

Sobre as fotos proibidas de Robert Mapplethorpe

Mauricius Martins Farina

De fato, as figuras de Mapplethorpe aproximam-se das tradições da fotografia de arte e das pinturas dos antigos mestres para criar imagens sedutoras, cuja beleza cabal servia como um realce para a sua sexualidade não reprimida. (HEARTNEY, 2002)

Dirty Pictures, rodado no ano 2000, dirigido por Frank Pierson, trata do julgamento de Dennis Barrie, diretor do Centro de Arte Contemporânea de Cincinnati em 1990, que foi acusado de promover pornografia através da apresentação da exposição *The Perfect Moment*, de Robert Mapplethorpe, que incluía imagens de crianças nuas e exibição de sadomasoquismo homossexual. Dennis Barrie conseguiu manter a exposição de Robert Mapplethorpe, com o apoio do seu conselho de administração, mesmo após o prestigiado *Corcoran Gallery of Art* em Washington, DC, tê-la anulado. Ele vai a julgamento, através de manobras de uma política conservadora, acusado de promover obscenidade em nome da arte. Ao final ele é absolvido, mas a custo de grandes prejuízos pessoais. O que espanta é que um processo inquisidor sobre imagens fixadas em papel ainda tenha curso em finais do século XX, num país que se fundamenta na noção de liberdade.

A Primeira Emenda (*I Amendment*) da Constituição dos Estados Unidos da América¹ é uma parte da Declaração de direitos dos Estados Unidos da América e desautoriza, explicitamente, o Congresso a estabelecer uma religião oficial ou dar preferência a uma dada religião, estabelece o livre

¹ "O congresso não deve fazer leis a respeito de se estabelecer uma religião, ou proibir o seu livre exercício; ou diminuir a liberdade de expressão, ou da imprensa; ou sobre o direito das pessoas de se reunirem pacificamente, e de fazerem pedidos ao governo para que sejam feitas reparações por ofensas."

exercício da religião, a liberdade de expressão, a liberdade de imprensa, o direito de livre associação pacífica e o direito de fazer petições ao governo com o intuito de reparar agravos. Ao longo do tempo, os tribunais asseguraram a extensão dessas premissas a qualquer ramo do poder judicial e executivo. O Supremo Tribunal dos Estados Unidos da América assegurou que a XIV Emenda da Constituição dos Estados Unidos da América incorporasse a Primeira Emenda contra qualquer ação dos estados em particular. Porém, o que pretendo discutir neste trabalho não são os meandros jurídicos ou a Constituição Americana, mas uma questão fundamental na arte contemporânea após os anos 80, que trata de questões que produziram um choque na recepção cultural, promovendo polêmicas e desconcertos sobre a questão dos limites e da ética.

A arte contemporânea americana no final dos anos 80 estava ocupada pelo debate sobre a censura, e dois artistas que trabalhavam com fotografia, Robert Mapplethorpe (1946-1989) e Andres Serrano (1950-) estavam no centro da batalha. O senador republicano Jesse Helms indignou-se, já que tanto a retrospectiva de Mapplethorpe quanto as fotografias de Serrano, *Cristo do Mijo* em particular, tinham sido financiadas parcialmente com dinheiro público.

O debate envolveu as questões do racismo e do machismo, bem como da blasfêmia e da homofobia. O resultado imediato foi que a Câmara dos Deputados fez uma redução do Fundo Nacional para as Artes equivalente ao que fora desembolsado nos dois projetos, e a Galeria Corcoran de Washington, escolhida como o terceiro local para a mostra de Mapplethorpe, cancelou o evento. Tendo arrancado uma lista do livro de Krzysztof Wodiczko, os defensores de Mapplethorpe organizaram um protesto durante o qual projetaram slides de

*sua obra na fachada da galeria, forçando-a a abrigar a mostra.
(ARCHER, 2001:159)*

Para a irritação dos moralistas, a arte não é subserviente, não admite imposições externas ao juízo do artista. O limite entre o que é e o que não é arte não é um juízo de valor ou de moral. Não se trata de seguir um manual de bom comportamento ou mesmo de procurar refletir sobre uma pedagogia ética.

A noção de uma determinação do valor cultural partilhado por um bem comum não cabe na arte, não no sentido de algo que deve ser dirigido a alguém como uma verdade, a arte não lida com o pré-conceito. É resultado de uma expressão que extrapola o nível ordinário de uma comunicação, é a possibilidade que cada indivíduo tem de se pensar como o articulador de uma relação que envolve o desenvolvimento de materialidades e de singularidades, de conceitos, e mais que tudo de um porvir de sensibilidade, de sentimento e não de sentimentalismos.

Semioticamente é a possibilidade de uma representação construir um novo objeto problematizando a própria noção de signo. Não é linguagem no sentido coletivo porque não trabalha com o lugar comum da comunicação, mas a possibilidade de construir o que parecia não existir. São inúmeras as diferenças, o tempo diz da presença concreta de subjetividades que compõem a sociedade, e ao materializar essas presenças só pode contar com determinados enunciados que irão compor um significado mais profundo.

Prematuramente desaparecido, Robert Mapplethorpe (1946-1989) oferece impecables retratos o composiciones que suscitan interes o rechazo por los temas tratados, y hasta la reprobación oficial por parte de autoridades puritanas en los

Estados Unidos. Sus desnudos masculinos, La conjunción de modelos de raza blanca y negra (tema ya magníficamente tratado por Eikoh Hosoe) son lo más representativo de su obra. (SOUGEZ, 2001)

A plasticidade das imagens monocromáticas de Robert Mapplethorpe se estabelece numa forte conexão com a materialidade, com a fotogenia, “a faculdade da fotografia para sugerir a experiência perceptiva para além da experiência do objeto fotografado”, o que estabelece uma forte conexão com o plano da expressão e provoca certo abalo na aparente pregnância do referente corpóreo e da carga de seu conteúdo, o que diz da força do enunciado ele subverte ao propor uma superfície própria, uma inversão. Obsessivo por composições equilibradas e simétricas propunha uma estética formalmente clássica e conceitualmente barroca. A luz controlada e dramática, uma definição realística fundamenta a materialidade de suas imagens. Mapplethorpe construía fragmentos, transformando corpos humanos e flores em formas escultóricas, sua luz envolvia as formas e lhes dava volume.



Ken and Tyler, 1985, Platinum print, edition 2/3, 64x56cm, Guggenheim Museum, New York

Famoso por suas naturezas mortas, vai se instituir no plano do simbólico como um sujeito que provoca a abjeção dos falsos moralismos. Ao expor o corpo masculino, muitas vezes negro, com suas texturas e carnalidades, ao mesmo tempo em que evoca a virilidade, submete esse corpo como objeto, um objeto que exhibe como prova de sua conquista.

A fotografia, em sua maior parte, vem com uma pretensão cognitiva embutida: de que a foto transmite uma verdade acerca do tema, uma verdade que não seria conhecida se não tivesse sido captada numa foto. Em suma, de que fotografar é uma forma de conhecimento. Assim, alguns fotógrafos disseram que fotografam melhor uma pessoa que não conheçam e, em troca, outros disseram que suas melhores fotos são de temas que conhecem muito bem. Todas essas pretensões, por mais contraditórias, são pretensões de poder sobre o tema.

As pretensões de Mapplethorpe são mais modestas. Ele não está a procura do momento decisivo. Suas fotos não desejam ser reveladoras. Ele não mantém uma relação predatória com seus temas. Não é voyeurístico. Não tenta apanhar ninguém desprevenido. As regras do jogo da fotografia, como joga Mapplethorpe ditam que o tema deve cooperar – deve ser iluminado. (SONTAG, 2005)



Eva Amurri, 1988. Gelatin silver print, edition 1/10, 58.6x49 cm.

Para Mapplethorpe, o corpo é um objeto a ser explorado e manipulado como forma e não apenas como presença simbólica. De uma tomada psicanalítica a ostentação fálica denota uma afirmação de poder, a intromissão e a exostulação da homossexualidade aparece aliada à dor e à agressividade, numa certa acidez postural. A exploração da dor como forma de prazer é também um desejo de dar a si um desvio, impondo necessariamente um culto à abjeção como uma filiação maldita e negativa da moralidade frívola.

Negar a possibilidade de explorar as formas da corporalidade e atribuir a isso um valor fetichista é também uma hipocrisia, já que a exploração da

sexualidade através das imagens é também uma conexão com o vetado. Mapplethorpe explicita “a natureza erótica dos corpos e poses sedutoras usadas para retratar santos e figuras sagradas.” A partir daí as noções de culpa e de pecado aparecem como instrumentos de uma dolorida submissão moral. Não se pode negar a quem quiser o direito à expressão. O limite do imaginado é o impossível. Não se pede uma aderência ou a imersão ao que se expõe, mas vetar, proibir, censurar, em nome de uma moral que admite o extermínio, que propõe o capitalismo sem limites é pura hipocrisia.



Calla Lily, 1984

Las flores de Robert Mapplethorpe, como Tulipanes (1987) y Calla Lily (1988), son guantes fetichistas perfectos, orificios metafóricos que se ofrecen ajustados, íntimos y adecuados para el falo anal de la fantasía. Los retratos de partes del cuerpo debidos a Mapplethorpe – qua alcanzan su clímax en su falicización del cuerpo ya fálico de Lisa Lyon en 1980 – son lo que da pie a Susan Sontag para apreciar su capacidad para

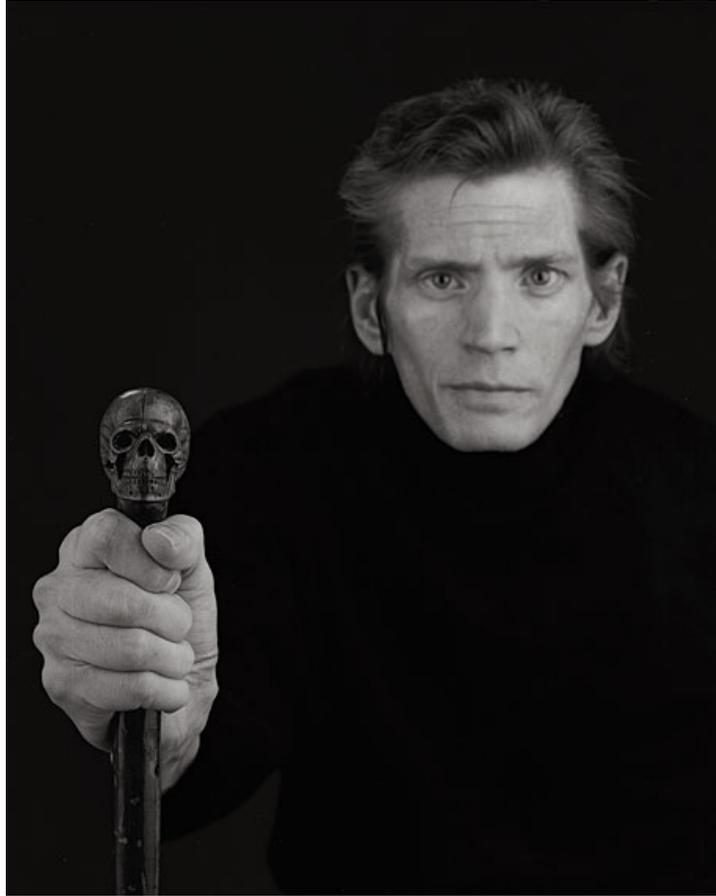
articular la “quiquidad o – idad de algo”. La confianza de Sontag en el concepto medieval de la concreción es indicio, en mi opinión, de ceguera a la posibilidad de que el fetichismo en funcionamiento pueda proyectar un objeto aparentemente perfecto – y no simplemente por su belleza, sino por una concreción superior – a fin de satisfacer una ilusión de la perfección (emocional). (KUSPIT, 2003: 199-200)

Nos anos 80 e 90, considera-se a presença da arte abjeta, dos artistas que trabalharam com fluidos corporais os mais diversos, como sangue, esperma, urina, unhas, cabelos, pelos; é uma época marcada por diversos traumas e pela presença da *AIDS* em particular, o próprio Mapplethorpe foi vitimado pela doença. A ideia de abjeção tem relação com o sentido de expulsão, de colocar para fora o que asfixia e envenena.

Num grande panorama percebe-se que o sujeito ainda romântico expõe suas carnes doloridas para expiar a falta de sentido e seu sofrimento por haver se desconectado de um nexo descrito nos mitos da harmonia clássica. A alma barroca de Caravaggio é paradigmática de um sentido avesso e transgressor, sua *Natureza morta com cesto de frutas*², pintada em 1597, apresenta a realidade em decomposição e não uma beleza mimética calcada nos valores da perfeição; ela é emblemática, assim como seu *Auto-retrato como Baco*³, de uma presença indicativa da realidade e do tempo acima das convencionalidades estéticas de uma falsa noção de beleza. É possível estabelecer relações mais profundas nessas imagens que são marcadas pela transgressão ao estabelecido, elas pertencem a uma tradição, a uma linhagem “maldita” que supõe a coragem de roubar o fogo dos deuses e apagar a chama do Sol.

² CARAVAGGIO, *Basket of Fruit*, c. 1597, Oil on canvas, 31 x 47 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milan.

³ CARAVAGGIO, *Sick Bacchus*, c. 1593, Oil on canvas, 67 x 53 cm, Galleria Borghese, Rome



Self-Portrait, 1988, Gelatin-silver print, 66x56cm, Guggenheim Museum, New York

Neste auto-retrato não há dúvida na presença da morte; ao empunhar um cajado com uma caveira, há a presença da antiga tradição da representação da caveira como símbolo da efemeridade da vida, *Vanitas*⁴. A morte como presença de uma narrativa de uma atmosfera dionisíaca perturbada pela destruição da capacidade de estar imune aos inimigos da carne.

O tempo é cíclico, os eventos tornam a se repetir. A imagem pública dos moralistas é sempre pudica, entretanto, basta observar a forma como

⁴ As VANITAS (vaidades) são as expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica e num registro eloquente, sibilino, a nossa relação conflituosa com a morte. São formas artísticas históricas, datadas no tempo (e, no entanto de sentido intemporal), que nos confrontam com a maior doença coletiva da humanidade, que é a angústia que resulta da consciência aguda da mortalidade. Ver em: http://www.ipv.pt/millennium/pers13_4.htm

tratam aqueles sob sua responsabilidade, manifestadamente com um desinteresse extremo. Falsos moralistas são muitas vezes sujeitos recalçados adeptos de práticas perversas. Seu problema não é a verdade em si, mas a imagem moral, a imagem pública disfarçada, simulacro de honradez.

O senador Helms, que em 1989 lançou uma campanha contra a tolerância pública à arte indecente, ainda se julgava amparado por uma concepção norte-americana da arte, na qual Hughes reconhece uma falácia terapêutica. A implantação da modernidade nos Estados Unidos foi uma adaptação brilhante em que se concebeu “a ideia de uma vanguarda terapêutica” que propagava um esteticismo imaculado e, todavia, simbolizava simplesmente cultura e além disso uma moral superior. Por isso o caminho em direção à correção política (que hoje domina o cenário) foi tão curto justamente ali onde o esteticismo ficava em segundo plano. Atualmente é mais importante diante do que o artista “toma posição” do que a forma como o faz. Entraram em voga hoje aqueles artistas que assumem uma posição diante do racismo, do sexismo e da aids, surgindo assim uma relação secreta entre a censura do lado conservador e a autocensura no meio artístico. (BELTING, 2006)

Em 1987 Mapplethorpe cria a Fundação Robert Mapplethorpe, com o objetivo de promover a fotografia e obter fundos para pesquisa e luta contra a AIDS. Desde sua morte, em 1989, sua obra é motivo de diversas exposições retrospectivas ao redor do mundo, incluindo *Centre Georges Pompidou*, em Paris, *Museu Stedelijk*, em Amsterdam, *Whitney Museum of American Art* e *Guggenheim Museum*, em Nova York e a *Galleria dell'Accademia* em Florença, na Itália.

Vários ensaios foram publicados, livros, exposições importantes; dentre os que escreveram sobre ele poderia destacar Susan Sontag e Arthur

Danto que examina a arte de Mapplethorpe dentro do contexto de sua contemporaneidade, tratando da "fronteira" entre a arte e a pornografia, considerando a alta qualidade artística das imagens de Mapplethorpe.

A relação de catálogos sobre sua obra que apresento aqui serve para dimensionar a estatura da obra de Mapplethorpe para acima das pequenas e das grandes inquisições que a sua obra tenha sofrido: **Robert Mapplethorpe Photographs**. Norfolk, VA: Chrysler Museum, 1978; **Black Males**. Amsterdam, Holland: Galerie Jurka, 1979; **Robert Mapplethorpe**, Amsterdam, Holland: Galerie Jurka, 1979; **Creatis**. Paris, France: Albert Champeau, rue du Depart, 1978; **Robert Mapplethorpe**. Frankfurter, Germany: Peter Weirmair, Steinernes Haus, exhibition Catalogue, 1981; **Lady Lisa** Lyon. Munchen, Germany: Schirmer/Mose, 1983; **Robert Mapplethorpe 1970-1983**. London: Institute of Contemporary Art, 1983; **Robert Mapplethorpe**. Milan, Italy: an Idea Books Edition, Publimedia Editrice, 1983; **Certain People: A Book of Portraits**. Los Angeles, CA: Twelvetree Press, 1985; **Black Book**. New York: St. Martin's Press, 1986; **Robert Mapplethorpe**. Milan, Italy: Idea Books, 1986; **Robert Mapplethorpe 1986**. Berlin and Cologne, West Germany: Raab Galerie and Kickenpauseback Galerie, 1986; **Robert Mapplethorpe**. Tokyo, Japan: Parco Co., Ltd, 1987; **Robert Mapplethorpe**. New York: Bellport Press, 1987; **Robert Mapplethorpe**. Boston, MA: Whitney Museum of American Art, New York in Association with New York Graphic Society Books; Little Brown and Company, 1988; **Robert Mapplethorpe**. Philadelphia, PA: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1988; **Robert Mapplethorpe**. Ten By Ten, Munich: Schirmer/Mosel, Essays by Els Barempts, 1988 Das Portrait. Germany; **Some Women**. Boston, Toronto, London: Bulfinch Press/Little, Brown & Company, 1989; **The Robert Mapplethorpe Collection**. New York: Christie's, October 31, 1989; **Flowers Mapplethorpe**. Boston, Toronto, London: Bulfinch Press/Little,

Brown, & Company, 1990; **Robert Mapplethorpe Early Works**. New York: Robert Miller Gallery, 1991, edited by John Cheim; **Becher, Mapplethorpe, Sherman**. Monterrey, Mexico: Museo de Monterrey, 1992; **Robert Mapplethorpe**. Tokyo, Japan: Art Tower Mito and Asahi Shimbun, 1992; **Mapplethorpe**. Lausanne: FAE Musee D'Art Contemporain, 1992; **Mapplethorpe versus Rodin**. Milan: Electra, 1992; text by Germano Celant; **Mapplethorpe**. Louisiana, Denmark: Louisiana Museum, 1992; text by Germano Celant; **Mapplethorpe**. New York, NY: Random House, 1992; essay by Arthur C. Danto; **Erotik in der Kunst des 20. Jahrhunderts**. Koln: Benedikt Taschen Verlag, 1992; **Art & Auction**. "Special Report, Let Us Know Appraise Famous Men," November, 1993; **American Made: The New Still-Life**. Japan Art & Culture Center, Tokyo, Japan; **Mapplethorpe: Altars**. New York: Random House, 1995; Eds. Mark Holborn and Dimitri Levas; **Mapplethorpe: Pistils**. New York: Random House, 1996; Eds. Mark Holborn and Dimitri Levas; **Pictures: Robert Mapplethorpe**. Santa Fe: Arena Editions, 1999; Ed. Dimitri Levas; **Promiscuous Flowers, R. Mapplethorpe & N. Araki**. Tokyo: Art Life Ltd., 2001; **Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints**. New York: Guggenheim Museum Publications, 2004; Eds. Germano Celant and Arkady Ippolitov.

Referências Bibliográficas

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

DANTO, Arthur C. **Playing with the edge**: the photographic achievement of Robert Mapplethorpe. Berkeley: Hardcover, University of California, 1996.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real**: la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.

FUNDAÇÃO MAPPLETHORPE. Disponível em:
<http://www.mapplethorpe.org/foundation/> Acesso em nov. 2009.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

KUSPIT, Donald. **Signos de psique en el arte modern y posmoderno**. Madrid: Akal, 2003.

MAPPLETHORPE, R. **Essay by Arthur Danto**. New York: Random House, 1992.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SOUGEZ, Marie-Loup. **Historia de la fotografia**. Madrid: Cátedra, 2001.