



## À MARGEM DAS QUESTÕES DE GÊNERO: ROBERT MAPPLETHORPE NA TATE MODERN

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira

*Mestranda do Programa de Estudos Contemporâneos das Artes*  
*alcionesdol@gmail.com*

1

### RESUMO

Além de se dedicar ao corpo feminino, a flores, crianças, amigos e amores, de forma bem característica, Robert Mapplethorpe dedicou-se em sua obra de maneira destacada a questões como homossexualismo masculino e práticas sadomasoquistas. Se no final da década de 1980 o fotógrafo teve uma exposição censurada, a questão que norteia este trabalho indaga sobre as circunstâncias em que o trabalho de Mapplethorpe é apresentado por outra instituição de arte vinte e cinco anos depois da mostra censurada. Desta forma, investigamos através de registros fotográficos e dos textos curatoriais da exposição como a Tate Modern lidou com as questões de gênero contundentemente presentes no trabalho do artista, considerando o projeto curatorial e seus modos de exibição da instituição.

**Palavras-chave:** Robert Mapplethorpe. Instituição de arte. Gênero.

### ABSTRACT

More than have dedicated himself to the female body, the flowers, children, friends and lovers, Robert Mapplethorpe devoted himself to issues such as male homosexuality and sadomasoquist practices. If at the end of the 1980 decade the photographer had an exhibition censored, the question that guides this research investigates under which circumstances the work of Mapplethorpe is exhibited by another institution of art twenty-five years after the censored show. In this way, we investigated through photographic records and exhibition curatorial texts, how the Tate Modern deals with gender issues strongly present in the artist's work.

**Keywords:** Robert Mapplethorpe. Institution of art. Genre.

### INTRODUÇÃO

A exposição *Robert Mapplethorpe: Portraits and Self-Portraits*, realizada no âmbito do projeto *Artist Rooms* da Tate Modern<sup>1</sup> entre maio e outubro de 2014, provoca algumas reflexões acerca do projeto curatorial da exposição e de como a instituição museológica se relaciona com a produção de um artista que, nitidamente, traz à luz a nudez do corpo masculino em um trabalho de arte de gênero. A obra de Robert Mapplethorpe apresenta o corpo masculino como um dos focos da câmera fotográfica e, mesmo tendo se dedicado ao corpo feminino, a

---

<sup>1</sup> Agradeço a Charles Procter pelo relatório de imagens que constituiu material documental preponderante para a realização desta pesquisa, bem como pelo cuidado e pela atenção com que se disponibilizou a fazer o relatório. Agradeço à Jessica Norberto por ter me apresentado ao Charles Procter. E por fim, agradeço a Ignacio Miranda, assistente de informações da Tate Modern que tão gentilmente respondeu minhas dúvidas por e-mail.



flores, crianças, amigos e amores, não descuidou de questões que explicitam o homossexualismo masculino e das possibilidades de imagens de conotações francamente sexuais, muitas delas características de práticas sadomasoquistas. Assim, esta reflexão se dedica a investigar como uma instituição museológica, como a Tate Modern, lida com questões de gênero em seus espaços expositivos, principalmente quando essas questões remetem ao homossexualismo masculino.

Para tanto, recorreremos às fotografias exibidas e aos textos dos curadores da exposição em uma relação de confronto entre o que é afirmado pelo projeto curatorial e o que, de fato, o trabalho de Mapplethorpe parece argumentar. Assim, discutimos o espaço institucional e sua dinâmica de edição de trabalhos de arte em exposição, como no caso da mostra de Mapplethorpe, em um processo de adaptação à ideologia institucional. Para tanto, a pesquisa contou com um relatório de imagens de uma visita à exposição, além de contato direto por e-mail com a Tate Modern.

2

## AS INSTITUIÇÕES DE ARTE E SUAS NARRATIVAS

A exposição *Robert Mapplethorpe: Portraits and Self-Portraits* na Tate Modern configura-se como um cenário no qual um trabalho nada convencional como o do fotógrafo é abrigado por uma instituição de arte tradicional – um museu de arte com seus contornos ideológicos. Em 1989, o senador republicano Jesse Helms liderou um movimento de investigação e de acusação de Dennis Barrie, então diretor do Cincinnati's Contemporary Arts Centers – CAC, de obscenidade por exibir *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, ainda que as fotografias de atos sexuais mais explícitos estivessem escondidas em uma área de acesso controlado pela idade do visitante. O fato de a exposição ter sido custeada pela National Endowment for the Arts (NEA) foi mais do que suficiente para o cancelamento da exposição, seguido de acusação e de investigação. Dennis Barrie foi inocentado depois de

especialistas trazidos pela defesa para testemunhar – em sua maioria funcionários de museus – descrever[em] as preocupações estéticas mais amplas de Mapplethorpe e detalhar[em] as “qualidades formais” das fotografias, reduzindo-as, desse modo, a abstrações, linhas e formas, luz e sombra. (CRIMP, 2005, p. 11)

Fica patente que a defesa de Dennis Barrie somente foi possível pelo apagamento das questões de gênero do trabalho do artista e pelo realce daquilo que diz respeito à técnica e a um padrão estético largamente aceitos. Neste tocante, a questão que se apresenta é o que teria



mudado desde o final da década de 1980 em um país cujo discurso possuía e ainda possui a liberdade como tônica contundente – os Estados Unidos da América – para o século XXI, já em meados da década de 2010, com todos os debates existentes em torno de questões como sexo, gênero e homossexualismo, porém, desta vez, na Inglaterra. Em um país que vive sob a égide de uma monarquia, qual seria o espaço dentro dos limites de uma instituição de arte como a Tate Modern para as reflexões que o trabalho de Mapplethorpe suscita? O que mudou com o passar do tempo e com o atravessar do oceano Atlântico? O que mudou da antiga colônia para a antiga metrópole? O que pode mudar quando a arte se encontra restrita aos muros de tradicionais instituições de arte como museus de arte?

Andreas Huyssen, ao pensar o museu como instituição que obedece aos princípios de coleção, salvaguarda e preservação, alerta para o fato de que a construção do passado pelo museu se dá “à luz do discurso do presente e a partir de interesses presentes”. (1997, p. 225) Assim, cabe perscrutar os interesses de uma instituição de arte ao expor um trabalho como o de Robert Mapplethorpe.

Uma exposição de arte constrói uma narrativa através de imagens e também de palavras. Histórias e conhecimentos são chancelados pela instituição de arte, sendo, portanto, apreendidos como inquestionáveis pelo grande público que visita seus espaços expositivos em função da autoridade da instituição para expor e narrar essas histórias. As possíveis distorções do trabalho de um artista por instituições nos permitem entrever que “o museu, é verdade, sempre teve funções legitimadoras e ainda as tem”. (HUYSSSEN, 1997, p. 225) Segundo Eilean Hooper-Greenhill (2001) em relação às narrativas, ao reunir objetos e dispô-los em uma exposição, o museu moderno representa uma visão de mundo; e o poder das exposições enquanto instrumentos de comunicação reside em sua capacidade de construção de narrativas visuais que aparentem harmonia e coerência, além de serem empregadas como forma de transmissão de verdades tidas como absolutas. Contudo, uma exposição como a de Robert Mapplethorpe em uma instituição de arte, por mais que esteja configurada sob um formato harmonioso e coeso, não deve deixar de suscitar questionamentos sobre como se constrói a coerência da exposição, pois se “a parede se tornou um lócus de veiculação de ideologias [,] cada desdobramento novo precisa ser equipado com uma atitude em relação a isso”. (O'DOHERTY, 1976, p. 29, tradução nossa) A ideologia da instituição de arte muitas vezes se fricciona diretamente com a proposição política do trabalho do artista, de forma que uma exposição que agrupa trabalhos que constituem a obra de um artista como Mapplethorpe evidencia um processo de edição de exposição que parece inconsistente com o conjunto da obra



do artista, seus interesses e suas preocupações políticas, conforme apontado por Douglas Crimp:

o conjunto de objetos dispostos no *Museu* somente se sustenta pela ficção de que ele constitui, de algum modo, um universo representacional coerente. [...] Essa ficção é o resultado da crença acrítica na noção de que o fato de pôr em ordem e classificar, ou seja, justapor os fragmentos no espaço, pode produzir uma compreensão representacional do mundo. (DONATO apud CRIMP, 2005, p. 49)

Com base na assertiva de Donato, haveria movimentos metonímicos que tentariam estabelecer correlações artificiais das obras de arte em sua unidade para com o todo que compõe uma exposição. A direção desses movimentos metonímicos, que pode ser compreendida como “do fragmento para a totalidade” (DONATO apud CRIMP, 2005, p. 49), talvez busque justamente congrega elementos que podem ser irreconciliáveis e que somente encontrariam uma possibilidade de diálogo a partir da construção de determinada narrativa. No caso de *Robert Mapplethorpe: Portraits and Self-Portraits*, o movimento metonímico do fragmento para a totalidade parece se dar a partir de uma fragmentação tendenciosa do trabalho do artista que apaga seu contexto de produção ao pinçar trabalhos específicos que possam ser compatíveis e coerentes com o contexto narrativo que se pretende (em)pregar. A acriticidade sugerida em Crimp não parece dizer respeito à direção ou à curadoria que dominam conscientemente o teor daquilo com que trabalham e os objetivos aos quais devem, tanto a instituição quanto suas atividades, servir.

Instaura-se, então, um processo de adequação de determinado posicionamento político a respeito do trabalho de arte. Como todo processo de adequação, a curadoria de uma exposição implica questões de interpretação que, por sua vez, atendem à intencionalidade daquele que interpreta. De acordo com O’Doherty, “a forma como os quadros são pendurados permite suposições sobre o que é oferecido. Pendurar edita questões de interpretação e de valor que são inconscientemente influenciados pelo gosto e pela moda.” (1976, p. 24, tradução nossa)

Em nosso caso, cabe indagar a que interesses a exposição sobre a obra de Mapplethorpe na Tate atende ao dividir o trabalho do artista em três salas: sala 1, retrato de amigos de Mapplethorpe; sala 2, retratos de figuras proeminentes do mundo da arte de Nova York e o que nomeiam de “estudos esculturais de corpos masculinos e femininos”; sala 3, os autorretratos de Robert Mapplethorpe. Esta categorização simplista da produção do artista parece denunciar que a exposição não pode dar conta daquilo que é a obra do artista. Mais do que encapsular o



trabalho de Mapplethorpe em categorias que não dão conta do conjunto da obra, a exposição evidencia que

a linguagem do pensamento de muitos profissionais do museu reflete a dominação de um modo particular de compreensão do mundo que é um produto do pensamento acadêmico dos séculos XVIII e XIX, com sua origem em um essencialismo. Uma abordagem essencialista observa as crenças estabelecidas e as instituições de nossa herança moderna não apenas como reais, mas como verdadeiras, e não apenas como verdadeiras, mas como boas. (CURTIS, 2006, p. 119, tradução nossa)

Para este movimento de estabelecimento de verdades, museus de arte se valem não somente das narrativas construídas a partir da forma como se expõe um trabalho de arte, mas também de seus catálogos e textos que, por pertencerem à instituição de arte, assumem o caráter de verdadeiro, de bom e de incontestes, conforme observado por Neil G. W. Curtis.

## QUEM VÊ CARA NÃO VÊ O QUE ESTÁ EM EXPOSIÇÃO

Com a curadoria de Simon Baker e Matthew Gale, *Robert Mapplethorpe: Portraits and Self-Portraits* é uma das exposições do projeto *Artist Rooms* da Tate Modern que consiste em um conjunto de salas, cada qual dedicada a exibir a obra de um artista. Os trabalhos exibidos no projeto *Artist Rooms* integram o acervo da Tate Gallery e das Galerias Nacionais da Escócia que iniciaram essa parceria em 2008 a partir de uma doação d'Offay com apoio de National Heritage Memorial Fund, do Art Fund e dos governos escocês e britânico, conforme relatado pelos curadores da exposição no site da Tate Modern; seis anos após o estabelecimento dessas parcerias, a Tate Modern apresenta *Robert Mapplethorpe: Portraits and Self-Portraits*.

Segundo os curadores, as três salas expositivas “apresentam” o trabalho do fotógrafo norte-americano “conhecido por suas imagens em preto e branco de seus amigos e de outras celebridades do mundo da arte de Nova York”. (BAKER; GALE, 2014, publicação online, tradução nossa) O texto de apresentação dos curadores no site da instituição não menciona a evidente conotação sexual do trabalho do fotógrafo e ainda afirma que as salas expositivas “apresentam” o trabalho de Mapplethorpe, como se fosse possível apresentar a obra do artista como um todo em uma exposição com menos de cinquenta trabalhos em três espaços delimitados.

A proposta curatorial expressa nos textos parece denotar que a obra de Mapplethorpe é composta basicamente de fotografias de amigos, de celebridades e do próprio artista, chanceladas pela beleza estética do preto e branco, e de nus que, somente eventualmente, revelam certa ousadia, como se a conjugação de tais fatores fosse suficiente para representar um



trabalho de consistência como o de Robert Mapplethorpe. A realidade apresentada pela Tate Modern neste século XXI parece coadunar com àquela dos anos 1980 na qual “a linha transposta por Mapplethorpe entre o tranquilamente homosocial e o perigosamente homossexual também era a linha entre a estética de uma cultura tradicional de museu e as prerrogativas de uma subcultura *gay* autodefinida”. (CRIMP, 2005, p. 10) Nesta perspectiva, a exposição *Portraits and Self-Portraits* se aproxima de *The Perfect Moment*.

A primeira sala da exposição na Tate é dedicada aos amigos e figuras proeminentes, sendo apresentada por um texto com dados pontuais da vida do fotógrafo, como o ano e o lugar onde nasceu, o trabalho que realizava com *assemblages* de esculturas antes de se dedicar à fotografia, acrescido de informações que justificam a existência de uma sala dedicada aos amigos e personalidades famosas da ocasião como Philip Johnson, William Burroughs, Louise Bourgeois e Patti Smith.

O texto de apresentação da segunda sala mescla informações acerca do trabalho do artista com informações que asseveram a posse da instituição de trabalhos expostos. Além de afirmar que a segunda sala é dedicada a figuras proeminentes do mundo da arte de Nova York, como Andy Warhol, Willem de Kooning, Roy Lichtenstein e Brice Marden, o texto curatorial, diante da inevitável nudez e da flagrante conotação sexual do trabalho de Mapplethorpe, descreve esses aspectos da obra como “tratamentos esculturais do corpo”, os quais seriam reforçados pelas sombras. Neste tocante, alguns aspectos que emergem das fotografias parecem inconsistentes com a composição que os curadores da exposição parecem propor.

Neste sentido, podemos verificar certa (in)coerência entre duas imagens de Andy Warhol e a informação do texto de apresentação da sala 1 segundo a qual os trabalhos expostos demonstrariam que “Mapplethorpe favoreceu o isolamento da face ou a figura em ambientes simples, utilizando uma luz precisa para lançar suas características em um relevo nítido”. (TATE, 2014 a, publicação online, tradução nossa) A fotografia de Warhol destacada no site e em exibição na exposição possui evidente destaque para o rosto, avivado pela cor branca decorrente dos cabelos louros do artista (Fig. 1). Contudo, não podemos ignorar o contraponto existente entre o rosto e as mãos de Warhol, mãos estas localizadas abaixo do baixo-ventre de Warhol em uma sugestão de branco-acinzentado possibilitado pela iluminação da fotografia e pela cor clara da pele em diálogo com o rosto. Os dedos se tocam levemente, quase se cruzam, o polegar da mão esquerda parece impedir que o polegar da mão direita se erga ou, talvez, somente queira tocá-lo. O formato das mãos é de um triângulo cuja base estaria voltada para cima, paralelamente ao rosto no extremo oposto da fotografia, e os dedos em formato de seta



para baixo, em direção aos pés que não se vê; a fotografia termina (ou começa) na parte superior da coxa de Warhol. Apesar do convite que a fotografia faz aos olhos para percorrer a imagem como um todo, os curadores da mostra compreendem e afixam o destaque ao rosto.

Fig. 1 - Robert Mapplethorpe  
Andy Warhol, 1986.



(Fonte: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk))

Seguindo a mesma lógica de contraponto entre rosto e mãos, há ainda outro retrato de Warhol em posição semelhante, porém nesta o cabelo está mais composto, contrastando com as mãos, na mesma direção da fotografia descrita anteriormente; desta vez, porém, as mãos se sobrepõem e os dedos, esticados e ouriçados se cruzam (Fig. 2). Se na outra fotografia o cabelo estava desgrenhado e as mãos compostas, nesta o contrário parece se instaurar – cabelos compostos, dedos das mãos agitados, quase que a sugerir uma dualidade entre o rosto e outra parte do corpo de Warhol – as mãos ou o que elas representam em processos de metáfora. Neste sentido, leituras que enfatizam o rosto de Warhol, que parecem dar-lhes um tratamento descontextualizado, como sugerido pela curadoria, parecem distantes da constatação de uma dualidade a sugerir a existência de apenas um aspecto – um rosto iluminado e destacado.

Outro ponto que observamos se relaciona à breve descrição feita da fotografia de Louise Bourgeois – “alegremente travessa”. Duas palavras que parecem conformar um eufemismo para além do sorriso “travesso” de Bourgeois. Nesta fotografia, observamos um diálogo entre a



face e as mãos da artista, que carregam de baixo do braço, literalmente, um pênis, ou melhor, a escultura de um pênis, com sua bolsa escrotal amparada pelo cotovelo direito, culminando na glândula firmemente segurada pela mão da artista (Fig. 3). Novamente podemos observar o diálogo entre rosto e mãos em se tratando de iluminação na fotografia em contraste com o fundo e com as roupas trajadas. Novamente a descrição do texto curatorial parece propositalmente não dar conta daquilo que Mapplethorpe de fato fotografou.

Já a fotografia de William Burroughs, por mais alinhada que esteja aos propósitos da exposição da Tate e de seu texto curatorial, apresenta o evidente diálogo entre rosto e mãos de um romancista acusado de obscenidade em seu tempo (Fig. 4). O escritor aparece com as mãos cruzadas, antebraços apoiados nas pernas, olhar na direção de seus polegares. Neste trabalho, Mapplethorpe parece querer nos lembrar que, conforme o dito popular, “quem vê cara, não vê coração”, ao retratar de forma tão comportada um literato cuja produção escrita teria causado alvoroço devido ao que as instituições de arte compreendem como obsceno.

Neste tocante, podemos observar aquilo que Michel Foucault definiu como “polícia do sexo: isto é, necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição”. (1999, p. 28) A evidência que se constrói no contraponto entre os textos da exposição e as imagens expostas demonstra uma quase necessidade de se falar em sexo a partir de uma demanda externa à instituição. Porém, uma vez que a instituição de arte parece ter de atender a essa demanda, emprega-se um discurso capaz de distorcer o trabalho do artista.

O silêncio curatorial dedicado às mãos dos fotografados, deflagram que

o próprio mutismo, aquilo que se recusa a dizer ou aquilo que se proíbe mencionar, a discricção exigida entre certos locutores não constitui propriamente o limite absoluto do discurso, ou seja, a outra face de que estaria além de uma fronteira rigorosa mas, sobretudo, os elementos que funcionam ao lado de (com e em relação a) coisas ditas nas estratégias de conjunto. (FOUCAULT, 1999, p. 30)

Resta-nos indagar o porquê de a instituição dar foco somente ao rosto e ignorar as mãos. Uma vez que as instituições de arte são respeitadas enquanto detentores de conhecimento e autoridade no que concerne às artes, os textos da exposição acabam por formatar modos de olhar para o trabalho do artista, construindo narrativas outras e que, por vezes, parecem mesmo contradizer a obra exposta.

Quanto aos “estudos esculturais”, o texto descritivo afiança que





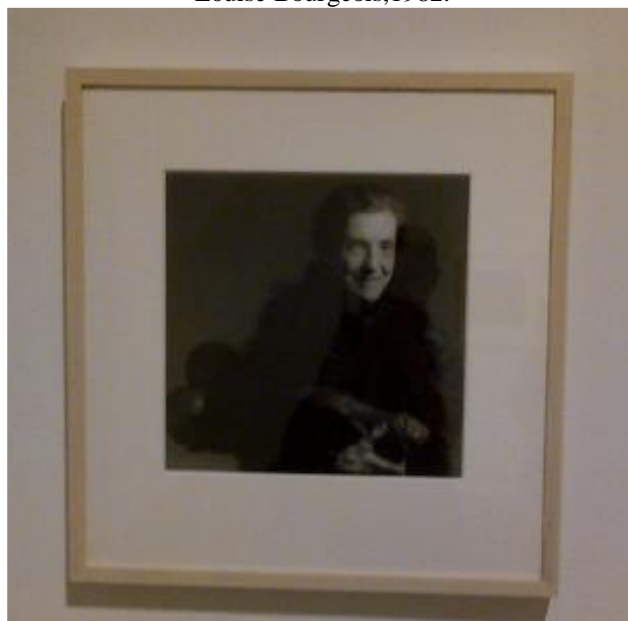
O tratamento escultural do corpo fotografado, frequentemente reforçado pelas sombras fortemente expressas, era uma preocupação para a qual Mapplethorpe se voltava repetidamente. O que pode ser visto especialmente em seus nus, tanto masculinos quanto femininos, cujo equilíbrio clássico é desenvolvido com uma desafiante carga sexual. Esta qualidade direta é particularmente evidente nas imagens de Bob Love e do corpo-construtor de Lisa Lyon. (TATE, 2014b, publicação online, tradução nossa)

Fig. 2 - Robert Mapplethorpe  
Andy Warhol, 1983.



Fonte: Fotografia de Charles Procter, 2014.

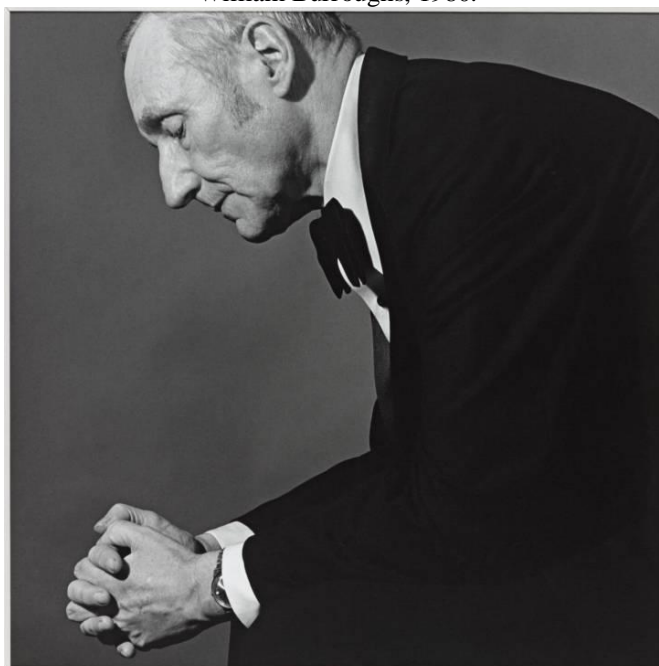
Fig. 3 - Robert Mapplethorpe  
Louise Bourgeois, 1982.



Fonte: Fotografia de Charles Procter, 2014.



Fig. 4 - Robert Mapplethorpe  
William Burroughs, 1980.



Fonte: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Neste contexto, aproximadamente um terço das fotografias da sala 2 se dedica à nudez, o que dentro de um todo expositivo de três salas, se dilui ainda mais. Espécie de camuflagem que busca apagar, por entre os demais trabalhos, as evidências de gênero e do corpo humano nu. As fotografias de Alan Lynes e de Bob Love são apresentadas lado a lado (Fig. 5). Apesar da nudez de Alan Lynes, o jogo com a corda nas mãos do bailarino, somado ao jogo de pernas quase cruzadas e à iluminação da fotografia, confere certa discrição ao pênis do bailarino em direta oposição à pose de Bob Love que nu, de pernas abertas e sentado com as mãos apoiadas sobre os joelhos, tem seu corpo apresentado sem nada que o esconda. As fotografias quase que se equilibram entre o fechado e o aberto e em meio à impossibilidade de não se abordar o nu na obra de Mapplethorpe.

Quanto à nudez feminina, é possível verificar fotografias mais tímidas com uma nudez sempre parcial ou perfilada. Quando o corpo feminino é retratado de frente, como no caso de Lisa Lyon, somente parte do corpo é exposta (Fig. 6). Assim, ou se vê a genitália ou os seios ou as nádegas em cada fotografia. Neste último caso, temos quase um plano americano. A fotografia, novamente de cima para baixo, começa na cabeça e termina logo abaixo das nádegas de Lisa Lyon. O nu feminino exibido e citado pelos curadores traz Lyon de costas. Ombro, costas e nádegas estão enlaçados por uma fita negra que parece amarrar o corpo – um nu



feminino, de costas e incompleto. Ou um nu perfilado como o de Patti Smith, esta porém, na sala 1, sentada no chão, com as pernas juntas, joelhos na altura do peito e de lado, uma nudez perfilada. Assim, a sala 2, não distinta da sala 1, parece evidenciar que “em torno e a propósito do sexo há uma verdadeira explosão discursiva. [...] Talvez tenha havido uma depuração – e bastante rigorosa – do vocabulário autorizado.” (FOUCAULT, 1999, p.21) Neste caso, a nudez autorizada se mistura com fotografias nas quais não há nudez, além de haver a presença da pureza e do frescor da fotografia da criança que foi Lindsay Key (Fig. 8).

A terceira e última sala da exposição se dedica a autorretratos de Robert Mapplethorpe. Esta sala é descrita como um espaço no qual são exibidos vinte retratos de Mapplethorpe, de 1975 a 1988, em uma espécie de cronologia da vida do artista. Nesta cronologia se destaca o caráter camaleônico de Mapplethorpe em sua auto-apresentação como frágil ou forte, além de dar conta das transformações pelo tempo no rosto de Mapplethorpe agravadas pelas consequências da AIDS. A curadoria afirma que “embora o uso do imaginário sexual de Mapplethorpe fosse muitas vezes controverso, algumas de suas fotografias mais impressionantes foram feitas ao girar a câmera em direção a si mesmo”. (TATE, 2014c, publicação online, tradução nossa)

Neste ponto, a curadoria nitidamente assume um posicionamento quanto ao trabalho de Mapplethorpe ao afirmar que o conteúdo sexual da obra do artista seria controverso e que, as fotografias de maior valor artístico seriam aquelas expostas na terceira sala: uma série de autorretratos, com predomínio do primeiro plano, que apresentam um apelo sexual mais explícito. Evidencia-se que o inesgotável cenário descrito pelo artista francês Daniel Buren:

os fenômenos contra os quais o artista luta não passam de epifenômenos, ou, mais precisamente, eles nada mais são que superestruturas erguidas sobre a base que condiciona a arte, e que é a arte. E a arte transformou suas tradições, seus academicismos, seus tabus e suas escolas etc. no mínimo umas cem vezes porque a vocação daquilo que está na superfície é ser incessantemente transformado; e, enquanto a base não é afetada, é óbvio que nada é fundamentalmente – *basicamente* – transformado. (BUREN, apud CRIMP, 2005, p. 139)



Fig. 5 - Robert Mapplethorpe  
Alan Lynes, 1979, e Bob Love, 1979.



Fonte: Fotografia de Charles Procter, 2014.

Fig. 6 - Robert Mapplethorpe  
Lisa Lyon, 1982, Lisa Lyon, 1984, e Lisa Lyon, 1982.



Fonte: Fotografia de Charles Procter, 2014.



Fig. 7 - Robert Mapplethorpe  
Patti Smith, 1975, Patti Smith, 1976, e Patti Smith, 1979.



Fonte: Fotografia de Charles Procter, 2014.

Fig. 8 - Robert Mapplethorpe  
Lindsay Key, 1985.



Fonte: Fotografia de Charles Procter, 2014.

Neste sentido, além de expor o trabalho de um artista tido como controverso, a Tate Modern, em seu movimento de adaptação para conservação de sua estrutura de manutenção de poder, faz outra concessão que talvez seja a concessão mais generosa de toda a exposição – a exibição da fotografia *Self Portrait*, 1978 (Fig. 9). Na fotografia em questão, Robert



Mapplethorpe está de costas para a lente da câmera, enconstado em uma parede, curvado, com o braço direito voltado para trás, com o pé direito no chão e o esquerdo sobre uma elevação que simula um banco, segurando um chicote, com uma grande calda, preso em seu ânus. Mapplethorpe tem o rosto voltado para a câmera com semblante sério, concentrado, como que a mirar a si próprio a partir daquilo que seu ato o constitui.

Os demais retratos se dedicam a um Mapplethorpe camaleônico, ora roqueiro, ora transsexual, ora elegantemente vestido para um baile de gala, ora jovem e inquisidor, ora desgastado pelo tempo, acelerado pela síndrome que o acometeu. Neste último aspecto, a terceira sala parece se concentrar ao demonstrar como um homem tão belo, de tamanha vitalidade, em um espaço de aproximadamente treze anos pode mudar tanto em um processo agravado pelo AIDS, síndrome tão associada ao homossexualismo. É o aspecto de morte que mais marca o texto curatorial da sala 3 e a seleção dos autorretratos de Mapplethorpe.

Fig. 9 - Robert Mapplethorpe  
Self Portrait, 1978.



Fonte: Fotografia de Charles Procter, 2014.

A instituição não se modifica de fato por realizar uma mostra sobre um artista cujo trabalho aborda explicitamente questões de gênero. Antes, através de uma exposição como *Robert Mapplethorpe : Portraits and Self-Portraits*, edita-se modos de pensar para conservar a autoridade institucional. Em um total de quase cinquenta fotografias, a concessão feita àqueles trabalhos cuja questão de gênero não corresponde nem mesmo a 20% do total. As fotografias que apresentam a nudez feminina na exposição em questão, o fazem sob um viés um tanto quanto leve, como nas fotografias de Lisa Lyon e de Patti Smith. Há também duas fotografias com a nudez de corpos masculinos, a de Alan Lynes, camuflada pelos artifícios da dança e da corda que o bailarino movimentava, e a de Bob Love, com um nu real, ainda que próximo dos ares das esculturas clássicas gregas. Na sala de autorretratos, uma fotografia do rosto de

À MARGEM DAS QUESTÕES DE GÊNERO: ROBERT MAPPLETHORPE NA TATE MODERN - LEITE, Caroline Alciones de Oliveira



Mapplethorpe travestido de mulher e a fotografia com a inserção anal do chicote – uma fotografia em meio a uma sala com tantos autorretratos que se dedicam basicamente ao rosto ou ao busto coberto e decoroso.

O projeto curatorial da exposição parece privilegiar questões da estética e da boa técnica fotográfica, sonogando questões de gênero que a obra de Mapplethorpe suscita. Como forma de reafirmar a criteriosa seleção de imagens, há os textos-palestras como que a escorar as paredes das galerias da Tate Modern face ao peso reconhecido e reverenciado de uma obra como o de Robert Mapplethorpe.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da exposição *Robert Mapplethorpe: Portraits and Self-Portraits* fica patente o quanto a obra de um artista como Mapplethorpe é capaz de trazer desconforto para algumas instituições de arte. Em comparação com as circunstâncias na qual se deram *The Perfect Moment*, mesmo passados vinte e cinco anos, mesmo em se tratando de países diferentes, a obra de Mapplethorpe ainda parece ser, de certa forma, atacada, desta vez, no entanto, de forma criteriosamente dissimulada. Se em 1989 podemos pensar em censura à exposição, em 2014 podemos perceber que foram encontradas estratégias mais eficientes e politicamente corretos de neutralizar os conteúdos de um trabalho de arte – a seleção e a construção de uma narrativa.

A escolha das fotografias exibidas na exposição da Tate Modern, em conjunto com os textos da curadoria sobre a exposição, é reveladora do quanto a instituição museológica exerce o poder de editar uma obra de um artista e de, para além de postular o que é arte ou não, construir uma nova obra de arte, compatível com anseios e demandas da instituição, independentemente de qualquer coerência com a obra do artista como um todo. Em *Robert Mapplethorpe: Portraits and Self-Portraits*, as fotografias encantam por sua precisão técnica, pela beleza do preto e branco, além do reconhecimento de algumas personalidades famosas.

Ao realizar uma exposição como a que analisamos, a Tate Modern parece revelar um lampejo de abertura a questões de arte de gênero ancorada no nome de Robert Mapplethorpe. Contudo, os textos e as obras escolhidas deixam patente que a instituição apresenta um posicionamento ideológico incompatível com uma obra do escopo da de Mapplethorpe, beneficiando-se da imagem que constrói para si de uma instituição aberta às artes e às suas provocações artísticas, ao mesmo tempo em que conserva sua estrutura hierárquica e seu poder de impor narrativas e visões de mundo. As discussões de gênero evidentes na obra de Robert



Mapplethorpe aparecem amortecidas no projeto curatorial de *Artist Rooms* e na exposição *Robert Mapplethorpe: Portraits and Self-Portraits*.

## REFERÊNCIAS

BAKER, Simon; GALE, Matthew. *Artist Rooms: Robert Mapplethorpe, Tate Modern*, Londres, 2014. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/artist-rooms-robert-mapplethorpe-tate-modern>>. Acesso em: 22 jul 2014.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURTIS, Neil G. W. Universal Museums, Museum Objects and Repatriation: The Tangled Stories of Things. *Museum Management and Curatorship*, n. 21, p. 117-127, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. Cultural Change in Museums: Professional Issues, *Taking the Lead*. (Department of Museums Studies, University of Leicester: publicação on-line), 2001.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa. In: *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. p. 222-253.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube*. San Francisco, EUA: The Lapis Press, 1976.

TATE MODERN. *Room 1*, Londres, 2014a. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/artist-rooms-robert-mapplethorpe-tate-modern/robert-mapplethorpe-room-1>. Acesso em: 22 jul 2014.

TATE MODERN. *Room 2*, Londres, 2014b. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/artist-rooms-robert-mapplethorpe-tate-modern/robert-mapplethorpe-room-2>>. Acesso em: 22 jul 2014.

TATE MODERN. *Room 3*, Londres, 2014c. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/artist-rooms-robert-mapplethorpe-tate-modern/robert-mapplethorpe-room-3>>, Acesso em: 22 jul 2014.

TATE MODERN. *Artist Rooms: artist essay*, Londres, 2014d. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/robert-mapplethorpe-11413>>. Acesso em: 22 jul 2014.