

TENSÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM: O DISCURSO HOMOERÓTICO NA ESCRITA RECENTE DA HISTÓRIA DA ARTE

Ricardo Henrique Ayres Alves¹

Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) são pesquisadoras que investigam as características do livro ilustrado. Ainda que os livros de história da arte não estejam necessariamente incluídos nessa categoria, algumas das suas considerações sobre a relação entre a palavra escrita e a imagem são interessantes para pensarmos as publicações da área de Artes Visuais, que por abordar imagens se utiliza largamente de reproduções.

Partindo da concepção semiótica de que as palavras escritas e as imagens são de naturezas diferentes, sendo respectivamente signos convencionais e icônicos, as autoras afirmam que o leitor pode começar a sua leitura por uma ou por outra classe de signos, e que a tensão entre ambas vai sendo produzida de forma cíclica, quando o leitor vai e volta entre elas. Esse processo de retroalimentação auxilia a interpretação, e quando lemos um texto onde existam imagens, suas sucessivas leituras não são uma repetição, mas sim, um “(...) uma concatenação sempre expansiva do entendimento (NICOLAJEVA e SCOTT, 2011, p.14).”

Dessa forma, não é difícil aferir que a presença de imagens junto ao texto e as tensões produzidas por esta relação são mecanismos de produção de discursos. Logo, para pensarmos a discursividade da história da arte, me parece que não podemos apenas interpretar seus textos, mas também as imagens que os ilustram e os sentidos que elas provocam.

Em um artigo recente², no qual analisei o discurso de algumas publicações sobre o artista Luiz Henrique Schwanke (Joinville, 1951 – 1992), pude perceber o quanto a presença da imagem pode influenciar o sentido do texto. Diante de uma bibliografia pudica que frequentemente negligenciava na produção do artista seu conteúdo erótico, e em especial o homoerótico, identifiquei uma série de estratégias na relação entre texto e imagem. Em alguns casos, diante de uma imagem de explícita conotação erótica, o texto procurava minimizar essa potência, indicando outros caminhos. Em alguns casos, não havia nenhuma menção ao erotismo, em outros, essa característica era comentada de forma vaga e imprecisa.

No entanto, dentre o conjunto de publicações analisado, o livro *Schwanke: Rastros*, organizado por Walter Guerreiro (2011) se destacou por uma proposta discursiva diferenciada. Na introdução desta

¹ Doutorando e Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRGS. Professor da EMBAP-UNESPAR. Bolsista Capes.

² A comunicação *O discurso homoerótico latente na obra de Luiz Henrique Schwanke* foi apresentada no XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Arte em ação (2016) na UNICAMP, Campinas, SP. Os anais do referido evento ainda não foram publicados.

coletânea, que tem por foco a discussão sobre a obra gráfica de Schwanke, o organizador afirma sua intenção de não sublimar ou contornar a potência erótica dos trabalhos quando esta se presentifica. Guerreiro inclusive pontua o desejo homoerótico como um elemento de destaque na produção do artista, comentando também a presença de figuras eróticas de mulheres e andrógenas.

Nem todos os textos da coletânea discutem o erotismo, e em alguns, é perceptível a intenção de negligenciar este tema ou de desmerecer sua manifestação. Neste sentido, o texto de abertura do livro funciona quase como um antídoto. No entanto, é no uso das imagens que o autor confirma sua posição: se na introdução ele menciona diversos trabalhos de Schwanke, é ao longo do livro que ele apresenta tais imagens de forma dispersa. Sua seleção percorre diversas séries do artista, muitas delas pouco conhecidas, e grande parte de conteúdo e potência erótica incontornáveis.

Essa estratégia me chamou a atenção por diversos motivos: em nenhuma outra obra sobre o artista eu havia visto uma seleção que fosse tão completa e que evidenciasse de forma tão clara a presença do erotismo, sendo importante pontuar que a escolha destas ilustrações gera uma série de tensões com os diversos textos da coletânea. Diante de um grande presença de ilustrações eróticas, uma breve menção sobre o tema em um texto ganha potência, corroborando este aspecto que o organizador pontuara como importante.

Encontrei na proposta de Guerreiro o desejo de abordar o erotismo, e principalmente o homerotismo, negligenciados nas análises da obra de Schwanke. Mais do que isso, percebi que a sua estratégia procurava friccionar textos e imagens. Tal experiência me fez refletir então sobre o quanto os livros de história da arte podem construir discursos a partir da seleção das imagens que o compõem e da sua relação com o texto escrito.

Lembrei-me então de um episódio que havia acontecido comigo durante a graduação. Em livros que abordavam a arte do final do século XX, era frequente a menção a Robert Mapplethorpe (Floral Park, 1946 – Boston, 1989) e a polêmica que envolveu sua exposição póstuma, *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, censurada em 1989. Os textos mencionavam fotos eróticas de práticas sadomasoquistas e outras imagens que haviam chocado o público conservador. No entanto, as imagens que acompanhavam tais textos sempre me pareciam inofensivas e sem apelo o bastante para serem censuradas. Um exemplo era o texto de Eleanor Heartney (2002), ilustrado por *Dennis Speight* (1983), uma fotografia de Mapplethorpe de um jovem negro, Dennis, que segurava um ramalhete de copos de leite. Ainda que o jovem estivesse sem roupa, o enquadramento nos permitia ver apenas acima de sua cintura. Uma fotografia sem órgãos genitais ou qualquer menção explícita ao sexo, apenas o esculpido corpo do modelo e flores.

Acabei aceitando que o público norte-americano era realmente muito conservador, e só fui entender a dimensão desta polêmica quando folhee um grande catálogo sobre a obra de Mapplethorpe e em

suas páginas, encontrei as imagens da série *X Portfolio*. Diante de imagens de fist fucking³ e de penetração do canal da uretra com o dedo, percebi que os livros que eu havia lido comentavam a polêmica, mas que não se permitiam ilustrá-la de forma coerente, utilizando imagens mais amenas.

Desta forma, motivado tanto pela reflexão decorrente da análise do discurso historiográfico sobre Schwanke, quanto pela memória sobre meu desconforto em relação à abordagem de Mapplethorpe, decidi analisar alguns textos que mencionassem a polêmica em torno da produção do artista, e que simultaneamente utilizassem imagens, para investigar essa relação.

A primeira obra analisada possui o pretensioso título *Tudo sobre arte* (2010). O organizador Stephen Farthing propõe um enciclopédico projeto e inscreve o trabalho de Robert Mapplethorpe no item *Ascensão da arte fotográfica*, escrito por Carol King, uma das 41 pessoas que compõe a equipe responsável pelo livro.

Sobre o fotógrafo, King menciona seu caráter transgressivo e o tema homoerótico, que foram considerados ousados. Comentando a fotografia *Ajito* (1981), que ilustra o texto, afirma que seus nus clássicos eram respeitados, mas que Mapplethorpe “(...) extrapolou corajosamente esses limites (KING in FARTHING, 2010, p.493).” Essa obra apresenta um homem negro sentado e encolhido que cerca suas pernas com os braços. Apesar do corpo nu, nenhum órgão sexual ou mesmo o rosto do modelo aparecem na fotografia. A autora comenta que imagens sadomasoquistas como *Autorretrato*⁴ (1978), na qual o artista se apresenta com um chicote em seu ânus, foram censuradas em Washington e São Francisco. Essa obra, apesar de comentada, não aparece ao lado do texto como a anterior.

Farthing (2009) também é responsável pela organização de outro empreendimento enciclopédico, o livro *501 grandes artistas*. Nessa publicação, o verbete dedicado a Mapplethorpe é de autoria de William Davies, um dos 42 colaboradores do projeto. As duas páginas dedicadas ao artista são divididas da seguinte forma: a primeira contém o texto e um pequeno retrato de Mapplethorpe de 1985, e a segunda é ocupada completamente pela reprodução de *Ajito*⁵ (1981). Essa imagem, ainda que apresente pose semelhante, difere da anterior por apresentar o perfil do modelo, permitindo a visualização de outras partes de seu corpo, como um trecho de seu rosto, o peito, o mamilo, as coxas. Ao fundo, seu pênis e saco escrotal formam uma sombra sem profundidade, um contorno que permite visualizar suas dimensões e formato, mas não sua superfície e volume.

Sobre o texto, Davies começa afirmando que o fotógrafo ficou conhecido pelas suas imagens sexualmente explícitas e pelos escândalos gerados por elas, mas que isso não dava a real medida de seu

³ Prática sexual que consiste na penetração anal realizada com o punho (do inglês, fist).

⁴ Essa imagem é encontrada em outras fontes com o título *Self-portrait with bullwhip*.

⁵ A grafia que aparece neste livro difere do anterior, no qual se escreve *Ajito*.

valor artístico. Importante dizer que os escândalos não são comentados, compondo uma ideia um tanto quanto abstrata. O autor prefere ocupar o espaço disponível relatando a formação de Mapplethorpe, e os retratos de celebridades feitos por ele.

Na sequência, relata que a certa altura o artista passou a produzir flores e nus, afirmando que as referências nestes últimos oscilavam entre a estatuária clássica e os atos sexuais explícitos. Sobre isso afirma que: “Se tais obras são aceitáveis para um artista produzir, expor publicamente e vender como arte é um debate que embora importante, deixa de levar em conta a qualidade estética da produção de Mapplethorpe (DAVIES *In FARTHING*, 2009, p.560).” Afirmando a importância do debate, mas fugindo dele, Davies opta por afirmar que o artista havia declarado tratar de todos os seus temas de forma semelhante, citando a máxima de Mapplethorpe de que fotografar uma flor não é muito diferente de fotografar um pau.

O autor conclui o texto com a seguinte afirmação: “Nesse sentido, as fotografias de Mapplethorpe são construções artificiais e cosméticas que privilegiam os efeitos superficiais em detrimento do conteúdo, abordagem que a crítica especializada e o público em geral nem sempre sabem valorizar (DAVIES *In FARTHING*, 2009, p.560).” Ou seja, Davies conclui o texto diminuindo a importância do tema homoerótico na obra de Mapplethorpe, conceituando sua produção como um mero exercício formal.

Em *El cuerpo del artista*, livro organizado por Tracey Warr e com ensaio de Amelia Jones, Mapplethorpe é citado em alguns momentos esporádicos no texto de apresentação, porém sem muito aprofundamento, sendo associado aos preceitos da autorreferencialidade e ao conceito de autoperformance fotográfica. Na segunda parte da publicação, são apresentadas imagens de diversos artistas divididas em determinadas sessões. *Self-portrait with bullwhip* (1978) está inserida em *Representações da identidade*, o que reforça questões discutidas no texto de abertura. Aqui, é apresentada uma das fotografias do artista que tematiza práticas sexuais não ortodoxas: Mapplethorpe apresenta-se de costas sob um pequeno apoio, segurando um chicote que sai de dentro de seu ânus, tocando o chão com a outra ponta. O artista segura o instrumento que reforça o caráter BDSM⁶ de seu traje, encarando o público ao voltar sua cabeça para trás.

O texto relata que, segundo o artista, essa imagem retratava a parte mais profunda de si e também como era sua vida cotidiana. A autora também comenta a simultaneidade da apresentação formal com o conteúdo subversivo da fotografia. Curioso notar no entanto, que apesar de discutir a sexualidade presente na produção do artista, em nenhum momento ela fala em homossexualidade ou homoerotismo, referindo-se somente à prática do BDSM, ainda que afirme que os símbolos utilizados pelo artista permitem que possam ser interpretadas suas relações sociais e sexuais.

⁶ Sigla para "Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo", conjunto de práticas também denominadas como sadomasoquistas que denominam praticantes de certas modalidades sexuais.

Já Douglas Crimp em *Sobre as ruínas do museu* (2005), não deixa nenhuma questão subentendida, explicando o passo a passo do imbróglio que envolveu o artista.

Ele teve início com o cancelamento pela Corcoran Gallery da exposição Robert Mapplethorpe: *The Perfect Moment*, atingiu o ápice com a aprovação da emenda de Jesse Helms a uma lei de recursos do NEA (National Endowment of Arts – Fundação Nacional para as Artes), e terminou, por certo tempo, depois da absolvição – da acusação de “promover obscenidade” e de “utilizar ilegalmente um menor em peças voltadas à nudez” – do Cincinnati Contemporary Arts Center e de seu diretor por terem montado a mesma exposição (CRIMP, 2005, p.8).

A questão do homoerotismo é discutida amplamente pelo autor, que analisa as fotografias de Edward Weston apropriadas por Sherrie Levine, nas quais o fotógrafo apresenta imagens de seu filho, Neil, que remetem a uma certa iconografia homoerótica e estatuária. As duas primeiras imagens de Mapplethorpe no texto são apresentadas com duas imagens de Levine, induzindo a comparação com uma iconografia estabelecida na história da arte. Assim, apesar das poses nuas, tanto a primeira delas, *Michael Redd* (1987), que apresenta o musculoso modelo de costas e *Charles* (1985), que apresenta o torso frontal de outro modelo entre o queixo e a cintura, evocam a sexualidade e a tradição em poses comportadas.

No entanto, chama a atenção que ambos os corpos sejam de modelos brancos, o que pode ser motivado pela proximidade de tom de pele presente nas fotografias produzidas por Weston e apropriadas por Levine, assim como pela proximidade com o mármore, clássico material escultórico. Ao fim do texto, Crimp insere *Sem título* (1981), a fotografia lateral do corpo de um modelo negro que recorta o espaço entre o umbigo e os joelhos do modelo, apresentando seu pênis que repousa junto ao corpo, adormecido.

O autor é o único a oferecer um amplo panorama que contextualiza a polêmica em torno do artista, comentando o quanto as imagens BDSM causaram desconforto por não serem imagens eróticas estabelecidas para o senso comum. Além disso, Crimp pontua o preconceito com a homossexualidade de Mapplethorpe e a crise da aids, fato histórico diretamente ligado ao rechaço por uma exposição desta natureza.

Crimp ainda relata a tensão entre a formalidade e o tema das imagens pela acusação e pela defesa do caso de Mapplethorpe, concluindo que a defesa acabou vitoriosa justamente pela inserção das imagens em um discurso museológico, ou seja, apelando para seus aspectos formais. O autor ainda ilustra essa situação com a descrição da curadora de *The Perfect Moment*, Janet Kardon da obra *Self-portrait with bullwhip* (1978), que a mesma chama de estudo figurativo:

A figura humana é centralizada. A linha do horizonte situa-se após o segundo terço do sentido de baixo para cima, quase nas proporções clássicas dois terços/um terço.

O modo como a luz se difunde, fazendo-se presente à volta toda da figura, é muito simétrico, o que é bem característico de suas flores (CRIMP, 2005, p. 11).

Apesar deste comentário, Crimp não coloca a imagem em seu livro, contrastando um texto aguerrido e minucioso com a utilização de imagens sutis. Esta estratégia não diminui a potência de sua teoria, mas é no mínimo curiosa.

Em *The Invisible Dragon – Essays on Beauty* (2012), David Hickey dedica um capítulo ao fotógrafo, chamado *Nothing like the Son: On Robert Mapplethorpe's X Portfólio*. Hickey conta sobre seu primeiro contato com as fotografias dessa série, e que elas pareciam algo que o artista produzia quando não estava trabalhando, ainda que hoje tenham sido abraçadas pelo discurso hegemônico do campo artístico. No entanto, ele destaca que o impacto das imagens está não no que elas falam sobre sexo, mas sobre o que dizem a respeito da arte.

O autor apresenta uma interessante tese, a de que ao longo da história da arte, os criadores se utilizaram do pseudônimo da beleza formal para apresentarem suas ideias e trabalhos. Ou seja, a beleza em Mapplethorpe pode ser considerada enquanto estratégia, possibilidade discursiva de inscrever seu trabalho no mundo. Esse pensamento é ilustrado pela seleção de imagens, algumas das mais intensas dos livros consultados. *Lou* (1978) apresenta um homem que segura seu pênis com uma das mãos e que penetra sua glândula enfiando a ponta do dedo mindinho em sua uretra.

Em *Helmut and Brooks* (1978), temos uma cena de fist fucking. O punho (fist), apesar de denominar a prática é apenas uma das partes que podem adentrar o corpo do outro, sendo possível inserir em determinados casos boa parte do antebraço. Essa imagem encerra um circuito de penetrações apresentadas pelo artista, que antes das imagens de Mapplethorpe, iniciou o texto com a pintura *A incredulidade de São Tomé* (1601-1602), de Caravaggio, na qual São Tomé, o incrédulo, enfia o dedo na ferida de Cristo.

Este breve conjunto de objetos de análise permite perceber a variabilidade da relação entre texto e imagem. Para mim, apenas os escritos de Hickey (2012) parecem coerentes em termos de escrita e ilustração, pois o autor discute o erotismo e o impacto das imagens sadomasoquistas e as insere na sua publicação. Crimp (2005), apesar de discutir estas questões com profundidade, acaba por utilizar imagens amenas. Uma evidência desta opção é o fato de citar a descrição do retrato de Mapplethorpe com o chicote no ânus sem apresentar a imagem, algo que acontece também em um dos livros organizados por Farthing (2010), que atesta a importância dessa passagem sem ilustrá-la devidamente. Já o livro de Warr (2010), apresenta tal imagem mas não a discute de forma satisfatória, o que parece um desperdício em um livro que busca justamente abordar o tema do corpo na arte. Esta foi a imagem mais comentada, ainda que não tenha sido apresentada em dois dos três textos que a ela se referem.

Em Farthing (2009) é perceptível a tentativa de contornar o erótico, pois o texto procura esvaziar este discurso em detrimento de uma análise formal. Este tipo de estratégia, assim como as disparidades entre texto e imagem relatadas neste trabalho orbitam a recusa em usar imagens eróticas produzidas por um indivíduo artista homossexual. São indícios de uma escrita da história da arte que acaba por amenizar suas narrativas, fazendo relatos breves e incompletos ou ilustrando-os com imagens que não parecem adequadas para explicar os fatos apresentados.

O trabalho de Schwanke é exemplo de um processo de negação de sua condição erótica, e isto se deve principalmente pelo seu erotismo ser majoritariamente homoerótico. De forma análoga, a discussão sobre Mapplethorpe abdica muitas vezes de discutir com profundidade o tema erótico de sua produção por seu caráter homoerótico, bem como por não se tratar da representação de um tipo de erotismo comum. No entanto, a censura de sua exposição é frequentemente citada nos textos ainda que nem sempre as imagens escolhidas para ilustrar esta passagem correspondam ao tema abordado. Identificar estas ocorrências e criticá-las a partir de uma perspectiva revisionista da história da arte é simultaneamente perceber as oscilações da abordagem de um episódio que envolve uma sexualidade subalterna e também o quanto o embate entre o texto escrito e a imagem pode ser rico para uma análise dos discursos sobre arte.

Referências Bibliográficas

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

FARTHING, Stephen (org.). 501 grandes artistas. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

_____ (org.). Tudo sobre arte. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

GUERREIRO, Walter de Queiroz. (org.) Schwanke: Rastros. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

HEARTNEY, Eleanor. Pós-modernismo. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HICKEY, David. The Invisible Dragon – Essays on Beauty. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. Livro ilustrado: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WARR, Tracey (org.). El cuerpo del artista. London: Phaidon, 2010