PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Dez homens vieram, apenas três retornaram – o artista quando terminal

Ten men came, only three returned – the parting artist

José Roberto Schneedorf
ORCID: 0000-0003-1109-5992
Universidade do Estado de Minas Gerais (Escola Guignard) e Universidade Federal de Minas Gerais (EBA), Brasil

Resumo

A partir do momento em que seus autores se descobrem terminais, as obras dos artistas Felix Gonzalez-Torres, José Leonilson e Pepe Espaliú protagonizam a ficção de suas próprias mortes, enquanto morrem de fato. Despem inferiorizações conceituais ou espetacularizações sobre afeto e partida, para vestir uma iconografia testamentária, autorizada pelo extremo circunstancial: a AIDS oitentista. Legitimam narrativas de grandes questões universais contemporâneas, como direito à vida, senso comunitário, acesso terapêutico, políticas farmacológicas e propriedade industrial. Legam visões de mundo que ajudam a moldar atuais articulações de resistência comunal, tanto às pandemias em si quanto ao biopoder do arbítrio oficial sobre elas.

Palavras chaves

Pandemia. Resistência. Bem comum. Autoficção. AIDS.

Abstract

From the moment when those artists discover themselves disillusioned, the Felix Gonzalez-Torres, José Leonilson and Pepe Espaliú artworks featured the fiction of their own deaths, while they are actually dying. Take them off its possible lower connotations and spectacular endowments about sharing and leaving speeches, to put them on a testamentary iconography, authorized by the extremes circumstances: the 1980's AIDS. Its legitimize narratives of great universal and contemporary issues, such as life rights, common sense, therapeutic access, pharmacological policies and industrial property. Its bequeath worldviews that help to shape present-day communal resistance articulations, both to the pandemics themselves and to the biopower of the government will over them.

Key Words

Pandemic. Resistance. Public welfare. Self-fiction. AIDS.

DOI: https://doi.org/10.22456/2179-8001.109618

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Embalaram o homem como uma mercadoria digna e tiveram dele uma pena calma que ia pela humanidade inteira, como se carpissem as mortes por vir de toda a gente.
VALTER HUGO MÃE

Das razões pandêmicas para o relato de si, e das razões de si para o relato pandêmico

A década de 1980 apresenta um amplo corpo de obras de arte que marcam uma curva plástica bastante específica, na qual a visão de mundo histórica e a expressão em formato historiador possibilitam um direcionamento conjunto ao autorreferencial. Essa narrativa de si, com viés de testemunho geracional e de testamento pessoal, precipita tais obras em registros, em documentos. Precipita as produções plásticas em gestos heurísticos de enfrentamento e compartilhamento terminantes, dotados de um caráter autobiográfico mais literal, mais epistolar do que aquele que condicional e naturalmente já se inscreve, nalguma instância, em qualquer produto da arte – mesmo que ausente a figuração, mesmo quando ausente o simulacro.

Potencializada pelo crescente da espetacularização que dominou o século, a década de 1980 o remata em gestos dotados também de uma outra curva, que é também ela natural e condicional desse caráter autobiográfico: a autoficção, pois no historiar de si "sempre se inventa um pouco aquilo de que se necessita para tornar a interpretação convincente" (BELTING, 2012, p. 266), ainda mais com o contrapeso de contagiar, de militar uma publicização (frente à alheação do corpo social) e de legar uma memória (frente à morte do próprio corpo).

A arte que porta vírus porta história. Quando arte e morte, mortandade e mortalidade colidem, mais especificamente quando colidem a Aids e este epílogo oitentista do século XX, o artista fica tão dúctil de sua finitude, de sua escassez de tempo, de sua pressa, quanto sua arte fica dúctil da sua época, do seu tempo – apressado ele também. Esse artista, infectado pelo agente de uma enfermidade deteriorante, que breve o condena a uma morte inelutável – e que está ciente desta condenação –, traz na manga da sua arte esse oroboro: suas criações terminais se escoram, primariamente, em vulnerabilidades de percepções de mundo e recepções do mundo, adicionando um caráter trágico às criações precedentes de mesmo registro, mais testamentário que testemunhal, que se já não se centra na obra, a contextualiza.

O mundo que encarga e dita essas criações artísticas é também delas o legatário: ele as transforma para, ato contínuo, ser por elas transformado. Nas circunvoluções de contextos e conteúdos entre o mundo que aí está e os autores que ele ajuda a criar, nas circularidades entre os autores que aí estão e o mundo que eles ajudam a criar, "as obras portadoras de história são um tipo especial, pois elas representam uma visão de mundo histórica na qual um artista pensava que se exprimia numa forma histórica" (Ibid., p. 270). Ou seja, na qual um artista fazia sua arte com uma certa intencionalidade historicista – para além da representatividade histórica que é atinente e culturalmente condicional a toda arte.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Três autobiógrafos contaminados

Se invariavelmente o artista se exprime no molde histórico em que está inserido, nem sempre ele assim se vê e o pensa, e essa lucidez ciente é ganho dramático dos sentenciados, é urgência dos finitos. Ainda mais sob o desalinho da doença e seu cansaço, que decreta um reverso, um exceto, um outro estar no mundo, arpoado no rastro dos seus possíveis. Em 1992, ano anterior à sua morte em decorrência da Aids, aos trinta e oito anos de idade, assim atestara o espanhol Pepe Espaliú, diante da própria enfermidade e das dos seus tantos pares; diante da singular combinação entre exclusão social, esgotamento físico e reconhecimento do poente de seu corpo e de sua vida:

> Diante desta perpétua alteridade em que se vive, diante de um estar no mundo que não compreende nem te interessa, o qual se percebe perenemente agressivo com tudo aquilo que você é e como você é, só a arte me ofereceu a possibilidade de criar uma silenciosa mentira que se converteu em minha única verdade, último reduto do real... (ESPALIÚ, 1992b, não paginado)[1]

Também pautada no isolamento e no recolhimento a si, na ficção de um universo privado e solitário, a obra do cearense José Leonilson, morto em decorrência da Aids em 1993, aos trinta e seis anos de idade, é sinaleira, na totalidade produtiva mas ainda mais especialmente na fase tardia, ou madura (a partir de 1989 ou a partir dos bordados, seus distintivos; ou mesmo a partir do diagnóstico), da locução simbólica insulada e autorreferente, que não só entrega um dos maiores conjuntos plásticos autobiográficos registrados e assistidos em tempo real, como também, por tal, confronta seus próprios ambíguos aos ambíguos do sujeito autoral. E ainda, ao mesmo tempo e pela mesma razão, faz contrapor e entrançar o privado ao público, elevando seu autor ao pódio da representatividade geracional: "Eu sou ambíguo, completamente. Os trabalhos são todos ambíguos. Eles não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta. Eu nunca me conformei com um lado único das coisas" (LEONILSON *apud* LAGNADO, 1998, p. 20). A desambiguação, ou o aceite polissêmico – ou, mais provavelmente, ambos – coube à crítica e curadora Lisette Lagnado, especialista em sua obra, quando cunha "São tantas as verdades" (1995) à primeira grande individual pós-morte de Leonilson, organizada por ela para a Galeria de Arte do SESI em São Paulo. Três anos depois, cunha em homonímia a antologia que publica sobre o artista. No catálogo da exposição, Lagnado também cunha um gênero produtivo específico para abraçar a obra de Leonilson, que faz também abraçar a autobiografia aos arpões da memória:

> 'Ficção epistolar contemporânea. Cada peça foi rigorosamente cons-

1- (Tradução nossa). No original: "Frente a esta perpetua otredad en la que vives, frente a un estar en el mundo que ni comprendes ni te interesa, y al que sientes perennemente agresivo con todo aquello que eres y como eres, sólo el arte me ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en mi única verdad, último reducto de lo real...".

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

> truída como uma carta para um diário íntimo. Discípulo de um ideal romântico malogrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um 'eu' cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte, que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do destino do sujeito (LAGNADO, 1996, p. 27-28).

O destino se sabia, só sobrara o questionamento, o arbítrio para externá-lo e o recurso para representá-lo: "o assombro da doença, portanto, só emerge sem disfarces metafóricos a partir dessas obras, quando o artista encontra uma maneira de expressar o inquietante 'eu' que o habita" (Id., 1988, p. 53-54). A catástrofe da Aids, na incurabilidade e na letalidade daquele seu advento trágico, tem inegável crédito no deslocamento metonímico dos conteúdos artísticos, do destino da arte para o destino do artista; a catástrofe da "Aids é para muitos de nós, enquanto artistas e enfermos, o problema mais urgente que nos concerne" (ESPALIÚ, 2018, p. 73),[2] aponta Espaliú. Coube renitência plástica.

Hospeda o problema e hospeda a urgência, com a fraternidade que sempre se

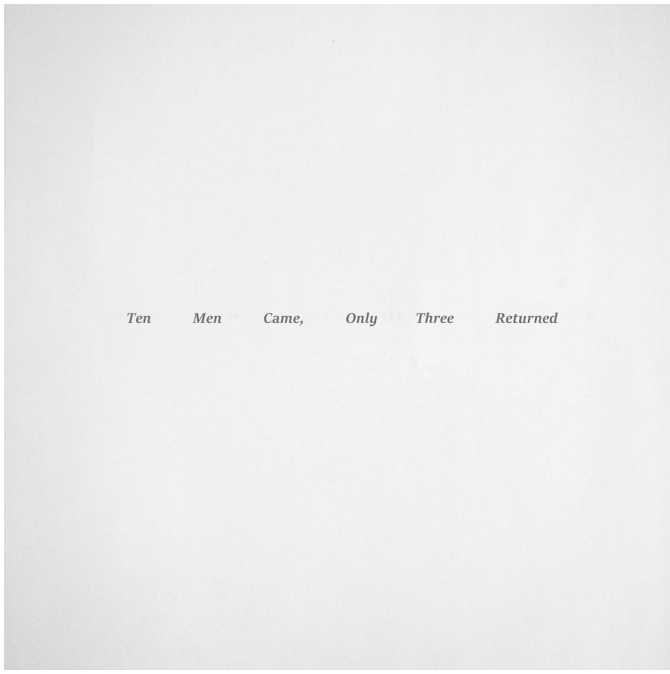

Figura 1 – Felix Gonzalez-Torres, *Untitled* (Monument), 1989, litografia offset, 73,7 X 58,4 cm. Fonte: Cuban Art News, cubanartnews.org.

2- (Tradução nossa). No original: "El sida es para muchos de nosotros, en tanto que artistas y enfermos, el problema más urgente que nos concierne".

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

espera do ato de hospedar – e do ato do artista – a obra *'Untitled' (Monument)* (Fig. 1), apresentada em 1989 pelo estadunidense Felix Gonzalez-Torres, cubano por gênese e por endogenia. A peça, de cuja sentença nela grafada este artigo se empresta seu título, resiste à representação direta da Aids, do fenecimento, da morte ou da crise social, no auge que sua data impõe, e ainda assim os elenca a todos, como de praxe para Gonzalez-Torres, que irá também fenecer em consequência da doença sete anos depois: "eu acabo me estressando tentando ter algum tipo de presença pessoal na obra. Porque eu não sou minha arte [...], mas por outro lado, há um nível pessoal que é muito real" (GONZALEZ-TORRES *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1058)[3]

A ambivalência autoral responde à ambivalência entre presença e esvanecimento, entre extinção e infinitude, entre panorama e memória, que tanto determinam o período – a Aids e o registro cultural da Aids – quanto determinam as produções de Gonzalez-Torres: por seus talantes, essa peça sugere ser das primeiras versões para a série *Endless copies*, que se iniciaria dois anos depois, e que se caracteriza pela reposição contínua de obras litográficas como essa, que são empilhadas nos espaços expositivos sob o convite de que sejam levadas pelo espectador, e também sob a condição curatorial de que sejam repostas continuamente durante o período das exibições: "Todas essas peças são indestrutíveis porque podem ser infinitamente duplicadas. Elas irão sempre existir porque elas não existem realmente ou porque elas não têm de existir todo o tempo" (Id. *apud* AVGIKOS; CAHAN; ROLLINS, 1993, p. 22),[4] já que a coparticipação expositiva do espectador, de ares performáticos, é que as institui. E já que as exposições vêm sendo, da mais passada à mais recente, periódicas e sucessivas, ancoradas em autorizações e instruções de montagem testamentadas – só nesses momentos a produção multíplice e a reposição são oportunizadas. A resposta de uma ambivalência a outra fundamenta o contágio da arte pelo "panorama no qual o ficcional, o importante, o banal e o histórico colapsam numa só captação" (Id. *apud* MILLER, 2017, não paginado)[5]: com essa sentença Gonzalez-Torres define toda sua produção.

Com esta outra, define a si: "Sou uma pessoa que vive nesta sociedade e sou um produto desta sociedade e desta cultura. Não sou apenas um reflexo, sou a cultura em si..." (Id. *apud* GIBBONS, 2007, p.28).[6] A metonímia é extensiva a todo sujeito, portanto também a todo artista, que na lente em que assim constata a si próprio como produto de uma sociedade e de uma cultura, e depois constata a si como produto de uma pandemia – primeiramente como sujeito, então como artista, então como condenado – articula a autoficção à ficção da arte: "mas há que manter essa louca confiança no fazer do artista, eu creio que devemos permanecer em uma ficção, na ficção de pensar que podemos mudar o mundo, que podemos mudar o real" (ESPALIÚ, 1992a, p.

3- (Tradução nossa). No original: "I'm become burnt out with trying to have some kind of personal presence in the work. Because I'm not my art [...], but on the other side, it has a personal level that is very real".
4- (Tradução nossa). No original: "All the pieces are indestructible because they can be endlessly duplicated. They will always exist because they don't really exist or because they have to exist all the time".
5- (Tradução nossa). No original: "panoramas in which the fictional, the important, the banal and the historical are collapsed into a single caption".
6- (Tradução nossa). No original: "I'm a person who lives in this society and I'm a product of this society and this culture. I'm not only a reflection, I'm that culture itself..."

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

4),[7] aposta Espaliú, confrontado por seu fim. Na relação entre a vastidão contagiosa daquela catástrofe, que indicava que não mediria seus passivos, e o produto artístico à sua frente, o aparelho de sua prática dispõe o artista (bem como seu colocutor, o observador) numa mão dupla interpretativa, num continuum consigo mesmo, em primeira instância pela autorrepresentação que se insere, em diferentes acordes e maiores ou menores volumes, no substantivo (e na substanciação da autoria), que sugere-se tanto estruturalmente inelutável quanto plasticamente movediça. Mas também na voz em primeira pessoa, que decisivamente se expõe como agente dos discursos propostos por sua arte, "em modelo de biografia sendo assim mesmo testemunhal" (Id., 2018, p. 64),[8] reconhece Espaliú.

> Quando o "eu" busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse "si mesmo" já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; [...] a razão disso é que o "eu" não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas (BUTLER, 2015, p. 11).

Se essas normas se tensionam ou se colapsam ou se chocam umas às outras na polifonia das condições extremas – como nas guerras ou nas pandemias –, então tais condições contagiam tais normas, que contagiam tais narrações. Abre-se uma conjunção propícia para certificar modelos discursivos para a arte que, antes, nela não encontravam refúgio e guarda tão irrefutável, ou ao menos não tão central. Um procedimento artístico autobiográfico já viera se originando, de forma mais pontuada, aqui e acolá, ao longo do último século (que, estruturalmente, direcionou-se ao crescente do ego). Procedimento comumente relativo ao trauma – como aqui –, mas orientado por raias e compleições de âmbito mais privado, mais pessoal, menos responsivo a uma conjuntura e a uma coletividade – como na arte de Frida Kahlo, como na arte de Louise Bourgeois, como na arte de Joseph Beuys, como na arte de Tracey Emin. Dessa vez, se estabelece definitivamente como vetor expressivo de panteão, se legitima em par a outras condutas artísticas. Legitima (ou certifica a legitimidade) até mesmo (de) grafias de vida anteriores, como atesta a ascensão do reconhecimento de Kahlo no mesmo período oitentista. Embora já tenha ocorrido de forma esparsa, o inusitado jogo de forças, urgente e compulsório, superou diegeses e patenteou a partir dali o protagonismo medular das locuções plásticas, a fala endovenosa que assomou artes significativas daquela década:

> Muitos artistas, gente como Gran Fury ou David Wojnarowicz, que não só trabalham sobre a enfermidade, senão que estão eles mesmos enfermos. E nesta exposição podemos observar trabalhos de uma

7- (Tradução nossa). No original: "Pero hay que mantener esa loca confianza en el que hacer del artista, yo creo que debemos permanecer en una ficción, en la ficción de pensar que podemos cambiar el mundo, que podemos cambiar lo real".
8- (Tradução nossa). No original: "a modo de biografía siendo asimismo testimonial".

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

> contundência enorme, que estão evidenciando como a partir da consciência da enfermidade se pode gerar um tipo de gramática específica na arte. [...] A gramática consiste em um biselamento do que pode ser um exercício de âmbito visual referente a toda uma série de constantes que a enfermidade implica. Há um elemento de fadiga que é básico na enfermidade e que, na minha opinião, implica uma espécie de desânimo diante do real, quase uma incredulidade do real. Uma visão de mundo, em definitivo, muito diferente daquela que tem alguém não contagiado, não enfermo (ESPALIÚ, 1992a, p. 5).[9]

Tanto quanto pode expirar quando e porque seu autor clama, a obra de arte pode clamar quando e porque seu autor expira: assim se objetiva o luto (e a cura simbólica) por si próprio, por sua trajetória enquanto artista, enquanto cidadão, sobretudo enquanto humano, emulado por uma finitude então inelutável, excruciante e quase imediata. Assim se objetiva a ascendência de uma arte cuja voltagem autobiográfica é muito mais marcada, mais confessional, mais evidente do que aquela que já se inscreve, por eco, no próprio conceito de autoria.

Felix antes de partir

De uma ponta à outra, se foi tão categórico quanto parece o regresso a si, e se for tão usual quanto parece que o regresso nuble nalguma medida a obra de arte, a projeção mais refletida e menos reflexiva do período terá de fato a creditar, como a projeção mais ativista, mais voluntária e propositada, suas balizas à pandemia de Aids que solapou de forma contundente as artes no final de século e de milênio, e que assumiu rapidamente a proa destas artes, traduzindo-se para elas como "o principal problema que existe no mundo, dada a quantidade de afetados que somos" (Ibid., p. 7),[10] franqueia Espaliú. A pandemia ceifou vidas em cascata, encadeadas umas nas outras, interrompeu trajetórias e silenciou conteúdos artísticos prematuramente, através da severidade daquela incurabilidade e daquelas dissoluções – seja dos corpos, seja das vontades. Daquele levante da enfermidade, entre meados da década de 1980 e meados da década seguinte, no intervalo entre o diagnóstico e a dissolução, produziu-se arte nova e enunciaram-se curas tropológicas, resgates de si e de trajetórias pessoais, pacificações de legado e memória. De essencialidade sincrônica. De lidimidade.

9- (Tradução nossa). No original: "Muchos artistas, gente como Gran Fury o David Wojnarowicz, que no sólo trabajan en la enfermedad, sino que están ellos mismos enfermos. En esta exposición podemos observar trabajos de una enorme contundencia, que están evidenciando cómo a partir dela conciencia dela enfermedad se puede generar un tipo de gramática específica en el arte. [...] La gramática consiste en una biselación de lo que puede ser un ejercicio de ámbito visual referente a toda una serie de constantes que la enfermedad ya conlleva. Hay un elemento de cansancio que es básico en la enfermedad y que en mi opinión conlleva una especie de desánimo ante lo real, casi un descreimiento de lo real. Una visión del mundo, en definitiva, muy diferente de aquella que tiene alguien no contagiado, no enfermo".

10- (Tradução nossa). No original: "el principal problema que existe en el mundo del arte, dada la cantidad de afectados que somos".

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

> Creio que uma das coisas que há que se agradecer à Aids é o haver introduzido uma certa gravidade no discurso artístico, uma gravidade que havia sido abolida nos anos 80 e que a mim fez interessar novamente pela capacidade da arte para mudar o mundo. Curiosamente é a partir de algo tão terrível, como foi a aparição dessa nova enfermidade, que surgiu em nós essa nova consciência, a vontade de mudar o mundo. [...] A arte dos oitenta é a consequência da sociedade dos oitenta. É um tipo de sociedade com a qual ainda estamos envolvidos e que apoiou qualquer iniciativa que suporia algum tipo de imitação brega e colorida do modelo norte-americano. No meu caso, devo dizer que nunca estive excessivamente envolvido nessa explosão puramente visual dos oitenta. Minha obra sempre teve trabalhado com parâmetros opostos, inclusive antes de estar trabalhando para a Aids (Ibid., p. 5).[11]

Da revogação da gravidade abolida do discurso artístico, a partir da arte oitentista; da arte resultante de tal revogação; da arte que se reinveste de seriedades a partir do advento da Aids, constata-se até o presente uma sobrevida, uma permanência, uma estabilidade tanto referente quanto reverente, que ou fundamenta ou ainda modela diretamente discursividades contemporâneas. Essa sobrevida atravessa as mesmas décadas que atravessam a própria doença: portanto não só provém do corolário, mas também da perpetuação de uma enfermidade que permanece incurável e permanece letal e aleijante, ainda que (ou porque) sua queda do agudo para o crônico seja tão celebrada quanto parcialmente interpretada, tanto em termos de prática sexual cotidiana desprotegida quanto de acessibilidades medicamentosas ainda não tão horizontais quanto as locuções que as hasteiam. O testamento ainda está em fórum.

E pandemias se sucedem, melhor que se levem de uma a outra seus aprendizados.

Para hoje, há certa paternidade naquele modelo de habilitação autobiográfica e reintrodução de gravidades discursivas na arte, no que ele apontou para o recrudescimento horizontalizante das falas e dos lugares de fala, que tanto serve para dizer desse hoje, para predizer do amanhã e para redizer do ontem – nesse último caso, a revisitar e frequentar justamente aquele momento, comprovando a retroalimentação de pressupostos. A contemporaneidade desenvolveu, a partir dali, o que agora se observa sobre os regimes de invisibilidade, sobre as cooptações e sequestros de pautas históricas e geográficas, em prol de um atual acolhimento de diversidades, de um reequilíbrio pluralista que, na busca da fonte, volta seu olhar, com boa frequência, àquele

11- (Tradução nossa). No original: "Creo que una de las cosas que hay que agradecer al SIDA es el haber introducido una cierta gravedad en el discurso artístico, una gravedad que había sido abolida en los años 80y que a mí me ha hecho reinteresarme por la capacidad del arte para cambiar el mundo. Curiosamente, es a partir de algo tan terrible como ha sido la aparición de esta nueva enfermedad, que ha surgido en nosotros esa nueva conciencia, la voluntad de cambiar el mundo. [...] El arte de los ochenta es la consecuencia de la sociedad de los ochenta. Es un tipo de sociedad en la que aún estamos envueltos y que apoyó cualquier iniciativa que supusiera algún tipo de imitación hortera y colorista del modelo americano. En mi caso debo decir que nunca he estado excesivamente envuelto en esa opción por lo puramente superficial, nunca he estado envuelto en esa explosión puramente visual de los ochenta. Mi obra siempre ha trabajado con parámetros opuestos, incluso antes de estar trabajando para el SIDA".

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

período unívoco, especialmente em retrospectivas expositivas, em valoração daqueles artistas e em produções cinematográficas revisionistas – que são também *mea* culpa históricas direcionadas ao alarme da persistência dos morbos. A contemporaneidade desenvolveu, a partir dali, o que agora se afilia à arte com ingresso pleno: o afeto.

Matriz dialética da obra de arte, desenvolveu o afeto pela via de ser de diferentes formas afetado. Via que a pandemia salientara e acalorara a partir da volta de infectados às suas famílias, em iguais medidas à permanência de infectados aos cuidados de seus iguais – outras irmandades, de cuidados muitas vezes mútuos.

> Sob essas figuras [...] talvez houvesse um circuito que, muito mais do que a Lei, produz o fundamento dos vínculos sociais. Talvez houvesse a circulação daquilo a que nossos olhos não podem ser indiferentes porque nos afeta, seja através das formas da atração, seja através da repulsa. No lugar da lei, das normas e das regras havia, na verdade, um circuito de afetos (SAFLATE, 2016, p. 7).

O afeto é sempre uma oferta, nunca uma paga. A arte também. Na corporeidade do ferimento de uma geração inteira, e nesse circuito de afetos, Gonzalez-Torres fora duplamente atípico: primeiro porque se acentuara monogâmico e romântico num tempo de apogeu da democratização sexual; o que se configurava, para si, através de desejo e moral particulares, e não através de retração comunitária da moral e do desejo – retração forçada pela bravura dos tempos. Para a hostilidade da intolerância, com a qual aquela bravura soou anuente e estimuladora, qualquer uma das duas opções – monogâmica e romântica ou autônoma e poligâmica – recebe semelhante julgamento, pois os meios de transmissibilidade foram (ainda são) testemunhas invectivas e conservadoras, que só ressalvam os hemofílicos. Mas some-se, para a primeira opção, a condenação também da segunda, por estabelecer-se na contramão de suas conquistas e assemelhar-se a modelos menos associados ao trato do corpo masculino ao corpo masculino – o trato mais afetado, junto à adicção, pela primeira pesca da doença. Assemelhavam-se, pois, a modelos matrimoniais de casal, intensificados pelo duplo genital, o gêmeo, o igual: uma leitura sem amparo para as tradições do heteronormativo e também para as formatações do homonormativo.

Firma-se a segunda razão da atipia: Gonzalez-Torres se ressai oferecendo ao espaço expositivo tal monogamia e qual romance, uma linhagem de escassez para esse espaço, tradicionalmente mais orientado à formatação de subjetividades, à filosofia do intelecto ou do espírito. Como ao apogeu se sucede por definição a queda, e como a queda poliândrica sucedeu-se pelas vias de uma enfermidade devastadora, igualmente democrática em sua devastação, o espaço expositivo não só acedeu a Gonzalez-Torres, mas o necessitou. Gonzalez-Torres oferendou seu afeto pessoal, oferendou sua arte, fez do seu afeto a arte naquela secura dos tempos, enquanto também comprovou a arte como afeto e a recepção da arte como um extremo ativo do afeto: a solidariedade.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

> É possível que uma perspectiva crítica precise atualmente partir de uma compreensão distinta do que é uma sociedade. Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras. Devemos ter sempre em mente que formas de vida determinadas se fundamentam em aspectos específicos, ou seja, elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definindo, com isso, o campo dos possíveis. Há uma adesão social construída através das afecções. Nesse sentido, quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos. Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos (Ibid., p. 8).

Com a afecção na tangente, Gonzalez-Torres oferta afetividades em todos os códigos de seu trabalho, majoritariamente voltado à instalação, intramuros ou extramuros, e cujo epílogo é o ápice (abrupção das mortes), coincidindo o período de maior valoração crítica e pública de seus trabalhos com o do processo de fenecimento e morte de seu par, Ross Laycock, em decorrência da Aids em 1991, que levará também Gonzalez-Torres em 1996, aos trinta e oito anos de idade.

Interligadas na vida a dois, na doença, na finitude e, por fim, na ausência de Laycock, Gonzalez-Torres produz um elenco de criações de carretilha universal, ternas, convidativas, humanitárias, nas quais a medida da obra é sempre o corpo, mas nunca a imagem do corpo. Seus trabalhos testamentam a intimidade da relação amorosa, preenchida de paridades, e a espelham no testemunho do construto social do período, faustoso de imparidades, posicionando nesse espelhamento o espectador de maneira extrema e empática, inserindo-o dentro mesmo do discurso amoroso e de sua contraparte: a perda e o luto.

> Eu poderia dizer que, enquanto ele ia se tornando menos uma pessoa, mais eu o ia amando. Cada nova lesão que ele adquiria me fazia amá-lo mais. Até o último segundo, eu disse a ele 'eu quero estar ao seu lado até seu último suspiro', e eu estive ao lado dele até seu último suspiro (GONZALEZ-TORRES apud GÜNER, 2016, não paginado).[12]

12- (Tradução nossa). No original: "I would say that when he was becoming less of a person I was loving him more. Every lesion he got I loved him more. Until the last second, I told him 'I want to be there until your last breath ', and I was there to his last breath".

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Sempre pungente e sempre continente dos seus usuais tocantes do cuidado, do amor, do apego, da parceria entre iguais e da relação entre dois corpos que sempre se sugerem mas nunca se mostram, o ventre de obras passa, sob a sombra da Aids, a ser também orientado pelos conceitos de enfermidade, fenecimento e morte. Acrescenta-se na sua habitual sensibilização sem demasias do espectador, comovente e digna ao mesmo tempo, uma consciente capacidade formativa de engajamento para com a causa da luta contra a Aids, tão mortal e incurável quanto socialmente excludente e polarizadora, uma luta que estava sendo vivenciada no auge e que borrava ainda mais as fronteiras já naturalmente imprecisas entre a arte e a política, entre o ativismo de direitos e a produção cultural, entre o ser artista no mundo e o ser cidadão do mundo.

Essa estrutura convocatória e participativa de sua arte, que é hospitaleira ao mesmo tempo em que é confrontadora, colabora para arregimentar Gonzalez-Torres, com toda sua habilidade para o relacional, para o sensorial e para o sensível, aos quadros do *Group Material*, um dos três grandes coletivos artísticos nortistas que militavam em prol do fim da negação, de uma responsabilização governamental para a direção do combate à epidemia e para uma maior visibilidade comunitária – menos distanciada e mais solidária – aos grandes contingentes de enfermos que lotavam sobretudo as grandes cidades e eram desassistidos tanto na progressão de suas enfermidades quanto na dignificação de suas mortes. O *Group Material* agia diretamente na intenção de deliberar o quanto a arte pode depender de um contexto social para sua significação.

O coro extenso de obras (especialmente prolífico após a perda de Laycock e o diagnóstico) que recusam a representação do corpo para denotá-lo nos objetos do cotidiano, e que majoritariamente trabalham com a noção de duplo, do par, do gêmeo, facilmente situa Gonzalez-Torres como um dos autores mais relevantes do final do milênio passado, do mesmo modo que destaca sua capacidade ímpar de centralizar no coração das artes os sentidos intercruzados de passionalidade e morte, de conexões e rupturas, de aura e ausência. A universalidade sígnica permite destacar nessa relevância a célebre obra *Perfect Lovers*, que ressalta a cumplicidade, a sincronia e o compasso, creditados ao relacionamento amoroso de formato ideal e absoluto, através de dois relógios posicionados lado a lado, com os três ponteiros apontando os mesmos números, até que o consumo desigual das pilhas ou qualquer outra adversidade faça com que os de um desacelerem e parem antes dos do outro.

Também permite destacar um de seus usuais painéis públicos, a peça sem título produzida no ano da morte de Laycock, no qual as mossas de dois corpos numa cama desfeita e vazia sugerem a presença recente desses corpos – e assim sugerem também suas ausências, servindo tanto para indiciar um recente cenário amoroso quanto para indiciar um vazio, uma finalização. A lembrança do corpo como uma perda, uma morte. A obra foi de fato, como tantas outras, desenvolvida como uma elegia a Laycock, e até a quantidade de cópias instaladas pela cidade de Nova Iorque, vinte e quatro, se referia ao dia de seu falecimento.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Figura 2 – Felix Gonzalez-Torres, *Untitled* (Loverboys), 1991, instalação (balas, medidas adaptáveis aos espaços expositivos). Wiels Contemporary Art Centre, Bruxelas. Foto: Jon Gasca/Contemporary Art Blog.

Ao abordar mais diretamente a minoração do corpo, majoram-se duas de suas peças que são, possivelmente, a mais e a menos consideradas. As variações com que Gonzalez-Torres produz, a partir daquele ano, instalações empilhando ou acarpetando espaços expositivos com balas em embalagens metalizadas, a cuja coleta e consumo a audiência é estimulada, podem facilmente ser aquilatadas como de maior acolhimento público e crítico. Apesar do consumo público, em *Untitled* (Loverboys) (Fig. 2) a reserva infinita do peso ideal da pilha, de 161 kg (soma dos pesos de Gonzalez-Torres e de Laycock), deve ser, nos moldes das impressões gráficas anteriormente mencionadas, mantida com reposições diárias, como manutenção simbólica de suas vidas e de seus corpos, como uma vitória sobre o tempo, sobre as destituições sociais, e sobre o avanço da doença que vitimou um e vitimará o outro. A reserva infinita também sedia a transubstanciação do corpo, no modelo das hóstias:

> Eu estou dando a você essa coisa açucarada; você põe na sua boca e chupa o corpo de alguém. Desse modo, meu trabalho se torna parte do corpo de várias pessoas. É muito sensual. Por alguns segundos eu coloquei algo doce na boca de alguém e isso é muito sexy (Id. apud BISHOP, 2005, p. 115).[13]

Noutra leitura, chupar o corpo enfermo também significa trazer para dentro de si a enfermidade, se infectar com propósito. Um contágio que, como a Aids, é consequente a um ato sensorial e a uma comunhão ou injetamento de corpos; um contágio que

13- (Tradução nossa). No original: "I'm giving you the sugary thing; you put it in your mouth and you suck on someone else's body. And in this way, my work becomes part of so many other people's bodies. For just a few seconds, I have put something sweet in someone's mouth, and that is very sexy".

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

provoca, através do atravessamento de corpos da enfermidade, uma equalização entre todas as pessoas. A ausência de reposição das balas, que ocorre noutra versão da obra, apropriadamente nominada *Placebo*, faz suspeitar, por sua vez, uma aceitação da inevitabilidade do tempo e da morte. Noutro sentido, o significante do título faz facear essa aceitação à omissão governamental e à expropriação farmacológica a que estavam submetidos os pacientes de Aids – os corpos vão expirando, vão sendo tomados.

Figura 3 – Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Blood)*, 1992, instalação (cortina de contas, medidas adaptáveis aos espaços expositivos). Museu Punta della Dogana, Veneza. Foto: Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti/Palazzo Grassi.

A ideia de contágio também enraíza a obra que pode, comparativamente, se localizar no polo oposto em termos de notoriedade recursiva: a série, também iniciada em 1991 e finda em 1995, de cinco cortinas de contas monocromáticas produzidas ao longo dos seus últimos anos de vida, intituladas *Chemo* (perolada); *Blood* (vermelha); *Beginning* (verde); *Golden* (dourada) e *Water* (turquesa). As peças, cada qual a seu modo, articulam as relações adquiridas por Gonzalez-Torres com a ciência de seu próprio fim e a vivência da deterioração de seu próprio corpo. Por se tratarem de cortinas, expressamente indicadas para serem expostas em locais de passagem, portanto tendo de ser atravessadas pelo corpo do visitante e, assim, nele tocando e escorrendo suas cordas, as peças também amplificam as relações para com o corpo de um outro, portanto também substanciam a contaminação, enquanto a tornam mais epidérmica, mais externa. Mais pública.

Com as cortinas, o típico manuseio de peças do cotidiano mais uma vez se estabelece, o que por si gera reconhecimento e empatia. O campo íntimo e doméstico assim se repete, visto o pertencimento delas ao interno das casas. Repetem-se também as conexões da sua obra com léxicos aos quais o associavam e os quais ele nunca refutou:

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

"acredito mais do que qualquer um que eu sou exatamente uma extensão de certas práticas, minimalismo ou conceitualismo" (Id. *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1056).[14] Repete-se ainda o acolhimento do observador através de instrumentos de delicadeza e afeição, instrumentos dentro dos quais se pode suscetibilizar sem blindagem, através do desarme, uma consciência política.

Mas especialmente a primeira das obras, *Chemo*, e a última, *Blood* (Fig. 3),somam novas propostas simbólicas, que até em seus títulos e suas cores abraçam mais claramente os signos da dor, da doença, da manipulação extrema do corpo enfraquecido, do envenenamento e da morte: artificiosa como a quimioterapia que se praticava para interromper a progressão da Aids, no primeiro caso; emblemática e universalizante como o sangue, no segundo. O contágio figurado é obrigatório, porque induz o espectador a apenas um caminho possível de passagem, no qual ele necessariamente terá seu corpo esfregado pelo 'sangue' e pela 'química'. A oposição entre o dentro e o fora, concedida na entrevisão entre ambos pelo fosco das cortinas e pelas brechas entre suas contas, sugere tanto uma turvação (a visão enodoada do doente) quanto uma intrusão, que é forçosa e hostil no sentido da quimioterapia invadindo o corpo (um insipiente e então esperançado tratamento, muito mais devastador que regenerativo para a Aids), e é também infecciosa e destruidora no sentido do sangue contaminado circulando pelo corpo.

A transparência física das cortinas aponta, ainda, a impossibilidade de se omitir ou acobertar a doença, impossibilidade distintiva do período. Afinal, declarar-se ou não enfermo, consideradas todas as consequências específicas deduzidas de tal declaração, é um direito individual constituído em parte considerável dos estados modernos, mas naquele momento a Aids operava sua exclusão pública nos mesmos moldes de um racismo: o julgamento social se ancorava na magreza e no sarcoma (para cuja erradicação se acreditou na quimioterapia), na macilência e nas lesões da pele, na exterioridade da aparência enfim: era portanto inocultável, segregacionista e condenatório.

Leo com terço

Se através da arte Gonzalez-Torres pôde trabalhar a corporeidade em seus indícios, não em sua materialidade – o que conota tanto universalidade quanto desobrigação a determinismos socioculturais –, José Leonilson através da arte criou um relato tão íntimo e biográfico quanto o dele, e também tão igualmente romântico, mas mais confesso de uma inaptidão sociocultural que afirmativo de sua desobrigação. Embora entre ambos possam se traçar inúmeras outras similitudes e pontos de contato, Leonilson conjuga na sua trajetória plástica todos os tempos verbais da solidão e do amor não correspondido, ou da privação do amor propriamente dita, ao contrário da completude conjugal de Gonzalez-Torres, temporária e fraturada, mas lotada e fértil. É nessa solidão que Leonilson funda sua corporeidade exposta, ele francamente divide conosco ambos: a solidão e o corpo. Os indiscrimina. Sua obra é abertamente figurada.

14- (Tradução nossa). No original: "I think more than anything else I'm just an extension of certain practices, minimalism or conceptualism".

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

O corpo, na criação de Leonilson, é a base e o próprio manancial de toda sua prospecção simbólica, enredando vida privada, vida coletiva e vida plástica. Em Leonilson o corpo não se furta ou se deslustra na doença: ao contrário, permanece totalmente exposto, e expõe abertamente ela própria, a doença. Talvez nem mesmo se enfraqueça, pois na urgência da aproximação da morte seu trabalho foi se despindo e se adensando em direção ao mínimo e ao essencial, foi frequentando ainda mais intensamente certas simplificações formais que sempre lhe constituíram um braço plástico presente, sem perder e provavelmente até ganhando força alusiva. Sem também retirar o foco da redação de narrativas visuais, que marcam sua trajetória plástica e estão sempre a costurar a escrita na imagem, dotando uma mão dupla: legibilidade textual e tangibilidade plástica no mesmo suporte.

Se a aura sempre foi das maiores evidências de sua obra, ancorada num constante autorretrato alegórico e numa fixação da memória – como num diário, num caderno de notas pessoais –, passa a ser ainda mais evidente na parte final dos registros de seu percurso existencial, que corajosamente apontam muito menos autopiedade perante a morte do que apontavam perante a vida, salvo exceções desamada. Faz até questionar se a morte não veio preencher esse vazio afetivo da vida, dar-lhe razão, motivo, como testemunham muitos pacientes terminais. A morte é, de toda forma, uma experiência não compartilhável, que só se pode experimentar individualmente e exprimir em ideações, inexatidões, fantasias, orladuras.

A orla da morte é a vida: ainda que a obra de Leonilson seja sempre compositivamente bem estruturada e erudita, essa estruturação perscrutada se ofusca pelos imaginários afetivos; se dilui e se invisibiliza nos relatos pessoais, de intimidades partilhadas, de registros de dores e de alegrias; se acoberta pela agenda pessoal particular, que sustenta um doar-se a seu acontecimento público que é, por si, sacrificial. Dá-se ao busca-vida, às fateixas. Oferece-se.

Ao contrário da estruturação mais tangível de Gonzalez-Torres, a estruturação de Leonilson é fiel a si e já experiente na flexão votiva do ato de expor-se. Passa a retratar a vivência da Aids, do sofrimento, da limitação e da condenação como uma vivência trágica, espiritual, sublime, mais que como ato diretivo, panfletário, militante, agregador e urgente – ainda que em tal ato habite qual vivência. A série *O perigoso*, constituída de sete desenhos produzidos após seu diagnóstico e já em período hospitalar com o agravamento da doença, retrata a situação mais extrema – a cessação da vida – justamente enquanto a protagoniza, com a docilidade de dar nomes de flores aos desenhos e de desenhar anjos companheiros e cúmplices – companheirismo e cumplicidade esforçam-se punguistas do tempo, tiram-lhe o relógio (Fig. 4). No desenho mais reconhecido dos sete, uma gota de seu sangue contaminado encima o termo 'o perigoso'.

> Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma (LEONILSON apud LAGNADO, 1998, p. 123).

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

É duplo o domínio: Leonilson domina seu martírio acalentando-o, e domina seu ofício a ponto de esse martírio não tolhê-lo mas, ao contrário, incitá-lo. Em certos momentos, até justificá-lo, nas razões das musas. As locuções ativistas e convocatórias vão aparecer de todo modo, na interseção entre esses dois domínios, na garupa desses depoimentos autobiográficos de caráter íntimo e privado, que são seu trajeto natural pela doença como o foram pela saúde: "minha vida é um diário. Toda minha atitude é esta" (Ibid., p. 86). A enfermidade e a presença oblíqua da morte estão inscritas e são descritas da mesma forma: como um rosário narrativo de si, como uma experiência compartilhada, cuja suavidade está sobreposta ao brado civil, ao tempo que não o revoga.

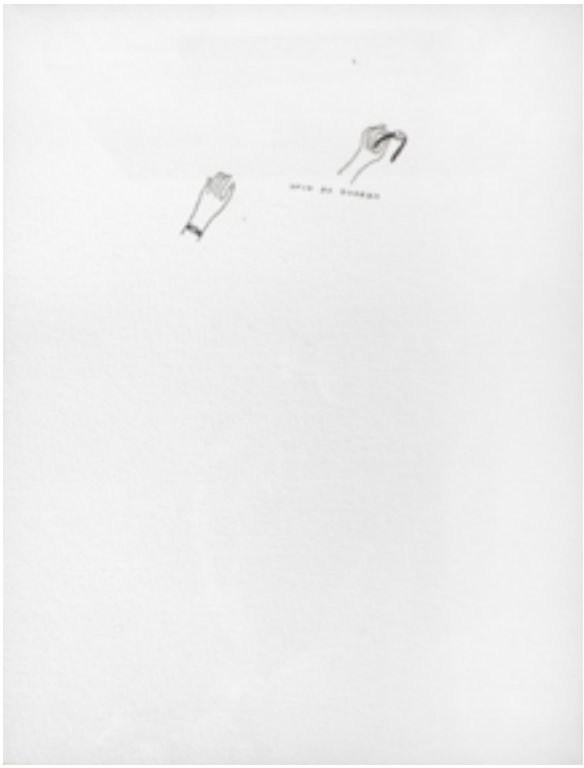

Figura 4 – José Leonilson, *Anjo da guarda*, 1992, desenho sobre papel, 30,5 X 23 cm. Foto; Rubens Chiri/Projeto Leonilson.

Já estive bem mal, mas não penso em suicídio. Fico pensando que em qualquer situação do mundo, se você tem um pequeno suporte para fazer uma garatuja, vai ter sempre alguém que vai olhar para aquilo e ver a importância que você deu [...]. Acho que estou numa situação que não é muito fácil. Apesar de não estar com medo... [...]. Fico muito cansado. O trabalho me ajuda. Nele coloco minha força. Ele não me deixa esmaecer. Fico fazendo esses trabalhos como orações, da mesma maneira que os hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece os símbolos. Acreditando neles, você pode

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

> chegar em algum lugar. Nas religiões primitivas, há um repertório de objetos, você pode pintar o corpo, fazer performances, tudo se liga a uma entidade superior. Meu trabalho é mais guiado por esse sentido do que pelo valor estético. Isso não os impede de guardar uma sutileza (Ibid., p. 119).

A oração é temente, mais emotiva que racional. Se a obra de Gonzalez-Torres é Igualmente emocionada à de Leonilson, pois é igualmente confrontada pela destruição e finitude, por outro lado é menos intuitiva, mais instituída de um escopo, explicita um maior domínio dos caminhos de afirmação perante o espectador, com um formato mais evidente de buscas de compreensibilidades, um gatilho mais apontado a mobilizar subjetividades específicas do espectador. A experiência pessoal é elaborada, decantada, e o é para servir à construção de sentidos da obra, em vez de ser ela própria o sentido da obra, como em Leonilson.

Os pés de Pepe

Se o oratório e o diário são fiados como fixações da memória, nos quais Leonilson fala de si e aceita (ou presume, ou pleiteia) ser ouvido, a obra de Gonzalez-Torres faz uso de dispositivos muito semelhantes (o corpo inaudito, o desabafo audito), mas com a clara intenção de falar para o outro, de dialogar com o outro. Assim opera também Espaliú, que triangula com Gonzalez-Torres e Leonilson esses depósitos de afeto e de empatia, de partilha pública de sensibilidades e sensibilizações, que alcançam cumes muito particulares na obra dos três – e que, até essa geração, contavam valor inestético para a arte: cabriola aditada pela soma do talento dos seus com a janela empática do cenário infortuno. A motivação de suas moléstias, atravessadas pela proximidade de uma morte inevitável e a cuja direção se completará todo um calvário de deterioração, alicerça esses cumes e une as pontes desse triângulo, fazendo dialogar seus trabalhos.

Após o diagnóstico, em 1990, Espaliú passou a sintetizar seus recursos formais, como fez Leonilson, e reorientou sua iconografia em direção à própria doença, como fizeram os outros dois. Foi quando criou suas séries de muletas e de outras referências instrumentais, ferramenteiras e espacialmente compositivas, representando a atrofia e a imobilidade de seus membros inferiores. Essas obras relacionam as dores de seu corpo a uma patologia muscular comum da doença, a atuação fisicamente limitante da enfermidade. Remetem à arte protética do mexicano Abraham Cruzvillegas, que se conectava às distrofias de seu pai, mas com as peças mais tersas, menos construtivas e entrópicas que as deste. O diagnóstico faz um giro na sua obra que responde ao giro que faz na sua visão de mundo – como fez em obras e visões de mundo de Leonilson e Gonzalez-Torres.

> Alguns acreditam que a arte é uma forma de entender o mundo. No meu caso, sempre foi a forma de não entendê-lo [...]. A Aids me

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

> forçou de forma radical a estar presente. Me precipitou em sua presença como uma emergência pura. Sou grato à Aids por este regresso impensável à superfície, colocando-me pela primeira vez numa ação em termos de realidade, de concretude. Talvez desta vez, e é indiferente para mim se é a última, meu fazer como artista ganha um sentido pleno, uma união absoluta com um limite existencial que eu sempre rodeei sem conhecê-lo de todo, dançando com ele sem nunca chegar a abraçá-lo (ESPALIÚ, 1992b, não paginado).[15]

Em seus últimos anos de vida, Espaliú começou a trabalhar a performance, relacionada à falência de seu corpo e à sua experiência com a afecção, lembrada tanto por sua imanência social e política quanto por sua transcendência plástica – características que se repetem em Leonilson e em Gonzalez-Torres. Um ano antes de morrer, conjuntamente a seu anúncio público da sua sorologia, Espaliú apresenta a hoje lendária performance pública intitulada *Carrying*, que adota o modelo de 'escultura social' de Beuys e acontece em 26 de setembro de 1992 em San Sebastián, e em Madri dois meses depois, em 01 de dezembro, dia internacional da luta contra a Aids.

Na apresentação, transportando o artista – cujo corpo, antecipado em apenas um ano à sua cessação, já começava a se inscrever terminal – uma corrente humana remetia às ideias de solidariedade e de elo natural entre todas as pessoas, de rede e encadeamento, mas também à ideia de contágio que está inserida no axioma desses vínculos e no próprio conceito de solidariedade. Uma série de duplas carregava Espaliú pelas ruas da cidade, sentado em seus braços entrelaçados no formato de uma cadeira suspensa, revezando-se umas às seguintes, sempre aos pares e sem nunca deixar que seu corpo toque o chão. A Primeira-Dama, Carmen Romero, e o cineasta Pedro Almodóvar foram dois entre tantos que participaram da performance coletiva, que partia do Parlamento espanhol, passava em frente ao Museu do Prado (Fig. 5) e se encerrava às portas do Museu Reina Sofia – que já fora um hospital –, portas as quais o artista abriu empurrando-as com os pés descalços – alegorias da exclusão e do desprezo social – ainda equilibrado sobre braços alheios. Por seus mesmos pés, tanto o museu quanto o hospital não se devem negar à cura.

A suspensão rematada, de sequer relar o chão, evidencia também a referência compartilhada entre a maca e a liteira, ambas de presença regular entre suas obras escultóricas, que tradicionalmente servem, cada qual, para transportar o doente e o aristocrata, retirando-os ambos dos lugares de distanciamento que lhes dão parentesco. Almodóvar posiciona a Aids na "origem de algumas das maiores mudanças neste fim de século (e sua incógnita mais pavorosa), nunca saberemos como teria sido o mundo sem a aparição desta espantosa doença. O pior: o modo como a sociedade não-contaminada vive a

15- (Tradução nossa). No original: "Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo [...]. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo".

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Figura 5 – Pepe Espaliú, *Carrying*, 1992, performance. Foto: Bernardo Pérez/El País.

doença" (ALMODÓVAR, 1994, não paginado). O fundamento comunal de Carrying manifestou da forma mais imperiosamente pública a necessidade de uma sociedade que se entenda como tal, e assim se estenda à familiarização e à consanguinidade. Que não conviva com a doença através da recusa, ou da apatia, ou da indiferença, de um testigo remoto enfim; ao contrário, se contagie, transporte os seus fracos consigo – carregue coletivamente a crise da Aids. Atente para o estado de calamidade e emergência em curso, negando qualquer desconhecimento ou resignação quanto ao biopoder dos interesses institucionais. Uma sociedade que pressione para fora da guarida cimeira esse biopoder, esse poder seletivo sobre vidas e sobre mortes, capaz de ser exercido com igual eficácia através da ação e através da inércia, enquanto ausência ativa de ação. Espaliú invoca:

> 'Carrying' [...] tencionava iluminar o ato em que consiste tratar doentes terminais de AIDS [...], também é uma denúncia. Uma denúncia da covardia. Da covardia daqueles que não ousam falar da doença e da covardia por parte das instituições, tanto políticas como culturais, que não fazem nada e nem sequer pronunciam a palavra Aids (ESPALIÚ in Carrying, 1992, não paginado).[16]

A nevralgia comunitária de Carrying reclama o cidadão comum, reclama pares e paridades, portanto desencolhe sua audiência, a avoluma pelas vias do reconhecimento,

16- (Tradução nossa). No original: "'Carrying' [...] intentaba alluir a la acción que consiste en asistir a enfermos terminales con Sida [...], es también una denuncia. Una denuncia de la cobardía. La cobardía de aquellos que no se atreven a citar la verdad y la cobardía por parte de las instituciones, tanto políticas cuanto culturales, de no hacer nada, ni siquiera mencionar la palabra Sida".

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

sem equalizá-la mais do que ela pode transigir equalizações: há algo de universal nessa obra, que perpassa chamamentos de auxílio e aciona ciências de decadência e finitude individuais. Algo na integridade do pedir, que incentiva uma agnição coletiva sem destituir as singularidades das vidas de observadores e partícipes, cujos percursos únicos sustentam e entusiasmam suas próprias singularidades perceptivas: os roteiros do afeto articulam um lugar público e particular ao mesmo tempo. Um banco numa praça.

Considerações finais

Sem desmerecer tal polissemia constitutiva da obra de arte, Carrying trata enfim, particularmente, de iluminar as estratégias tradicionais e oficiais de silenciamento, de escanteamento, de obscurecimento que se aplicam sobre o enfermo, tirando-o da visão. Baldando tanto os reclames da sua enfermidade quanto os proclames da saúde que a precedeu.

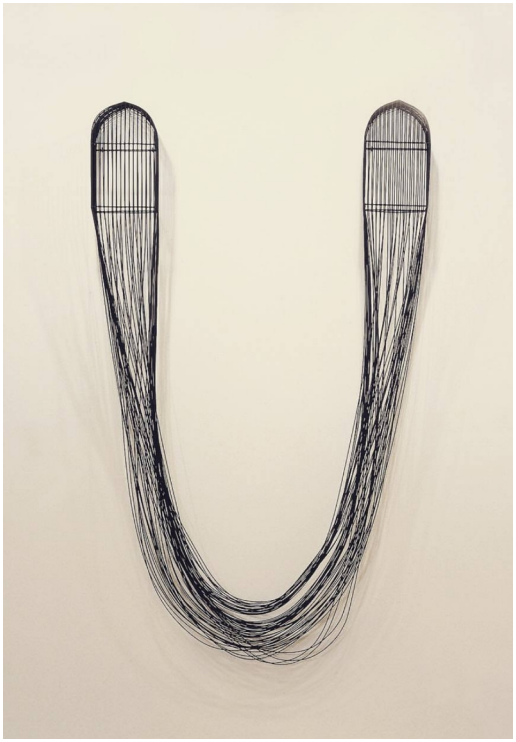

Figura 6 – Pepe Espaliú, *Luisa II*, 1993, instalação (ferro e pintura), 2,40 X 96 X 34 cm. Fonte: Visual Aids, visualaids.org.

Espaliú encerra a tríade porque traz iguais presenças de elementos particulares de Gonzalez-Torres e de elementos particulares de Leonilson; e ainda soma os elementos comuns aos dois: o que de sua produção não se identifica ao primeiro, então se identifica ao segundo, ou ainda se identifica a ambos. Antes de tudo, une-os a Aids em seu momento mais fatal e epidêmico, alteando a fisga plástica das transmissibilidades e das empatias afetivas, alçando relatos de si: Espaliú politizou sua própria identidade sexual e foi franco sobre sua homossexualidade desde o início de sua carreira, como o foram Gon-

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

zalez-Torres e Leonilson e como eram os corpos mais alvejados. Sua obra é prioritariamente escultórica, formada de objetos-alvo, repleta de metáforas e atributos recorrentes como máscaras, luvas e gaiolas (Fig. 6) –comumente aos pares e tendo esses pares conectados entre si de alguma forma, como prevalecente em Gonzalez-Torres e recorrente em Leonilson. Mas o desenho e a pintura também se apresentam, vão representar corpos e cicatrizes nos corpos, que por sua vez vão dizer de marcas sociais, de interesses e preocupações sobre sua sexualidade e sua espiritualidade, os medos e traumas ligados às experiências pessoais e comunais de uma, de outra ou de ambas, como em Leonilson.

Essa visibilidade sobre martírios reais e autobiográficos ata as obras de Espaliú (especialmente Carrying), de Leonilson (especialmente O Perigoso) e de Gonzalez-Torres (especialmente as cortinas) numa triangulação de iguais vivências e iguais términos de suas deteriorações e de suas segregações. A dignidade com que os três não só não desistem de produzir diante da morte, mas ainda depuram essas produções, as inscrevem num lugar ora e agora bastante desabitado das artes – o da solidariedade. E inscrevem as locuções dessas e entre essas produções num triângulo de afetos.

Referências

AVGIKOS, Jan; CAHAN, Susan; ROLLINS, Tim. Felix Gonzales-Torres. Londres: Art Press, 1993.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte* – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BISHOP, Claire. *Installation art*: a critical history. Londres: Tate Publishing, 2005.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

CARRYING. Direção: Nekane Elizondo; Aitzpea Iribar; Rosa M. Segués. San Sebastian, Galería Pepe Cobo – Madri, 1992 (MP4, 20'38", som, cor).

ESPALIÚ, Pepe. *La imposible verdad* – Textos 1987-1993. Madri: La Bella Varsovia, 2018.

ESPALIÚ, Pepe. Pepe Espaliú. *Zehar* – revista de Arteleku-ko aldizkaria, San Sebastian, n. 17, p. 4-7, set.-out-.1992a. ISSN 1133-844X. Entrevista a Javier San Martin.

ESPALIÚ, Pepe. Retrato del artista desahuciado. El país, Madri, 01 dez. 1992b. Disponível em: < https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html >. Acessado em: 02 maio 2019.

GIBBONS, Joan. *Contemporary art and memory*: images of recollection and remembrance. Nova Iorque: Bloomsbury, 2007.

GÜNER, Fisun. Felix Gonzalez-Torres: playfully teasing, deadly serious. *The Guardian*, Londres, 18 maio 2016. Disponível em:

https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/18/felix-gonzalez-torres--playfullyteasing-deadly-serious >. Acessado em: 14 maio 2019.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson*: são tantas as verdades. São Paulo: Fiesp, 1998.

LAGNADO, Lisette. *O pescador de palavras*. In: José Leonilson: são tantas as verdades, 1996, São Paulo. São Paulo: Galeria de Arte do SESI-SP, 1995, 30 p. Catálogo de

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

exposição.

MILLER, M. H. A colossal new show revisits a conceptual art icon. *New York Times*, Nova Iorque, 11 maio 2017. Disponível em:

https://www.nytimes.com/2017/05/11/t-magazine/art/feliz-gonzalez-torres-zwirner-new-york-show.html . Acessado em: 18 maio 2019.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos* – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify / Autêntica Editora, 2016.

SELZ, Peter; STILES, Kristine. *Theories and documents of contemporary art* – a sourcebook of artists' writings. Berkeley: University of California Press, 2012.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Texto submetido em: 04/12/2020
Texto aceito em:23/03/2021
Texto publicado em: 04/06/2021

José Roberto Schneedorf

Professor da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais e Doutorando da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Como citar: SCHNEEDORF, José Roberto. Dez homens vieram, apenas três retornaram – o artista quando terminal. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais,* Porto Alegre, RS, v. 26, nº 45, jan-jun. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:https://doi.org/10.22456/2179-8001.109618.