

A fotografia de Robert Mapplethorpe na perspectiva teórica de Vilém Flusser em Filosofia da Caixa Preta

The photography of Robert Mapplethorpe in Vilém Flusser's theoretical perspective in Towards a Philosophy of Photography

Paulo Celso da Silva

Mestrado e doutorado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorado na Universitat de Barcelona e pós-doutorado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Entre suas publicações está 'Walt Disney's Celebration City' (reflexões sobre comunicação e cidade). Professor e Coordenador do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Unisinos.

Email: paulo.silva@prof.uniso.br

Miriam Cristina Carlos Silva

Doutora em Comunicação e Semiótica. Professora titular da Universidade de Sorocaba. Publicações: Comunicação visual urbana: o texto híbrido da mídia mural, Intercom; A pele palpável da palavra, Sorocaba/SP: Provocare; Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana. Porto alegre/Sorocaba: Sulina/ Eduniso.

PERSPECTIVA

RESUMO

Este ensaio pretende, a partir de propostas contidas em 'Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da Fotografia', de Vilém Flusser (1920-1991), analisar parte da obra de Robert Mapplethorpe (1946-1989). Para Flusser, a fotografia é pretexto para a reflexão sobre a cultura e novas formas de existência humana e dos aparelhos, entendidos como brinquedos simuladores de pensamentos. Para Mapplethorpe, que experimentou temáticas inusitadas e diferentes modelos de câmeras, a fotografia é uma forma artística para além dos nichos especializados. Filósofo e artista parecem convergir na desprogramação dos aparelhos e redefinir o status da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Vilém Flusser. Robert Mapplethorpe. Imagem. Aparelhos Fotográficos.

ABSTRACT

This essay aims, from proposals of Vilém Flusser (1920-1991) in "Towards a Philosophy of Photography", to analyze the work of Robert Mapplethorpe (1946-1989). To Flusser, the image is a pretext for reflecting on culture and new forms of human existence and devices, which can be understood as thought simulating toys. For Mapplethorpe, who has experienced unusual themes and different models of cameras, photography is a form of art beyond the specialized niches. Thus, both the philosopher and the artist seem to converge at the deprogramming of devices and to redefine the image status.

KEYWORDS: Vilém Flusser. Robert Mapplethorpe. Image. Photographic equipment

Prólogo para Flusser e Mapplethorpe

A obra de Vilém Flusser abarca uma variada gama de temas, que sempre trazem novas reflexões, em um movimento dialético, no qual as sínteses parecem indicar seu caráter provisório com mais intensidade. Dessa forma, dada a contemporaneidade do pensamento do autor, é quase certo afirmar que poucas de suas obras são exatamente datadas. Tal universalidade do pensamento, ao mesmo tempo em que facilita ao pesquisador refletir sobre seus objetos de estudo, também requer cuidado para não banalizar ou simplificar, ao inserir-se a teoria no empírico.

Neste estudo, a maioria das referências utilizadas foi retirada da obra em português 'Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia' (1985), na qual as aulas e conferências pronunciadas por Flusser estão sistematizadas em um ensaio que, nos anos 1980 (a edição alemã é de 1983), causou reações diversas nos leitores da obra. O autor, no prefácio da edição brasileira, incita aos intelectuais brasileiros a que também se manifestem, critiquem, "que leiam e não me poupem" (p.8), pois tinha receio de não encontrar "reação crítica".

As polêmicas geraram uma obra específica, publicada na Alemanha, em 1985, com o tema das imagens técnicas e suas implicações na sociedade. No Brasil, essa obra foi publicada mais de duas décadas depois, com o título de 'O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade'.

Nas duas obras, o caráter hipotético é destacado pelo autor, sendo que, sobre a primeira, Flusser afirma que o estilo é ensaístico, isento de citações e/ou referências bibliográficas, além de acrescentar um glossário com as definições mais importantes para compreender o debate proposto. Na segunda, os subtítulos são verbos, ações para auxiliar nas discussões, e não para oferecer respostas ao leitor. Seguindo os passos de Flusser, parece acertado considerar que os dois livros são complementares em sua temática e úteis para os objetivos a que nos propomos: analisar a obra do artista estadunidense Robert Mapplethorpe, na perspectiva das imagens técnicas, proposta por Flusser.

A escolha das imagens de Robert Mapplethorpe deve-se inicialmente às múltiplas formas artísticas a que recorreu para registrar suas impressões, conceitos e visão de mundo e à insistência com que lembrava a todos que era um artista e não "apenas" fotógrafo, ainda que tenha sido esse o suporte-a fotografia-que o destacou para o mundo. A temática de seu portfólio abrange do registro

sadomasoquista da cena nova iorquina dos anos 1970-1980, às Nudezes feminina e masculina, *Portraits*, Flores, Estátuas e os *Self Portraits*.

Optando, principalmente, pelo registro em preto e branco e em grande formato, experimentou vários suportes e molduras, até então incomuns para as fotografias, que eram guardadas em gavetas ou coleções e consideradas de segunda ou terceira linha para os museus, sempre privilegiando as pinturas e esculturas. Exemplo da criatividade de Mapplethorpe foi reproduzir suas fotos em tecidos, emoldurando-as depois como uma pintura. Também experimentou e registrou cenas que os museus não estavam preparados para expor de maneira tranquila ao público estadunidense. Anne Wilkes Tucker, curadora de fotografia do *Museum of Fine Arts*, Texas (EUA), ressalta que “sua estética foi antitética como a arte dessas duas décadas... ainda que não produziu um trabalho com intuito de afrontar, tampouco retrocedeu ante ao efeito que suas fotografias homoeróticas suscitavam no público” (TUCKER, 2010, s/n).

Tanto Flusser quanto Mapplethorpe estavam em busca de soluções novas para as demandas dos anos 1980 e, dessa forma, deixaram propostas reflexivas, cada qual em sua área e seu modo de expressar uma visão de mundo. Fazer com que estas reflexões dialoguem e indiquem mais hipóteses e caminhos inconclusos é o desafio a seguir.

Fotografia – pretexto para uma filosofia da imagem de Vilém Flusser

Quando Vilém Flusser, nos anos 1980, em suas palestras e aulas, exercitava a explanação e o diálogo acerca das imagens técnicas, já projetava sua constituição em pontos, pixel e ruído digital, em oposição às chamadas imagens tradicionais, caracterizadas pelos planos e superfícies em que estavam inseridas. E partia do pressuposto da existência dessas duas imagens- a tradicional e a técnica –, além de suas implicações na cultura. Em termos históricos, “as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas”, as primeiras precedem o texto, e as outras sucedem-no, ao mesmo tempo em que são produtos indiretos deste (FLUSSER, 1985, p. 19). Flusser (2009, p. 15) reforça sua tese de que as imagens técnicas “não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais, porque são fenômenos sem paralelo no passado. As imagens tradicionais são superfícies abstraídas dos volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos”.

Assim, a natureza da percepção e da recepção das imagens técnicas diferencia-se em função dos conceitos que abrigam e pelos quais nosso olhar / desejo se detêm, pressionados e prisioneiros de uma cultura “treinada” na leitura de símbolos identificáveis pela visão e razão, por exemplo, as pinturas, e, posteriormente, as fotografias, que eram ‘retratos fiéis da natureza’. Técnicas ou tradicionais, as imagens são “superfícies que transcodificam processos em cenas” (FLUSSER, 1985, p. 21) e de maneira geral, as imagens técnicas são “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis” (FLUSSER, 2009, p. 24).

Flusser alerta para o fato de que as imagens, no período histórico, estavam reclusas em “ghettos chamados ‘museus’ e ‘exposições’” (FLUSSER, 1985, p. 23), bem como alijadas do cotidiano da maioria das pessoas, e, com isso, livres do contato com os “textos baratos” (livros, jornais e revistas, popularizados pela imprensa de Gutemberg).

O autor tcheco não é muito otimista quanto ao papel social que as imagens técnicas assumiram, tendo em vista que foram chamadas a criar códigos para reunificar a cultura ocidental, então dividida em três ramos: “imaginação marginalizada pela sociedade, o pensamento conceitual hermético e o pensamento conceitual barato” (FLUSSER, 1985, p. 23). Esperava-se que o cotidiano fosse revelado pelo conhecimento (verdade), pela vivência compartilhada (estética) e pelos novos comportamentos (ética) (FLUSSER, 1985, p. 24). Contudo, não foi isso o que aconteceu, e esses comportamentos e posicionamentos político-culturais das imagens técnicas assumiram outros parâmetros, e o cotidiano inclina-se para o registro por meio de imagens técnicas, de *selfies* a experimentos científicos. A verdade das imagens técnicas foi subtraída pelo acontecer que o registro implica: com a TV, por exemplo, a estética é individualizada em diversos monitores, sejam pessoais (nas casas), ou coletivos (como em bares, consultórios). Já com as redes sociais, a ética é estetizada pela transmissão das imagens técnicas.

Hoje, quase um século após a primeira demonstração do funcionamento da televisão, feita por John Logie Baird, em 1926, e dois séculos, considerando como primeira fotografia a experiência do francês Joseph Nicéphore Niépce, em 1826, vemos que a preocupação filosófica de Flusser em precisar o conceito de *aparelho* como “brinquedos que simulam um tipo de pensamento” (FLUSSER, 1985, p. 9) e, posteriormente, discutir sobre a dimensão e o alcance destes conceitos, nos anos 1980, reflete o entendimento, e também seus *insights*, dessa época e do que viria a seguir. Ao desenvolver o conceito, Flusser afirma que “Aparelhos não trabalham. Sua intenção não é a de ‘modificar o mundo’. Visam modificar a vida dos homens” (FLUSSER, 1985, p. 28-9). Ainda que se parta do senso comum, é

possível compreender o quanto os aparelhos modificaram a vida cotidiana, bem como a socialização, em contínua transformação, advinda deles.

Nos inícios da popularização da televisão no Brasil, em meados dos anos 1960, pelo menos nos estados mais industrializados, como São Paulo e Rio de Janeiro, entre as classes trabalhadoras, um aparelho de televisão movimentava a vizinhança imediata e também a de outras ruas dos bairros para os programas mais assistidos, como o do Silvío Santos, que é exibido desde 1963; o *Programa Flávio Cavalcanti*, com sucesso nos anos 1970-1980; ou mesmo as telenovelas das principais emissoras. Os programas televisivos provocavam encontros sociais nas casas que possuíam o aparelho e, na maioria das vezes, também comandavam a programação. As reuniões semanais para programas específicos eram regadas a pipocas, bolos e sucos, mas os encontros diários, para assistir às novelas, eram menos festivos e, geralmente, não se oferecia nada. A programação infantil, no período da manhã ou da tarde, reunia as crianças da rua e, assim, e ter disciplina e ficar calado garantia poder voltar no dia seguinte.

Estas ‘experiências novas’, para as classes mais populares, nos meados dos anos 1960, foram aprendizados não apenas de comportamentos sociais, mas da criação de uma forma específica de ver o mundo por meio das imagens técnicas e de seus conteúdos. Estima-se que mais de 600 milhões de pessoas no mundo assistiram à chegada do homem à lua, no dia 20 de julho de 1969, às 23h56, e, ainda na época, a façanha estadunidense foi posta sob suspeita de que a NASA teria criado todo o cenário, no Brasil. Algumas pessoas acreditavam que se tratava de uma “armação carioca” da Rede Globo, pois conseguiu-se uma audiência recorde em São Paulo. As fotos e filmes da missão Apollo 11 foram feitas com uma câmera Hasselblad, encontrada em um armário da casa de Neil Armstrong, o primeiro astronauta americano a pisar na lua, após sua morte em 2012 (OBJETOS DA LUA..., 2015)

Enquanto a televisão reunia pessoas nas casas para assistir a um programa momentâneo, a máquina fotográfica registrava e, de certa forma, perpetuava momentos. Com Flusser, vemos que “a análise do gesto de fotografar, este movimento do complexo aparelho-fotógrafo, pode ser exercício para a análise da existência humana em situação pós-industrial aparelhizada” (FLUSSER, 1985, p. 34).

Os anos que se seguem apresentam uma ascensão no desenvolvimento, consumo e usos dos aparelhos pelas classes populares, não sem análises, ora positivas, ora negativas, do conteúdo veiculado pelas emissoras.

Nos anos de popularização da televisão, o aparelho era visto como objeto de desejo e de *status* pelas pessoas, importando menos o que se veiculava. Na fase seguinte, ao contrário, o *status* passa para o conteúdo veiculado, ou seja, havia os programas que visavam as classes populares e aqueles mais intelectualizados, com a estratégia voltada para audiências específicas nos horários em que se disponibilizava a programação, sendo que o horário das 20 horas era o da família, que se reunia para entretenimento, e mais tarde abria-se o espaço para programas como *Crítica e Autocrítica* e *Canal Livre* (Bandeirantes), *Globo Repórter* (Globo), *Vox Populi* (Cultura), entre outros.

A programação infantil e a quantidade de horas de exposição das crianças também não ficaram fora dos debates nacionais (e internacionais), que abordavam desde a qualidade gráfica dos seriados e desenhos animados até suas ideologias. Considerando que a programação brasileira não contava, na maioria dos horários, com seriados brasileiros, exceção para *Vila Sésamo* – produzida aqui com atores brasileiros, mas baseada no seriado *Sesame Street* dos EUA – e *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, a ideologia estadunidense estava presente a maior parte do tempo. Como não havia espaços para outras produções internacionais, a produção confirma o sentido de ideologia proposto por Flusser, para quem “ideologia é agarrar-se a um único ponto de vista, tido como preferencial, recusando todos os demais” (FLUSSER, 1985, p. 40).

Refletir sobre aspectos relacionados às imagens técnicas implica em reunir o social, o estético e o financeiro, para compreender o alcance dos aparelhos na experiência social, implica ainda em reconhecer o papel das imagens nas sociedades, com a popularização dos aparelhos ou, como insiste Flusser, “modelos de pensamento” e da liberdade a todo momento colocada em suspensão pelos programas/programação interna dos aparelhos, ou seja: “O homem inventou as máquinas, tendo por modelo seu próprio corpo, depois tomou as máquinas como modelo de mundo, de si próprio e da sociedade” (FLUSSER, 1985, p.81). Ocorre, como Flusser infere, que a fotografia é um brinquedo tradutor de pensamento conceitual e, tornando-se modelo de pensamento, altera a maneira como nos posicionamos frente ao mundo.

Assim, a tríade entre verdade-estética-ética, que deveria revelar-se no cotidiano, assim como na TV, também não ocorre no universo das imagens fotográficas. Flusser lembra que os fotógrafos experimentais sabem que os “problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação” (FLUSSER, 1985, p.83-4), e nessa resolução teremos encontrado saídas ou soluções para

“viver livremente num mundo programado por aparelhos” (FLUSSER, 1985, p.84).

Flusser, contudo, não considera como possibilidade filosófica a reflexão e a práxis que venham a incorporar os momentos (imagem, aparelho, programa e informação), pois estes devem ser tratados como problemas separados. Porém, devem ser pensados como momentos unidos no caso dos pós-aparelhos, quando se trata do período pós-histórico-industrial. O filósofo, como um crítico da fotografia artística, afirma que o fotógrafo pode ser livre quando duelar contra o aparelho. Concluimos que se este duelo é possível, não se pode descartar o fato de que muitos fotógrafos se vêem como artistas, porém muitos outros se colocam também como emissários de uma verdade política, científica ou do conhecimento, sendo que suas fotografias ainda retratam um período histórico ou meta-histórico, o da história da própria fotografia, o que pode ser corroborado pelas publicações lineares sobre o tema. Faz-se necessário definir o que pode ser entendido por pós-aparelhos para a situação pós-histórica-industrial. Para Flusser, o aparelho está caracterizado pelo programa que nele se encontra inserido e, dessa forma, “pode fotografar apenas imagens que constam do programa do seu aparelho. Por certo, o aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas o fotógrafo pode apenas querer o que o aparelho pode fazer” (FLUSSER, 2009, p. 27), e é o fotógrafo o encarregado de “retirar do programável o não-programável”, ou seja, criar imagens novas e, por conseguinte, oferecer informações não cabíveis no automatismo do aparelho (FLUSSER, 2009, p. 28), isto considerando que, para Flusser, informar é “produzir situações pouco prováveis e imprimi-las em objetos” e “informação é uma situação pouco-provável” (FLUSSER, 1985, p. 10)

O pós-aparelho pode então ser pensado como um aparelho que teve sua programação “burlada” pelo funcionário, ou “aquele que brinca com o aparelho e age em função dele”(FLUSSER, 1985, p. 9). Mas, também como um aparelho que se recria conforme as demandas surgidas, talvez pouco provável nos anos 1980, mas factível após o advento da *Internet of Things and Humans (#IoT)*, na qual pessoas e aparelhos cooperam entre si por meio de redes, nuvens e sensores que se adiantem às necessidades, preferências e possibilidades dos usuários: “É isso o que se espera da #IoT, na qual a comunicação multiplexada (que combina muitos sinais para os transmitir simultaneamente pelo mesmo canal), é gerida por meio de sensores distribuídos em diversos ambientes” (SILVA, 2015, p. 3).

Um exemplo pode ser o da personagem do filme *Família Addams, Mãozinha (Thing T. Thing*, no original inglês), pois está em todos os lugares, adianta-se ao que cada Addams necessita e onde

ele necessita (casa, carro, cemitério etc.) e com isso “criou uma relação comunicacional com e entre os membros da família na qual sua limitação verbal não era dificuldade” (APPLIN & FISCHER apud SILVA, 2015, p.3).

Parece bastante possível estabelecer-se um diálogo com Flusser nos termos da #IoT ou *dawearable*, “a roupa com componentes eletrônicos que se conectam com outros dispositivos para uma função específica e para a comunicação de dados” (SILVA, 2015, p. 04), entre as possibilidades abertas por esses aparelhos, porém, retomamos a ideia do pós-aparelho pensado como um aparelho que teve sua programação “burlada” pelo funcionário.

Dentre os significados possíveis para a ação de burlar, ficaremos com a que parece mais acertada ao nosso caso: fazer de maneira diferente da indicada, porém, sem modificar ou propor mudanças nessa indicação. Evidentemente, essa ação não é inocente ou desprovida de reações. Como uma dessas reações, consideraremos o ato criativo, que supera a programação do aparelho, dando margem ao imponderável, o que pode parecer contraditório, pois o imponderável é o que não pode ser avaliado; entretanto, esta margem para o imponderável prende-se ao resultado, ao efeito determinante do ato criativo para a alteração e mudança do padrão criado pelos aparelhos.

Flusser retoma o tema das imagens em ‘Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar’¹ (2011, p. 113-120) e afirma que a contrarrevolução das “tecnoimagens é superável apenas graças à faculdade nova, a ser desenvolvida, e que pode ser chamada tecnoimaginação: capacidade de decifrar tecnoimagens” (2011, p. 120).

Aceitamos aqui que essa afirmação de Flusser coincide com nossa proposta do ato criativo como a “capacidade de decifrar tecnoimagens”, entendendo-se ainda que o diálogo, como gostaria o autor tcheco-brasileiro, continua aberto para novas formulações, ou mesmo, para a alteração total de nosso posicionamento. Como foi proposto, desde o título, abordaremos a obra de Robert Mapplethorpe, verificando se nesse diálogo será possível encaminhar ainda mais nosso posicionamento teórico.

1 Rodrigo Duarte, no Prefácio dessa obra, afirma que “há indícios de que a redação de *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, tenha ocorrido entre o fim de 1980 e o início de 1981” (p.12).O que a colocaria como “complementária” do tema que estamos abordando.

Fotografia – pretexto para a arte de Robert Mapplethorpe

Retomamos um ponto anterior que pode servir para nossa explicação sobre os pós-aparelhos para o período pós-histórico-industrial: a fotografia em preto & branco. Flusser afirma que “não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto-e-branco são situações ‘ideais’, situações-limite... Mas fotografias em preto-e-branco, estas sim, existem” (FLUSSER, 1985, p.44).

Essas “situações limites” foram exploradas pelo fotógrafo estadunidense Robert Mapplethorpe. Desde quando passou a registrar seus momentos com uma Polaroid, o preto & branco foi dominante em suas composições.

Mapplethorpe nasceu em Floral Park, uma *village* incorporada ao condado de Nassau, no Estado de Nova Iorque (EUA). O censo demográfico indicava, para 2014, um total de 15.967 habitantes², em uma comunidade tradicional e conservadora, na qual a maioria de sua população se declarava católica. E nesse ambiente mais interiorano foi a infância de Robert Mapplethorpe, terceiro filho do casal Harry e Joan, que “queriam apenas levar uma vida normal juntos” (MORRISROE, 1996, p. 27).

Considerado por várias décadas como um dos fotógrafos polêmicos do século XX, pelo conteúdo de suas fotografias e obras de arte, fez seus estudos superiores no *Pratt Institute* do Brooklyn, entre 1963 e 1970. Ainda não utilizava suas criações fotográficas para as obras que incorporavam imagens, as quais selecionava de diversas mídias impressas e distribuía também em vários meios, entendendo que a pintura era uma forma e, talvez nem a melhor, para expressar suas ideias.

Na trilha aberta por Marcel Duchamp (1887-1968), muitas décadas antes, o artista Mapplethorpe procura desconstruir-reconstruir-desconstruir outra vez a arte contemporânea, consciente de que isso poderia ser um clichê perigoso, pois certamente, grande parte dos artistas de Nova Iorque, em meados dos anos 1960, estavam nessa mesma trilha e perspectiva, alguns com sucesso, como é o caso de Andy Warhol, por sinal, uma das influências de Mapplethorpe, que muito fez para conhecer e ter reconhecida sua arte pelo criador de “32 latas de sopa Campbell”.

Conforme o próprio fotógrafo descreve, sua proposta era apresentar o corpo como uma escultura:

2 USA Census. Disponível em <<http://www.census.gov/searchresults.html?q=floral+park&search.x=0&search.y=0&search=su bmit&page=1&stateGeo=none&searchtype=web>> Acesso em 29 Jan. 2016.

“Se eu tivesse nascido cem ou duzentos anos atrás, eu poderia ter sido escultor, mas a fotografia é um meio muito mais veloz para poder ver e fazer escultura” (MAPPLETHORPE, 2011, s/n). Isso implicará em que todos os temas sejam vistos como objetos, sejam eles sexuais, *portrait*, estátuas ou crianças, o corpo era o meio que subvertia a forma (MARTINEAU & SALVESEN, p. 123). Isso pode ser verificado nas fotos 1 e 2, as quais apresentam a composição escolhida por Mapplethorpe para o corpo humano e para a estátua. Em ambas, o corpo tensionado expõe músculos, luzes e sombras e, também em ambas, o corpo é um objeto desvendado. Ele não esconde suas linhas e simetrias perfeitas, suas cores marmorizadas e sua luz – totalmente – exterior, transformada a partir da ação do fotógrafo e sua reprodução em preto e branco, pelo processo de gelatina e prata. Na fotografia do corpo masculino, o contraste entre a luz intensa e a sombra revela um efeito ambíguo de complementaridade e oposição, como se somente na junção de pólos opostos houvesse a possibilidade de um perfeito equilíbrio. Não se pode negar que haja eroticidade na imagem, entretanto, há uma eroticidade transformada para apelar para os sentidos. O olho passa a apalpar as formas e suas texturas, em um corpo que se revela poeticamente reinventado. Opera-se aqui com uma subversão do valor de uso da imagem homoerótica.



Figure 1. Dans S., 1980.



Figura2. The Sluggard, 1988.

O artista nova-iorquino viveu a cidade estadunidense no auge do movimento *hippie*, suas experimentações lisérgicas, o amor livre, a contracultura, as artes como expressão da juventude, descontente com os anos pós-guerra nos quais foi criança. No verão do Amor de 1966³, Mapplethorpe experimentou pela primeira vez o LSD, e em suas visões “descrevia como se flores comuns haviam subitamente se transformado em adoráveis figuras de desenho animado, com rostinhos espertos e bochechas rechonchudas” (MORRISROE, 1996, p. 60). Os temas florais dessa “experiência reveladora” serão retomados nos anos posteriores, quando começa a fotografar flores, espécie de contraponto e complemento dos temas sexuais. Inclusive, temas florais eram comuns na psicodelia *hippie* depois do

3 Há algo de contraditório na expressão “Verão do Amor” (Summer Love), pois os direitos autorais sobre ela pertencem a Bill Graham Enterprises (1931-1991), de San Francisco Bay, o “rock concert promoter” de músicos como Janis Joplin, GratefulDead, Jefferson Airplane.

verão do amor, a minissaia lisa que havia surgido em 1964, em Londres, agora era florida (MILES, 2006, p. 91).

A mídia underground californiana unia-se ao propósito de um mundo de amor, flores, ácido e paz. Em São Francisco, a publicação P.O. Frisco (*Psychedelic Oracle Frisco*) foi para as ruas, ou apenas para a *Haight Street*, então reduto dos *hippies*, financiada pela loja *Psychedelic Shop*. A edição contava com uma receita de bolacha de maconha, o obituário do artista Ron Boise e artigos sobre o Vietnã, e o expediente indicava a direção para os interessados em cooperar com os próximos números (MILES, 2006, p. 104). Já o *The Diggers*, de cunho mais materialista, tentava “despertar algumas pessoas e fazer-lhes ver o absurdo que estava implícito no transcendentalismo psicodélico que defendiam os Xamãs autoproclamados e fabricados pelos meios de comunicação”, afirmava o fundador do Diggersm, EmmettGrogan (1942-1978).

Em Nova Iorque, o movimento *hippie* também estava em alta, e Mapplethorpe assumiu o slogan *Sexo, drogas e rock’n’ roll* como um modo de vida. Após a primeira ‘viagem ácida’, “durante os quase vinte anos seguintes de sua vida, Mapplethorpe iria usar drogas quase diariamente – maconha, anfetaminas, quaalude, ácido, cocaína e nitrito de amila, elas permitiram-lhe silenciar os sensores internos”. (MORRISROE, 1996, p. 60-1). Mapplethorpe partiu para uma cultura química que aumentasse seu potencial criativo e sexual, sem trazer-lhe as culpas e dúvidas da misticade sua formação cristã, outro ingrediente importante de sua arte e de sua vida como um todo.

Assim, é na Nova Iorque *hippie* do *East Village*, em 1967, que reencontrará Patti Smith, que se tornou sua companheira por toda a vida. Ambos com 20 anos de idade e o único objetivo de tornarem-se famosos com sua arte. Ambos vindos de lares cristãos e com pais pouco comunicativos, aos quais queriam mais acesso. Ambos pouco à vontade com a sexualidade que seu gênero lhes cobrava naquela época. “Era difícil dizer onde Robert começava e cessava Patti – disse Judy Linn, aluna do Pratt [Institute] e fotógrafa. – Juntos, eles transpiravam todo tipo de possibilidades sexuais” (MORRISROE, 1996, p. 71).

Moraram e criaram juntos em seu apartamento que representava *La Bohème*, o qual era decorado com adereços religiosos, místicos e um altar para cultuar seus objetos. Eles trabalhavam durante o dia em casas comerciais e durante a noite em sua arte. Após um período, Patti Smith concordou com Mapplethorpe para que ficasse a “fábrica de arte”, e ela sairia para conseguir o dinheiro para viverem,

enquanto não fossem famosos.

Tempos depois, Patti, com um novo namorado, abandonou a vida na “fábrica de arte”. Mapplethorpe não conseguiu aceitar a despedida, e anunciou: “Por favor, não vá. Por favor, se você for vou me tornar gay” (MORRISROE, 1996, p. 76). Os dois passaram a buscar suas próprias personalidades, separados fisicamente, entretanto, viam-se diariamente de alguma forma. Mapplethorpe enamorou-se de um conhecido de sua escola de arte, e Patti ficou em Paris uma temporada. E em julho de 1969, voltaram a morar juntos e foram para o lendário *Chelsea Hotel*. O hotel foi importante na formação de uma rede de contatos, que muito auxiliou os dois artistas em sua carreira. E ali é que Mapplethorpe “descobre” a fotografia. Anteriormente, trabalhava com colagens de imagens, retiradas de revistas, e *assemblages* na temática *gay* e religiosa. Sua primeira experiência foi com a Polaroid, e não via a fotografia como uma forma de arte e, tampouco tinha intenção de leva-la a sério (MORRISROE, 1996, p. 89). Entretanto, seu contato diário com a fotógrafa Sandy Daley e os experimentos que ela fazia com fotografia e cinema acentuou seu interesse pelo suporte.



Figura3. Patti Smith e Robert Mapplethorpe, anos 1970.

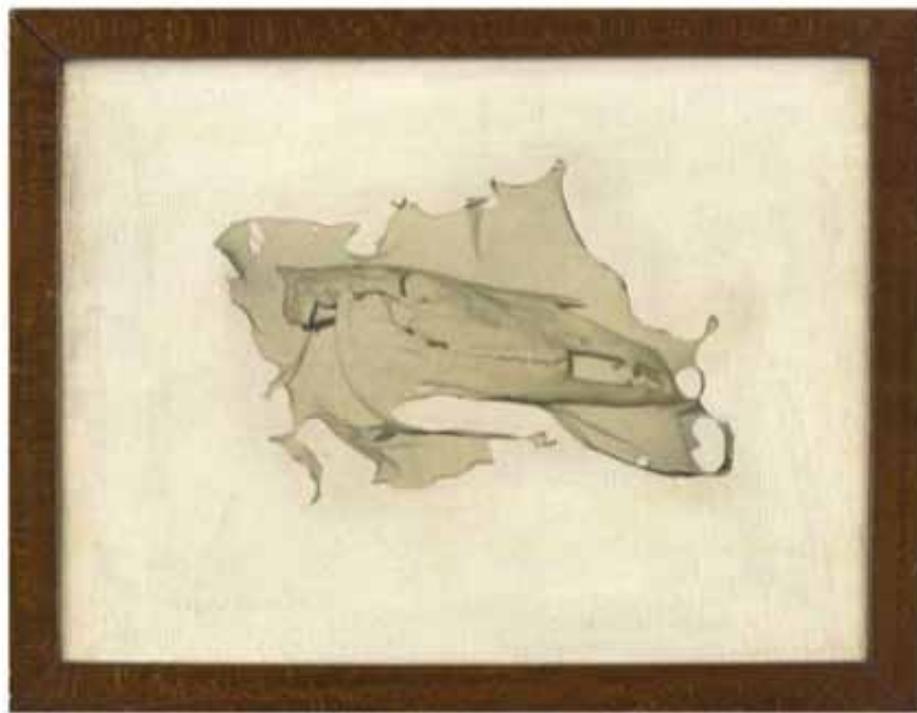


Figura4. Sem título, 1967.

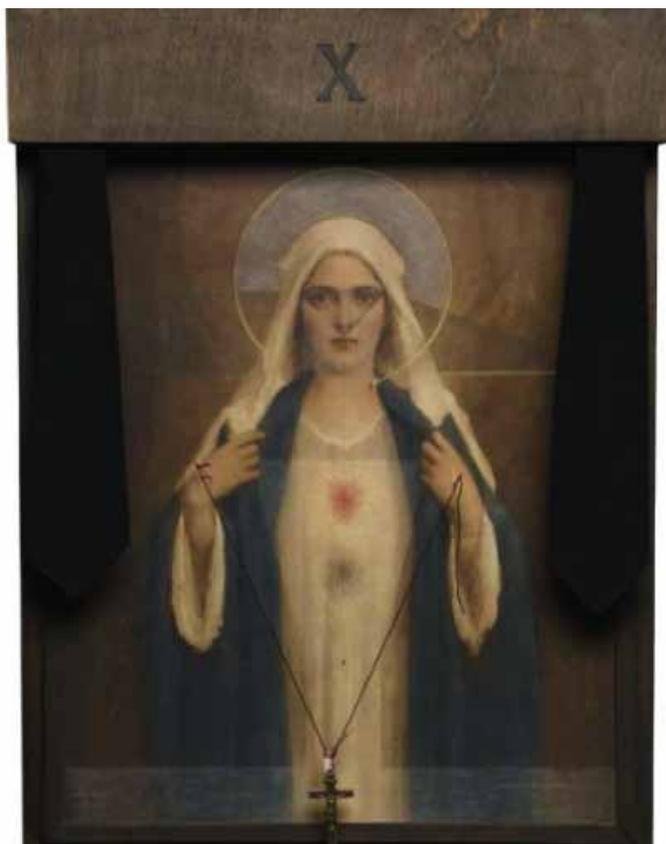


Figura5. Sem título, 1969.

A primeira exposição individual de Mapplethorpe, intitulada de “Polaroids, aconteceu em 1973, na Light Gallery, na cidade de Nova Iorque, causando impacto desde o convite, que trazia Mapplethorpe nu, “segurando uma câmera e tendo seu pênis coberto por uma mancha adesiva” (MORRISROE, 1996, p. 153). E ali estavam reunidos os temas de sua carreira: *portraits*, flores e imagens sexuais.

A “técnica” inicial de Mapplethorpe era fotografar tudo e todos com sua Polaroid. Um diferencial das fotos foram as molduras que desenvolvia com Robert Fosdick, um marceneiro que materializava aquilo que o artista imaginava para suas fotografias: “Ele acreditava firmemente na divisão entre arte e ofício” (MORRISROE, 1996, p. 160).

Em 1971, em uma visita a Londres, Mapplethorpe, com seu mecenas e amante, Samuel Wagstaff, após conhecer o diretor da Galeria Sotheby’s, apresenta a ele seu portfólio de fotografias. A impressão

que o diretor teve das fotografias foi marcante: “Comecei a olhar as fotos e fiquei boquiaberto, sem palavras – não por pudicícia, mas pela mera força cruel das imagens” (MORRISROE, 1996, p. 172). E completa suas impressões como crítico de arte: “A pornografia é um árduo desafio, mas o trabalho de Robert conseguia ser intensamente pessoal e ainda assim falar em um âmbito artístico mais amplo. Era totalmente franco, mas com uma elegância do olhar que o tornava eletrizante” (MORRISROE, 1996, p. 172).



Figure 6



Figure 7

Nessa busca de Mapplethorpe pela forma clássica perfeita, pelo instante único, carregado de simbologias, duplos sentidos e ironia, talvez as fotos mais polêmicas sejam as de crianças, ainda que seja consenso entre aqueles que o conheceram que não pedia nenhuma posição ou pose específica para as crianças, inclusive tendo declarado ao fotógrafo Gilles Larrain, em 1980, que ninguém controla as crianças. A proposta é registrar a inocência, a alegria e a liberdade despreocupada, quase inconsciente do mundo ao redor.



Figure 8

Duas fotos que causaram mais polêmica foram as de Rosie e a de Jessie McBride, de 1976, ambas pertencentes ao *Guggenheim Museum* de Nova Iorque, nas quais as crianças deixam a vista seus órgãos genitais. Na época, os familiares não consideraram nada de pornográfico ou ofensivo. Entretanto, quando as fotos foram dispostas em exposição em conjunto com as de sadomasoquismo, o tema da pornografia infantil veio à tona.

No oposto do infantil, Mapplethorpe também registrou idosos, como foi o caso de Louise Bourgeois, em 1982, então com 71 anos, e segurando uma obra-prima de sua autoria.



Figure 9 - Louise Bourgeois, em 1982

A pintora Alice Neel, fotografada por Mapplethorpe, em 1984, pouco antes de falecer, parece estar suspirando, cansada da vida.



Figure 10 - Alice Neel, 1984

Apesar da força e energia que as fotografias de Mapplethorpe sugerem, seus retratados afirmavam que não era invasivo e não exigia roupas extravagantes ou posições de seus retratados. Sua metodologia, por sinal, consistia no fortuito, pois não verificava a intensidade das luzes e nem o enquadramento, segundo seu irmão e também fotógrafo, e naquela época seu assistente de estúdio, Ed Mapplethorpe⁴: “Simplesmente acendia o canhão de luz a plena força e mantinha o obturador da

4

Em 2007, o *New York Times* publicou uma série de entrevistas com Ed Mapplethorpe, intitulada *How Edward Mapplethorpe*

câmera na abertura 16" (MORRISROE, 1996, p. 295). E o fotógrafo Gilles Larrain complementava: "Robert realmente se intimidava com qualquer coisa que fosse técnica demais" (MORRISROE, 1996, p. 295).

Na década de 1980, Mapplethorpe alcança a fama que perseguiu durante toda a sua carreira, e a partir daí foram muitas exposições individuais, em vários locais, e sua obra estava em alta no mercado de arte, com muitas galerias disputando a sua representação nas principais cidades do mundo.

E em 9 de março de 1989, falece, em Boston, no *Deaconess Hospital*, no qual havia buscado a internação, no final de fevereiro, na esperança de tratar-se com uma nova droga, chamada CD-4. Mas seu quadro complicava-se dia a dia, e não chegou a receber a dose.



Figure 11 - LEAF, 1989

Got His Name Back His long, tortured road through art, drugs, and brotherhood, na qual descreve sua vida, carreira, dificuldades depois da morte do irmão em 1989. Disponível em < <http://nymag.com/arts/art/features/37644/> > Acesso em 30 jan. 2016.

O ato criativo como a “capacidade de decifrar tecnoimagens”

Afirmamos no início que, tanto Flusser quanto Mapplethorpe, representantes que são dos anos 1980, estavam em busca de novos caminhos para pensar e fazer o seu momento. E que, as tecnoimagens, para as quais Flusser detém suas análises, e já não as reconhece em sua essência como imagens, deveriam servir-nos para a reflexão, tendo a obra de Mapplethorpe como uma possibilidade aberta.

Voltemos então a mais uma série de imagens que nominamos como *The Mapplethorpe's eye*.



Figure 12 Mapplethorpe's eye

As duas primeiras seqüências de olhos do artista foram retiradas de seus *self-portraits*, e a

última é uma composição que reúne um olho de quando Mapplethorpe tinha em torno de 17 anos, e a outra, é de suas últimas fotos, em 1988, já prestes a morrer.

Nestas sequências apresentamos o instrumento pelo qual o artista buscava o significado do mundo: não por acaso, sua primeira câmera foi uma Polaroid, com revelação instantânea, rápida, imediata, nervosa, pronta. Como seu irmão revelou, e seus conhecidos confirmavam, quanto mais técnica, menos o fotógrafo ficava à vontade para criar.

Talvez possa parecer poético afirmar que o ato criativo de Mapplethorpe decifrava as tecnoimagens pelo olhar, e as registrava com rapidez, temendo perder esse olhar peculiar e instantâneo para o momento posterior. A temporalidade efêmera da pós-história proposta por Flusser é captada no instante, burlando a programação da máquina pelo acaso. O crítico de arte, o inglês Edward Lucie-Smith, afirma que “...o primeiro Mapplethorpe não era brilhante, entretanto Robert foi um caso de Síndrome de Criatividade Adquirida. Estudava, absorvia tudo, e conseguiu florescer. Como formalista, alcançou ao fim a fusão artística, transcendente”. (FRITSCHER, 1995, p. 30). Ao transcender, por meio da observação atenta de seu próprio tempo, de sua cultura e de seus aparatos técnicos, é que talvez Mapplethorpe tenha superado o uso da câmera como aparelho, alcançando e realizando a pós-modernidade, criando uma pós-fotografia para uma pós-história.

Há que se destacar também que Mapplethorpe “foi um dos primeiros artistas que utilizou sua própria imagem com o objetivo de transgredir o tema tradicional e enfrentar o estereótipo do homem “duro” e o da mulher “bonita e submissa” (COLEMAN, 2004, p. 11).

Embora seu objetivo sempre tenha sido o de encontrar a fama, Mapplethorpe não possuía a intenção de ser fotógrafo, o que talvez tenha implicado em uma espécie de luta contra a programação do equipamento, premissa apontada por Flusser como um princípio da fotografia artística, talvez uma não intencionalidade de registro fotográfico, mas um novo uso, o da câmera como uma forma de experimentar o corpo, de esculpi-lo com a luz, assim como os demais objetos – idosos, crianças, corpos homoeróticos e ele mesmo-, reinventados na plenitude de suas formas e texturas, esculpidas pelo olho e pela luz.

Mapplethorpe, como um mau funcionário, negou-se não apenas a seguir o programa imposto pela máquina, mas também revela, com seu olho transgressor, novas possibilidades para os objetos,

cenas e seres registrados pelo complexo fotógrafo-aparelho, nesta ordem, fazendo do aparelho um funcionário de seu olhar transformador.

O ato criativo assim estaria aliado à máquina para transgredir e ao mesmo tempo apropriar-se das possibilidades programadas, para assim novamente transgredi-las, ao ponto do estranhamento retirá-la do seu segmento de consumo e uso, ou seja, as polaroids criadas por Mapplethorpe transcendiam a própria marca e seu uso, cravando formas em preto & branco (e seus tons de cinza) na visão do espectador. Ainda, o artista eleva o sadomasoquismo como um tema artístico e colecionável e também como uma desprogramação. Suas imagens, reconhecidas no mesmo patamar de qualquer outra forma artística, respondem à luta que travou para ser reconhecido como artista, e não como *fotógrafo gay* ou qualquer outra aceção reducionista que a crítica de arte ou a intelectualidade gostariam de impingir-lhe.

Referências bibliográficas

COLEMAM, Catherine. *Nueva tecnología + nueva iconografía = nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del MNCARS*. In: *Nueva tecnología. Nueva iconografía. Nueva fotografía*. Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Cuenca: Fundación Juan March, 2004, p. 11-26. 14 septiembre - 4 diciembre 2004 Museud'ArtEspanyolContemporani, Palma, Museo de Arte abstracto español, Cuenca y Fundación Juan March.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FRITSCHER, Jack Mapplethorpe. *El Fotografo del Escandalo*. Barcelona: Editorial Martinez Roca, 1995.

HUICI, Fernando. *El fotógrafo Robert Mapplethorpe muere en Boston, victima del SIDA, a los 42 años*. Disponível em <http://elpais.com/diario/1989/03/11/cultura/605574003_850215.html> Acesso em 29 Jan. 2016

MAPPLETHORPE, Robert. Catálogo de Exposição Robert Mapplethorpe na Fondazione Forma per la Fotografia, Milão Itália. Dal 2 dicembre 2011 a 15 de Aprile 2012.

MARTINEAU, Paul & SALVESEN, Britt. *Robert Mapplethorpe: The Photographs*. J. Paul Getty Museum; 1 edition (March 15, 2016), Los Angeles/EUA [Lecture by Amazon Look Inside].

MILES, Barry. *Hippie*. Barcelona: Global Rhythm Press S.L., 2006.

MORRISROE, Patricia. *Mapplethorpe*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

OBJETOS DA LUA são encontrados em armário do astronauta Neil Armstrong. 10/02/2015, 19h08. Disponível em: <<http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2015/02/objetos-da-lua-sao-encontrados-em-armario-do-astronauta-neil-armstrong.html>> Acesso em 10 Jan. 2016.

SILVA, Paulo Celso. *Um modelo global de comunicação urbana: o caso da Smartcity Barcelona*. Inédito.

SILVEIRA, Juzelia De Moraes. *Robert Mapplethorpe: Diálogos e olhares sobre a sexualidade na arte contemporânea*. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Pesquisa em Arte e Visualidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), 2009.

TUCKER, Anne Wilkes. *Eros and Order*. Catálogo de Exposição Robert Mapplethorpe. Malba – Fundación Constantini, Buenos Aires, Argentina, 4 de Junio al 2 de Agosto de 2010.