



**Robert Mapplethorpe**  
**25 settembre 1993 - 7 gennaio 1994**  
**Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci**

Il 25 settembre 1993, il Museo Pecci ospiterà una retrospettiva di Robert Mapplethorpe, proveniente dal Palais des Beaux-Arts di Brussels.

La mostra, realizzata in collaborazione con la Mapplethorpe Foundation di New York, è curata da Germano Celant e comprende 209 fotografie dell'artista americano.

Il catalogo è pubblicato da Electa di Milano.

La mostra è resa possibile grazie al generoso contributo di PratoTrade. Ciò è di particolare significato, poiché proprio PratoTrade chiese a Mapplethorpe (insieme ad altri prestigiosi fotografi internazionali, come: Sheila Metzner, Art Kane, Deborah Turbeville, Horst) di "interpretare" i tessuti pratesi per un servizio fotografico apparso su Vogue nel novembre 1986. La foto di Mapplethorpe, fuori catalogo, sarà esposta in questa occasione.

Robert Mapplethorpe è nato a Floral Park (Long Island, USA) nel novembre del 1946. Dal 1963 al 1970 studia pittura e scultura presso il Pratt Institut a Brooklyn. La sua produzione fotografica, che ha inizio nel 1972, risente da una parte del suo background accademico e dall'altra della realtà underground newyorkese.

Nel 1977, la Holly Solomon Gallery e The Kitchen dedicano all'artista due mostre personali. Le tematiche ricorrenti nelle fotografie presentate in quelle occasioni e che caratterizzeranno poi il suo lavoro futuro sono: scene erotiche, fiori e ritratti.

All'inizio degli anni '80 ottiene una serie di mostre personali nei musei più prestigiosi del mondo: il Centre Georges Pompidou di Parigi (1983); The Institute of Contemporary Art di Londra (1984); lo Stedelijk Museum di Amsterdam (1986).

Nel 1988, il Whitney Museum di New York organizza la prima retrospettiva di tutti i suoi lavori, una mostra che viaggia in vari musei americani e che crea controversie a causa di alcune delle tematiche trattate, soprattutto quelle riguardanti scene di omosessualità.

Il 12 giugno del 1989, Christina Orr-Cahall, Direttore della Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., decide di annullare la mostra: "Robert Mapplethorpe: The Perfect



COMUNICATO STAMPA / PRESS RELEASE

Moment", che si doveva inaugurare il 1 luglio. Tale decisione suscitò una forte reazione nella comunità artistica: per protesta la Coalition of Washington Artists nel giorno previsto per l'inaugurazione, proiettò sul muro esterno della Corcoran Gallery of Art le fotografie di Mapplethorpe che avrebbero dovuto essere esposte.

La mostra fu trasferita successivamente a Philadelphia, Chicago e Cincinnati, scatenando un'ondata di violento moralismo nell'ambito del mondo politico statunitense. Durante il dibattito sui finanziamenti per l'arte al Senato di Washington, il senatore ultraconservatore del North Carolina Jesse Helms propose un emendamento di proibizione per l'erogazione di fondi pubblici ad opere d'arte, come quelle di Mapplethorpe, ritenute <oscene e indecenti> e che trattavano argomenti come religione, razza e sesso.

A seguito di tale proteste, il budget del National Endowment of Arts fu drasticamente ridotto a scapito di alcune delle istituzioni culturali che avevano ospitato l'esposizione di Mapplethorpe, tra cui The Institute of Contemporary Art of Philadelphia.

Le fotografie di Mapplethorpe glorificano il potere e l'esaltazione dell'eros inteso come linfa vitale che attraversa l'essenza della realtà. La sua straordinaria tecnica fotografica e la sua esuberante creatività hanno prodotto delle immagini fotografiche che arrivano al limite della perfezione. Come sculture neoclassiche, gli oggetti e le persone da lui ritratti assumono una fissità quasi cristallina, che le distacca per sempre dagli eventi quotidiani. Anche le scene più audaci e violente sono in realtà sorrette da un insopprimibile gusto per la bellezza assoluta delle forme.

Robert Mapplethorpe è morto di AIDS il 9 marzo 1989. Poco prima della sua morte fondò la Robert Mapplethorpe Foundation, allo scopo di fornire fondi per ricerche mediche e per istituzioni fotografiche. Anche la mostra presentata al Museo Pecci contribuisce, attraverso, la Mapplethorpe Foundation, a questi scopi.

Lea Codognato  
Addetto Stampa



## ROBERT MAPPLETHORPE

25 September 1993 - 7 January 1994

From 1970 to 1976 Mapplethorpe's photographic oeuvre (born 4.11.46 in Floral Park, Long Island and died 9.3.89 in New York) delineates the emergence of a double status. On the one hand, we have the scandalousness of homosexual love and the cult of sexual and racial "diversity", the inflamed and explosive utterances of experience and everyday life. On the other hand, we note a sublimation of images through the rigorous composition of the figures, the refined and constructed representation of an ideal beauty that finds its meaning in Antiquity.

The attack on modesty and the erotic provocation, as gestures of social rebellion, hark back to Dadaism and Surrealism: here, the logic inherent in order and in harmonious vision, as mirrored in the sculptural rigor of the figurations, recalls the study of the model in sculpture during the Renaissance and Neo-Classicism.

In a social environment which has been profoundly effected by the political and sexual events of 1968 and by the cultural input of the philosopher Herbert Marcuse, Mapplethorpe's early assemblages and collages (1970-73) derive from various formative elements: the study of painting and sculpture at the Pratt Institute, a knowledge of art history and its linguistic processes, an interest in the pornography displayed and on sale on 42nd street in New York. These first works were the real premises, albeit aesthetically immature, for the erotic enchantment of Mapplethorpe's future photographs. The process he adopts was characteristic of Dadaism and Surrealism. In those movements, the artist appropriated objects, made them familiar, and then invested them narcissistically, so that the ensemble speaks of his/her "elsewhere", of an unknown, unfamiliar sensing which, when assimilated, becomes a portrait of one's self and one's own unconscious.

Art (and then photography) begins to generate active associations that can clarify one's own desires and drives. We find the superimposition of underwear and pornographic scraps, the chromatic dramatization of the corkscrew/blood-stained penis, and the association of homosexual iconography with the symbology of cutting and penetrating instruments like the knife or the scissors. These components all lay bare a libidinal economy that instantly imbues Mapplethorpe's oeuvre with a more violent and more affirmative eroticism, reflected by him and by others (*Untitled - Corkscrew -*, 1970; *Black Bag*, 1971).

In his very first works, the artist establishes the dominant subject of his oeuvre: the search for a "savage" mind, one that is different, e.g., homosexual, to pit against a common "civilized", i.e., heterosexual language. Mapplethor-

pe wishes to introduce difference and diversity into a culture that excludes them. He intends to move along the threshold between the sexes, in order to describe normality, not exceptions. He tries to show that despite their heretical nature and the refusal to depict them, homoeroticism and homosexuality have a place in the history of art and photography, both in past and in present.

For Mapplethorpe, the two spheres of life, private and public, male and female, interior and exterior, are stones within a single mosaic. No use selecting and distinguishing, removing and repressing; it's better to multiply and transcend the limits of one's own microcosm in order to illuminate singularities and identities. The motive of the mirror, as an instrument for contemplating oneself and others (*Bill*, New York, 1976-77; *Carnation & Gardenia*, 1979), expands the theme of doubling and multiplying, prompting us to see beyond ourselves and bringing an unknown and invisible totality to the surface. The mirror simulates reality and beguiles us with its reflection, it plays with appearance and gives shape to the immaterial and the contingent, it symbolizes the passion of Dionysus and Narcissus.

For all these reasons, Mapplethorpe links mirrors to his photographs. He is, in fact, both Dionysus and Narcissus. And it is as a satyr and Dionysian demon or as a boy of singular beauty that Mapplethorpe portrays himself as resembling Narcissus, he loves himself and offers himself as a symbol of homosexual love.

Mapplethorpe's insistence on himself informs his oeuvre as of 1989. Along with his reiteration of self-portraits, we note his almost tautological use of the image (*Wood on Wood*, 1974; *Black Shoes*, 1974). Photography becomes the mirror, and the subject becomes a vehicle for externalizing sexual obsessions. Together, they become definitive attributes of Mapplethorpe, who uses them to break out of his "prison" and realize his potential as deity halfway between Dionysus and Narcissus.

Together with Sam Wagstaff, his friend and lover, of 1972, photography took over as Mapplethorpe's essential modus operandi for reading and depicting his own existence. He retreated into photography in order to grasp and resolve all his personal contradictions and ambiguities and to make a fundamental contribution to history. He began collecting original prints of the great photographers (from Baron von Gloeden to Edward Steichen, from Julia M. Cameron to Alfred Stieglitz), and this 'discovery' of History was an effective impulse for obtaining linguistic and technical equipment.

In 1973, Mapplethorpe begins to reveal another essential

facet of his creative investigation: neo-classical photography. By studying the problem of the classical monument and its living ambiguity, Mapplethorpe is striving to mirror "art in life and art in photography": "I want people to see my work first as art, and second as photography". Mapplethorpe, steadily working on the demarcation line between sculpture and the human figure, managed to express radical themes in classical terms. His photographs of sadomasochistic relations could then be said to partake of a classical naturalism: their composition reflect a highly detailed perusal of models and figural gestures, from the Renaissance classicism of a Michelangelo (*The Slave*, 1974; *Jaimie*, 1974) to the elegant statuary rationalism of a David or a Canova. The sculptural tension of Mapplethorpe's photography took a different turn in regard to Auguste Rodin. The basic affinity between the two artists lies in their common attraction to the eros and sensuality of sculptural bodies. The goal that counts for both artists is a "corporality" that provokes the viewer, dislodging and shifting the confines between good and evil, beautiful and ugly, moral and immoral from their accepted and common locations.

The bodies that both artists depict seem imbued with a Promethean force that reaches a total fullness of life, vibrant and intent on joining the potency of corporal material. Prototypes of people who have explored the limits of this fullness are the athlete, the bodybuilder, the dancer, all of whom are chosen as sitters by both Rodin and Mapplethorpe (*Arnold Schwarzenegger*, 1976; *Lisa Lyon*, 1980, 81, 82; *Lydia Cheng*, 1985; *Bill T. Jones*, 1985). However, we mustn't forget the weight of another, always active source in both artists: the great theme of the era's intellectuals. Mapplethorpe too celebrates the "heroes", and "heroines" of art and music, dance and photography, architecture and literature, theater and cinema, television and fashion (Philip Johnson, Isabella Rossellini, Donald Sutherland, Philip Glass & Robert Wilson, David Byrne, Leo Castelli & Andy Warhol).

Mapplethorpe exalts rather than abstracts the hypervitality of persons and bodies, things and gestures, whether natural or artificial, human or animal. He is discarding the banal naturalism of realistic photography, transporting it to a symbolic and elliptic dimension. In this return to "abstract being", he works out a non-figurative representation of concrete subjects, shattering their physical reality and transforming it into a symbolic and plastic event. In Mapplethorpe, all images become targets of the libido. He brings about the triumph of the sensuality of everyday life, driving out the ghosts of repression and lending photographic flesh to real and passionate gestures that can produce an effective transformation. The desire to sexualize any sort of image reveals Mapplethorpe's goal of putting an end to the asexuality and asceticism of the "visual sign", with its inability to create reality and life. His photos of flowers, still lifes and sculptural busts unleash from below the representation a nervous energy that testifies to photography's unwillingness to view itself as an impersonal and unsexed document (*Eggplant*, 1985; *Antinous*, 1987; *Poppy*, 1988; *Calla Lily*, 1988). Therefore, in the self-portrait series, Mapplethorpe's goal is to identify a route or path of life that illuminates his own experience, a journal that makes him think about himself, his sexuality, and his personal relations (*Self Portrait*, 1975; 1980; 1983; 1986; 1988).

His self-portraits always present a Mapplethorpe accompanied by a sign-either object or instrument-that expresses and manifests his mental state, his desires and destiny. He dissolves into a mute theater, depicting his metamorphoses and his physical reactions.

The photographic and artistic experience of Man Ray has been fundamental for Mapplethorpe. He looks at Man Ray precisely for his reductive and minimal approach, his classical projection, his chromatic ciphering of whites and blacks, his interest in the ambiguous identities of models, in which he develops the theme of androgyny and eroticism (*Lisa Lyon*, 1982; *Lydia Cheng*, 1985).

The Mercury bust (*Hermes*, 1988) comes toward the terminal moment in the oeuvre of Mapplethorpe: in 1986, he learned he had contracted AIDS. His last works catches not the "furor" of life but the furor of photography: the recourse to the still lifes and to a statue means consciously and intentionally removing photography from action and vital existence.

In 1988, just a few months before dying, he did *Self Portrait*, which indicates the interpretation of death as a necessary ingredient of life: Thanatos as the mirror figure of Eros. He depicts himself as a different self, on the frontier of a unknown world. The unknown that Mapplethorpe experienced cannot be captured in reality, yet it remains his latent energy, the wondrous force of his images.

Excerpts from Exhibition Catalogue text by  
*Germano Celant*

Exhibition Curator: *Germano Celant*  
Artistic Director: *Ida Panicelli*  
Curator: *Antonella Soldaini*

Admission: L. 10.000  
Reduced Admission (Adults over 60, Friends of the Museum; Members of ARCI, MCL, ENDAS; Youth Cardholders): L. 4.000  
Free Admission: Children under 12, Members.  
Guided tours: L. 15.000  
Guided tours for school groups, Members, Friends of the Museum, and adults over 60 yrs: L .5.000  
Guided tour with Walkman: L 15.000 (includes admission)  
Guided tours with lessons, Guided tours and workshop: For information, contact Education Department

Robert Mapplethorpe bibliography and catalogues available for consultation in CID/Visual Arts

The catalogue and poster are on sale at the Museum Bookshop

This brochure has been compiled by the Education Department.



## ROBERT MAPPLETHORPE

25 Settembre 1993 - 7 Gennaio 1994

Fin dai primi lavori degli anni 70 l'opera fotografica di Robert Mapplethorpe (nato a Floral Park, Long Island, il 4 Novembre del 1946 e morto a New York il 9 Marzo del 1989) si caratterizza per questi due dati fondamentali: da un lato lo scandalo dell'amore omofilo e il culto della "diversità" sessuale e razziale, le espressioni infuocate ed esplosive del vissuto e del quotidiano; dall'altro la sublimazione delle immagini attraverso la rigorosa composizione delle figure, la rappresentazione colta e costruita di una bellezza ideale, che trova il suo senso nell'antichità e nella storia.

L'attentato al pudore e la provocazione erotica, come gesto di ribellione sociale, avvicinano al dadaismo e al surrealismo, mentre la logica dell'ordine e della visione armoniosa, rispecchiata nel rigorismo plastico delle figurazioni, rimanda allo studio del modello nella scultura rinascimentale e neoclassica.

In un ambiente sociale profondamente segnato dalle rivendicazioni politiche e sessuali del '68 e dall'influsso culturale del filosofo Herbert Marcuse, i primi assemblaggi e collages di Mapplethorpe (1970-73) scaturiscono da un insieme di elementi formativi: gli studi di pittura e scultura al Pratt Institute di Brooklyn, la conoscenza della storia dell'arte e delle sue procedure linguistiche, l'interesse per il materiale pornografico esposto e venduto nella 42<sup>a</sup> strada a New York. Queste prime opere, seppur ancora esteticamente immature, sono le vere premesse dell'incanto erotico delle fotografie future.

Il processo linguistico adottato è quello caratteristico del dadaismo e del surrealismo, dove l'artista si appropria degli oggetti, se li rende familiari e poi li investe di una carica narcisistica, cosicché l'insieme parli di un suo "altrove", di un sentire ignoto e sconosciuto che, una volta assimilato, diventa ritratto del proprio sé e del proprio inconscio. L'arte (e poi la fotografia) diventa per Mapplethorpe il luogo da cui partono associazioni attive, capaci di rendere palesi i propri desideri e le proprie pulsioni. Le sovrapposizioni di mutande e sospensorie e di ritagli pornografici, la drammatizzazione cromatica del cavatappi-pene insanguinato e l'associazione dell'iconografia omosessuale alla simbologia dello strumento tagliente e penetrante, quale il coltello o le forbici, pongono il lavoro di Mapplethorpe all'insegna dell'erotismo più violento e affermativo, riflesso da sé e dagli altri (*Untitled / Corkscrew*, 1970; *Black Bag*, 1971). Il soggetto dominante della sua opera si individua subito nella ricerca di un pensiero "selvaggio" e altro, come quello omosessuale, da opporre a un linguaggio "civilizzato" e comune, quello eterofilo. Mapplethorpe aspira a introdurre la differenza e la sembianza diversa in una cultura che le esclude. Intende muoversi sulla soglia dei sessi per

raccontarne non l'eccezionalità, ma la normalità. Aspira a mostrare che la natura eretica e l'irrapresentabilità della figurazione omofila od omosessuale hanno un luogo nella storia dell'arte e della fotografia, passate e presenti. Per Mapplethorpe, le due sfere della vita, privata e pubblica, maschile e femminile, interiore ed esteriore, sono frammenti di uno stesso mosaico. Inutile selezionare e distinguere, rimuovere e reprimere, meglio moltiplicare e oltrepassare i limiti del proprio microcosmo per illuminare le singolarità e le identità. Il motivo dello specchio, come strumento di contemplazione di sé e degli altri (*Bill*, New York, 1976-77; *Carnation & Gardenia*, 1979), espande il tema del raddoppiamento e della moltiplicazione, spinge a vedere oltre se stessi e fa affiorare una totalità sconosciuta e invisibile. E' strumento di conoscenza e di inganno, simula la realtà e illude con il suo riflesso, gioca con l'apparenza e dà corpo all'immateriale e al contingente, è simbolo della passione di Dioniso e Narciso; per tutte queste ragioni Mapplethorpe lo associa nelle sue fotografie. Ed è come satiro e demone dionisiaco o quale fanciullo di singolare bellezza che Mapplethorpe si ritrae simile a Narciso, ama se stesso e si offre come simbolo dell'amore omosessuale.

L'insistenza sul sé, seppur inedito e imprevedibile, è affidata nell'arco del lavoro di Mapplethorpe sino al 1989 alla reiterazione degli autoritratti che lo documentano mutevole e diverso nel tempo, e all'uso quasi tautologico dell'immagine (*Wood on Wood*, 1974; *Black Shoes*, 1974).

La fotografia si fa specchio e il soggetto diventa veicolo per esternare le ossessioni sessuali e insieme diventano attributi definitivi di Mapplethorpe, con i quali egli riesce a liberarsi dal giogo della sua "prigione" e realizzarsi quale divinità a metà tra Dioniso e Narciso.

A partire dal 1972 la fotografia si impone quale essenziale processo operativo di lettura e rappresentazione del proprio esserci. Mapplethorpe si ripiega in essa per capire e risolvere tutte le contraddizioni e ambiguità personali, quanto per portare un contributo fondamentale alla storia.

L'artista comincia a appassionarsi di storia della fotografia, sino a diventare collezionista di originali dei suoi maggiori protagonisti (dal Barone von Gloeden a Edward Steichen, da Julia M. Cameron a Alfred Stieglitz).

La "scoperta" della Storia è un efficace invito a darsi un corredo linguistico e tecnico.

Fin dai primi lavori, Mapplethorpe comincia a dispiegare, accanto al tema dell'eros, un altro aspetto essenziale della sua ricerca: la fotografia neoclassica. Per lui studiare il problema del monumento classico e della sua ambiguità vivente, accostare la scultura passata al modello

presente, vuol dire aspirare a rispecchiare l'arte nella vita e l'arte nella fotografia: "Desidero che i miei lavori siano visti prima come arte, poi come fotografia".

A partire dal 1973, Mapplethorpe lavorerà sempre sul limite tra scolpito e figura umana, tra arte e fotografia, così da poter proporre una radicalità tematica, espressa in termini classici. Si potrebbe allora affermare che le sue fotografie di rapporti sadomasochisti rientrano in un naturalismo a carattere classico, tanto che le loro composizioni rispecchieranno un accurato studio dei modelli e delle gestualità figurali proprie dell'arte, dal classicismo rinascimentale di Michelangelo al razionalismo statuariale ed elegante del neoclassicismo di David e di Canova (*The Slave*, 1974; *Jaimie*, 1974).

La tensione scultorea della fotografia di Mapplethorpe trova un altro e più profondo riscontro nella sua sintonia con Auguste Rodin. La prima relazione fra i due è data dall'attrazione per l'eros e la sensualità dei corpi scultorei. Per entrambi conta la messa in circolazione di una "corporeità" che sia provocante, in quanto sposta e disloca dal luogo accettato e comune i confini tra bene e male, bello e brutto, morale e immorale.

I corpi che essi ritraggono sembrano pervasi di forza prometeica che esprime un'attitudine a un tutto-pieno della vita, vibrante e tesa a coniugare la potenza della materia corporale. Prototipo di questa visione è l'atleta e il bodybuilder, o il danzatore, che sono scelti da Rodin e da Mapplethorpe a soggetto della loro arte (*Arnold Schwarzenegger*, 1976; *Lisa Lyon*, 1980, 81, 82; *Lydia Cheng*, 1985; *Bill T. Jones*, 1985). E non dobbiamo dimenticare il peso di un'altra fonte, attiva in ambedue gli artisti: il grande tema dell'intellettuale dell'epoca. Mapplethorpe celebra gli "eroi" e le "eroine" dell'arte e della musica, della danza e della fotografia, dell'architettura e della letteratura, del teatro e del cinema, della televisione e della moda quali Philip Johnson, Isabella Rossellini, Donald Sutherland, Philip Glass & Robert Wilson, David Byrne, Leo Castelli e Andy Warhol.

In queste foto l'artista non astrae, ma esalta l'ipervitalità dei personaggi e dei corpi, delle cose e dei gesti, naturali e artificiali, umani e animali. Mapplethorpe tenta di uscire dal naturalismo banale della fotografia realista evocandone la vita mentale e concettuale. In questo modo elabora una rappresentazione non figurativa di soggetti concreti, trasformando la loro realtà fisica in un evento simbolico e plastico.

Tutte le immagini con Mapplethorpe diventano bersagli libidici, per far trionfare la sensualità del mondo quotidiano e scacciare gli spettri della repressione. La volontà di

sessualizzare un'immagine qualsiasi denuncia l'intento di rompere con l'asessualità e l'asetticità del "segno visivo", con la sua impotenza a produrre realtà e vita.

Le sue fotografie di fiori, di nature morte e di busti scultorei fanno scaturire al di sotto della rappresentazione un'energia nervosa che testimonia il rigetto della fotografia quale documento impersonale e asessuato (*Eggplant*, 1985; *Antinous*, 1987; *Poppy*, 1988; *Calla Lily*, 1988). Così nella serie degli autoritratti l'idea è quella di identificare un tracciato o un percorso di vita, che illumini la propria esperienza, un diario che faccia riflettere su se stesso, la propria sessualità e le relazioni personali (*Self Portrait*, 1975; 1980; 1983; 1986; 1988). Gli oggetti che nei self portrait affiancano sempre l'autore costruiscono scenografie per un "teatro muto", specchio dello stato d'animo, dei desideri, del destino.

Fondamentale per Mapplethorpe l'influenza dell'esperienza fotografica e artistica di Man Ray, con la sua attitudine riduttiva e minimalista, la sua progettazione classica e la cifratura cromatica dei bianchi e dei neri, l'interesse per l'identità ambigua della modella, che sviluppa il tema dell'androgino e dell'erotico (*Lisa Lyon*, 1982; *Lydia Cheng*, 1985).

La presenza nelle foto del busto di Mercurio (*Hermes*, 1988) avvicina al momento terminale dell'opera di Mapplethorpe che, nel 1986, scopre di avere l'AIDS.

Le ultime opere non colgono più il furor della vita, non guardano più al mondo esterno, ma, attraverso le statue e le nature morte, esprimono un graduale allontanamento della fotografia dall'azione e da un'esistenza vitale.

Il *Self Portrait* del 1988, a pochi mesi dalla scomparsa, interpreta la morte come un'ingrediente necessario della vita, l'altro versante di Eros e Mapplethorpe vi raffigura se stesso sulla soglia di un mondo ignoto. L'ignoto vissuto da Mapplethorpe non può essere ripreso nella realtà, ma rimane la sua energia latente, la forza portentosa delle sue immagini.

Tratto dal testo in catalogo di Germano Celant

Curatore della mostra: Germano Celant

Direttore Artistico: Ida Panicelli

Curatore: Antonella Soldaini

Ingresso: L. 10.000

Ingresso ridotto (adulti sopra i 60 anni; Amici del Museo; ARCI; MCL; ENDAS; Carta Giovani): L. 4.000

Ingresso gratuito: bambini fino a 12 anni; Soci.

Visite guidate: L. 15.000

Visite guidate per gruppi scolastici, Soci, Amici del Museo e maggiori di anni 60: L. 5.000

Guida registrata (con walkman): L. 15.000, incluso biglietto d'ingresso

Visita guidata e lezione / Visita guidata e laboratorio: per informazioni rivolgersi al Dip. Educazione

Il CID/Arti Visive offre in consultazione bibliografie e cataloghi su Robert Mapplethorpe.

Il catalogo e il manifesto della mostra sono in vendita alla Libreria del Museo.