

Cindy Sherman e Robert Mapplethorpe lado a lado

Cindy Sherman and Robert Mapplethorpe side by side

Gabriel Lins e Silva Dutra¹

RESUMO

Este artigo faz uma análise comparativa entre duas obras fotográficas de dois fotógrafos norte-americanos: Cindy Sherman e Robert Mapplethorpe, respectivamente a foto #255 da série Sex Pictures e o “Autorretrato com chicote”. Nosso interesse em tais obras é seu potencial crítico para as questões que giram em torno da relação entre fotografia, estética contemporânea, teoria queer e políticas identitárias nos dias de hoje. Após fazer uma contextualização histórica, é feita uma descrição dos elementos visuais das fotografias com base na semiótica visual segundo Leon (2017), que serve de subsídio a uma interpretação em linha hermenêutica, para, então, fazer aproximações a partir de possibilidades de intertextualidades, do ponto de vista da experiência estética com Antonin Artaud, Arthur Danto e a filosofia das emoções.

Palavras-chave: Robert Mapplethorpe; Cindy Sherman; fotografia; estética contemporânea.

¹ Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

ABSTRACT

This paper makes a comparative analysis of two photographic works by American photographers Cindy Sherman and Robert Mapplethorpe, respectively photograph #255 of the Sex Pictures series, and the Self-portrait with whip. Our interest in these works is their critical potential regarding issues around the relationship between photography, contemporary aesthetics, queer theory and identity politics today. After providing a description of the historical background, a description of the visual elements is made based on visual semiotics, according to Leon's (2017) account, which subsidizes interpretation in a more hermeneutical sense. Then connections are established departing from intertextuality possibilities, from the point of view of the aesthetic experience in Antonin Artaud, Arthur Dant, and the philosophy of emotions.

Keywords: Robert Mapplethorpe; Cindy Sherman; photography; contemporary aesthetics.

1. HISTÓRIA DAS IMAGENS E SEUS AUTORES

Cindy Sherman e Robert Mapplethorpe, os fotógrafos cujas obras serão analisadas neste artigo, são bastante conhecidos devido à sua atitude subversiva e questionadora. É interessante, inicialmente, fazer uma descrição do contexto histórico de produção de ambas as imagens, para situar o leitor menos familiarizado com tais obras e autores. A cronologia, aqui, é importante. Na época em que produziu seu autorretrato, Mapplethorpe já era um fotógrafo mais ou menos estabelecido em Nova York e vivia de seu próprio trabalho. Oriundo de uma pequena cidade do interior dos EUA², Mapplethorpe encontrou em Nova York a chance não apenas de desenvolver um trabalho artístico, mas também a liberdade de viver todas as experiências da cena marginal nova-iorquina. Chegou ali na metade dos anos 60, inserindo-se na cena artística e, posteriormente, estabeleceu-se como fotógrafo, explorando desde a fotografia publicitária até a fotografia artística e documental. Hoje em dia, ele é considerado um dos maiores expoentes da fotografia norte-

2 As informações históricas e cronológicas sobre a vida e obra de Mapplethorpe foram retiradas, sobretudo, de Bailey e Barbato (2016).

americana. Ele frequentava bares gays que, naquela época, estavam apenas começando a se tornar estabelecimentos comerciais legalizados; as saunas, os clubes de sexo, os locais de pegação – locais públicos, geralmente abandonados, que os homossexuais daquele tempo utilizavam para ter encontros sexuais – enfim, todas as diversas maneiras de expressão – e dissensão – cultural e sexual que existiam então. Fazia seus parceiros性uais de modelos fotográficos, deixando um legado de grande valor não apenas artístico, como também documental, sobre a vida naqueles tempos.³

No dia 9 de março de 1989, Mapplethorpe morreu, em Nova Iorque, devido a complicações decorrentes do HIV. Se, historicamente, considera-se a crise da AIDS como o momento final e agonizante do movimento contracultural que se iniciara em meados da década de 60, Mapplethorpe pode muito bem ser considerado o símbolo vivo dessa geração, pois viveu na pele todas as suas alegrias e dores⁴. Realizada poucos meses após seu falecimento, a mostra *The perfect moment* causou um grande tumulto nos meios artísticos norte-americanos e é considerada o estopim das chamadas guerras culturais nos EUA⁵. Isto porque esta mostra, que viajou por várias cidades dos EUA, incluía o chamado Portfólio X. Era um conjunto de fotografias nas quais se podia observar diversas práticas性uais bastante controversas: BDSM, urofagia, fisting, só para citar alguns exemplos mais polêmicos. A foto que escolhemos estava incluída neste portfólio. Peixoto (2018, p. 9) relata que Mapplethorpe utilizava, sobretudo, “uma câmera Hasselblad como seu principal instrumento de criação”. Numa entrevista, ele conta que foi obrigado a tirar esta fotografia por dois modelos que tinham sido objeto de outra foto sua:

Eu queria fazer uma foto ótima de fist-fucking, e depois eles [os modelos da foto de fist-fucking] disseram “agora é a sua vez”; então, eles me prenderam

3 Bailey; Barbato (2016). Maho (2017a) relata que há mais de 300 imagens que retratam práticas性uais extremas no conjunto da obra de Mapplethorpe (Maho, 2017a, p. 135).

4 Cf. Maho (2017b) para uma análise abrangente da obra de Mapplethorpe.

5 Cf Wallach (2003), McDowell (2004) e Farina (2009).

contra a parede e disseram: “você não gostaria de ser alguém que explora os outros, mas que é incapaz de explorar a si mesmo”. De qualquer modo, depois que eu vi a foto revelada, eu achei que era uma fotografia maravilhosa (Bailey; Barbato, 2016, tradução própria).⁶

Esta exposição da obra de Mapplethorpe provavelmente foi a responsável por torná-lo uma referência reconhecida não apenas pela crítica, mas também pelo público. O choque causado pela exposição foi tão grande que o curador de um dos museus nos quais seria exibida, Dennis Barrie, foi processado judicialmente por atentado ao pudor⁷. Como diz Maho (2014, p. 4), o objetivo de Mapplethorpe com suas fotografias era gerar no espectador “um sentimento visceral”⁸.

Embora não tenha encontrado nenhuma referência, textual ou de qualquer outro tipo, em que esta informação apareça com segurança, poderíamos afirmar que a fotografia de Sherman faz uma referência à de Mapplethorpe ou, no mínimo, que é possível estabelecer um diálogo entre as duas. Sherman e Mapplethorpe se conheciam e Amei Wallach (2003) relata que a relação entre os dois era ambígua. Sherman afirma que sentia um pouco de inveja de Mapplethorpe por seu sucesso comercial e que Mapplethorpe sentia inveja dela devido ao seu sucesso com a crítica de arte. Ainda segundo Wallach, Sean Kelly, que convidou Sherman para fazer a curadoria de uma mostra sobre Mapplethorpe em 2003, conta que Mapplethorpe, inspirado por Andy Warhol, desejava conquistar o patamar de sucesso comercial associado ao sucesso de crítica. Em entrevista a Wallach, Sherman diz o seguinte:

Eu confesso que nunca fui muito fã do trabalho de Robert Mapplethorpe e acho que isso se deve ao fato de que eu via o trabalho dele como muito mais orientado ao mercado do que o meu. Também havia um pouco de inveja. Por um lado, ele ganhava rios de dinheiro com todo aquele trabalho comercial, mas por outro, eu também sabia que ele sentia muita

⁶ Esta citação foi feita com base no trecho do documentário, que começa por volta do minuto 63:00, em que pode-se ouvir o áudio em que Mapplethorpe faz esta afirmação, originalmente em inglês.

⁷ Farina (2009).

⁸ “A feeling in the stomach.” Tradução própria.

inveja de mim porque eu tinha o outro lado da moeda. [...] Acho que quando falei que ele era comercial, foi a minha inveja falando porque eu sabia que as fotos de sexo dele e também muitas das fotos devido às quais ele teve problemas, não eram comerciais. Na verdade, elas representam o lado mais artístico da obra dele, porque ele estava indo atrás de algo que era sua paixão. [...] Naquela época eu achava que o trabalho dele era excessivamente bonito, mas eu acho que ele nos ajudou a ver coisas para as quais nós normalmente não olhamos, como o umbigo ou ervas daninhas, como bonitas (Wallach, 2003, tradução própria).

Cindy Sherman chegou em Nova Iorque em 1976 e já vinha produzindo fotografia desde então⁹. Ela iniciou a série *Sex Pictures* em 1992, no auge da crise da AIDS e pouco tempo após a morte de Mapplethorpe, o que aponta para uma possível influência do trabalho dele sobre a artista. Ela também já se consolidava na cena fotográfica novaiorquina; seu trabalho teve um rápido reconhecimento no mercado de arte, mas diferentemente do outro, produziu unicamente fotografia artística, com forte teor feminista. Até então, ela sempre fez autorretratos, e *Sex Pictures* foi a primeira série na qual o corpo da artista não aparece em nenhum momento, o que é bastante significativo para a nossa imagem, como veremos. Nesta série de fotografias, ela utilizou dois modelos anatômicos feitos para aulas de medicina e uma variedade de outros objetos com formatos sugestivamente sexuais para montar cenas crepusculares e altamente ambíguas. Em entrevista ao *Journal of Contemporary Art*¹⁰, afirma que decidiu fazer esta série com manequins e objetos inanimados por estar cansada de utilizar o próprio corpo como objeto fotográfico. O caráter sintético dos manequins teria despertado sua curiosidade e o jogo de montagem das cenas nas fotografias teria sido o fio condutor nesta série. Não conseguimos recuperar nenhuma informação a respeito da produção desta fotografia em específico.

9 Vide: <http://www.cindysherman.com/biography.shtml>.

10 Vide: <http://www.jca-online.com/sherman.html>.

2. ELEMENTOS DO OLHAR

imagem 1: Autorretrato com chicote



Fonte: Robert
Mapplethorpe (1978).

imagem 2: Sem título #255,
da série Sex pictures



Fonte: Cindy Sherman (1992).

A primeira coisa que gostaria de apontar a respeito das imagens é a forte semelhança entre uma e outra. Em ambas, os objetos fotográficos oferecem-se para a câmera; a pose dos corpos é muito parecida, não apenas devido ao caráter explícito da nudez e da sexualidade ali contidas, mas da própria posição dos membros do corpo. Além disso, do ponto de vista que Leon (2017, p. 640) designa como função fática, há um segundo elemento em comum no que diz respeito aos elementos imagéticos: há um caráter fetichista nas imagens; nos dois casos, nós podemos observar elementos fetichistas, seja a escova de cabelo, na imagem de Sherman, seja o chicote e a indumentária de couro, na de Mapplethorpe. Farei alguns comentários a respeito de determinados aspectos destas obras fotográficas, que

considero fundamentais termos em mente para avançar as questões que pretendo tratar em seguida.

Do ponto de vista de uma análise mais formal, em sentido semiótico (Leon, 2017), as imagens também são bastante semelhantes. Dos elementos formais materiais citados por Leon (2017, p. 637-640), talvez os únicos que possam ser considerados diferentes são: (a) iluminação, pois, na fotografia de Mapplethorpe, vemos sombras bem-marcadas, ao passo que, na de Sherman, a luz praticamente surge a partir do modelo anatômico, com as sombras se perdendo no veludo carmim e no fundo negro e, além disso, (b) o fato de que uma imagem é colorida e a outra, em preto-e-branco. Voltando aos elementos formais de Leon, o enquadramento e composição são bastante semelhantes, pois se fizermos a divisão clássica da imagem segundo a regra dos terços, os olhos fotografados estão mais ou menos sobre a linha superior. Além disso, a maior parte da área da imagem em que aparecem os modelos fotográficos está concentrada nas interseções superiores centrais da imagem. O ponto de vista e profundidade de campo das imagens também é bastante semelhante, com quase nenhuma área de desfoco e um olhar direto no mesmo plano em que os objetos da fotografia se encontram. A velocidade da exposição também pode ser considerada semelhante, pois tratam-se de imagens de estúdio. A distância focal das imagens é bastante semelhante, privilegiando a visualização dos objetos fotografados.

O primeiro aspecto que gostaria de apontar acerca da obra de Mapplethorpe é seu caráter político. O paramento de couro vestido por Mapplethorpe, à maneira fetichista – sobre seu corpo nu – faz parte, originalmente, da cultura dos clubes de motocicleta norte-americanos, um universo que sempre foi extremamente machista, homofóbico e heteronormativo. Neste contexto, os membros de um clube utilizam estas vestes de couro em ocasiões em especiais e de maneira a identificar o pertencimento do membro a um grupo específico. Foi a partir daí que se desenvolveu a cultura fetichista em torno do couro, que subverteu o contexto de uso original deste

objeto e criou em torno dele todo um imaginário homoerótico. Ao escancarar sua sexualidade proscrita, seu papel de marginal, o artista consegue deslocar este lugar de subalterno, através de uma imagem poderosa. Mapplethorpe põe em questão a condição marginal da sexualidade que viveu através de uma afirmação dela, ao mesmo tempo, escancarando e glorificando este aspecto que, normalmente, seria considerado como reprovável ou inadequado e ainda inserindo-se no processo de subversão de um sentido já estabelecido de símbolos. Como McDowell (2004, p. 8) diz, o trabalho de Mapplethorpe “desafia as opiniões puritanas, patriarcais e heterossexistas da cultura dominante”.

Além disso, do ponto de vista da função estética (Leon, 2017, p. 640), a força que emana de seus olhos rivaliza em pé de igualdade com o choque que nós sentimos ao observarmos, em detalhe, o chicote que está inserido em seu ânus. É interessante lembrar, mais uma vez, o contexto de produção da imagem: ele foi obrigado a tirá-la numa forma de compensação por outra fotografia, na qual realizava-se fist-fucking, então, não houve sequer um ato “livre” de criação, em sentido estrito; pode ser que o olhar, a princípio, se dirigisse apenas aos modelos da outra foto que lhe obrigaram a tal. No entanto, ele tirou a fotografia, revelou-a, enfim, produziu a imagem e fez dela obra de arte. Podemos dizer que o artista está colado na sua própria obra porque é difícil saber se foi a obra que lhe criou enquanto artista ou se é ela que foi por ele criada. Trata-se de uma obra limítrofe, porque leva a fotografia a seu extremo. A fotografia é uma forma artística que, desde o início, esteve no centro da discussão sobre se as novas técnicas de produção visual (fotografia, cinema) seriam de fato arte ou apenas uma forma de registro visual perfeito da realidade. É este o segundo aspecto que gostaria de enfatizar acerca da imagem de Mapplethorpe, que ela é *sui generis*; não podemos afirmar que se trata meramente de um documento fotográfico, mas também não é apenas pornografia, nem registro pessoal, nem registro de um ato performático. Temos aí o caso de uma obra que torna difícil, para quem observa,

entendê-la e apreciá-la de maneira irrefletida, o que é bastante sugestivo (e produtivo) esteticamente.

O que ocorre na fotografia de Sherman é parecido, porém num sentido diferente. O incômodo que nós sentimos não decorre, única ou principalmente, da exposição do sexo e da nudez da boneca anatômica, mas, sim, da contraposição entre esta nudez, que deveria ser a nudez de um corpo humano, e o próprio caráter sintético do manequim, isto é, a contraposição entre o artificial e o natural em relação ao corpo humano. Penso que esse estranhamento que nós sentimos está relacionado à ideia, muito cara ao feminismo e mais explicitamente defendida por Judith Butler, de que o gênero não é um dado natural, porém um construto histórico que nós agenciamos em nossas vidas ou, para ser mais preciso, que é agenciado em nossos corpos através de nossas vidas. Para a filósofa feminista, a ideia que nós temos acerca de nosso próprio gênero não decorre, diretamente, da disposição anatômica de nossos corpos, mas de um processo histórico de realização de possibilidades físicas que nós fazemos, e não no sentido de uma agência livre e deliberada, porém, um agenciamento que acontece em nossos corpos de maneira não completamente consciente ou deliberada (Butler, 1990, p. 270-275).

A contraposição entre o artificial e o natural que vemos nesta imagem aponta para isto, para a frase de Beauvoir de que “não se nasce mulher, mas torna-se uma”. Vemos, na imagem de Sherman, o que Leon (2017, p. 641) indica como a função conotativa da imagem. A mulher deve portar-se e apresentar-se de maneira que atenda a esta expectativa e tal estrutura sócio-discursiva postula um ideal feminino de beleza que associa feminilidade à produção de um corpo; o corpo da mulher é maquiado, enfeitado, postiço – plástico. Se, na imagem de Mapplethorpe, nós não temos como saber qual é a linha divisória entre a sexualidade do artista e sua arte, na de Sherman, não temos como saber onde começa a naturalidade do corpo humano e onde começa a história deste corpo, onde começa o corpo da artista, também ela loira e branca, e o corpo do manequim anatômico, plástico e inerte.

O segundo aspecto que gostaria de elencar é a crítica ferina e incisiva que Sherman está fazendo ao lugar que é imposto à sexualidade das mulheres e de tudo o que é associado ao feminino em matéria de sexualidade. A opressão da mulher, como dizem as mais diversas correntes feministas, é, sobretudo, uma opressão de um corpo, que é disciplinado a partir da imposição de um ideal do feminino; positivamente, uma prescrição do que é almejável para uma mulher em sua vida social, negativamente, uma restrição do âmbito em que o signo ‘feminino’ pode expressar-se simbolicamente. A descrição que Tina Chanter¹¹ faz da disciplinarização do corpo feminino é útil neste momento. Retomando o conceito foucaultiano de poder, ela afirma que o feminino é produzido pela agência da própria mulher, a partir de técnicas disciplinares e normalizadoras que se estabelecem de acordo com determinados padrões socialmente reconhecidos, porém não explícitos.

Assim, esta disciplinarização não deve ser entendida como uma espécie de opressão advinda de alguma força maligna e evidente, mas, antes, um processo no qual a mulher é inserida sem sequer dar-se conta disso e ao qual deve submeter-se para ser aceita socialmente. O corpo da mulher é o receptáculo de expectativas sociais bastante importantes e, assim, ela deve satisfazer tais expectativas de maneira que seu próprio corpo atenda a essas demandas, que são atravessadas não apenas por uma dicotomia entre o masculino e o feminino, mas também entre a pele branca e a pele negra, entre as classes abastadas e as classes trabalhadoras. É disso que trata o conceito de interseccionalidade. Como nos diz ainda a autora, “ao terem controle da expertise na qual são treinados, os indivíduos capacitam-se, por várias tecnologias do self, a assumir, eles próprios, a operação do poder”. Acredito que há uma intertextualidade muito intensa entre a obra de Sherman e Chanter.

O corpo feminino é, portanto, uma parte essencial das trocas econômicas, assim como o plástico, como sugere a leitura da fotografia de Sherman.

11 Disciplinar, controlar e normalizar a sexualidade feminina com Foucault e as amigas feministas: corpos dóceis e resistentes (Chanter, 2011).

Disciplinarização do corpo feminino significa, então, sua produção, e produção que é pautada segundo os valores positivamente doadores de possibilidades e negativamente opressores e excludentes. O discurso vigente acerca do gênero feminino está eivado por uma disciplina bastante codificada do corpo e não de maneira explícita. É também neste sentido que Butler vai afirmar, junto com a tradição feminista, que o pessoal é político (Butler, 1990, p. 273-274). Sherman introduz um elemento bastante simples, mas que confirma esta leitura: a escova de cabelo. Normalmente, ela serve para pentear-se, porém, também é um ícone tradicional do imaginário fetichista; na fotografia, a escova de cabelo é tanto um brinquedo sexual quanto um utensílio. Uma cena fetichista é criada ao colocar-se a escova como um elemento imagético, fazendo uma referência a um fetiche de disciplina, mas também fazendo uma referência à disciplinarização do corpo feminino, o que, por si só, já é bastante poético. Temos aí uma segunda semelhança com a imagem de Mapplethorpe: o imaginário fetichista é evocado no sentido de apontar para uma política sexual que oprime algum grupo, seja o dos gays ou das mulheres. Do ponto de vista da realidade política desta opressão, tanto em um caso como em outro a opressão surge devido a uma concepção machista segundo a qual o signo feminino é visto como um índice de subalternidade e inferioridade social.

Temos, assim, dois aspectos elencados em relação a cada obra. Na fotografia de Mapplethorpe, temos: uma colocação em pauta de sua condição de subalterno no contexto de uma política sexual heteronormativa e homofóbica, bem como a subversão do sentido simbólico desta política; e uma dissolução das fronteiras entre produção artística, ativismo, vida privada, e sexualidade (McDowell 2004, p. 8), através da utilização de uma linguagem fotográfica clássica e um conteúdo imagético pornográfico e marginal. Na de Sherman, temos: uma colocação em pauta do caráter performativo do gênero e do caráter histórico da corporeidade, que pressupõe um deslocamento em relação a nossa experiência cotidiana; e também uma tematização da política sexual do gênero feminino, através de uma referência à

disciplina, em sentido ambíguo – a um só tempo disciplina como fetiche e disciplina como produção de um corpo feminino. Penso que ambas as obras compartilham de duas características análogas; uma mais geral e evidente, “política”, aquilo no mundo para o que elas apontam, mas também uma estética-formal, isto é, a criação de uma zona de atrito estético onde as operações comuns de entendimento (sejam elas estéticas ou de autocompreensão) não se aplicam e a obra de arte nos coloca diante de um atravessamento, um limite, que só pode ser compreendido na experiência da obra.

3. A PESTE DE ARTAUD

No início deste texto, afirmei que explicaria por que as fotografias de Sherman e Mapplethorpe são obras de arte contemporâneas, e não apenas “fotografias de arte”; torna-se necessário precisar o que se afirma com isto. Por motivos óbvios, não tentarei fazer uma definição conceitual do que é arte contemporânea, apesar das tendências pronunciadamente estetizantes, num sentido bastante tradicional e não contemporâneo de tudo o que foi dito até agora. Como diz Agamben (2009, p. 65), “compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que surge dentro deste e que o transforma”.

O conceito de “peste” de que fala Antonin Artaud pode ser de utilidade para compreendermos melhor estas obras e trazer a sua experiência para o discurso. O que elas realizam é uma espécie de liberação de forças estético-corporais no espectador, e é principalmente a partir desta perspectiva que visualizo e concebo a sua contemporaneidade. Por que recorrer a uma ideia do teatro? Porque as duas imagens são eminentemente cênicas. Podemos perceber que os objetos fotográficos da imagem se oferecem para o olhar, fazem jogo de cena: para além da posição de vulnerabilidade e entrega, temos o olhar direcionado à câmera, a indumentária

fetichista de Mapplethorpe, o cenário onde a boneca sintética de Sherman se prostra. Não estamos diante apenas de um momento congelado no tempo, mas também de uma ação que se repete indefinidamente. Num primeiro momento, o que está sendo encenado é o fetiche. Em ambas as imagens, os artistas inseriram elementos tradicionalmente associados ao universo fetichista: a indumentária de couro e o chicote, com Mapplethorpe, e a escova de cabelo, com Sherman. Na imagem de Sherman, aquilo que nós encararíamos, normalmente, como algo banal, corriqueiro, irrelevante – uma escova de cabelo, um manequim anatômico, roupas íntimas – passa a prender o nosso olhar, a partir da encenação que altera, radicalmente, o sentido comum destes materiais. Revela-se aí um aspecto tétrico e insólito da escova de cabelo, do modelo anatômico. Mapplethorpe coloca-se como objeto fotográfico num momento de extrema vulnerabilidade, não apenas por ter sido coagido a uma determinada ação, mas também porque estava documentando um evento de sua vida pessoal e, indiretamente, retratando a encenação de um fetiche homoerótico que possuía um sentido político por si mesmo. Sherman, por sua vez, encena um fetiche, através de uma variedade de objetos cotidianos, e através desta sua encenação, aponta para uma experiência de opressão vivida pelas mulheres, que atravessa seu gênero e a sexualidade deste gênero.

Ambos os artistas propõem uma experiência estética limítrofe na qual o observador é levado, ele mesmo, a vivenciar cognitivamente, pela via indireta da obra de arte, a experiência de abalo subjetivo que a situação real de opressão provoca. Por outra via, Maho¹² afirma, citando Arthur Danto, que o que nos interessa nas imagens obscenas é o fato de que elas sempre nos lembram da repressão pulsional que está na base de nosso desejo, de modo que, após passar por um processo tão intenso de repressão, o menor estímulo a estas pulsões é vivenciado como uma provocação insuportável. Esta lógica também é a lógica da própria opressão, porque, como Butler (2014, p. 252) afirma, a normalização dos sujeitos através do gênero

12 Maho (2017a, p. 137).

recusa ser descontextualizada, porque “quando [as normas] operam como o princípio normalizador da prática social, elas geralmente permanecem implícitas”. Trazer à luz o que permanece implícito, porém normalizado, é, então, o primeiro passo na luta contra a opressão da norma, o que se observa nas fotografias sobre as quais nos debruçamos.

Objetos que, normalmente, passariam despercebidos, aparecem aqui como instrumentos de desejo, instrumentos que operam dentro de um imaginário onde afetos poderosos e avassaladores entram em ação, e isto não apenas devido à questão da sexualidade, mas também de toda a política associada a esta sexualidade. É algo parecido com o que algumas artistas feministas fazem hoje em dia; o bordado, a culinária, a costura, enfim, todo um conjunto de práticas criativas e objetos que, até então, não eram considerados dignos de consideração artística passam a ser inseridos no campo da estética contemporânea, ao revelar os preconceitos machistas e a opressão feminina e de outras minorias que ocorrem dentro da própria avaliação estética dessas atividades. Realizam uma subversão do que seria considerado uma arte “verdadeira”, uma arte digna do nome. Considero que o que estas obras operam é a liberação de uma experiência estética no espectador ou, como diria Artaud,

o teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados (Artaud 2006, p. 24).

A peste é a ação, em nós, destes símbolos realizados de que fala Artaud. Em *O teatro e a peste*, ele nos diz que o impacto estético do teatro pode ser compreendido a partir de uma interpretação do que ocorre num surto de peste: uma liberação de forças que desestabiliza a vida comum. Entretanto, se numa grande epidemia a sociedade é corroída por dentro através da desintegração dos corpos que lhe compõem, no teatro, o que acontece é que essas forças de desorganização do corpo se desprendem da realidade e ganham uma vida que lhes é própria. Se a peste nos leva até as fronteiras da vida para nos destruir, a arte nos leva até estas mesmas fronteiras para fazer poesia. As imagens não nos impactariam tanto se fossem apenas fotografias onde se pudesse observar, simplesmente, um ânus ou uma vagina; elas só ganham impacto porque tocam na tensão que existe entre o mundo cotidiano, o submundo relacionado a este cotidiano, e a própria arte.

Esta liberação de forças vai um pouco no sentido que é apontado pela teoria das emoções, de que, embora a arte não seja mais reduzida à experiência sensível, as emoções ainda são fundamentais para as reflexões que nós temos diante de uma obra de arte e não meramente um entendimento do que a obra seja “de verdade” (Marim, 2017). Não é que as emoções que uma obra nos desperta estão ao lado e separadas do entendimento; nosso juízo estético já contém, simultaneamente, o mesmo tanto de reflexão “intelectual” e emoção. Temos, assim, um distanciamento tanto em relação ao paradigma mais tradicional hegeliano; Hegel pensara que a arte havia sido superada pela filosofia, porque, em sua visão, o propósito da arte era reconduzir cada um de nós à verdade, que, em última instância, só poderia ser compreendida filosoficamente¹³, estariamos aqui muito mais próximos da Hermenêutica (Grondin, 2012, p. 58; Leon, 2017, p. 636; Dutra, 2024, p. 344-346). Já Arthur Danto, embora tome algumas ideias de empréstimo a Hegel, tem uma

13 Como afirma Danto, em texto já citado, Hegel já afirmara que a arte promove uma reflexão através de dados sensíveis e da materialidade, porém ele achava que isto era um defeito seu, pois o movimento da arte conduzia, no limite, para a reflexão puramente filosófica e separada da matéria, de modo que a arte sempre estaria em posição inferior e subalterna em relação à metafísica.

concepção bastante diferente. Ele quer colocar em questão o que é que constitui uma obra de arte enquanto tal ou, se quiséssemos dizer tendo a peste de Artaud como referência, o que é que diferencia as forças da peste no mundo real de sua expressão puramente artística e poética. É nesse sentido que Danto nos dá um relato de sua experiência com a obra *Brillo Box*, de Andy Warhol; ele afirma que pressentiu esta questão ao ver a obra, que é a reprodução material de um objeto do mundo cotidiano (uma caixa de embalar produtos de supermercado). Porque a obra *Brillo Box* é uma obra de arte e porque a caixa Brillo, do mundo cotidiano, não é? Esta obra de Warhol põe em questão, justamente, o caráter artístico de um objeto, face a algum outro objeto do mundo cotidiano que não é assim por não fazer parte do mundo da arte.

Destarte, ele nos diz:

O que foi emocionante para mim nessa exposição foi a maneira com que ela inaugurou, eu pensei, uma maneira de pensar filosoficamente sobre arte. Pareceu-me que, até então, considerava-se que as obras de arte eram pensadas para ter uma forte identidade antecedente. Elas tinham molduras douradas em torno de si ou eram postas sobre pedestais, e era de se esperar que fossem consideradas bem significativas. Todos sabiam dizer, mais ou menos, quando algo era uma obra de arte, a qual poderia ser identificada tão bem quanto se poderia identificar caixas para embalagens; ninguém confundiria as duas. E, agora, de repente, havia uma obra de arte que, curiosamente, não se poderia distinguir de uma caixa de embalagens. Contudo, isto significava que reconhecer algo como uma obra de arte era uma transação perspectiva mais complexa do que qualquer um poderia ter suposto antes (Danto, 2013, p. 8).

Para tornar a questão mais precisa, o interesse de Danto não se dirige unicamente ao status da obra de arte enquanto tal, mas sobre o que nos faz sentir que algo é arte ou o que é o artístico da obra que nos emociona. Do mesmo modo, nas obras de Mapplethorpe e Sherman, nós somos colocados diante deste tipo de reflexão, não apenas porque as imagens não são imagens belas, no sentido

tradicional, mas porque nós não conseguimos entender, a princípio, qual é o interesse genuinamente artístico que elas deveriam possuir. Esta é a questão de Danto: o que faz com que eu veja uma obra de arte como arte? O que faz com que as forças da peste, de que fala Artaud, causem uma reação em nossos corpos? Estamos apontando para o fato de que nossa relação com a arte sempre envolve, simultaneamente, nossas emoções em relação à obra e também nossas reflexões acerca dela.

Isto é uma característica da arte contemporânea; as características materiais, físicas, que nós podemos perceber das obras perdem importância em relação àquilo que nós concebemos em relação à obra. Concordamos com Leon (2017, p. 637) que é necessária uma metodologia semiótica transparente para uma análise bem fundamentada, porém, consideramos que qualquer processo de construção de sentido¹⁴, e sobretudo processos do tipo artístico, necessitam de uma compreensão que saiba ir além do que se observa superficialmente para conseguir encontrar aquilo que está “nas entrelinhas” (Stefanink; Bălăcescu, 2017, p. 306). Nas fotografias de Mapplethorpe e Sherman, pode-se observar que há um grande domínio da técnica fotográfica, isto é, as imagens possuem uma grande qualidade material; porém, não é isso que nos interessa aqui. Como diz Marim (2017, p. 221), “não é mais a qualidade de uma obra que é julgada, mas as perguntas e reflexões que são despertadas”. A proposta de “fim da arte” de Danto, nesse sentido, está muito mais relacionada a um contexto histórico do que a um paradigma conceitual em sentido forte, porque, hoje, a arte contemporânea coloca as questões de uma maneira muito mais livre e independente em relação ao campo mais restrito da produção do saber: “a arte levou a responsabilidade da filosofia da arte mais longe do que os filósofos da arte teriam sido capazes de fazê-lo. Era como se os artistas tivessem se tornado seus próprios filósofos para poderem ser levados a sério” (Danto, 2013, p. 10). É este processo de

¹⁴ A este respeito, é imperativo levar em consideração a distinção entre sentido e referente feita por Frege. (Cf. Frege, 2009).

colocar as questões de nosso tempo de maneira artística que caracteriza a arte contemporânea.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mapplethorpe criou uma fotografia que atende a todos os padrões clássicos de composição da imagem; a iluminação é primorosa e a definição da imagem, em preto e branco, é extremamente precisa. Isto possui um significado bastante irônico, pois ele está nos mostrando suas preferências sexuais subservivas através de uma linguagem artística canônica. Ele está nos pondo diante de uma sexualidade que é marginal, que não se adequa aos padrões comuns e que acontece em meio à violência; não é por outro motivo que a exposição desta imagem causou uma reação bastante intensa por parte do público, o que nos levou às forças ocultas da peste de que fala Artaud. Com Sherman, temos a tematização de uma situação que é, ao mesmo tempo, extremamente individual e também política, que é a situação da mulher diante da disciplinarização do corpo. Opressão que está dentro do próprio corpo, porque consiste na prescrição de um jeito de ser, um jeito de se comportar, um jeito de existir. A boneca de plástico que vemos é branca e loira; ela reproduz os padrões estéticos machistas e está ali, sob este ponto de vista, como uma paródia do modelo paradigmático do que deve ser o feminino, na visão machista e patriarcal.

Como dissemos, estas fotografias operam numa zona fronteiriça, na penumbra entre o cotidiano familiar e o caos da existência desregrada. Na fotografia de Sherman, a boneca anatômica está iluminada, sobre um fundo preto, prostrada diante de nós. O incômodo que sentimos advém de que aquele ser que está ali, oferecendo a nós sua intimidade, pondo em cena fetiches e desejos sexuais perversos – objetos banais despidos de sua banalidade. É esta mistura entre o artificial e o natural que caracteriza a incorporação de significado da obra de Sherman. A imagem é insólita porque aquele sexo de plástico é chocante na medida em que faz

referência ao sexo real de mulher, porque alude ao processo social de construção do gênero feminino.

Da mesma maneira, a imagem de Mapplethorpe com o chicote enfiado no ânus é incômoda até o limite. É preciso algum tempo para acostumar-se à cena, e isso só é possível se nós nos detivermos em seu olhar; é sua determinação, sua franqueza, seu desafio que faz um contraste com a sexualidade exacerbada da cena. Aqui, a fronteira a que se chega é aquela que existe entre a sexualidade e a arte e todas as outras dicotomias que lhes são relacionadas (vida privada e pública, sexualidade e trabalho etc.). O grande incômodo da imagem de Mapplethorpe advém do fato de que ela ultrapassa o sentido apenas explícito da nudez e chega a ser pornográfica. E não pornográfica em geral, pois é o próprio artista que é objeto da imagem – há também o incômodo de uma revelação muito pessoal, de algo que não faz parte da vida que consideramos cotidiana e que raramente os artistas revelam sobre si.

Por fim, a adequação entre os referentes e o modo como foram incorporados nas obras, seu sentido. Os significados de uma obra são aquilo para o que elas apontam, aquilo que elas querem nos fazer ver. O que estas fotografias querem mostrar é um aspecto da vida desses artistas, um aspecto que é, ao mesmo tempo, muito individual, mas também muito político. As opressões que viviam, as opressões que determinavam quem eles eram, o que faziam ou não faziam, o que desejavam ou não desejavam, como viam a si mesmos e como não viam. A condição do homossexual, ainda excluído e marginal em uma sociedade homofóbica, que o considera um homem que falha em ser masculino e decai em feminino; a condição da mulher, destinada a agradar ao olhar dos homens e fazer-se bela, atraente, dócil, sendo a única alternativa a esta situação a punição e o ostracismo. Qual seria o modo de dar corpo a tudo isto?

Mapplethorpe nos oferece, olhando para nós desafiadoramente, seu próprio sexo, inteiramente exposto diante de nós, sem vergonha alguma de mostrar tudo aquilo que poderia ser condenado ou motivo de piada. Já Sherman oferece não o seu

próprio corpo (fato até então inédito dentro de sua produção artística), mas um substituto dele; uma boneca anatômica que, assim como a artista, possui a pele branca e os cabelos louros. Qual o melhor modo de mostrar a opressão autoimposta da mulher, a não ser apontando para a contradição entre a vida e o plástico? Entre o desejo, por vezes sexualmente prazeroso, de uma punição auto infligida e o caráter artificial de uma boneca anatômica? Não consigo encontrar outra palavra para descrever a maneira como os dois artistas deram forma a estas imagens, a não ser bravura.

Como se pode observar através das análises que fizemos, estas duas obras estão muito próximas, quase como se uma fosse o espelho da outra. São imagens gêmeas; fazem-nos pensar sobre nossa intimidade, sobre a maneira como nós nos identificamos, sobre aquilo que consideramos vergonhoso ou o que desperta nosso desejo e mais uma infinidade de outras coisas. Ao mesmo tempo, cada uma delas possui algo de único: a intrepidez de Mapplethorpe e seu escracho, a sutileza e sagacidade de Sherman. Parece que ainda vivemos num mundo em que a maioria das pessoas não está preparada para olhar estas imagens e ver arte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e a peste.** In: ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 24.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAILEY, Fenton; BARBATO, Randy. **Mapplethorpe. Look at the pictures.** Milão: Feltrinelli, 2016. DVD. Con libro.

BUTLER, Judith. **Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory.** In: CASE, Sue-Ellen (ed.). **Performing feminisms: feminist critical theory and theatre.** p. 270-282.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 42, p. 249-274, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-8333201400420249>

CHANTER, Tina. **Gênero: conceitos-chave em Filosofia.** Porto Alegre: Artmed, 2011.

DANTO, Arthur C. Crítica de arte após o fim da arte. Tradução de Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**, Niterói, RJ, v. 7, n. 14, p. 1-17, jul./dez. 2013. Revista eletrônica de estética. versão online.

DUTRA, Gabriel Lins e Silva. Marcos filosóficos da hermenêutica tradutória. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, SP, v. 27, n. 53, p. 329-364, set./dez. 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-88372753329>

FARINA, Mauricius Martins. Sobre as fotos proibidas de Robert Mapplethorpe. **Studium**, Campinas, SP, n. 29, p. 45-57, 2009. DOI: <https://doi.org/10.20396/studium.v0i29.12374>

FREGE, Gottlob. **Sobre o sentido e a referência**. In: FREGE, Gottlob. *Lógica e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Paulo Alcoforado. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 129-158.

GRONDIN, Jean. **Hermenêutica**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. ISBN 978-85-7934-017-8.

LEON, Salvador. The Semiotics of photography: towards objective hermeneutics. *Philosophy Study*, Wilmington, DE, v. 7, n. 12, p. 634-644, Dec. 2017. DOI: 0.17265/2159-5313/2017.12.002

MAHO, Jonathan. L'image, piège à regard: obsessions et illusions dans l'œuvre de Robert Mapplethorpe. *L'atelier*, Paris, v. 9, n. 2, p. 134-149, 2017a. Disponível em: <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/496/pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

MAHO, Jonathan. **Pictures versus Pictures. Exposition Robert Mapplethorpe** (Paris, 2014). *Transatlantica – American Studies Journal*, Paris, v. 2, p. 1-7, 2014.

MAHO, Jonathan. **Redécouvrir Robert Mapplethorpe**. *Études Photographiques*, Paris, n. 35, 2017b. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3694>

MARIM, Caroline Izidoro. Objetos de emoções: objetos de amor, tecidos afetivos, peles ... *Perspectiva Filosófica*: PF, Recife, v. 44, n. 1, p. 218-230, 2017.

MCDOWELL, Kelly. Censorship and the radicalization of the Body in the Photography of Mapplethorpe and Serrano. *Cultura, Lenguaje y Representación/Culture, Language and Representation: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana*, v. 1, p. 7-18, 2004. DOI: <https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/106018>

PEIXOTO, Saulo Taveira. **Self-portrait: uma análise do Portfolio X de Robert Mapplethorpe.** Orientadora: Eduarda Escila Ferreira Lopes Monteiro. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Fotografia) - Universidade de Araraquara, SP, Araraquara, 2018. versão online.

STEFANINK, Bernd; BĂLĂCESCU, Loana. Le verbum interius du traducteur et la cristallisation du sens: la traçabilité du processus traduisant à travers les isotopies et les sciences cognitives. **Érudit Revues Meta**, Montréal, v. 62, n. 2, p. 243-484, 201. DOI: <https://doi.org/10.7202/1041025aradresse copiéune erreur s'est produite>

WALLACH, Amei. **Art/Architecture Finding Mapplethorpe's Inner Cindy Sherman.** The New York Times, New York, 14 Sep. 2003. versão online.