

ESTÉTICAS DE LA TRAICIÓN: DESEO Y CENSURA DE LA MEMORIA GAY EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

AESTHETICS OF BETRAYAL. DESIRE AND CENSORSHIP OF GAY MEMORY IN CONTEMPORARY ART

Raúl Kathib Martínez

Universidad Nacional de Educación a Distancia

DOI: [10.33732/ASRI.6855](https://doi.org/10.33732/ASRI.6855)

.....
Recibido: (06 07 2025)

Aceptado: (18 10 2025)
.....

Cómo citar este artículo

Kathib Martínez, Raúl (2025). Estéticas de la traición; deseo y censura de la memoria gay en el arte contemporáneo. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (29), e6855.

Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6855>

Resumen

Este artículo propone un análisis crítico y controvertido de la historia gay a través del arte contemporáneo, desde una perspectiva *queer* negativa que desestabiliza los relatos normativos de identidad, deseo y memoria. A partir del estudio de obras de artistas como

Abstract

This article offers a critical and controversial analysis of gay history through contemporary art, adopting a negative queer perspective that destabilizes normative narratives of identity, desire, and memory. Through the study of works by artists such as Collier Schorr, Attila Richard Lukacs, Catherine

Collier Schorr, Attila Richard Lukács, Catherine Opie y Pierre et Gilles, se explora cómo el arte visual puede reconfigurar las narrativas tradicionales de la masculinidad homosexual, especialmente aquellas ligadas a la estética fascista, el militarismo y el fetichismo. Estos artistas utilizan la ambigüedad estética, entre el deseo y la incomodidad, para tensionar los límites entre erotismo, violencia simbólica y política. La investigación se apoya en marcos teóricos de Jack Halberstam, Leo Bersani y Susan Sontag, cuyas propuestas sobre el masoquismo, la negatividad *queer* y la fascinación estética permiten leer estas imágenes no como afirmaciones identitarias, sino como actos de traición simbólica que abren nuevas vías para repensar lo incómodo.

Palabras clave

Gay, historia, *queer*, Holocausto, violencia.

Opie, and Pierre et Gilles, the article explores how visual art can reconfigure traditional representations of homosexual masculinity, particularly those linked to fascist aesthetics, militarism, and fetishism. These artists employ aesthetic ambiguity—between desire and discomfort—to push the boundaries between eroticism, symbolic violence, and politics. The investigation draws upon theoretical frameworks developed by Jack Halberstam, Leo Bersani, and Susan Sontag, whose ideas on masochism, queer negativity, and aesthetic fascination allow these images to be read not as affirmations of identity, but as symbolic acts of betrayal that open new paths for rethinking discomfort.

Keywords

Gay, history, *queer*, Holocaust, violence.

Introducción

A comienzos de la década de 2000, la teoría *queer* experimentó lo que se ha denominado el «giro antisocial». Algunos pensadores como Bersani, Edelman y Halberstam se distancian del concepto de «éxito» que suele predominar en la heteronormatividad. En particular, Halberstam propone centrarse en formas de interacción creativa con el entorno, en lugar de enfocarse únicamente en la imposibilidad de cumplir con las normas sociales.

En *El arte queer del fracaso* (2018), Halberstam analiza las lógicas de poder y los ideales de «éxito» y da cuenta de cómo dominan el pensamiento social. Para ello, el autor recurre a medios estéticos como los dibujos animados o el arte. Dentro de su investigación insta a considerar antecedentes históricos complejos que han sido marginados de los estudios sobre homosexualidad, debido a la intención de articular ciertos proyectos de política identitaria (Halberstam, 2018, pp. 157-181). Esto es importante, por ejemplo, a la hora de abordar la relación entre homosexualidad y nazismo, o identificar a los «traidores de la historia políticamente pura de la homosexualidad». La incomodidad de estas cuestiones y el tabú que suponen, hace que se vea limitada la comprensión de la pluralidad de la historia LGTB. Halberstam subraya la necesidad de enfrentar la complejidad de estas conexiones cambiantes y de aceptar la incomodidad que generan las relaciones históricas políticamente problemáticas, algo que se da manera muy frecuente. Desde esta perspectiva, lo *queer* abre la posibilidad de replantear lo político al desplazarlo de los parámetros tradicionales de éxito, coherencia y progreso. En lugar de apoyarse en ideales normativos de comunidad o de triunfo colectivo, propone reconocer la potencia política que reside en experiencias marcadas por la incoherencia, la soledad, la derrota y otras manifestaciones melancólicas de la individualidad. Esto es interesante ya que trata una política que no busca necesariamente

la integración o la validación social, sino que reivindica precisamente el fracaso, la vulnerabilidad y la marginalidad como puntos de partida para imaginar nuevas formas de vida y de resistencia. Asimismo, Halberstam (2018, p. 157) destaca que, en las narrativas tradicionales, los sujetos gays o lesbianas debían ser “desenterrados” o integrados en los estudios de los movimientos sociales, “globalizados” en proyectos de derechos o incorporados en nuevos contratos sociales. No obstante, en la teoría *queer* contemporánea, esta iniciativa de restaurar históricamente al sujeto homosexual y despatologizarlo ha sido reemplazada por lo que él denomina un apoyo potencialmente negativo de lo *queer*.

Diversos historiadores han intentado recuperar la memoria de la experiencia gay y lesbiana invisibilizada por el borrado homófobo. No obstante, al mismo tiempo que rescatan ciertos relatos, omiten otros, reproduciendo así una nueva forma de silenciamiento selectivo. De este modo, se privilegian únicamente las narrativas que resultan afines a determinados intereses. Frente a ello, la necesidad de apostar por modelos menos heroicos del pasado y de reconocer las contradicciones abre la posibilidad de vincular la sexualidad con la política, particularmente en la relación entre homosexualidad y fascismo. Con frecuencia, este tipo de planteamientos priorizan la memoria de la persecución nazi contra los homosexuales, dejando en segundo plano su colaboración con el régimen. Ello obliga a formular interrogantes acerca de los nexos entre sexualidad y política, así como sobre la ética de la complicidad. La negatividad *queer* se orienta aquí no solo a desestabilizar las lógicas hegemónicas del deseo, sino también a interrogar los modelos unificados de identidad gay que colocan a la víctima *queer* en oposición a sus opresores, elevándola a la categoría de héroe. Tildar de homofóbicos todos los intentos de articular estos dos polos implica desconocer la pluralidad de la historia LGTB y reducir la complejidad del papel de la homosexualidad. En consecuencia, se impone la necesidad de problematizar las formas hegemónicas de la memoria mediante figuras como el “olvido *queer*” o la “traición gay”, con el fin de repensar el fracaso no como anomalía, sino como una forma legítima de existencia.

Estas minorías que se enfrentan a los regímenes represivos ignoran, muy a menudo, los auténticos mecanismos de la historia de la sexualidad, en la que los sujetos marginados participan, apoyan entonces los mismos mecanismos que les marginan. Halberstam (2018, p. 160) remite a Foucault al señalar que estas narrativas operan “en beneficio de quien habla” y perpetúan la “hipótesis de la represión”, construyendo al sujeto *queer* como un héroe audaz. No obstante, este enfoque implica que ciertas conductas percibidas como transgresoras adquieran un aire de riesgo, justamente por la fascinación que genera la idea de que la expresión sexual es, “en sí, y por sí misma”, un acto de resistencia revolucionaria. Al traspasar los límites, surge un atractivo particular, y el interés por lo prohibido permite experimentar la sensación de ser “malos”.

Desde la década de 1970, surge un debate amplio en torno al uso del Triángulo Rosa y a la narrativa de victimización asociada a la persecución de minorías sexuales. Aunque los hombres homosexuales fueron encarcelados y sometidos a abusos durante el Tercer Reich, no fueron víctimas de exterminio sistemático; además, se ha observado que el activismo estadounidense proyectó la memoria de la persecución nazi con fines políticos más amplios, más que en el contexto de Alemania Occidental. De esta manera, los gays tienden a identificarse con el Triángulo Rosa del Tercer Reich y no con sus perpetradores (Halberstam, 2018, pp. 161-162).

Algunas instituciones como el Institut für Sexualwissenschaft y la biografía de Magnus Hirschfeld (2000), víctima de agresiones, se ajustaban a las interpretaciones contemporáneas sobre la historia

de la persecución homosexual en Europa y América. En cambio, la historia de homosexuales que simpatizaron con el fascismo y participaron activamente en el Partido Nazi ha sido mucho menos visibilizada (Halberstam, 2018, p. 167).

Metodología

El presente trabajo propone analizar, a partir de obras de los artistas: Collier Schorr, Attila Richard Lukács, Catherine Opie y Pierre et Gilles, cómo el arte visual puede reconfigurar las narrativas tradicionales de la masculinidad homosexual, especialmente aquellas ligadas a la estética fascista, el militarismo y el fetichismo. Estos artistas operan sobre un terreno simbólico ambivalente y reutilizan signos históricamente asociados al autoritarismo, la virilidad normativa o la violencia institucional, para desmontar su significación.

El eje teórico que articula este estudio se apoya en dos nociones centrales dentro del pensamiento contemporáneo; la negatividad *queer* y el deseo como fuerza productiva, contradictoria y política. La primera, de la mano de Edelman (2004), Bersani (1987) ó Halberstam (2018), reivindica la potencia subversiva del rechazo, el fracaso, la vergüenza o el deseo imposible, entendidos no como déficits, sino como formas de resistencia frente a los regímenes de productividad, reproducción y utilidad social. La negatividad *queer* es una respuesta al concepto de biopolítica expuesto por Foucault (2007), donde la vida misma deviene objeto de cálculo, previsión y gestión. En tal contexto, la población se convierte en el fin y el medio del poder, de manera que ya no se trata de castigar, sino de administrar los riesgos y las conductas para asegurar la continuidad del cuerpo social. Aplicada al arte visual, la negatividad *queer* se manifiesta en prácticas y soluciones que no buscan redimir la diferencia, sino exponer su incomodidad y ambigüedad.

Por otro lado, Foucault (1990) demuestra que el deseo no es una fuerza natural o espontánea, sino una construcción histórica producida por los discursos del poder. Entonces, el deseo desde la negatividad *queer*, se presenta, no como fuerza afirmativa o reconciliadora, sino como necesaria tensión política, incomodidad y perturbación del orden simbólico. Bersani (1987) expone que el deseo *queer* no busca reivindicar la masculinidad bajo otros signos, sino erosionarla desde adentro, mostrando su dependencia de aquello que niega. Mientras, Halberstam (2018) reformula que el deseo *queer*, desde la negatividad, es incómodo porque no ofrece redención, no construye comunidad bajo los términos del poder, sino que insiste en la experiencia del malestar como espacio de disidencia. Lo incómodo es deseo precisamente por presentar lo impropio, lo inaceptable y lo abyecto, ya que ahí se revela la potencia política del deseo: su capacidad de mostrar lo que la norma reprime.

Para comprender la complejidad de las masculinidades gays históricas, es necesario analizar cómo se configuraron en contextos sociopolíticos específicos. Hewitt (1996) se centra en los orígenes del masculinismo y reconstruye la historia de los movimientos homófilos masculinos que surgieron en Alemania durante la República de Weimar y los primeros años del régimen nazi, como respuesta a la promoción de vínculos homoeróticos. Su investigación sugiere que, a pesar de sus controversias políticas, estas expresiones de la masculinidad gay ofrecen perspectivas radicales sobre la sexualidad masculina. Entre los protagonistas de este estudio se encuentran Hans Blüher (1919) y John Henry Mackay (1905-1913), así como figuras más reconocidas como Adolf Brand (1896-1932) y Ernst Röhm (2012), quienes rechazaron las teorías biologicistas sobre la inversión sexual promovidas por el Institut

für Sexualwissenschaft de Hirschfeld (2000), apostando en cambio por una cultura de homosexualidad masculina centrada en la relación erótica entre hombres dentro de un marco de masculinidad normativa.

Desarrollo de la investigación

El uso del uniforme del soldado en general y del marinero en particular, como arquetipos en la representación artística gay de principios del siglo XX, tiene un fuerte componente subversivo. Al situar la figura masculina dentro de un contexto que históricamente simboliza control, orden y heteronormatividad, los artistas transforman los signos de poder en instrumentos de deseo gay y fascinación estética (Sontag, 2007). Esto produce un juego de doble lectura: la imagen es reconocible como patriótica o institucional para un público general, mientras que simultáneamente opera como una señal de erotismo codificado dentro de la comunidad homosexual (Hanson, 2025).

El uniforme es entendido como un dispositivo performativo en el sentido que propone Judith Butler (1990), donde la identidad de género y sexual se construye mediante actos reiterados y gestos del cuerpo. El acto de portar el uniforme no reproduce una estética puramente militar, sino que constituye una forma de reapropiación performativa del poder. De esta manera el cuerpo homosexual asume y parodia los signos de autoridad que tradicionalmente lo habían excluido y el uniforme se convierte en una máscara subversiva que revela la artificialidad de los roles de género y desestabiliza las jerarquías entre lo masculino y lo femenino. Además, desde una lectura foucaultiana, esto implica también una inversión de las tecnologías de control; la disciplina, la vigilancia y la normalización, transformándose en estrategias de visibilidad y operando con el deseo, donde el cuerpo se emancipa precisamente a través de los símbolos que antes lo oprimían (Foucault, 1991).

La experiencia de guerra permitió a los primeros soldados homosexuales del régimen nazi mantener una reputación como hombres machistas y patrióticos, en especial aquellos que se unieron a las SA (Wackerfuss, 2015) atraídos por las ideas de Brand (1896-1932) y Blüher (1919) pero esto se complicó cuando empezó a ser cuestionada la imagen masculina heterosexual y hegemónica del Partido Nazi. Ya a principios de 1915, los médicos estimaron que más de 50.000 soldados habían sido infectados con sífilis y gonorrea, y estaban incapacitados para luchar. Estas enfermedades venéreas desembocaron en una crisis con la percepción civil de una perversión sexual generalizada entre los soldados (Jameh, 2023). Socialdemócratas y comunistas alemanes, así como Europa Occidental y la Unión Soviética, dieron pie a un estereotipo altamente peyorativo de la homosexualidad al vincularla con el nazismo en la década de 1930 (Oosterhuis, 1995). Estos, en la lucha contra el nazismo apelaban a los prejuicios ampliamente difundidos contra la homosexualidad. Estas acusaciones de la izquierda fueron después adoptadas por Hitler, Himmler y otros líderes nazis como pretexto para la purga drástica y la subyugación de la SA, culminando en la Noche de los Cuchillos Largos, donde dieron muerte a Röhm y a otros oficiales. Todo esto propició la persecución posterior sistemática a los homosexuales.

Collier Schorr (2022) es fotógrafa y comisaria judía y reconocida públicamente como persona *queer*; mezcla imaginaria fascista con el homoerotismo en su obra. Para la artista, el soldado nazi representa una masculinidad malograda, una traición que nos incita a reflexionar sobre ella. Este tipo de dimensión *queer*, la deslealtad, abre la puerta a diferentes tipos de política, asociada al masoquismo, a la destrucción y a la negatividad. Para Schorr, la figura del soldado nazi, lejos de glorificarse, se convierte en un arquetipo de la

masculinidad fracasada y traidora, que incita a una lectura *queer* desde la negatividad. La artista así articula su proyecto a partir de una serie de fotografías que representan a jóvenes jugando a ser soldados, usando uniformes nazis, israelíes o suecos. A través de estas imágenes, la artista evidencia la particular experiencia que suponía para los chicos portar el uniforme nazi, y al mismo tiempo reflexiona sobre la masculinidad blanca estadounidense, situándola en la sombra del Holocausto y en diálogo con el militarismo israelí. Considera su obra un proceso de investigación sobre los significados de la masculinidad posterior a la tragedia histórica.

Una de sus obras más destacadas es *Andreas/POW (Todo buen soldado era prisionero de guerra)* de 2001. En ella se observa, en un paisaje pastoral o bucólico, a un joven imberbe, peinado hacia el lado y mirando a la cámara. El chico está sentado en el suelo con una pierna flexionada y porta un uniforme militar de color azul grisáceo con un águila bordada en el pecho derecho, emblema de la Luftwaffe, fuerza aérea de la Alemania Nazi.

La obra de Collier Schorr opera como un archivo visual *queer* que subvierte los códigos tradicionales del poder, el género y la historia. Su proyecto puede leerse como una arqueología crítica de la masculinidad, especialmente la blanca, occidental y militarizada, que ella deconstruye desde un posicionamiento simultáneamente íntimo y político. En su trabajo captura el fetichismo asociado a la imagería nazi, pero también transmite la incomodidad que provoca este tipo de atracción. Desde esta perspectiva, la fascinación no se niega; más bien, se reconoce de manera crítica, explorando la tensión entre atracción y rechazo. Este enfoque dialoga directamente con las teorías de Leo Bersani (1987), quien sostenía que el deseo posee una potencia política cuando se permite seguir sus propias derivaciones perversas. De este modo, Schorr examina cómo lo provocativo puede abrir un espacio de reflexión crítica sobre el poder, la historia y la sexualidad. Ella lo expresa así: “Cuando les muestras un uniforme nazi, la gente tiene miedo, pero de algún modo se siente excitada.” (Halberstam, 2018, p. 179)

En consecuencia y desde un enfoque formal, Schorr fusiona elementos de la fotografía documental, la moda, el retrato y la ficción, borrando las fronteras entre la representación objetiva y la escenificación. Esto es crucial porque le permite ensayar identidades: los jóvenes que fotografía no son soldados reales, sino adolescentes que “juegan a serlo”, reconfigurando desde el disfraz y la performance lo que Judith Butler (1990) denominaría una actuación del género. Estos jóvenes que adoptan uniformes, poses y actitudes propias del imaginario militar, interpretan y encarnan los códigos del poder, la virilidad y la disciplina sin pertenecer realmente a ese contexto. Por ello, Butler sostendría que queda expuesto el carácter arbitrario y artificial de esas categorías, ya que, al repetirlas fuera de su contexto original, se revela su condición de performance y no de verdad ontológica.

Asimismo, resulta relevante observar cómo la artista trabaja la ambivalencia emocional: sus fotografías no moralizan, sino que incomodan, y en ello radica su potencia política. Además, su identidad como mujer, judía y *queer* no es irrelevante. Le otorga una posición privilegiada para interrogar el lugar del cuerpo masculino en la historia, no como fetiche de poder sino como objeto vulnerable, erotizado y manipulado. Ella misma lo ha descrito como una forma de “investigación en proceso” sobre la masculinidad post-Holocausto. A través de sus imágenes, se interroga no solo qué significa “ser hombre”, sino qué significa recordar desde los restos de una historia traumática.

En esta línea apunta Susan Sontag (2003), en *Fascinating fascism*, señalando que la imagen fascista posee una carga visual tan poderosa que puede atraer y perturbar simultáneamente al espectador,

generando una compleja mezcla entre rechazo y fascinación. Algo que describe bien la fuerza de la obra de Schorr, dado que no se trata exclusivamente una representación estética, sino una epistemología visual sobre el género, la historia y la sexualidad. Trabaja la memoria visual y reescribe desde el deseo *queer*, desestabilizando las categorías de víctima, verdugo, héroe... de una forma que puede resultar perturbadora. En términos teóricos resulta afín a los estudios de la negatividad *queer* que postulan que el deseo no debe ser redimido ni domesticado, sino seguido hasta sus zonas más incómodas.

En definitiva, la obra de Schorr no solo reproduce imágenes cargadas de connotación histórica — uniformes nazis, cuerpos disciplinados, poses marciales—, sino que desplaza su significado a través del deseo *queer*, haciendo visible una tensión entre la estética del fascismo y la atracción homoerótica. Esta relación controvertida ha sido tratada en múltiples estudios, destacando especialmente el trabajo de Boden (2011) en el cual examina la homofilia y el fomento del vínculo entre hombres, así como el comportamiento homosexual durante el régimen Nazi y la discusión entre las diferentes posturas respecto a la homosexualidad masculina de los mayores líderes.

Otro artista que destacar es Attila Richard Lukács (1990). Hablar de él es hablar de un artista pictórico que eleva la figura del gay *skinhead* como epítome de una masculinidad sacrificial, heroica y romántica. En sus obras muestra a estos hombres en solitario o en grupo, luchando o en actos sexuales, explorando así la potencia transhistórica de la imagería nazi dentro del imaginario gay masculino. A partir de combinaciones fetichistas de nacionalismo, violencia y sexo, Lukács construye mitologías gays que fusionan la pornografía con la estética clásica. Este enfoque no solo configura un espacio de exploración estética, sino que también plantea una reflexión crítica sobre los límites de la masculinidad y las tensiones inherentes al deseo homosexual frente a símbolos históricamente cargados de violencia y poder.

Una obra que define bien este aspecto de su trabajo es *Love in Union: Amorous meeting* de 1992. En ella se pueden observar dos hombres adultos, abrazados de espaldas, ambos con la cabeza afeitada, en un paisaje bucólico con amapolas y varios conejos. El hombre de la derecha, completamente desnudo, saluda con su mano derecha a una cruz gamada en el horizonte, que figura a modo de sol. El hombre de la izquierda, semidesnudo, vistiendo solamente chaqueta verde militar, levanta el dedo corazón de su mano izquierda en dirección a dicho símbolo. Junto a la iconografía en el horizonte, destaca la huella dorada de una mano izquierda.

El trabajo de Lukács ofrece un amplio terreno de expresión para el masculinismo gay alemán. Aunque su intención inicial pueda situarse en la «no-censura» fetichista y apolítica, emerge inevitablemente una dimensión política: se trata de un masculinismo sin restricciones (Halberstam, 2018, p. 175). Desde un punto de vista formal, Lukács combina elementos del expresionismo, el barroco y la iconografía clásica con una estética influenciada por la pornografía gay. Esta mezcla genera una tensión constante entre lo sublime y lo transgresor, lo heroico y lo marginal, lo sagrado y lo profano. La representación del *skinhead* gay, figura central en su obra, es paradigmática de esta tensión: es un sujeto que simultáneamente evoca el nacionalismo extremo y el deseo homoerótico reprimido o negado socialmente.

En términos conceptuales, Lukács trabaja sobre la idea del masculinismo gay como un campo donde se entrelazan la violencia, la sexualidad y el poder simbólico. Esta propuesta desafía la lectura tradicional de la masculinidad gay como antagónica a las estéticas o ideologías militaristas o nacionalistas, proponiendo

en cambio una hibridación que revela el carácter performativo y construido de todas las formas de masculinidad. Este enfoque tiene implicaciones políticas importantes. Podemos decir que su obra despliega una crítica implícita a las censuras sociales sobre el deseo y la representación. Su “masculinismo sin restricciones” pone en cuestión los límites normativos impuestos tanto dentro como fuera de la comunidad LGBTQ+, señalando cómo la masculinidad puede ser tanto un espacio de opresión como de resistencia y transgresión. Podríamos decir, además, considerando la performatividad butleriana, que sus obras se sitúan en un terreno ambiguo, donde la glorificación aparente de ciertos símbolos se utiliza para desestabilizar, el sentido hegemónico de la masculinidad y el poder. Cabe destacar que el artista no se limita a la representación estática, sino que su obra es también performativa: a través de las escenas de lucha, camaradería masculina; que evoca a la de la SA (Wackerfuss, 2015), o sexo, pone en escena rituales que recuerdan las dinámicas de sacrificio y heroísmo, resignificándolos desde una perspectiva *queer* que cuestiona la exclusividad heterosexual y patriarcal de dichos mitos.

Lukács, se aproxima a la negatividad *queer*, pues al igual que Bersani y Halberstam, invita a seguir el deseo “perversamente”, es decir, sin intentar controlarlo ni domesticarlo, para revelar sus dimensiones políticas ocultas, ya que en ese proceso se revelan nuevas intersecciones entre lo político y el propio deseo (Bersani, 1987). Aunque su exposición de lo *queer* de modo heroico o monumental, junto con el uso de ciertos estilos de la historia del arte, puede dar lugar a interpretaciones de afirmación y visibilidad de la diferencia, Lukács parece interrogar la norma, más que construir un futuro afirmativo de integración.

Catherine Opie es otra artista que persigue una incomodidad similar (Molesworth, 2008). Artista *queer* estadounidense, reconocida por sus fotografías radicales de comunidad *queer* donde aborda el cuerpo disciplinado, los rituales masculinos y el fetichismo visual, mayoritariamente desde una posición ambigua o provocadora.¹

Una de las obras más representativas es, probablemente, *Self-Portrait/Pervert* de 1994. En ella Opie se retrata con el pecho descubierto, sentada y mirando a la cámara con las manos cruzadas. Usa pantalones de cuero y una máscara negra *fetish* oculta completamente su rostro. Su pecho sangra y sus brazos están perforados decenas de veces desde el hombro hasta la muñeca con agujas. Arañada en su esternón figura la palabra “pervert”.

Catherine Opie encarna de forma contundente la negatividad *queer* al representar el cuerpo herido, sangrante y abyecto. Esta imagen no pretende ser un símbolo de empoderamiento, sino un rechazo deliberado a toda forma de afirmación normativa. Lejos de redimir el cuerpo *queer* y presentarlo como digno de aceptación, insiste en su diferencia irreconciliable, en su posición de exceso y disonancia frente al orden social. En este sentido, Opie se alinea con lo que Leo Bersani desarrolla en *Is the Rectum a Grave?* (1987); la idea de que el deseo homosexual, antes que afirmar una identidad estable, desintegra al sujeto y revela el potencial antisocial del placer. Desde esta perspectiva, también podemos situar la obra próxima a Halberstam, ya que Opie despliega una estética del fracaso que convierte la herida en signo de resistencia pasiva, de negación del ideal heteronormativo. Así, la fotografía no ofrece liberación,

¹ Bright, D. (Ed.). (1998). *The passionate camera: Photography and bodies of desire*. New York: Routledge, incluye un análisis crítico del trabajo de Opie en relación con la identidad sexual, la performance del género y la representación del dolor como forma de afirmación identitaria.

sino una persistencia en la negatividad y un estar en el límite que desestabiliza los regímenes del deseo y la representación.

Desde la perspectiva de Edelman (2004), Opie, en lugar de representar el cuerpo como vehículo de futuro, como puede ser desde la maternidad, el deseo heterosexual o la salud, la artista ofrece un cuerpo que sangra y se mueve en el límite entre dolor y deseo, un cuerpo que rehúsa la utilidad biopolítica (Foucault, 2007). Esta exposición, no produce nada salvo su propio exceso, su pulsión. Se trata de un cuerpo improductivo, pero intensamente signifiante. Es decir, se opone a la narración social de la esperanza, la continuidad y la redención. Opie, al igual que Schorr, utiliza lo estético para revelar las violencias normativas y las tensiones del deseo *queer*, abordando de nuevo la corporalidad como espacio de inscripción política. Aunque no trabaja directamente con imaginería nazi o explícitamente fascista, pero sí explora la militarización del cuerpo desde la óptica lésbica y sadomasoquista, lo que permite trazar una línea crítica entre deseo, disciplina y subversión, en herencia de lo explorado por otros artistas.

La obra de Pierre Comboy y Gilles Blanchard también destaca en lo que acontece. Conocidos como Pierre et Gilles, siendo además de pareja sentimental dúo artístico, trabajan la fotografía con complejas escenografías, apenas haciendo uso de postproducción (Cameron et al., 2000). En ocasiones, de forma posterior, trabajan esas fotografías con pintura acrílica, caracterizándose este toque personal. En algunas obras de Pierre et Gilles, aparecen jóvenes soldados idealizados, mártires o santos con connotaciones homoeróticas y militarizadas. Aunque su estética es más decorativa que agresiva, hay una carga crítica evidente al erotizar símbolos tradicionalmente autoritarios o religiosos, desestabilizando la moral conservadora. Han sido acusados tanto de trivializar como de provocar, y muchas de sus obras juegan con la imagen del hombre blanco como icono de poder sexual, militar y espiritual.

Uno de sus trabajos más polémicos, *Le Petit Soldat* (1996), presenta a un joven con uniforme militar francés rodeado de flores y velas como si fuera un santo o un mártir erótico, fusionando patriotismo, erotismo y santidad. La imagen presenta a un joven soldado francés, bellamente uniformado, posando de forma frontal, estática, rodeado de un marco pictórico florido y decorativo. El sujeto aparece envuelto en una estética cuasi sagrada, como un santo contemporáneo o un mártir *pop*. Esta sacralización del cuerpo masculino, erotizado y expuesto es una de las marcas distintivas del trabajo de Pierre et Gilles. “Transforman al sujeto ordinario en icono a través de un proceso minucioso de estilización, iluminación y composición escénica que recuerda tanto a la imaginería religiosa como a la cultura visual *pop*.” (Molesworth, 1999, p. 88)

La narrativa de las escenas homoeróticas del trabajo de Pierre et Gilles se centra principalmente en soldados marinos. Subvirtiéndolo la figura tradicional del soldado como símbolo de la nación, la autoridad y el sacrificio masculino, al erotizarlo y colocarlo dentro de un universo estético típicamente *queer*: excesivo, decorado, artificial. Así, el militarismo que habitualmente se asocia a la masculinidad hegemónica, heterosexual y sacrificada, se presenta aquí como objeto de deseo y de ornamentación, lo que genera profunda controversia con su significado cultural. Asimismo, el fondo floral, los colores saturados y el marco ornamentado remiten tanto al altar católico como a la estética *kitsch*, en una operación que des-jerarquiza las categorías de lo alto y lo bajo, lo sublime y lo vulgar, lo santo y lo sexual. En este sentido, no son simplemente imágenes provocadoras, sino un apunte político sobre la forma en

que la nación y la guerra han construido mitologías masculinas, que el arte *queer* puede sencillamente dismantelar, reapropiar e incluso reconfigurar. Como apunta Richard Meyer en su estudio sobre arte *queer*: “La iconografía del uniforme se convierte en el punto de acceso a una fantasía homoerótica que socava la autoridad moral del Estado que ese uniforme representa.” (2002, p. 163)

Desde la perspectiva de Sontag (2018) el *camp* celebra lo artificial, lo exagerado y lo antinatural, transformando lo serio en frívolo y lo frívolo en serio. *Le Petit Soldat* (1996) de Pierre et Gilles puede entenderse como una manifestación plena de lo *camp*. Encontramos una imagen que erotiza y estetiza un símbolo del poder hasta vaciarlo de su función heroica. La teatralidad cromática y la sobrecarga ornamental convierten al militar en un objeto de deseo, desplazándolo de su función de sujeto de sacrificio. Esto opera como una forma de negatividad *queer*, en el sentido propuesto por Lee Edelman (2004), pues el cuerpo que debía garantizar la continuidad de la nación y funcionar como promesa de futuro, se presenta aquí como goce improductivo, detenido en el presente. En la fusión entre erotismo y artificio, Pierre et Gilles transforman el emblema de la disciplina en un ícono de placer no productivo, mostrando, como sugiere Sontag, que el exceso estético puede ser una forma de subversión política.

La fetichización del uniforme, la reapropiación de estéticas autoritarias y el uso deliberado de imaginarios históricamente contaminados como se puede observar en los casos de Collier Schorr o Attila Richard Lukács, no deben entenderse como simples provocaciones ya que van más allá. Son estrategias visuales complejas que fracturan las representaciones convencionales de la masculinidad, el poder y la memoria. Como sostiene Richard Meyer (2002), estas imágenes movilizan una “estética de la censura” que visibiliza tanto la represión como el deseo por lo reprimido.

Lejos de ofrecer una reconciliación con la historia, estas obras insisten en su irresolución. La figura del homosexual que emerge no es estable ni coherente, sino espectral, reapareciendo allí donde el archivo histórico pretendía el silencio (Muñoz, 1999). Como advirtió Leo Bersani (1995), el potencial político del sujeto homosexual no reside en su reconocimiento, sino en su capacidad de interrumpir el orden social que lo produce. En este sentido, la traición, la perversión y el fracaso no son desviaciones, sino formas productivas de resistencia *queer*.

Conclusión

Este trabajo ha intentado mostrar que el arte no es un espejo de identidades cerradas, sino un campo de disputa donde el deseo se representa en tensión con el poder, y donde la memoria, pese al silencio, debe aspirar a la construcción desde el borramiento, la violencia simbólica y la traición. En definitiva, el recorrido por estas prácticas artísticas evidencia cómo el arte contemporáneo ha funcionado como un espacio para reinscribir, subvertir o directamente retar a esos relatos dominantes sobre la memoria.

Frente a una historiografía que tiende a moralizar o integrar la experiencia homosexual dentro de marcos normativos de respeto y reconocimiento, los artistas aquí mostrados operan desde la incomodidad, el exceso, el fetichismo y la ambivalencia. Más que producir imágenes identitarias o afirmativas, sus obras revelan cómo el deseo puede aliarse con lo negativo, con lo que se resiste a ser representado correctamente (Halberstam, 2018).

Contra el mandato contemporáneo de coherencia y visibilidad, los artistas analizados en este trabajo apuestan por formas de resistencia ancladas en el exceso, la incomodidad y la traición simbólica. Lejos de ofrecer imágenes afirmativas, sus obras desordenan los pactos narrativos que han buscado domesticar la historia del deseo homosexual, con la tendencia a la exaltación de su memoria únicamente en el bando de la víctima. Ellos, a través de la reapropiación de imaginarios contaminados y la estética del malestar, interrumpen los marcos normativos de representación, revelando que también desde el fracaso, lo no representable y lo perverso puede articularse una crítica radical de la memoria. Estas prácticas que desestabilizan pueden a su vez, convertirse en necesarias para desenterrar el pasado histórico más complicado y rastrear para replantear el papel de las identidades en la historiografía.

La potencia crítica de las obras mencionadas radica precisamente en su capacidad para problematizar los conceptos de autenticidad y coherencia que suelen regir la historia y la memoria colectiva. Al desplazar el foco de la representación normativa hacia lo ambiguo, lo fragmentario y lo transgresor, los artistas generan un espacio de pensamiento que cuestiona la linealidad de la historiografía y la jerarquía de los recuerdos a los que se atribuye un valor social. De esta forma, se pone en relieve la capacidad para exponer las limitaciones de los relatos consolidados. En consecuencia, el arte se ha convertido en un fuerte dispositivo de intervención histórica que logra evidenciar las tensiones que constituyen la experiencia homosexual.

Referencias bibliográficas

- Bersani, L. (1987). Is the rectum a grave? *October*, 43, 197–222. <https://doi.org/10.2307/3397574>
- Bersani, L. (1995). *Homos*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674020870>
- Blüher, H. (1919). *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft: Eine Theorie der menschlichen Staatsbildung nach Wesen und Wert* (2 vols.). Eugen Diederichs.
- Boden, E. H. (2011). The enemy within: Homosexuality in the Third Reich, 1933–1945. *Constructing the Past*, 12(1), Article 4. Disponible en: <https://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol12/iss1/4>
- Brand, A. (1896–1932). *Der Eigene: Ein Blatt für männliche Kultur*. Adolf Brand Verlag.
- Bright, D. (1998). *The passionate camera: Photography and bodies of desire*. Routledge.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cameron, D., Comboy, P., & Blanchard, G. (2000). *Pierre et Gilles*. Merrell.
- Edelman, L. (2004). *No future: Queer theory and the death drive*. Duke University Press.
- Foucault, M. (1990). *Historia de la sexualidad, Vol. 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1976 como *Histoire de la sexualité, tome 1: La volonté de savoir*).
- Foucault, M. (1991). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Lectures at the Collège de France, 1977–78: Security, territory, population* (pp. 1–17). Palgrave Macmillan.
- Halberstam, J. (2018). *The queer art of failure*. Duke University Press.
- Hanson, D. (2025). *Tom of Finland. the Complete Kake Comics*. 45th Ed. Taschen.
- Hewitt, A. (1996). *Political inversions: Homosexuality, fascism, and the modernist imaginary*. Stanford University Press.
- Hirschfeld, M. (2000). *The homosexuality of men and women*. Prometheus Books.
- Jameh, Y. (2023). Gay Nazis: Masculinist homosexuality and its influence in the early Nazi movement. *Living Histories: A Past Studies Journal*, 2(1). <https://doi.org/10.24908/lhps.v2i1.16377>

- Lukács, A. R. (1990). *Attila Richard Lukács*. Diane Farris Gallery.
- Mackay, J. H. [Sagitta]. (1905–1913). *Die Bücher der namenlosen Liebe*. Verlag der “Neuen Gesellschaft”.
- Meyer, R. (2002). *Outlaw representation: Censorship and homosexuality in twentieth-century American art*. Oxford University Press.
- Molesworth, H. (1999). Acting out: Pierre et Gilles and the camp sublime. In B. Wallis (Ed.), *Art after modernism: Rethinking representation* (pp. 275–285). The New Museum/MIT Press.
- Molesworth, H. (2008). *Catherine Opie: American photographer*. Yale University Press.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. University of Minnesota Press.
- Oosterhuis, H. (1995). The “Jews” of the Antifascist Left. *Journal of Homosexuality*. 29(2–3), 227–257. https://doi.org/10.1300/J082v29n02_09.
- Röhm, E. (2012). *The Memoirs of Ernst Röhm*. Frontline Books.
- Schorr, C. (2022). *August*. MACK.
- Sontag, S. (2003). Fascinating fascism. In R. Storr (Ed.), *America: Painters on the 1930s and 1940s* (pp. 57–70). The Jewish Museum.
- Sontag, S. (2007). La imaginación pornográfica. En *Estilos radicales* (pp. 35–76). Debolsillo.
- Sontag, S. (2018). *Notes on “Camp”*. Penguin Modern Classics.
- Wackerfuss, A. (2015). *Stormtrooper families: Homosexuality and community in the early Nazi movement*. Harrington Park Press.



BIO

Raúl Kathib Martínez es estudiante de Doctorado en Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, con investigación centrada en las políticas de identidad, tema que refleja su interés en la intersección entre filosofía, estética y arte contemporáneo. Licenciado en Filosofía con Máster en Filosofía Práctica, combina la rigurosidad académica con un compromiso activo en la defensa de la igualdad de género y los derechos LGTBIQ+.