>*Investigación*<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

Sus cabezas andróginas, decapitadas y enmascaradas, transmiten una fuerza turbadora, recuerdan a los muñecos vudú que exorcizan la servidumbre de su infancia, o tal vez sean la esencia fetichizada del BDSM.

Las esculturas de Grossman parten de un dibujo previo y de un sentimiento de impotencia y frustración que se concreta en las ataduras, riendas, arneses y bocados que ciñen a las máscaras y que comprimen las emociones y atenazan al deseo. Durante el proceso de creación Grossman esculpe como un cirujano con su escalpelo, haciendo una perfecta disección anatómica del rostro desde la base, el cráneo; las cabezas son talladas en madera, pintadas y pulidas, con prótesis dentales encajadas en sus mandíbulas. En la Ilustración nº 6 vemos el proceso meticuloso de creación de las esculturas. La precisión con la que la artista dota a todas sus figuras con dentaduras, sean visibles o no, nos recuerda que los dientes son el arquetipo psíquico del dolor, una metáfora de impotencia y miedo a la muerte, íntimamente relacionados con las mutilaciones, las puniciones y los pecados de la carne: lujuria y gula.



Ilustración 6: Fotografía S/T de Richard Avedon de las cabezas en construcción de Nancy Grossman. 1975.

Y, sin embargo, toda esta precisión técnica permanecerá oculta, al ser cubierta con las máscaras finales: Una primera máscara interna de cuero rojo, a la que trata como si fuera fibra muscular, como una piel-dermis sanguinolenta, se acopla a las menores arrugas de expresión y cubre la superficie de madera. La segunda y definitiva máscara es la segunda piel-epidermis exterior, de cuero negro o marrón, es la máscara visible, tan estrechamente fundida con la primera piel que sigue dibujando los músculos que palpitan con vida detenida y contenida. Su piel curtida está frecuentemente surcada por cicatrices y heridas, cremalleras y remaches.

Esta superposición de pieles juega con el contenido real del rostro y de sus máscaras de protección de sentimientos vulnerables, o por el contrario de agresividades contenidas o desbocadas. En este soterrado combate contra uno mismo y contra los demás, están la latencia de lo siniestro y la manifestación angustiosa de la pulsión de muerte, que imprimen el carácter de monstruosidad a la máscara: ella invoca a lo misterioso y a la magia de poderes prohibidos.

Las máscaras están atravesadas por toda clase de ataduras, de riendas, de bozales, que paradójicamente demuestran la imposibilidad de sujetar, ceñir, castrar las pulsiones más tortuosas, los deseos más dolorosos. Todas estas prótesis artificiales se convierten en una extensión de la personalidad; las máscaras se convierten en armaduras ambivalentes, dan la sensación de una energía tan brutal que debe ser contenida, como la de los caballos desbocados, y a la vez reflejan la vulnerabilidad del ser enmascarado, encadenado y asaeteado. Las ataduras son intrínsecas a la persona, límites externos impuestos, o autolimitaciones internas.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

Cada una de las personalidades que nos muestran las andróginas cabezas tiene entidad propia, oscura, ambigua, homicidamente turbadora. Fascinantes guerreros, mercenarios de dioses desconocidos, reyes enmudecidos, Edipos con los ojos vendados, víctimas y violadores del deseo, adictos del BDSM, freaks mutilados, vulnerables diablos... todos actúan en el escenario del suplicio, de la punición y de la muerte, como héroes homéricos arrastrados por su hybris, su orgullo y ambición desmedidos.

Hay decapitados de rostros feroces, son máscaras gorgónicas de expresiones contraídas por una energía monstruosa y una agresividad manifiesta. La precisión es tal que incluso están dotados de dentaduras reales, pronunciando las mandíbulas que se comprimen en gestos llenos de rabia, mostrando y rechinando los dientes, que parecen de acero. El rostro agresivo indica al guerrero dispuesto al combate, forma parte del ritual de aterrorizar al rival. O tal vez la máscara congele el gesto del samurái mientras se hace el harakiri; la cabeza decapitada es el resultado de su sangrante gesto de honor.

Otras esculturas reflejan la preocupación de Nancy Grossman por la suerte de los soldados que participaban en la guerra de Vietnam. Intentó plasmar en ellas las bajas mortales y los comportamientos agresivos masculinos que en la guerra se desvelan y que tienen también su manifestación en la sociedad civil contra el ser diferente, contra el poder represor que lo ciega y enmudece, que lo anula como persona. También la agresividad de la sociedad contra el ser que se sale de sus normas heterosexuales tiene su reflejo en esta escultura de un

hombre que no puede expresar libremente su inclinación sexual, que se ve obligado a ocultarla, a enmudecerla, o, por el contrario, a incrementar su imagen externa de macho revistiéndose con la dureza que se le atribuye al cuero negro. De nuevo vemos la masculinidad llevada como una máscara ambivalente, tanto por los gays como por los heterosexuales.

En otras obras vemos cabezas completamente asfixiadas y cegadas por los arneses y correajes que la rodean. Estas máscaras también reflejan el influjo del arte animista, son como regalos del arte tribal que tanto influyó a las vanguardias artísticas. Recordemos a Picasso, o a Breton fascinados por las cabezas africanas o de Oceanía, acribilladas con objetos punzantes. La fascinación fue puramente formal, no conceptual, ya que no llegaron a adentrarse en el carácter mágico de estos objetos, íntimamente ligados a la simbología del tótem y del tabú correspondiente. Esta interconexión los convierte en talismanes para cambiar la vida. Tienen el poder del objeto que simboliza lo desconocido y la muerte. En el exorcismo contra lo inevitable Nancy Grossman invoca con sus fetiches a la catarsis.

La amistad y afinidad artística entre Nancy Grossman y Robert Mapplethorpe se aprecia en las fotografías que éste hizo de sus obras. Ambos estudiaron pintura y escultura en el Pratt Institute, aunque en diferentes años. Hay que destacar el tratamiento escultórico de Mapplethorpe de sus modelos culturistas y afroamericanos; él convertía los rostros de sus retratos en máscaras que desvelaban las mentiras, lo frívolo, lo oscuro o lo demoníaco que escondían sus modelos. Nancy Grossman, en una operación inversa, convertía sus máscaras en rostros casi con las mismas atribuciones.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>*Investigación*<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

Ilustración 7: Suet, 1977_ Blunt, 1968_TR, 1968. Nancy Grossman. Técnicas mixtas: <<https://www.pinterest.es/corkerartist/nancy-grossman/?lp=true>>

3. Conclusiones

En la obra de Nancy Grossman hemos encontrado al mito de la mujer sádica del relato de Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles* (1870), que se complace en infligir toda una erótica violencia sobre la piel, hiriendo los cuerpos andróginos, masculinos y/o femeninos. Pero al mismo tiempo la ambigüedad está muy presente, ya que ella, como artista y dominatrix participa de la doble condición de víctima y verdugo.

El bondage que atenaza a sus hombres también tiene que ver con las represiones familiares y religiosas sufridas en la infancia, e igualmente con las restricciones sociales a las minorías étnicas, raciales, sociales y sexuales en las décadas de los 60s y 70s en Estados Unidos de América. Los comportamientos sexuales fuera de la norma tienen la triple condición de pecado moral, crimen social y patología clínica, y la representación de estas actitudes es igualmente rechazada y censurada. La obra

de Nancy Grossman se adentra en un territorio masculino: los artistas que tratan el sado-maso son en su mayoría hombres, que según su orientación sexual (homo o hetero) representan o bien a mujeres sumisas o dominadoras o bien a hombres en parecidas situaciones. Lo excepcional es la mujer-artista que utiliza la figura del hombre como un fetiche sexual. Según comenta Robert C. Morgan en Nancy Grossman: *Opus Volcanus* (1988):

“La visión de Grossman no está lejos de la del poeta y dramaturgo surrealista francés Antonin Artaud. Grossman comparte con Artaud el conocimiento de un espacio inarticulado entre lo masculino y lo femenino, entre la mente racional que reprime el deseo y el deseo del cuerpo de liberarse a las fuerzas de una experiencia no mediada”

Si las esculturas de Grossman nos han remitido en una primera visión al mundo del Bondage y el Sadomasoquismo del cuero negro (BDSM), no menos cierto es que la estética de esta subcultura está repleta de sugerencias ambivalentes que van desde lo sexual a lo político, de la mística a la perversidad, son imágenes que se deslizan por todos los matices del éxtasis y de la tortura, y que transgreden los límites de la sexualidad normativa y los límites físicos y psíquicos de la propia persona con respecto a su resistencia y sometimiento al dolor. Las conexiones de esta subcultura con las obras de Nancy Grossman son evidentes, aunque no se circunscriban únicamente al mundo de bizarras prácticas sexuales, sino que también reflejan la dinámica universal de la existencia, la simbolización de las relaciones de poder y la fetichización de la esclavitud.

El sadismo y el masoquismo no sólo son comportamientos sexuales extremos, sino actitudes que, en mayor o menor medida,

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

devienen naturales para la humanidad. Son el emblema de las fuerzas físicas y psíquicas que expresan los conflictos emocionales y las pulsiones de vida y muerte. Estas fusiones de fuerzas, de roles, de identidades intercambiables permiten el sentirse en el lugar del otro, actuando como espejos con dos caras. El sadismo deviene una construcción cultural para Michel Foucault en *Madness and Civilization*, (1973, p. 10):

“Sadismo no es un nombre dado definitivamente a una práctica tan antigua como Eros; es una sólida realidad cultural que apareció exactamente al final del siglo XVII, y que supuso una de las más importantes transformaciones del pensamiento occidental: deseo, el insano diálogo entre amor y muerte en el ilimitado atrevimiento del apetito.”

El sadismo, como apuntaba Foucault también en *Vigilar y Castigar* (1994), recoge la imaginaria occidental sobre el deseo. El evidente sadismo de la sociedad contra los seres diferentes está reflejado en estas figuras. La condición de un individuo en el contexto social está representada en las obras de Nancy Grossman, esculturas de seres esclavizados o agonizantes, suspendidos entre la vida y la muerte, figuras que simbolizan los comportamientos de poder entre los seres humanos. Sigmund Freud, en *El Yo y el Ello*. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos. Más allá del principio del placer, (1983) consideraba igualmente que:

“El sadismo es el conductor de la experiencia y el dominio. Es parte de la humana necesidad de placer, para olvidar el dolor de las contradicciones internas del ser, y junto con el masoquismo expresa el juego dinámico entre fuerzas físicas opuestas.”

La sexualidad ha sido siempre subyugada por las prácticas de biopoder del discurso, y al mismo tiempo, la sexualidad es “el otro” irreducible de la cultura dominante, es su malestar y a la vez la clave de su continuidad. En su discurso fúnebre para Bataille, Foucault afirmaba que sólo la sexualidad era capaz de llenar el vacío de la finitud. Es la sexualidad la que hace posible aquella transgresión que nos permite pasar a lo otro del discurso cultural y moral, como hemos visto en las obras de Nancy Grossman, reflejo de las pulsiones inconscientes más transgresoras y, por tanto, más reprimidas.

Todos estos signos psíquicos, conscientes e inconscientes, están contenidos en la obra de Grossman; no es extraña la apropiación, aunque su visión personal es mucho más doliente y profunda. La utilización de la vestimenta fetichista y SM en la obra de Grossman es una opción artística capaz de reflejar los sentimientos de atracción y/o repulsión por esa turbia fascinación que late en esta subcultura que pertenece al sub-mundo hecho con los desperdicios del mundo cultural superior, en el dominio de los mitos informes y de las pasiones inconfesadas, donde nace una cierta y comprometida hermosura, como señalaba Witold Gombrowicz en su novela *Pornografía* (1960), sobre los deseos transgresores y ocultos.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

Referencias

- Doods, Eric Robertson. (1983). *Los griegos y lo irracional*. Madrid, España: Alianza Editorial S.A.
- Gombrowicz, Witold. (1960). *La Seducción / Pornografía*. (1982.ed.). Madrid, España: Seix Barral.
- Mulvey, Laura (1975). *Placer Visual y cine narrativo*. Documentos de trabajo. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. (1988 ed.). Valencia, España: Fundación Instituto Shakespeare / Instituto de Cine y RTV.
- Morey, Miguel (1995). *Conjeturas sobre la máscara en el arte*. Lápiz, nº 117.
- Foucault, Michel. (1994). *Vigilar y Castigar*. Madrid, España: Siglo XXI de Editores.
- Foucault, Michel. (1973). *Madness and civilization : a history of insanity in the Age of Reason*, New York : Vintage Books
- Freud, Sigmund (1983). *El Yo y el Ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos. Más allá del principio del placer*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Freud, Sigmund (2011). *Tótem y Tabú*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Raven, Arlene (1991). *NANCY GROSSMAN, Catalog of artis´ s work*. New York, EEUU: Hillwood Art Museum. C. W. Post Campus. Long Island University, Brooksville.
- Rivière, Joan (1929). *La feminidad como mascarada* (1979 ed.). Barcelona, España: Tusquest Editores.
- Sacher-Masoch, Leopold. (1870). *La Venus de las pieles*. (2009 ed.). Madrid, España: Planeta.
- Shelley, M. (1818). *Frankenstein o el Moderno Prometeo*. (2010 ed.). Madrid, España: Anaya.
- Sontag, S. (1987). "Fascinante Fascismo". *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona, España: Edhasa.

Webgrafía

<<https://www.pinterest.es/numbloc/nancy-grossman/?lp=true>> [fecha de consulta: 06/10/2017]

<<https://www.pinterest.es/corkerartist/nancy-grossman/?lp=true>> [fecha de consulta: 07/09/2017]

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3>

<<https://www.pinterest.es/joan626/nancy-grossman/?lp=true>> [fecha de consulta: 06/07/2017]

<<http://www.artnet.com/artists/nancy-grossman/>> [fecha de consulta: 20/06/2018]

<<https://tang.skidmore.edu/exhibitions/73-nancy-grossman-tough-life-diary>> [fecha de consulta: 15/06/2018]

<<https://www.sculpture.org/documents/scmag98/grossm/sm-gross.shtml>> [fecha de consulta: 15/05/2018]

<<http://afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Freud,%20Sigmund/Freud,%20Sigmund%20-%20Totem%20y%20Tabu.pdf>. > [fecha de consulta: 15/05/2018]