

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**TANATOGRÁFIAS DA AIDS NAS ARTES VISUAIS: O CORPO ENFERMO
DIANTE DA MORTE E DA FOTOGRAFIA**

Ricardo Henrique Ayres Alves

Porto Alegre, 2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**TANATOGRÁFIAS DA AIDS NAS ARTES VISUAIS: O CORPO ENFERMO
DIANTE DA MORTE E DA FOTOGRAFIA**

Ricardo Henrique Ayres Alves

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação do Prof^o Dr^o Alexandre Santos.

Porto Alegre, 2015

TANATOGRÁFIAS DA AIDS NAS ARTES VISUAIS: O CORPO ENFERMO DIANTE DA MORTE E DA FOTOGRAFIA

Ricardo Henrique Ayres Alves

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação do Profº Drº Alexandre Santos.

BANCA EXAMINADORA

Profº Dr. Alexandre Santos – Orientador – PPGAV/UFRGS

Profª Dra. Mônica Zielinsky – Membro – PPGAV/UFRGS

Profº Dr. Eduardo Veras – Membro – PPGAV/UFRGS

Profº Dr. Paulo Reis – Membro – DEARTES/UFPR

Dedico este trabalho a
meus avós Clotilde e
Flório, *in memoriam*.
Muito obrigado por tudo.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa que possibilitou minha dedicação a pesquisa durante o período do mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, pela oportunidade de aprimoramento intelectual, através do dedicado trabalhos dos professores, estudantes, funcionários e estagiários.

Aos colegas da turma 21 do mestrado, por todas as trocas, risadas, indicações de leituras, discussões e pelo ambiente amistoso que compartilhamos. Foi muito bom estar com vocês.

À meu orientador, professor Alexandre Santos, por acreditar na potência desta pesquisa e por todos os ensinamentos atenciosamente compartilhados.

À banca composta pelos professores Eduardo Veras, Mônica Zielinsky e Paulo Reis, que aceitaram prontamente participar da avaliação deste trabalho, contribuindo para o aprimoramento e continuidade desta pesquisa.

À Stefáni, pelo auxílio com as questões de formatação do texto.

À Claudia, por estar sempre por perto.

Aos demais amigos e amigas, que acompanharam este processo entendendo minhas ausências e incentivando o desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus queridos alunos da FURG, que me deram a certeza de que a universidade pode ser um lugar de transformação.

Ao Renato, por estar ao meu lado desde que esta pesquisa era apenas uma ideia, e pelo amor expresso nas mais variadas formas.

À minha família, e especialmente à minha mãe Mara Lucia, pelo seu carinho e apoio incondicional.

Muito antes que minha doença fosse confirmada pelos exames, senti meu sangue de repente descoberto, posto a nu, como se uma roupa ou um capuz sempre o tivessem protegido, sem que eu desse por isso, pois era natural, e que alguma coisa, eu não sabia o que podia ser, os tivesse retirado. Precisava viver, doravante, com aquele sangue desnudado e exposto, como o corpo sem roupa que tem de atravessar o pesadelo.

Hervé Guibert

RESUMO

Esta pesquisa investiga a relação entre aids e artes visuais tendo como referência obras fotográficas de três artistas. Problematizam-se sujeitos enfermos diante da morte iminente deflagrada pela doença ao final dos anos 1980 e início dos anos 1990, entendendo a aids como um dos fatos que marcaram a história social e contemporânea. Para tal, a investigação referencia perspectivas teóricas cujos textos analisam o impacto da doença, sua relação com a morte e, especialmente, a produção de imagens de natureza fotográfica. O trabalho fundamenta-se na proposta de Douglas Crimp a respeito da análise discursiva sobre a aids, como caminho teórico-metodológico para compreender a representatividade do meio fotográfico tanto em relação à enfermidade, quanto às práticas pós-modernas na arte. A metodologia utilizada nesta dissertação é a análise de fotografias de Nicholas Nixon, Willian Yang e Mark Morrisroe. Procura-se nestes artistas visuais identificar o deslocamento do biográfico para o tanatográfico. Assim, relacionam-se as produções destes artistas e as teorias sobre os discursos por eles apresentadas. As peculiaridades de suas abordagens, bem como seus pontos de contato e de distensão, articulam diferentes discursos acerca da moléstia, com destaque para a presença do caráter elegíaco atravessado pelas diferentes possibilidades da arte pós-moderna, tais como a permanência de aspectos do cânone moderno da arte e da fotografia e a abordagem do eu através da recuperação de práticas pré-modernas, além da problematização da alteridade na produção artística. O deslizamento conceitual entre Eros e Tânatos e a análise aqui apresentada inserem os discursos destes corpos desejosos numa perspectiva capaz de potencializar novas leituras sobre a mútua influência entre arte e aids através da fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Tanatografia. Aids. Fotografia. Corpo. Morte.

ABSTRACT

This research investigates the relation between aids and visual arts with reference to photographic works of three artists. In the face of imminent death triggered by the disease in the late 1980s and early 1990s, the sick people will be discussed, understanding AIDS as one of the events that marked the social history and contemporary history. To this end, this research reference theoretical perspectives that analyze the impact of the disease and their relationship to death and especially the production of photographic images. The work is based on the proposal of Douglas Crimp about the discursive analysis of aids, as a theoretical and methodological approach to understand the representativeness of the photographic medium both in relation to sickness, as the post-modern practices in the art. The methodology used in this work is the analysis of photographs by Nicholas Nixon, William Yang and Mark Morrisroe. In the work of these artists seeks to identify changing the biographic to the thanatographic. Thus relate to the production of these artists, and theories about the speeches presented by them. The peculiarities of their approaches and points of contact and distension, articulate different discourses about the disease, highlighting the presence of the elegiac character crossed by the different possibilities of postmodern art, such as the permanence of aspects of the modern canon art and photography and the approach of the self through the recovery of pre-modern practices, also questioning the otherness of artistic production. The conceptual slippage between Eros and Thanatos and the analysis presented here insert the speeches of these desirous bodies in a perspective able to leverage new readings on the interplay between art and AIDS through photography.

KEYWORDS: Thanatography. Aids. Photography. Body. Death.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - THE AIDS MEMORIAL QUILT ,1987-, TRECHO CONTENDO A HOMENAGEM À JAC WALL. FONTE: THE AIDS MEMORIAL QUILT. DISPONÍVEL EM: < HTTP://WWW.AIDSQUILT.ORG/ >. ACESSO EM: JAN. DE 2013.	24
IMAGEM 2 - UNTITLED (LOVER BOYS), 1989, FÉLIX GONZALES-TORRES. FONTE: BECCE, SONIA. FÉLIX-GONZALES-TORRES: SOMEWHERE /NOWHERE ALGÚN LUGAR, NINGÚN LUGAR. CATÁLOGO. BUENOS AIRES: FUNDACIÓN EDUARDO F. CONSTANTINI, 2008	40
IMAGEM 3 - UNTITLED FROM SEX SERIES (TORNADO) ,1988-9, DAVID WOJNAROWICZ. FONTE: < HTTPS://WWW.VISUALAIDS.ORG/ARTISTS/DETAIL/DAVID-WOJNAROWICZ >. ACESSO EM 13 DE JUN. 2014.	49
IMAGEM 4 - OVERTONE, (1983), PHILIP TAAFFE, 227 X 227 CM. FONTE: ARCHER, MICHAEL. ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA HISTÓRIA CONCISA. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 2008.	50
IMAGEM 5 - O PERIGOSO, 1992, LEONILSON. FONTE: < HTTP://WWW.PROJETOLEONILSON.COM.BR/OBRASEMACERVO.PHP?IDIO=2 > ACESSO EM: 7 DEZ. 2012.	52
IMAGEM 6 – MORNING GLORY ,1994, ANDREW FOSTER. FONTE: < HTTP://MRANDREWFOSTER.COM/EXHIBITION/HIV/ >. ACESSO EM 16 DE ABR. 2015.	55
IMAGEM 7 – MINHA MÃE MORRENDO 1,1947, SÉRIE TRÁGICA, FLÁVIO DE CARVALHO, 69,4 X 50,4 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MAC.USP.BR/MAC/TEMPLATES/PROJETOS/SECULOXX/MODULO2/MODERNIDADE/EIXO/CAM/ARTISTAS/CARVALHO1.HTML >. ACESSO EM 17 DE ABR. 2015.	64
IMAGEM 8 – C.C., 1983, NICHOLAS NIXON. FONTE: < HTTPS://FRAENKELGALLERY.COM/PORTFOLIOS/OLD-PEOPLE-PATIENTS >. ACESSO EM 11 DE MAR. 2014.	77
IMAGEM 9 – IVANA ZAMPINI, 2014, NICHOLAS NIXON. < HTTPS://FRAENKELGALLERY.COM/PORTFOLIOS/OLD-PEOPLE-PATIENTS >. ACESSO EM 11 DE MAR. 2014.	78
IMAGEM 10 – SELF (03), 2008, NICHOLAS NIXON, 35,5 X 28 CM. < HTTPS://FRAENKELGALLERY.COM/PORTFOLIOS/CLOSE >. ACESSO EM 11 DE MAR. 2014.....	79
IMAGEM 11 – THE BROWN SISTERS, 1975, NICHOLAS NIXON, 20 X 25,5 CM. FONTE: < HTTPS://FRAENKELGALLERY.COM/PORTFOLIOS/BROWN-SISTERS >. ACESSO EM 11 DE MARÇO DE 2014.	80
IMAGEM 12 – THE BROWN SISTERS, 2014, NICHOLAS NIXON, 20 X 25,5 CM. FONTE: < HTTPS://FRAENKELGALLERY.COM/PORTFOLIOS/BROWN-SISTERS >. ACESSO EM 11 DE MARÇO DE 2014.	81
IMAGEM 13 – DONALD PERHAM, 1988, NICHOLAS NIXON, 19,5 X 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >>>. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	83
IMAGEM 14 – TOM AND CATHERINE MORAN, 1987, NICHOLAS NIXON, 19,5 X 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >>>. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	85
IMAGEM 15 – TOM MORAN, 1987, NICHOLAS NIXON, 19,5 X 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >>>. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	86
IMAGEM 16 – TOM MORAN, 1987, NICHOLAS NIXON, 19,5 X 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >>>. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	87
IMAGEM 17 – TOM MORAN, 1987, NICHOLAS NIXON, 19,5 X 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >>>. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	88
IMAGEM 18 – TOM MORAN, 1987, NICHOLAS NIXON, 19,5 X 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >>>. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	89
IMAGEM 19 – TOM MORAN, 1987, NICHOLAS NIXON, 19,5 X 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >>>. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	90
IMAGEM 20 - TOM MORAN, 1987, NICHOLAS NIXON, 19,5 X 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >>>. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	91
IMAGEM 21 – TOM MORAN, 1988, NICHOLAS NIXON, 19,5 X 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >>>. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	92

IMAGEM 22 – TOM MORAN, 1988, NICHOLAS NIXON, 19,5 x 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	93
IMAGEM 23 – TOM MORAN, 1988, NICHOLAS NIXON, 19,5 x 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	94
IMAGEM 24 - TOM MORAN, 1988, NICHOLAS NIXON, 19,5 x 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	95
IMAGEM 25 – TOM MORAN, 1988, NICHOLAS NIXON, 19,5 x 24,5 CM. FONTE: < HTTP://WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/ >. ACESSO EM 10 MAR. 2015.	96
IMAGEM 26 – EL PUERTO, 1992, LEONILSON. FONTE: < HTTP://ITAUCULTURAL.ORG.BR/LEONILSON/INDEX.CFM/F/PALAVRA/AIDS >. ACESSO EM: 05 DEZ. 2012.	99
IMAGEM 27 – SELF-PORTRAIT (BACK WITH ARMS ABOVE), 1984, JOHN COPLANS. FONTE: < HTTP://WWW.TATE.ORG.UK/ART/ARTWORKS/COPLANS-SELF-PORTRAIT-BACK-WITH-ARMS-ABOVE-P11671 >. ACESSO EM 15 ABR. 2015.....	111
IMAGEM 28 – KS PORTRAITS WITH HARDICK & SUPERMAN SPANDEX #3.1, 1989, MARK I CHESTER. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	113
IMAGEM 29 – SELF PORTRAIT #1, 1992, WILLIAM YANG. FONTE: < HTTP://WWW.PORTRAIT.GOV.AU/EXHIBITIONS/WILLIAM-YANG-2001 >. ACESSO EM 17 ABR. 2014.	118
IMAGEM 30 - MADAME LASH'S RACK PARTY #2 (MY GENERATION), 1978, WILLIAM YANG, 32 x 50 CM. FONTE: < HTTP://MAUNSELLWICKES.COM/EXHIBITIONS/42/ART/1109/ >. ACESSO EM: 17 ABR. 2014.	120
IMAGEM 31 – SYDNEY GAY AND LESBIAN MARDI GRAS, 1993, WILLIAM YANG. FONTE: THOMAS, NICHOLAS. BODY ART. LONDRES, REINO UNIDO: THAMES & HUDSON, 2014.	121
IMAGEM 32 – VIGIL (DETALHE), 1994, WILLIAM YANG, TRÍPTICO. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	123
IMAGEM 33 – 1. “ALLAN” FROM THE MONOLOGUE “SADNESS”, 1988, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	125
IMAGEM 34 – 2. “ALLAN” FROM THE MONOLOGUE “SADNESS”, 1988, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	126
IMAGEM 35 – 3. “ALLAN” FROM THE MONOLOGUE “SADNESS”, 1988, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	127
IMAGEM 36 – 4. “ALLAN” FROM THE MONOLOGUE “SADNESS”, 1989, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	128
IMAGEM 37 – 5. “ALLAN” FROM THE MONOLOGUE “SADNESS”, 1988, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	129
IMAGEM 38 – 6. “ALLAN” FROM THE MONOLOGUE “SADNESS”, 1989, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	130
IMAGEM 39 - <i>PHOTOGRAPHING MATTHEW MITCHAM #2</i> (2009), WILLIAM YANG. FONTE: < HTTP://10X8GALLERY.COM/WILLIAM-YANG-PORTFOLIO >. ACESSO EM 17 ABR. 2014.....	133
IMAGEM 40 – 7. “ALLAN” FROM THE MONOLOGUE “SADNESS”, 1990, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	134
IMAGEM 41 – 8. “ALLAN” FROM THE MONOLOGUE “SADNESS”, 1988, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON´T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	135

IMAGEM 42 - 9. "ALLAN" FROM THE MONOLOGUE "SADNESS", 1990, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	137
IMAGEM 43 - 10. "ALLAN" FROM THE MONOLOGUE "SADNESS", 1988, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	138
IMAGEM 44 - 11. "ALLAN" FROM THE MONOLOGUE "SADNESS", 1988, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	139
IMAGEM 45 - 12. "ALLAN" FROM THE MONOLOGUE "SADNESS", 1990, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	140
IMAGEM 46 - 13. "ALLAN" FROM THE MONOLOGUE "SADNESS", 1990, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	141
IMAGEM 47 - 14. "ALLAN" FROM THE MONOLOGUE "SADNESS", 1990, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	142
IMAGEM 48 - 14 A. "ALLAN" FROM THE MONOLOGUE "SADNESS", 1990, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	143
IMAGEM 49 - 15. "ALLAN" FROM THE MONOLOGUE "SADNESS", 1990, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	144
IMAGEM 50 - 16. "ALLAN" FROM THE MONOLOGUE "SADNESS", 1990, WILLIAM YANG. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	145
IMAGEM 51 - THE DREAM OF FLOWERS, 1986, DUANE MICHALS. FONTE: GOTT, TED (ORG.). DON'T LEAVE ME THIS WAY. MELBOURNE, AUSTRALIA: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 1994.	158
IMAGEM 52 - REGISTRO DA TRIGÉSIMA BIENAL DE SÃO PAULO, 2012. FONTE: AUTORIA PRÓPRIA.	162
IMAGEM 53 - REGISTRO DA TRIGÉSIMA BIENAL DE SÃO PAULO, 2012. FONTE: AUTORIA PRÓPRIA.	162
IMAGEM 54 - REGISTRO DA TRIGÉSIMA BIENAL DE SÃO PAULO, 2012. FONTE: AUTORIA PRÓPRIA.	163
IMAGEM 55 - PAT AS KIKI, FALL 81 PARIS, 1985, MARK MORRISROE, 10 X 8 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.	168
IMAGEM 56 - UNTITLED, 1981, MARK MORRISROE. FONTE: ADAMS, BROOKS. BEAUTIFUL, DANGEROUS PEOPLE. ART IN AMERICA. NEW YORK, VOL.99, N.3. P. 126-133, 2011.	171
IMAGEM 57 - SWEET 16 LITTLE ME AS A CHILD PROSTITUTE, 1984, MARK MORRISROE. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.	172
IMAGEM 58 - BLOW BOTH OF US, GAIL THACKER AND ME, SUMMER 1978 1986, MARK MORRISROE, 40,5 X 40,5 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.	173
IMAGEM 59 - SWEET RASPBERRY, SPANISH MADONNA [SELF-PORTRAIT], 1986, MARK MORRISROE, 20 X 16 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.	174
IMAGEM 60 - UNTITLED, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGAMA, 35,7 X 28 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.	178
IMAGEM 61 - UNTITLED, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGAMA, 35,6 X 28 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.	179
IMAGEM 62 - SAILORS I E II, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGAMAS, 35,3 X 27,6 CM E 35,6 X 27,9 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.	181

IMAGEM 63 - UNTITLED, 1987, E UNTITLED, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 35,6 x 27,9 CM E 50,4 x 40,3 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.	182
IMAGEM 64 – UNTITLED, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 35,3 x 27,6 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	183
IMAGEM 65 - UNTITLED (1987), MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 35,2 x 27,2 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	184
IMAGEM 66 - UNTITLED, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 35,7 x 27,5 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	186
IMAGEM 67 – UNTITLED, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 35,6 x 27,9 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	187
IMAGEM 68 – UNTITLED, 1988, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 36,6 x 28 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	188
IMAGEM 69 – UNTITLED, 1988, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 50,5 x 40,3 CM . FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	190
IMAGEM 70 – UNTITLED, 1988, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 43,3 x 35,5 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	190
IMAGEM 71 – UNTITLED (1987), MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 25,A x 20,4 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	191
IMAGEM 72 – UNTITLED, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 39,5 x 27,9 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	192
IMAGEM 73 - UNTITLED, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 35,5 27,9 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	194
IMAGEM 74 – UNTITLED, 1987, MARK MORRISROE, FOTOGRAMA, 35,5 x 27,6 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	195
IMAGEM 75 – UNTITLED (SELF-PORTRAIT),1988, MARK MORRISROE, POLAROID T-665, 10,7 x 8,5 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	197
IMAGEM 76 – UNTITLED (SELF-PORTRAIT), 1989, MARK MORRISROE, POLAROID T-665, 8,5 x 10,7 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	198
IMAGEM 77 – UNTITLED (SELF-PORTRAIT) E UNTITLED (SELF-PORTRAIT), 1989, MARK MORRISROE, POLAROID T-665, 10,7 X 8,5 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.	198
IMAGEM 78 – UNTITLED (SELF-PORTRAIT), 1989, MARK MORRISROE, POLAROID T-665, 8,5 x 10,7 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	199
IMAGEM 79 – UNTITLED (SELF-PORTRAIT), 1989, MARK MORRISROE, POLAROID T-665, 8,5 x 10,7 CM. FONTE: JRP RINGIER. MARK MORRISROE. CATÁLOGO. ZURIQUE, SUÍÇA: JRP RINGIER, 2010.....	200

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 AIDS E PRODUÇÃO DE IMAGENS NAS ARTES VISUAIS	22
2.1 A EPIDEMIA SOB O SIGNO DE EROS E TÂNATOS.....	25
2.2 ARTES VISUAIS E AIDS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	38
2.3 ESCRITAS DE VIDA, MORTE E LUZ	57
2.3.1 <i>Biografia: memorializando vidas infames e identidades deterioradas</i>	58
2.3.2 <i>Da biografia à tanatografia e da tanatografia à fotografia</i>	63
2.3.3 <i>A Fotografia e a aids nas Artes Visuais ao final do século XX</i>	67
3 NICHOLAS NIXON: ENTRE O CÂNONE DA FOTOGRAFIA MODERNA E OS RETRATOS DE PESSOAS COM AIDS	74
3.1 TOM MORAN: O CORPO SOLITÁRIO DIANTE DO ESPELHO	84
3.2 A CRÍTICA AO TRABALHO DE NIXON: TÉCNICA, SUBJETIVIDADES, AUSÊNCIAS E REPRODUÇÃO DE CLICHÊS	101
4 WILLIAM YANG: A ESCRITA DO OUTRO PELA LUZ E PELAS PALAVRAS	116
4.1 ALLAN: UMA ELEGIA DE VÁRIAS ESCRITAS	123
4.2 A IDENTIDADE ATRAVESSADA PELO LUTO PELA FOTOGRAFIA IMPURA.....	146
5 A AUTOBIOGRAFIA ATRAVESSADA PELA AIDS NA FOTOGRAFIA DE MARK MORRISROE	160
5.1 TÁTICAS DE FIXAÇÃO DO CORPO EM FOTOGRAMAS.....	175
5.2 OS DERRADEIROS AUTORRETRATOS: O ABRAÇO DE TÂNATOS E A RESISTÊNCIA DE EROS	196
5.3 SOB A LUZ DA CONTINUIDADE E DA DESCONTINUIDADE	200
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	214
REFERÊNCIAS.....	224

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado é um desdobramento direto do trabalho de conclusão de curso defendido em 2012, intitulado *Aids e arte contemporânea em Keith Haring, Pepe Espaliú e Leonilson: miasmas e metáforas*. Esta pesquisa apresentou algumas considerações sobre a aids no campo das Artes Visuais através da análise de trabalhos de três artistas, cujas produções eram representativas por articularem metáforas sobre a doença e aspectos de suas biografias. Interessava-me perceber e analisar como a enfermidade se manifestou na produção destes artistas através de uma presença nem sempre evidente, mas como um componente importante nas suas construções discursivas.

Os artistas que compuseram os estudos de caso daquela monografia eram soropositivos, e foram escolhidos por razões discursivas relacionadas à manifestação da aids através de suas perspectivas autobiográficas. Através de sua produção, composta principalmente por pinturas e desenhos, o norte-americano Keith Haring, em referências diretas à doença com forte caráter ativista, deixou em segundo plano sua experiência enquanto portador do vírus HIV, privilegiando suas ações junto aos coletivos e ao movimento social em prol dos enfermos. Os trabalhos tridimensionais do espanhol Pepe Espaliú constantemente eram elaborações metáforicas sobre sua condição, destacando sua experiência física enquanto enfermo. Suas esculturas evocavam o fardo da aids e suas *performances* eram revestidas pelo ativismo, nas quais o corpo do artista fragilizado compunha ações voltadas para a atenção e o cuidado aos enfermos. O brasileiro Leonilson, através de desenhos e bordados, discutia sua experiência com a enfermidade sem apresentar sua imagem corporal, utilizando uma série de subterfúgios e códigos para falar de sua vivência, configurando a intimidade de sua poética que, de forma delicada, tocava em tabus e preconceitos relativos à aids.

Após a finalização deste trabalho, ao observar o material reunido sobre o tema, percebi que a fotografia, apesar de sua representatividade nas obras que tematizam a aids, não havia sido contemplada na pesquisa, pois nenhum dos artistas estudados produziu fotografias sobre o tema. Pareceu-me oportuno, então, dar sequência ao trabalho problematizando a presença desta prática artística nas

obras que abordaram a enfermidade, procurando entender de forma mais específica como esses trabalhos influenciaram mutuamente os discursos da aids e da arte.

A recente exposição *Art AIDS America*¹, que debuta no *Tacoma Art Museum* no mesmo período em que esta dissertação foi desenvolvida, procura compreender a relação entre a aids e as artes visuais nos Estados Unidos, país que ocupa importante espaço no cenário artístico desde o final da Segunda Guerra Mundial e também no qual o movimento social em prol dos enfermos foi de fundamental importância diante da inanição do governo durante a crise provocada pela aids. Segundo Trenton Straube (2015), para além de uma exposição temática que buscasse reunir obras que abordam a aids como tema, incluindo trabalhos de artistas emblemáticos neste quesito, como Keith Haring e Robert Mapplethorpe, os curadores Jonathan David Katz e Rock Hushka desenvolveram uma curadoria cujo objetivo é demonstrar de que maneira a abordagem da doença provocou também mudanças na prática artística norte-americana.

Entender que o enlace entre a aids e as artes ocorre em um movimento mútuo de influências e contaminações, como pretende a curadoria desta exposição, é também o caminho da pesquisa apresentada nessa dissertação. Contudo, este estudo não pretende definir as práticas fotográficas sobre este tema como um movimento ou mesmo um conjunto coerente que obedeça a determinadas normas, mas sim, entender como esta temática se manifesta no fazer artístico em um momento histórico no qual os artistas se voltam para o que está fora do campo da arte.

Em o *Retorno do Real* (2014), o teórico Hal Foster investiga as características da contemporaneidade artística a partir da sua relação com as vanguardas e as neovanguardas. Diante da autorreferencialidade do período final do modernismo, que promovia a autonomia da arte em relação ao mundo exterior, assim como a pureza de cada uma das artes, o advento do minimalismo e da arte *pop* promovem uma mudança neste paradigma. Os artistas minimalistas, ao conceberem suas obras em relação ao espaço expositivo e aos espectadores, reinscrevem estes elementos

¹ Uma prévia da mostra com curadoria de Hushka foi apresentada em junho de 2015 no *ONE Archives Gallery & Museum*, em Washington. Após o período expositivo em Tacoma no *TAM*, entre 3 de outubro de 2015 e 10 de janeiro de 2016, a exposição seguirá no mesmo ano para o *Bronx Museum of the Arts*, em Nova Iorque e para o *Zuckerman Museum of Art* em Kennesaw.

externos ao espaço da obra modernista novamente nos seus discursos. Por sua vez, ao apresentar a apropriação de imagens, técnicas e elementos da vida comum como possíveis constituintes dos trabalhos artísticos, a arte *pop* também promove a entrada da vida mundana no sacralizado espaço moderno.

Os efeitos dessa mudança são expandidos e comentados pelos novos caminhos promovidos pela *body art*, *performance art*, *land art*, assim como pelos conceitualismos. Foster (2014) indica no título de seu livro que o real estaria voltando à arte, que se contamina com ele enquanto temática, mas também como um elemento que expande suas concepções de produção, caracterização e institucionalização. Esse enlace entre a arte e o que se encontra fora de seu campo manifesta-se algumas vezes na crítica à pretensa isenção do modernismo, dominado por artistas homens. A presença de outros como as mulheres, as minorias étnicas e as sexuais atentam para a discussão sobre o protagonismo eurocentrista masculino diante de um amplo espectro de indivíduos não representados por estes sujeitos hegemônicos. Assim como ocorria na vida social, estes grupos procuravam reivindicar o seu espaço e a sua representatividade na arte.

Ao início dos anos 1980, na sequência de uma série de conquistas dos movimentos sociais que representavam tais grupos, a aids surge como uma nova doença cujas características são ainda desconhecidas, estando relacionada principalmente aos homens *gays* e também àqueles que mantinham relações passíveis de transmissão com os mesmos. Impactando profundamente a cultura do final do século XX, a presença da enfermidade que, durante certo período, equivalia a uma morte anunciada, influenciou diversos espaços da produção cultural. Diante do amplo desenvolvimento das liberdades individuais que vinham sendo conquistadas desde os anos 1960, a aids inscreve sua presença como um freio neste processo, levando consigo muitas vidas.

Um estudo que busca analisar a presença desta enfermidade nos discursos artísticos deve contemplar a sua relação com o meio social. A forma encontrada por Foster (2014) para definir a simultaneidade dos discursos artístico e social na arte indica o atravessamento da obra por dois eixos: o diacrônico, que corresponderia à verticalidade da obra de arte, ou seja, sua inscrição em relação à história da arte e o sincrônico, que inscreveria a obra de arte de forma horizontal em relação ao meio

social que a cerca. A concomitância deste dois eixos é importante por indicar que as questões visuais apresentadas sempre configuram-se no cruzamento entre o que é pertencente e o que é externo à arte.

O objetivo desta dissertação, também atravessado por estes dois eixos, é identificar como se manifestam as relações entre as obras de alguns artistas e a aids, em perspectivas biográficas que envolvem o fazer fotográfico e as suas relações com a produção de discursos sobre a doença e o campo artístico. Compreendendo as imagens realizadas no período anterior ao tratamento eficaz com medicamentos antirretrovirais, esta pesquisa delimita um contexto específico para a ocorrência desta relação, permeada pela iminência da morte. Busco nestas obras biográficas, um deslocamento do prefixo *bio* em direção ao *tânatos*. Interessa-me o momento em que falar de vida torna-se também falar de morte, em que a biografia carrega consigo um tanto de tanatografia.

Concebendo a simultaneidade em se referir à morte ao narrar a vida, neste momento histórico específico, a pergunta que pretendo responder através desta pesquisa é: “Como se manifesta o discurso biográfico e sua relação com o *tânatos* em obras de arte de caráter fotográfico que tematizam a aids, produzidas por artistas visuais ao final da década de oitenta e início dos anos noventa?”

A escolha em pesquisar trabalhos de caráter biográfico (entendendo a autobiografia como um de seus desdobramentos), tem como foco de atenção o indivíduo enfermo. É a partir de suas experiências e dos discursos construídos nas obras de arte que este trabalho abordará a aids. Embora entenda a aids como uma complexa trama social, posiciono minha pesquisa nas biografias, já que elas evidenciam a que tipo de discursos procuro dar visibilidade. Opto por evocar a apresentação fotográfica daqueles indivíduos soropositivos que produziram imagens sobre sua condição ou que se deixaram fotografar por um outro neste estado de enfermidade.

Fica evidente, neste recorte, o protagonismo do sujeito, que pode ter operado o dispositivo técnico para a elaboração de imagens fotográficas referentes à enfermidade, ou que pode ter permitido que outro indivíduo desenvolvesse o registro biográfico sobre a sua situação. Nestas imagens, o signo corporal se faz presente como índice da enfermidade. O corpo enfermo pela aids foi posto fora de cena pelos

discursos hegemônicos, mas nestas obras ele se apresenta como elemento fundamental, com a sua obscenidade inscrita pela luz.

Propor a análise da linguagem fotográfica como âncora desta pesquisa em relação a um discurso tanatográfico é inscrevê-la em uma larga escala de associações da fotografia em relação à morte. Ao realizar a captura da imagem, opera-se uma ação dúbia: ao mesmo tempo que o momento seria potencialmente eternizado, fica ali representada a morte dessa fração segundo, já que é impossível retornar àquele momento. Diante da existência de narrativas que discorrem sobre pessoas que acreditavam na capacidade da câmera de capturar almas, me parece que nas fotografias dos enfermos da aids, somente o rápido disparar do obturador poderia dar conta de apreender a imagem do corpo que se esvanecia rapidamente diante do observador.

Tais produções refletem não só os discursos da sociedade diante de uma enfermidade que toma proporções epidêmicas, mas carrega também as questões estéticas problematizadas no período em que foram realizadas. A emergência de uma geração que estava morrendo sem nenhuma chance de cura ou tratamento no campo social, é a mesma que no mundo da arte integra os movimentos em prol da recuperação do prazer e da materialidade da pintura, assim como promove a continuidade das experimentações conceituais e corporais das décadas passadas, nas quais a desmaterialização da obra e a utilização do corpo como material artístico continuam desdobrando-se nas práticas de muitos artistas. A instauração da fotografia como arte neste período é atestada pela sua inserção no sistema como forma de registro de ações efêmeras assim como pela sua instituição próxima ao modelo expositivo da pintura, a forma quadro. Além disso, grandes museus já haviam criado ou estavam criando setores específicos para a fotografia, assim como promoviam cada vez mais exposições envolvendo esta prática.

De caráter ensaístico, esta dissertação propõe a análise da produção de três artistas, representativos de diferentes modelos de práticas fotográficas e de relação dos sujeitos envolvidos na produção destes trabalhos: o norte-americano Nicholas Nixon, um artista alheio à doença que passa a retratar indivíduos enfermos em sua fase terminal, através de perspectiva que evoca os preceitos da fotografia moderna e do fotojornalismo; Willian Yang, artista australiano de ascendência chinesa que

registra o avanço da doença no corpo e no cotidiano de um amigo próximo, Allan, produzindo imagens permeadas pela palavra escrita e pela sua vivência como *gay*; e por fim, Mark Morrisroe, que exprime a sua experiência como enfermo através de práticas fotográficas diversas, problematizando a presença do corpo através da manifestação de sua intervenção manual sobre a imagem fotográfica, também permeada por uma postura *queer*.

Ao apresentar a relação entre a doença e a produção de imagens nas artes visuais, no primeiro capítulo desta dissertação, problematizam-se questões teóricas importantes para a compreensão dos trabalhos destes artistas. Pontuo que os discursos da enfermidade podem ser entendidos através de suas relações com Eros e Tânatos. A aids seria então uma das manifestações dessa relação, uma doença associada principalmente aos praticantes de uma sexualidade dissidente, os *gays*, a qual levaria à morte muitos deles. Recorro aos escritos de Regis Debray (1993), Philippe Dubois (2010) e Douglas Crimp (2011) para discutir a relação entre a produção de imagens e a tentativa de preservar algum traço destes indivíduos levados pela doença. A conceitualização da aids e dos seus discursos desenvolvida por Crimp (2014), Susan Sontag (2007) e Carlos Messeder Pereira (2004) também são referências importantes para este trabalho, sendo aproximadas da abordagem da morte na contemporaneidade proposta por Norbert Elias (2001), Philippe Ariés (2003, 2014) e Jean Ziegler (2008).

Tais aportes são relacionados ao campo das artes em uma revisão de literatura que parte da análise da teoria da arte existente sobre o tema para localizá-los no interior das discussões da disciplina. Fragmentos dispersos em diversos autores como Julian Bell (2009), Eleanor Heartney (2002), Hal Foster (2014), Paulo Reis (1998), Douglas Crimp (2011), Michael Archer (2008), Ricardo Fabbrini (2002), Christopher Reed (2011) e Ted Gott (1994) apontam a importância da enfermidade para a história da arte, mas também evidenciam a falta de estudos aprofundados sobre esta relação.

O último terço deste primeiro capítulo tem a noção de escrita como eixo condutor para apresentar as escritas da vida, da morte e da luz. A partir das considerações sobre a biografia em Anna Maria Guasch (2009) e François Dosse (2009), aproximadas aos conceitos de identidades deterioradas de Sontag (2007) e

de vidas infames de Michel Foucault (2009d), problematizo as escritas da aids concebendo-as também em relação aos conceitos de poder, discurso e sexualidade do filósofo francês.

Apresentadas como elementos que permeiam o estudo dos artistas e obras propostos nesta pesquisa, a biografia, a tanatografia e a fotografia são apresentadas como elementos comuns entre as obras analisadas, mantendo intrincadas redes de significação. O conceito de biografia é deslocado em direção à tanatografia, e também relacionado ao discurso da morte presente na teoria da fotografia. Através das considerações de autores como Andre Bazin (1991), Roland Barthes (2012) e Susan Sontag (2003, 2011), pode-se compreender como a ontologia da imagem fotográfica está simultaneamente relacionada com processos de memorialização e com a ideia de morte.

Considerações sobre a fotografia no campo da arte ao final do século XX encerram este capítulo. Crimp (2005), Jean-François Chevrier (2009), Michel Frizot (2012), Allan Douglas Coleman (2005) e Annateresa Fabris (2002, 2004) oferecem uma série de reflexões sobre a condição pós-moderna das práticas fotográficas, concebendo tanto os recentes aportes ao tema quando a permanência de discursos históricos que ainda são presentes nas práticas dos artistas.

O primeiro estudo de caso, apresentado no segundo capítulo, corresponde à análise das fotografias de Tom Moran, produzidas pelo norte-americano Nicholas Nixon e apresentadas na exposição *Portraits of People* em 1988 no Museum of Modern Art (MoMA). A crítica ao tipo de imagem produzida, promovida principalmente pelo coletivo ACT-UP, é o plano de fundo para a discussão sobre a contextualização dos sujeitos representados pelo artista. A crítica de Crimp (2004) à exposição é esmiuçada e discutida em relação a outros autores que destacam a presença do cânone moderno na prática do fotógrafo, como Reed (2012), que indica a ausência de problematização do campo social requerida pelos indivíduos afetados pela enfermidade, assim como por seus porta-vozes e instituições representativas. Pontua ainda a importância das considerações de Crimp (2004, 2005), por sua atuação como ativista do movimento em prol dos enfermos pela aids, e também como historiador de arte, podendo destacar seu período como um dos editores da importante revista de arte *October*.

O terceiro capítulo está estruturado pela análise e discussão das obras de caráter biográfico do australiano de ascendência chinesa William Yang, que retratava a cultura gay de Sydney, e que procedeu ao registro do desenvolvimento da doença em seu amigo Allan através de uma série de dezessete fotografias em preto e branco, ornadas com relatos de próprio punho, a qual constitui o segundo estudo de caso desta dissertação. Suas fotografias, que eram exibidas em projeções de slides dialogadas, as quais o artista denominava *performances*, configuravam uma prática de caráter documental que é atravessada pela contextualização dos registros através da escrita, além de apresentar Allan como um sujeito multidimensional. A relação de amizade que mediava o contato entre artista e fotografado se refere tanto à morte e memorialização de Allan, quanto ao fim do período libertário que ambos vivenciaram enquanto *gays*. O aporte teórico de Crimp (2004), Sigmund Freud (2010b), Gilbert Caluya (2006), Gott (1994) e Reed (2011) articulam a questão do luto e da melancolia como elementos importantes para a compreensão das escolhas formais, técnicas e conceituais desenvolvidas por Yang neste projeto, ao articular a aids como um elemento das suas questões identitárias.

O quarto e último capítulo discorre sobre a produção do norte-americano Mark Morrisroe, artista que produziu trabalhos sobre a enfermidade a partir do seu ponto de vista enquanto enfermo. O caráter autobiográfico orbita suas diferentes propostas, que nem sempre evidenciam sua figuração ou mesmo sua condição enferma de forma explícita. Suas obras que tematizam a aids, além de comporem o terceiro estudo de caso desta pesquisa, podem ser divididas em dois grupos: o primeiro conta com os fotogramas compostos majoritariamente por apropriações de radiografias, páginas de revistas e objetos, e o segundo, composto por autorretratos realizados durante sua fase terminal, apresentando-o debilitado. A experimentação técnica e conceitual que o artista desenvolveu para abordar sua situação presentifica-se nas suas escolhas e táticas de abordagem do signo corporal e da sexualidade, as quais oscilam entre a apropriação de imagens e a produção de autorretratos que estabelecem uma visualidade oposta às representações hegemônicas do corpo enfermo moribundo. O *queer*, teorizado por Judith Butler (2012), assim como as considerações de Megan Driscoll (2013) sobre a corporeidade na fotografia de Morrisroe e as noções de continuidade e

descontinuidade apresentadas por Georges Battaile (2004), quando discorre sobre o erotismo, fundamentam o entendimento das práticas desenvolvidas pelo artista.

A hipótese principal desta pesquisa está relacionada à crença de que a apresentação do corpo enfermo seja um dos elementos principais dos trabalhos fotográficos sobre a aids. Apesar da importância deste signo, penso que os discursos associados a ele possuem diferenças, como a evocação do destino fatídico da morte, o registro da rotina diária com o vírus ou mesmo a pulsão do desejo sexual diante da doença. A prática da apropriação de imagens fotográficas e as diferentes formas de apresentação dos trabalhos evidencia também uma série de escolhas formais que estão ligadas ao discurso da enfermidade, constituindo diferentes resoluções artísticas para um mesmo tema. A partir da análise dos trabalhos destes três artistas, busca-se construir aproximações que permitam uma melhor contextualização sobre as relações entre o fazer artístico na pós-modernidade e a aids, principalmente no que se refere ao fotográfico e seus desdobramentos na representação do corpo e na construção de narrativas tanto biográficas quanto tanatográficas.

2 AIDS E PRODUÇÃO DE IMAGENS NAS ARTES VISUAIS

A relação entre a imagem e a morte remonta à origem das representações produzidas pela mão humana. Esta tese, apresentada por Régis Debray (1993), discursa em favor da origem funerária da imagem e da representação. Segundo o autor, boa parte do que hoje chamamos de arte das antigas civilizações era produzido para estabelecer comunicação com o invisível, em especial, com a imaterialidade do pós-vida. É a partir das lápides que se desenvolve a noção de monumento. Por conseguinte, o ato de criar imagens do morto promovia a perpetuação de sua existência através da representação. “O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida” (DEBRAY, 1993, p.20).

A prática egípcia, que buscava na preservação do corpo e na produção de imagens do falecido a manutenção e continuidade de sua vida após a morte, não era planejada para o deleite de olhos mortais, pois seu destino era permanecer oculta nas mastabas e pirâmides, servindo às suas funções funerárias e religiosas. Estas construções arquitetônicas tumulares são relacionadas ao espaço museológico contemporâneo através de uma comparação: “Do mesmo modo que as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos” (DEBRAY, 1993, p.22).

Apesar de suas diferenças plásticas e contextuais, as múmias egípcias, os crânios neolíticos gessados da cidade de Jericó² e as máscaras mortuárias romanas manifestam consigo a ideia de construir a partir do corpo falecido uma imagem que permaneça para além da carne. As múmias trazem o próprio corpo embalsamado e coberto por camadas de tecido trançadas. Os crânios configuram-se a partir dos ossos de um crânio real, revestidos por gesso, cujas órbitas eram substituídas por conchas. Nas máscaras romanas não existe uma parte do corpo, e sim a sua cópia, o molde realizado por contato físico com o rosto do cadáver. O corpo não precisa estar presente para se fazer presente. A ideia de que a representação pode guardar algo daquilo que propõe representar, além de estar relacionada à busca de uma

² Cidade localizada na Jordânia que possui um importante sítio arqueológico do período neolítico.

essência mortuária para a imagem, baseia-se na finitude do outro e na preservação da sua presença ou lembrança.

A narrativa alegórica que Philippe Dubois (2010) relata não é sobre a morte, mas refere-se também à ausência e à representação como forma de memorializar o que não está presente. A versão original da história é de Plínio, o escritor romano, que em *Historia naturalis* consagra um capítulo para contar sua história da pintura. Diante da impossibilidade de definir este começo, acaba por aferir que a mesma deva ter começado quando se delimitou o contorno da sombra humana.

Sobre este episódio, narra que a filha de um oleiro chamada Dibutates, diante da partida de um rapaz pelo qual era apaixonada e que iria para uma longa viagem, decide registrar a imagem de seu amado. Em um quarto, ela percorre o contorno da sombra do corpo de seu companheiro projetada na parede com carvão, fixando a imagem de alguém que em breve estará ausente. O oleiro revestiu posteriormente o desenho da filha com argila, realizando um relevo sobre o contorno da sombra. Colocando-o no forno, criou o primeiro e alegórico baixo relevo. Observa-se que a narrativa, que se propõe a contar a origem da pintura, acaba também por apresentar o surgimento da escultura, ou pelo menos daquela que se orienta pelo processo de moldagem.

Pode-se aferir que a sombra do homem produz uma imagem indicial sobre a superfície onde sua amada realiza o contorno. Ao realizar tal procedimento, evidencia a presença de um corpo, e que a partir dele, foi produzida outra imagem. Além disso, a queima do barro atesta a intenção de permanência da imagem, pois concede ao modelado ainda mais durabilidade. Não se sabe o que aconteceu ao personagem potencialmente eternizado nesse relevo, se sobreviveu ou não à sua viagem, e nem mesmo o motivo de sua partida. Independente das circunstâncias, existiria uma imagem perene de sua presença.

Ao final do século XX, durante a catastrófica epidemia da aids, é possível identificar certa ênfase na produção de imagens motivadas pela ausência. O caráter fulminante desta enfermidade promoveu o exercício de práticas de memorialização daqueles que morriam diante de seus entes queridos, muitas vezes, em meio a ignorância sobre a doença, suas causas e seu tratamento. Uma destas ações, que se posiciona no cruzamento entre arte, ativismo e memória é o projeto *The Names*

Project: The Aids Memorial Quilt, que consiste na produção de uma grande colcha de retalhos, espalhada em diversos estados norte-americanos e até mesmo em outros países, na qual cada pedaço representa alguém que faleceu em decorrência da aids. Atualmente, apesar de sua grande dimensão, o *quilt* pode ser acessado online, até mesmo através de um aplicativo específico para dispositivos móveis³, o que facilita o contato com essa rede de memórias de dimensões imensas.

Dentre tantas pessoas que foram homenageadas, destaco o retalho de Jac Wall. Segundo o pesquisador Ricardo Tapajós (2014), a origem deste fragmento deu-se da seguinte forma: ao avisar seu companheiro de que era soropositivo, Wall atendeu ao pedido de que ficasse rente a parede e assim, seu parceiro circulou o contorno do corpo do amado nesta superfície. Quando o mesmo faleceu e foi realizada a homenagem para compor o *quilt*, reproduziram o contorno em tecido, concebendo esta imagem como a elegia final para Wall. Posteriormente este fragmento foi anexado à outros (img. 1), constituindo-se parte do *quilt*.



Imagem 1 - The Aids Memorial Quilt ,1987-, trecho contendo a homenagem à Jac Wall. Fonte: The AIDS memorial quilt. Disponível em: <<http://www.aidsquilt.org/>>. Acesso em: jan. de 2013.

³ Disponível no endereço <<http://www.aidsquilttouch.org/content/main-menu>>. Acesso em: 20 de jan. 2014.

O desenho do contorno corporal, procedimento realizado por Dibutates, acontece novamente ao fim do século XX, como forma de preservar a imagem daquele que parte. O anacronismo que se apresenta no ato de contornar o corpo ou a sombra do amado e, a partir desse contorno, desenvolver uma imagem da ausência, é compartilhado por dois amantes que em momentos distintos procederam a perpetuação de um corpo que deixa de estar presente, pela ausência ou, no último caso, pela morte em decorrência da aids.

The Names Project: The Aids Memorial Quilt é um projeto de longa duração, que continua em andamento. Sua função é proporcionar uma espécie de elegia aos mortos pela aids, fruto do caráter fulminante que a doença possuía até meados da década de noventa. Segundo Massaud Moisés (2004, p.139), essa forma narrativa, em sua origem, contemplou diversos assuntos. Todavia, a partir do século XVI, a elegia passou a ser associada à “(...) toda composição poética de tema triste, notadamente funéreo”. O procedimento elegíaco articulava então a lamentação pelo falecido e também sua memorialização. No caso da aids, estas vidas encerradas são revestidas de uma série de discursos relacionados à especificidade contextual da referida doença. Vista como uma morte provocada prematuramente, a aids evocou uma nova experiência social diante da morte e da perda, justamente em um período no qual a sociedade havia deixado esse inevitável estágio da vida na obscuridade.

2.1 A epidemia sob o signo de Eros e Tânatos

A relação da aids com morte modificou-se ao longo do tempo. Graças aos medicamentos antirretrovirais que começaram a ser utilizados em 1987 e que foram aprimorados ao longo das décadas seguintes, a aids possui hoje o status de doença crônica, que deve ser tratada com rigor, mas que ainda assim, permite relativa qualidade de vida para seus enfermos.

Até mesmo a atual grafia da doença, com as letras minúsculas, carrega um pouco desta mudança. Para quem viveu os primeiros anos da epidemia, quando a grafia “AIDS”, em caixa alta, estampava os meios de comunicação, a palavra aids, escrita com letras minúsculas, pode causar estranhamento. Hoje, a sigla encontra-se

absorvida pelo vocabulário da língua portuguesa como verbete, o que possibilita sua escrita dessa maneira sem configurar erro linguístico. O uso da palavra com letras minúsculas foi uma tática abordada por segmentos ativistas para configurar o nome da doença de forma discreta, como forma de amenizar o impacto alarmista da sigla escrita em caixa alta. Pensando a palavra como signo, existe nesse processo a intenção de transferir para a gráfica visual do nome da doença um novo paradigma discursivo.

A aids, chamada também de sida em uma série de países de língua latina, é a palavra originária da sigla que sintetiza o termo “Síndrome da Imunodeficiência Adquirida”. No Brasil, apesar de nossa língua de origem latina, foi adotada a sigla em inglês, o que gera um descompasso quando se explica o significado de cada letra. O vírus HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana, em outra descontinuidade oriunda da apropriação de siglas de língua inglesa) é o agente causador da doença. O HIV ataca o sistema imunológico do corpo, responsável por defendê-lo de doenças. Encontram-se em um site dedicado ao tema, mantido pelo Ministério da Saúde brasileiro⁴, informações sobre o comportamento do vírus: atacando principalmente as células chamadas de linfócitos T CD4+, ele altera o DNA destas células, fazendo cópias de si mesmo. Essa multiplicação ocorre sistematicamente, pois o vírus rompe os linfócitos em busca de outros para continuar a infecção.

Nesta perspectiva, existe diferença entre ser HIV positivo e possuir aids. Muitos soropositivos (indivíduos que possuem o HIV) vivem longos períodos sem apresentar sintomas ou mesmo desenvolver a doença. A aids configura-se no estágio mais avançado da enfermidade, atacando o sistema imunológico. Diante da supressão das células de defesa pelo vírus, o organismo fica vulnerável a diversas doenças que adentram o corpo fragilizado e indefeso. Este estado clínico dificulta ainda mais o tratamento dessas enfermidades.

Os meios de transmissão da doença estão vinculados ao contato e transmissão dos fluidos corporais: sangue, sêmen, secreção vaginal e leite materno. Assim, recomenda-se o uso de preservativo nas relações sexuais, cuidados específicos na gravidez da mãe soropositiva, não compartilhamento de seringas e

⁴ As informações deste parágrafo e do subsequente estão baseadas nos textos encontrados em <<http://www.aids.gov.br/pagina/o-que-e-aids>> e <<http://www.aids.gov.br/pagina/o-que-e-hiv>>. Acesso em: 23 de jan. 2014.

de instrumentos cortantes não esterilizados como meios de prevenção. Tais dados não eram conhecidos quando a moléstia surgiu há mais de trinta anos e, até hoje, prevalecem informações que não estão claras para uma parcela da população, que mantém uma série de ideias errôneas sobre o desenvolvimento e o contágio da doença. Esses aspectos ignorados contribuem tanto para a maior possibilidade de infecção, quanto para o estabelecimento de posturas preconceituosas diante dos enfermos.

Os aspectos biológicos da doença aqui descritos não ocorrem de forma isolada do meio social. Sobre cada um deles existe a construção de discursos que vinculam as características epidemiológicas da aids com a sociedade em que a moléstia se estabeleceu. O historiador da arte Douglas Crimp (2011), ao afirmar que a doença não existe, e sim, que existem práticas sobre a mesma, entende que este é um discurso difícil de ser concebido por aqueles que acompanharam a devastação causada pela aids, mas que é um pensamento essencial na problematização da doença, pois

(...) isso quebra o mito tão central nas visões liberais da epidemia: que há, por um lado, os fatos científicos sobre a aids, e, por outro, a ignorância ou má interpretação desses fatos, os quais se encontram no caminho de uma resposta racional (CRIMP, 2011, p.141).⁵

Ao conceber a aids somente no interior dos discursos criados sobre a doença, o pensamento polarizado entre os dados científicos e as construções sociais é confrontado com a possibilidade de troca contínua e inter-relação entre esses aspectos. O autor afirma que a aids não existe fora dos discursos que foram concebidos a partir dela, acreditando que a análise das práticas referentes à síndrome é a única forma de entender a enfermidade.

A aids não existe para além das práticas que a conceituam, representam e respondem à ela. Nós só compreendemos a aids em e através dessas práticas. Esta afirmação não contesta a existência do vírus, dos anticorpos, das infecções ou das vias de transmissão. Menos ainda, contesta a realidade da doença, o sofrimento e a morte. O que esta afirmação contesta é a noção do que é uma realidade subjacente da aids, na qual são construídas as representações da cultura ou a política da aids (CRIMP, 2011, p.141).⁶

⁵ Tradução do Autor: (...) it shatters the myth so central to liberal views of the epidemic: that there are, on the one hand, the scientific facts about AIDS, and, on the other hand, ignorance or misrepresentation of those facts standing in the way of a rational response.

⁶ T. A.: AIDS not exist apart from the practices that conceptualize it, represent it, and respond to it. We only know AIDS only in and through those practices. This assertion does not contest the existence of

O autor entende que a aids não existe exteriormente às práticas que se relacionam à ela. O que caracterizaria a doença não é uma espécie de realidade subjacente, já que o conceito aids se produz nas práticas sobre a enfermidade. Não existe uma ideia de aids que não pertença à realidade da doença, concebida pelos enfermos, assim como pela população em geral e por outros meios, bem como as práticas culturais e políticas. “Se reconhecemos que a aids existe apenas através dessas construções, então a esperança é que também possamos reconhecer o imperativo de conhecê-las, analisá-las e tomar controle delas” (CRIMP, 2011, p.141).⁷

Dar atenção as construções discursivas da aids para entender a doença foi o que Susan Sontag (2007) realizou em um dos seus mais conhecidos textos. *Aids e suas metáforas* (1989) é a continuidade de *A doença como metáfora* (1979), no qual a autora estabeleceu a sua perspectiva diante do câncer e da sua capacidade de gerar metáforas prejudiciais aos enfermos, baseadas em fatos que nem mesmo eram comprovados cientificamente.

Meu tema não é a doença física em si, mas os usos da doença como figura ou metáfora. Minha tese é de que a doença não é uma metáfora e que a maneira mais fidedigna de encarar a doença - e a maneira mais saudável de estar doente - é aquela mais expurgada do pensamento metafórico e mais resistente à ele (SONTAG, 2007, p.11).

Sontag (2007) decide escrever esse texto após ter passado pela experiência do câncer. Ao invés de proceder à escrita de um texto motivacional sobre o tema, prefere analisar a construção de metáforas relacionadas à doença da qual foi vítima, pretendendo demonstrar a possibilidade de esvaziar uma doença de elementos metafóricos.

A motivação para escrever o texto subsequente, com foco na aids, advém da percepção de um deslocamento na produção de metáforas e da estigmatização dos enfermos concedida a uma nova enfermidade. Neste panorama, o câncer teria perdido parte de seu estigma diante da aids, “(...) doença cuja capacidade de

viruses, antibodies, infections, or transmission routes. Least of all does it contest the reality of illness, suffering, and death. What it *does* contest is the notion the there is an underlying reality of AIDS, on which are constructed the representations, or the culture, or the politics of AIDS.

⁷ T. A.: If we recognize that AIDS exists only in and through these constructions, then the hope is that we can also recognize the imperative to know them, analyze them, and wrest control of them.

estigmatizar, de gerar identidades deterioradas, é muito maior” (SONTAG, 2007, p.89).

Destaco o termo cunhado pela autora, *identidades deterioradas*, como um dos principais meios de referenciar as experiências dos indivíduos soropositivos diante da enfermidade, baseadas nos discursos sobre a aids aos quais estes sujeitos estavam expostos. É a partir da análise destes discursos que entendo quais aspectos da realidade do enfermo são utilizados como elementos de uma possível deterioração de sua identidade⁸. Ademais, o fato da doença não ser inteiramente conhecida e a sua resistência aos tratamentos não permitir qualidade de vida aos enfermos proporcionaram um terreno propício à metaforização da aids de forma muito mais enfática do que o câncer.

O principal aspecto que a autora aponta nas metáforas do câncer e da aids é a diferença na origem da doença, já que a aids está associada principalmente ao contágio obtido através do contato sexual, ainda mais especificamente neste momento, no contato sexual entre *gays*, e também no compartilhamento de seringas por usuários de drogas injetáveis. É verdade que os hemofílicos e outros usuários do procedimento de transfusão de sangue também foram infectados pela moléstia. Entretanto, diante das práticas do sexo e do uso de drogas, eles se configuravam como uma espécie de sujeitos inocentes, vítimas, comparados com aqueles que possuíam comportamentos desviantes da norma.

A pretensão em relacionar a aids com a culpa pelo comportamento desviante de seus enfermos evoca a questão da vergonha em possuir a doença. No momento em que foram descobertos e estabelecidos quais eram os meios de transmissão, os enfermos de uma maneira geral poderiam aferir que situações de risco ocasionaram o seu contágio. A aids, nessa percepção, não seria uma doença aleatória. É importante salientar que, em relação a estes comportamentos, anteriormente considerava-se o termo grupos de risco como o que definia os indivíduos mais propensos ao contágio. Atualmente, opta-se por falar em comportamentos ou mesmo situações de risco.

⁸ É importante salientar que nesta pesquisa a questão identitária é abordada sob um viés pós-moderno, concebida como uma contínua negociação entre o sujeito e o seu meio, sendo conceituada principalmente em relação às discussões de teóricos como Judith Butler (2012) e Stuart Hall (2005).

Os meios de contágio que poderiam transmitir a aids revestem a doença com uma aura de irresponsabilidade e delinquência. O enfermo seria um pária não só por estar doente, mas também, pela culpa que teria em seu estado enfermo, provocado por seu comportamento moralmente criticado. Isso é ainda mais evidente em relação ao sexo, principalmente porque ao início da disseminação da doença, o grupo mais exposto eram os *gays*. Não era apenas a sexualidade que provocava a doença, mas uma prática erótica associada à perversão, antinatural. “Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade e, portanto, implica mais culpabilidade” (SONTAG, 2007, p. 99). Ter a doença sublinharia esse comportamento, evidenciando uma prática desviante que poderia não ser pública.

No caso específico dos *gays*, o processo de exposição de uma identidade é teorizado por Mário Pecheny (2004), que conceitua o evanescimento do homossexual⁹ como um sujeito de identidade secreta, que vai desaparecendo diante do crescimento do movimento ativista *gay* e da aparição da aids. A publicização da orientação sexual promovida desde as décadas anteriores através da concepção do orgulho *gay*, que indicava a saída do armário como um ato político e de respeito a si, era uma escolha pessoal não compulsória. Entretanto, com o advento da doença, muitos homossexuais masculinos, que mantinham sua sexualidade como um elemento privado, foram expostos através das evidências físicas da enfermidade. Uma identidade que operava no plano da discrição poderia tornar-se pública a contragosto.

Diante da impossibilidade de esconder tais sinais, muitos indivíduos tiveram a sua privacidade exposta. Essa exposição muitas vezes forçada, contribuiu também para a construção de uma identidade *gay* pública, ligada aos movimentos de ajuda aos enfermos e também relativos ao combate contra a discriminação pela sexualidade. Sontag (2007) relaciona essa exposição como uma experiência que poderia provocar também o isolamento e exposição dos enfermos a perseguições e discriminações. Esse comportamento pode ser comprovado pela reclusão de

⁹ Para uma série de teóricos, nos quais se inclui Jurandir Freire Costa (2007), o termo homossexual, oriundo do século XIX, está vinculado ao contexto em que emergiu, o que torna-o limitado. “Acho que a palavra homossexual está inevitavelmente comprometida com a ideologia médica que lhe deu origem e, por conseguinte, saturada de preconceitos. A meu ver, o chamado homossexualismo ou a homossexualidade é apenas um episódio na história das práticas homoeróticas, muito mais amplas, diversificadas e culturalmente avaliadas do que o termo oitocentista dá a entender (COSTA, 2007, p. 387). Nesta dissertação, quando se tratar do uso do termo por um autor, o mesmo será mantido nos comentários a respeito de sua teoria.

algumas figuras públicas, que omitiam a razão de seu debilitado estado e também evitavam que a imagem de seu corpo fragilizado fosse divulgada pelos meios de comunicação.¹⁰

Segundo Sontag (2007, p.99): “As doenças infecciosas associadas à culpa sexual sempre dão origem ao medo do contágio fácil e a fantasias absurdas sobre a transmissão por meios não venéreos em lugares públicos.” Essa afirmação vai ao encontro do comportamento de repulsa e preconceito contra os portadores do vírus HIV e também a qualquer homossexual, que devido às condições de contágio ao início da epidemia, potencializadas pelo preconceito, poderia ser visto também como um potencial transmissor do vírus. Um aspecto interessante é a distinção entre os transmissores potenciais e aqueles que são definidos pelo discurso da medicina com a população em geral. É como se houvesse dois tipos de indivíduos: os estigmatizados enfermos que espalham a doença, e um outro grupo, inocente, que estaria exposto injustamente a esta contaminação.

Uma diferente perspectiva na relação entre o movimento *gay* e as questões que envolvem o ativismo da aids é apontado por Crimp (2004). Para ele, mais do que uma doença que atingiu esta parcela da população, a aids se configurou como um problema de toda a sociedade. Entretanto, diante da negação em promover o auxílio aos enfermos por parte de outros grupos sociais, os movimentos vinculados à diversidade sexual foram aqueles que tomaram o problema para si. Assim, o ativismo *gay* buscou a melhoria de condições para os enfermos pela aids, sendo eles de qualquer grupo social ou identidade sexual.

Sontag (2007, p.104), fala em “uma espécie de morte social que precede a morte física”, reiterando o distanciamento dos enfermos antes mesmo que eles morressem.

Se a doença é o maior sofrimento, o maior sofrimento da doença é a solidão; quando o caráter infeccioso da doença impede a vinda daqueles que poderiam ajudar; mesmo o médico mal ousa vir (...) é uma proscricção, uma excomunhão para o paciente (SONTAG, 2007, p.104).

¹⁰ No Brasil, são emblemáticas as reclusões e revelações tardias sobre a condição enferma de celebridades como o ator Lauro Corona (Rio de Janeiro, 1957 – Rio de Janeiro, 1989) e do cantor Renato Russo (Rio de Janeiro, 1960 – Rio de Janeiro, 1996). No âmbito internacional, podem ser destacados casos como os do ator norte-americano Rock Hudson (Winnetka, 1925 – Beverly Hills, 1985) e do músico Freddy Mercury (Zanzibar, 1946 – Londres, 1991), vocalista da banda inglesa Queen.

O sofrimento, assim como a deteriorização do corpo, e principalmente do rosto, são levantados pela autora também como indicativos do receio provocado pela doença que não necessariamente estaria vinculado à morte iminente. O sofrimento é apontado como um elemento que potencializa o medo da doença mesmo que esta não seja letal, como ocorre no caso da lepra, atualmente chamada de hanseníase. O tormento é proporcionado por uma enfermidade que não necessariamente leva a uma morte sofrida, mas a qual se acredita que leve.

Seguindo este pensamento, Sontag (2007) cita o pânico que tomou conta da França no século XIX, quando a crença de que a raiva transformaria as pessoas em animais furiosos era mais assustadora do que necessariamente a não existência de cura diante da enfermidade. Ou seja, mais do que uma doença letal, o terror se configuraria em uma doença desumanizadora. Quando cita a poliomielite, afirma que o estigma da doença nunca foi forte, pois, apesar de atrofiar o corpo, a moléstia não marcava ou mesmo apodrecia a carne. Ademais, a poliomielite não afetava o rosto, que configuraria um dos principais critérios para a avaliação da beleza na sociedade ocidental. Sobre a representatividade da face, um exemplo seriam as doenças cardíacas ou a gripe, que levam muitos a óbito, mas que não necessariamente recebiam o mesmo estigma de outras doenças infecciosas por não marcarem o rosto. Em contrapartida, o terrível medo que as pessoas possuíam da lepra foi oriundo da deteriorização e modificação da superfície corporal, e não necessariamente relacionado ao fim da vida, já que esta doença não leva ao óbito.

Através destas ideias e preconceitos é que a aids constitui suas identidades deterioradas. A fragilidade física é acompanhada pelo preconceito e pelo medo de outros indivíduos que, diante dos enfermos, tomam atitudes que os fragilizam ainda mais. A negligência de uma série de segmentos sociais impulsionou a organização de muitos grupos ativistas em prol da defesa dos direitos dos soropositivos e do esclarecimento da população sobre os meios de prevenção e tratamento da enfermidade.

Essa movimentação no âmbito social inscreveu a individualidade dos sujeitos enfermos em amplo contexto social. Para além de sua situação individual e de como a doença afetava o seu cotidiano, esses sujeitos estavam inseridos em uma

epidemia de proporções mundiais. Sobre isso, afirma-se que a aids é a primeira epidemia realmente global.

Assim como a questão da poluição industrial e a do novo sistema de mercados financeiros globais, a crise da AIDS aponta para o fato de que vivemos num mundo em que nada de importante é regional, local, limitado; em que tudo que pode circular acaba circulando, e todo problema é - ou está fadado a tornar-se - mundial (SONTAG, 2007, p.149).

Essa concepção da doença em larga escala deve atentar para particularidades específicas locais, em relação ao quadro epidêmico mundial. O Brasil sempre foi um país que esteve na vanguarda do atendimento aos enfermos, bem como na produção de campanhas de conscientização e de educação a respeito do vírus HIV. Os medicamentos antirretrovirais são distribuídos pelo Sistema Único de Saúde – SUS, de forma gratuita, desde meados da década de 1990. A pressão para a redução do valor de determinados medicamentos e a quebra de patentes na produção de alguns fármacos pelo governo, diminuindo o custo do tratamento é outra especificidade do caso brasileiro. Nos Estados Unidos, onde o governo demorou muito para desenvolver ações concretas, o trabalho de coletivos artistas, como o ACT UP¹¹ e o Gran Fury,¹² nas décadas de oitenta e noventa, foi esclarecer a população sobre os métodos de prevenção e apontar a negligência do governo em tratar com seriedade e atenção à epidemia de aids. Todavia, essas particularidades não interferiram na concepção hegemônica que a doença produziu ao redor do mundo. A ideia de um corpo que havia se entregado ao hedonismo e à liberdade encontrou a doença, tornando-se assim, signo da morte.

Pensar a aids, concebendo a sua existência posteriormente ao avanço promovido nos movimentos sociais ao final da década de 1960, assim como ao longo da década de 1970, é uma forma de problematizar o impacto da doença. Nesta perspectiva, a enfermidade que logo de início foi associada com as práticas sexuais e uso de drogas injetáveis, promoveria o esmorecimento de uma geração que havia aprendido a amar com liberdade e a exercer os seus prazeres sem culpa em uma perspectiva hedonista.

¹¹ Aids Coalition to Unleash Power. Organização não-governamental de combate à aids formada em março de 1987 em Nova York, com abrangência internacional.

¹² Coletivo artístico ativista formado em 1988, a partir de um grupo oriundo do ACT UP. A realização da instalação *Let the Record Show* no *New Museum* de Nova York desencadeou a formação deste coletivo.

O Maio de 68, assim como o movimento feminista, o levante de *Stonewall*, o *flower-power* e a contracultura evocaram maior liberdade sexual e o empoderamento do indivíduo sobre o próprio corpo e suas práticas. Diante deste panorama, uma doença, cujo principal meio de contaminação se fazia pelo sexo, podia ser vista como uma possibilidade de desestabilizar tais discursos. Sobre a chegada da enfermidade, Carlos Messeder Pereira (2004) afirma que estas novas concepções estavam em franco desenvolvimento, “Até que o espectro da AIDS viesse perturbar esta cena - com a emergência de uma profunda depressão que viria neutralizar a alegria às vezes feérica dos 70” (PEREIRA, 2004, p.55). A mudança do *zeitgeist* era provocada pela volta de velhos discursos, como o da medicalização dos homossexuais, o da ideia da homossexualidade como doença assim como o de crítica ao comportamento promíscuo e ao uso indiscriminado de drogas.

O surgimento da aids ao final dos anos 1970 e início da década de 1980 marca o fim do século XX com uma espécie de freio no desenvolvimento das liberdades individuais vinculadas principalmente à questão da sexualidade. Entretanto, deve-se atentar para os espaços conquistados durante a epidemia através da organização da luta em prol dos enfermos, constituindo espaços de discussão e representação. Este corpo enfermo também foi um corpo de luta, trazendo em suas marcas e na sua fragilidade, o potencial de interferir nos discursos hegemônicos, produzindo fissuras, muitas delas através da produção de imagens.

Acredito que a enfermidade potencializa os discursos de resistência nos quais o corpo se apresenta como sendo um instrumento de luta. A filósofa Judith Butler (2012) teoriza sobre o corpo que escapa ao binarismo de gênero como uma fissura nos discursos normativizadores. Partindo do conceito de biopoder de Michel Foucault (2004), Butler discorre sobre como as práticas do sujeito em relação ao gênero são reproduzidas e produzem os indivíduos, destacando aqueles que não se encaixam nestes preceitos. Se o corpo gay seria abjeto por não se enquadrar na normatização heterossexual, com o advento da doença, sua condição abjeta seria frisada, reforçando seu comportamento obscuro e condenável como o responsável pela sua decadência física.

Este corpo enfermo, que segundo Sontag (2007), carregava consigo uma morte social levava também a morte física em um curto espaço de tempo. A aids

surge sem que exista tratamento ou método paliativo para evitar o seu desenvolvimento no enfermo, levando-o à óbito rapidamente. Assim, no início, a doença configurou-se como uma espécie de morte anunciada, na qual cada enfermo estamparia as marcas desse destino certo em sua carne.

O sociólogo Norbet Elias (2001) conceitua a repulsa à morte na sociedade contemporânea afirmando que ao longo do processo civilizatório, o homem promoveu um afastamento daquilo que considerava associado à sua condição animal. Assim, ele justifica como a morte e o sexo, por exemplo, tornaram-se tabus. O sociólogo afirma ainda que quanto ao sexo, já houve avanços que permitiram o maior debate da questão no âmbito social. Porém, no que concerne à morte, ela continua carregando consigo um estigma nefasto, a ponto dos moribundos serem repelidos, como se a sua presença oferecesse risco aos que estão saudáveis.

Este afastamento veemente em relação ao moribundo pode ser percebido em um série de comportamentos. Os corpos já não são mais velados nas casas como antigamente, e toda a série de cuidados com o cadáver é terceirizada para uma empresa específica. Quando uma criança perde um parente, é comum esconder a morte e utilizar eufemismos como “ele foi embora” ou “está viajando”. Não se fala sobre o fim da vida, como se um simples comentário pudesse a evocar.

O medo da morte é tamanho, que muitas vezes, as pessoas não desejam se aproximar nem mesmo do indivíduo moribundo que espera a morte, como se a sua proximidade com a finitude da vida pudesse de alguma forma ser contagiosa. No caso da aids, a distância tomada diante dos enfermos é provocada pela possibilidade de contato com a doença e também por aquele indivíduo estampar em sua própria pele a morte iminente. É como se a epidemia operasse um retorno da morte aos discursos hegemônicos justamente em um momento histórico em que as pessoas haviam deixado de tratar desse assunto.

Philippe Ariés (2003, 2014) corrobora o entendimento de que a morte ocorria de forma mais natural na antiguidade, diante de pestes e guerras contra as quais a medicina pouco podia fazer. O ato de morrer era público e um processo natural. A partir da Idade Média, a morte se torna indesejada. Diante dos preceitos religiosos impostos pela igreja católica, a morte súbita que não permitia o arrependimento e pedido de perdão dos pecados era temida. Na Idade Moderna, com o advento do

capital, cria-se a ideia de que a morte poderia ser postergada através do desenvolvimento da sociedade, mas ela continua sendo um incômodo. Segundo a pesquisadora Dylia Lysardo-Dias (2013, p.68), “Ela representa a interrupção do projeto do homem de transformar e dominar o mundo e fica associada à frustração, ao fracasso de levar adiante esse projeto. (...) A morte torna-se tabu”. Ainda que na configuração atual da morte entenda-se que aquele que morre prematuramente é vítima de injustiça, nem sempre este tipo de consideração era dedicado aos enfermos pela aids, devido aos preconceitos associados à moléstia.

Em um texto anterior à epidemia da aids, o sociólogo suíço Jean Ziegler (2008) busca conceituar o tema da morte aos justapor as práticas mortuárias das religiões afro-brasileiras com o que considera o padrão das práticas da morte do ocidente, baseado principalmente nos dados recolhidos na biblioteca da Organização Mundial da Saúde – OMS. Utilizando o termo ‘tanatopraxis’ para definir as práticas sociais referentes ao ato de morrer, Ziegler (2008) conceitua, assim como Elias (2001), a condição de tabu da morte, reiterando a dificuldade em se tratar do tema mesmo nos locais onde ocorreria de forma institucionalizada, como no ambiente hospitalar. Entretanto, afirma que a certeza da morte e sua inevitabilidade percorreria a subjetividade do indivíduo, que consciente de sua finitude, organizaria sua existência ao redor desse acontecimento. “A situação do homem é desconfortável, paradoxal, contraditória. Minha subjetividade é limitada pela morte e por todas as outras limitações objetivas inerentes à práxis humana; vivo com a subjetividade incompleta”(ZIEGLER, 2008, p.20).¹³

O autor fala ainda de como a ocultação da morte e a sua pretensa universalidade ocultam o fato de que ela, mesmo inevitável, acontece de formas e por razões diferentes. O não falar da morte seria uma forma também de diluir as razões sociais que levam à ela.

A aids condensaria então, dentre diversos discursos, um potente cruzamento no que diz respeito à articulação entre a sexualidade e a morte. Ainda que sua transmissão se deva a uma série de práticas, o estigma do contágio pela via sexual predominou a ponto de tornar-se a ideia básica sobre como a aids se dissemina:

¹³ T. A.: La situación del hombre es incómoda, paradójica, contradictória. Mi subjetividad está limitada por la muerte e por todas las demás limitaciones objetivas inherentes a la práxis humana; vivo con una subjetividad incompleta

uma doença que se aproveitaria dos fluidos envolvidos nas práticas sexuais e que levaria à morte. Se os setores conservadores da sociedade justificaram a doença como um castigo pela licenciosidade sexual, alguns indivíduos tiveram diferentes percepções.

É o caso de Herve Guibert (1995), escritor que veio a falecer em decorrência da aids, cuja dolorosa experiência encontra-se em alguns de seus textos. Em *Para o amigo que não me salvou a vida*, publicado originalmente em 1990, ele narra sua relação com a doença, rememorando em determinados pontos, momentos anteriores à sua consciência sobre ela. Em um deles, relata a primeira vez em que ouviu falar sobre a doença através de seu amigo Bill. Em um jantar, repassa a informação para outro amigo:

Jantando sozinho com Muzil, contei-lhe logo no dia seguinte o alarme divulgado por Bill. Ele chegou a cair do sofá, contorcendo-se num acesso de riso: “Um câncer que só atingiria os homossexuais, não, é muito bonito para ser verdade, é de morrer de rir!” Acontece que naquele momento Muzil já estava contaminado pelo retrovírus (...) (GUIBERT, 1995, p.15).

A possibilidade de uma enfermidade que tocasse apenas os homossexuais fora vista pelo interlocutor de Guibert, que ainda não tinha consciência de seu estado soropositivo, com uma certa beleza. Apesar da sua identidade ocultada pelo codinome Muzil, a orelha do livro revela que na verdade trata-se do filósofo Michel Foucault. Essa delicada posição, que enxergava uma potência poética em um fim reservado à uma minoria específica guarda em si um tanto de romantismo. Tal frase foi pronunciada em um período em que a doença ainda não havia se disseminado como epidemia, devendo ser contextualizada como um comentário despretenso diante do que era apenas uma possibilidade.

O fato é que o surgimento da aids e a sua disseminação promoveram um novo capítulo no que diz respeito as relações entre a sexualidade e a morte. O enlace de Eros e Tântatos¹⁴ encontrou na enfermidade um novo desdobramento. Se o psicanalista Sigmund Freud (2010a) tece as considerações sobre esses dois aspectos da vida humana baseado nos conceitos de um instinto¹⁵ do eu, que impele

¹⁴ Respectivamente, são os nomes das divindades gregas do amor e da morte, largamente utilizados para referenciar as manifestações da sexualidade e da morte. Para mais informações sobre suas mitologias, ver Brandão (1986).

¹⁵ Na versão mais recente do texto publicada no Brasil, com tradução de Paulo César de Souza, opta-se pelo uso do termo instinto ao invés de pulsão, presente em outras traduções brasileiras anteriores.

à morte, e um instinto sexual que promove a continuação da vida, na aids a própria sexualidade incorpora a morte como um possível efeito de sua prática.

Esse conjunto de fatores, – a estreita relação entre o contágio, a prática sexual entre homens e a doença como uma morte anunciada – caracterizaram as noções estabelecidas sobre a aids no período em que as obras analisadas nesta investigação foram concebidas, o final dos anos 1980 e início dos anos 1990. O caráter fulminante da doença impulsionou a sua presença no trabalho de diversos artistas, cujas diferentes abordagens serão discutidas a seguir.

2.2 Artes Visuais e aids: uma revisão bibliográfica

A respeito dos discursos da aids atravessados pela visualidade na produção e veiculação de imagens sobre a doença oriundos do campo das Artes Visuais, podemos aferir que a enfermidade surge no contexto histórico dominado pelo debate sobre o pós-modernismo¹⁶. Se os anos 1970 foram marcados pela experimentação e desconstrução da obra de arte em desdobramentos das neovanguardas e dos conceitualismos, os anos oitenta caracterizam-se pelo retorno à pintura, frisando as possibilidades gestuais, a expressão e a experiência do processo pictórico. Tal movimento se opunha ao desenvolvimento das vertentes conceituais, que muitas vezes estavam associadas à desmaterialização da obra de arte e também ao desprezo pelos meios tradicionais.

Todavia, as práticas artísticas que trataram da aids e os seus contextos de instauração não se inscrevem apenas em uma ou outra orientação estilística que compõem o amplo espectro das possibilidades da contemporaneidade artística. Da mesma forma que o vírus HIV se espalhou pelos mais diversos corpos, a enfermidade foi tema de diferentes vertentes: da arte de rua, assim como da institucional; das práticas conceituais ativistas e também das linguagens tradicionais. Muitos dos trabalhos inclusive, apontam para a sobreposição de diferentes orientações em um mesmo trabalho.

¹⁶ Ainda que este termo não seja uma unanimidade teórica, e que a expressão arte contemporânea também pudesse ser utilizada neste trabalho, opto por adotá-lo pois ele está presente no discurso da maioria dos teóricos que orientam esta pesquisa, entre os quais destaco Douglas Crimp (2004, 2005, 2009) e Hal Foster (2014).

Conceber uma historiografia crítica da aids no campo das Artes Visuais compreende uma busca de fragmentos dispersos em diferentes autores. A construção de uma perspectiva teórica que contemple as diferentes relações entre a história da arte e as formas com que a aids tensionou esta disciplina e o campo da arte dificilmente são o ponto central de um estudo, sendo encontradas de forma periférica na maioria deles. Em alguns casos, a aids é citada como um elemento importante para a produção artística dos anos 1980, mas não são estabelecidas discussões mais aprofundadas sobre como se desenvolve essa relação. Outros autores, entretanto, tecem considerações bastante aprofundadas e pertinentes para a compreensão desta ocorrência.

O historiador da arte Julian Bell (2009) aponta para a transformação que a aids provoca no imaginário hedonista do período, advindo dos anos sessenta e setenta, pressupondo o surgimento de uma nova forma de se relacionar com a sexualidade.

O choque causado pela entrada da SIDA num Zeit-geist anteriormente hedonista veio colocar o pathos ao lado do seu bathos: Robert Gober criava uma escultura triste, fastidiosa e sobrenatural a partir de peças de mobiliário e de membros estropiados. A vergonha ocupava um lugar importante na trama emocional da altura. O mesmo acontecia com a indecência (BELL, 2009, p. 454).

Nota-se que o autor, ao falar da aids, não cita nenhum artista que tenha trabalhado o tema de forma direta, optando pelo comentário sobre Robert Gober, cujas obras estavam relacionadas metaforicamente ao tema do corpo ou a uma certa melancolia causada pela doença. Gober, na condição de um artista *gay* que viveu a crise da aids, através de esculturas que envolviam principalmente pias e corpos desmembrados, tem seu trabalho associado à enfermidade de forma indireta.

Em um trecho posterior do texto, Bell (2009) cita o artista cubano, naturalizado norte-americano, Félix González-Torres para conceituar a dispersão da obra de arte, sem referenciar em nenhum momento a presença da enfermidade na poética deste artista, mesmo que este tenha realizado uma extensa série de trabalhos sobre a enfermidade, tratando frequentemente do seu estado enfermo e de seu companheiro, Ross Laycock.

González-Torres possuía uma poética de forte inspiração minimalista, evidente em suas opções de apresentação da obra, assim como na montagem de

suas exposições. Suas imagens poderiam estar nas ruas em *outdoors*, assim como empilhadas em grande quantidade no espaço expositivo, para serem levadas pelos visitantes. Essa possibilidade de interação na qual uma fração da obra estava disponível ao interlocutor acontece também em seus trabalhos compostos por agrupamentos de guloseimas, como caramelos, balas e pirulitos. Um dos mais emblemáticos é *Untitled (Lover boys)* (1989) (img. 2), em que os 161 quilos de caramelos tingidos de azul e branco, envolvidos em celofane e dispostos no espaço expositivo, correspondem à soma do peso de seu corpo e de seu companheiro. O ato do subtração de tais doces metaforizava o esvanecimento dos corpos do casal. Além disso, sua série de *outdoors* fotográficos com a imagem de uma cama de casal desarrumada, contribui para a criação de uma imagem de um corpo ausente ou fantasmático diante da enfermidade.



Imagem 2 - *Untitled (Lover boys)*, 1989, Félix Gonzales-Torres. Fonte: BECCE, Sonia. Félix-Gonzales-Torres: *somewhere /nowhere algún lugar, ningún lugar*. Catálogo. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2008

A historiadora da arte Eleanor Heartney (2002), em uma obra que propõe indicar os princípios da pós-modernidade na arte, refere-se ao período dos anos oitenta, assim como Bell (2009), corroborando a discussão sobre o desejo homossexual e as sexualidades alternativas relacionadas ao advento da aids. A

autora justapõe a questão feminista à questão *gay*, entendendo-as como formas de discutir os discursos hegemônicos em favor de uma problematização do *status quo*. São relacionados também os conceitos de multiculturalismo pós-moderno associado às questões sobre o outro e a respeito de como essa perspectiva pós-moderna se confrontaria com a perspectiva do modernismo. Heartney (2002) inscreve o indivíduo com aids como pertencente também à noção de outro:

Segundo a análise feminista e multiculturalista, a noção do Outro implica, inevitavelmente, uma hierarquia. Ser Outro é ser considerado menos que o indivíduo do sexo masculino e menos do que o branco, de descendência européia. O Outro é visto como marginal, um elemento secundário na grande narrativa da história mundial. (HEARTNEY, 2002, P.65)

Sua ponderação é interessante por aproximar a produção artística feminista e multicultural àquela produzida sob a temática da aids. Da mesma forma que estes Outros estavam progressivamente adentrando nos discursos da arte, evidencia-se que a abordagem da doença no campo artístico advinha não só de uma construção exclusiva dos enfermos pela aids, mas se inscrevia em uma tomada de espaços discursivos por populações periféricas e minorias. Este movimento seria uma oposição ao paradigma moderno, já que a pós-modernidade contemplaria a abrangência de assuntos exteriores ao campo da arte, prática oposta ao autorreferencialismo oriundo do pensamento moderno, do qual o teórico Clement Greenberg é um dos mais contundentes defensores. Todavia, deve-se ponderar que o modernismo é autorreferencial no sentido do discurso autônomo da arte e que o pós-modernismo contempla outra concepção de autorreferencialidade, a do eu na obra.

Estes deslocamentos são percebidos pelo historiador da arte Hal Foster (2014), que aborda a arte pós-moderna investigando, em sua concepção de retorno do real no campo artístico, o interesse pelo outro cultural. O texto em que desenvolve a ideia do artista como etnógrafo, paradigma estabelecido a partir da ideia de artista como produtor de Walter Benjamin (1987), apresenta estreita relação com a aids, assim como com os movimentos feminista, *gay* e de cunho étnico. Foster (2014) está interessado em conceituar como o fazer do artista e, conseqüentemente, da crítica de arte moveu-se em direção ao campo antropológico.

É necessário esclarecer que a etnografia é um dos principais métodos de trabalho de campo da antropologia. O etnógrafo é quem estuda uma cultura

específica, aproximando-se dela, conhecendo seus costumes e muitas vezes, vivendo junto de seus objetos de estudo. É a partir da observação de seus costumes que ele a descreve. Quando a arte deixa sua autonomia em busca de uma maior proximidade com o que é externo ao seu campo, ou seja, aponta para uma concepção que abrange a cultura como um todo, segundo Foster (2014), começa a percorrer o campo da antropologia, e logo, apropria-se do fazer etnográfico.

Identificando a partir dos anos oitenta um deslocamento no fazer do artista em direção ao fazer etnográfico, Foster (2014) estabelece que Benjamin (1987) problematiza a questão do artista com o proletariado, ou seja, um outro estabelecido por condições baseadas em diferenças de classe social, e que este paradigma não dá conta do processo que ele pretende abordar. Agora, mais do que um outro social, busca-se um outro cultural, o que remete a definição de Heartney (2002) para a prática pós-moderna no campo da arte.

Especificar a condição dessa mudança compreende entender quais são os motivos que levam a arte a se tornar cada vez mais antropológica. “A antropologia é considerada a ciência da alteridade; neste sentido, juntamente com a psicanálise, ela é a língua franca da prática artística e do discurso crítico” (FOSTER, 2014, p. 171). Fica evidente o papel central da alteridade como um elemento que o artista busca para produzir a sua obra. Foster (2014) inscreve essa prática como a ação da arte em um campo ampliado que cada vez mais trata da cultura, aproximando-se do fazer antropológico e caracterizando parte da arte produzida na pós-modernidade. Assim, a etnografia, considerada uma metodologia contextual, seria um novo parâmetro para a arte, que absorveu sistematicamente esse paradigma¹⁷. Além disso, tem-se a autocrítica do etnógrafo como uma possibilidade reflexiva importante para o artista, enquanto um modelo de reflexão constante sobre a sua prática, reflexão esta que estaria também relacionada à alteridade. A entrada e o desenvolvimento destes processos na produção artística configurariam a sua virada etnográfica.

¹⁷ As teorias desenvolvidas por Nicolas Bourriaud (2004, 2009) são exemplos da teorização sobre artistas que incorporam a relação com o mundo externo ao campo da arte em suas práticas. A ideia do artista como um reorganizador das imagens e práticas do mundo, assim como o conceito de estética relacional, que prevê trabalhos cuja constituição se estabelece com ênfase nas relações humanas, são importantes por apresentarem aspectos críticos desta tendência a qual Foster (2014) também observara.

A partir deste panorama, são debatidas principalmente referências aos coletivos artísticos, como o ACT UP e o Gran Fury, que através da interface entre a arte e as necessidades da população marginalizada estavam construindo uma série de ações, muitas delas visuais, tratando da aids. Ainda que não sejam abordadas especificamente as práticas fotográficas de artistas no que diz respeito ao biográfico, entendo que a questão do artista como etnógrafo é muito cara no que concerne à teorização dos trabalhos artísticos pesquisados nesta dissertação, principalmente por problematizar a alteridade. Acredito que ela constitui um aspecto importante quando se trata da morte. Segundo Ziegler (2008), mesmo diante da certeza da morte, só tomamos consciência dela de forma reflexiva a partir da morte dos outros, já que após morrermos, não estamos aptos a emitir qualquer consideração sobre tal experiência. De certo modo, experimentamos a morte sempre como alteridade.

Entretanto, a ideia de um outro que apresenta o estado de um indivíduo ou grupo ao qual não pertence pode suscitar uma série de discussões éticas. O artista que se propõe ao fazer etnográfico deve atentar quais os discursos que está privilegiando e como estes se referem ao outro que pretende abordar. O pesquisador brasileiro Paulo Reis (1998), em sua investigação sobre a obra do artista Leonilson, busca estabelecer alguns marcos históricos sobre a relação da aids com as artes visuais, e identifica que a abordagem do tema foi alvo de intensos debates sobre a ética da imagem. Em sua abordagem histórica, evidencia a forte relação entre a aids e a fotografia no campo da arte.

Ao fazer um breve retrospecto, observa-se que a presença da Aids nas artes visuais começa a se fazer notar no final dos anos 80, dentro do campo particular da fotografia. As fotografias foram as primeiras imagens públicas que deram visibilidade à Aids e às pessoas afetadas por ela (REIS, 1998, p.79).

Sobre a fotografia e a aids, ele destaca a exposição do fotógrafo Nicholas Nixon, *Portraits of People*, ocorrida em 1988, que apresentava diferentes séries de retratos, dentre os quais havia uma realizada exclusivamente com portadores do vírus HIV em estado terminal. Essa foi uma das primeiras grandes exposições a tratar do tema, e foi duramente criticada pela abordagem unilateral, que apresentava somente o sofrimento, a dor, a decadência física e o abandono dos indivíduos. O coletivo ACT UP foi um dos maiores críticos dessa abordagem, pois acreditava que também deveriam ser apresentadas imagens de pessoas vivendo com a aids de

forma menos cruel, com dignidade, pessoas atuantes lutando contra a doença. “Outras exposições posteriores vieram para repensar a representação do doente e da doença de maneira, por assim dizer, mais humana e completa, ou mesmo, com a complexidade devida” (REIS, 1998, p.79).

O autor segue com uma série de exemplos de artistas que contribuíram na construção de novas maneiras de abordar o tema, como a fotógrafa Nan Goldin. Em 1990, ela organiza a exposição “*Witnesses: Against Our Vanishing*” (Testemunhos: Contra Nosso Desaparecimento), com a participação de diversos artistas: David Armstrong, Tom Chesley, Dorit Cypris, Philip-Lorca DiCorcia, Jane Dickson, Darrel Ellis, Allen Frame, Peter Hujar, Greer Lankton, Siobhan Liddel, James Nares, Perico Pastor, Margo Pelletier, Clarence Elie Rivera, Vittorio Scarpati, Jo Shane, Kiki Smith, Janet Stein, Stephen Tashjian, Shellburne Thurber, Ken Tisa e David Wojnarowicz. Os trabalhos desses artistas procuravam outras formas de compreender a visibilidade dos enfermos pela aids através da arte. Sobre a exposição, afirma que

Talvez sua característica mais relevante se deva ao fato dela não ser uma visão de fora da doença e seus efeitos, mas trabalhada do lado de dentro de sua comunidade mais afetada, seja pela curadora, diretamente envolvida com os artistas, ou seja pelos artistas, muitos deles soropositivos (REIS, 1998, p.80).

O pesquisador apresenta uma possível diferença entre a proposta de uma abordagem jornalística distanciada, como foi o trabalho de Nixon, em oposição a uma produção artística ligada ao universo pessoal, salientando que essa perspectiva não invalida os méritos do trabalho de Nixon, mas que elas estabelecem diferentes formas de pensar a produção imagética da doença. Cabe ressaltar que alguns artistas que participaram da exposição organizada por Goldin nem mesmo tratavam do tema da aids, mas que na concepção da exposição, a experiência destes indivíduos próximos à doença e também a existência de temas próximos à enfermidade em seus trabalhos atestaria a sua pertinência. De certa forma, pensou-se que um trabalho que tematizasse o corpo, a morte e o sexo neste período acabaria referindo-se à aids, mesmo que indiretamente, de forma miasmática.¹⁸

¹⁸ Miasma é um termo de origem grega que denomina uma espécie de emanção a qual se atribuía a contaminação de doenças antes da descoberta dos microorganismos, assim como define a exalação pútrida de seres vivos e uma espécie de desconforto. Em meu trabalho de conclusão de curso, problematizei a condição miasmática como um paradigma para a relação entre a arte e a aids, já que o surgimento da doença evocou o desconhecimento sobre suas características, remetendo ao

Outro ponto importante ressaltado por Reis (1998) é a presença do discurso da memória daqueles que estavam morrendo pela aids atavessado no discurso da arte. Ele cita como exemplo o *The Names Project - Aids Memorial Quilt*, evidenciando também que as obras dos artistas soropositivos que morriam podiam ser vistas como uma estratégia para manter seus discursos preservados. Apresenta também uma breve explanação baseada nos conceitos de Edmund White (1994) sobre a relação da aids com a produção cultural, que seria definida através de três comportamentos: “Primeiramente pela necessidade de um certo tato, depois por prescindir do humor e por último pela presença da raiva.” (REIS, 1998, p.83)

A raiva interromperia o processo de imobilismo, convertendo a presença da doença em uma resposta política e psicológica, pois ela ocuparia o local do desânimo. Abrir-se-ia mão do humor pela necessidade de pensar a doença de forma apropriada e séria. Sobre o tato, afirma que ele é necessário para que a vida das pessoas não seja reduzida ao momento de sua morte, já que a forma de morrer não reflete diretamente o que o indivíduo viveu. White (1994) pondera também sobre a importância do signo corporal nos discursos da enfermidade, assim como refere-se ao evanescimento como um sentimento recorrente diante da perda dos que morriam em decorrência da aids. O teórico problematiza também a produção de imagens na cultura visual, estabelecendo considerações sobre a comunicação e o campo das artes, destacando sempre a sua perspectiva enquanto *gay* diante de uma doença que modificou seu meio social e cultural.

Pensar a produção cultural da aids sob um viés crítico, problematizando a identidade *gay*, também foi o empreendimento de Douglas Crimp (2004, 2005, 2011), que defende a análise da produção cultural da enfermidade como a única forma de entendê-la. Sua proposta, baseada estritamente nos discursos sociais sobre a doença, estabelece três posturas do campo das artes visuais em relação a enfermidade. A primeira relaciona-se à venda de obras de arte e a realização de outros eventos artísticos com vistas à arrecadação de dinheiro para o financiamento de pesquisa e ajuda aos enfermos. Sobre esta prática Crimp (2011) considera que existe um grande problema, já que ela pressupõe que a função da arte seria a de uma *commodity*, pois sua comercialização poderia ser uma forma de arrecadar

período associado a tal termo, e também por influenciar a prática dos artistas pesquisados como uma influência de difusa manifestação em seus trabalhos. Para mais informações, ver Alves (2012).

dinheiro para demandas as quais o governo deveria prover financiamento necessário.

Crimp (2011) ainda ressalta que muitas vezes esse dinheiro era arrecadado sem que se soubesse para que tipo de pesquisa ou para qual grupo esse montante seria repassado. Ademais, ele afirma que levantar dinheiro é a forma mais passiva de resposta dada por agentes culturais em uma crise social. Essa ação mantém a ideia de que a arte em si mesma não possui função social, a não ser enquanto *commodity*, pois não existiria engajamento real e uma prática artística que problematizaria o ativismo. A contundência desse comentário sofreu diversas críticas, fazendo com que ele se retratasse, afirmando que de forma alguma isso era uma represália às benfeitorias que haviam sido proporcionadas pelo dinheiro arrecadado desta forma, assim como não era um ataque pessoal aos indivíduos envolvidos nesses episódios.

A segunda postura seria criticada pelo extremado romantismo, ao apresentar o artista soropositivo de forma estereotipada, principalmente através de uma espécie de transcendência na qual os artistas, pela sua pretensa sensibilidade, estariam mais vulneráveis ao contágio pela aids, algo parecido com o que acontecia com a tuberculose ao final do séc. XIX, segundo Sontag (2007). O autor afirma que a aids seria frequentemente identificada no meio artístico devido à vida pública dos seus agentes, e não porque os artistas tinham comportamentos mais licenciosos que possibilitaram seu contágio ou mesmo porque a doença seria alguma espécie de redenção ou de disparador de uma criatividade latente.

O terceiro ponto abordado seria o da arte engajada, à qual o autor confere um estatuto superior, por alinhar o que seria realmente o papel da arte num caso como esse, justapondo suas questões estéticas às questões políticas sem obter uma relação distorcida de nenhuma destas esferas. Crimp (2011) dá como exemplo do que seria esta prática cultural através de uma instalação de novembro de 1987, na janela do *Nem Museum of Contemporary Art*, chamada *Let the Record show...*, do coletivo ACT UP. Afirma também que alguns produtores culturais recorreram ao vídeo, ao terem percebido que era através da imagem televisiva que muitas pessoas tinham acesso às informações sobre a aids.

O tom categórico com que o teórico proclamou sua visão foi criticado por alguns de seus pares. Em textos posteriores, Crimp (2005) atenua sua rígida categorização, entendendo a legitimidade de proposições ligadas ao biográfico e à subjetividade da experiência com a doença e reconhecendo até mesmo o caráter ativista dessas manifestações. Entretanto, pede aos seus interlocutores que entendam o contexto histórico no qual o texto fora produzido, uma época em que o governo norte-americano sequer falava da aids e não estabelecia nenhuma política pública que desse conta efetivamente do caos que tomava conta do país.

Michael Archer (2008), ao historicizar a arte contemporânea, dedica alguns comentários à aids. Após descrever a breve carreira de Basquiat, tece considerações sobre a ascensão de Keith Haring. Aponta que muitos dos trabalhos de Haring com caráter publicitário eram relacionados à aids. Ao falar desses dois artistas, refere-se ao contexto da cidade de Nova York, citando, assim como outros teóricos já apontados nesta revisão, a importância dos ativismos protagonizados pelos coletivos.

O impacto da Aids no mundo artístico de Nova York foi profundo. O ACT UP, a organização de artistas que lutava, entre outras coisas, por promover o esclarecimento com relação à aids e os interesses de quem era soropositivo, realizava eventos e demonstrações. O impacto da aids também ficou claro no tipo de obra que investiu a arte dos anos 70 de um objetivo social, graças a seus meios formais e expressivos. (ARCHER, 2008, p.175)

Do coletivo *Gran Fury*, ele destaca os pôsteres informativos e propagandistas, inclusive um em que ocorre a apropriação de uma campanha da marca de roupas *United Colors of Benneton*¹⁹, num anúncio de ônibus, com vistas a atacar a indiferença e o preconceito. Ele cita ainda as pinturas de Frank Moore, as quais classifica como mágico-realistas, identificando a indignação e sensibilidade diante da aids. A imagem da doença como distopia aparece visualmente através das figuras que “são apresentadas em meio a procedimentos médicos de pesadelo, lixo tóxico e poluição química.” (ARCHER, 2008, p.178)

Sobre David Wojnarowicz (1954-92), cita um trecho de seu livro *Memories that smell like gasoline* (1992): “Sou uma mancha negra em uma civilização hética.

¹⁹ Uma fotografia de David Kirby no leito hospitalar, produzida por Therese Frare, foi utilizada pelo publicitário Oliviero Toscani em uma campanha da marca, causando polêmica ao promover o debate sobre um espaço de visibilidade para a doença ligado ao meio publicitário, questionando a ética desta prática. Para mais informações ver Colombo (1993).

(...) Sou uma nódoa negra no ar que se dissipa sem ser notada. Eu me sinto como uma janela, talvez uma janela quebrada” (WOJNAROWICZ *apud* ARCHER, 2008, p.179). Wojnarowicz trabalhou com pintura, performance, fotografia e escrita. No início dos anos oitenta começou a expor, e ao final da mesma década, soropositivo, incorporou a doença em sua produção, que já estabelecia relações com sua vida pessoal. Foi um ativista engajado em diversas instâncias sobre a enfermidade, como as discussões referentes aos medicamentos e também as políticas públicas para a doença. Alguns de seus trabalhos incorporam discursos incisivos sobre as problemáticas da enfermidade

Em *Sex Series* (1988-9), o artista sobrepõe imagens fotográficas e textos para criar uma situação de questionamento e confronto contra os discursos hegemônicos da doença. Em uma das obras da série (img. 3), o fundo apresenta uma imagem fotográfica difusa, a qual funciona como uma espécie de paisagem. Existem ainda seis formas circulares que apresentam imagens fotográficas diferentes. Do lado direito, um casal se abraçando em negativo; abaixo, notas e moedas de dólar e mais abaixo, uma imagem masculina curiosa. Um olhar desatento poderia aferir que é apenas uma fotografia de um corpo masculino com a musculatura definida, cuja formatação circular recorta somente o abdômen, o sexo e parte das pernas.

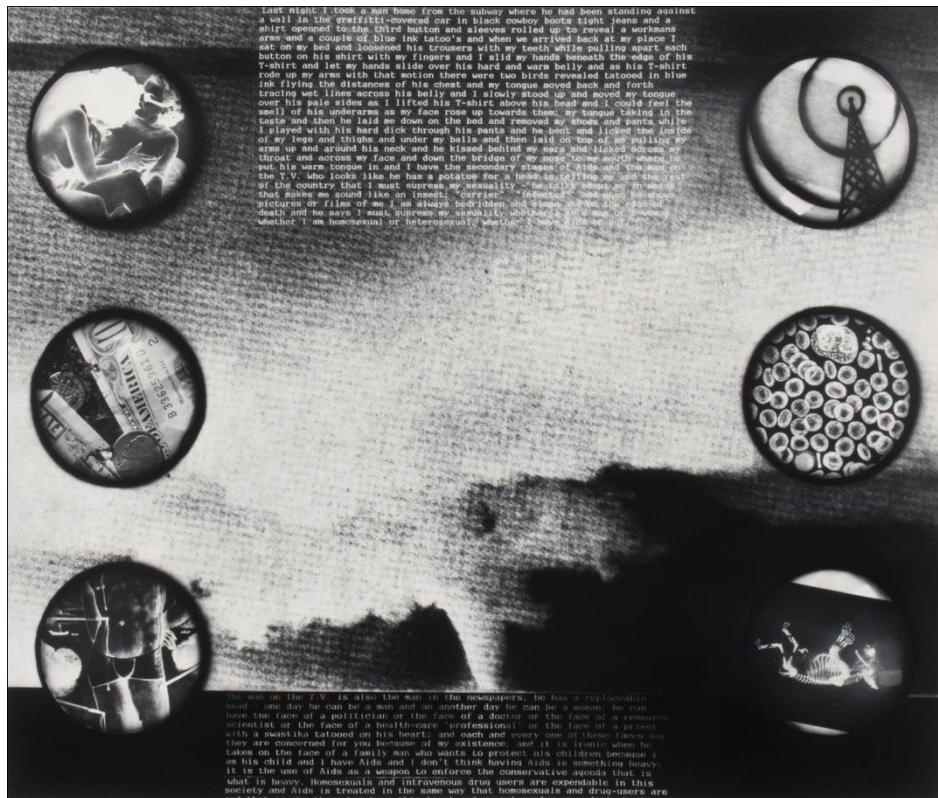


Imagem 3 - Untitled from Sex Series (tornado) ,1988-9, David Wojnarowicz. Fonte: <<https://www.visualaids.org/artists/detail/david-wojnarowicz>>. Acesso em 13 de jun. 2014.

Entretanto, um signo em específico indica não se tratar de um corpo qualquer: as flechas que atravessam a tenra carne da figura indicam que trata-se da representação iconográfica de São Sebastião, santo cuja devoção foi adotada extraoficialmente por parte da comunidade gay. Do lado esquerdo, o primeiro círculo apresenta uma antena, o segundo, a visão de um microscópio, e o terceiro, o raio x do corpo de um bebê. A primeira imagem deste lado evoca o compartilhamento de informações, enquanto a segunda apresenta o vírus de forma científica. O bebê poderia compor como um indicativo de futuro, indicando a abrangência e amplitude da doença ou até mesmo a possibilidade da transmissão vertical.²⁰

No meio, existem dois textos legíveis: um acima, e um abaixo da imagem. Entre estes blocos escritos, uma série de outros textos que, combinados com o fundo, impossibilitam a leitura. Esses dois fragmentos narram um ato sexual desde o momento da sedução do parceiro até o desvelar e o tocar dos corpos. Em dado momento, a narrativa do corpo que é descoberto pelos toques das mãos, dos

²⁰ Transmissão vertical é o nome dado a transmissão do vírus HIV ocasionada entre a mãe e o filho através do contato com o sangue da mãe durante o parto.

cheiros e das texturas da pele alheia é confrontado com o discurso oriundo da televisão, que indica a abstinência sexual para os soropositivos. Archer (2008) cita o discurso do artista que professa, diante da resposta da sociedade à aids, que iria ‘continuar a explorar meu corpo e os corpos de outros homens para descobrir todas as possibilidades de prazer e conexão’” (ARCHER, 2008, p.178).

Dentre as considerações de Archer (2008), o que considero mais surpreendente é a relação que o autor faz entre um retorno à *Op* arte na década de oitenta e a epidemia da aids. Afirma que a preocupação com a moléstia é ainda visível de maneira menos óbvia, na pintura abstrata do início e de meados dos anos 80, citando os trabalhos de Ross Bleckner e Philip Taaffe (img. 4), inspirados no trabalho de Bridget Riley, Peter Schuff e Victor Vasarely. O autor discorre sobre a *Op* como uma inspiração para a imagem da desesperança. Surgida ao final do período moderno seria “vista como a não-arte mais gasta, mais vazia e não referencial de todo o século. Usando-a como “imagem” da desesperança, uma desesperança desafiada pelo fato de eles continuarem a pintar em vez de capitular e desistir totalmente da pintura (...)” (Archer, 2008, p.179).



Imagem 4 - Overtone, (1983), Philip Taaffe, 227 x 227 cm. Fonte: ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Para o teórico, estes artistas estavam projetando-se para além do momento presente. Em suas resoluções formais, ele encontra a correspondência da enfermidade.

A particular qualidade de luz exibida por Bleckner, o uso que Taaffe faz do ornamento como meio de aliviar uma situação opressora e as grades “em foco” de Schuff, que podem ser vistas como marcas na pele produzidas pelo Sarcoma de Kaposi, reintroduzem a utopia na realidade distópica. (ARCHER, 2008 p.178-9)

Ross Bleckner, um dos responsáveis por esse retorno à *Op* sugeriu, em 1987, que as pessoas com vinte anos pensavam mais sobre a morte do que pensavam há alguns anos atrás. A *Op* seria uma forma destes artistas de lidar com o seu tempo, sem necessariamente representá-lo de forma figurativa.

O teórico discorre ainda sobre Robert Mapplethorpe e Andres Serrano, referindo-se ao discurso de censura de suas obras. Sobre Mapplethorpe, ele cita a sua relação com a beleza masculina, o desejo homoerótico e o sadomasoquismo. Sua exposição retrospectiva póstuma *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, foi denunciada pelo senador de extrema direita Jesse Helms que entendia o apoio financeiro do estado a este evento como um incentivo à divulgação de pornografia. O trabalho de Serrano, com fotografias de fluidos corporais foi criticado principalmente através da obra *O cristo do mijó* (1987). Como a exposição e a série de fotografias haviam sido patocinadas parcialmente por dinheiro público, houve uma movimentação da ala política conservadora e do público em geral. O debate envolveu as questões do racismo, machismo, a homofobia e também a blasfêmia. Como resultado, o governo promoveu uma redução na verba para a cultura equivalente ao gasto nestes dois episódios e uma das galerias que iria expor a mostra de Mapplethorpe se negou a apresentá-la, voltando atrás somente por pressão externa. Archer (2008) cita ainda as pinturas de Cheri Samba, do Zaire, como um exemplo de crítica à aplicação de políticas do modelo francês em seu país. A obra *Le Sida (Aids)* (1989), que apresenta a resistência ao uso dos preservativos em tom de escárnio sugere que as campanhas para o uso da camisinha não surtem o mesmo efeito em diferentes contextos.

Ao abordar o signo corporal na arte posterior às vanguardas, Ricardo Fabbrini (2002) refere-se também a alguns artistas que trataram da aids. Sua proposta é entender como as questões da materialidade do corpo, levada aos limites pela *body*

art ao fim dos anos 1960 e início dos 1970, encontrava ecos na produção contemporânea. Pautado por essa materialidade, cita o trabalho do norte-americano Barton Benes, que mistura cinzas de pessoas mortas em decorrência da aids aos seus pigmentos, utilizando também seu próprio sangue na série *Lethal Weapons* (1993), na qual seu fluido preenche uma série de objetos inofensivos, como uma arma de brinquedo e um dardo, revestindo-os de um perigo simbólico.

O conceito de perigo associado a este componente orgânico é comentado também no trabalho do brasileiro Leonilson, que no primeiro desenho da série *O perigoso* (1992) (img. 5), coloca uma gota de seu sangue sobre a folha branca de papel, e abaixo dela escreve o título *O perigoso*. Nesta obra, que compartilha o mesmo nome da série, chama a atenção o fato de que o sangue neste estado é inofensivo, pois em contato com o ar o vírus HIV torna-se inócuo. A pequena gota e o escrito são ínfimos em relação ao tamanho da superfície, que envolve tais elementos em um imenso espaço vazio. A questão do perigo em relação ao corpo é comentada por Leonilson em uma entrevista:

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, 1998, p.123).



Imagem 5 - O perigoso, 1992, Leonilson. Fonte:
<<http://www.projetoleonilson.com.br/obrasemacervo.php?idio=2>> Acesso em: 7 dez. 2012.

O grande espaço ao redor da gota de sangue parece evocar esse distanciamento. Uma gota que não é representação, mas sim apresentação de um fragmento do corpo que contém o vírus, como o sangue de Benes. A periculosidade nos trabalhos de ambos os artistas é pela presença do corpo, ainda que de um fragmento ou vestígio. Ao invés de proceder à figuração, Benes e Leonilson presentificam seu próprio corpo ou o de outras pessoas em suas obras.

A representação está presente no comentário que Fabbrini (2002) emite sobre o trabalho de Andres Serrano, em que o artista realiza uma classificação de imagens produzidas por ele de corpos no necrotério: "(...) obedecendo à taxionomia dos legistas, pois apresentam o corpo recortado em continentes de sofrimento, nosografado: "Morte por Afogamento", (...) "Morte notificada como aids" etc. São sinédoques de corpos desaparecidos" (FABBRINI, 2002, p. 175-176).

O filósofo acredita que a abordagem do corpo abjeto, analisada por ele em muitos trabalhos, está relacionado ao processo de devolver a consciência da corporeidade. Referenciando-se em Theodor W. Adorno, afirma que estas imagens tem a intenção de promover um horror ao horror. Estas práticas estariam relacionadas à memória, pois tratar da brutalidade de forma delicada contribuiria para o seu esquecimento.

O objetivo desses artistas não é assim, estetizar o horror ou promover a horripilação da estética, mas incitar com imagens repulsivas - que se distanciam das imagens asseadas do conceitualismo e do minimalismo - a memória do observador. (...) Pois só a rememoração do horror, como a intencionada por essas obras, pode impedir, como lembra Adorno, sua reparação no mundo (FABBRINI, 2002, p.180).

O caminho seguido pelo historiador da arte Christopher Reed (2011) diverge dos outros autores apresentados nesta pesquisa, pois sua iniciativa compreende o desenvolvimento de uma história da arte em relação à homossexualidade. Neste projeto, dedica um capítulo específico para a enfermidade, compreendendo o período entre 1982 e 1992 como a década da aids. Sua abordagem não difere tanto no que diz respeito aos artistas que comenta, e sim, no que concerne a sua compreensão de que durante este período foi necessário entender a temática sob o escopo da história da arte e da sua relação com a cultura visual.

Após comentar a famigerada exposição de Nicholas Nixon, referindo-se à resposta do ACT UP e a crítica de Crimp (2005) sobre ela, desenvolve um

interessante contraponto com a fotografia de Duane Michaels e Willian Yang. Cita ainda as pinturas de Ross Bleckner e o trabalho de González-Torres antes de adentrar na relação entre o ativismo, a aids e a cultura visual. Em um subcapítulo dedicado a estes temas, discorre sobre o *The Names Project*, o coletivo ACT UP e o grupo performático *Sisters of Perpetual Indulgence*, não como contrapontos, mas como outros exemplos da profícua produção de imagens motivadas pela epidemia. É também a partir dessa relação entre o campo das Artes Visuais e a cultura visual que o autor discorre sobre uma certa repressão à cultura *gay* nos Estados Unidos e na Inglaterra, baseado nas frequentes censuras a imagens de discurso homoerótico advindas de ambos os campos, citando exemplos como o trabalho de Mapplethorpe e o livro *Jenny Lives with Eric and Martin* (1983), com fotografias Andreas Hansen e texto de Susanne Bösch, que foram alvo de acaloradas discussões no âmbito político e judicial por representarem a sexualidade e a paternidade *gay*, respectivamente.

O teórico australiano Ted Gott (1994) ao conceituar a temática no âmbito das Artes Visuais em seu país, desenvolve uma interessante tipologia: *Corpo em questão*, *Arte como luto*, *Poder da metáfora* e *A comunidade gay e a aflição* são as divisões sobre as quais ele classifica numerosas obras de arte. *O corpo em questão* corresponderia ao conjunto de obras que evidencia a representação do corpo ou a utilização do mesmo de forma central. São exemplos as pinturas de Andrew Foster, como *Untitled* (1992), na qual o autor apresenta nove retratos masculinos combinados com palavras escritas com certo grau de transparência sobre suas testas: *HIM, OWN, HIV, ACT, ABC, AIR, ONE & ALL*. Em outro trabalho (img. 6), os órgãos sexuais masculinos são apresentados de forma assustadora, com os testículos semelhantes às figuras esféricas de um vírus, células e outros organismos microscópicos. O pênis adquire um aspecto agressivo, encarando o espectador com os dentes cerrados e irado, compondo uma representação metafórica do risco de contágio presente nas práticas sexuais.



Imagem 6 – Morning Glory ,1994, Andrew Foster. Fonte: <<http://mrandrewfoster.com/exhibition/hiv/>>. Acesso em 16 de abr. 2015.

A sexualidade masculina *gay* e a sua relação com a experiência corporal são encontrados também no trabalho de Brenton Heath Kerr e Peter Helfes. No trabalho *Ken – The Safe Sex Character* (1992), Kerr trabalhou junto à Helfes apropriando-se de suas fotografias, para desenvolver uma espécie de traje que combinava imagens de dois corpos masculinos e as palavras HOT, SAFE, SWEAT, FUCK e CONDOM. O artista já produzia diversos trajes com os quais circulava na noite *gay*, mas este fora concebido especialmente para tensionar as questões entre um corpo desejante e a emergência da aids. Pode-se verificar nestes dois exemplos também o uso da palavra escrita como elemento visual importante para a concepção dos trabalhos.

Arte como luto agrega os trabalhos que publicizam o luto pessoal e também a ideia de luto coletiva, como é o caso de *Riddle of The Tombs* (1987), de Arthur Mc Intyre, onde o artista instala uma série de desenhos retangulares em carvão e pastel representando esqueletos comprimidos junto a caixões de madeira tridimensionais. O *poder da metáfora* agrupa artistas que trataram do assunto de forma indireta, como as telas reversas gessadas de Mathew Jone, que recebiam emblemáticos nomes, como *Silence=Death* (1991) e *Over my dead body* (1991). Os objetos de forma retangular adquiriam linhas arredondadas e indicavam um tensão por

constituírem-se como signos de um inchaço físico e metafórico, ainda que não seja tão evidente a relação entre a formalismo visual da peça e os seus títulos. Por fim, *A comunidade gay e a aflição* corresponde ao agrupamento dos trabalhos de caráter ativista, dentre os quais podem ser destacadas as fotografias de Willian Yang sobre as vigílias realizadas em memória dos mortos pela aids na Austrália, eventos que são realizados até hoje em diversos lugares do mundo.

Acredito que com as considerações destes teóricos é possível estabelecer algumas linhas de pensamento para compreender a enfermidade e a sua relação com a arte. Alguns deles buscam classificações ou tipologias para evidenciar as características norteadoras da aids nas artes visuais. Entretanto, mesmo aqueles que não operam de forma tão estrutural acabam identificando discursos semelhantes: o caráter ativista de diversas manifestações, a presença dos discursos biográficos, a relação com o outro e a alteridade mediadas pelo processo de criação artístico, o protagonismo do movimento *gay* e de sua iconografia, a presença do signo corporal, assim como a memorialização e o discurso lutuoso.

Interessa-me investigar como estas características discutem a tensão entre a dimensão diacrônica e a dimensão sincrônica da obra de arte. Foster (2014) indica que a arte pós-moderna promove um deslocamento para a dimensão sincrônica/horizontal/social em detrimento da dimensão diacrônica/vertical/histórica. Todavia, essa mudança de foco não extingue nenhuma das duas perspectivas, já que se trata de discurso intrínseco à produção artística, a sua relação com a sociedade e também com o próprio campo e a sua história.

Um exemplo comentado por Crimp (2004) seriam as práticas artivistas promovidas de forma coletiva e não desenvolvidas nos espaços institucionais. O compartilhamento da autoria, ou mesmo a sua inexistência em determinadas obras, bem como a sua efemeridade e independência das instituições artísticas são elementos que tensionam o campo da arte, promovendo um novo paradigma. Outra possibilidade para pensar a articulação entre estes eixos pode ser a utilização de imagens do corpo enfermo. As fotografias ou vídeos de pessoas com aids manifestam a presença destes corpos em meio à práticas que tentavam silenciar a existência e a visibilidade dos mesmos. Entretanto, a reprodução de uma imagem estereotipada que já era encontrada nos meios de comunicação talvez não apresente

nada de novo, e sim, reforçe ainda mais os preconceitos sobre a moléstia. Uma imagem que atende a todos os critérios do campo, inserida em uma determinada perspectiva, pode não corresponder aos anseios da sociedade em que é produzida.

É possível estabelecer então que as obras de arte produzidas neste período articulam as questões da pós-modernidade na arte simultaneamente à promoção de um deslocamento ao campo social e cultural, e que esta relação situa-se em um campo de ambiguidades e tensionamentos potencializados pela delicada temática que os trabalhos abordam e pela profusão de diferentes práticas discursivas.

2.3 Escritas de vida, morte e luz

Diante de um panorama tão amplo a respeito da temática da aids na arte recente, é necessário promover um recorte metodológico para o desenvolvimento deste estudo. Dessarte, esta pesquisa investiga projetos artísticos fotográficos de caráter biográfico, realizados por artistas visuais ao final dos anos oitenta e início dos anos noventa.

Acredito que este recorte permite abranger uma série de temas pertinentes ao campo das Artes Visuais. A eleição da fotografia como linguagem não tem a intenção de promover a sua clausura disciplinar, e sim, de investigar as diferentes abordagens utilizadas por artistas fotógrafos diante da amplitude dos usos das imagens desta natureza, além de salientar o protagonismo da fotografia na produção de imagens da epidemia dentro e fora do campo da arte. O caráter biográfico evidencia uma intenção memorialista de salvaguardar a imagem de alguém, o que remete aos usos sociais e artísticos da fotografia.

A questão da alteridade, presente também no ato de fotografar o outro, problematiza as relações de autoria e ética presentes neste deslocamento, principalmente à luz da concepção do artista como etnógrafo. Por fim, o recorte temporal refere-se ao período em que a doença se caracterizava como uma sentença de morte iminente, fato que reveste estas imagens de um discurso lutuoso e tanatográfico.

Dessa maneira, se faz necessário esmiuçar algumas questões teóricas em relação a estes componentes antes da apresentação das obras de Nicholas Nixon,

Willian Yang e Mark Morrisroe, cujas séries fotográficas compõem os três estudos de caso desta dissertação de mestrado.

2.3.1 Biografia: memorializando vidas infames e identidades deterioradas

O estudo das obras de arte relativas ao tema da aids evidencia a representatividade do caráter biográfico que aparece frequentemente na bibliografia pesquisada e utilizada neste estudo. Para esta pesquisa, entende-se o termo biografia como um conceito que inclui também a autobiografia enquanto uma de suas categorias, como indica a historiadora da arte Ana Maria Guasch (2009).

Tratam-se, muitas vezes, de fragmentos biográficos sobre sujeitos contaminados pela aids, cujas histórias poderiam ter se limitado ao círculo de convivência dos seus protagonistas. Se eles emergem do íntimo para tornarem-se públicos, isso ocorre devido a um procedimento de visibilidade: Jac Wall teve sua história descrita por imagens em um grande projeto memorial por aqueles que sentiam sua falta; artistas como Leonilson, Gonzalez-Torres e Wojnarowicz procederam eles mesmos à abordagem da doença ao narrarem suas experiências através de imagens e textos.

Acredito que observar histórias como estas, sobre enfermos pela aids que faleceram, é um caminho para entender o desenvolvimento da doença, assim como a sua constituição, pela perspectiva de Crimp (2011). Sendo impossível estudar a totalidade desses trabalhos, ao propor a pesquisa de algumas obras em uma análise sequencial, há a possibilidade de estabelecer relações entre elas, o que permite esboçar algumas articulações discursivas recorrentes, assim como as especificidades de cada caso.

François Dosse (2009) discorre sobre o desafio de biografar, fazendo um levantamento histórico sobre o tratamento concedido à biografia no âmbito das ciências humanas a partir do século XIX, com o advento da sociologia durkheimiana. O desejo de instituir uma ciência social nos moldes mais próximos possíveis de um pensamento positivista entendia a biografia como não científica, e portanto, desnecessária diante do que os sistemas sociais poderiam esclarecer. O marxismo

também contribuiu para essa retração, concebendo a biografia como um preciosismo burguês, segundo o autor.

Ao apresentar a categoria de biografia modal, o mesmo autor afirma que ela “visa, por meio de uma figura específica, ao tipo idealizado que ela encarna. O indivíduo então, só tem valor na medida que ilustra o coletivo.” (DOSSE, 2009, p.195). A tensão entre a individualidade e a reprodução e identificação de discursos sociais na vida pessoal é uma constante, a qual o pesquisador necessita ter atenção. Entretanto, quando um estudioso propõe o estudo biográfico, segundo a visão do autor, especificidades encontradas nessa narração que não correspondam à norma não podem ser subjugadas aos fatos sociais hegemônicos vigentes. Esses momentos em que a biografia escapa do comum não podem ser adaptados, modificados, sublimados ou censurados pela coerência com aquilo que é exterior à esfera pessoal. Esse contexto também não pode ser plano de fundo imóvel para explicar a biografia. Por isso, os discursos analisados nesta investigação partem da análise das obras, e a partir delas, são estabelecidas considerações teóricas que as relacionam com o meio social e com as narrativas biográficas em que estão imersas. Neste movimento, os discursos visuais da aids na fotografia produzida pelos artistas vão sendo desvelados e compreendidos.

Diante da delicada situação dos enfermos da aids no período estudado nesta dissertação, gostaria de retornar ao termo utilizado por Sontag (2007), quando afirma que a doença tem forte potencial para gerar *identidades deterioradas*. Se a enfermidade coloca os indivíduos em uma situação de vulnerabilidade, as narrativas sobre suas vidas revestidas pelo preconceito, pela debilidade e pela iminência da morte guardam em si um elemento de deteriorização. Este estado remete, de alguma forma, ao termo vidas infames, utilizado por Michel Foucault (2009d).

O autor o utiliza quando discorre sobre seu estudo ocasionado pela exumação dos arquivos do internamento do Hospital Geral e da Bastilha. Os homens infames de que trata nesse texto configuram-se como narrativas breves e fugidias. O filósofo define seu projeto como uma “antologia de existências (...) vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos” (FOUCAULT, 2009d, p. 203), exibindo a estrutura básica de seu trabalho: recolher pequenas histórias de indivíduos obscuros, que no encontro com alguma manifestação do poder, passam a

ser narrados, ainda que brevemente. Nas suas palavras é possível perceber o quanto essa descoberta foi frutífera e que o seu método advém da ordem do arrebatamento, pois o interesse na narrativa era a razão de escolha, mais do que qualquer método cartesiano de decisão. A curiosidade dessas pequenas histórias motiva a sua reunião, não apresentando necessariamente narrativas semelhantes.

O que tais indivíduos brevemente transformados em personagens trazem em comum é o fato de suas vidas terem se inscrito em algum texto escrito no seu encontro com o poder, o que estava costumeiramente relacionado a alguma transgressão comportamental. Em geral, são relatos de indivíduos desviantes, cujo comportamento foi incômodo o bastante para que as autoridades fossem acionadas na tentativa de retrain as ações do sujeito, em alguns casos, tirando-o do convívio social através do encarceramento. Tais histórias, que ficaram mais de dois séculos guardadas, provocaram em seu pesquisador profundo apreço, o qual ele afirma ser superior ao proporcionado pela literatura,

“(...) sem que possa dizer, ainda hoje, se me emocionei mais com a beleza desse estilo clássico, drapeado em algumas frases em torno de personagens sem dúvida miseráveis, ou com os excessos, a mistura de obstinação sombria e de perfídia dessas vidas das quais se sentem, sob as palavras lisas como a pedra, a derrota e o afinco” (FOUCAULT, 2009d, p.204).

O autor discorre sobre seu método de forma apaixonada, deixando claros os seus critérios: só compilou histórias reais, assim como observou se estas eram obscuras e desventuradas. Ademais, optou por escritos biográficos breves e que deles emergisse “um certo efeito misto de beleza e de terror” (FOUCAULT, 2009d, p.206). Essa potência que o autor encontrou, entretanto, por si só não permitiu que essas histórias chegassem até suas mãos. Para além de suas potências próprias, tais histórias só chegaram aos registros por que se encontraram com o poder. “O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam” (FOUCAULT, 2009d, p.207).

É evidente que as vidas dos homens infames que Foucault (2009d) estudou tem uma delimitação específica, localizada há mais de duzentos anos, em um contexto no qual as histórias individuais não tinham a mesma projeção que na época

do surgimento e estabelecimento da aids. Entretanto, identifiquei similaridades entre esse grupo de histórias e aquelas que tratam das identidades deterioradas ao final do século XX. Muitos indivíduos que contraíram o vírus HIV e que vieram a falecer não tiveram suas histórias narradas, justamente pela sua infâmia, sua completa banalidade contextual, seu lugar social discreto e quase invisível nos estratos sociais. Não eram dignos de serem narrados. Os homens infames de Foucault (2009d) tiveram suas narrativas registradas pelo encontro com o poder e foram posteriormente recuperados pelo pesquisador. Traçando um paralelo, pode-se afirmar que as narrativas abordadas nessa pesquisa referem-se a indivíduos confrontados com a aids que, no encontro com alguma forma de poder, capaz de promover a escrita dessa história através da imagem, tiveram-na registrada e memorializada.

Alguns teóricos localizam esta atenção pelas pequenas narrativas pessoais na segunda metade do século XX. Richard Sennet (1988) conceitua a ascensão do discurso do indivíduo, a partir do momento em que a esfera privada passa a ocupar um espaço de destaque em detrimento da esfera pública. Após uma série de acontecimentos bárbaros ocorridos neste século, como o holocausto, a tomada de poder do ditador Stalin ou mesmo a explosão das bombas atômicas no Japão ao fim da Segunda Guerra Mundial, a credibilidade em um futuro construído coletivamente ruiu, tornando esse idealismo cada vez mais duvidoso. Após a falência do plano moderno e das utopias que este trazia junto a si, o homem voltar-se-ia para si e para seu presente.

Para a pesquisadora Dylia Lysardo-Dias (2009), a busca por biografar cidadãos anônimos configura-se hoje como uma tendência. “Em um momento marcado pelo culto a celebridades, pelo desejo de fama, retomar a trajetória de vida de um anônimo aponta para outra direção: a valorização de gente simples como parte integrante da memória de uma coletividade” (LYSARDO-DIAS, 2009, p.47). Essa predileção pelo pessoal situa as narrativas da aids em uma sociedade na qual as histórias de indivíduos ocupam um papel importante. Existem sujeitos dispostos a olhar para estes cotidianos, inscrevendo-os nos discursos hegemônicos. Tal procedimento atravessa a prática de alguns artistas que percorrem vidas alheias anônimas para compor suas práticas.

Entendo essa relação como uma manifestação do poder, partindo da noção desenvolvida por Foucault (1996, 2004). Para o filósofo, o poder manifesta-se mais como rede do que como força unilateral, já que cada relação de poder geraria uma reação em sentido contrário. Para ele, o poder opera em uma série de relações, complexas o bastante para diluir identidades fixas, como as de opressor ou oprimido. Nesta concepção, até mesmo o uso destas palavras já estaria situado em um campo de ambiguidades. Um exemplo desta prática é o fato de que a população soropositiva ao mesmo tempo em que foi alvo de diversos discursos de interdição, operou um processo de representatividade diante das políticas públicas para as minorias. Se anteriormente os *gays* não seriam nem ao menos citados pelos órgãos de saúde pública, agora as ONGs e coletivos que representavam essas minorias eram chamados como consultores em assuntos referentes à epidemia. Logo, a biografia teria essa dimensão de resistência discursiva, onde a narração seria uma forma também de produzir os sujeitos e de tensionar as relações de poder entre os indivíduos e os discursos hegemônicos.

O termo discurso, usado amplamente nesta pesquisa também é conceituado por Foucault (1996) e pode ser associado ao pensamento de Crimp (2004), apesar do teórico não utilizar este termo quando se propõe a analisar os retratos de pessoas com aids, como a exposição de fotografias do fotógrafo Nicholas Nixon e um episódio do programa *PBS frontline "AIDS: a national inquiry"*, entre outras representações. A respeito de cada uma, identifica um conjunto de significações baseado principalmente na representação do enfermo de forma fragilizada e solitária, além de apontar o sensacionalismo dos veículos de comunicação em tratar dos episódios. Os discursos, que Foucault (1996) entende como uma decorrência da vontade de verdade, manifestam-se justamente na construção de verdades sobre a aids que, mesmo divergentes, se complementam no meio social, ávido por conceber respostas diante de uma epidemia de largas proporções.

A perspectiva da historiadora da arte Ana Maria Guash (2009) destaca que a biografia não é uma representação da vida. Para ela:

(...) a biografia não explica a vida, mas corre em paralelo a ela, como em paralelo correm os trilhos do trem. Dada a necessidade de realizar um inventário de uma época e dos modos de pensar, escrever, recapitular as personalidades, suas formas e comportamentos, a biografia aparece como

uma "resposta instintiva", um impulso cego contra os fundamentos da ordem e da razão unidos ao eu²¹ (GUASCH, 2009, p.12).

Ao afirmar a relação de proximidade, mas não de fidedignidade e espelhamento da vida, o comentário da autora sobre a biografia como um instinto parece-me adequado ao contexto da aids, pois evoca a emergência desse tipo de prática no referido contexto. A teórica também aproxima os estudos biográficos ao campo das Artes Visuais. Diante de uma visão romântica da biografia do artista que exalta seu gênio e individualidade, ela posiciona seus estudos em uma perspectiva pós-estruturalista, identificando neles

(...) a sua vontade de situar a linguagem e o discurso tanto antecedendo quanto excedendo o sujeito, em um momento no qual o conceito de desconstrução levantava suspeitas sobre todo relato biográfico ou autobiográfico e o autor não era considerado como uma fonte de significação²² (GUASCH, 2009, p.14).

Sua perspectiva baseia-se na tensão entre a figuração (ou mímese) e a desfiguração (ou ficção). Assim, a autora articula dentro da biografia as dimensões da realidade e da ficção na produção de identidades e dos seus respectivos discursos. A biografia então não seria um recorte da realidade ou mesmo a sua representação fiel, e sim, uma construção que influencia e é influenciada pela vida, uma arena discursiva.

2.3.2 Da biografia à tanatografia e da tanatografia à fotografia

Devido ao recorte proposto nesta investigação, os objetos de estudo são as obras concebidas ao final da década de 1980 e início dos anos 1990, apresentando a aids como morte iminente. Desta forma, busco nas biografias dos enfermos pela aids uma espécie de deslocamento em direção a uma escrita da morte. Se Lysardo-Dias (2013, p.65), afirma que “Textualizar a morte é inequivocamente se remeter à

²¹ T. A.: (...) la biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella, como en paralelo corren los raíles del tren. Ante la necesidad de llevar a cabo un inventario de una época y de los modos de pensar, escribir, recapitular las personalidades, las formas y los comportamientos de la misma, la biografía aparece como una “respuesta instintiva”, un impulso ciego frente a los fundamentos del orden y la razón unidos al yo.

²² T. A.: (...) su voluntad de situar el lenguaje y el discurso tanto antecediendo como excediendo al sujeto, en un momento en el que el concepto de desconstrucción levantaba sospechas sobre todo relato biográfico o autobiográfico y el autor quedaba desplazado como fuente de significación.

vida”, ressaltando que a especificidade da doença neste período reveste tais trabalhos de uma iminência da morte acentuada e particular. Diante disso, a concepção de que qualquer menção à morte estaria se referindo também à vida, deve levar em conta o terror e a abreviação da mesma causados pela epidemia. Proponho então um deslocamento da escrita da vida, a biografia, para uma escrita da morte, a tanatografia, não como uma categoria outra ou oposta, mas como a condição específica de uma biografia que versa não sobre como se vive, mas sim sobre como se morre.

Em um dicionário médico, o verbete tanatografia é descrito da seguinte forma: “1. Dissertação sobre a morte. 2. Descrição dos sintomas e sensações ao morrer” (OSOL, 1987, P.1010). O tanatográfico corresponde então à descrição dos sinais que o corpo moribundo emite durante a agonia, até o momento da morte ou a uma dissertação que versa sobre este assunto. Uma série de desenhos do artista Flávio de Carvalho aborda a prática da descrição tanatográfica de forma quase literal. Na *Série Trágica* (1947), os desenhos de traços ligeiros feitos a carvão apresentam as diferentes expressões da mãe do artista no leito de morte (img. 7).



Imagem 7 – Minha mãe morrendo 1, 1947, Série Trágica, Flávio de Carvalho, 69,4 x 50,4 cm. Fonte: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/artistas/carvalho1.html>>. Acesso em 17 de abr. 2015.

Uma proposta semelhante é realizada por Bill Viola. Em *Nantes Triptych* (1992), o artista utiliza o tríptico, forma de apresentação oriunda da pintura, justapondo três vídeos. Na esquerda, um bebê nascendo, na direita a imagem de uma mulher idosa falecendo em seu leito hospitalar. Entre eles, a representação do que existe entre os dois extremos da existência humana, na forma de um corpo flutuando na água. O vídeo do nascimento foi inspirado no filho de Viola, ainda que aquela não seja a imagem dele. Já o vídeo da senhora apresenta o vídeo dos últimos momentos de vida da mãe do artista, que morreu em 1991, após um período em estado de coma. O trabalho *Última morada* (2011) do fotógrafo Pedro David inscreve-se na mesma perspectiva de atenção à agonia da figura materna. Neste caso, o artista constrói uma narrativa com fotos da casa vazia de sua mãe. A projeção de tais fotos, realizada sobre uma peça de roupa dela, é acompanhada pela gravação de sua respiração nos últimos momentos de vida.

Nestes trabalhos é evidente o impulso de narrar a morte de alguém querido e cuja morte estabelece uma ideia de ruptura. Entretanto, esta não é a única ideia associada à morte. Lysardo-Dias (2013, p. 67) identifica nos sinônimos da morte três perspectivas metafóricas para o seu entendimento:

Perder a vida, expirar, perecer, dar o último alento, desaparecer, desencarnar, apagar, falecer, chamando a atenção para a ação de término; subir para o andar de cima, passar para o outro mundo, embarcar deste mundo para um melhor, ir para a cucuia, ir para o bebeléu, passar desta para melhor, que dão a ideia da morte como um movimento; empacotar, descansar, fechar o paletó, fechar os olhos, abotoar o paletó, bater as botas, bater a caçoleta, vestir o paletó de madeira, vestir o pijama de madeira, que denotam um estado de imobilidade.

As ideias de término, movimento e imobilidade, no caso específico da aids, revestem-se de pela iminência da morte, reforçando a ideia de ruptura, de quebra diante da continuidade da vida. Ziegler (2008) compartilha também desta noção de morte como ruptura, a qual encontra eco na teoria da fotografia.

André Bazin (1991) ao relacionar a morte e a fotografia procede de maneira semelhante a Debray (1993), recorrendo à arte da antiguidade, mais especificamente à arte da civilização egípcia. Segundo o autor, a produção de imagens opera uma prática de defesa contra o tempo. “A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida.” (BAZIN, 1991, p. 19). Dessa forma, o desejo de

preservar um indivíduo através de uma múmia pode não ser exatamente igual àquele que encomenda seu retrato para a posteridade, mas possui semelhanças importantes na manutenção da presença de um indivíduo para a posteridade.

Para Dubois (2010), a fotografia se faz tanatográfica por isolar um pequeno fragmento do tempo real em um outro local, descontínuo, fora do tempo da morte.

O ato fotográfico implica portanto não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a ideia de uma passagem, de uma transposição irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra (DUBOIS, 2009, p.168)

A concepção da fotografia relacionada a essa perpetuação de um momento ganha força diante dos corpos enfermos fragilizados que evanesciam ao olhar de seus iguais. Aprender a imagem de um corpo destinado a desaparecer em breve, cujas carnes parecem evaporar se aproxima do fazer fotográfico e de sua significação com a morte. “É, portanto, disso que se trata em qualquer fotografia: cortar o vivo para perpetuar o morto” (DUBOIS, 2009, p. 169).

O conceito de *isto foi*, cunhado por Roland Barthes (2012) também está relacionado de certa forma ao estatuto tanatográfico da imagem fotográfica. Em seu texto *A Câmara Clara* (1980), escrito durante o período lutuoso decorrente da morte de sua mãe, o autor relaciona com frequência a imagem fotográfica com a morte. O *isto foi*, que o autor considera como o noema do fazer fotográfico está diretamente ligado à questão do referente

(...) na fotografia nunca posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E, uma vez que esse constrangimento só existe para ela, devemos toma-la, por redução, pela própria essência, o noema da fotografia (Barthes, 2012, p.87).

Essa ideia pressupõe que o referente sempre está apresentado na fotografia, pois o processo fotográfico afirma que algo esteve ali, e que esse algo foi escrito através da luz em uma superfície fotossensível. Esta afirmação, no entanto, não tem a intenção de classificar a fotografia como um espelho da realidade, mas caracteriza a diferença de sua produção em relação às outras formas de produzir imagens.

Barthes (2012) associa a presença da figura humana ao conceito de *isto foi* através da morte. Ao analisar a fotografia de Alexander Gardner que apresenta a imagem de Lewis Payne, condenado à morte pelo assassinato de um político norte-

americano, o autor afirma: “Leio ao mesmo tempo: isto será e isto foi. Observo horrorizado, um futuro anterior em que a morte é a aposta. Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro” (BARTHES, 2012, p.107). Assim, o autor percebe a ambivalência da imagem fotográfica do indivíduo: ao mesmo tempo em que apresenta a imagem da pessoa viva, podemos ter a certeza de que quem é representado já morreu ou irá morrer um dia. “Quer o sujeito tenha ou não morrido, toda a fotografia é essa catástrofe” (BARTHES, 2012, p.107).

Susan Sontag (2003, 2011) também atesta o caráter mortuário da imagem fotográfica: "Fazer uma fotografia é participar da mortalidade, da vulnerabilidade, da mutabilidade de outra pessoa ou coisa. Precisamente porque dividem um momento e o congelam, todas as fotografias testemunham a dissolução implacável do tempo." (SONTAG, 2011, p.25)²³. Essa ideia é corrente em seus textos, inclusive quando o debate não é centrado especificamente na fotografia, mas sim, na imagem do sofrimento alheio. Sontag (2003) analisa o desejo por imagens do sofrimento humano através da história afirmando que a fotografia exerce um papel importante nessa discussão desde o seu surgimento. A forma de produção, a questão da proximidade com o referente e o caráter documental associado a este tipo de imagem teriam balizado essa relação. Na contemporaneidade, a autora cita os debates envolvendo imagens de guerra assim como as de enfermos morrendo de aids, bem como de suas famílias.

Essa estreita ligação entre o pensar a fotografia e a morte conceitua em parte a abordagem que será utilizada para proceder aos estudos de caso desta pesquisa. Entretanto, somente as considerações desta relação não dão conta de pensar o fazer fotográfico neste período. As discussões sobre a inserção da fotografia nas artes visuais e das suas práticas em relação aos enfermos da aids são outros fatores que interferem no discurso da fotografia ao final do século XX.

2.3.3 A Fotografia e a aids nas Artes Visuais ao final do século XX

²³ T. A.: Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.

No texto introdutório da coletânea *Sobre as ruínas do Museu* (2005), composta de escritos já editados anteriormente em catálogos de exposições e revistas, o teórico Douglas Crimp (2005) destaca a ideia em comum que une os diversos textos que compõem este projeto: entender o significado de uma obra de arte a partir das suas condições institucionais de formulação. Ao apresentar esta ideia, relaciona uma série de conceitos e objetos de estudo que fizeram ou fazem parte de suas investigações. Dentre eles, é possível destacar a fotografia e a aids, temas que o autor entende como paradigmáticos na sua concepção de pós-modernidade.

A presença simultânea destes assuntos em seu discurso advém das experiências profissionais e políticas do autor. O fato de ser um pesquisador reconhecido na área das Artes Visuais, podendo-se destacar o seu trabalho como editor na revista *October* e o interesse nas questões da fotografia em relação ao espaço museológico, corrobora o seu entendimento do campo e em especial, da fotografia como um elemento fundamental na concepção do pós-modernismo. Da mesma forma, sua prática ativista junto ao movimento social que buscava a resolução da crise da aids permitiu que ele refletisse sobre as questões estéticas do movimento em relação à produção de imagens e seus meios de visibilidade e institucionalização.

No final dos anos 1970, segundo Crimp (2005), a fotografia surgiu como um divisor de águas, instalando-se no espaço do museu em estatuto de igualdade com as expressões tradicionais do campo artístico. Este processo, o qual o autor denomina como reavaliação da fotografia, abrange o reposicionamento do papel desta linguagem no interior dos discursos institucionais da arte. A proliferação de exposições e projetos envolvendo a fotografia, a criação de novos princípios de conhecimento fotográfico, assim como o aumento do prestígio de grandes fotógrafos e também dos preços das fotografias seriam índices desta atenção à linguagem fotográfica. Em oposição a este movimento, estariam o materialismo histórico na fotografia e as práticas fotográficas dissidentes. Para o autor, este conjunto de fatores seriam importantes para definir o pós-modernismo, termo que começava a aparecer nesta época. Um de seus principais argumentos a este respeito é o fato de que, em contraste com a autorreferencialidade moderna, a fotografia promovia a entrada da vida no espaço do museu.

Suas considerações sobre o trabalho de Sherrie Levine, cujas fotos consistem em apropriações das fotografias que Edward Weston tirou de seu filho, e da polêmica que envolveu a exposição póstuma *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* por acusações de uso de dinheiro público para o financiamento de pornografia, são exemplos dessa relação. Nestes trabalhos, o autor identifica o debate da questão do homoerotismo discutido a partir da sua entrada no museu, das tensões promovidas por esta temáticas e pelos deslocamentos que a apropriação de Levine e as fotografias de um artista homossexual como Mapplethorpe promoveram ao se referenciar em um assunto que não pertenceria ao discurso da arte.

O isolamento da arte nos museus, que o autor considera o paradigma da arte moderna, estaria sendo desconstruído diante das novas práticas que promoviam o encontro entre arte e vida. “O ‘mundo de fora’ é admitido, revelando-se que a autonomia da arte é uma ficção, uma construção do museu” (CRIMP, 2005, p.14). Além de atribuir destaque para a fotografia nesta relação, o autor discorre sobre como a aids também contribuiu para o seu entendimento do pós-modernismo.

O teórico afirma que foi a crise da aids que promoveu uma mudança na sua definição do pós-modernismo. Partindo do pensamento de Peter Bürger, ele identifica duas vertentes nas respostas artísticas à epidemia: “(...) o que Bürguer chamou de transformações quanto ao conteúdo das obras individuais e transformações quanto à maneira como a arte opera na sociedade” (CRIMP, 2005, p.23). A primeira, incluiria obras com padrões já estabelecidos – romances, pinturas, poesias, peças de teatro – que tratassem do tema em questão sem transgredir estas formas já conhecidas e seus códigos, enquanto a segunda, corresponderia à participação em práticas político-culturais ativistas, o que ocorria geralmente por meio de trabalhos gráficos de propaganda, agitação e conscientização, muitas vezes de caráter documental.

Crimp (2005) assegura que este tipo de trabalho costuma evitar o museu, não porque ele não seja exibido lá, mas por que acontece em outros lugares fora dos domínios institucionais. Características como a autoria coletiva e desconhecida destas práticas, a apropriação dos códigos da arte erudita, da cultura popular e da publicidade, “(...) voltada para e composta por um público específico; significativa apenas em circunstâncias específicas e transitórias; inútil de ser preservada e inútil

para a posteridade” (CRIMP, 2005, p.23), seriam indícios de que estes trabalhos são um exemplo da imersão da arte na práxis da vida. Diante deste questionamento, ele afirma que esta concepção de pós-modernismo não corresponde àquela encontrada nos textos de seu livro, anteriores ao desenvolvimento dessa reflexão.

Sobre estes escritos, o crítico considera serem uma análise do discurso sobre os objetos do conhecimento, e que existe um passo que não foi dado nesta coletânea, a análise dos discursos dos sujeitos do conhecimento. Referenciando-se em Michel Foucault, Crimp afirma que o filósofo francês enfatizou esta perspectiva em suas últimas obras, e que, a partir de suas reflexões sobre a aids, gostaria de seguir também por esta perspectiva.

Crimp (2005) estabelece que a aids, doença que inclusive causou a morte de Foucault, é o divisor de águas entre estas duas posturas, o estudo dos objetos do conhecimento e dos discursos dos sujeitos do conhecimento. É a partir da epidemia que ele se desloca do objeto para o sujeito e simultaneamente, expande seu conceito de pós-modernismo em relação aos estudos sobre a fotografia e seu processo de institucionalização.

O autor promove um interessante posicionamento, pois evidencia a importância da fotografia e da aids para a sua compreensão da pós-modernidade através das mudanças que ambas provocaram no *status quo*. Se a fotografia é o caminho de entrada da vida no espaço institucional da arte, algumas das práticas relacionadas à aids, pelas características apontadas pelo autor, seriam ainda mais incisivas na relação arte-vida. Importante salientar também a presença dos sujeitos como elementos importantes na problematização da pós-modernidade, o que pode ser evocado pelas questões da alteridade e do outro cultural.

Em outro texto, Crimp concebe a fotografia pós-moderna revendo o conceito de aura, desenvolvido por Walter Benjamin (2008), no interior da expansão da reprodutibilidade técnica. Ao conceber que atualmente as cópias poderiam possuir uma fração da aura, e que sua natureza seria justamente estar fragmentada, afirma que esta seria uma das formas de falar da aura como essa presença da ausência, já que segundo o autor, a necessidade de representar só viria diante de uma ausência do representado. Sua perspectiva agrega ainda mais significado aos trabalhos fotográficos que tratam da aids, pois articulam a imagem daqueles indivíduos

evasnescentes que foram registrados a partir da noção de ausência. Neste caso, uma ausência ainda não experimentada no momento do registro, mas sim, aguardada devido à sua inevitabilidade.

A imagem fotográfica na pós-modernidade é compreendida também por outros autores, como Jean-François Chevrier (2009) que discorre sobre o uso da fotografia como meio de registro a partir da arte conceitual e da fotografia na forma quadro. Seus dois destaques relacionam-se intimamente com as questões discutidas pela aids, tanto pelo registro de ações efêmeras quanto pela fotografia associada à forma quadro e a relação desta configuração com a entrada da linguagem no espaço museológico, em estatuto de igualdade com práticas tradicionais.

Annateresa Fabris (2002, 2004) discorre sobre questões históricas da fotografia que interferem diretamente sobre as práticas contemporâneas, estendendo sua influência para além do momento em que foram instituídas. A persistência do paradigma do instantâneo, assim como a retomada de antigas técnicas e a similaridade entre a imagem fotográfica e seu referente são discutidas pela autora, com destaque para seu estudo referente ao retrato fotográfico a partir dos conceitos de identidade e da identificação. A ideia de identidade estaria referida ao uso honorífico do retrato e seus desdobramentos na construção de uma imagem de si, e a identificação contemplaria a possibilidade de reconhecer indivíduos através de retratos dos mesmos, devido à similaridade proporcionada pelas imagens de natureza fotográfica. Articulados com a aids, tais aspectos colocam a apresentação da imagem do corpo como elemento que permite a construção e identificação do indivíduo pela visualidade.

Marcelo Brodsky e Julio Pantoja (2009) apontam a relação entre a imagem do corpo e do que chamam de “as novas linguagens visuais”. Segundo os autores:

Cada ação ou representação humana tem um destinatário que está mudando, conforme modifica-se a sociedade a que ela se dirige e que tenta modificar. A interpelação que o corpo protagoniza, transformado em obra ou imagem, desenvolve uma linguagem própria construída lentamente desde a antiguidade clássica. A adoção contemporânea do corpo como ferramenta de comunicação artística e visual valor artístico e visual se combina com os novos meios de comunicação, em particular, a fotografia e o vídeo, para

incrementar seus recursos e expandir seu raio de ação (BRODSKY e PANTOJA, 2009, p.13).²⁴

Assim, as suas considerações discutem o corpo nas práticas fotográficas e videográficas sem limitá-las apenas ao campo da arte, aproximando sua materialidade física e efemeridade deste dispositivos e indicando certa intimidade entre eles.

Já Michel Frizot (2012) quando conceitua a expansão da fotografia, utilizando o termo *homo photographicus* para definir o homem que tem a vida permeada pela fotografia, destaca a relação entre a cultura e o fazer fotográfico afirmando que

(...) a fotografia é o motor desta articulação cultural, pois ela é o meio-imagem que permite articular o privado e o coletivo, a unicidade de cada imagem e sua divulgação, a desmultiplicação da individualidade e a recepção junto a uma população (e ao planeta, atualmente) (FRIZOT, 2012, p.29).

No âmbito da enfermidade, devemos atentar para a importância do meio fotográfico que mediava grande parte das imagens da aids. Se Frizot (2012) cita a articulação entre o privado e o público relacionada à fotografia, posso aferir que no caso da doença, tanto na arte como na comunicação, ela foi um meio privilegiado para a construção de discursos imagéticos dos enfermos, colocando suas realidades pessoais no campo da coletividade. Furos jornalísticos que traziam imagens de celebridades debilitadas e reclusas devido ao seu estado, reportagens que narravam experiências de anônimos diante da enfermidade, assim como as obras de arte estudadas nesta dissertação, são exemplos do protagonismo da imagem fotográfica na disseminação e construção dos discursos sobre a aids.

A capacidade de produzir estes discursos estava baseada, principalmente na crença de que a imagem fotográfica seria a representação do real, ou de que, pelo menos, devido a sua grande similaridade com o referente, estaria apresentando algo próximo da “verdade”. Segundo A. D. Coleman (2009), essa crença, que ele determina como teísta, estaria baseada em acreditar tanto na veracidade e transparência do que está apresentado, assim como compreenderia crer na não

²⁴ T. A.: Cada acción o representación humana tiene un destinatario que va cambiando, conforme cambia la sociedad a la que se dirige y que intenta modificar. La interpelación que el cuerpo protagoniza, transformado en obra o en imagen, desarrolla um lenguaje próprio, construido lentamente desde la antigüedad clásica. La adopción contemporânea del cuerpo como herramienta de comunicación artística y visual se combina com los nuevos médios, em particular, la fotografia y el vídeo, para incrementar sus recursos y ampliar su gama de acción.

interferência daquele que opera o dispositivo técnico. Esta concepção seria o oposto do que o teórico define como método dirigido, postura que admite e destaca a interferência do fotógrafo na produção da imagem que ele produz.

É impossível pensar em uma imagem da aids que não tenha sido fabricada de alguma forma. A escolha do tema, do modelo, qualquer tipo de solicitação de como ele deveria se portar já estariam operando no campo do método dirigido. Pensar em uma perspectiva memorialista da narrativa biográfica já estaria intervindo nessa construção discursiva. Segundo Lysardo-Dias, o registro de uma existência “na sua finitude, é sempre um apelo à memória e mais que um “doloroso dever”, um mecanismo curador que pode amenizar a perda e criar a ilusão de eternizar o indivíduo sobre o qual se fala” (LYSARDO-DIAS, 2013, p.72).

É evidente então que as imagens fotográficas são produzidas com uma intencionalidade. Acredito que os trabalhos de Nixon, Yang e Morrisroe, apesar da linguagem e da temática em comum, possuem diferentes posicionamentos sobre as questões relativas à fotografia na arte e também em relação aos discursos que atravessam os corpos enfermos por eles apresentados.

3 NICHOLAS NIXON: ENTRE O CÂNONE DA FOTOGRAFIA MODERNA E OS RETRATOS DE PESSOAS COM AIDS

A importância do fotógrafo norte-americano Nicholas Nixon (Detroit, 1947 -) em relação à produção de imagens de pessoas com aids pode ser atestada pela frequente referência ao seu trabalho na bibliografia que trata da relação entre a doença e as artes visuais, bem como da cultura visual de modo geral. Embora essas referências nem sempre sejam elogiosas, a análise de seu trabalho é fundamental, pois sua exposição *Portraits of People* (1988), realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), foi a primeira organizada por uma grande instituição a trazer imagens de pessoas com aids. Repercutindo negativamente junto aos coletivos artistas, essa mostra provocou críticas e motivou ações que buscavam uma posição discursiva diferenciada, como a exposição organizada por Nan Goldin em 1990, *Witnesses: Against Our Vanishing*. A abordagem do tema e as suas implicações no campo social geraram uma série de críticas sobre o trabalho, que são comentadas por Christopher Reed (2011), Douglas Crimp (2004) e Paulo Reis (1998). Todos se referem ao posicionamento realizado pelo coletivo ACT UP que percebia nesta exposição uma representação limitada e negativa das pessoas com aids.

Não consigo lembrar da primeira vez que vi as imagens produzidas por Nixon. Quando as encontrei durante a pesquisa, tive a sensação de já tê-las visto anteriormente. É possível, pois são algumas das fotografias mais conhecidas e veiculadas sobre a epidemia. Ou talvez, o fato de reproduzirem o típico padrão da fotografia jornalística tenha me levado a compará-las com imagens semelhantes já vistas.

Para analisar tais trabalhos, o comentário de Crimp (2004) sobre pensar a imagem a partir de suas condições institucionais de formulação interessa-me, pois pode-se pensar que tanto a imagem resultante quanto a relação dos sujeitos envolvidos em sua produção e institucionalização são elementos importantes para o entendimento dos discursos presentes nas práticas artísticas. Somente através da análise dessa rede de elementos pode-se identificar as relações de um trabalho com o que Foster (2014) denomina como eixo diacrônico (histórico) e eixo sincrônico

(social) da obra de arte. Ou seja, as suas relações com o campo da arte, com sua história e, simultaneamente, com o meio social em que ela está inserida, externo ao mundo da arte. Pensar as tensões entre as imagens, os sujeitos envolvidos em sua produção, e as condições de sua instauração serão então os pontos por mim estudados para discorrer sobre o trabalho do fotógrafo.

Os dados sobre a vida pessoal de Nicholas Nixon não aparecem com muita frequência nos textos que comentam seu trabalho, situação diferente no que se refere aos outros artistas que compõem esta pesquisa. Entendo que este fato indica que a crítica não concebe a sua biografia como um elemento importante para compreender seu trabalho fotográfico, inscrevendo então um distanciamento entre a vida do artista e a sua produção.

Um dos aspectos de sua vida pessoal, o fato do fotógrafo ser casado com uma mulher, Bebe Nixon, configurando uma conduta heterossexual, não atesta necessariamente o seu distanciamento do tema da aids. Todavia, o fato de nenhum texto a seu respeito indicar a sua relação com os grupos artivistas, ou a sua relação pessoal com alguém que possuiu aids e nem mesmo com as organizações sociais vinculadas às sexualidades dissidentes, é importante para o entendimento sobre a sua relação com o tema que se propõe a abordar. Ele pertence a outro grupo social, e adentra este estranho território do outro para produzir as suas imagens. Neste aspecto, sua prática aproxima-se do paradigma apontado por Foster (2014) à respeito do artista como etnógrafo, já que Nixon aborda um aspecto social a partir de sua prática artística.

Sobre a circulação de seu trabalho, pode-se aferir que Nixon produz fotografias nos espaços institucionais ligados às artes desde meados da década de setenta. Podem ser destacadas as recentemente realizadas *The Brown Sisters* (2005) na *National Gallery of Art*, em Washington; *Family Album* (2011), no *Museum of Fine Arts* em Boston; *The Brown Sisters 1975 - 2009* (2010) no *Netherlands Photo Museum* em Rotterdam; e *Forty Years of The Brown Sisters* (2014) no MoMA em New York, que também sediou a já comentada exposição de 1988, na qual a série que compõe o objeto de estudo desse capítulo estava exposta.

Na página de uma galeria²⁵ que o representa, temos a informação de seu nascimento seguido pela afirmação de que ele também é conhecido, como fotógrafo, pela sua facilidade e intimidade com grandes formatos preto e branco. O comentário sobre seus temas recorrentes é definido da seguinte forma:

Nixon tem fotografado a vida rural do sul, escolas localizadas em Boston e nos seus arredores, paisagens urbanas, pessoas doentes e moribundas, a intimidade de casais e o retrato anual contínuo de sua esposa, Bebe, e suas três irmãs (que ele começou em 1975)²⁶ (FRAENKEL, 2014).

Identifica-se nesta série de temas um interesse por paisagens, que remete aos seus primeiros trabalhos, e principalmente pelos retratos. Nos desdobramentos desse tema, é interessante perceber como os retratos de indivíduos com aids estão presentes de forma parcial na expressão “pessoas doentes e moribundas”, sem referência explícita à doença e sem uma diferenciação clara entre os retratos de idosos realizados pelo fotógrafo e os retratos de pessoas com aids ou quaisquer outras enfermidades. É como se esta expressão se referisse a ambos simultaneamente, falando em doença e morte sem identificar a natureza da enfermidade ou sua relação com a idade avançada. No entanto, eles compõem dois grupos de trabalhos muito bem definidos pelo artista por pertencerem a diferentes séries.

Os retratos de idosos são recorrentes em sua produção nas mais diversas épocas, existindo fotografias anteriores ao período em que ele tematizou a aids e também em imagens posteriores. Em *C.C.* (1983) (img. 8), um senhor de idade avançada posa de perfil, sentado no que parece ser uma poltrona. O elemento de destaque da composição é a sua cabeça, cujas marcas evidenciam a idade avançada do modelo. Linhas curvas podem ser observadas na parte superior de seu crânio, compondo um ralo penteado, meticulosamente ordenado, o qual deixa transparecer seu couro cabeludo. São linhas formalmente semelhantes as que se desenham em suas maçãs do rosto, delimitando as bochechas e marcando a pele que as recobre. Seus olhos fechados, assim como a sua pose, sugerem imobilidade e limitação física. Um retrato sobre a fragilidade de alguém que espera o fim de seu

²⁵ Fraenkel Gallery, sediada em San Francisco, EUA. Disponível em: <<https://fraenkelgallery.com/artists/nicholas-nixon>>. Acesso em: 10 de jun. 2014.

²⁶ T. A.: Nixon has photographed porch life in the rural south, schools in and around Boston, cityscapes, sick and dying people, the intimacy of couples, and the ongoing annual portrait of his wife, Bebe, and her three sisters (which he began in 1975).

ciclo de vida, no qual o casaco amarrotado serve de contraponto à cuidadosa organização que permeia a cena.



Imagem 8 – C.C., 1983, Nicholas Nixon. Fonte: < <https://fraenkelgallery.com/portfolios/old-people-patients>>. Acesso em 11 de mar. 2014.

Muitas fotografias semelhantes foram realizadas por Nixon nesta década, com imagens de diversos idosos altamente fragilizados. Apesar de este ser um tema recorrente em sua produção mais recente, identifico diferenças quanto ao seu tratamento ao longo de sua trajetória. Este trabalho se parece, formalmente, mais com os retratos de pessoas com aids, produzidos em um período próximo, do que com suas mais recentes fotografias de idosos. Em *Ivana Zampini* (2014) (img. 9), Nixon apresenta, em uma fotografia colorida, a imagem de uma senhora que repousa com a cabeça sobre um travesseiro. Talvez se deva à cor e à composição a ausência de sobriedade e de um certo aspecto sombrio na fotografia. Ainda que não se saiba o que está acontecendo, o vibrante tom do blusão da senhora e os elementos compositivos coloridos ao seu redor apresentam um espaço muito mais agradável do que o ambiente austero representado na fotografia anterior.



Imagem 9 – Ivana Zampini, 2014, Nicholas Nixon. < <https://fraenkelgallery.com/portfolios/old-people-patients>>. Acesso em 11 de mar. 2014.

A composição parece também menos formalista. O enquadramento deixa as linhas do cenário inclinadas em relação às margens da fotografia, indicando um despojamento em relação à reprodução da perspectiva na imagem. A figura feminina encontra-se disposta de forma irregular, inclinada em relação ao enquadramento. Estes elementos contribuem para uma foto menos sombria, apesar dos elementos apresentados serem semelhantes, pois ambas são retratos de uma pessoa idosa em um espaço doméstico. A mudança de algumas escolhas formais neste trabalho distanciam essa imagem do padrão sóbrio das fotografias realizadas na década de oitenta.

A série *Self* (2008-9) apresenta também uma maior flexibilidade nas composições em relação a outros retratos do fotógrafo, pois Nixon registra partes de seu corpo em imagens preto e branco, com destaque para as mãos, o rosto e o pescoço (img. 10), em planos bem fechados, de forma descontínua. Sua autorrepresentação percorre o próprio corpo com um detalhamento que ora evidencia pequenos detalhes, como os cravos em seu nariz, os cabelos ou os pelos da barba aparada que novamente crescem, e ora apresentam objetos relacionados ao corpo, como sua camisa, blazer e aliança.



Imagem 10 – Self (03), 2008, Nicholas Nixon, 35,5 x 28 cm. <
<https://fraenkelgallery.com/portfolios/close>>. Acesso em 11 de mar. 2014.

As diferentes composições e ângulos utilizados pelo fotógrafo nesta série indicam uma pluralidade formal que também se opõe a trabalhos que constituíram sua prática durante muito tempo, como uma de suas mais famosas séries, *The Brown Sisters*. Composta por quarenta fotografias realizadas anualmente, *The Brown Sisters* (1975-2014) apresenta a esposa do fotógrafo e suas três irmãs. Heather, Mimi, Bebe e Laurie posaram nesta ordem com trajes simples em uma fotografia despretensiosa (img. 11) realizada em 1975, em uma reunião de família. No ano seguinte, na formatura de uma das irmãs, o fotógrafo sugeriu que elas se dispusessem da mesma forma, e perguntou se elas não gostariam de realizar uma fotografia dessas à cada ano. Diante da resposta positiva ele produziu a série, mantendo o ordenamento das irmãs, ainda que as roupas, os cenários e a interação entre elas possuísse uma série de sensíveis variações.



Imagem 11 – The Brown Sisters, 1975, Nicholas Nixon, 20 x 25,5 cm. Fonte: <<https://fraenkelgallery.com/portfolios/brown-sisters>>. Acesso em 11 de março de 2014.

Todavia, a mudança das roupas, cenários e penteados não surpreende tanto quanto a evidência do envelhecimento das irmãs que sutilmente manifesta-se a cada ano. *The Brown Sisters* é um registro da passagem do tempo no qual jovens tornam-se mulheres maduras, processo que pode ser percebido nas mudanças de suas faces. As rugas que surgem progressivamente atestam a maturidade das irmãs através do rosto, cujos olhos estão sempre direcionados para a objetiva. Conscientes de que estão sendo retratadas, as irmãs representam a passagem do tempo, que inevitavelmente imprime suas marcas. Com o desenvolvimento da série, é possível identificar também que as irmãs se dispõem mais próximas, e que ao final (fig. 12), seus enlaces externam o carinho e a afetividade entre elas de forma veemente.



Imagem 12 – The Brown Sisters, 2014, Nicholas Nixon, 20 x 25,5 cm. Fonte: <<https://fraenkelgallery.com/portfolios/brown-sisters>>. Acesso em 11 de março de 2014.

Podem ser percebidas nesta série as questões comentadas por Fabris (2004) quando se refere aos discursos da fidelidade da representação e também da imaginação que atravessam o retrato. Comentando as categorias de Baudelaire para analisar o retrato pictórico, a história e o romance, a autora percebe também no retrato fotográfico estes discursos, utilizando o termo biografia dramatizada para descrever tal condição. Ao olhar para estas irmãs, ao mesmo tempo em que é possível perceber o seu envelhecimento, o qual é documentado e certificado como acontecimento real pela fotografia, podemos analisar a construção discursiva que a pose repetida anualmente produz, fato que provém do desejo do fotógrafo de repetir este padrão sistematicamente.

Estas fotografias, assim como as séries de autorretratos e de idosos, além de destacarem a importância do retrato na trajetória de Nixon, atestam o interesse do artista pelas questões da morte, do envelhecimento e da passagem do tempo vivenciadas pelo corpo. Para Peter Galassi, curador da comentada exposição realizada no MoMA em 1988, o trabalho de Nixon trata dos mistérios da vida e da morte, como afirmado no *release* da mostra (MOMA, 1988). Esta concepção parece dar conta de grande parte do seu trabalho, incluindo também a sua produção relacionada à temática da aids.

Para um fotógrafo que dedicou boa parte de sua produção aos desígnios da trajetória entre o nascimento e morte através do corpo e mediada pelo tempo, parece adequado que sua atenção se volte para um epidemia de proporções catastróficas que reduzia o tempo de vida dos seus enfermos, levando-os a óbito em um curto período. Além disso, a degradação física apresentada por estes indivíduos, ainda que causada por razões diferentes, assemelha-se ao processo de envelhecimento por também representar indícios da fragilidade do sujeito. A corporeidade outra da pessoa com aids condensa assim a finitude da vida e a degradação da carne em um período histórico no qual a morte é um tabu (Elias, 2001) e no qual a crença na eficiência da medicina para promover a resolução de qualquer perturbação da saúde encontra-se fortemente estabelecida.

Para Anne Marie Moulin (2009), a eficiência dos medicamentos e métodos de tratamento das doenças ao longo do século XX gerou a sensação de que sempre seria desenvolvida uma cura ou um tratamento eficiente para qualquer transtorno. A aids coloca em jogo então, tanto uma nova perspectiva para a morte, quanto um desafio para a manutenção da vida daqueles que a possuem, e o corpo enfermo é uma das imagens mais fortes que representam estes discursos. Através da significação que o atravessa, por estampar a fragilidade da doença e todos os discursos que dela decorrem, constitui-se como um corpo outro, que assusta e repele por lembrar o indivíduo tanto de sua organicidade, quanto por indicar a possibilidade de que ele também possa ser contaminado.

É na confluência destes discursos que o artista produz seu trabalho fotográfico. Os retratos da série de pessoas com aids correspondem a sequências cronológicas do estado de desenvolvimento da moléstia destes enfermos, produzidas com intervalo regulares e que encerravam-se com a morte do modelo. É importante frisar que este projeto estava em processo quando foi apresentado no MoMA, de forma que, posteriormente, as fotografias de todos os quinze indivíduos fotografados por Nixon compuseram uma publicação intitulada *People With Aids* (1991), com suas fotografias e com um texto de sua esposa Bebe. Na versão impressa, as fotografias de Tom Petchkiss, Tom Moran, Joey Brandon, Linda Black, Tony Mastroilli, Keith McMahan, Dean Madere, Donald Perham, Bob Sappenfield, Elizabeth Ramos, Mark Pfetsch, George Gannett, Paul Fowler, Laverne Colebut e

Sara Paneto compõem um panorama da epidemia, apresentando a trajetória destes indivíduos atravessados pela enfermidade.

Donald Perham é um destes sujeitos. Um homem branco de barba espessa que em algumas fotografias é apresentado na companhia de seu filho, Nathaniel, único outro indivíduo presente junto ao enfermo. Nas imagens, a criança parece sempre um tanto quanto desconfortável e alheia à situação de seu progenitor. Donald encontra-se deitado ou sentado, às vezes enrolado em um cobertor. Em algumas imagens, seu corpo emagrecido é exibido com o torso desnudo. Apesar da barba, é possível identificar abaixo dos pelos faciais o emagrecimento de seu rosto com a progressão da enfermidade. É o caso da fotografia tirada em junho de 1988 (img. 13), que apresenta o enfermo extremamente debilitado em frente à uma casa. A manga que cobre parte de seu braço torna-o ainda mais magro. O espaço vazio na roupa larga, os ossos que saltam à pele e a expressão desolada contribuem para uma imagem angustiante.

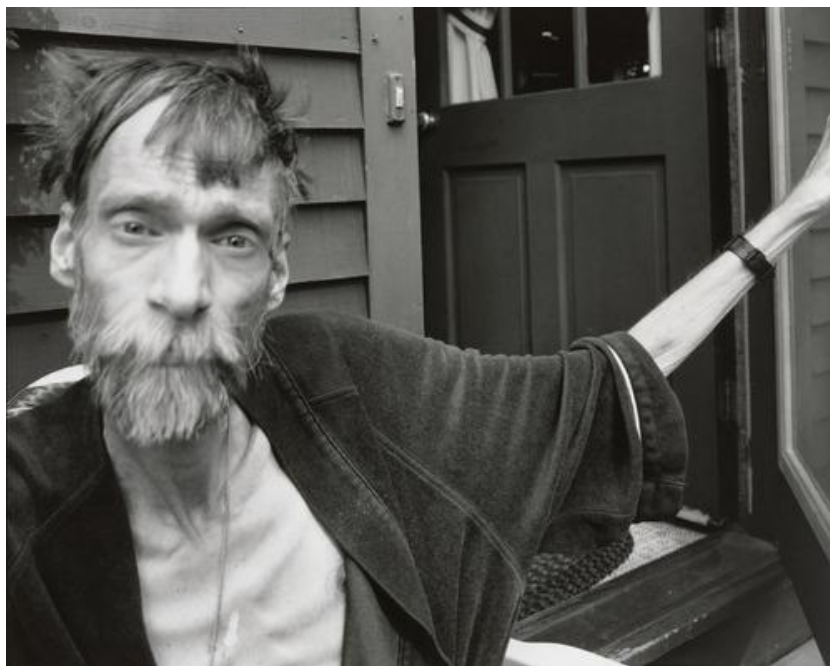


Imagem 13 – Donald Perham, 1988, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/////>>. Acesso em 10 mar. 2015.

Laverne Colebut, outra das modelos de Nixon, é uma jovem mulher negra, que aparece de forma semelhante a Donald, mas sempre sozinha: deitada em sua cama, sentada com uma janela ao fundo, olhando-se no espelho. Importante

salientar que ela é uma das poucas mulheres do projeto, apenas quatro entre o total dos quinze retratados. Bob Sappenfield é representado interagindo com outras pessoas, como um homem mais velho que o abraça, uma enfermeira que o trata e mãos anônimas que tocam seu rosto. Entretanto, os retratos em que está sozinho constituem um número maior do que aqueles em que está acompanhado. Entre estas imagens de solidão destaca-se uma em que aparece sorrindo, envolto em um cobertor no que parece ser um quarto hospitalar. É umas das poucas imagens de um sorriso entre todos os retratados, a única entre as vinte e oito obras da série pertencentes ao acervo do MoMA.²⁷

Dentre esse amplo número de retratados, gostaria de destacar Tom Moran. Além de um número representativo de retratos (doze), as imagens que Nixon dedicou a este indivíduo puderam ser apresentadas de forma completa na exposição de 1988, já que Moran veio a falecer antes da abertura. É a partir da análise de fotografias desta série, uma das mais conhecidas do projeto, apresentando de forma clara os discursos de Nixon, que me debruçarei para analisar a construção tipológica de pessoas com aids que o fotógrafo produziu em suas imagens.

3.1 Tom Moran: o corpo solitário diante do espelho

Um rosto feminino envelhecido pela idade avançada encontra-se justaposto a um rosto mais jovem, o qual parece frágil devido às marcas de expressão proporcionadas pelo emagrecimento em decorrência da aids (img. 14). A mão desta senhora toca maternalmente a bochecha esquerda do rosto do jovem e parece proteger também parte de sua face em relação a qualquer pessoa que possa observar o seu semblante. Pode-se ver ainda as duas mãos da figura masculina cruzadas sobre o ombro de sua companhia materna, enlaçadas no canto inferior esquerdo. As faces justapostas, que deixam antever apenas um pequeno fragmento do fundo na altura de seus lábios, colocam pele sobre pele, para além de qualquer repulsa que o corpo enfermo pudesse causar.

²⁷ Imagens disponíveis em: <<http://www.moma.org/collection/>>. Acesso em 10 mar. 2015.



Imagem 14 – Tom and Catherine Moran, 1987, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/////>>. Acesso em 10 mar. 2015.

Esta imagem em preto e branco é o primeiro retrato da série que narra o final da vida de Tom Moran. Além de ser o mais antigo, é o único onde o enfermo aparece acompanhado de uma figura humana a partir de um primeiro plano do rosto. A imagem de Catherine cuidando de seu debilitado filho contrasta com outras dez fotografias do mesmo indivíduo sozinho, tema que foi explorado de forma mais veemente por Nixon em todos os seus retratados. A maioria das fotografias apresentadas por ele não abordava o afeto que esta família exibia, já que em sua maioria, os enfermos da aids eram apresentados solitários. Em outra imagem da série, Moran tem apenas a presença das mãos de sua mãe segurando sua cabeça.

A fotografia seguinte (img. 15) apresenta o recorrente padrão solitário, no qual Tom, sentado à frente de uma janela, estende sua mão para o exterior. A luz intensa que entra pela abertura não permite ver nenhum elemento na rua. É como se um clarão banhasse seu corpo. Os dedos da mão parecem ainda mais magros ao serem envolvidos pela luz e, junto ao emagrecido torso do modelo, apresentam de forma evidente a sua degradação física. As vértebras saltadas de sua coluna, juntas à pele, parecem uma grande cicatriz que atravessa suas costas. O corpo apresenta sua condição orgânica ao exibir os efeitos da doença. Entretanto, a magreza extrema e a composição das formas, com linhas retas e ângulos parece conceder

também à sua corporalidade uma composição geometrizada. Seu torso parece um retângulo no qual as laterais são retas e a parte superior, na direita, encontra-se levemente inclinada, enquanto que no lado esquerdo, desemboca no braço, que desenha também um ângulo agudo em relação ao corpo.



Imagem 15 – Tom Moran, 1987, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/////>>. Acesso em 10 mar. 2015.

O corpo de Moran é apresentado frontalmente, ainda que levemente inclinado, na terceira imagem da série (img.16). Sentado em uma cadeira, seu peito recebe a luz da janela filtrada pela estrutura que desenha retângulos em seu corpo. Os ralos pelos presentes em seu braço, no peito e nas axílas quase desaparecem nos espaços com luz incidente. Com a cabeça inclinada para a esquerda, mantém o olho entreaberto e um olhar cabisbaixo, resignado.



Imagem 16 – Tom Moran, 1987, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/////>>. Acesso em 10 mar. 2015.

Na sequência, uma imagem apresenta simultaneamente as costas e o tórax de Moran. Diante de um espelho de banheiro que reflete sua dianteira no segundo plano, o modelo se encontra de costas para a câmera em primeiro plano (img. 17). Sem a excessiva luz natural presente na última imagem, é possível perceber outros nuances de sua pele, como as sardas que recobrem suas costas. Com os braços cruzados, seu semblante parece sério. O rosto ainda mais emagrecido parece sucumbir diante das sombrancelhas e do cabelo ordenadamente dividido. A estrutura óssea de seu peito refletido se apresenta tão evidente como a da coluna. Provavelmente este seja um banheiro hospitalar, tendo em vista a sua simplicidade e a ausência de qualquer vestígio pessoal.



Imagem 17 – Tom Moran, 1987, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/////>>. Acesso em 10 mar. 2015.

A boca entreaberta de Moran salta aos olhos na quinta imagem. Devido ao grave estado de sua saúde, a hipótese de que ele estivesse falando parece remota. Os lábios abertos, aliados à sua expressão, pressupõem uma difícil e dolorosa respiração (img. 18). O quarto em que se encontra apresenta uma janela que permite a visualização de grandes árvores que exibem seus galhos, algumas cobertas por folhas, e outras desnudas. A luz exterior envolve as costas de Moran, criando um pequeno espaço brilhante sobre seu ombro. É a mesma luz que invade o espaço entre seu frágil braço e o seu tronco no lado direito. Uma mesa entre a janela e o retratado serve de apoio para um rádio-relógio, o único eletrônico presente nas suas fotografias.



Imagem 18 – Tom Moran, 1987, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/>>. Acesso em 10 mar. 2015.

O retorno das vestimentas, presentes discretamente na primeira imagem, acontece simultaneamente com o retorno da presença de sua mãe (img. 19). Entretanto, seu rosto está ausente, e somente suas mãos tocam o filho. Enquanto sua mão esquerda repousa sobre o ombro de Moran, a direita parece apoiar a cabeça do jovem. A roupa escura de sua mãe contrasta com a clara camisa vestida pelo enfermo. Protegido por ela, apenas o seu rosto é indício físico do avanço da moléstia. Seu olhar compenetrado encara a objetiva e os lábios estão rigidamente fechados.



Imagem 19 – Tom Moran, 1987, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/////>>. Acesso em 10 mar. 2015.

Moran está vestido com um blusão listrado e um casaco de lã na imagem subsequente. A franja que pende à esquerda, apesar de bem penteada evidencia a perda de cabelos de Moran (img. 20). Sua cabeça está tão inclinada para baixo que é impossível ver a órbita de seus olhos, ainda que se tenha a sensação de que estão abertos. À sua volta os elementos compositivos dão alguma pista sobre o local em que ele se encontra. Asséptica, uma cômoda com flores e outros apetrechos está à sua esquerda. Atrás de si, a porta do recinto e ao seu lado direito, algum móvel não identificado, mas que remete a um guarda-roupas pela sua dimensão e formato. É também deste lado que está um livro sobre uma mesa. Esta imagem, ainda que apresente vários objetos é um exemplo sobre como o ambiente doméstico vai sendo parcelado em pequenos detalhes que nunca explicitam toda a sua constituição. O corpo é o grande protagonista dos retratos de Nixon.



Imagem 20 - Tom Moran, 1987, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/////>>. Acesso em 10 mar. 2015.

O tema do reflexo surge novamente na oitava imagem, entretanto, o corpo de Moran está vestido e somente a imagem refletida foi capturada pelo fotógrafo (img. 21). É possível saber disso porque existe um espaço entre os dois espelhos que refletem a sua imagem, de forma que uma pequena fração do rosto e do corpo do modelo não está presente na imagem. Ademais, um pequeno puxador está refletido na extremidade esquerda, revelando que estes espelhos devem se tratar do revestimento de duas partes diferentes de um mesmo armário de banheiro. O cenário, também refletido, opõe a cortina do box, alva e curvilínea, ao intervalo seco que interrompe o reflexo do rosto de Moran.



Imagem 21 – Tom Moran, 1988, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/>>. Acesso em 10 mar. 2015.

Além de emagrecido, seu rosto apresenta uma série de pequenas marcas, presentes neste retrato, mas que no próximo evidenciam-se (img. 22). Repousado em um sofá abundantemente ornado com estampas florais, seu rosto adquire uma expressão cadavérica, com as bochechas quase ausentes, o que permite ver o contorno dos ossos de seu maxilar. Coberto por uma espécie de roupão e por uma camisa entreaberta, apenas uma pequena parte de seu peito está descoberta. Ao fundo, seu corpo encontra-se cercado por duas janelas que irradiam luz sem deixar antever o espaço exterior. As cordas que prendem as cortinas na parede assim como o quadro entre elas, parecem emoldurar o seu semblante desgastado.



Imagem 22 – Tom Moran, 1988, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/>>. Acesso em 10 mar. 2015.

A décima imagem da série (img. 23) recorre novamente ao corpo desnudo do modelo, dessa vez fragilizado no leito. Sua cabeça repousa sobre um grande travesseiro. O fotógrafo posiciona-se ao lado do paciente para registrar seu semblante em um local onde costumeiramente um acompanhante fica sentado. Moran observa atentamente o dispositivo fotográfico. Pela primeira vez, podemos observar a barba que começa a despontar em seu rosto. Tímidos pelos de uma áspera penugem contrastam com o rosto sempre barbeado dos outros retratos. Os ossos do peito de Moran assim como os de sua face estão saltados, o que confere à superfície de seu corpo um relevo cadavérico. Ao lado direito um pequeno pedaço da janela quase consegue fugir do enquadramento. É a luz advinda dessa abertura que permite a produção da imagem neste espaço fechado.



Imagem 23 – Tom Moran, 1988, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/////>>. Acesso em 10 mar. 2015.

A certeza de que Moran está em um espaço hospitalar é confirmada pelo símbolo do hospital estampado na vestimenta que o recobre na penúltima fotografia (img. 24). Seu corpo deitado sobre o leito e seus cabelos parecem ainda mais ralos. Ao fundo, o amplo espaço com diversos elementos está desfocado, embora permitindo a identificação de objetos como um relógio e uma cadeira, e de aberturas como uma porta e uma janela. Pode-se aferir que a luz que banha o corpo de Moran provém de uma janela outra cuja luz recobre também as dobras de seu travesseiro e sua pele. Com os olhos fechados, ele parece dormir.



Imagem 24 - Tom Moran, 1988, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/////>>. Acesso em 10 mar. 2015.

Na derradeira imagem da narrativa (img. 25), Nixon apresenta um enquadramento que destaca o rosto de Moran. Ele ainda está na cama e sua boca apresenta falta de hidratação. Seus lábios secos estão revestidos por camadas de células epiteliais mortas que destacam-se na sua face. A aproximação que permite a melhor visualização desse órgão também ressalta as diversas nuances e detalhes de sua pele, marcada por sardas e pela barba que cresce lentamente. Assim como a *Via Crucis*, que apresenta em quatorze imagens o sofrimento de Jesus até sua morte, o projeto de Nixon apresenta a agonia de Moran em uma abordagem que evidencia o caráter tanatográfico destas imagens e que se encerra alguns dias antes da morte do modelo. A imagem do corpo morto não é apresentada, e não parece fazer falta, talvez porque a narrativa já constitua-se como um signo da morte.

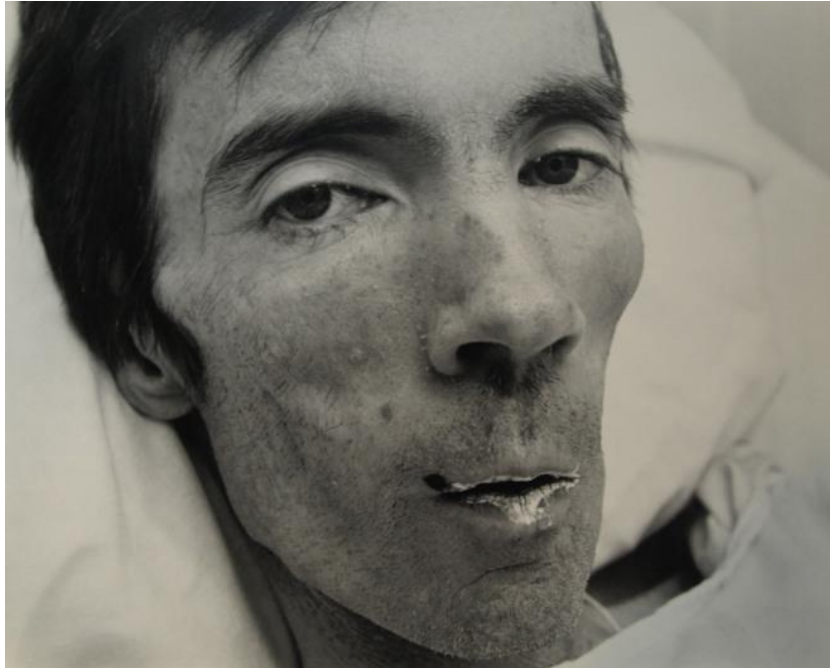


Imagem 25 – Tom Moran, 1988, Nicholas Nixon, 19,5 x 24,5 cm. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/>>. Acesso em 10 mar. 2015.

As ordenadas composições de Nixon privilegiam a apresentação do corpo enfermo de Moran, que é o principal elemento da série. As transformações que ocorrem em sua carne são registradas episodicamente, de forma a produzir uma narrativa que evidencie sua fragilidade e decadência. Entretanto, a construção dessa narrativa não ocorre com a imagem do corpo apresentada em um ambiente inerte ou mesmo isento. Ainda que a escolha pela imagem em preto e branco e por composições simples busquem uma certa neutralidade, a imagem corporal de Moran é atravessada por uma série de elementos compositivos que ajudam na construção dos discursos visuais propostos pelo fotógrafo.

A janela, elemento recorrente na série, indica a receptividade enquanto abertura ao ar e à luz (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986). Indica também uma possibilidade de interlocução entre o espaço privado e o doméstico, do interior da casa com o exterior. Pode-se cogitar ainda a presença da janela em muitas fotografias como um elemento que permite a entrada da luz no ambiente fechado, escolha então voltada para as questões técnicas da fotografia, onde a luz natural permitiria uma iluminação privilegiada. Entretanto, se a janela é um signo de receptividade, parece-me que a incidência da luz externa sobre o ambiente e a aceitação do modelo em participar do projeto de Nixon são os únicos elementos

exteriores presentes nas imagens, já que a interlocução com o mundo exterior e com elementos da vida do modelo não são apresentadas, com exceção de sua mãe. Parece-me então que a janela, mais do que um canal efetivo de comunicação com o exterior, estabelece uma das poucas possibilidades de Moran para olhar o mundo externo à sua condição enferma. Ainda que abertas, as janelas que o cercam são como as de uma prisão da qual não pode sair.

Entretanto, não é somente o espaço arquitetônico que possui essa conotação. Quando Foucault (2010) desenvolve suas considerações sobre o corpo como produtor de utopias, parte do princípio de que nunca estamos separados dele. O corpo é um espaço do qual não podemos nos ausentar e o teórico comenta essa experiência em primeira pessoa, assertando que: "Meu corpo é o oposto de uma utopia, o que nunca está sob um outro céu, é o lugar absoluto, o pequeno fragmento de espaço com o qual, em sentido estrito, eu me corporizo"²⁸ (Foucault, 2010, p. 7). O filósofo afirma que este é um problemático paradigma, principalmente se não estamos satisfeitos com a nossa condição física. No caso dos indivíduos com aids, sua assertiva de que o corpo é o lugar ao qual se está irremediavelmente condenado é revestida de um agravante. O corpo não é somente uma prisão, mas uma prisão que levará à morte em um curto espaço de tempo. Dessa forma, as fotografias de Nixon apresentam um indivíduo duplamente prisioneiro: do próprio corpo que sofre uma abreviação de suas capacidades e também dos espaços que transita, onde parece estar interdito. A historiadora da arte Royce W. Smith (2007), ao analisar os trabalhos do fotógrafo, chama as suas locações de "espaços de quarentena", reforçando a descontinuidade destes indivíduos em relação ao meio em que estão inseridos. O recorte espacial representado nas fotos nada mais é do que um signo da interdição social que estes indivíduos estão sujeitos devido ao seu estado físico.

Assim, se a sua relação com o mundo exterior é apresentada na série como extremamente limitada, a relação do enfermo com o próprio corpo é apresentada nas imagens em que o reflexo do espelho presentifica-se. Ainda que este não esteja presente na maioria das imagens, aparecendo apenas duas fotografias de Moran,

²⁸ T. A.: Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, lo que nunca esta bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo.

sua forte simbologia pode indicar alguns caminhos para compreender a série, já que esse signo aparece também nas composições que retratam outros dos enfermos pertencentes ao projeto.

Uma das mais fortes relações entre o espelho e o sujeito é apontada pela psicanálise de Jacques Lacan (1995), que associa este objeto à construção da identidade. O processo de construção da identidade do indivíduo passa pela sua concepção de que ele possui um corpo contínuo. Dessa forma, o infante, em uma determinada fase do seu desenvolvimento, entra em contato com o seu reflexo, tomando ciência da continuidade de seu corpo e da existência de um sujeito, ainda que esta auto-imagem não seja real, pois trata-se de uma imagem virtual proporcionada pela reflexibilidade do material que se encontra diante de si.

O corpo descontínuo experienciado pela criança daria lugar à percepção de unidade corporal. Logo, o ver-se refletido corresponderia a uma tomada de consciência de si através da visão da própria corporalidade mediada pela imagem virtual do reflexo. Segundo a pesquisadora Léa Silveira Sales (2005), ao longo de seus estudos, Lacan entende o estágio do espelho cada vez mais como um paradigma do que necessariamente como uma fase do desenvolvimento infantil. A partir dessa concepção, pode-se discorrer sobre este aspecto psicanalítico em relação às fotografias de Moran.

É importante destacar que diferente de outros fotógrafos que focam a apresentação da aids através da imagem do rosto, Nixon apresenta também o corpo de Moran compreendendo seus braços, costas e tórax, os quais estão descobertos em algumas imagens. Se nem todo o corpo é contemplado, já que as pernas e os pés estão ausentes, a forma de apresentar a corporalidade da doença no trabalho deste fotógrafo dispõe-se a exibir e problematizar visualmente outras partes do corpo que não apenas o rosto, o qual, segundo Sontag (2007), é o local privilegiado na construção de discursos relativos às doenças.

O corpo descontínuo do bebê que ainda não se entende como o sujeito e o corpo enfermo pela aids, ao se refletirem, promovem aos sujeitos a consciência de sua corporalidade, da continuidade das características do corpo que os constitui, ainda que esta imagem já esteja desde o início fadada a ser virtual, fato já expresso, por exemplo, na inversão da imagem quando refletida. Cabe então entender essa

percepção de si e a construção dessa identidade como algo que não necessariamente corresponde ao real. Assim como a representação de Moran realizada por Nixon é uma construção discursiva, o ver-se refletido e os processos identitários desencadeados por tal ato são uma construção social. O espelho para mim, então, insere-se na iconografia de Nixon também como uma metáfora para o próprio processo fotográfico: nem as imagens produzidas e nem mesmo os reflexos do indivíduo enfermo dão conta de apresentar e representar a experiência da enfermidade.

Ainda assim, o processo de tomada de consciência e de visualização do próprio corpo pode não ser fácil ou mesmo desejado pelo enfermo. Algo desta perspectiva pode ser encontrado no trabalho do artista brasileiro Leonilson, que se refere ao seu estado de saúde sem apresentar a imagem figurativa de seu corpo. Na obra *El puerto* (1992) (img. 26), o artista apresenta um espelho com moldura laranja. Entretanto, sua superfície refletora está coberta por um pano que assemelha-se a uma cortina, produzido com um pedaço de seu pijama. Neste tecido, dispostas uma sobre a outra, podem ser lidas algumas palavras e numerais: LEO 35 60 179 EL PUERTO. Todos eles referem-se a corpo do artista, que está ausente de forma mimética, mas presente por estes indícios: o apelido do artista, sua idade, peso, altura e o nome da obra. O artista explica este último elemento ao relacioná-lo aos outros: “O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo” (LEONILSON, 1998, p.99).



Imagem 26 – El Puerto, 1992, Leonilson. Fonte: <<http://itaucultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/palavra/AIDS>>. Acesso em: 05 dez. 2012.

É evidente que Leonilson não mostra o seu corpo, ainda que pelos indícios seja possível imaginar seu estado físico. O espelho, que nas fotografias de Nixon apresenta o enfermo olhando para si e logo, sua dupla imagem, encontra-se coberto neste objeto artístico. O espelho coberto pode também ser uma referência ao procedimento do luto judaico, no qual, em um determinado estágio do processo, o encobrimento dos espelhos da casa é indício da condição de luto. Além disso, existe uma possibilidade de que o tecido fosse levantado, e assim, qualquer um poderia se refletir ali, evocando a possibilidade de colocar-se no lugar do outro, o que remete à possibilidade da doença atingir a qualquer um.

Entretanto, o trabalho de Nixon não parece propor esse tipo de relação com o público. Suas fotografias narram de forma biográfica a morte de um indivíduo, estabelecendo um certo distanciamento. A solidão de Moran só é interrompida pela presença de sua mãe. Quaisquer outros amigos, amores e indivíduos com quem ele se relacionava não aparecem nas fotografias. O espaço em que ele habita neste período, a casa de sua mãe, também reflete essa descontinuidade. Muitos enfermos retornavam à casa dos pais quando estavam debilitados para receber cuidados. Isso explicaria a assepsia do ambiente e o fato de que nada naqueles espaços parece remeter à vida, aos desejos e ao cotidiano de Moran. Recluso, ele parece transitar entre o ambiente hospitalar e o doméstico à espera de seu fim.

As expressões de seu rosto e a disposição de seu corpo no espaço comprovam a construção desse discurso de resignação e solidão. Em nenhuma fotografia encontramos seu sorriso. Sua boca está quase sempre fechada e quando está aberta, expressa a sua debilidade. Frequentemente o modelo se encontra cabisbaixo, com os olhos perdidos e uma expressão melancólica. Em nenhuma das fotografias existe uma expressão adversa, um lampejo de raiva, alegria ou qualquer outra emoção que destoe do padrão apresentado. Moran mantém uma média emocional para a câmera, o que abrange sua expressão facial tanto quanto a disposição corporal: ele frequentemente está parado, com os braços junto ao corpo, sentado ou deitado. Quando encara o espelho de pé, também parece imóvel. Apenas na fotografia em que sua mão se estende para a janela seu corpo parece reagir de alguma forma ao meio em que ele se encontra. Ainda assim, ela é banhada pela luz e parece se desintegrar sob seu efeito.

As questões técnicas eleitas por Nixon reforçam a estabilidade e a pretensa neutralidade e ordenação nas fotografias. A escolha pelo preto e branco exclui das fotografias uma série de cores que poderiam compor as imagens tornando-as mais vibrantes. Os ângulos retos e os enquadramentos bem posicionados, que recortam a imagem do corpo de forma ordenada nos espaços internos, reforçam a ideia de uma imagem encenada e ensaiada para produzir as fotografias. Em nenhum momento o corpo de Moran está em deslocamento, assim como o cenário está sempre organizado como se esperasse a captação da fotografia.

Além disso, as fotografias agregam poucas informações sobre o contexto em que a imagem foi produzida. A escolha pela apresentação de um sujeito solitário e a ausência de outras informações sobre o contexto das imagens corrobora a descontextualização deste indivíduo em relação à sua própria vida. Os retratos de Moran são registros que apresentam o mesmo padrão dos seus semelhantes que compuseram a empreitada de Nixon. As construções cenográficas com espelhos, reflexos, janelas e outros adereços recorrentes em seus retratos chamam a atenção para o espaço em que este e todos os outros retratados estão: o espaço domiciliar ou hospitalar, recortados da continuidade da vida.

Moran, assim como os outros retratados por Nixon, parece preso tanto em seu corpo definhante quanto nos espaços em que permanece recluso à espera da morte iminente. Sua individualidade e vida pregressa são obliteradas em prol de uma unificação em torno de uma certeza: Moran tem aids e irá morrer em decorrência da doença. Neste sentido, sua história individual foi recontextualizada para atender ao desejo discursivo do fotógrafo, em um projeto de retratos de pessoas com aids, constituindo-se como um desdobramento do seu grande tema, os mistérios da vida e da morte.

3.2 A crítica ao trabalho de Nixon: técnica, subjetividades, ausências e reprodução de clichês

Ao analisar a exposição de 1988 que continha os retratos de pessoas com aids, incluindo as imagens de Tom Moran, Douglas Crimp (2005, p.25) afirma que identificou tudo o que ele sempre se opusera em relação à fotografia institucionalizada neste projeto:

(...) a fetichização da técnica (dizia-se que o 'feito' de Nixon estava baseado no uso que ele fazia de uma antiga câmera fixa de tripé para retrabalhar a estética do instantâneo); a insistência na subjetividade do artista à custa das subjetividades dos sujeitos das fotos (...) e a eliminação de qualquer espécie de relação social que produziu as imagens, desde a interação entre o fotógrafo e sujeito até o fracasso do governo em reagir diante de uma epidemia que afetava, de modo desproporcional, as populações 'marginais'.

Entretanto, o autor afirma que os fatores que compõem esta crítica não foram a motivação para que ele escrevesse sobre a exposição, mas sim, o fato destas imagens reproduzirem o padrão construído pelos meios de comunicação, que buscava representar as vítimas da aids a partir de seu "(...) isolamento, desespero, declínio inevitável e morte" (CRIMP, 2005, p.26). Além dele, outros ativistas, como os que compunham o coletivo ACT UP manifestaram seu descontentamento com a exposição, exigindo imagens diferentes, onde pudessem encontrar pessoas com aids vibrantes, raivosas, sensuais e com quaisquer outras características que representassem sua luta e reação diante da doença.

Reed (2011) discorre sobre a crítica deste coletivo a respeito da exposição, referindo-se a ela quando afirma que as imagens de pessoas com aids produzidas pelos meios de comunicação *mainstream* sofreram críticas similares às que alguns artistas e instituições reconhecidas receberam, pois os ativistas criticavam "(...) fotógrafos documentaristas cujo trabalho parecia replicar os clichês jornalísticos de pacientes com aids como aberrações morrendo pateticamente sozinhos²⁹ (REED, 2011, p.209). Ao comentar a ação proposta pelo grupo na exposição de Nixon, afirma que os ativistas do grupo

(...) sentaram-se na galeria com fotografias de pessoas enérgicas legendadas como "vivendo com" - não morrendo de - aids. Os ativistas falaram aos telespectadores sobre a sua crítica ao trabalho em exposição e distribuíram folhetos que se encerravam com o pedido "PARE DE OLHAR PARA NÓS; COMEÇE A NOS OUVIR" (REED, 2011, p.209).³⁰

Para o autor, esta ação não só era uma crítica à uma das maiores instituições de arte de seu tempo, mas também uma crítica à "(...) moderna ênfase na auto-expressão e na apreciação estética individual³¹" (REED, 2012, p.209). A passividade das representações dos enfermos corroboraria um discurso de docilidade para estes

²⁹ T. A.: (...) documentary photographers whose work seemed to replicate journalistic clichés of AIDS patients as freaks dying pathetically alone.

³⁰ T. A.: (...) sat in the gallery with photographs of energetic people captioned as "living with" – not dying of – AIDS. The activists talked to viewers about their criticism of the art on display and handed out fliers that concluded with the demand "STOP LOOKING AT US; START LISTENING TO US".

³¹ T. A.: (...) modernism's emphasis on artistic self-expression and individual aesthetic appreciation.

sujeitos, despertando o horror ou a pena dos espectadores, ao invés de impulsionar a busca de informações sobre a enfermidade da parte daqueles que entram em contato com suas imagens. Além disso, reforça a ideia de que se pode facilmente identificar um indivíduo com a doença, obliterando o fato de que muitos indivíduos possuem aids ou são HIV positivos sem apresentarem nenhuma característica visual que possa identificá-los. A não representatividade deste grupo social também é evidente porque esta passividade não corresponde a toda movimentação dos segmentos ativistas que buscavam dar conta da crise da aids.

Reed (2011, p.209) também comenta a crítica de Crimp sobre a exposição, citando uma fala sua, onde afirma que: "É evidente que o problema com estas fotografias é o jogo de fazer belas imagens. O jogo não é contestar a representação padrão da aids".³² Para ele, o pós-modernismo havia complicado a noção do artista, e a aids, ainda que não tenha dado origem ao pós-modernismo, revestiu as práticas deste tempo com um nova urgência ao estabelecer ligações entre a arte e outras formas de experiência social nas obras que a ela se referem.

Identificando a fetichização da técnica, a imposição da subjetividade do artista sobre as subjetividades dos retratados, a eliminação das relações sociais subjacentes à produção das imagens e a reprodução do padrão imagético dos meios de comunicação, podem ser estabelecidos quatro pontos norteadores na crítica que Crimp realiza em relação ao trabalho de Nixon ao abordar pessoas com aids. É importante contextualizar que a problemática abordagem de tal exposição gerou em outros agentes culturais a necessidade de produzir discursos museológicos e artísticos dissidentes desta visão fatalista. Um resultado direto foi a exposição organizada pela artista Nan Goldin, *Witnesses: Against our vanishing*.

A proposta curatorial de Nan Goldin tinha como ponto de partida o tema da aids e a apresentação de imagens daqueles que estavam desaparecendo através dela. Ao trazer trabalhos que não se referiam diretamente à doença, mas que tratavam da imagem corporal, pode-se perceber uma perspectiva miasmática, como se a doença cercasse a todos, e inclusive, estivesse presente de forma subjacente nas imagens em que ela não estava.

³² T. A.: Clearly the problem with these photographs is that the stake is to make beautiful photographs. The stake is not to contest the standart representation of AIDS.

A abordagem de Nixon difere deste conceito, pois o protagonismo de sua mostra refere-se ao retrato fotográfico protagonizado pelo corpo enfermo moribundo. O primeiro ponto abordado por Crimp (2005), a fetichização da técnica, destaca a especificidade da linguagem em relação ao tema, evocando a pureza moderna ao citar e desenvolver as questões ontológicas da imagem produzida através da fotografia. A exposição é uma individual na qual o fotógrafo parece trabalhar segundo a tradição da fotografia direta, também chamada de fotografia pura.

Este paradigma, que prevê uma prática sem hibridizações com outras técnicas, surgiu ao início do século XX como um contraponto ao movimento pictorialista³³. Segundo seus adeptos, a fotografia deveria ser considerada como arte não por suas contaminações e possibilidades de emulação de aspectos do desenho, gravura e pintura, e sim, pelas suas características intrínsecas e ontológicas. A espontaneidade do fazer fotográfico é um de seus fundamentos, assim como a crença da não intervenção do fotógrafo na produção da imagem que registra. Este aspecto é discutido por Coleman (2009), que aborda a crença problemática na transparência do fazer fotográfico, tanto pela relação de mimese entre a fotografia e o referente como pela ideia de que o fotógrafo não interfere na produção dessa imagem.

Ao destacar o feito do artista em utilizar a câmera fixa com tripé em busca de uma reelaboração da estética do instantâneo, o texto do curador inscreve o trabalho do fotógrafo como um desdobramento de uma das principais questões técnicas desenvolvidas na história da fotografia. O instantâneo reforça a ligação entre imagem e referente, enfatizando a fixação do real como paradigma da fotografia, promovendo o apagamento do sujeito que opera o dispositivo fotográfico.

Apelar para o instantâneo como elemento central da fotografia de Nixon é remeter ao século XIX, quando segundo Michel Frizot (2012), a adoção da emulsão de gelatina e brometo de prata como material fotossensível foi responsável pela diminuição do tempo de exposição para apenas alguns fragmentos de segundo. O

³³ Movimento com ocorrência no final século XIX e início do século XX, que buscava na simulação de efeitos provenientes das imagens artísticas o reconhecimento da fotografia como arte, recorrendo à escolhas temáticas e técnicas como a intervenção manual nos negativos e reproduções. Na década de 1890, desenvolveu-se principalmente na França, Inglaterra e Estados Unidos, procurando conceder aos seus realizadores o mesmo prestígio de outros artistas. Visto com preconceito durante certo tempo, tem sido reavaliado e estudado por pesquisadores da área da fotografia em tempos recentes com a devida atenção.

processo, disseminado na década de 1880, caracterizaria a impossibilidade de intervenção neste momento infinitesimal capturado pelo dispositivo. Diante dos procedimentos anteriores, quando era necessário um longo período de espera para a realização da fotografia, esta nova característica contribuiu para o desenvolvimento da ideia de que o fotógrafo não possuía controle sobre esse breve momento, contribuindo para o mito de isenção do mesmo diante do que fotografava. Segundo Coleman (2009), a verossimilhança da representação se soma à questão técnica para constituir a ilusão de transparência do meio. Assim, é como se essa aproximação histórica do trabalho de Nixon ao instantâneo viesse atestar a validade de seu trabalho e a sua isenção diante do tema. Pensa-se então no fotógrafo como alguém que capta a realidade da aids através de seu aparato técnico, e não como alguém que constrói um discurso sobre essa realidade.

Annateresa Fabris (2002) ao comentar a teoria de Heinrich Schwarz, discorre sobre os conceitos de pré-fotográfico e pós-fotográfico, que corresponderiam aos momentos em que o artista pode efetivamente atuar sobre a imagem que produz, ou seja, antes e depois da realização do instantâneo. O teórico afirma que o fotógrafo só pode jogar com o que acontece antes de disparar o obturador e com o momento posterior à este ato. Eleger o protagonismo do instantâneo é eximir da criação a intervenção que ocorre nas escolhas do fotógrafo desde a concepção da fotografia até a sua pós-produção. Toda a construção discursiva de Nixon parece se eximir diante da ideia de que ele captaria instantaneamente a realidade.

Ao evidenciar o que se poderia propor como uma poética do instantâneo, ao invés de investigar a relação do fotógrafo com o fotografado, a fetichização da técnica combina-se com o segundo ponto que Crimp (2005) comenta, a imposição da subjetividade do artista sobre a do indivíduo que ele representa. Segundo Peter Galassi, curador da exposição no MoMA, a temática de Nixon era nobre e universal, pois correspondia aos mistérios da vida e da morte (MOMA, 1988). Para entender melhor este discurso, é importante investigar a exposição através de sua proposta curatorial.

Os trabalhos de Nixon foram divididos em cinco séries: as fotografias de pessoas agrupadas ao ar livre (1977 - 82); os retratos de idosos, que na sua maioria eram closes ou detalhes de seus corpos (1983 - 85); estudos de nus com

integrantes da família nuclear do fotógrafo (1980 - 88); fotografias do projeto *The Brown Sisters* (1975 - 88) e trechos de seu *work-in-progress* de retratos de pessoas com aids (1987).

No texto de apresentação da exposição, o curador trata brevemente sobre cada uma destas séries. As imagens ao ar livre relacionam o fotógrafo aos seus primeiros procedimentos com o equipamento que ele utilizaria durante sua carreira. Nos posteriores retratos de idosos, são apontadas a beleza e a morte presente através de uma incorruptível piedade. Afirmando que a questão da idade é um dos elementos centrais do trabalho, descreve as fotografias da mulher e dos filhos de Nixon como uma ode à vitalidade da carne, em oposição às fotografias dos idosos. Este tema também está presente nos retratos de sua mulher com as três irmãs, nos quais o envelhecimento registrado anualmente forma uma narrativa da passagem do tempo. Na série de indivíduos com aids, o tempo e a relação entre a morte e a vida aparece de forma ainda mais emergencial, ao se retratar os últimos momentos de pessoas que possuíam o vírus HIV em uma época onde este quadro clínico correspondia à morte iminente. O curador afirma que esta série angustiante exhibe a crueldade da doença, apresentando os enfermos como indivíduos e não como vítimas anônimas.

Entretanto, mesmo que tais indivíduos sejam identificados, eles parecem ser mais alguns dos personagens da grande narrativa do fotógrafo, que retrata a complexa dicotomia entre a vida e a morte através da passagem do tempo, seja ele pela atuação do desgaste natural da carne ou por aquele provocado de forma acelerada por uma doença. Eles estão compondo o painel de Nixon junto às outras imagens quase como um exemplo de morte, como um desdobramento da curiosidade mais recente disponível ao fotógrafo á respeito deste tema.

O texto da galeria que representa Nixon, anteriormente citado neste capítulo, corrobora esse pensamento, pois afirma que “pessoas doentes e morrendo” são um dos temas do fotógrafo. Entendo aqui um processo de invisibilidade promovido pelo autor de tal apresentação. Talvez a palavra aids não seja adequada para um release de uma galeria comercial ainda atualmente. O que justificaria a operacionalização desta invisibilidade ao colocar uma expressão que contempla as fotografias de idosos e de enfermos da aids em uma só categoria? Seriam eles todos seres

doentes e prestes a morrer, cujas especificidades podem ser esvaziadas, desnecessárias para especificar suas diferenças?

As fotografias que envolvem sua família evidenciam os laços que unem fotógrafo e fotografado. Entretanto, as fotos dos idosos, assim como as das pessoas com aids, carecem de uma explicação a respeito das condições de produção das mesmas, sobre o que estas pessoas representavam para Nixon e sobre que condições de alteridade elas foram propostas e executadas.

A relação entre o fotógrafo e seus modelos é um dos elementos que Crimp (2005) também aponta ao debater sua terceira crítica, que é a eliminação das relações sociais da doença e dos indivíduos que compõem a imagem. A relação da produção não é contemplada, assim como não é comentada a situação política nos EUA, onde havia um grande movimento por parte dos ativistas para pressionar o governo a respeito da criação e manutenção de políticas públicas diante da crise da aids. As ditas populações marginais estavam sendo dizimadas e a morte, muitas vezes melancólica destes indivíduos, aparecia como uma inevitabilidade adjacente ao seu estado, quando se sabe que, na verdade, ela resultava de uma situação político-social que promovia a exclusão dos enfermos e o seu recolhimento resignado diante de um panorama não favorável para lhes oferecer as condições mínimas de acolhida e tratamento.

O protagonismo do movimento *gay* e mesmo o estigma da doença que ficou erroneamente associado à este grupo social não estão presentes na produção de Nicholas Nixon, assim como os debates que envolviam as políticas públicas para a aids, a negligência de agentes e agências governamentais, a ganância de laboratórios farmacêuticos e o ativismo de diversos grupos. Seus retratados parecem descolados do período histórico em que viveram e morreram, situação que não é exclusiva aos enfermos da aids, já que Nixon procede desta forma também com os retratos de idosos e outros moribundos.

No caso de Moran, essa descontextualização é percebida não só em relação a um contexto mais abrangente, mas também em relação ao íntimo, já que mesmo as relações mais próximas e informações sobre a vida do modelo não estão evidenciadas nestas imagens. Sabe-se que ele estava na casa de sua mãe, pois esse dado foi compilado na biografia presente na publicação decorrente do projeto.

É nela também que se informa sobre o silêncio de Moran em relação ao seu contágio. Trabalhando como fisioterapeuta, ele teve que deixar seu trabalho em decorrência das enfermidades que seu estado imunológico não pode combater. Ele relata ainda sua condição como alcoólatra e a presença da religiosidade neste período. Nenhum destes elementos estão presentes nas imagens que Nixon produziu. Ao início do livro, no texto de autoria de Bebe Nixon, ela afirma que "Este é um livro sobre quinze pessoas. Muito pouco dele é sobre suas vidas. A maior parte é sobre a sua doença, sua agonia, e suas mortes" (NIXON e NIXON, 1991, p.xiii)³⁴. Mais clara do que essa afirmação, é perceber como ela se produziu nas fotografias, contribuindo para a padronização das representações dos enfermos, descolando-os da sua realidade e das suas próprias vidas.

A sublimação das relações sociais da imagem, assim como a imposição da subjetividade do artista sobre a dos indivíduos fotografados e a fetichização da técnica são apontados por Crimp como recorrentes na história da relação entre a fotografia e o espaço institucional. Entretanto, o autor aponta que o quarto fator problematizado é específico em relação à temática da aids. Nixon produz o mesmo tipo de imagem que os meios de comunicação estavam veiculando de pessoas com aids, de forma que ao invés de promover algo diferente, problematizando o clichê padrão, o fotógrafo estava reproduzindo a iconografia do enfermo desolado pela aids, passando os últimos dias de sua vida sozinho, resignado e cada vez mais fragilizado. São indivíduos invisíveis, a não ser para serem apontados como o que não é aceitável para a sociedade, um alerta que instaura o pânico

Crimp (2005) afirma que as imagens do fotógrafo, assim como as dos meios de comunicação, ao invés de promoverem uma aproximação e um sentimento de empatia, reforçaram ainda mais a distância dos grupos que não se identificavam com os enfermos, remete também ao temor em relação à sexualidade destes indivíduos. Como uma das principais formas de transmissão da aids ocorre através do contato sexual, as questões do desejo parecem ser negligenciadas nos indivíduos que possuem a doença. Um corpo contaminado é impedido de desejar outro corpo pela iminência de um contágio com o indivíduo sadio.

³⁴ T. A.: This is a book about fifteen people. Very little of it is about their lives. Most of it is about their sickness, their dying, and their deaths.

Quando Crimp (2005) analisa o vídeo *Danny* (1987) de Stashu Kybartas, considerando-o uma obra que dimensiona o enfermo de forma sensível, afirma que as fotografias de Nixon condensam a condição de párias e vítimas atribuídas aos enfermos, pois suas imagens evocam o horror que se sente quando imaginamos a pessoa com aids como alguém que possui sexualidade. Este é um dos elementos do vídeo, pois existe uma tensão sexual entre os dois sujeitos da ação: Danny, o enfermo que posa diante da câmera, e Kybartas, que pronuncia algo de seu desejo quando refere-se às imagens do outro realizadas em estúdio. Este vídeo foge aos padrões visuais de representação mais comuns no período, pois o contato físico estabelecido pelos enfermos nunca é de caráter sensual, e eles são apresentados sempre como moribundos, e nunca como indivíduos desejantes. Além disso, sua reclusão em espaços fechados, domiciliares e hospitalares, as expressões dos doentes e dos familiares, assim como a eleição pela fotografia preto e branco, contribuem para uma ideia de descontinuidade e interdição em relação ao que seria sua vida normal. Diante dessa melancólica representação, não é estranho que os ativistas tenham ficado descontentes com as fotografias de Nixon.

Para Crimp (2005), além da apropriação realizada pelo espaço institucional “(...) o qual transforma a especificidade documental em generalidade estética³⁵,” (p.26), neste caso específico, o projeto de Nixon constitui um efeito social representativo por estimular o medo sexual, o ódio e a repulsa pelos enfermos enquanto finge um apelo em nome da natureza humana comum.

A verdade é que ao observar as imagens de Nixon pode-se concebê-las inicialmente como uma elegia para os enfermos pela aids. Apesar de todas as críticas, é um espaço de representatividade ocupado por corpos enfermos. A visibilidade do tema é inegável. Entretanto, ao analisarmos as condições de sua institucionalização e contexto, pode-se notar como as críticas elaboradas por Crimp são coerentes com o discurso que Nixon contempla.

³⁵ Ele afirma, entretanto, que mesmo no interior do padrão imposto pelo museu, que é acusado de não estar ligado com o mundo, existe uma potência de mudança relacionada ao conteúdo de obras individuais, que nestes espaços podem produzir situações positivas, como no caso das obras fotográficas de Robert Mapplethorpe, que promovem ao espectador de suas fotografias homoeróticas a apresentação ao observador da perspectiva de um homem gay diante de um outro corpo masculino.

Além disso, a forma como o corpo de Moran é apresentado parece negar a existência de seu corpo e das pulsões desejanças do mesmo, higienizando-o através de uma representação melancólica. Sua resignação parece nublar possibilidades que se aproximam daquilo que o coletivo ACT UP pediu: imagens de pessoas vivendo e não de indivíduos esperando a morte.

As imagens de Nixon parecem dizer que a aids, além de levar à morte rapidamente, já promovia uma pré-morte social e que os enfermos recolhiam-se à solidão para aguardar o seu final efetivo. Seu corpo era como um signo da morte que deveria ser isolado. O tema do corpo na fotografia contemporânea é discutido por Jean François Chevrier (2009, p.165), ao comentar sobre as fotografias de John Coplans e Jeff Wall. Ele ressalta em suas poéticas a revisão da forma quadro percorrendo sobre o signo corporal. Segundo o autor, o corpo representado pelos artistas não seria "(...) uma imagem estática de uma harmoniosa combinação de funções, mas um encontro de forças e uma articulação de formas metafóricas".³⁶ Assim, o teórico entende que a forma como o corpo é apresentado e os discursos que compõem a imagem contribuem para que ela não seja apenas uma imagem estática, e sim, um campo discursivo.

Além disso, parece-me importante pontuar alguma similaridade existente entre o trabalho de Coplans, um dos artistas citados por Chevrier (2009), e o trabalho de Nixon, para identificar alguma fissura que se manifesta contra o discurso da inevitabilidade da morte. A fotografia que apresenta Moran diante da janela guarda semelhanças com algumas fotografias de Coplans, em especial com a que o artista apresenta seu torso em uma forma retangularizada (img. 27). Em ambos os corpos, a organicidade da carne e a sua imperfeição, tanto a causada pela doença, quanto aquela que reside em um corpo já envelhecido, aparecem formatadas por linhas retas que parecem destoar da natureza do próprio corpo.

³⁶ T. A.: Su cuerpo no es la imagen estática de una conjunción armoniosa de funciones, sino un encuentro de fuerzas y un ensamblaje de formas metafóricas.



Imagem 27 – Self-Portrait (Back with Arms Above), 1984, John Coplans. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-back-with-arms-above-p11671>>. Acesso em 15 abr. 2015.

É como se, para além da degradação provocada pela doença ou pelo status do corpo maduro, existisse uma ordem subjacente, que se manifesta não por curvas sinuosas, e sim, pelas formas geométricas mais básicas que ele pode evocar. As escolhas composicionais que privilegiam o torso visto de costas, ocultando o rosto, não correspondem a um padrão de fácil identificação do indivíduo, estabelecendo uma forma diferente de observar a imagem do outro. Ademais, em ambos trabalhos, a mão aparece como um signo que se impõe para o alto, projetando-se do corpo e para além dele: aberta e envolvida pela luz, ou fechada, com a potência de um soco latente.

É este signo que parece se impor diante da organicidade do corpo, não para contrariá-la, mas como uma manifestação da sua existência e resistência. Parece-me que estes trabalhos manifestam a condição do corpo como entidade orgânica, ao mesmo tempo em que inscrevem essa condição em diferentes contextos: o corpo de Moran é frágil e parece prestes a sucumbir diante da luz, enquanto Coplans parece sólido, apesar de não ser um corpo necessariamente robusto. Nestas diferentes manifestações do signo corporal, a ideia de encontro de forças e formas metafóricas, como apontado por Chevrier, manifesta-se pelo cruzamento de questões que podem

remeter tanto à precíval condição humana quanto à capacidade de resistência desse frágil organismo.

Tal assertiva aponta para a produção de sentidos desenvolvidos por Nixon em sua prática. A pretensa isenção do fotógrafo diante do discurso que ele produz não é obtida por sua vontade ou pelas suas escolhas técnicas. Ainda que ele opere como um adepto da fotografia pura e apresente suas imagens através da forma quadro, sua prática baseada na exploração de aspectos composicionais da fotografia moderna não impede que seja criticada a sua abordagem da imagem corporal em relação a um tema como a aids. Assim, sobre a ótica de Chevrier (2009), suas imagens, por mais estáticas que se apresentem, trazem consigo diversas sobreposições discursivas sobre os sujeitos apresentados e seus corpos.

Talvez imagens como as do fotógrafo Mark I. Chester, que realizou retratos eróticos de seu amigo, o músico Robert Chesley, coberto de sarcomas de kaposi,³⁷ não contemplem a concepção da relação vida e morte que Nixon propunha. Elas apresentam outra postura diante da enfermidade e também na relação entre a imagem da arte e os anseios do grupo social apresentado. Chevrier (2009, p.165), acredita que os trabalhos de Coplans e Wall tratam “(...) de produzir muito especificamente uma consciência da realidade (fenomenológica ou social), rompendo os limites da identidade constituída e alienante”.³⁸ Pode-se aferir que o trabalho de Chester contempla essas questões, ao desconstruir a identidade estática e alienante do indivíduo com aids assexualizado.

As duas primeiras fotografias da série apresentam Chesley sentado com o torso descoberto, o que permite a visualização das marcas do sarcoma de kaposi. Na sequência, ele começa a vestir uma roupa fetichista de látex que reproduz o uniforme do personagem Superman. Nesta roupa, uma abertura entre as pernas permite que o pênis de Chesley permaneça para fora do traje. O corpo enfermo aqui manifesta seu desejo de forma veemente, expressa pela rigidez do falo que pulsa como forma de evidenciar o erotismo presente no indivíduo (img. 28).

³⁷ Doença caracterizada por manchas rochas na pele que constituía um indicativo da presença da aids no início da epidemia.

³⁸ T. A.: (...) de producir muy concretamente una toma de conciencia de la realidad (fenomenológica o social) rompiendo los límites de una identidad constituida y alienante.



Imagem 28 – Ks portraits with harddick & superman spandex #3.1, 1989, Mark I Chester. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don't leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Chesley faz caretas, sorri, e na sexta e última imagem da série, encontra-se amarrado com as mãos junto ao corpo. Apesar dessa imobilidade, sua expressão é debochada, como uma surpresa ensaiada, e ele segura seu pênis ereto delicadamente com a ponta dos dedos da mão direita, enquanto a esquerda pressiona sua virilha e contorna seus órgãos sexuais. A corda, presente tanto nas práticas sexuais sadomasoquistas quanto na representação do super-herói preso pelo seu inimigo, parece não impedir o indivíduo de sua pulsão erótica.

A tríade composta pela doença evidente na superfície do corpo, pela sexualidade latente do retratado e pelo traje de super-herói que ele veste, cruzam uma série de elementos para a apresentação de um retrato multidimensional. A apresentação de um mito que possui poderes como o Superman, um ser invencível e superpoderoso que luta contra o mal, remete simultaneamente a uma fantasia sexual de um estereótipo de masculinidade e também a um jogo de resistência no qual o enfermo, por enfrentar bravamente sua condição, deve ser reconhecido como herói. O importante nesta série é perceber que Chesley pode ser um super-herói assim como pode ter desejos sexuais e também pode cruzar estes desejos de uma forma engraçada e erotizada, a qual estabelece uma fissura nas frequentes representações melancólicas de indivíduos moribundos com aids. Ele não está morrendo devido à doença, e sim vivendo com ela.

Como já pontuado anteriormente neste texto, é possível perceber Nixon dialoga estreitamente com a visão da fotografia pura, calcada nos méritos de seu equipamento e de sua técnica, reforçada pelo seu curador e inspirada nas práticas de grandes fotógrafos documentaristas. Entretanto, o trabalho de Chester não é menos documental do que o de Nixon, mas, seguindo os preceitos debatidos por Crimp (2005, 2011), a sua prática parece mais próxima de uma ideia de pós-modernidade na fotografia, ao contemplar os discursos sociais presentes na imagem. Ainda que as fotos de Nixon sejam de grande valor técnico, na visão do crítico, elas parecem não atender à emergência que a crise da aids exigia, assim como parecem não atender às demandas de sua contemporaneidade artística, já que evocam preceitos modernos que não dão conta da relação da arte com a vida.

O paradigma do artista como etnógrafo de Foster (2014) pode ser aproximado à prática de Nixon, ainda que se possa questionar qual tipo de motivação impulsionou a abordagem do outro por parte do fotógrafo. A crítica de sua exposição, ao seu método de trabalho e as imagens resultantes através das relações entre os sujeitos na criação artística apontam para a sua fragilidade diante da necessidade de compreender o que implica esta relação de alteridade: neste caso, considero ser problemática a representação de pessoas com aids produzida pela comunicação e reproduzida no campo da arte por Nixon.

A postura de Crimp (2005) aponta para um uso essencialmente estético das imagens de enfermos da aids por Nixon, que estariam a serviço da poética do artista e de uma espécie de campo temático desenvolvido por ele, que compreenderia as relações entre a vida e a morte. Ao discorrer sobre as fotografias do projeto no qual Nixon retrata pessoas com aids, que integrou sua individual, ele encontra também um exemplo para discutir os debates sobre a fotografia e a aids em relação ao espaço institucional. Nixon propõe um esvaziamento de sentido nestes retratos. Eles não representam a aids e suas intrincadas redes sociais e discursivas, e sim, promovem uma abstração corporal que procura atender ao seu projeto como artista, reforçando sua subjetividade em detrimento da subjetividade daqueles que retratou.

Ainda que seu trabalho construa espaços de representatividade para discutir a crise da aids, Nixon promove uma visão problemática ao reforçar a solidão, a decadência física e o evanescimento do corpo enfermo como aspectos centrais de

seu trabalho. Os indivíduos que apresenta não parecem expressar raiva, alegria, descontentamento ou felicidade. Apenas um sutil estado de consternação e certo desconforto parecem figurar em suas expressões faciais. Seus corpos estáticos reforçam essa ideia, pois seu estado de repouso representa-os descolados de qualquer ação, apresentando principalmente o descanso sobre o leito e o corpo sentado como poses possíveis. O discurso destas imagens, criticado pelos historiadores da arte, artistas e enfermos, não atende ao que estes sujeitos, nos quais se inclui Crimp, pensam a respeito da produção de uma reflexão social da aids através da prática artística. Para Nixon, parece importante apenas expressar a aids como um elemento estético e temático através de suas fotografias, e não refletir sobre o impacto social da epidemia.

4 WILLIAM YANG: A ESCRITA DO OUTRO PELA LUZ E PELAS PALAVRAS

A exposição *Don't leave me This Way* (1994), organizada por Ted Gott, abordou a questão da aids e a sua relação com as Artes Visuais apresentando o contexto australiano desta produção, integrados a uma série de artistas, em sua maioria norte-americanos. O curador também foi responsável por um livro de mesmo nome, publicação que conta com uma lista das obras que integravam a mostra, realizada na *National Gallery of Australia*, em Melbourne. Embora não se trate exatamente um catálogo, o livro apresenta uma série de textos e obras de artistas relacionados à exposição, mas que não necessariamente participaram dela. É o caso de William Yang (1943, North Queensland –), artista australiano de ascendência chinesa, que participou desta publicação apresentando uma série de trabalhos fotográficos intitulada *Allan* (1992). Estas fotografias integravam um projeto maior, *Sadness. A Monologue with Slides* (1992), ação que o artista denominava como uma *performance*, realizada em um teatro ou auditório, na qual Yang projetava e comentava estas e outras imagens, discorrendo sobre a sua relação com os indivíduos e contextos apresentados.

Conheci o trabalho de Yang através desta publicação. Percorri suas páginas no interior de uma biblioteca e não pude evitar a comoção diante desta série de retratos produzidos pelo fotógrafo, nos quais era apresentada a rotina de seu amigo Allan, que possuía aids. Sua narrativa versando sobre a doença de alguém querido, proporcionou-me um estado de imersão profundo, através da combinação gráfica entre as fotografias e as anotações que o artista realizava ao redor das imagens. Descobri posteriormente que essa forma de apresentar seu trabalho, contaminado pela escrita, não era exclusiva deste projeto, e sim, um processo compreendido ao decorrer de sua trajetória.

Yang nasceu em Mareeba, North Queensland, Austrália. Seus avós haviam emigrado da China no final do século XIX. Arquiteto de formação, mudou-se para Sydney em 1969, onde tornou-se fotógrafo *freelancer*. Originalmente, pensava em ser fotógrafo de moda, mas acabou aderindo ao fotojornalismo. Segundo Ted Gott (1994), sua primeira exposição solo, *Sydneyphiles* (1977), realizada no *Australian Centre for Photography*, provocou reações pela sua “franca representação” das

festas de Sydney, onde segundo o autor, o fotógrafo apresentava as faces da contracultura e da alta cultura antes do advento da aids. Em sua opinião, "Foi uma das primeiras vezes em que, na Austrália, a subcultura gay se tornou visível em fotografias tradicionais" (GOTT, 1994, p.34).³⁹ Posteriormente, estas fotografias fizeram parte de *Sydney Diary*, um projeto maior exibido na *Hogarth Galleries* em 1984 e publicado em um livro de mesmo nome.

O tema da subcultura gay fazia parte da rotina do artista, já que ele participava dessa cena e registrava seus acontecimentos através de sua prática fotográfica, que compreende simultaneamente as dimensões documental e autorreferencial. Em 1983, ele começou a investigar a sua herança chinesa, iniciando seus estudos sobre o taoísmo, abordando a partir de então também este outro aspecto identitário em sua produção. A partir deste período, os chineses na Austrália começaram a fazer parte de seu trabalho, assim como as paisagens. A partir do final dos anos oitenta, ele começou a integrar a palavra escrita em suas fotografias impressas.

No autorretrato de 1992 (img. 29), tanto a guinada temática em direção à sua ascendência quanto a inclusão da escrita estão presentes. A fotografia representa a busca de Yang por informações sobre a morte de seu tio William Fang Yuen, que fora baleado em 1922. Ao se colocar no lugar em que seu familiar levou um tiro, o artista combina uma perspectiva documentarista e uma ação poética permeada por relações afetuosas. Ao mesmo tempo em que a palavra escrita pode conferir uma ideia de diário de campo para alguém que procura suas origens e investiga um fato nebuloso sobre o qual pouco se sabe, a escrita manual é um aspecto pessoal que, aliada à imagem fotográfica, parece ressaltar que o seu projeto trata de uma construção discursiva artística e não de uma investigação puramente documental.

³⁹ T. A.: It was one of the first times in Australia that the gay subculture became visible in mainstream photographs.



Imagem 29 – Self Portrait #1, 1992, William Yang. Fonte: <<http://www.portrait.gov.au/exhibitions/william-yang-2001>>. Acesso em 17 abr. 2014.

Sua jornada em busca de informações sobre a morte do tio, assim como a sua relação com os amigos que morreram em decorrência da aids e, ainda, o falecimento de sua mãe foram os assuntos que constituíram a sua performance *Sadness. A Monologue with Slides* (1992). Este foi o primeiro trabalho dessa configuração efêmera e relacional, na qual o artista optou por uma forma não-convencional para apresentar suas imagens, além de combinar em um só projeto duas questões diferentes, mas que se articulavam em sua experiência pessoal e na sua constituição identitária: a relação com sua ascendência chinesa e com o meio gay, ambas mediadas pela perda e o luto, o que já é indicado pelo título do projeto, tristeza.

Ao comentar este trabalho, Gott (1994, p.34) afirma que sua iniciativa foi bem sucedida, sendo apresentada em vários lugares na Austrália, assim como em Hong Kong e na Nova Zelândia. No texto do pesquisador Gilbert Caluya (2006), é possível encontrar outros dados sobre este trabalho, como sua apresentação nos Estados Unidos e no Reino Unido, assim como a informação de que ele fora realizado originalmente no andar térreo do Teatro *Belvoir* em Sidney, em primeiro de outubro de 1992, local que recebeu novamente o trabalho em 2003, durante uma retrospectiva do artista.

Em termos técnicos, *Sadness* consistia em uma performance na qual o artista dialogava com suas experiências pessoais a partir de imagens fotográficas produzidas e apropriadas por ele, as quais tematizavam sua família e os seus amigos gays. Projetadas, tais imagens integravam-se à música ambiente, assim como aos comentários emitidos por Yang, provocando uma série de reações no público que presenciava a execução da obra. Em uma fala extraída da performance, o artista afirma: “Eu me vejo como uma testemunha fotográfica dos nossos tempos. Eu me sinto compelido a performar essas projeções de slides como rituais sociais para desabafar sobre as coisas que eu vi” (Yang *apud* Gott, 1994, p.28).⁴⁰

Sadness deu origem a um documentário de mesmo nome, lançado em 1999 pelo diretor Tony Ayres, produzido junto à Yang, que adaptou seu trabalho para o vídeo. Além disso, este modelo foi revisitado diversas vezes por Yang em sua carreira, constituindo uma das formas mais frequentes de apresentação dos seus trabalhos. Cabe destacar a performance *My Generation*, comissionada pela *National Portrait Gallery* e que fora apresentada na inauguração do novo prédio da instituição em 2008, abordando o período do final dos anos setenta e início dos oitenta através de fotografias da cena underground artística e boêmia de Sidney⁴¹.

Em uma das fotografias desta série (img. 30) podemos presenciar a natureza das festividades que o fotógrafo registrava. O nome da festa está no título do trabalho, composto por um corpo masculino como elemento central, sendo subjugado em uma espécie de palco aberto. Duas figuras com vestes femininas, que provavelmente sejam *drag queens*⁴² parecem subjugar o homem, que com sua cueca rebaixada e uma regata, exhibe boa parte da superfície de seu corpo, com destaque para a axila peluda no primeiro plano e para a marca de bronzeamento de um calção de banho. Essa economia de trajes parece não combinar com as longas meias que recobrem suas pernas até o joelho. Enquanto seu peito é pisoteado por uma das personas femininas, que veste uma sapatilha pontiaguda, meias-calça e uma espécie de saia de material translúcido, a outra está abaixo dele, em um

⁴⁰ T. A.: I see myself as a photographic witness to our times. I feel compelled to perform these slides shows as social rituals to unburden myself of the things I have seen.

⁴¹ Mais informações sobre o trabalho estão disponíveis em um texto de Yang no site da instituição: <<http://www.portrait.gov.au/magazines/29/lust-for-life>>. Acesso em: 4 de mar. 2014.

⁴² Termo que define o indivíduo do sexo masculino que apropria-se da performatividade feminina de forma extravagante e exagerada, apresentando-se em shows realizados principalmente em casas noturnas.

espaço interno do palco. Seu braço está coberto de adereços, e seu rosto, assim como a dos outros dois companheiros de ação, não é visível.



Imagem 30 - Madame Lash's rack party #2 (My generation), 1978, William Yang, 32 x 50 cm. Fonte: <<http://maunsellwickes.com/exhibitions/42/art/1109/>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

Ao fundo pode ser identificada uma fração do público que assiste a esta ação. Posso supor que seja uma espécie de apresentação que conta com alguém do público para participar da brincadeira. Ainda que seja difícil estabelecer dados mais concretos sobre a imagem, fica claro o tipo de espaço e tema que Yang procura apresentar em sua abordagem da cultura gay. Tanto *My Generation* quanto *Sadness*, assim como boa parte do trabalho de Yang trata de questões identitárias importantes para o artista, que vão da festividade à morte.

Se ele por muito tempo deixou sua ascendência chinesa de lado, incorporando essa temática posteriormente, pode-se observar que os trabalhos que tratam da sua relação com a subcultura gay estão presentes desde o início de sua carreira. Além das representações de amigos em reuniões, festas e eventos cotidianos, podem ser destacadas suas fotografias do *Mardi Gras*, manifestação popular apropriada pela comunidade gay de Sydney:

O Mardi Gras de Sydney cresceu fora das marchas dos direitos homossexuais do final dos anos 1970, e ainda que inicialmente esse grupo tenha sido recebido com hostilidade pelo público e pela polícia, ele tornou-

se um dos maiores desfiles e eventos de orgulho gay do mundo⁴³ (THOMAS, 2014, p.116).

As festas, os corpos hedonistas que transitavam entre o uso de drogas e as práticas sexuais, assim como o *lifestyle gay* australiano eram apresentados pelo artista através de suas fotografias. A aids surgiu neste contexto como um tema pertinente para o grupo em que Yang estava inserido, pois inscrevera-se em todos estes espaços que ele já trazia atrelados à sua produção poética.

Em uma fotografia do *Mardi Gras* de 1993 (img. 31), encontra-se um registro da festa, com dois rapazes no primeiro plano e, ao fundo, é possível perceber que existe uma plateia delimitada por um cercamento. Pode-se acreditar que tais figuras fazem parte de um desfile. Nos torsos descobertos dos dois fotografados, é possível ler algumas palavras escritas: o rapaz careca da direita, que sorri com um apito de alumínio na boca, traz a frase SILENCE = DEATH distribuída em linhas ao longo de seu peitoral e seu abdômen; já a sua dupla, que coloca o braço direito sobre o ombro do companheiro exhibe as palavras ACTION = LIFE. Cortados pelo enquadramento da fotografia, mas ainda identificáveis, podem-se ver suas sungas adornadas cada uma com um grande triângulo rosa invertido e com uma moldura prateada.

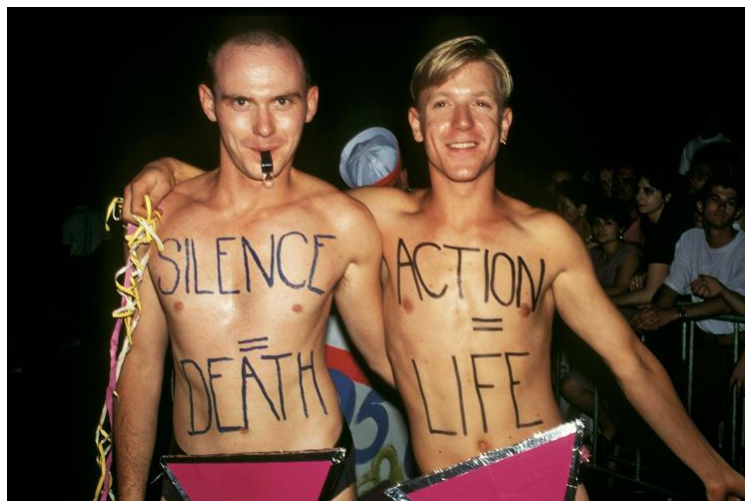


Imagem 31 – *Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras*, 1993, William Yang. Fonte: THOMAS, Nicholas. *Body Art*. Londres, Reino Unido: Thames & Hudson, 2014.

⁴³ T. A.: The Sydney Mardi Gras grew out of the gay rights marches of the late 1970s – which were initially met with hostility from both the public and the police – and has developed into one of the biggest parades and gay pride events in the world.

Pode-se identificar facilmente que as frases, assim como os triângulos⁴⁴, são símbolos da luta contra a aids, oriundos da iconografia utilizada nos cartazes e ações do coletivo ACT UP, sediado em Nova York, mas que possui correspondentes em diversas cidades pelo mundo. Disseminados, tais signos foram constituindo elementos recorrentes da iconografia da aids na cultura visual e também nas artes visuais, como no trabalho do artista norte-americano Keith Haring. A presença deles no trabalho documental de Yang atesta a interlocução entre diferentes países no que diz respeito à produção de imagens em relação à aids, evocando a experiência global da doença apontada por Sontag (2007). Ainda assim, deve-se evidenciar os contextos específicos de veiculação de cada um destes signos. Neste caso, apresentados em um contexto político e festivo, o que não diminui seu potencial como símbolo da luta contra a aids.

Ainda que esta seja uma imagem do *Mardi Gras*, que torna impossível afirmar se algum dos rapazes estava enfermo, pode-se inferir que ela se distingue de boa parte das imagens relacionadas à doença, por repudiar a melancolia ou a tristeza associadas à aids. Os entusiasmados rapazes no desfile combinam sua pulsão festiva com a consciência da necessidade de cuidado, produzindo uma indumentária sobre o assunto. Eles estão exibindo seus corpos de forma sensual, problematizando também o desejo sexual em meio à epidemia. Entretanto, o erotismo latente na imagem desses jovens rapazes desnudos, que é presente em muitas das imagens de Yang antes e depois da aids, contrasta com outras imagens que o fotógrafo produziu sobre a doença, revestidas de melancolia e apreensão.

Em *Vigil* (1994) (img.32), obra presente na exposição *Don't leave me this Way*, são apresentadas em panorâmica as vigílias à luz de velas realizadas em Sydney pela mobilização pública, em especial a comunidade gay e lésbica, segundo Gott (1994, p.29). Este trabalho apresenta a resposta dada pela sociedade de forma coletiva, que foi capitaneada principalmente pelo movimento social das minorias sexuais, como apontado por Crimp (2004).

⁴⁴ Originalmente, o triângulo rosa invertido era utilizado pelos nazistas para a identificação de indivíduos com conduta homoerótica presos em campos de concentração (REED, 2011, p.138). Tal signo foi apropriado pelos ativistas da luta contra a aids em uma metáfora ao extermínio deste grupo social em ambas as situações.



Imagem 32 – Vigil (detalhe), 1994, Willian Yang, tríptico. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don't leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Nesta imagem, na qual o grande número de pessoas presentes e a sua escala em relação ao todo propõe o protagonismo coletivo em detrimento da identificação e desenvolvimento da identidade de cada um dos indivíduos apresentados, pode-se aferir que Yang opta por uma abordagem da temática da aids em âmbito público, registrando o impacto da enfermidade e a manifestação de apoio aos enfermos composta por um grande grupo de indivíduos.

4.1 Allan: uma elegia de várias escritas

A série de fotografias de Allan, um dos objetos de estudo dessa dissertação, propõe uma abordagem discursiva e iconográfica diferente em relação à figura humana e aos indivíduos apresentados na fotografia quando comparada a *Vigil*, apesar de compartilhar com as fotografias das vigílias uma semelhante carga melancólica.

A série⁴⁵ que foi projetada nas performances de Yang é composta por dezessete fotografias preto e branco. Seu design é semelhante ao de uma *polaroid*, pois ao redor da fotografia existe um espaço circundante branco, no qual o fotógrafo

⁴⁵ Disponível em: GOTT, Ted. Don't leave me this way. Melbourne, Australia, p.34-51: National Gallery of Australia, 1994.

incluiu uma série de anotações. Acima da imagem, uma breve descrição com o título de cada trabalho, composto pelo número da imagem e o texto “*Allan*” *from the monologue “Sadness.”* Abaixo da fotografia, o local onde ela foi tirada encontra-se à direita; a assinatura do artista, à esquerda, e mais abaixo, um breve texto descrevendo o contexto do registro. A imagem centralizada, na forma retrato ou paisagem, é emoldurada por uma série de escritos feitos a mão que contrastam com o processo mecânico da fotografia. Na verdade, acredito que os escritos de próprio punho de Yang atenuam a questão técnica ao evidenciar outros discursos presentes nestas imagens.

Ao escrever em seus trabalhos fotográficos, Yang apresenta uma dimensão muito pessoal – a letra escrita –, que compõe com a temática do trabalho. Entendo essa escolha em relação à apresentação de uma narrativa pessoal da qual o artista também faz parte. É na escritura desse diário através de palavras e imagens que Yang indica que adentramos no campo do íntimo.

Na primeira imagem da série (img. 33), é apresentado um homem deitado em um leito hospitalar. É Allan, que olha atentamente para a câmera. Ele envolve com o braço direito um mascote de pelúcia que representa o personagem Gato Félix. Este objeto compõe junto aos outros personagens de *cartoons* estampados em sua camiseta, projetando certa ludicidade ao asséptico ambiente hospitalar. O enquadramento da imagem, que compreende uma vista inclinada do quarto, deixa evidente a parte superior de seu corpo, onde estão descobertas partes dos braços, as mãos e a cabeça.

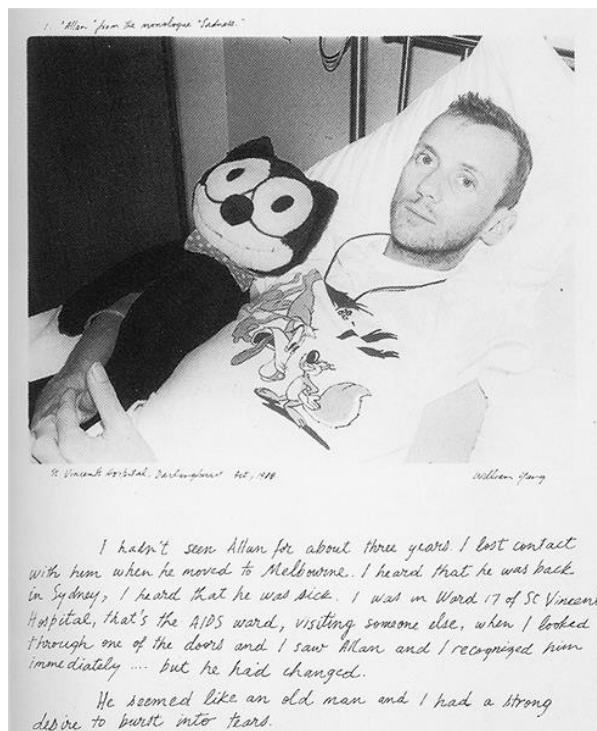


Imagem 33 – 1. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1988, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

No texto, escrito em primeira pessoa pelo artista, como todos os outros que compõem este trabalho, ele comenta o recente distanciamento entre ele e seu amigo e narra o reencontro de ambos, no qual vem a descobrir o delicado estado de saúde de Allan, tudo isso registrado abaixo da fotografia, no mês de outubro de 1988. Segundo o seguinte texto:

Eu não tinha visto Allan por cerca de três anos. Eu perdi o contato quando ele se mudou para Melbourne. Ouvei dizer que ele estava de volta à Sydney, e soube que estava doente. Eu estava na enfermaria 17 do hospital St Vincent, a enfermaria da aids, visitando alguém, quando eu olhei através de uma das portas vi Allan e o reconheci imediatamente... mas ele tinha mudado. Ele parecia um homem velho e eu tinha um forte desejo de cair em prantos.⁴⁶

O relato do fotógrafo aponta para as evidências físicas da doença estampadas no semblante de seu amigo. Ao afirmar que Allan parecia um homem mais velho, sua surpresa e sentimento de consternação apontam para a degradação física provocada pela doença, a qual transforma a face, apesar de não impedir a sua

⁴⁶ T. A.: I hadn't seen Allan for about three years. I lost contact with him when he moved to Melbourne. I heard that he was back in Sydney, I heard that he was sick. I was in ward 17 of St Vincent's Hospital, that's the AIDS ward, visiting someone else, when I looked through one of the doors and I saw Allan and I recognized him immediately... but he had changed. He seemed like an old man and I had a strong desire to burst into tears.

identificação. Além disso, o fato de ele encontrar-se em uma ala do hospital que tratava apenas de pacientes com aids mostra tanto o grande número de casos da doença na ocasião, a ponto de uma ala do hospital ser dedicada somente a eles, quanto indica que pessoas com aids, pertencentes aos círculos sociais do fotógrafo, eram recorrentes.

O próximo slide é semelhante ao anterior (img. 34), repetindo o mesmo cenário. Todavia, a maior amplitude do enquadramento permite vislumbrar um pouco mais do recinto: as barras da cabeceira da cama, uma porta e partes da parede do quarto que estavam presentes timidamente na primeira imagem estão agora mais evidentes. Allan está acompanhado de Geoffrey, seu melhor amigo, que segura sua mão e olha atentamente para a câmera, enquanto Allan olha para seu rosto. A magreza de seus braços evidencia-se nesta imagem, por estarem descobertos e pela possibilidade de comparação com os braços de seu acompanhante sadio.

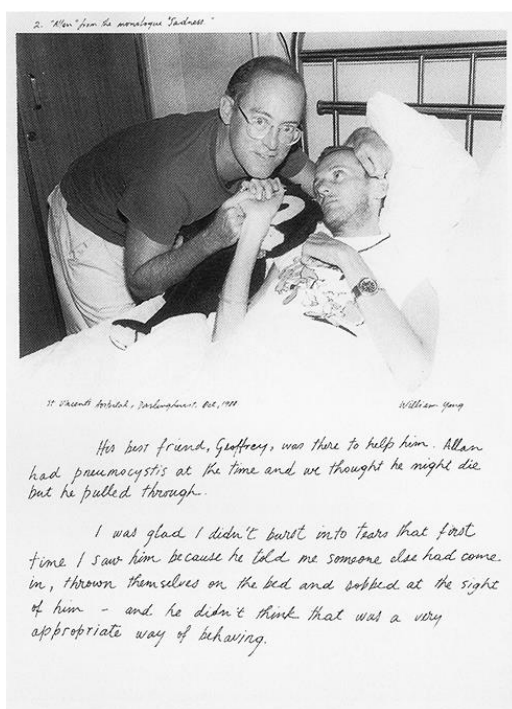


Imagem 34 – 2. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1988, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

No texto, o artista relata que seu amigo teve pneumocistose⁴⁷, mas que estava bem e recebendo atenção, apesar de seus acompanhantes terem pensado que ele não sobreviveria. Yang afirma que fica feliz por não ter chorado quando o viu

⁴⁷ Infecção oportunista provocada por fungos e comuns em quadros clínicos de baixa imunidade.

pela primeira vez, já que alguém havia feito isso antes e Allan não achava que esse comportamento fosse adequado para a situação em que se encontrava.

As próximas imagens apresentam registros que ocorreram fora do ambiente hospitalar, em diferentes contextos. É importante ressaltar que do terceiro até o sétimo slide, o retratado aparece sorrindo, constituindo uma sequência de cinco imagens onde aparenta estar vivenciando agradáveis experiências. Este padrão é bem diferente daquele apresentado nas fotografias de Tom Moran produzidas por Nicholas Nixon. A primeira imagem sorridente, que corresponde ao terceiro elemento da série (img. 35), estampa a imagem do magro rosto de Allan em primeiro plano, esboçando um sorriso delicado em um espaço domiciliar que está desfocado. Na contraparte textual, o fotógrafo afirma que Allan voltou a viver em um local que dividira outrora com outro rapaz. Relata que os cômodos da residência eram repletos de obras de arte feitas por Allan. Agora, ao lado de todos esses objetos, estava um cilindro de oxigênio, necessário para os recorrentes momentos nos quais a sua respiração falhava. Existe então, tanto uma modificação no corpo quanto no ambiente que abriga este indivíduo, pois os elementos pessoais de Allan passam a dividir espaço com os equipamentos necessários para a manutenção de sua vida.

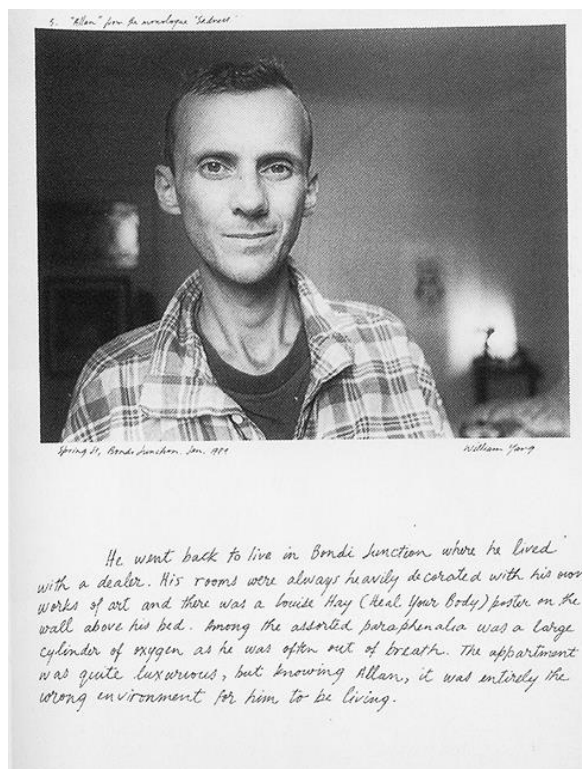


Imagem 35 – 3. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1988, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Uma melhora no estado clínico de Allan é registrada na quarta imagem (img. 36). Yang descreve como procedeu ao retrato de Allan quando este visitou sua casa, colocando-o em seu estúdio. Sob a luz dos equipamentos profissionais, o artista realizou este retrato, afirmando que esta foi a melhor aparência que Allan possuiu durante o período em que esteve enfermo. É importante frisar que o enfermo deslocou-se até a casa de seu amigo, ou seja, que ele mantinha uma vida ativa, realizando atividades de seu interesse na medida do possível. Seu corpo, ainda que enfermo, não se encontrava completamente interditado.

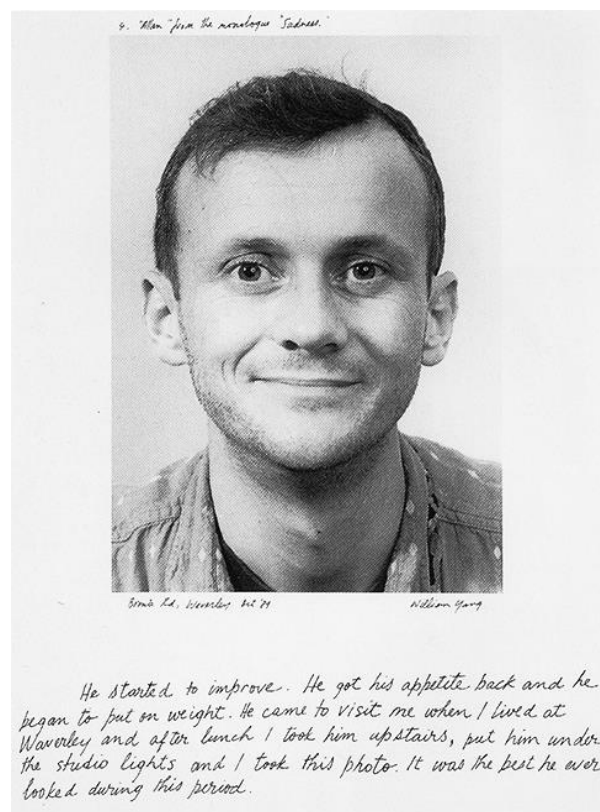


Imagem 36 – 4. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1989, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Este sorriso é semelhante ao da quinta fotografia (img. 37), onde ele aparece sentado em seu novo lar, a casa de Geoffrey. Yang afirma que o amigo está melhor, embora tenha precisado ir cinco vezes ao hospital no período de uma semana. Ele está agora com retinite provocada pelo citomegalovírus, uma doença comum em pessoas com baixa imunidade que destrói a retina. Seu amigo Tony Guthrie, assim como ele, está se tratando com um medicamento administrado por via intravenosa, o

Gancyclovir.⁴⁸ Devido a este fato, eles adotaram jocosamente o nome de ‘clube do gotejamento’ em uma referência às sessões de administração do fármaco.

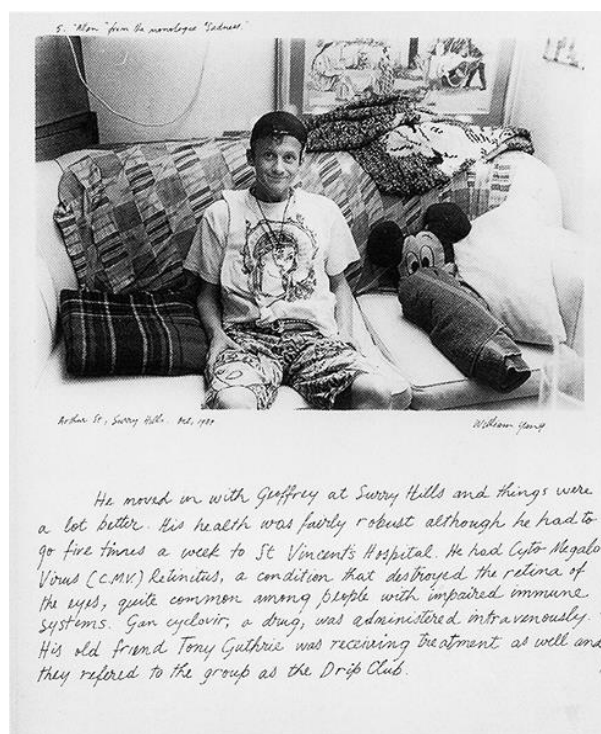


Imagem 37 – 5. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1988, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don't leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Allan é novamente apresentado com roupas estampadas, sentado em um sofá cheio de diferentes materiais têxteis: mantas, cobertores, uma almofada com o rosto de Mickey Mouse e uma toalha. Apesar de solitário no retrato, o texto esclarece as relações sociais mantidas por ele neste período, destacando a forma bem humorada de lidar com sua rotina médica. Ele veste uma camiseta estampada com uma representação que se aproxima da iconografia da Virgem Maria ou de alguma outra santa católica. Sua bermuda estampada e um boné com a aba voltada para cima constituem junto ao seu sorriso debochado um retrato divertido que de forma não figurativa, ilustra o texto que segue-se abaixo da imagem.

Um período criativo de Allan é comentado e apresentado visualmente no sexto retrato da série (img. 38). Além da produção de posters para a *Bobby Goldsmith Foundation* e de um *quilt* para seu amante Paul, ele elabora uma cadeira intervencionada, que foi leiloadada em uma ação em prol dos enfermos pela aids. É ao

⁴⁸ Antiviral que combate as infecções causadas pelo citomegalovírus e pelo vírus da herpes.

lado deste objeto que ele posa de cócoras. Seu figurino novamente tem como destaque a mesma camiseta e bermuda estampadas do último registro, além de um boné que parece ser mais escuro. Agachado, ao lado de sua criação e segurando dois gravetos em forma de cruz, ele sorri largamente com uma parede descascada ao fundo.

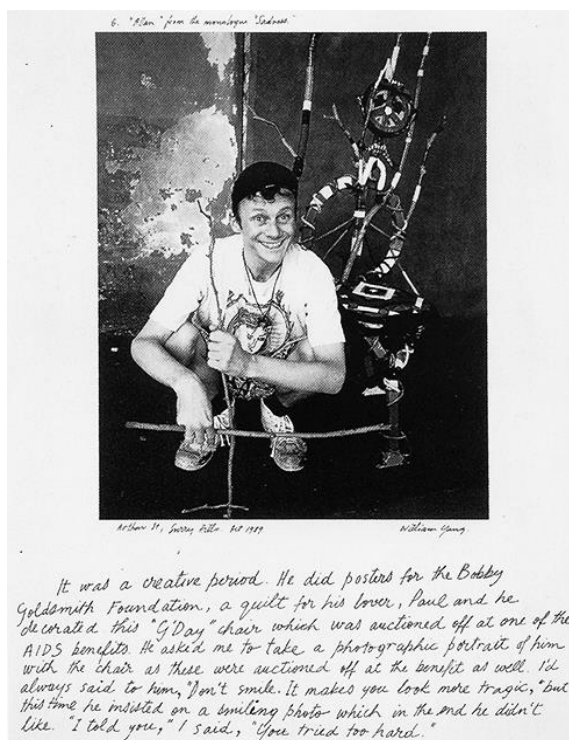


Imagem 38 – 6. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1989, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don't leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Ao narrar o contexto deste registro, Yang revela como a questão do sorriso foi discutida pelo fotógrafo e pelo modelo:

Ele me pediu para tirar um retrato fotográfico dele com a cadeira como se ambos tivessem sido leiloados. Eu disse a ele: "Não sorria. Isso só faz você parecer mais trágico", mas desta vez ele insistiu em uma foto sorridente que, no final ele não gostou.⁴⁹

Neste diálogo, é importante salientar o que Yang entende por um sorriso trágico. Parece-me que para ele, o sorriso com a boca aberta, no qual os dentes são

⁴⁹ T. A.: He asked me to take a photographic portrait of him with the chair as these were auctioned off at the benefit as well. I'd always said to him, "Don't smile. It only makes you look more tragic," but this time he insisted on a smiling photo which in the end he didn't like.

visíveis, caracterizam esse tipo de expressão facial indesejada. Baseio esta ideia na observação dos delicados sorrisos de Allan nas fotos anteriores da série, nos quais a boca, apesar de apresentar a curvatura de um sorriso, encontra-se fechada. Penso então, que se isto não fora objeto de comentários pelo fotógrafo, que não deve ter despertado seu descontentamento. O sorriso de lábios cerrados não seria um signo trágico como aquele onde a boca encontra-se aberta.

Cabe aqui uma discussão sobre a representatividade deste signo. A diferença entre uma boca aberta que sorri com os dentes à mostra e um delicado sorriso visível apenas pela inclinação dos lábios não pode ser pautada apenas por uma questão de intensidade, mas sim pensada a partir do contexto de cada um destes sorrisos. O estado do rosto de Allan, assim como a situação e todos os outros elementos compositivos da imagem, visuais e conceituais, podem interferir na forma com que este sorriso manifesta-se.

Chevalier e Gheerbrant (1996, p.133) conceituam a boca a partir de diferentes concepções culturais em seu dicionário de símbolos, caracterizando sua simbologia da seguinte forma: “Abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento, a boca é o símbolo da força criadora e, muito particularmente, da insuflação da alma”. Eles apontam entretanto, que o símbolo guarda também o seu significado oposto: se a boca tem o poder de construir e animar, também possuiu o de destruir, de confundir, rebaixar e matar.

Para eles, a boca “(...) é o ponto de partida ou de convergência de duas direções, simboliza a origem das oposições, dos contrários e das ambiguidades” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1996, p.133). Assim, relacionado ao estágio enfermo de Allan, ele poderia significar tanto um ato de resistência perante a vida, como assumir um aspecto melancólico por integrar o corpo de alguém que não está em uma situação favorável.

Ao mesmo tempo que essa narrativa suscita discussões sobre a definição do sorriso e sobre como ele poderia ser trágico, é evidenciado o modo como o fotógrafo dirige o modelo, aspecto contemplado na teoria de Coleman (2009) sobre o método dirigido, que indica o papel ativo do fotógrafo na produção das imagens. Essa discussão não deslegitima tais imagens ou torna-as completamente ficcionais, mas

sim, discute a forma com que o discurso fotográfico é construído pelo seu autor, neste caso, Yang.

Quando o fotógrafo afirma que pediu uma mudança na expressão de seu modelo e narra esse episódio através da escrita, nos coloca em contato com o contexto de discussão e interlocução entre o fotógrafo e o fotografado na elaboração da imagem. Parte-se muitas vezes da crença de que o fotógrafo registra apenas a realidade sem realizar nenhuma intervenção sobre ela, o que Coleman (2009) conceitua como um pensamento teísta. Este episódio oportuniza a discussão sobre a construção de uma realidade pelo trabalho de Yang, já que é impossível diante das necessidades de elaboração, seleção e escolhas envolvidas na produção uma fotografia, produzir uma cópia fiel da realidade.

Tal debate também atravessa o pensamento de Guasch (2009), quando esta afirma que a biografia não é uma reprodução da vida, mas sim, que elas correm em paralelo. Seus comentários, ainda que não se refiram ao trabalho de Yang, contemplam a obra do australiano, pois a elaboração da série de Allan não é uma ilustração de sua trajetória, e sim, uma construção biográfica com seus próprios discursos tematizada a partir de sua experiência como enfermo pela ótica do fotógrafo.

De forma alguma essa característica elimina o caráter documental da série de Yang. Na verdade, ela corrobora com a transparência do projeto, indicando a influência do fotógrafo e a sua participação na produção dessas imagens. Ao narrar esse pequeno embate, Yang evidencia também a sua subjetividade e o modo como ela se inscreve em seu trabalho. A interlocução entre as partes e a constante negociação entre a produção das imagens é relevada de forma testemunhatória, em uma configuração na qual fragmentos do processo de criação da imagem integram a sua configuração final, através da palavra escrita que emoldura a fotografia.

Entendo, a partir dessas discussões, os slides de Yang como uma poética que resguarda um pouco de seu processo. Pode-se pensar então o seu trabalho como uma metanarrativa, na qual os textos escritos apontam para as condições de produção das imagens que o integram. A configuração destes escritos, pertinentes para a construção narrativa, parece-se um pouco com a escrita de uma nota de

rodapé. Abaixo da foto, é como se o escrito de Yang complementasse algo da fotografia, comentasse e se integrasse à ela.

Em trabalhos mais recentes, como *Photographing Matthew Mitcham #2* (2009) (img.39), fotografia da série em que registra o detentor do recorde mundial em saltos ornamentais, o artista opta por escrever diretamente sobre a imagem corporal de seu modelo, desenvolvendo outro tipo de relação entre texto e imagem. Nas fotografias de Allan, o corpo, já maculado pela enfermidade, não é coberto pela palavra escrita. Em comparação com as fotos de Mitcham, pode-se perceber que, apesar da centralidade do signo corporal, na narrativa que aborda Allan, seu corpo não é apresentado como o do atleta, cobrindo grandes extensões da imagem fotográfica. Nas imagens do amigo enfermo, Yang opta por uma escrita que envolve a fotografia, mas que não a invade, cercando o corpo de Allan apresentado nestas imagens.

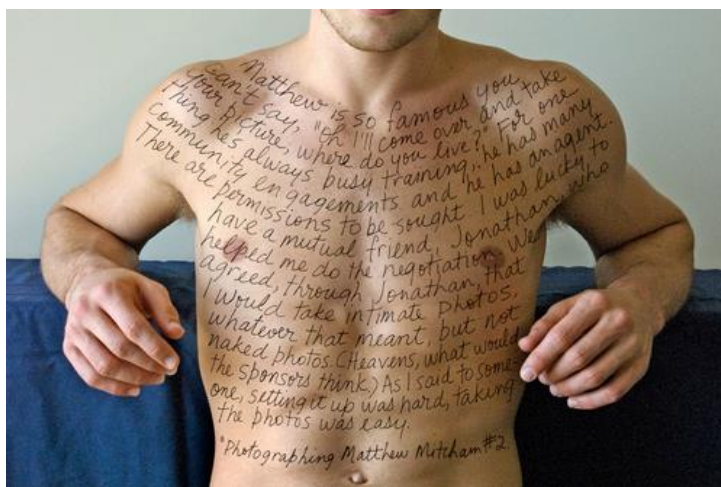


Imagem 39 - *Photographing Matthew Mitcham #2* (2009), William Yang. Fonte: <<http://10x8gallery.com/william-yang-portfolio>>. Acesso em 17 abr. 2014.

Entretanto, essa relação entre a escrita e a imagem não é isenta de contradições e tensionamentos. Yang parece um tanto contraditório quando comenta o sorriso de Allan na sétima imagem da sequência (img. 40). Ao registrar o amigo em um festival de teatro integrado ao *Mardi Grass*, o fotógrafo capta o sorriso de

Allan afirmando: "Eu tirei essa boa foto sorridente dele na área externa do auditório. Eu sempre quis mostrar-lhe esta foto, mas não tive tempo para isso".⁵⁰

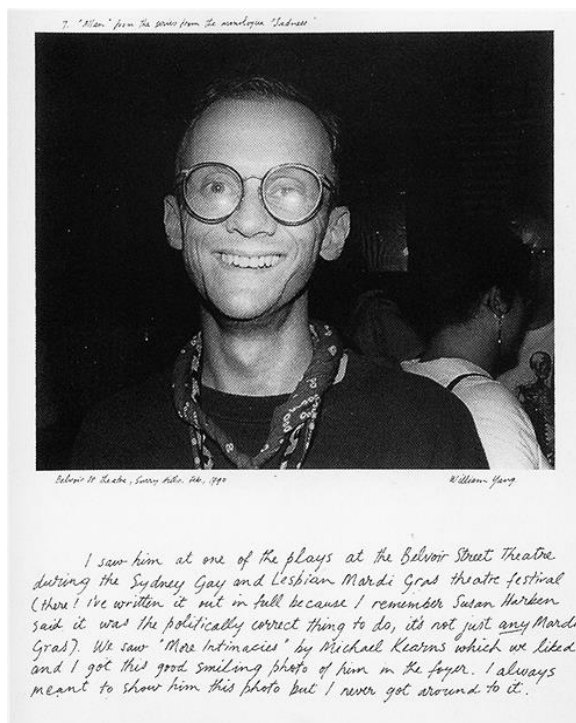


Imagem 40 – 7. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1990, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

É estranho justapor os discursos escritos destas duas últimas imagens, já que elas são as únicas da série em que Allan aparece sorrindo largamente, exibindo seus dentes. Na sétima imagem, acredito que o avanço mais perceptível da doença no rosto de Allan é mais trágico do que o sorriso apresentado anteriormente. Porque um deles seria trágico e outro configuraria uma boa fotografia?

Yang parece contraditório em meio a seus comentários sobre o sorriso, o que pode ser interpretado também como uma certa desorientação diante da situação do amigo. Mais do que uma incoerência em relação ao trato com ele, evidencia também uma incerteza sobre como dirigir ou orientar a iconografia desejada para o registro de um enfermo pela aids. O sorriso inscreve-se com um papel dúbio: até que ponto esse símbolo que representa a felicidade não parece falacioso ou mesmo trágico,

⁵⁰ T. A.: I got this good smiling photo of him in the foyer. I always meant to show him this photo but I never got around to it.

como afirmou Yang, quando estampado no rosto de alguém que aguarda a morte iminente?

A ausência de um padrão indica que o fotógrafo tateia em um campo conflituoso de significações, no qual não existe apenas uma possibilidade de construção de sentido. Além disso, a escolha discursiva de Yang em não apresentar somente a dor e o sofrimento de Allan, mas também seus interesses e o mundo que o rodeava abre espaço para esse tipo de incerteza diante da intenção de produzir um trabalho que dimensione diferentes elementos. A simultaneidade da resistência e da inevitável tristeza que reveste essa manifestação é expressa na dúbia significação de um signo. A conjugação entre a dor e a pulsão de vida atravessam o mesmo corpo, produzindo diferentes leituras sobre seu comportamento, provocadas pelo contexto em que as imagens foram produzidas. O sorriso é tanto expressão de felicidade quanto parece impróprio diante da situação de Allan.

O agravamento de seu estado é perceptível conforme a série se desenvolve. Imagens em atividades sociais, como foram as últimas, dão lugar a registros em espaços domésticos e hospitalares. Na fotografia seguinte (img. 41), é apresentado um retrato sóbrio, produzido no hospital.

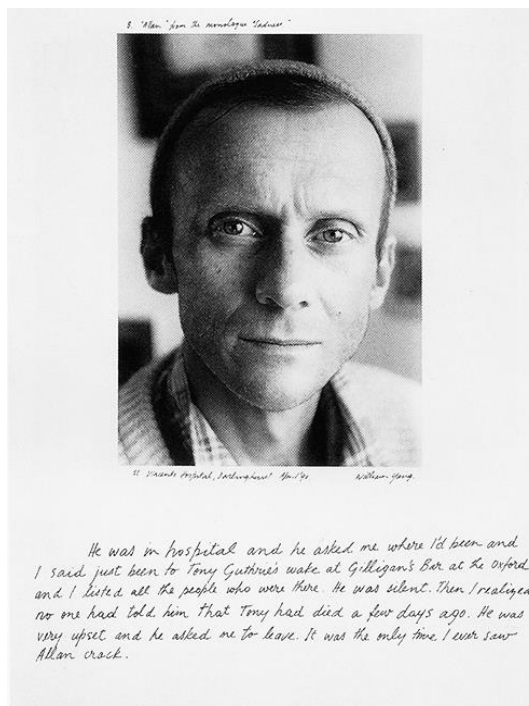


Imagem 41 – 8. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1988, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don't leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Abaixo do rosto emagrecido e sério, cercado por quadros desfocados em segundo plano, o seguinte texto:

Ele estava no hospital e me perguntou onde eu tinha ido, eu disse que estava no funeral de Tony Guthries no Gilligan Bar, localizado na rua Oxford e listei todas as pessoas que estavam lá. Ele ficou em silêncio. Então eu percebi que ninguém lhe tinha dito que Tony tinha morrido a alguns dias. Ele estava muito chateado e me pediu para ir embora. Foi a única vez que vi Allan abalado.⁵¹

A iminência da morte manifesta-se aqui através do outro. É a experiência da morte sentida na alteridade, já que segundo Ziegler (2008), não é possível experimentar a própria morte, e só nos é possível vivenciar o fim da vida alheio. No caso da aids, e especificamente no recorte temporal proposto nesta pesquisa, considerando-a como uma morte anunciada, a questão talvez seja um pouco diferente, pois apesar de não ser experienciada, é progressivamente esperada pelo enfermo que tem ciência da redução do seu tempo de vida neste contexto pré-tratamento eficaz. Ainda que não se vivencie o exato momento da morte, a degradação física e a falência do corpo orgânico que atestam sua chegada são progressivamente perceptíveis, e a morte de alguém próximo pela mesma enfermidade acentuaria essa permanente consciência de proximidade da própria finitude.

Na nona fotografia (img. 42), igualmente produzida no hospital, Allan é registrado se alimentando com o quarto decorado ao seu fundo. Yang afirma que suas decorações traziam vida ao hospital. Afirma também que Allan possuía um diário no qual escreveu: “Eu acredito que mais pessoas morrem de autopiedade do que morrem de aids”.⁵² Nesta frase, é evidente que a iminência da morte está manifesta no discurso do enfermo, o que é corroborado pelo seu desgaste corporal e pelo local aonde está. A presença cada vez mais constante de seu corpo no cenário hospitalar confirma o agravamento do seu estado. Entretanto, ele não acredita que sentir pena de si mesmo vá ajudá-lo, e sim, que isso o levará mais brevemente ao fim de sua vida.

⁵¹ T. A.: He was in hospital and he asked me where I'd been and I said just been to Tony Guthries' wake at Gilligan's Bar at the Oxford and I listed all the people who were there. He was silent. Then I realized no one had told him that Tony had died a few days ago. He was very upset and he asked me to leave. It was the only time I ever saw Allan crack.

⁵² T. A.: I think more people die of self-pity than die of AIDS.

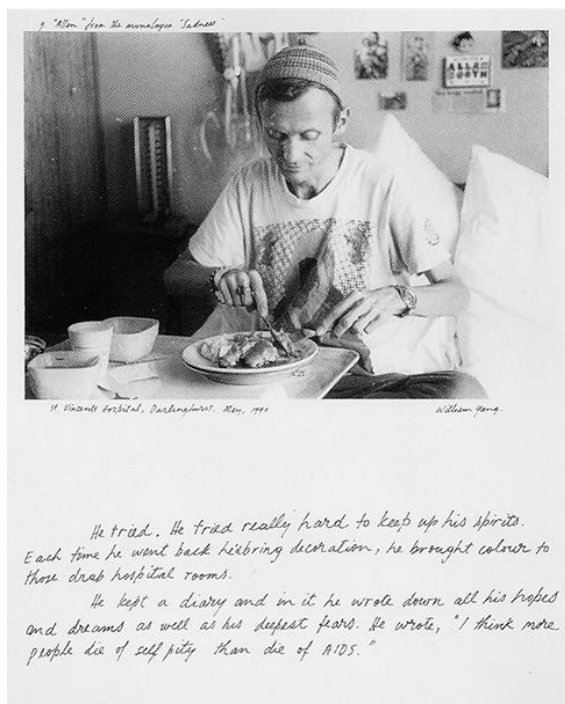


Imagem 42 - 9. "Allan" from the Monologue "Sadness", 1990, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don't leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

O décimo retrato (img. 43), assim como o anterior, trazia também um texto de seu diário: "Eu fiz minha vontade hoje. Não era tão assustador quanto eu pensei que fosse".⁵³ Sua cabeça está coberta por uma touca, como nos últimas duas fotografias e na seguinte. Um leve sorriso, indicado apenas pela inclinação dos lábios fechados, parece perfeitamente integrado ao texto por inscrever em um corpo fragilizado um signo positivo de resistência.

⁵³ T. A.: I made my will today. It wasn't as scary as I thought.

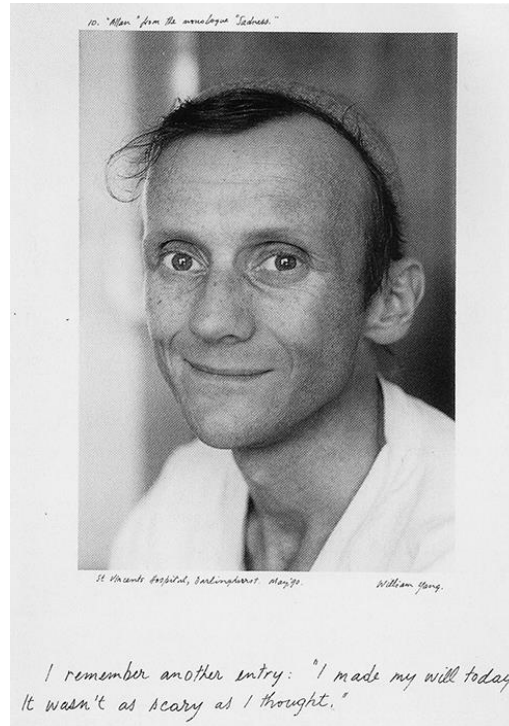


Imagem 43 – 10. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1988, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Allan é apresentado sentado em um sofá na décima primeira fotografia (img.44). Com as pernas flexionadas sob o assento, coloca a mão sobre o joelho e olha atentamente para a câmera. Seu corpo envolto por uma coberta não revela sua magreza de forma evidente: em seus retratos, o rosto é o signo pelo qual a moléstia presentifica-se. Ele retornou para casa diante da alegação de que a internação no hospital não era mais necessária, mas todos os dias ele ia até lá fazer o tratamento com o Gancyclovir, saindo pela manhã e retornando à tarde.

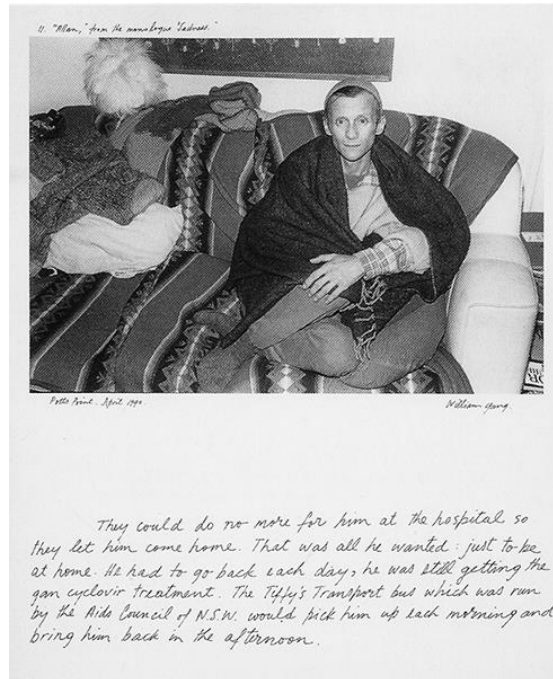


Imagem 44 – 11. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1988, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Na sequência, é apresentada a única imagem em que o corpo de Allan está ausente, exibindo apenas um fragmento do apartamento em que ele estava residindo (img. 45). O texto narra a decisão de Allan de parar de tomar os medicamentos que o mantinham vivo, combatendo as doenças que tomaram conta de seu corpo com baixa imunidade. Após cerca de dez dias dessa decisão, Yang liga para Geoffrey para avisar que estava indo visitá-los. Como resposta, recebeu a mensagem de que seu amigo estava muito pior e que não deveria esperar encontrá-lo como estava da última vez.

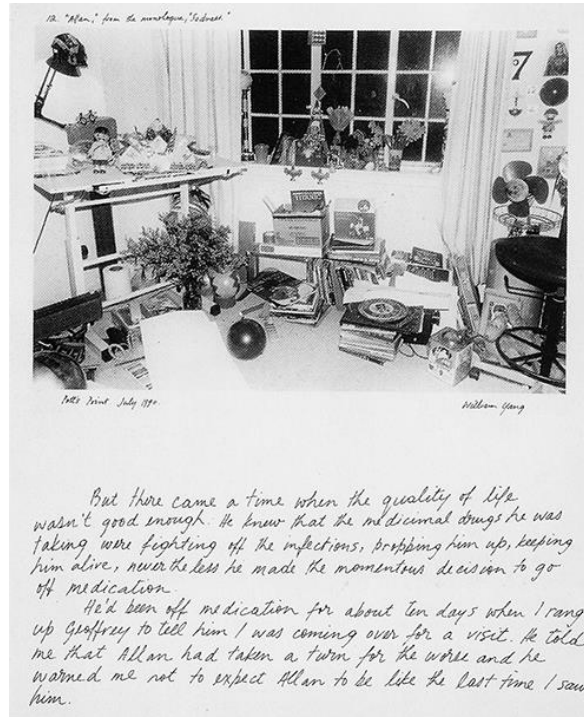


Imagem 45 - 12. "Allan" from the Monologue "Sadness", 1990, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don't leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

A composição da imagem, que apresenta uma série de objetos acumulados sobre o chão, abaixo de uma janela e outros objetos espalhados por uma mesa, talvez atenda à representação da desordem e do caos, assim como registrem a fisicalidade dos objetos pertencentes a alguém que espera inexoravelmente a sua morte. O ambiente doméstico esvaziado com a ausência de Allan indica uma perturbação. Ainda que ele esteja na casa, a imobilidade imposta pela sua delicada situação física, que o impede de sair do leito, torna-o uma presença parcialmente ausente.

O próximo retrato (img. 46) apresenta Allan em uma situação delicada: fragilizado em uma cama, seus olhos parecem não focar em lugar algum. Entreabertos, dão ao seu rosto uma expressão etérea e frágil, como se estivesse em transe. O texto abaixo da imagem confirma que nem sempre ele se encontra lúcido: "Tornou-se evidente que Geoffrey e nossos amigos não poderiam cuidar de Allan em casa. Ele teve os seus momentos mais lúcidos, e durante um deles, nós

perguntamos se ele gostaria de ir para o hospital e relutantemente ele aceitou."⁵⁴ Dessa forma, Allan retorna para o ambiente hospitalar devido ao avançado estágio em que a enfermidade se encontra.

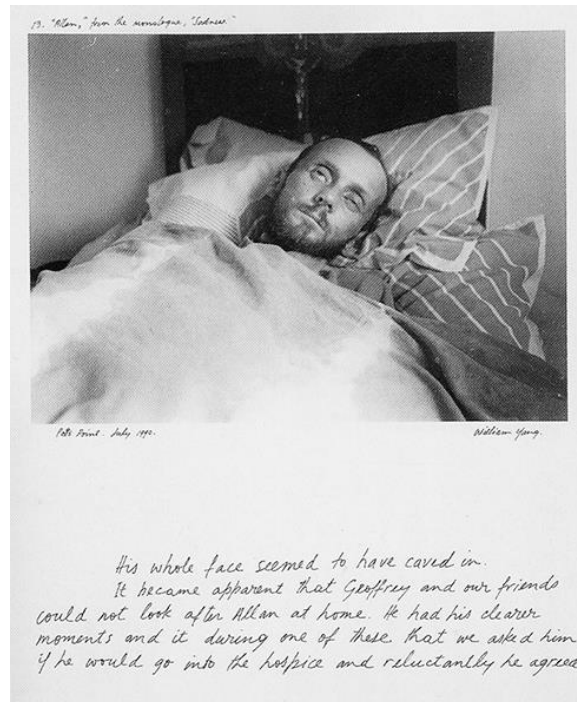


Imagem 46 - 13. "Allan" from the Monologue "Sadness", 1990, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don't leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

As duas próximas fotografias são semelhantes por apresentarem o retratado extremamente fragilizado no espaço hospitalar. Na primeira (img. 47), Allan se encontra sentado, coberto com uma manta e novamente, parece não focar seu olhar em nenhum objeto. A legenda relata que era difícil ouvi-lo. Seus amigos fizeram um rodízio para que ele sempre tivesse alguém próximo ao seu lado, e um dia, durante a vez de Yang, ele pediu para ser levado até a sala de televisão.

⁵⁴ T. A.: It became apparent that Geoffrey and our friends could not look after Allan at home. He had his clearer moments and it during one of these that we asked him if he would go into the hospice and reluctantly he agreed.

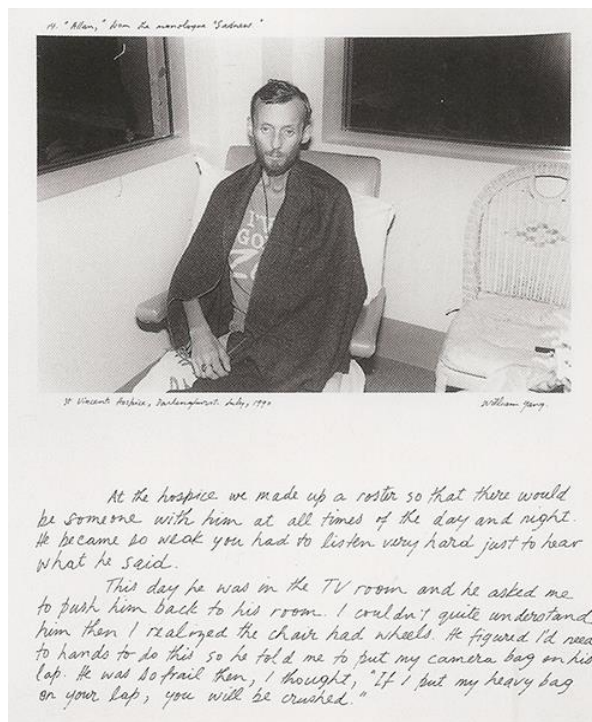


Imagem 47 – 14. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1990, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Na sequência da narrativa, a décima quinta fotografia, numerada como 14A pela continuidade dos acontecimentos narrados (img. 48), apresenta o corpo de Allan já na cama, fato ocorrido depois do que Yang relata:

Quando voltamos para o quarto, as enfermeiras estavam fazendo sua cama e nos pediram para esperar. Ele estava com a mão no braço da cadeira e coloquei minha mão sobre a dele. (Eu já tinha dito adeus a Allan semanas atrás, disse que eu o amava e ele tinha sorrido dizendo: "Isso é bom." Não era a resposta que eu queria. Na verdade, eu pensei: "Você sempre foi convencido.") Mas enquanto estávamos esperando, ele levantou minha mão à altura de seu rosto, e colocou levemente sua testa nela. Ele era jovem quando eu o conheci anos atrás, e nosso relacionamento tinha sido cheio de diversão, louco, emocionante, sexy, mas nunca terno... Até agora neste inesperado momento de graça.⁵⁵

⁵⁵ T. A.: When we got back to his room the nurses were making his bed and they asked us to wait. He had his hand on the arm of the chair and put my hand over his. (I had already said goodbye to Allan weeks ago, I told him that I loved him and he had smiled and said “That’s good.” It wasn’t the response I wanted, in fact I thought, “You’ve always taken everything for granted.”) But as we were waiting he lifted up my hand and when it was the level of his face he lightly dropped his forehead on it. He was young when I met him, years ago, and our relationship had been full of fun, zany, exciting, sexy, but never tender... Until now in this unexpected moment of grace.

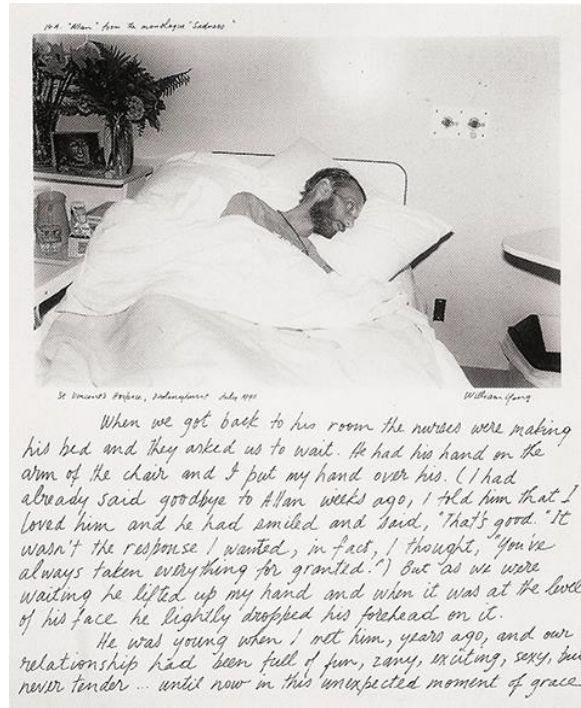


Imagem 48 – 14 A. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1990, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Esse delicado episódio, narrado por Yang mostra a proximidade e a trajetória em comum entre os dois. Para o fotógrafo, neste momento derradeiro de sua amizade, um novo tipo de sentimento parece manifestar-se na sua relação com o amigo, mediado tanto pela sua história em comum quanto pelo cuidado que este dedica em cuidar do enfermo. Como uma espécie de despedida, Allan parece retribuir o carinho recebido através de um gesto breve e intenso.

A penúltima fotografia (img. 49) apresenta o estado de coma em que Allan entrou em seus últimos momentos. O rosto emagrecido estava deitado no travesseiro de lado, com a barba crescida. Yang relata que a enfermeira tentou dar água a ele e que a mesma escorreu para fora da boca de seu amigo. Ele esperava que seu corpo estivesse frio, mas estava quente, como se estivesse com febre, além de apresentar intensa pulsação. Mais tarde, neste mesmo dia, Geoffrey informou a morte de Allan.

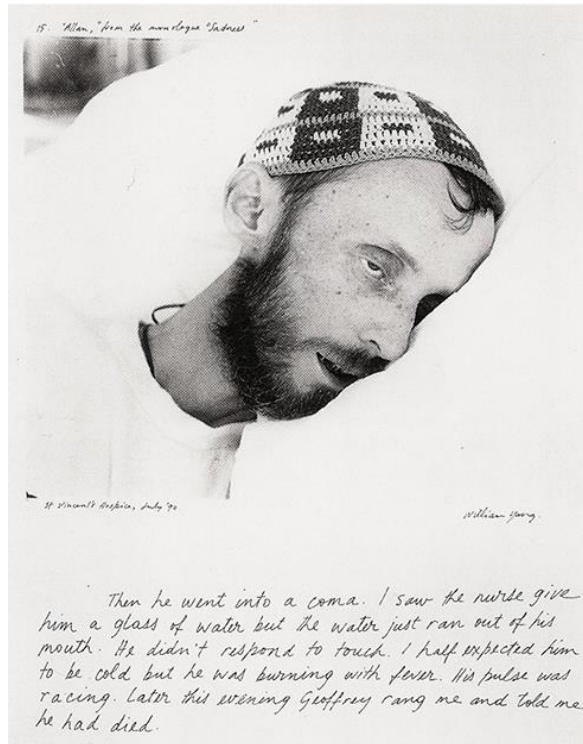


Imagem 49 – 15. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1990, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Gilbert Caluya (2006) discorre sobre essa imagem afirmando que seu contato com ela se deu primeiramente por uma edição do mesmo livro com o qual eu tive. Ao ver essa imagem ainda no colegial, ele ficou surpreso e assombrado. Não sabendo ao certo o que provocou tamanha reação, ele começa a descrever a imagem, destacando os olhos que não olharam, por vontade ou impossibilidade, para a câmera, e a boca aberta que evoca uma laboriosa respiração.

O travesseiro branco, que com sua textura lisa, destaca os elementos da pele de Allan também é comentado pelo pesquisador, que atribui sua percepção do travesseiro clinicamente alvo como uma aura angelical a um processo de higienização, no qual sua percepção buscaria neutralizar o doloroso ato de testemunho daquela situação. Por fim, ele afirma que “Quando me lembro desta imagem na minha mente, há duas coisas que se destacam: seu olho meio fechado e a curva do travesseiro pressionado contra seu rosto” (CALUYA, 2006, p. 84).⁵⁶ Os elementos estacados pelo autor apontam uma percepção apurada que compreende tanto o corpo de Allan, como a forma com que ele se materializa no leito. A marca no

⁵⁶ T. A.: When I remember this image in my mind, there are two things that strike me: his half-closed eye and the curve of the pillow pressed against his face.

travesseiro parece uma cicatriz metafórica, que emana do corpo em direção ao espaço.

A derradeira imagem da série dá prosseguimento à narrativa apresentando, entretanto, um corte cronológico, pois insere uma fotografia mais antiga, realizada em 1980 (img. 50). Surge então um Allan pré-aids, sadio e muito diferente do que se vê nas outras imagens que integram a série. Ao mesmo tempo em que esta imagem permite perceber o quanto todas as outras fotografias já apresentavam seu rosto um tanto quanto desfigurado, pode-se pensar que essa descontinuidade inscreve ao fim do trabalho uma conclusão para a narrativa que recupera a vivência de Allan antes da sua condição de portador do vírus HIV. É como se Yang quisesse evidenciar que para além da doença, existiu um indivíduo, um amigo querido, e não apenas mais um enfermo anônimo cuja vida foi levada pela doença.

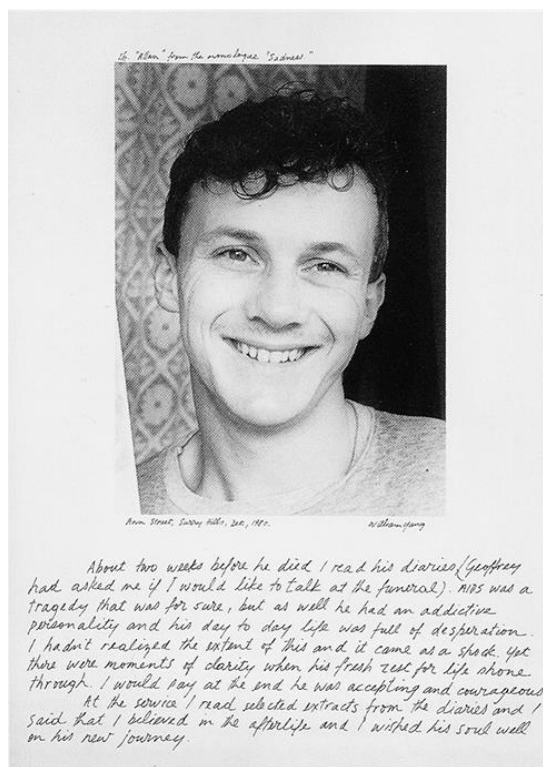


Imagem 50 – 16. “Allan” from the Monologue “Sadness”, 1990, William Yang. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don’t leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

O comentário que completa esta imagem fala sobre a leitura que Yang fez dos diários de Allan, do qual foram retiradas algumas das frases usadas em seu funeral, no qual o fotógrafo foi orador. Yang articulou a personalidade positiva de seu

amigo diante do desespero e da tragédia da aids, evidenciando que houve momentos melhores e piores nessa trajetória, e que Allan foi corajoso diante da aceitação de sua condição. Afirmando que acredita na vida após a morte, Yang desejou que sua alma estivesse bem para uma nova jornada.

4.2 A identidade atravessada pelo luto pela fotografia impura.

A elegia elaborada por Yang atende ao desejo de narrar a história de Allan referindo-se também à experiência do fotógrafo diante da doença. Dessa forma, os sujeitos envolvidos no processo de criação deste trabalho estão imbricados diretamente por relações que discutem também o seu processo identitário. Para Stuart Hall (2005), a identidade cultural na pós-modernidade caracteriza-se na oposição ao conceito de indivíduo unificado moderno. Para ele, uma série de alterações no *status quo* social desestruturou tanto a concepção do sujeito em direção a uma identidade fragmentada e deslocada, quanto modificou o status das paisagens culturais as quais esse sujeito se identifica e estabelece suas condições de pertencimento.

O autor elenca uma série de novos paradigmas que contribuiriam para a desconstrução da identidade moderna, denominando-os de descentramentos do sujeito. A teoria marxista, e principalmente o fato de Marx ter pontuado que o homem só faz história a partir das condições que lhe são dadas, propõe um deslocamento do sujeito em direção ao poder da estrutura, o que implica em uma desconstrução da ideia de sujeito que se tinha até então. São importantes para Hall (2005) também as considerações sobre o inconsciente propostas por Freud (2010a, 2010b), que descontroem a ideia de um sujeito inteiramente racional, já que o inconsciente atua por procedimentos diferentes do estado consciente, citando inclusive a fase do espelho, desenvolvida por Lacan e já referida a partir dos debates sobre o trabalho de Nicholas Nixon.

Os estudos linguísticos realizados por Ferdinand de Saussure são o terceiro descentramento apresentado pelo autor, pois apontam que a língua é um sistema social, no qual o sujeito se insere. Além disso, a multiplicidade de significados possíveis para uma mesma palavra ou signo remete ao tensionamento que a

diferença promove sobre a pretensão de um significado intrínseco e essencial, tanto nos signos quanto nos indivíduos. Da mesma forma, as considerações sobre o sujeito e o poder de Michel Foucault (2009a, 2009b, 2009c, 2009d, 2004) são aportes teóricos importantes para Hall (2005), por estabelecerem que existem poderes disciplinares que atuam sobre os indivíduos, mas que simultaneamente, estes promovem uma individualização dos mesmos com vistas ao seu controle. O processo de docilização e normatização do sujeito contemplaria a documentação de sua existência enquanto indivíduo, como forma de controle que permite a manutenção deste poder em uma dada população. Destaco dentre estes estudos a investigação que Foucault (2009a, 2009b, 2009c) desenvolve para investigar o dispositivo da sexualidade como um instrumento de controle dos corpos e desejos dos sujeitos.

Finalmente, o último descentramento apontado por Hall (2005) refere-se à influência do feminismo, como crítica teórica e também como movimento social. Para ele, além de se inscrever em um espectro mais amplo de reivindicações sociais que desenvolveram-se nos anos 1960, o feminismo foi um movimento baseado em uma pauta identitária, que promoveu o enfraquecimento da dicotomia entre público e privado, além de evidenciar a questão da diferença de gênero, desenvolvendo uma visão crítica dos discursos sociais que estruturam as mulheres em uma condição outra.

Todas estas considerações teóricas debatidas por Hall (2005) apontam para a complexidade das definições de identidade. Esses descentramentos apresentam algumas possibilidades para entender como as construções identitárias dos indivíduos são estruturadas por diversos procedimentos e que essas possibilidades estão sempre em constantes negociações e modificações. Desta forma, a construção identitária na pós-modernidade não seria estanque, transformando-se continuamente.

Isto posto, pode-se destacar que na produção de Yang há a presença de duas marcas identitárias importantes: sua ascendência chinesa e sua sexualidade gay. Entretanto, o próprio artista afirma que sua relação com a etnia a qual sua família pertence não era uma questão importante para ele, sendo desenvolvida posteriormente na sua produção poética. Este fato evidencia a inconstância das

identificações que promovem a identidade, pois elas não são fixas e estão sempre em constantes negociações e deslocamentos. Hall (2005) indica a importância das descontinuidades na manutenção das identidades e da articulação entre elas. Para Yang, houve um momento em que resgatar sua identificação com a cultura chinesa pareceu importante, assim como, em outros momentos, a proximidade com a cultura gay aconteceu de formas diferentes.

Gott (1994, p.34) afirma que o trabalho "Sadness reúne dois temas: a descoberta de William sobre sua herança chinesa e os rituais de morrer e da morte em Sydney".⁵⁷ Se é possível identificar nesta proposta um processo de recuperação da sua origem familiar e cultural enquanto um descendente de imigrantes, pode-se aferir também que deslocar sua atenção para a questão da morte causada pela aids no meio gay pode ser encarado como uma descontinuidade.

Levando em consideração que as imagens produzidas pelo artista sobre esta cultura eram majoritariamente festivas, vibrantes e positivas, já que correspondiam ao período anterior da disseminação da epidemia, o advento da aids promoveu uma drástica mudança no meio gay assim como no trabalho fotográfico de Yang referente a este tema. Se a identidade gay fora permeada pela festividade e a saída do armário como um ato político baseado no orgulho de sua identidade, agora esse grupo encontrava-se com outros componentes identitários, os quais referem-se à perda e ao luto causados por uma enfermidade.

É a este período e aos comportamentos sexuais praticados nele que Crimp (2004) refere-se quando afirma que além do luto relativo aos amigos e parentes que morriam em decorrência da aids, existia por parte da comunidade gay um luto referente à morte, ao fim dos tempos anteriores à epidemia, quando a sexualidade poderia ser exercida com maior liberdade e sem a sombra de uma doença que espreitava as suas práticas hedonistas, as quais segundo ele, estariam agora mediadas por um série de restrições, com foco especial no uso da camisinha. O autor baseia-se na concepção do luto desenvolvida por Freud (2010b, p.128), ou seja, como a "(...) reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc". Portanto, pode-se considerar

⁵⁷ T. A.: *Sadness* brings together two themes: William's discovery of his Chinese heritage and the rituals of dying and death in Sydney.

como luto esse sentimento de perda de uma geração interrompida pela enfermidade que modificou drasticamente sua sociabilidade e suas práticas sexuais dissidentes.

No texto em que se encontra esta definição, o emblemático *Luto e melancolia* (1917), o psicanalista austríaco busca a compreensão da melancolia patológica relacionando a ao luto, conforme o título enuncia. Ainda que ambos os estados refiram-se a um abatimento doloroso e uma cessação de interesse pelo mundo exterior diante da perda de um objeto amado, no luto o eu não é afetado, enquanto que na melancolia, existe uma diminuição da autoestima. Para Freud (2010b), o luto não deve receber nenhuma intervenção, já que não configura um estado patológico. Na melancolia, entretanto, a perda sofrida resulta em um ataque ao eu, motivado pelo descontentamento com o outro que está ausente como objeto amado.

Crimp (2004) esclarece que não pretende estabelecer uma psicogênese do ativismo da aids, mas sim, evidenciar nessa aproximação com a teoria freudiana possíveis caminhos para entender as práticas culturais relacionadas à enfermidade. Suas referências ao texto de Freud (2010b) estão presentes até mesmo no título de sua reflexão, *Luto e militância* (1989). Este jogo de palavras já anuncia o deslocamento que ele desenvolve como um dos pontos centrais de sua argumentação: para o historiador da arte e ativista, a simultaneidade do luto e da militância nos indivíduos gays ativistas que se confrontaram com a crise da aids não estaria contemplada na concepção do luto estabelecida pelo psicanalista que, conforme anteriormente mencionado, corresponde a um estado de resignação, abatimento e imobilização diante da perda. Crimp (2004) estabelece que as condições que estruturam o luto e a melancolia em Freud (2010b) não correspondem à experiência dos indivíduos gays diante da aids.

O primeiro ponto apresentado para corroborar a sua assertiva é o fato de que Freud (2010b) acredita que o luto se encerra em uma volta à normalidade. Entretanto, para uma minoria sexual, esta pretensa normalidade não existe diante do seu lugar social em permanente debate e disputa, pois a sua condição identitária é o enfrentamento de uma série de situações adversas. Assim, o conceito de normalidade só pode ser discutido a partir da condição social dos sujeitos ltuosos. Devido aos estigmas da doença e também em relação às práticas homoeróticas,

não foi possível, ou pelo menos não foi fácil para muitos indivíduos *gays* verbalizarem e manifestarem seu luto por aqueles que amavam.

Crimp (2004) relata o caso de um funeral no qual os amigos mais próximos do falecido, diante da discricção solicitada pela situação, não podiam manifestar seu pesar de forma veemente ou mesmo referirem-se à condição *gay* de seu amigo. Neste caso nem mesmo a normalidade está em discussão, mas sim, a impossibilidade de um luto pleno devido ao complicado contexto no qual se inseriam os enfermos que faleciam em decorrência da *aids*. A enfermidade e suas implicações geravam desconforto nesses indivíduos lutosos, os quais estavam sendo bombardeados tanto pela mídia quanto pelo próprio meio em que viviam. Para Freud (2010b) seria prejudicial interferir no luto, e justamente era o que acontecia através da violência discursiva à qual estes indivíduos lutosos estavam expostos. Ademais, Crimp (2004) estabelece um outro agravante neste sentido, baseado na estrutura do luto desenvolvida pelo psicanalista. Para Freud (2010b, p.129), o processo do luto se desenvolve da seguinte maneira a partir da perda:

O exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto. Isso desperta uma compreensível oposição — observa-se geralmente que o ser humano não gosta de abandonar uma posição libidinal, mesmo quando um substituto já se anuncia.

Crimp (2004, p.138) argumenta, entretanto, que essa confrontação com a realidade e com a ausência de um outro é complicada para os homens *gays* lutosos desse momento histórico, já que a possibilidade de que eles venham a compartilhar esse destino é incerta:

Para as pessoas com *aids*, os infectados pelo HIV e os que estão em risco significativo que não tem consciência de seu estado sorológico, satisfações narcisistas em ainda estar vivo poderiam sem dúvida nos convencer em nosso inconsciente, a abandonar nossos apegos. Mas como podemos dissociar nossas satisfações narcisistas em estarmos vivos da nossa luta para permanecermos vivos? E, na medida em que nós nos identificamos com aqueles que já morreram, como pode a nossa satisfação em estar vivo escapar da culpa por ter sobrevivido?⁵⁸

⁵⁸ T. A.: For people with *aids*, the hiv-infected, and those at significant risk whose sero-status is unknown to them, narcissistic satisfactions in still being alive today can persuade us, will undoubtedly persuade us in our unconscious, to relinquish our attachments. But how are we to dissociate our narcissistic satisfactions in being alive from our fight to stay alive? And, insofar as we identify with those who have died, how can our satisfactions in being alive scape guilt at having survived?

É através dessa relação de alteridade, na qual a distância entre os sujeitos é incerta e na qual o sentimento de perda anda lado a lado com a luta social, que Crimp (2004) busca estabelecer uma concepção de luto que prevê a militância como uma de suas faces, estabelecendo que o ativismo é uma forma de lutar pela manutenção da própria vida e também de lembrar daqueles que se foram.

Podemos, então, rever parcialmente a nossa ideia – e a de Freud – sobre a incompatibilidade entre luto e ativismo e dizer que, para muitos homens gays que lidam com as mortes pela aids, a militância pode surgir de conflitos conscientes dentro do próprio luto, como a consequência, por um lado, da "interferência desaconselhável e até prejudicial " diante do luto e, por outro lado, da impossibilidade de saber se o enlutado irá compartilhar o destino daquele que é objeto de seu luto⁵⁹ (Crimp, 2004, p.139).

Ainda que a culpa pela sua sobrevivência não apareça nos discursos de Yang, pode-se aferir que sua prática corresponde ao luto: não no momento em que a fotografia é produzida, pois todas as imagens de Allan foram realizadas com ele vivo. Entretanto, o processo de elaboração da sua projeção dialogada, assim como a sua própria realização compreendem um processo lutuoso. Mais do que isso, como indica Caluya (2006), é um processo lutuoso que abrange seus amigos e sua família, incluindo sua mãe e seu tio, cuja causa da morte é incerta.

A especificidade do luto pela aids apresentada por Crimp (2004) estabelece então uma questão identitária problemática e em deslocamento, que vai ao encontro da concepção de identidade na pós-modernidade defendida por Hall (2005). Yang é tanto um outro que aborda o amigo enfermo quanto se identifica com aquele que morre diante de si e de sua câmera, pois eles compartilham de uma série de proximidades, em especial, o fato de serem gays e de vivenciarem suas experiências juntos.

Esta complicada relação de definição entre os limites do eu e do outro problematiza também a noção do artista como etnógrafo de Foster (2014), incluindo neste debate uma outra questão: até que ponto alguém tão próximo ao outro que deseja etnografar – ou que vive a iminência de estar nesse lugar – poderia realmente estabelecer o distanciamento sugerido como requisito para promover uma

⁵⁹ T. A.: We can then partially revise our sense - and Freud's - of the incompatibility between mourning and activism and say that, for many gay men dealing with aids deaths, militancy might arise from conscious conflicts within mourning itself, the consequence, on the one hand, of 'inadvisable and even harmful interference' with grief and, on the other, of the impossibility of deciding whether the mourner will share the fate of the mourned.

relação satisfatória de mediação? O papel de Yang reinventa o lugar do artista como etnógrafo, colocando-o como alguém implicado no tema que investiga.

Craig Owens (2008) ao comentar sobre a fotografia e a alteridade, faz uma crítica ao fotógrafo que produz imagens de um outro social. Ao mencionar a recusa da artista Martha Rosler em fotografar pessoas pobres para referir-se a este tema, ele afirma que o tipo de fotografia que ela rechaça "(...) ignora o papel constitutivo de sua própria atividade, que é considerada meramente representativa (o "mito" de transparência fotográfica e objetividade fotográfica)"⁶⁰ (OWENS, 2008, p.111). Para o autor, apesar na benevolência inscrita no ato de representar aqueles que tem acesso negado aos meios de representação,

(...) inevitavelmente o fotógrafo funciona como um agente do sistema de poder que silenciou, em primeiro lugar, essas pessoas. Assim, eles são vítimas duas vezes: em primeiro lugar, por causa da sociedade e, em seguida, pelo fotógrafo que assumiu o direito de falar em seu favor.⁶¹ (Owens, 2008, p.111)

A delicada situação dos gays diante da epidemia, proposta por Crimp (2004), na qual não é possível estabelecer um distanciamento em relação aos enfermos isentos de referências a sua própria condição, coloca-o como alguém daquele grupo social que se propõe a representar. Obviamente, o fato de Yang não ser soropositivo estabelece uma diferenciação entre ele e Allan, mas o luto que ambos compartilham referente à morte do estilo de vida que desfrutaram coloca-os como semelhantes, ainda que estas identidades estejam tensionadas e em deslocamento. É difícil definir onde acaba o luto pelo amigo e onde começa o luto pelo período em que eles viveram, assim como as questões identitárias que os aproximam e o que os colocam como diferentes diante um do outro. É no embaralhamento destas identidades que este trabalho se inscreve.

Os elementos que destaco no trabalho de Yang, a questão identitária e o luto, são comentados por Caluya (2006). Entretanto, na sua visão a leitura desta série pela ótica de uma questão identitária de forte caráter biográfico colocaria em segundo plano a ideia de *Sadness* no que concerne à discussão da ética e da

⁶⁰ T. A.: (...) pasa por alto el papel constitutivo de su propia actividad, del que se sostiene que es meramente representativo (el "mito" de la transparencia y la objetividad fotográficas).

⁶¹ T. A.: (...) el fotógrafo funciona inevitablemente como un agente del sistema de poder que silenció, em primer lugar, a estas personas. Así, son victimas por partida doble: primero, a causa de la sociedad y luego por el fotógrafo el cual da por sentado el derecho de hablar em su favor.

política do luto como um trabalho artístico. Apesar de minha perspectiva contemplar estes dois elementos sem hierarquias, apostando na sua relação e simultaneidade, acredito que alguns pontos trabalhados pelo teórico podem ser positivos para a análise do trabalho de Yang.

Para ele, o fotógrafo recorre à estética realista, inscrevendo-a em relação à tradição do retrato. Ele recupera o conceito do “isto foi” de Barthes (2012) e as características indiciais em relação ao referente elencadas por Sontag (2011) para corroborar esse discurso, além de trazer a fala do próprio artista que afirma ter um estilo simples. A iluminação natural da maioria das imagens e as locações domésticas também são apontadas como elementos que atestam esta compreensão de sua prática fotográfica. É importante para Caluya (2006) definir a fotografia de Yang desta forma, pois ele apresenta sua argumentação advogando em favor de uma estética da simplicidade no trabalho do fotógrafo.

Entretanto, discordo desta visão. Ainda que o conteúdo fotográfico realmente siga este padrão de representação, ligado a uma visão essencialista e purista da fotografia, calcada na representação contínua da realidade e no seu caráter documental, este não é o único componente do trabalho poético de Yang. Todos os atravessamentos propostos por ele ao formatar a fotografia como parte integrante de sua performance, concebendo elementos como a projeção, a escrita e sua presença como parte constituinte do trabalho, não correspondem a uma estética da simplicidade. Sua proposta vai além de uma visão redutora e simples da fotografia, pois a relação entre fotógrafo e modelo, assim como entre a fotografia e os outros elementos que resultam na obra de arte, como a escrita, a projeção e a performance, estabelecem uma complexa rede de produção de significados.

No desenrolar do texto, é perceptível a razão que leva o teórico a defender este posicionamento. Ao aproximar a fotografia de Yang a uma visão ontológica da imagem fotográfica, ele apela para a proximidade que esta noção estabelece com a morte. Não é à toa que ele evoca as aproximações entre esses temas nas citações de Barthes (2012) e Sontag (2011). Não considero essa aproximação um erro. Na verdade, penso que ela é essencial para tratar da relação de trabalhos fotográficos que tratam da morte e do luto. Entretanto, em sua tentativa de estabelecer essa relação, o teórico parece não conceber todo o processo de Yang como uma obra de arte, abordando apenas a forma com que a fotografia é produzida, e não a sua

configuração total: projetada através de slides, atravessada pela escrita e comentada pela voz do artista, elementos que compõe sua configuração enquanto parte de uma *performance*. Sua visão é reducionista e parcial no que se refere às condições técnicas de constituição do trabalho neste ponto de sua argumentação, já que em outros momentos do artigo, ele analisa justamente os diversos atravessamentos conceituais e técnicos que o trabalho do fotógrafo comporta.

Ainda que a fotografia seja o ponto principal do trabalho de Yang, já que o mesmo afirma que todas as suas performances surgem a partir dos slides (TUDBALL, 1999), a intenção de Caluya (2006) é a de estabelecer como o trabalho de Yang articula o luto de uma forma pública e coletiva, e não só um luto referente à aids, mas também referente a um estado melancólico que corresponderia à situação de qualquer minoria que, devido à sua situação periférica, caracterizaria-se por um estado melancólico permanente. É a este grupo que o autor nomina como comunidade do luto. Entende-se então que para Caluya (2006) a forma de compartilhamento desses trabalhos é importante como uma prática artística que exprime a publicização do luto, assim como as relações que esse luto estabelece com grupos minoritários, tema discutido também por Crimp (2004), para quem não há normalidade nestes grupos.

Concordo com os apontamentos de Caluya (2006), quando este se refere à articulação entre o privado e o público, assim como à ideia de um estado de luto permanente naqueles que são excluídos socialmente. Entretanto, outros aspectos técnicos do trabalho de Yang, que são parte dessa articulação, são deixados de lado em sua análise, pontos que podem render uma série de discussões, como a relação das fotografias com a escrita.

Os relatos escritos revelam em alguns trechos a discussão sobre a imagem produzida tanto pelo artista quanto pelo retratado, como quando Allan quer aparecer sorrindo e Yang afirma que talvez essa não seja a melhor expressão para o amigo. Além disso, o testemunho do fotógrafo conta com frases de Allan, citadas direta ou indiretamente: ainda que as imagens tenham sido produzidas pelo fotógrafo, os discursos presentes na sua produção bem como nos textos e imagens que foram produzidos são resultado de uma produção colaborativa. Gott (1994) cita uma entrevista de Yang que ilustra essa relação:

A série de Allan é bastante completa. Algumas das fotografias dele são extremamente próximas. Ele colaborou comigo até o fim. Na verdade, em algumas de suas conversas delirantes em seu leito de morte, ele estava dizendo que esperava por mim para vir fotografá-lo. Ele imaginou que eu estava voltando para fazer isso⁶² (Yang *apud* Gott, 1994, p.28).

O entendimento dessa relação é facilitado pela estrutura escolhida para o trabalho, que contempla simultaneamente a fotografia e a escrita. A imagem figurativa é emoldurada pelas palavras que se encontram acima e abaixo dela: na parte superior, o título da obra; na inferior, o local e a data de produção da imagem, seguidos posteriormente pelo relato das condições de produção e outras referências à imagem.

Esta nota de rodapé, ou legenda, é produzida manualmente, o que poderia opor-se à mecanicidade da imagem fotográfica. Entretanto, quando pensa-se na etimologia da fotografia – escrita da luz –, a justaposição destas duas escritas compreende na verdade uma prática mista entre duas formas diferentes de escrever. Assim, a fotografia manifesta-se de forma impura, contemplando uma prática recorrente na produção artística pós-moderna. Ademais, ela contempla a contextualização da produção destas imagens como uma metanarrativa. Se Frizot (2012), afirma que a fotografia é o meio por excelência da articulação entre o privado e o público, pode-se pensar que a fotografia combinada ao texto escrito leva ao pé da letra a instituição de um diário testemunho de próprio punho. Aqui também a ideia de um luto público e coletivo preconizada por Caluya (2006) encontra eco na proposta desenvolvida por Yang.

Ao justapor tais práticas em uma mesma obra, Yang articula seu trabalho com uma vertente que compreende a produção artística, e neste caso especialmente a fotografia, como uma prática permeável que pode se contaminar com outras linguagens e métodos para atender aos anseios de produção de uma obra. Caluya (2006) discorre sobre esses cruzamentos na obra de Yang, apontando em seu trabalho para a apropriação e a ruptura com diversos conceitos:

Alguns desses gêneros já estão estabelecidos em diferentes histórias da arte: retratos e fotografia de paisagem, monólogos dramáticos, música contemporânea, biografia. Este trabalho também desestabiliza a dicotomia

⁶² T. A.: Allan's series is quite a complete series. Some of them are extremely close-up. He cooperated with me to the end. In fact, in some of his delirious talk on his deathbed he was saying he was waiting for me to come and photograph him. He imagined I was coming back to photograph him.

alta/baixa arte, através da incorporação de gêneros do cotidiano: a apresentação de slides em família, testemunhos orais e o documentário⁶³ (CALUYA, 2006, p.86).

Além disso, é importante lembrar que tais imagens não eram apresentadas em galerias no modelo da forma quadro, e sim compunham *performances* dialogadas, apresentadas em teatros e através de slides. Ou seja, a experiência do público com este trabalho é de outra ordem, pois compreende a presença do artista como interlocutor sobre as imagens que ele mesmo produziu, através da apresentação destas mediadas por um sistema de projeção.

Este meio de apresentar a imagem é importante pois define a presença da última fotografia da série de forma emblemática. Se, para a conclusão de sua narrativa, Yang recorre a uma imagem que apresenta seu amigo saudável, tal ato parece ainda mais potente para a construção de uma imagem derradeira que encerre seu projeto ao levar em conta a questão técnica e expositiva. Caso as imagens estivessem dispostas impressas nas paredes de um cubo branco, seria muito fácil voltar para as imagens anteriores da série, assim como se ela estivesse impressa em um livro: entretanto, quando o artista dispõe estas imagens de forma cronológica e as aciona, aquela que ele decide apresentar como última imagem articula-se com a memória das outras, mas conclui definitivamente a proposta. Obviamente, a memória pode estabelecer outras relações e mesmo reforçar a memorialização de outra imagem, mas deve-se apontar que essa descontinuidade temporal no trabalho de Yang é um dos fatores que manifestam o seu cuidado na produção de discursos sobre o amigo enfermo. Sua última imagem apresenta-o sorrindo, sem nenhum sinal da doença que encerrou seus dias.

Esta descontinuidade ao final da série é um dos exemplos de como a representação do enfermo não seguiu apenas um padrão: vimos Allan debilitado, mas também resistindo, feliz, triste, em diversas configurações. Ainda que as fotografias pareçam simples pela sua composição corriqueira e a presença de espaços cotidianos, elas abrangem uma série de elementos importantes, que vão desde objetos lúdicos, como a pelúcia do Gato Félix na primeira imagem, até a cama

⁶³ T. A.: Some of these genres are already established within different art histories: portrait and landscape photography, dramatic monologues, contemporary music, biography. It also destabilizes the high/low art dichotomy by incorporating everyday genres: the family slide show, oral testimonies and the documentary.

do hospital. Mesmo assim, o espaço hospitalar, que poderia ser asséptico, apresenta imagens nas paredes e a presença de pessoas próximas a Allan que o visitam e circulam por esse espaço. Entendo que, ao invés de tentar compor uma única identidade para Allan, Yang optou por multidimensionar a personalidade de seu amigo querido através de uma proposta que percorreu diferentes aspectos da personalidade e das condições de vida e resistência de Allan.

A proposta de Yang contempla a narração e o testemunho, temas abordados por Jeanne Marie Gagnebin (2006), que justifica a forte presença dos discursos memorialistas na contemporaneidade devido a nossa não inserção em uma tradição de memória viva, que se manifestaria pela oralidade de forma comunitária e coletiva. Diante da caducidade dos acontecimentos e existências nesse paradigma, os homens estariam desenvolvendo mecanismos de salvaguarda da memória. O trabalho de Yang, assim como o de diversos artistas contemporâneos a ele, corresponderia ao desenvolvimento destes procedimentos de salvaguarda da narração. Em *Sadness*, a articulação de um luto narrado e dividido com o espectador articula a simultaneidade da palavra escrita e da palavra falada. Segundo Gagnebin (2006, p. 11):

Desde Platão, o diálogo oral representa a vivacidade de uma busca em comum da verdade – e se esta última escapa da tentativa de sua apreensão, ela ao mesmo tempo se revela nessas palavras compartilhadas, mas efêmeras. A escrita, por sua vez, deseja perpetuar o vivo, mantendo sua lembrança para as gerações futuras, mas só pode salvá-lo quando o codifica e o fixa, transformando sua plasticidade em rigidez, afirmando e confirmando sua ausência – quando pronuncia sua morte.

Dessa forma, o procedimento desenvolvido por Yang articula a oralidade como estratégia vivaz, remetendo a um procedimento antigo de narração. Ao mesmo tempo, a escrita, tanto a da luz como a tinta, articula o desejo de perpetuar a memória, de manter algo vivo, ainda que essa transformação se opere na afirmação de sua ausência. Se Yang narra o luto de Allan e apresenta sua história em escritos e imagens, é porque ele não está mais presente.

Reed (2011) compara as fotografias de Yang e de Duane Michals, afirmando que ambas são similarmente elegíacas. Uma série do norte-americano (fig.51), composta por quatro fotografias, recorre também a escrita como interlocutora da imagem fotográfica. O título do trabalho encontra-se acima da primeira imagem, que apresenta um rosto masculino inclinado sobre uma superfície reflexiva. Abaixo dele,

a letra “A”, em caixa alta. Nas imagens subsequentes, simultaneamente ao encobrimento deste rosto por diversas flores, a legenda composta por outras letras soletra a palavra AIDS. Abaixo da última imagem, o artista assina sua obra.



Imagem 51 – The dream of Flowers, 1986, Duane Michals. Fonte: GOTT, Ted (org.). Don't leave me this way. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

Apesar de apontar o uso da palavra escrita junto à fotografia em ambos artistas, ele identifica que Michals cria uma série de imagens simbólicas para abordar a doença, enquanto Yang atua com uma proposta documentarista de registro do impacto da enfermidade. “Embora ele compare seu trabalho à poesia, Yang distancia-se do individualismo rarefeito de fotógrafos provenientes de escolas de arte, insistindo nas origens fotojornalísticas de seu trabalho e sua na visão documentarista do mundo real⁶⁴ (REED, 2011, p.212). Todavia, apesar destas diferenças, o teórico aponta a importância e representatividade dos trabalhos de ambos artistas para a produção de imagens sobre a aids nas artes visuais, opondo suas práticas ao trabalho de Nixon. A comparação entre Nixon e Yang é apontada também por Royce W. Smith (2007), que assim como Reed (2011), opõe a prática deslocada da realidade e da representatividade da aids produzida pelo fotógrafo norte-americano ao processo relacional do artista australiano. Para ambos, a elegia

⁶⁴ T. A.: Although he compares his work to poetry, Yang distances himself from the rarefied individualism of art-school-trained photographers, insisting on the photojournalistic origins of his work and its documentary insight into the “real world”.

de Yang parece atender aos anseios e à ética exigida das imagens que abordam os enfermos da aids.

A sobreposição de diferentes discursos parece indicar a multidimensionalidade e os deslocamentos que permeiam tanto a representação de Allan, como a construção identitária dele e de Yang, quanto a própria ideia de uma identidade da fotografia. No alvorecer da pós-modernidade, o fazer artístico, e neste caso em específico, o fotográfico, parece se revestir das mesmas características que Hall (2005) aponta em relação à construção das identidades: em permanente deslocamento, a fotografia de Yang transita entre a materialidade analógica de sua produção e a exibição através da projeção, permeada e atravessada por práticas que vão contra a ideia de uma ontologia ou uma caracterização pura do fazer fotográfico. Atravessada pelos anseios identitários e lutosos do artista, a fotografia desafia uma definição limitadora de sua identidade, em busca de uma desconstrução de seu purismo que abarque as suas possibilidades e significações ao final do século XX, tensionando suas limitações e relações com o campo da arte e com o campo social.

5 A AUTOBIOGRAFIA ATRAVESSADA PELA AIDS NA FOTOGRAFIA DE MARK MORRISROE

Em 2012 tive meu primeiro contato com o trabalho de Mark Morrisroe (Malden, 1959 – Jersey City, 1989) na Trigésima Bienal de São Paulo, exposição cuja proposta curatorial era apresentada pelo título ‘A iminência das poéticas’⁶⁵. Subi até o último andar do prédio, o qual concentrava um grande número de trabalhos fotográficos. Lembro que as fotografias do brasileiro Alair Gomes e do holandês Hans Eijkelboom estavam próximas dos trabalhos do fotógrafo norte-americano. Em comum, o fato de produzirem imagens nas quais o corpo é o protagonista, ainda que em diferentes configurações. Sua dimensão documental, apesar de também ser um ponto em comum, diferenciava ainda mais as proposições de cada um.

Minha impressão diante daquele recorte curatorial era inferir que, formalmente, o trabalho de Eijkelboom e Gomes pareciam organizados de forma semelhante, com fotos simétricas e sem nenhum tipo de intervenção sobre a superfície do negativo que as originou⁶⁶. Ordenadamente dispostos, seus trabalhos sugerem a serialidade e uma aproximação aos preceitos que envolvem a fotografia direta. Quando comparadas às fotografias de Morrisroe, resultantes de processos experimentais e artesanais permeados pela manualidade, muitas vezes com pequenas anotações ao redor das mesmas e contornos irregulares resultantes de diferentes exposições do negativo, manifesta-se uma descontinuidade explícita em suas poéticas. O contraste parece evidente nesta análise superficial. Todavia, uma análise mais apurada na comparação entre estes trabalhos pode ajudar a

⁶⁵ A exposição *Trigésima Bienal de São Paulo – A iminência das Poéticas* foi realizada entre os dias 7 de setembro e 9 de dezembro, contando com a curadoria de Luis Pérez-Oramas, André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva. Segundo Pérez-Oramas (2012), a curadoria propôs uma estrutura pautada pelo sentido constelar. Ao recorrer às constelações como metáfora, afirma que as escolhas dos curadores para elaborar estes agrupamentos podem ser consideradas arbitrárias, mas que elas apresentam possibilidades discutíveis, concebendo que outras organizações diferentes destas propostas poderiam ser estabelecidas entre os diversos artistas que integraram a mostra. Alair Gomes e Hans Eijkelboom pertencem à uma constelação, e Morrisroe à outra. Todavia, minha aproximação entre seus trabalhos talvez proponha outra constelação, que ao abordar o corpo e a imagem fotográfica, atenda à pluralidade de possibilidades aglutinadoras, evidenciada pela curadoria.

⁶⁶ Posteriormente, obtive a informação de que Alair Gomes também intervinha sobre seus negativos, ainda que esta não fosse uma prática facilmente identificável na imagem que resultava de tal processo.

compreender a dimensão da produção de Morrisroe, que é o objeto de análise deste capítulo.

As fotografias de Alair Gomes (Valença, 1921 – Rio de Janeiro, 1992) carioca conhecido principalmente pelas suas imagens homoeróticas, estavam presentes na exposição e representavam um dos temas recorrentes na sua prática fotográfica. Segundo o pesquisador Alexandre Santos (2008, p.59), “Foi em 1966 que o artista começou a aventurar-se na fotografia de rapazes na rua, produzindo longas sequências que o tornariam um dos precursores do homoerotismo fotográfico no Brasil”. Mesmo em outros trabalhos, como na sua série de fotografias de estátuas de museus, a produção das imagens atravessa o filtro do homoerotismo. Sempre é o olhar de um homem *gay* que orienta a produção desta imagem através de seu desejo.

Entretanto, esta pulsão de desejo é apresentada de forma organizada (img. 52) por séries rigidamente definidas. Santos (2008, p.60) destaca como as fotografias de rapazes foram objeto de uma sistematização completa proposta pelo seu autor, que as ordenou em três grandes categorias:

1. *Beach*, que compreende *Sonatinas, four feet* (Sonatinas a quatro pés), *Beach triptychs* (Trípticos de praia), *Serial composition* (Composição seriada) e *Friezes* (Frisos);
2. *Kids* (Garotos), composta por *Symphony of erotic icons* (Sinfonia de ícones eróticos), *Diário de Sumidouro* e *Fragments from Opus 3* (Fragmentos do Opus 3), dentro da qual há a série *Adoremus* (Adoremos);
- e 3. *Finestra* (Janela), na qual se encontram as subcategorias *A window in rio* (Uma janela no rio), *The course of the sun* (O curso do sol) e *The nostory of a driver* (A não-história de um chofer).

Tais subdivisões atestam a atenção e a preocupação direcionada para este grupo de imagens. O padrão dos corpos masculinos entre as décadas de sessenta e oitenta presentifica-se nas narrativas e sequências de fotografias de Alair Gomes. Eles evocam a beleza viril do corpo masculino, concedendo à essas fotografias do cotidiano um aspecto estético diferenciado. É uma grande ode ao corpo masculino, apresentado através de um olhar pautado por desejo e admiração.



Imagem 52 – Registro da Trigésima Bienal de São Paulo, 2012. Fonte: Autoria própria.

O trabalho de Hans Eijkelboom (Arnhem, 1949 –) também constitui uma coleção de corpos, mas suas séries são ordenadas por convergências cotidianas que ele identifica a partir da multidão. O fotógrafo trabalha em grandes cidades, captando imagens de pessoas nas ruas. Através da identificação de padrões da indumentária e da performatividade dos corpos destes indivíduos, realiza painéis (img. 53) onde estas imagens estão reunidas pela sua proximidade visual. Podem ser indivíduos portando casacos de pele e capuz, jaquetas vermelhas ou qualquer outra característica que possuam em comum.



Imagem 53 – Registro da Trigésima Bienal de São Paulo, 2012. Fonte: Autoria própria.

Como indica a pesquisadora Isadora Pitella (2013), o tema é escolhido pela sua presença dominante e pela sua repetição. Essas temáticas são agrupadas, podendo originar livros ou painéis fotográficos. Na *Trigésima Bienal de São Paulo*, estes agrupamentos estavam organizados em painéis que apresentam um número que variava entre cerca de uma ou duas dezenas de imagens. Apesar de serem registros corriqueiros, apresentando pessoas andando em grandes cidades, a forma de organização das mesmas é muito rígida, proporcionando uma visão sistematizada das paradoxais similaridades e individualidades nas sociedades capitalistas contemporâneas.

As fotografias de Morrisroe não se apresentam como as de seus pares no espaço expositivo e não mantêm uma linearidade visual semelhante. Não compõem séries agrupadas sobre um corpo/tema comum, não possuindo o rigor estético das obras de Alair Gomes e nem mesmo a centralização temática de Eijkelboom, ainda que estejam ordenadas no espaço expositivo através de aproximações que organizam alguns trabalhos em agrupamentos (img. 54). Entretanto, a questão da sexualidade latente em suas fotografias dialoga com as fotografias de Alair que transitam por esse discurso, já que ambos tratam de sexualidades desviantes da norma e também abordam a imagem do corpo erotizado.



Imagem 54 – Registro da Trigésima Bienal de São Paulo, 2012. Fonte: Autoria própria.

O trabalho de Eijkelboom, por sua vez, dialoga com o de Morrisroe pela apresentação do cotidiano como fonte para as produções das imagens. Ambos inspiram-se nesse contexto para produzirem tipologias. Os trabalhos de Morrisroe, entretanto, não tratam de um ambiente urbano impessoal, mas sim, apresentam a vida pessoal do artista, originando uma espécie de documentarismo autorreferente manifesto nos recorrentes autorretratos. Esta talvez seja a sua maior diferença em relação aos dois artistas com os quais compartilhou o espaço expositivo e curatorial: o elemento autobiográfico implicado na representação de si.

A narrativa dos aspectos pessoais do artista está profundamente relacionada com o que é apresentado em suas obras. Os relatos de sua vida contemplam uma série de desvios da norma que o caracterizam como uma espécie de *outsider*: uma família nuclear problemática, a prostituição, o trânsito entre a performatividade dos gêneros masculino e feminino, o uso de drogas e, ao fim de sua vida, a morte em decorrência de complicações relacionadas à aids.

A curadora Eva Respini (2015), ao introduzir uma seleção de obras do artista em um dossiê de temática *queer* na revista norte-americana *Aperture*, promove uma interessante abordagem da biografia do artista e do modo como ele e a crítica encaram esse aspecto em relação à sua obra. No primeiro parágrafo, apresenta o que chama de fatos sobre a vida de Morrisroe: seu nascimento em 1959 em Malden, Massachusetts, o fato de sua paternidade ser desconhecida, alguns fatos sobre sua carreira, o affair com Jack Pierson, que em 1978, chamava-se Johnatan, percorrendo também sua mudança para Nova Iorque em 1984, a descoberta de sua soropositividade em 1986 e sua morte em 1989, aos trinta anos de idade.

No parágrafo subsequente, ela aborda outros aspectos, da seguinte forma:

A seguir estão algumas histórias sobre a vida e a trajetória de Morrisroe. Ele era o filho ilegítimo do infame Estrangulador de Boston, Albert DeSalvo. Sua mãe era uma prostituta viciada em drogas. Ele fugiu de casa aos treze anos e foi levado por traficantes. Enquanto estava vestido de drag, foi baleado por um homem que percebeu que Morrisroe não era uma mulher. Ele foi baleado por alguém que estava traçando desenhos com uma arma em suas costas. Ele foi o tema de um filme *snuff* e deixado para morrer. E mais⁶⁷ (RESPINI, 2015, p.131).

⁶⁷ T. A.: Following are some stories about the life and times of Morrisroe. He was the illegitimate son of the infamous Boston Strangler, Albert DeSalvo. His mother was a drug-addicted prostitute. He ran away from home at thirteen and was taken in by hustlers. While turning a trick in drag, he was shot by

Na sequência desta série de acontecimentos e passagens surpreendentes, a autora cita o comentário do último companheiro do artista, Ramsey McPhillips, afirmando que Morrisroe era um mentiroso, assim como seus amigos também o eram. Suas histórias transitavam entre a realidade e a ficção, compreendendo-as simultaneamente diversas vezes. Respini (2015, p.131) conclui afirmando que “Mark Morrisroe era uma pessoa real e se tudo isso pudesse acontecer, só poderia ter acontecido com ele.”⁶⁸

Dessa forma, a realidade é colocada em tensão não só na obra, mas também na biografia do autor. Para Respini (2015), parece pouco importante saber se esses eventos ocorreram ou não, pois ao serem narrados pelo artista e por seus amigos, acabam por integrar a sua persona, e logo, constituem a sua personalidade. Ela discute essa questão quando comenta a existência de *Mark Dirt*, a personagem punk do artista, assim com a de *Sweet Raspberry*, drag que integrava o duo *Clam Twins* junto à *Tabboo*, interpretado pelo seu amigo Stephen Tashjian. Estas personagens eram incorporadas pelo fotógrafo em sua vida pessoal assim como em seus trabalhos artísticos, envolvendo-os de forma intrínseca na construção de sua identidade multidimensional. Em um caso que parece explicitar claramente o conceito de identidade pós-moderna na definição de Hall (2005), Morrisroe transita entre personagens claramente identificados como alter-egos e também produz outras personagens ao elaborar uma narrativa biográfica que oscila entre a realidade, o exagero dessa realidade e a sua modificação, passando também pela ficionalização e a invenção de narrativas. Dentre os aspectos abordados nestes trabalhos, o trânsito dos gêneros se destaca, possibilitando uma leitura associada a noção de *queer*.

O termo, disseminado a partir dos estudos da *Queer Theory*, suscita uma série de debates, compreendendo inclusive a dificuldade de definir esse campo e até mesmo a incoerência em delimitar através de uma definição fechada uma teoria pós-estrutural que pensa justamente a indefinição e a desconstrução de paradigmas como seu método de abordagem, como indica Ana Cristina Santos (2006). A teoria

a john who realized Morrisroe wasn't a woman. He was shot by a trick who was tracing drawings on his back with a gun. He was the subject of a snuff film and left for dead. And more.

⁶⁸ T. A.: Mark Morrisroe was a real person and if this happened at all it could only have happened to him.

queer propõe uma abordagem das identidades sexuais e de gênero que problematize o caráter social de sua construção. Ao afirmar que as identidades de gênero são frutos de construções sociais e que estas não dependem de qualquer norma biológica existente na natureza, a teoria *queer* se propõe a desconstruir tais identidades estanques para evidenciar as diversas possibilidades de manifestações dos gêneros e das sexualidades. O termo performatividade, discutido pela filósofa Judith Butler (2012a, 2012b, 2013) define o conjunto de práticas que configuram o exercício dos gêneros pelos sujeitos, compreendendo tanto a padronização destas práticas quanto a sua subversão. É através do exercício de suas performatividades que os sujeitos reforçam ou contrariam a normatização que busca definir e controlar seus corpos.

Surgida a partir dos estudos *gays*, lésbicos e feministas, a teoria *queer* aponta para a falácia do binarismo dicotômico entre masculino e feminino, propondo a compreensão de que existem diversas performatividades dos gêneros, e que elas podem ser pensadas para além de uma identidade fixa e rigidamente delimitada. Os termos mulher, homem, homossexual e heterossexual seriam esvaziados de suas significações correntes diante da vastidão de experiências e comportamentos vivenciados pelos indivíduos. O trabalho de Morrisroe, ao desconstruir estas dicotomias e apresentar uma iconografia do trânsito entre gêneros e sexualidades, pode ser entendido como uma fissura nos padrões hegemônicos que regem os sujeitos e suas práticas.

A elaboração biográfica de Respini (2015) destaca esse aspecto, o qual também é apontado por Brooks Adams (2011). Ainda que ele se oriente nas relações biográficas de Morrisroe sem supor a inverdade delas, não afirmando também a veracidade de nenhum ponto incerto, o autor discorre sobre aspectos identitários do artista compreendendo a construção de sua personagem. A fala de Pia Howard, quando afirma que "Se Mark não tivesse a arte ele teria sido um assassino em série" (Howard *apud* Brooks, 2011, p.128), evidencia a personalidade intempestiva no testemunho de uma pessoa próxima, contribuindo ainda mais para a construção identitária de um artista *outsider*, imagem que Morrisroe procurava construir através de suas práticas. Brooks (2011) recorre à biografia escrita por Theresa Gruber (2012) ao falar da mãe alcoólatra e depressiva, assim como sobre o pai, afirmando que o artista reivindicava ser filho de Albert De Salvo, o Estrangulador

de Boston, que de fato vivia perto do local de sua residência. Ele aponta ainda como o artista adotou o nome *Mark Dirt* e que ele se prostituiu para arrecadar fundos e comprar seu próprio apartamento. O episódio do tiro também é apontado pelo teórico como uma fato importante para a biografia de Morrisroe, que aos dezessete anos fora alvejado perto da coluna por um de seus clientes. A pesquisadora Megan Driscoll (2013) pontua a importância desse episódio por ter deixado Morrisroe manco, conferindo ao seu corpo uma marca permanente desse episódio.

Brooks (2011) também relaciona a obra do artista a sua biografia, compreendendo uma série de fatores importantes, como a relação com Pat Hearn. Afirmando que sua galeria era “o epicentro do cool” em Nova York, destaca a presença de Morrisroe em uma exposição solo realizada em 1986, que continha suas fotografias de negativos duplicados, pequenas impressões de *polaroids* e seus primeiros experimentos de quarto escuro, utilizando materiais apropriados de revistas pornográficas e outros impressos, que originavam fotogramas.

Entretanto, a parceria entre eles não era apenas comercial, apesar de se tratarem de uma galerista e um artista. Sua amizade e proximidade estão apresentadas nas fotografias que Morrisroe realizou, nas quais destacam-se a encenação de Hearn como *Kiki de Montparnasse* e *La Mome Piaf*, realizados em Paris no ano de 1981. Em *Pat as Kiki* (1985) (img. 55), Hearn apresenta-se em um local fechado, incorporando Kiki de Montparnasse, figura icônica da liberal Paris dos anos 1920. A figura corporal banhada pela luz que destaca seus pelos pubianos e o cenário parcialmente iluminado são emoldurados por uma série de signos: o nome da obra na parte superior, a data e a estação do ano em que a fotografia foi tirada do lado direito e abaixo, a assinatura do artista e a data de produção do trabalho. Além deles, uma série de manchas e outros pequenos signos foram desenhados, como os diversos ‘x’, pelo artista através da escrita realizada com o químico revelador sobre a superfície do papel fotográfico.



Imagem 55 - Pat as Kiki, fall 81 Paris, 1985, Mark Morrisroe, 10 x 8 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Este exemplo evidencia a amplitude dos procedimentos fotográficos utilizados pelo artista, que indicam o não purismo de seu trabalho, já que ele promove a apropriação de fotografias de forma anacrônica além de intervir na imagem até mesmo através da escrita. Quanto ao tema, evidencia-se a imagem do corpo e da sensualidade presente em seu entorno e o elemento biográfico que compõe sua obra. A fotografia de uma brincadeira realizada durante uma viagem com uma amiga passa a integrar o seu trabalho, um exemplo da relação entre sua vida pessoal e suas práticas artísticas.

Além de modelo e galerista, Hearn foi uma das principais responsáveis pela divulgação da obra de Morrisroe em vida e também no período subsequente à sua morte, por exemplo, nas três exposições individuais realizadas em 1994, 1996 e 1999. Ela foi a herdeira das propriedades de Morrisroe, o que incluía grande parte de sua produção artística. Infelizmente, ela faleceu aos 45 anos, em 2000, passando este espólio para seu marido, Colin de Land. Entretanto, com sua morte apenas três anos depois, parecia que a obra do artista poderia se perder "(...) como tantos

artistas cujas vidas e carreiras foram encurtadas pela aids, o trabalho de Morrisroe foi colocado em risco considerável" (ADAMS, 2011, p.127).⁶⁹

A venda deste espólio para a *Ringier Collection*, pertencente ao magnata da comunicação suíço Michael Ringier, em 2004, assegurou a preservação do trabalho de Morrisroe. Beatrix Ruf, a curadora da coleção, propôs a sua permanência no Fotomuseum Winterthur, em Zurique. O curador do museu, Thomas Seelig colocou arquivistas para organizarem a produção do artista, dentro os quais pode-se destacar Theresa Gruber. A partir do trabalho de catalogação chefiado por ela, foi possível dimensionar a coleção nas seguintes proporções:

(...) o trabalho de Morrisroe compreende cerca de 2.000 fotografias, incluindo 800 polaroids, 600 impressões de gelatina de prata, 200 C -prints e "impressões sanduíche" (invenção de Morrisroe, produzida por uma segunda exposição de uma fotografia, produzindo um negativo intermediário, e expondo o papel fotográfico através dos dois negativos prensados). Há também 60 cianótipos e impressões de goma (técnicas do século 19), caixas e caixas de efêmeras fascinantes (uma seleção deste material foi apresentada em Winterthur) e três filmes Super- 8⁷⁰ (BROOKS, 2011, p.127).

Esse dedicado trabalho de gestão do espólio desencadeou um processo de visibilidade para o trabalho de Morrisroe, retomando o interesse em sua obra. Um dos resultados diretos desse projeto foi o desenvolvimento das exposições deste acervo, destacando-se as individuais realizadas na Suíça, Alemanha, Estados Unidos e também, a participação do artista na *Trigésima Bienal de São Paulo*, em 2012.

Sobre o conteúdo desse acervo, que é analisado em parte nesta pesquisa, Adams (2011, p.127-128) destaca as questões que envolvem a sexualidade o o trânsito entre gêneros feminino e masculino como elementos importantes na produção do artista. "Interpretações de papéis e jovens em trânsito de gênero –

⁶⁹ T. A.: (...) like that so many artists whose lives and careers were cut tragically short by AIDS, Morrisroe's work was put in considerable risk.

⁷⁰ T. A.: (...) his oeuvre comprises about 2.000 photographs, including 800 polaroids, 600 gelatin silver prints, and 200 C-prints and "sandwich prints" (Morrisroe's invention, made by reshooting a photograph, producing an intermediate negative, and exposing the photographic paper through the two sandwiched negatives). There are also 60 cyanotypes and gum prints (19th-century techniques), boxes and boxes of fascinating ephemera (a selection of which was presented at Winterthur) and three Super-8 films.

artistas e outros – povoam fotografias de Morrisroe: pessoas de vinte e poucos anos tirando a roupa, vestindo saltos altos e perucas, experimentando identidades".⁷¹

Ele afirma que este era o contexto cultural da cidade de Boston ao final dos anos 70 e início dos 80, onde Morrisroe viveu até meados de 1984. Lá, ele estudou na Escola do Museu de Belas Artes, recebendo influências do movimento punk que estava em evidência nessa época. Além de Hearn, Nan Goldin, David Armstrong, Philip-Lorca diCorcia, Doug e Mike Starn compartilhavam com Morrisroe a alcunha de ‘Escola de Fotografia de Boston’, devido a uma exposição realizada em 1995 no *Institute of Contemporary Art de Boston - ICA*.⁷²

Entre 1975 e 1976, Morrisroe produziu o fanzine *Dirt*, cujo título derivava de sua persona punk, editado junto à sua amiga Lynelle White. As edições produzidas por fotocópias e coloridas manualmente eram distribuídas nas casas noturnas de Boston. Na sua primeira exposição solo, ocorrida em 1981 na galeria *11th hour* em Boston, apresentou fotografias preto e branco. Em *Untitled (1981)* (img. 56), apresenta um corpo preso em uma espécie de casulo de fitas e plástico, que possui apenas um pequeno cano por onde entra o oxigênio. Aqui, as práticas sexuais dissonantes da norma já estão presentes, em uma proposta que pode ser aproximada ao trabalho de Robert Mapplethorpe pelo tema, mas não pela abordagem técnica. A fotografia de Morrisroe é crua e não parece ter sido produzida em um estúdio. O precário colchão no qual o corpo respousa não apresenta sequer um lençol. É importante apresentar o corpo, revestido a ponto de ocultar sua identidade em prol de um fetiche de imobilização, dominação e submissão.

⁷¹ T. A.: Role-playing and gender-bending youths – artists and others – populate Morrisroe's photographs: 20-somethings getting naked, donning high heels and wigs, trying on identities.

⁷² Driscoll (2013) esclarece que o termo ‘Escola de Boston’ fora sugerido por Nan Goldin e acatado pela curadora da exposição, Lia Gangitano, que desejava promover uma exposição com Morrisroe. Como ele ainda não possuía prestígio bastante para justificar uma exposição solo, ela convidou Goldin e os outros artistas. Apesar de todos terem começado suas carreiras em Boston e de terem estudado na *School of the Museum of Fine Arts* ou no *Massachusetts College of Art*, nem todos trabalhavam juntos ou mesmo possuíam práticas semelhantes.



Imagem 56 - Untitled, 1981, Mark Morrisroe. Fonte: ADAMS, Brooks. Beautiful, dangerous people. Art in America. New York, Vol.99, n.3. p. 126-133, 2011.

Adams (2011) afirma ainda que a adolescência de Morrisroe foi registrada em *polaroids* e que as mesmas foram utilizadas posteriormente em suas impressões sanduíche, como nas imagens de Pat Hearn. "Há definitivamente uma defasagem de tempo, não visível à primeira vista, nestas obras" (Adams, 2011. p.128).⁷³ Em *Sweet 16: Little Me as a child prostitute* (img. 57), de 1984, Morrisroe utiliza uma fotografia produzida em 1975, que apresenta o corpo do artista nu em uma cama. O título está escrito na margem da *polaroid* junto a numerosas linhas e sombras produzidas pela impressão sanduíche.

⁷³ T. A.: There's a definite time lag, not visible at first, in these works.



Imagem 57 - Sweet 16 Little Me As a Child Prostitute, 1984, Mark Morrisroe. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

A assertiva de que se trata do artista jovem na época em que se prostituía discute no autorretrato a construção de sua sexualidade experienciada de uma forma específica, vinculada à prestação de serviços eróticos. Apesar da pose que apresenta o pênis como um dos elementos centrais a chamar a atenção na fotografia, Driscoll (2013), define em um conceito emprestado de Barthes (2012), a zona de pêlos pubianos como o *punctum* da fotografia, dentre outros fatores, por ser um signo da maturidade do corpo de Morrisroe, que talvez sem esse indício, pudesse parecer mais jovem. A ponderação da pesquisadora destaca o caráter ambíguo do corpo do fotógrafo que, simultaneamente, parece-se com o de uma criança mas também é sexualmente maduro.

Em *Blow both of Us, Gail Thacker and me, summer 1978* (1986) (img 58), estão presentes as mesmas questões técnicas: a recuperação de antigas polaroids e a intervenção manual na fotografia. Entretanto, Morrisroe não posa sozinho e nem mesmo está nu: sorrindo, parece ter procedido ao registro de um momento feliz no meio urbano com uma pessoa querida.

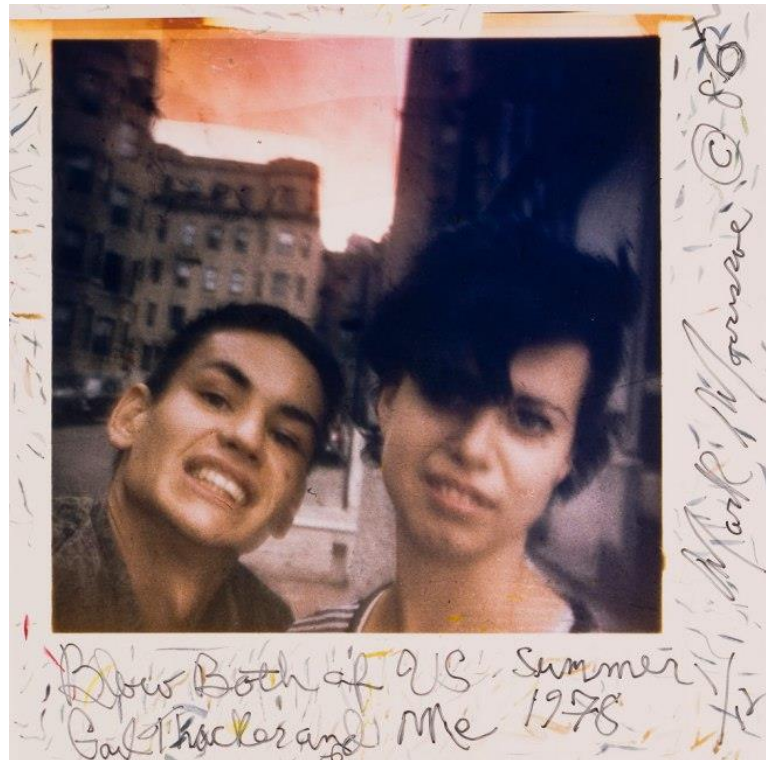


Imagem 58 - Blow Both of Us, Gail Thacker and Me, Summer 1978 1986, Mark Morrisroe, 40,5 x 40,5 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Nestes exemplos, estão apresentadas duas das principais questões de Morrisroe que envolvem sua proposta biográfica e que se combinam de forma intrínseca: a performatividade do gênero e da sexualidade e as relações com os indivíduos que habitam os mesmos espaços e tempos do fotógrafo. Essas temáticas atravessam também as obras *Self-Portrait (To Brent)* (1982) e *Fascination* (1982), que apresentam respectivamente, um autorretrato polaroid no qual o nu frontal do artista é endereçado nominalmente pelo recado escrito abaixo da imagem e um retrato de seu jovem amante Jonathan Pierson, que deitado em uma cama repleta de cobertas, está com o braço levantado para cima, sustentando nas costas de sua mão o pouso de um pequeno pássaro.

Segundo Adams (2011), os filmes em super-8 produzidos pelo artista, *The laziest Girl in Town* (1981), *Hello from Bertha* (1983) e *Nymph-O-Maniac* (1984), podem ser interessantes para a compreensão da iconografia das fotografias do artista. Seu alterego em *The laziest Girl in town*, *Sweet Raspberry* aparece também como uma trágica personagem olhando sobre o ombro em uma de suas fotografias

(img. 59). As marcas do processo manual de revelação incidem sobre o cenário indefinido onde Sweet laconicamente dirige seu olhar para a câmera, e logo, parece assim direcionar sua atenção para quem a observa.



Imagem 59 - Sweet Raspberry, Spanish Madonna [Self-Portrait], 1986, Mark Morrisroe, 20 x 16 cm.
Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Adams (2011) afirma ainda que a maior parte do bom trabalho de Morrisroe foi realizado em Boston. A partir da sua mudança para Nova York no meio da década de oitenta, para um apartamento repassado pelo artista Philip Taaffe, suas obras incorporaram novas práticas e sua vida pessoal tomou novos rumos. Talvez a melancólica expressão da persona *drag* de Morrisroe nesse retrato possa ser uma articuladora dos tempos anteriores e posteriores à sua realização.

A mudança de Morrisroe ocorre em um contexto de expansão do vírus da aids na população norte-americana, e, conseqüentemente, de retração das práticas sexuais libertárias que ele experimentava e abordava em seu trabalho. O contexto da chegada de Morrisroe é comentado por Linda Yablosky ao afirmar que "Quando Morrisroe chegou na cidade, era o começo do fim. Como um recém-chegado à festa, ele derreteu em uma cena que não havia percebido ele" (Yablosky *apud* Adams,

2011, p.130).⁷⁴ A expressão começo do fim refere-se neste caso ao espaço social em que Morrisroe estava inserido, mas serve também como metáfora para o seu próprio fim, já que em 1986, apenas um ano após sua chegada a Nova York, ele foi diagnosticado como portador do vírus HIV, vindo a falecer em 1989.

O tipo de obra que Morrisroe produziu em seus últimos três anos de vida é diferente do que ele produzira anteriormente, ainda que existam evidentes proximidades ou continuidades. Entre 1987 e 1989, grande parte de seu trabalho corresponde a fotogramas de colagens, produzidas com materiais apropriados e apresentando principalmente estes materiais negativados em sobreposições coloridas sobre fundos pretos. São representativos os fotogramas onde o artista utiliza-se de exames de seu prontuário médico, utilizando as radiografias como material de trabalho. Incluem-se ainda nesta lista os derradeiros autorretratos em pequeno número, apresentando o seu corpo fragilizado. São *polaroids* que datam dos seus dois últimos anos de vida.

É sobre estes dois agrupamentos de trabalhos – fotogramas e últimos autorretratos em *polaroids* – que este trabalho pretende esmiuçar sua análise. Deve-se compreender ainda que os fotogramas foram produzidos em improvisados laboratórios montados nos banheiros dos hospitais em que Morrisroe estava internado, o que evidencia sua pulsão criativa e a sua adequação ao espaço que possuía para produzir. Já não havia mais os amigos, as festas e todo aquele contexto que permeava sua vida e sua obra. Uma mudança de espaço muito mais restritiva acabara por modificar os padrões de sua produção, assim como os interesses e padrões das imagens produzidas pelo artista.

5.1 Táticas de fixação do corpo em fotogramas

O fotograma é um tipo de imagem fotográfica obtida sem o uso de câmera, através da ação da luz que incide diretamente sobre o papel fotográfico. Para a obtenção de imagens, são dispostos quaisquer objetos sobre o papel, os quais mediam a incidência da luz nessa superfície fotosensível. Não existe a produção de

⁷⁴ T. A.: When Morrisroe hit town, it was the beginning of the end. As a latecomer to the party, he melted into a scene that hardly noticed him.

um intermediário, o negativo, para depois promover-se a realização do positivo. O fotograma é uma prova negativa em papel, uma peça única.

Por essas características, esta modalidade de prática fotográfica é comumente considerada como uma espécie de processo artesanal em comparação com a fotografia com câmera. Ainda que os fotogramas estejam presentes desde antes da enfermidade, sendo possível identificar desde o início da carreira de Morrisroe a presença de processos alternativos para a produção de imagens fotográficas, eles se intensificam no período em que o artista se encontra enfermo e consciente de sua soropositividade. Identifico nessa guinada em sua produção uma forma de tratar do signo corporal de forma diferenciada, não apresentando diretamente a sua imagem e a de seus amigos, mas utilizando imagens apropriadas de outros corpos, além de apresentar sua própria corporalidade de formas alternativas, através da exposição de objetos, partes do corpo e de chapas de radiografias.

Esse progressivo aumento do número de fotogramas é simultâneo à diminuição de produção de fotografias *polaroids* e suas diversas impressões, um dos principais meios do artista utilizado para a produção de imagens. Se antes, mesmo em seus processos alternativos, como as impressões sanduíche, ele utilizava fotos suas e de seu cotidiano, apresentando amigos, amantes, suas performances *drag* e outros aspectos de sua vida, neste momento, a produção desse tipo de imagem diminui vertiginosamente e ele nem mesmo utiliza seu arsenal de fotografias próprias para produzir fotogramas, recorrendo a imagens apropriadas de materiais impressos diversos.

Todavia, esta série de rupturas não extingue algumas questões presentes no trabalho que o artista já havia desenvolvido até esta época, como a centralidade do signo corporal e a potência sexual destas corporeidades. Assim como o corpo, a aids também aparece de diferentes formas nestes fotogramas. Para fins de análise destas diferentes configurações e significações, opto por dividir os fotogramas⁷⁵ em quatro grupos, orientados pelos diferentes materiais que Morrisroe optou por colocar entre a luz e a superfície fotosensível do papel fotográfico: 1. apropriação de

⁷⁵ Foram utilizados para esta pesquisa os fotogramas pertencentes a Ringier Collection que estão catalogados na publicação Mark Morrisroe. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010. Desta fonte também provém os autorretratos que são analisados neste trabalho.

material impresso, com 22 trabalhos; 2. apropriação de radiografias, com 11 trabalhos; 3. apropriação de objetos, com 2 trabalhos e 4. uso do corpo, com 1 trabalho.

1. O primeiro grupo, mais numeroso, corresponde a fotogramas produzidos através de imagens provenientes de diversas publicações. São imagens apropriadas, não produzidas por Morrisroe, mas utilizadas pelo artista. No processo que envolve recortes, rasgos, sobreposições e silhuetas, identifico como um dos principais eixos de significação, o deslocamento que o fotógrafo promove ao utilizar corpos que não o seu, que não os de seus amigos e amantes para produzir imagens desejanter. É como se, diante da interdição que a enfermidade promovia, somente outros corpos pudessem dar conta desse tema.

Untitled (1987) (img. 60) é um trabalho com diversas cores e sobreposições: retângulos na parte inferior esquerda oscilam entre o azul e o rosa, destacando a imagem de uma escultura masculina. A forma clássica de seu corpo evoca o ideal de beleza greco-romana, com a musculatura definida evidenciada em sua afetada pose. Uma zona de cor circular na parte inferior direita equilibra a imagem, cobrindo parte dos retângulos e também do fundo amarelado da montagem. Uma outra figura humana, encolhida, está abaixada ao seu lado e parece alimentar-se do cacho de uvas que a altiva figura carrega. Trata-se de um fauno que compõe junto à imagem do deus Baco, numa imagem que apresenta a escultura de Michelangelo realizada entre 1496 e 1498.

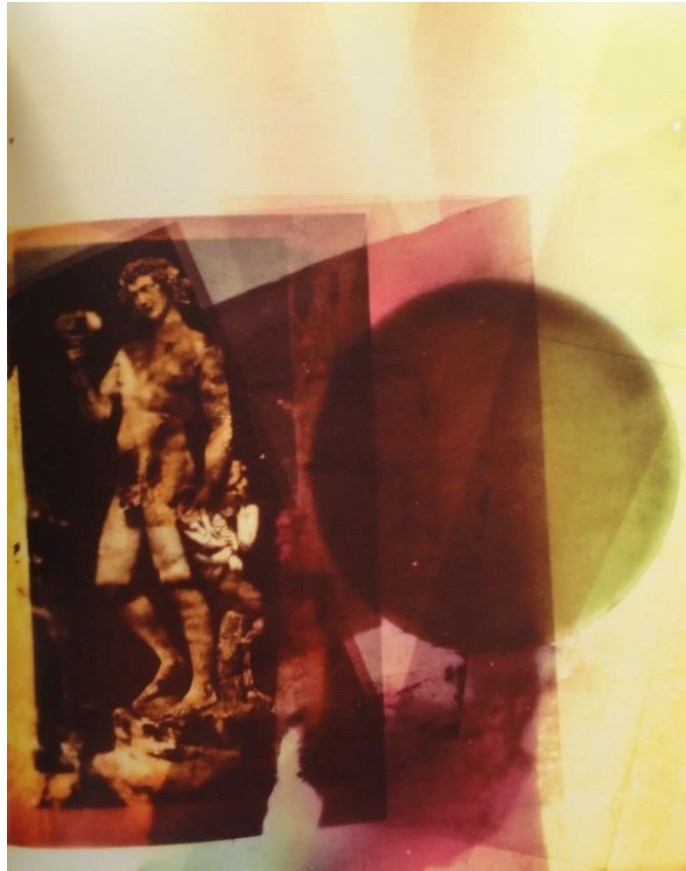


Imagem 60 – Untitled, 1987, Mark Morrisroe, fotograma, 35,7 x 28 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

A proveniência desta figura não é explícita, o que acontece com quase todas as imagens utilizadas nestes trabalhos. Todavia, em outra obra (img. 61), podem ser percebidos alguns dados mais concretos sobre a origem destes impressos. Um rosto masculino está coberto por pequenas estrelas. Dentro desse rosto, uma imagem erótica é sobreposta. Parece ser um homem se masturbando. Junto às estrelas que cobrem a metade direita da imagem, e conseqüentemente uma parte do rosto masculino, podem ser lidos uma série de chamadas de reportagens. Basta ler uma delas para entender de que se trata: “O ABC do Sadomasoquismo”, título que se refere a uma espécie de glossário de práticas sexuais não ortodoxas, tema que percorre a produção e a biografia do artista. Morrisroe justapõe o azul ao ocre neste fotograma, apresentando em uma versão espelhada o lilás e o laranja como tons escolhidos para tingir a imagem fotográfica.



Imagem 61 – Untitled, 1987, Mark Morrisroe, fotograma, 35,6 x 28 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Estas figuras claramente são provenientes de publicações que tematizam o erótico. É possível fazer essa afirmação pela presença de imagens deste tema, assim como pelas diagramações de texto que remetem a uma capa de revista. A presença simultânea de tantas imagens é um fator importante para compreender o trabalho de Morrisroe: o processo de produção do fotograma fixa aquilo que é projetado sobre o papel fotográfico através da incidência da luz. No caso de imagens de revistas, o que é fixado é a combinação entre as imagens de ambos os lados da folha escolhida. Dessa forma, as sobreposições de Morrisroe provém tanto da sua manipulação, ao sobrepor diferentes impressos, assim como também podem ser resultado da condição física destes materiais, que apresentam imagens na frente e no verso da folha. As páginas misturam-se então de diferentes formas.

Se nestas duas imagens o corpo e a sua erotização são sugeridas de forma discreta, ela é mais explícita em outros fotogramas. *Untitled* (1987) apresenta recortes de práticas eróticas entre homens, em quatro imagens justapostas aos

pares, levemente inclinadas em um fundo verde intenso. Esta ordem parece evocar o formato de uma janela com quatro vidros separados por uma estrutura de cruz, ainda que algumas figuras atravessem essa delimitação, provavelmente oriundas do lado oposto do papel que produziu o fotograma. A referência principal aqui não é a questão do sadomasoquismo, mas sim o fetiche, evidenciado pelos quepes, únicos elementos de indumentária identificáveis nos modelos, com diversos uniformes relacionados às fantasias *gays* baseadas em determinadas profissões. As sobreposições elaboradas pelo fotógrafo dificultam a definição dos indivíduos, tornando-os um emaranhado de corpos. Ao centro, uma figura masculina se destaca, também portando um quepe. A imagem mais clara é a que se encontra na parte superior direita, na qual o corpo dos homens encontra-se tomado pela cor verde do fundo.

O tema do fetiche está presente também em *Sailors I* e *Sailors II* (1987) (img. 62), duas imagens de marinheiros e os únicos fotogramas que possuem título específico. Na primeira, dois marinheiros em preto lado a lado, nos quais destacam-se seus cabelos e lenços, únicos elementos brancos da composição, que se misturam ao fundo de mesma cor. As duas figuras negras estão próximas o bastante para sugerir uma tensão sexual, ainda que estejam vestidas. Na verdade, é o fetiche que reside na indumentária que agrega essa tensão à dupla. Na segunda cena de inspiração marítima, uma moldura negra envolve a imagem em negativo de um marinheiro vestido. Sobre ela, dois fragmentos de sensuais marinheiros seguram seus chapéus com as mãos, nus, exibindo seu corpo torneado em negativo. Da imagem superior, se estende uma rede de pesca que percorre partes dos outros corpos, unindo-os por um elemento de captura, instrumento de trabalho ligado ao mar.



Imagem 62 – Sailors I e II, 1987, Mark Morrisroe, fotogramas, 35,3 X 27,6 cm e 35,6 x 27,9 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

A informação de que muitas vezes essas imagens provêm de revistas eróticas pode indicar que essas sobreposições operam-se com imagens dos mesmos rapazes. É recorrente em publicações desse tipo a presença de ensaios fotográficos, que contam com diversas fotografias do mesmo modelo, muitas delas apresentando o indivíduo vestido e o seu progressivo desnudamento. Dessa forma, talvez todas as imagens sobrepostas de marinheiros pertençam a um único ensaio e ao mesmo modelo. Algo semelhante ocorre em *Untitled* (1987), um diagrama de recortes de diversos corpos masculinos. Dispostas no fundo negro, as imagens que parecem pertencer ao mesmo indivíduo, oscilam entre tons amarelos e cinzentos, compondo um mosaico ordenado, no qual as imagens de bordas retas invadem partes das outras, entrelaçando os corpos, mas mantendo-os visíveis e identificáveis. O corpo sexualizado do jovem modelo está nu ou em pequenos trajes. A semelhança entre todos os sujeitos que compõem a cena contribui para que eu acredite se tratar de um só modelo, cujas fotos de um determinado ensaio foram apropriadas por Morrisroe para a construção desse fotograma, no qual ele interviu com pintura manual.

Todavia, nem sempre seu método permite a identificação dos corpos apropriados. Dois fotogramas, também sem título e realizados em 1987, apresentam

formas tão intrincadas que se torna difícil identificar os corpos ali presentes. Combinadas através de cores vibrantes e negativadas, estas composições exibem um extremo das experimentações formais de Morrisroe em relação ao signo corporal: o ocultamento através da abstração pictórica que originou o fotograma.

Gostaria de destacar dentre as diversas experimentações do artista, dois trabalhos (img. 63) que apresentam o contorno de corpos como espaços de visualidade para outros corpos em seu exterior, como se abrissem janelas na superfície do fotograma para se exibirem, fato proporcionado pela existência de imagens nos dois lados das publicações utilizadas pelo artista.



Imagem 63 - Untitled, 1987, e Untitled, 1987, Mark Morrisroe, fotograma, 35,6 x 27,9 cm e 50,4 x 40,3 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

No primeiro, Morrisroe recorre ao uso do contorno do corpo, colocando uma figura masculina em meio a uma composição amarelada cheia de respingos e texturas. Em seu peito, envolve em manchas, a presença de um corpo suspenso e preso por faixas. O segundo contém esse mesmo contorno, compondo com outros três. Em comum, todas estas sombras trazem a presença de outros corpos em seu

interior. A textura do fundo é semelhante em ambos os trabalhos, ainda que suas cores sejam diferentes.

Esta metáfora de um corpo que agrega outros dentro de si é proporcionada pelo recorte de imagens de revistas. O que de um lado da página representa o contorno de um indivíduo, no outro, corresponde a presença de fragmentos corporais. Nestes dois trabalhos, é importante pontuar que o artista realizou o recorte desses contornos, combinando-os sobre uma superfície de manchas, diferente do que realizou em outros fotogramas, nos quais talvez tenha produzido imagens com páginas inteiras.

A presença da figura feminina também é marcante nesse grupo de trabalhos. Em *Untitled* (1987) (img. 64), a imagem de duas mulheres em negativo sobrepõem-se em um fundo negro. Um coelho no ombro da mulher de cabelos curtos segura uma cartola. Ao fundo de seu corpo inclinado, veem-se persianas e à frente, um pequeno texto que descreve uma mulher chamada Suzi Collins. Seu sexo está oculto pela sobreposição da outra figura na porção inferior da imagem.



Imagem 64 – *Untitled*, 1987, Mark Morrisroe, fotograma, 35,3 x 27,6 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Figuras femininas estão também em um fotograma de tom alaranjado opaco, que apresenta uma mulher em roupas íntimas. Enquanto uma está apoiada em pé, outra agachada amarra suas pernas. No corpo desta que amarra, ainda é possível identificar outras imagens femininas sobrepostas, que vestem longas meias e salto alto. Novamente, no interior do contorno de um corpo, outros emergem. Em outro fotograma, (img. 65), Morrisroe recorre a uma diagramação que desenha uma espécie de história em quadrinhos ao justapor uma série de fotografias de mulheres amarradas, possivelmente extraídas de alguma revista erótica de *bondage*⁷⁶, composta por seis imagens, simétricas no seu encaixe, mas completamente irregulares em suas bordas laterais, que parecem ter sido delimitadas, ora por recorte de tesouras, ora por rasgos manuais.



Imagem 65 - Untitled (1987), Mark Morrisroe, fotograma, 35,2 x 27,2 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Em negativo, os corpos são banhados pelas cores rosa e azul. Como ocorre em tantos outros fotogramas do artista, estas cores são o cenário em que o corpo

⁷⁶ Fetice sexual relacionado ao sadomasoquismo no qual o ato que orienta o prazer é amarrar ou imobilizar o parceiro ou pessoa envolvida.

está, mas também o invadem em algumas partes. As figuras femininas estão amarradas de diferentes maneiras, em forma de cruz, x e até mesmo de ponta cabeça. Todavia, o tratamento que Morrisroe concede às fotografias oculta a maior parte dos apetrechos sadomasoquistas que revestem estes corpos: suspensos no espaço, os corpos parecem flutuar em etéreas zonas de cor. Efeito semelhante é encontrado em outro fotograma, no qual duas figuras masculinas encontram-se suspensas em um fundo esverdeado. Ainda que possam ser identificadas algumas correntes, a estrutura de sustentação está oculta.

O recorte, presente em algumas destas imagens do corpo suspenso, possui uma configuração específica em outro grupo de imagens que apresentam o corpo masculino erotizado. São oito trabalhos nos quais o corpo é cercado por cortes ou rasgos, que ora assemelham-se a uma aura, e ora invadem a representação corporal, ocultando até mesmo seu caráter figurativo.

Na primeira obra, são sobrepostos dois corpos que se intercalam por zonas de cor, onde é possível identificar sua natureza mais em razão do contorno do que pelo detalhamento da imagem. Ao redor deles, uma série de cortes sinuosos no material que foi exposto à luz cria uma textura próxima a listras. Essa configuração ocorre também na imagem de dois corpos, uma verde e outra amarela, que originam uma espécie de híbrido (img. 66), que parece ter a parte superior do corpo voltada para a frente enquanto a inferior está de costas. A delicada sobreposição coloca em cena a mão de uma destas figuras, que parece estar apertando a coxa da outra. Sobrepostos, eles estabelecem uma série de relações ao coexistirem sobre a mesma superfície. Corpos definidos, oriundos de revistas eróticas, que parecem dar conta da representação do signo masculino que Morrisroe utilizou em seu trabalho frequentemente em outros tempos. A sobreposição entre as regiões que cercam o pênis e o ânus das figuras sugere um contato entre duas partes do corpo que aproximam-se no ato de penetração.



Imagem 66 - Untitled, 1987, Mark Morrisroe, fotograma, 35,7 x 27,5 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Diferente do fotograma anterior, em que existe a retirada de parte do material picotado para a obtenção de listras, nessa obra Morrisroe opta por manter contorno do material recortado anexo à imagem, o que gera uma espécie de franja. Alguns pedaços soltos podem ser identificados pela cor branca, espalhados pela composição.

A terceira obra desta configuração apresenta um corpo masculino sem identificação do rosto, como a maioria dos fotogramas (img. 67). Sobre sua superfície, é possível notar os recortes produzidos no negativo, tal como os das outras imagens. A aura que parece evocar linhas de ação, recurso gráfico comum no desenho para indicar movimento, foi produzida através do corte da imagem. As pequenas falhas, como estes recortes que se dobram sobre o rosto, ao mesmo tempo que destacam a imagem do corpo, desconstroem tudo ao seu redor, picotando também algumas partes do indivíduo, como é o caso da cabeça e do braço direito. Sua pose ativa, com as mãos sobre as coxas e exibindo seu pênis murcho é emoldurada por um fragmentado espaço que também começa a invadí-lo.



Imagem 67 – *Untitled*, 1987, Mark Morrisroe, fotograma, 35,6 x 27,9 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Em outro fotograma que apresenta uma configuração semelhante, a imagem encontra-se duplicada, reproduzindo o padrão de recorte em franja. Os glúteos e as pernas sobressaem-se pela coloração contrastante com o verde claro da imagem picotada. Esse tipo de corte é levado ao extremo em outros dois trabalhos. Em *Untitled* (1988) (img. 68) o procedimento impossibilita a visualização da imagem impressa em sua superfície. Ainda que seja possível identificar zonas de cor e contrastes, a desconstrução do corpo se materializa violentamente. Se em outros fotogramas os cortes cercavam os indivíduos e flertavam com a desconstrução dos mesmos, nestas fotografias, eles atravessam os corpos de forma completamente destruidora. O trabalho em tons amarelados é muito semelhante a outro fotograma de tons arroxeados, produzido no ano anterior.



Imagem 68 – Untitled, 1988, Mark Morrisroe, fotograma, 36,6 x 28 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Em outras duas imagens, o corte mecânico dá lugar ao rasgo realizado manualmente. Os contornos disformes atestam que essas intervenções foram realizadas pela mão humana. As cores vibrantes, características dos fotogramas de Morrisroe estão presentes, assim como os corpos masculinos, parcialmente rasgados e encobertos pelas dobraduras que o papel ocasionalmente apresenta. Penso que o corte realizado pelas mãos, sem a mediação de um instrumento, corresponda a uma emergência maior em providenciar a destruição, ainda que parcial, destas imagens. É um procedimento em que o corpo entra em contato direto com a imagem, aproximando estas duas materialidades.

A sobreposição de imagens diferentes⁷⁷ em uma mesma fotografia destaca-se como uma novidade na produção de Morrisroe. Além disso, tal procedimento é realizado com imagens apropriadas e não com imagens suas ou de seus amigos, ainda que suas composições reflitam o espaço em que ele vivia. Existe uma mudança nos indivíduos representados e no procedimento, mesmo que o protagonismo do signo corporal se mantenha. Além disso, os corpos que

⁷⁷ Nas impressões sanduíche, Morrisroe realizava a sobreposição de imagens idênticas.

anteriormente possuíam identificação pelo rosto e ou pelo nome escrito ao redor da foto ou presentes no título estão ausentes. A maioria das imagens não indica o nome dos indivíduos representados e nem possibilita a identificação pela imagem. Elas compõem um série de corpos não identificados, que foram sobrepostos, recortados e rasgados por Morrisroe.

2. O segundo grupo de fotogramas analisados são seus trabalhos com radiografias que possuem uma outra dimensão em relação à imagem corporal: se nos trabalhos de apropriação de revistas Morrisroe apresenta sujeitos sem identificação, em suas apropriações de exames médicos ele transcende a representação do seu próprio corpo ao apresentar uma outra camada de si: sua estrutura óssea. Mesmo não se apresentando seu de forma evidente e facilmente identificável, essas imagens possuem relação mimética com a representação do corpo do artista, em oposição aos outros fotogramas.

O trabalho *Untitled* (1987) apresenta o raio-x do peito do artista, suas costelas, parte do queixo e dos braços em um formato retangular. Os tons em cobre, cor tanto dos ossos quanto do contorno da chapa de raio x, são opostos ao branco que ocupa o vazio causado pela invisibilidade de sua carne, atravessada pelo processo radiográfico. Sobre a imagem, algumas manchas pretas que recaem sobre a superfície escrevendo uma trajetória de gotejamentos que podem ser oriundos do efeito de algum químico fotográfico respingado.

Outro fotograma (img. 69) apresenta também um vista frontal do peitoral. A borda deixada pelo artista ao redor do fragmento do exame e o contraste com as cores claras presentes na composição remetem à radiografia na caixa de luz do consultório médico. Através do processo fotográfico, Morrisroe fixa a imagem do corpo, incorporando outros elementos. Na referida obra, o espaço dos pulmões é azul, possuindo também em seu interior algumas formas geométricas arroxeadas. No canto superior direito está a ficha de identificação do exame.



Imagem 69 – Untitled, 1988, Mark Morrisroe, fotograma, 50,5 x 40,3 cm . Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Produzidas também em 1988, três outras obras (img. 70) abordam essa parte do corpo. A primeira tem tons de azul, amarelo e vermelho colorindo o interior do corpo do artista, que está de perfil. É curioso analisar o quanto esse recorte induz à uma certa abstração do interior do corpo. Nas outras versões, a imagem mantém-se, sendo alterada apenas a coloração: uma em tons de vermelho e outra em tons de amarelo. Importante destacar que a alteração do pigmento altera também a conformação das vísceras e estruturas internas do corpo do fotógrafo.

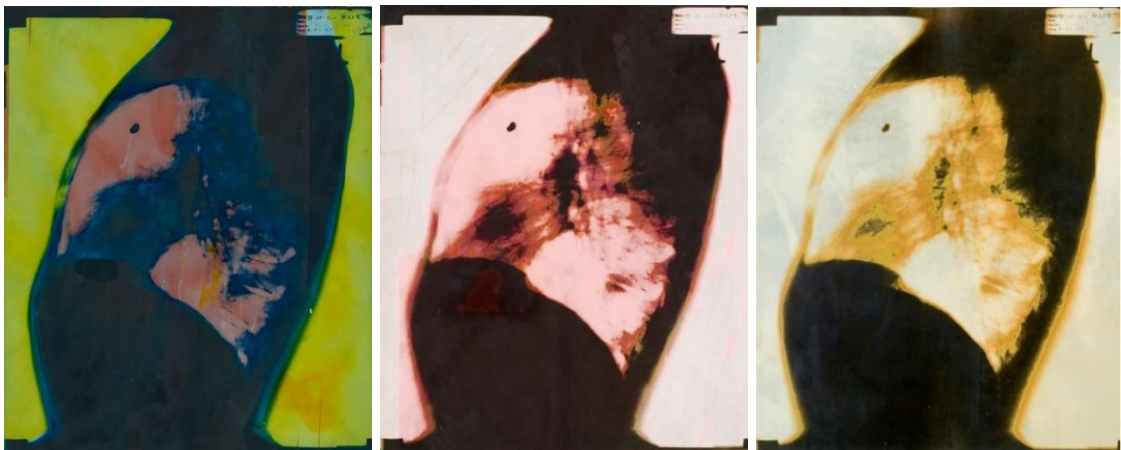


Imagem 70 – Untitled, 1988, Mark Morrisroe, fotograma, 43,3 x 35,5 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Além do torso, outras partes do artista foram protagonistas destes fotogramas. Em *Untitled* (1987) (img. 71), a estrutura óssea de seu braço está parcialmente evidente. As pontas dos dedos exibem seus ossos, mas a carne que os reveste aparece de forma translúcida. A base da mão e o pulso parecem sólidos, como se ao invés de ser bombardeado pelos raios-x, Morrisroe tivesse a mão progressivamente decomposta a partir de sua extremidade.



Imagem 71 – *Untitled* (1987), Mark Morrisroe, fotograma, 25,4 x 20,4 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Seu crânio duplicado de forma espelhada em *Untitled* (1987), origina uma estrutura dupla, mas na qual cada lado possui diferentes matizes. A região ocular, assim como a nasal, apresentam uma curiosa configuração, pois seus espaços esvaziados dão lugar a tênues estruturas, que evocam a fumaça ou delicadas fibras. A sugestão de um corpo decomposto aparece sutilmente quando, da ausência da fisicalidade maciça da carne, ela parece evanescer e desprender-se dos ossos, em

um processo que pode ser comparado ao que ocorre na pele dos enfermos pela aids que vão emagrecendo progressivamente

Outros dois fotogramas (img. 72) apresentam o crânio duplicado em uma forma ainda mais abstrata. A imagem é a mesma em ambos, alterando-se apenas a coloração do fundo: azulada ou acizentada. As letras L e R em lados opostos indicam que a radiografia corresponde aos lados esquerdo e direito (*left e right*, em inglês) da mesma porção corporal. Neste emaranhado de zonas amarelas e brancas, podem ser identificados ao centro os dentes duplicados. A partir deles, é possível aferir outras estruturas que formam essa instigante estrutura que conduz os ossos de Morrisroe à abstração.

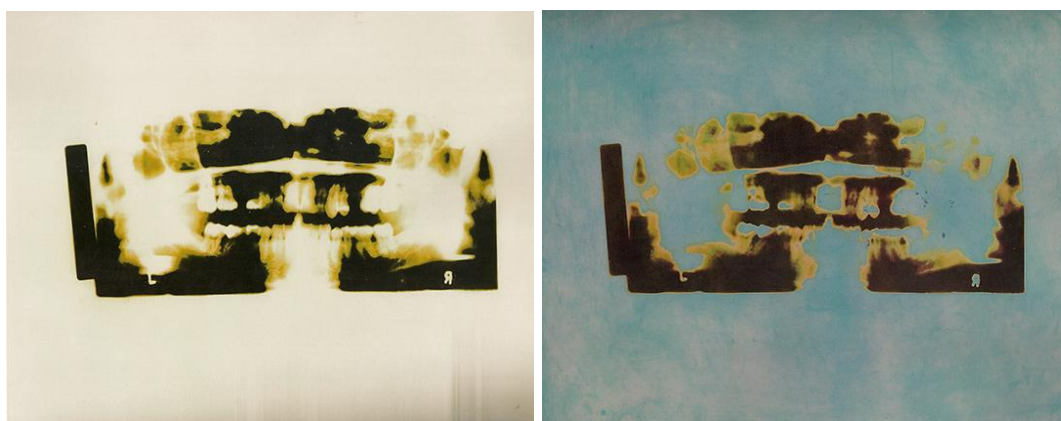


Imagem 72 – Untitled, 1987, Mark Morrisroe, fotograma, 39,5 x 27,9 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Em outro fotograma, os dentes do artista adquirem proporções monstruosas através de um close em primeiro plano que privilegia sua mandíbula. O relevo irregular de seus dentes, assim como a ausência de um deles conferem a esta boca aberta uma expressão de animalidade e agonia. Escancarada, a arcada dentária parece projetar-se despida dos lábios ou mesmo da estrutura interna da boca. Devido à transparência da carne, as raízes dos dentes são perceptíveis. Linhas curvas desenhadas pelo artista ornamentam o entorno da imagem proveniente da radiografia.

Ossos do braço compõem o último trabalho proveniente de chapas de raios-x desta análise: uma espécie de varal com 11 montagens de fotogramas, cada uma apresentando o espelhamento de um osso. Com diferentes cores, eles são o

resultado de um experimentação sobre a mesma imagem, assim como constituem uma forma diferente de lidar com a fotografia em uma espécie de objeto que foge da apresentação retangular que o artista escolhia para apresentar majoritariamente o seu trabalho.

Acredito que estas formas de apresentação de seu corpo evidenciam uma série de discursos: a dificuldade em apresentar um corpo fragilizado é superada pela apresentação de uma imagem codificada que remete a um estado de saúde delicado, pois as radiografias são feitas para averiguar algum problema de saúde ou para prevení-lo. Morrisroe encontrou uma forma de resgatar essas imagens médicas de seu corpo e torná-las trabalhos artísticos. Ao deixar as etiquetas de identificação em alguns fotogramas, retoma a palavra escrita junto à narrativa fotográfica, o que outrora ele realizara escrevendo em *polaroids* e impressões sanduíche. Ambas atuam como índices informativos. Sua forma de falar do corpo enfermo é delicada e sutil, ainda que densa: diante da degradação, a imagem de seu corpo é mediada por um equipamento médico, e dele provém a sua visualidade.

3. O terceiro grupo de fotogramas, composto por apenas dois trabalhos, compreende o uso de objetos para a produção das imagens. O primeiro deles *Untitled* (1987) é uma composição abstrata, não classificada pelos curadores e arquivistas da obra de Morrisroe como proveniente de suas experimentações com materiais apropriados, talvez pela ausência de figuras. As diferentes zonas de cor complementam-se em uma ordenação caótica que se assemelha muito aos outros fotogramas pelo uso das cores e de sobreposições.

A segunda imagem talvez seja um dos mais emblemáticos fotogramas produzidos pelo artista (img. 73). Ele é resultado da intervenção da luz sobre uma série de frascos que foram colocados sobre a superfície do papel fotossensível, fixando seus formatos e disposição. Em um primeiro momento, parece-se muito com as imagens resultantes da averiguação de bagagens em aeroportos. Entretanto, um olhar mais atento pode identificar nesses frascos a presença dos fármacos que Morrisroe utilizava para seu tratamento em decorrência da aids.



Imagem 73 - Untitled, 1987, Mark Morrisroe, fotograma, 35,5 27,9 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

A materialidade de seu corpo ausenta-se, mas os objetos dispostos despretensiosamente referem-se diretamente a sua experiência corporal e ao seu estado enfermo. A presença dos medicamentos é recorrente nas obras de diversos artistas, como do norte-americano Barton Benes, que junta amuletos e pílulas do coquetel para formar colares e do argentino Alejandro Kuropatwa, que fotografa os comprimidos isoladamente ou junto ao seu corpo. O medicamento, acessório de manutenção da saúde que necessita de certa regularidade em seu consumo, evoca tanto a doença como a tentativa de amenizar os efeitos da mesma. Sua exposição é como um testemunho de uma rotina química que somente seus usuários podem dimensionar.

4. A quarta categoria tem somente um trabalho⁷⁸ (img. 74), sendo ele produzido através da intervenção da mão do artista. Aqui, seu corpo deixa uma marca indicial, tal qual a fotografia, mas de uma forma diferente, por só compreender o seu contorno. As cores dos seus trabalhos muitas vezes eram adicionadas através de processos manuais realizados pelo artista. No caso dessa imagem é a própria mão que é apresentada em um fotograma. Cercada pela cor preta, é um registro da corporeidade de Morrisroe impresso pela luz do laboratório sobre a superfície fotosensível do papel fotográfico, diferenciando-se da forma de produção das imagens provenientes das radiografias. No interior do contorno, é possível identificar as imagens apropriadas que preenchem o espaço de sua carne. Abaixo do polegar, uma espécie de rasgo ou rachadura, que pode conferir ao fotograma um caráter metafórico, relacionando-se tanto com os procedimentos do artista quanto com sua condição física.



Imagem 74 – Untitled, 1987, Mark Morrisroe, fotograma, 35,5 x 27,6 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

⁷⁸ Existe um trabalho semelhante no espólio, que não possui data, mas que provavelmente pudesse ser classificado como pertencente a este período de produção do artista. Sua reprodução está na capa do catálogo *Mark Morrisroe*, editado pela JRP Ringier.

Através desta série de resoluções formais, Morrisroe parece indicar um ocultamento de seu corpo, que passa a ser presente apenas por mediações: a apropriação de imagens de revistas como forma de expressar a sexualidade; os exames raio-x que o representam de forma codificada e permeada pelo discurso médico; fotogramas com os frascos de seus medicamentos, ou com o formato de sua mão. Esse processo é importante para entender o impacto que a doença produziu em sua prática artística, pois tais procedimentos passaram a permear a quase totalidade da sua obra. Entretanto, o conjunto de *polaroids* produzidas em seus últimos dois anos de vida, trazem um discurso diferenciado, mas ainda assim próximo destes fotogramas, pois constituem uma possibilidade outra de abordagem da doença através da fotografia.

5.2 Os derradeiros autorretratos: o abraço de Tântatos e a resistência de Eros

É evidente que existe uma ruptura entre a forma que o artista tratava da imagem corporal antes e depois da aids, mas seus últimos autorretratos em *polaroids* talvez sejam os trabalhos que mais aproximam-se do tipo de imagem que ele produzia anteriormente. Nestas suas derradeiras obras, está presente mais uma das possibilidades discursivas após a manifestação da aids na sua produção: uma corporalidade que recupera a imagem do artista como um dos temas principais de sua produção, assim como de sua rotina. Todavia, o Morrisroe que encontra-se nestas fotos não é o mesmo de antes, tanto pelas diferentes experiências que a doença provocara, quanto pelo seu corpo que estava enfraquecido e modificado pela doença que ele possuía.

Nas fotografias em que se encontra no hospital (img. 75), já é possível perceber que seu corpo modificara-se acentuadamente. Ele está mais magro, e a roupa que cobre seu corpo é uma espécie de pijama. Em uma destas fotografias, Morrisroe está sentado na cama do hospital. Seu corpo em movimento está sem foco. Uma marca luminosa no canto superior esquerdo rasga a escuridão do fundo, mais alva do que o colchão ou o pijama que o artista veste. A roupa entreaberta permite a visualização de seu tórax, e em seu braço, está preso o sistema de soro que irriga seu corpo. Em outra imagem no mesmo local, Morrisroe está em pé, com

o mesmo traje, segurando-se no suporte do soro. O asséptico ambiente hospitalar recebe mais luz, permitindo maior detalhamento do quarto que abriga o enfermo. Na cama desarrumada, uma coberta e um livro. Atrás do artista, um maquinário médico também ligado ao soro. Sua expressão é melancólica e o olhar distante não está direcionado à objetiva.



Imagem 75 – Untitled (Self-portrait), 1988, Mark Morrisroe, Polaroid T-665, 10,7 x 8,5 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

As próximas fotografias, que datam de seu último ano de vida, acompanham o desenvolvimento da doença, que se agrava progressivamente. A luz também é uma importante coadjuvante em uma delas (img. 76). Morrisroe, sentado ao lado de uma porta, é banhado pelo sol que ressalta a sua magreza. Ele segura suas pernas com as mãos e olha para o lado. Seu anguloso nariz parece maior. Além da luz, a porta e a cortina branca ao seu redor parecem proteger e destacar seu frágil corpo como um abraço.



Imagem 76 – Untitled (Self-portrait), 1989, Mark Morrisroe, Polaroid T-665, 8,5 x 10,7 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Em outra destas fotografias (img. 77), uma visão de cima do leito do artista revela seu corpo: ainda que a pose e o fato de estar nu possam se relacionar com a iconografia erótica de Morrisroe, seu corpo está completamente modificado. Os ossos parecem quase rasgar a pele, que devido ao emagrecimento, agarra-se a estrutura do corpo do artista.



Imagem 77 – Untitled (Self-portrait) e Untitled (Self-portrait), 1989, Mark Morrisroe, Polaroid T-665, 10,7 X 8,5 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Seu entorno mostra que ele não está em um hospital, mas sim em um espaço doméstico. A bagunça ao redor da cama é evidente, com roupas empilhadas, recipientes, papéis e outros objetos. É seguramente um espaço que lhe pertence, não no sentido de posse, mas sim no da concepção identitária de pertencimento. Estes elementos compõem uma relação com o corpo mediada pelo afeto: neste colchão, deitado em meio às suas coisas, Morrisroe parece confortavelmente integrado ao ambiente, diferente da sensação que transmitia em sua permanência do hospital. Seu rosto é de difícil reconhecimento, assim como seu corpo está completamente transformado. É o único destes retratos em que ele parece olhar para quem o observa, ainda que de maneira sutil. Existe uma outra fotografia muito semelhante, que recorta o corpo de Morrisroe, exibindo-o a partir de suas costelas até o final do colchão, na mesma cama, como um close que esconde o rosto para exibir apenas o corpo emagrecido do modelo. Em ambas, pode-se destacar a luz solar que bate em seus pés, advinda de alguma abertura.

Em outro autorretrato (img. 78), seu corpo está dobrado sobre o mesmo colchão, só que desta vez, luzes que entram pela janela, filtradas por alguma espécie de persiana, percorrem seu corpo. Com os olhos fechados, é difícil afirmar que ele esteja dormindo ou acordado, restando apenas seu semblante sereno. O desenho sobre seu corpo assemelha-se ao padrão listrado que ele produziu através de recortes em alguns de seus fotogramas, assim como remete aos jogos de incidência de luz produzidos por Nixon sobre o corpo de Tom Moran.



Imagem 78 – Untitled (Self-portrait), 1989, Mark Morrisroe, Polaroid T-665, 8,5 x 10,7 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

Na última imagem deste conjunto (img. 79), seu corpo apresenta-se deitado na cama em meio às cobertas, em um enquadramento anguloso que remete ao quadro *Lamentação Sobre o Cristo Morto* (1490) de Andrea Mantegna, no qual se destacam os pés de Jesus em primeiro plano.



Imagem 79 – Untitled (Self-portrait), 1989, Mark Morrisroe, Polaroid T-665, 8,5 x 10,7 cm. Fonte: JRP RINGIER. Mark Morrisroe. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.

A fotografia de Morrisroe não permite ver claramente o seu corpo, que está coberto no leito. Somente uma parte de sua cabeça é visível no último plano, emergindo do tecido que o recobre. Esta obra integrou a emblemática exposição *Witnesses: Against our Vanishing*, organizada por Nan Goldin. Apresentada como uma obra de Mark Morrisroe no catálogo da refrida mostra, a equipe responsável pela guarda da obra de Morrisroe atribue tal fotografia à sua amiga Gail Thacker.

5.3 Sob a luz da continuidade e da descontinuidade

O teórico espanhol José Luiz Brea (1996), em um texto com dedicatória endereçada ao artista espanhol Pepe Espaliú, discorre sobre a aids apontando uma série de questionamentos que envolvem tanto uma visão romantizada sobre a doença enquanto propulsora da criatividade do artista, expressa inclusive em uma citação de Espaliú, quanto comenta sobre como a enfermidade maneja compreensões sobre a consciência ou não da continuidade e da descontinuidade do corpo. Uma de suas considerações é afirmar que a doença traz à tona a finitude do

corpo, remetendo ao abraço inorgânico que o envolve quando morto, enterrado e coberto pelos minerais que constituem o solo. Para ele, a doença estaria muito mais relacionada ao campo das ciências humanas e sociais do que à medicina e à biologia, tendo em vista sua condição de fato social, apresentado nas mais diversas possibilidades de compreensão dos discursos que atravessam a enfermidade e que a inscrevem em seu tempo e nos corpos que toca.

Para Bataille (2004), a força motriz do erotismo corresponde ao desejo de lidar com a descontinuidade inerente aos indivíduos humanos. Ao relacionar a morte com o erotismo, ele afirma que a reprodução coloca em jogo dois seres descontínuos. Sobre a descontinuidade, Bataille (2004, p.21-22) afirma que:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles dos quais se originaram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter um interesse para os outros, mas ele é o único diretamente interessado, Ele nasce só. Ele morre só. Entre um ser e um outro há um abismo, uma descontinuidade.

As três formas de erotismo - dos corpos, dos corações e o sagrado - seriam maneiras de lidar com a descontinuidade, estabelecendo nestas relações uma forma de superar esse aspecto da condição humana. “(...) nelas, o que sempre está em questão é a substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (Bataille, 2004, p.26).

Acredito que as relações entre a continuidade ou não dos corpos e de suas representações componha um interessante horizonte para estudar as obras de Morrisroe. Foi justamente a ideia de uma descontinuidade, ou mesmo de uma continuidade não óbvia, que me chamou a atenção na exposição em que seus trabalhos pareciam dialogar com os de Alair Gomes e Hans Eijkelboom na *Trigésima Bienal de São Paulo*. A tensão promovida pelo deslocamento entre as características contínuas e descontínuas em sua produção correspondem justamente aos diversos aspectos que constituem suas abordagens da enfermidade.

Dentre os três artistas que tem trabalhos analisados nesta dissertação, Morrisroe é o único soropositivo, estabelecendo uma relação diferente entre artista, obra e tema: é ele quem, decodificadamente, narra sua experiência com a doença. Na análise de seu trabalho, as questões que envolvem a alteridade entre o fotógrafo

e o enfermo estão ausentes, pois estas personas são incorporadas pelo mesmo indivíduo, estabelecendo uma relação de continuidade entre estes papéis. A relação descontínua com o outro dá lugar ao experimento autobiográfico, já que Morrisroe aborda a doença pelo crivo de sua experiência enquanto portador do vírus HIV e artista visual ligado aos procedimentos fotográficos.

Além disso, as obras analisadas nesta pesquisa, assim como toda a sua produção, não compõem séries específicas. A enfermidade manifesta-se em obras que não estão ordenadas em uma ordem pré-estabelecida ou em um grupo de clara delimitação. A produção diversificada de Morrisroe estabelece diferentes interlocuções entre suas peças, sendo possível estabelecer uma série de conceitos e agrupamentos pautados por diferentes perspectivas. A continuidade de alguns temas, como o corpo e o erotismo, convive com a descontinuidade entre as abordagens destes assuntos.

Todavia, estes aspectos não promovem necessariamente uma clivagem entre os trabalhos de Morrisroe e o dos outros artistas abordados nesta pesquisa. Quanto à questão autobiográfica, penso assim como Guasch (2009) que a autobiografia inscreve-se no interior da biografia, constituindo uma modalidade da mesma e não necessariamente um outro campo. Logo, Morrisroe, assim como Nixon e Yang, produzem trabalhos de caráter biográfico que são atravessados pela fotografia e pela imagem corporal, constituindo um conjunto que, apesar das suas diferenças, permite a comparação entre eles por abordarem o mesmo tema, permeado por práticas que tem em comum a utilização da imagem fotográfica. É importante relatar também que Brea (1996) adverte para a descontinuidade entre campos diferentes, dando como exemplo a impossibilidade de qualquer linguagem em representar a realidade, corroborando o pensamento de Guasch (2009), que entende a biografia, e neste caso a autobiografia, como algo que corre em paralelo à vida.

A descontinuidade e a continuidade são importantes também para estabelecer as articulações entre a fotografia e a realidade no trabalho de Morrisroe. Nos trabalhos analisados nesta pesquisa, a relação com o referente é problematizada através das diversas propostas desenvolvidas pelo artista, contrárias aos preceitos de uma prática fotográfica purista. Para Coleman (2009), um dos debates recorrentes sobre a imagem fotográfica corresponde à discussão sobre o

imperativo do realismo. Para o autor, essa concepção foi alicerçada por diversos fatores, como a institucionalização da perspectiva renascentista provocada pelo enquadramento da fotografia, a relação ótica e química com um referente que é fragmento da realidade e os aspectos mecânicos do processo que eximiriam a presença da mão humana no processo. Esse conjunto de fatores alimenta a crença em uma pretensa realidade apresentada na imagem fotográfica, como uma continuidade do real.

A própria biografia de Morrisroe nos indica como ele lida com a sua vida: no limite entre a realidade e a ficção. Pode-se aferir que os trabalhos tratam da aids e do seu estado enfermo, mas este tipo de informação nem sempre é claro. Ainda que resguardando narrativas, suas fotografias não compõem uma espécie de explicação do seu estado, e sim, um paralelo entre o que o artista viveu e o seu desdobramento manifesto em imagens. Em algumas, ele distorce imagens do próprio corpo, assim como as manipula manualmente, negando o caráter técnico da fotografia. Os autorretratos em *polaroids* são as imagens que permitem mais facilmente a identificação da doença como tema. Todavia, é inegável que os fotogramas de radiografias, assim como aqueles que apresentam respectivamente a mão e os medicamentos do artista, estão permeados pela enfermidade, manifestando outras abordagens visuais e conceituais. Os fotogramas de imagens apropriadas são outro exemplo de produção que expõe, ainda que de forma indireta, o tensionamento entre a representação do corpo e da enfermidade em suspensão na obra de Morrisroe. Entendo que a sua tática em não abordar a imagem de seu corpo está diretamente relacionada com a sua enfermidade. Gostaria de discorrer sobre essa questão, estabelecendo que com estes trabalhos, o artista promove uma ruptura com a forma de representar o corpo humano na sua prática artística.

Sabe-se que os fotogramas foram produzidos em improvisados laboratórios que o artista montava nos banheiros dos hospitais nos quais estava internado. Esta prática, mais do que uma adaptação às contingências impostas pelo seu estado de saúde, é uma manifestação de resistência diante de seu estado enfermo e da impossibilidade de manter suas práticas artísticas fora do espaço ao qual estava condicionado. Mesmo em condições adversas, ele continuou produzindo, utilizando os materiais que tinha consigo. Desta forma, as imagens de seu corpo, tal como as de seus amigos, deram lugar a outros corpos, que tinham suas formas combinadas

e recombinadas em diferentes manipulações que abusavam das cores vibrantes e de sobreposições em diagramações e acabamentos diversos.

Entendo que, nesta condição específica, Morrisroe promove a abordagem destes outros corpos como se aqueles que ele anteriormente apresentava não pudessem dar conta do erotismo que pretendia representar. Sua enfermidade o havia retirado de sua continuidade, obrigando-o a produzir em um local que, assim como sua condição enferma, impunha uma série de restrições. Diante dessa forte ruptura com seu modo de vida, com os espaços que frequentava e com as situações que vivia, entendo essa ausência de imagens suas e de seus amigos, se não como um luto, como uma abstinência, um sinal de reclusão diante da brusca mudança promovida pela entrada da doença em sua vida.

O uso destas imagens ocorre através de uma série de intervenções: a combinação de diferentes corpos, a justaposição e no caso dos recortes, até mesmo a destruição e a ocultação da imagem corporal. Essa forma de lidar com este signo pode evidenciar o desconforto diante da doença e também da sua corporeidade. Do mesmo modo, maneja o questionamento sobre os ideais de imagens apresentados nestas imagens, oriundas de visualidades hegemônicas: como podem estes corpos tão saudáveis e desejantes coexistirem com os corpos enfermos, com a precariedade e finitude dos corpos soropositivos à espera da morte?

Annateresa Fabris (2002), quando discorre sobre a fotomontagem, ressalta como este procedimento trabalha contra a lógica coesiva da fotografia. Compreendendo os fotogramas de Morrisroe como fotomontagens, acredito que eles se encaixem na perspectiva da pesquisadora (2002, p.2) quando ela afirma que “(...) a fotomontagem coloca em xeque a identidade de cada signo. Rompe-se, assim, o elo entre o sujeito e o efeito pacificador do enquadramento da imagem que remete a um sentimento de integração e pertencimento a um quadro comum.” Parece-me oportuno nesta aproximação destacar a descontinuidade promovida pelo artista, que transforma a fotografia, tão associada a reprodução do real, em um signo em falso, declaradamente manipulado através de cortes, sobreposições e pinturas vibrantes. Suas ações manuais destacam a potência expressiva da fotografia enquanto veículo de invenção da realidade.

Ainda sobre a manipulação de fotografias, Fabris (2002, p.3) afirma que as colagens surrealistas procuravam “(...) introduzir um princípio de desordem não apenas na linguagem, mas na própria realidade, que deveria sair renovada pelo choque perceptivo provocado na visão retiniana.” Acredito que os fotogramas de Morrisroe possam ser entendidos também nessa perspectiva, constituindo uma maneira de representar a desordem de sua própria condição que, transformada em imagens, inscreve-se no campo da linguagem e também influencia a realidade que por ela foi manipulada. A corporeidade apresentada nestes trabalhos é uma fissura, tanto em relação a descontinuidade que estabelece a respeito dos indivíduos representados em trabalhos anteriores, quanto pela resistência em tratar sobre a sexualidade e o desejo através da produção de imagens.

Destacando a resistência em exprimir o desejo de um corpo marginal, pode-se entender o corpo enfermo, assim como o *queer*, enquanto corpos que enfrentam as corporeidades hegemônicas. Se Judith Butler (2012) discorre sobre o estatuto do corpo que se encontra entre gêneros como uma manifestação que provoca fissuras na divisão binária entre a performatividade masculina e feminina, a aids inscreve nos corpos a associação à morte, que lembra ao indivíduo da sua própria finitude, e também remete a todos os preconceitos que atingem os soropositivos. Sua carnalidade se opõe às normas que docilizam o indivíduo e as suas práticas.

Talvez esse incômodo diante do corpo possa desencadear os diferentes processos que ele recebe. O tratamento do signo corporal nestes trabalhos oscila entre a exaltação e a perversão. O corte é um elemento que em alguns fotogramas promove a construção de uma aura ao redor do corpo, e em outros, recorta-o, invadindo seu espaço ao fragmentá-lo, ou mesmo, ocultando-o quase completamente. De forma semelhante, as sobreposições promovem a construção de outras corporeidades, ora permitindo a identificação clara dos corpos que a constituem e ora confundindo as imagens a ponto de gerar um emaranhado de difícil compreensão.

Penso que estes emaranhados, mais do que a criação de seres disformes e confusos, atenta para uma metáfora sexualização dos mesmos: na obra em que encaixam-se dois corpos masculinos, um de costas e um de frente, a exata sobreposição do pênis e do ânus em um mesmo local indica a metáfora de uma

relação sexual *gay*: tal como corpos reais que enlaçam-se no ato sexual, os corpos impressos e apropriados de Morrisroe fazem sexo ao terem seus corpos fundidos pela produção do fotograma. Provavelmente sejam fotografias do mesmo indivíduo impressas dos lados opostos de uma mesma página de revista, que nas mãos do fotógrafo tornam-se uma alegórica representação da sexualidade.

Elisabeth Lebovici (2010) propõe um interessante debate a respeito do termo *dark room*, afirmando referir-se ao espaço da fantasia por excelência. Sua assertiva justifica-se pelo duplo sentido do termo, traduzido para o português como quarto escuro. Esta expressão pode referir-se tanto ao laboratório fotográfico como à um tipo de sala escura utilizada para encontros sexuais diversos, muitas vezes anônimos. Estes cômodos são encontrados em algumas festas, saunas e outros espaços de sociabilidade *gays*. Assim como Morrisroe sobrepõe corpos, penso na sobreposição destes dois significados para conceber o orgiástico procedimento do artista: no *dark room* fotográfico ele reproduz o *dark room* lascivo, procedendo ao encontro de diversos corpos impressos, muitos deles tão anônimos quanto os corpos que se procuram no escuro destas salas para satisfazerem seus desejos. Um espaço de fantasia que combina a possibilidade de produção de imagens e de expressão do desejo sexual.

Penso assim, que estes fotogramas que recorrem a materiais impressos para o desenvolvimento de sua poética, apesar de não serem considerados como autorretratos, referem-se diretamente à enfermidade pois são produzidos em uma condição proporcionada por ela, os improvisados laboratórios em banheiros hospitalares, e também porque correspondem à uma mudança brusca na forma do artista se relacionar com o signo corporal em seus trabalhos. Morrisroe evoca outras corporeidades, oriundas de pessoas exteriores aos seu grupo de amigos⁷⁹, para serem as protagonistas de seus trabalhos, os quais anteriormente eram preenchidos e transbordados pela sua presença, assim como pela presença dos seus. Desta forma, não se trata de um conjunto de autorretratos, mas evidentemente possui caráter autobiográfico por possibilitar aproximações entre o tema da eroticidade na obra de Morrisroe, modificado pela sua descoberta sobre a doença que possuía. A

⁷⁹ Morrisroe já havia trabalhado com questões de apropriação anteriormente, principalmente no início de sua carreira. Todavia, a representatividade deste tipo de trabalho nunca foi tão grande quanto no período em que esteve enfermo.

apropriação seria então índice do discurso restritivo da sexualidade, também permeado pela condição tanatográfica.

A condição de ruptura é também evidente nos fotogramas em que o artista utilizou as imagens provenientes de radiografias. É impossível eximir uma imagem produzida através de raios x de sua ligação com a condição enferma, já que as chapas de imagens internas do corpo são produzidas sempre em contextos de acompanhamento ou manutenção da saúde. Todavia, o papel destas imagens é paradoxal, pois ao mesmo tempo em que se referem diretamente ao corpo de Morrisroe, apresentando sua estrutura interna, esta característica não permite a identificação imediata da identidade do artista, não se parecendo de forma alguma com as imagens que ele havia produzido de si em tempos anteriores, através de *polaroids* e impressões sanduíche. Elas também não evidenciam as características da doença presentes na superfície corporal do artista, já que os raios x atravessam diversas camadas do corpo para produzirem justamente, uma imagem do seu interior.

Todavia, o protagonismo dos ossos nas radiografias, ainda que não exiba o impacto da doença, produz uma imagem que se assemelha ao esqueleto, elemento que permanece após a decomposição da carne e que é signo da morte. Dentre a extensa iconografia que apresenta a morte relacionada com o esqueleto e com partes dele, gostaria de destacar o díptico *Sem Título (para James Ensor)* (1989) de Keith Haring, por tratar-se também de uma imagem de um artista vitimado pela aids.

Haring apresenta a si mesmo como um esqueleto, o que significaria um indício de sua morte iminente. Segundo a crítica Alexandra Kolossa (2005), o esqueleto estaria ejaculando sobre as flores no primeiro quadro, e no segundo, manifestaria sua felicidade em ver as flores crescendo, o que seria uma metáfora do legado de Haring. Nesta segunda imagem, o crânio sorri, o que, combinado ao desenho estilizado do artista, cria uma sensação de leveza apesar do tema abordado. Na produção de Morrisroe, os esqueletos provenientes de impressões com alta relação mimética com o referente não permitem essa produção de sentido, parecendo evocar a aparição dos ossos como signo da morte, tanto pela necessidade do exame que produz tais imagens quanto pela fragilidade que os corpos emagrecidos apresentam. É como se Morrisroe antecipasse sua decadência

física ao exibir o que restaria de seu corpo ao final desse processo escrevendo sua tanatografia através do signo residual da decomposição de seu corpo.

Driscoll (2013) afirma a não eroticidade dos fotogramas produzidos com as chapas de raio x e a diferente corporeidade apresentada nestes trabalhos.

(...) os fotogramas inquestionavelmente representam o corpo do artista, exclusivamente identificável através de uma espécie de código médico, mas distante da confusão, da fisicalidade carnal através da qual Morrisroe anteriormente identificou-se. (DRISCOLL 2013, p. 32)⁸⁰

Para a teórica, o corpo nas fotografias de Morrisroe é essencial. Ao longo de sua dissertação⁸¹, ela defende a percepção de que o artista articula a materialidade do corpo e também da fotografia, através da sua ênfase nos processos de pós-produção, compreendidos no período entre a produção do negativo e a sua impressão. Ela identifica, tanto nos fotogramas de radiografias quanto nos derradeiros autorretratos em *polaroids* a fisicalidade da matéria fotográfica, evidente, respectivamente, nas intervenções laboratoriais e nas resoluções formais que envolvem a produção dos autorretratos.

O evasnescimento da carnalidade que percorre todas as imagens dos ossos de Morrisroe parece cristalizada na imagem de sua mão, parcialmente osso, parcialmente carne. É ao desaparecimento desse revestimento, que é superfície e simultaneamente imagem e identidade, que Driscoll (2013) refere-se quando o justapõe às intervenções manuais de pintura e edição destas imagens através do processo que origina o fotograma. Para ela, a fisicalidade se apresenta simultaneamente na técnica e no tema.

Concordo com o pensamento da pesquisadora, pois acredito que os fotogramas de radiografias presentificam outra possibilidade de articular os discursos sobre a fotografia e a materialidade do tema assim como da própria produção fotográfica, tão ligada ao automatismo, principalmente nos discursos que se referem a fotografia pura. Em seus trabalhos, a enfermidade é mediada por uma

⁸⁰ T. A.: (...) the photograms unquestionably represent the artist's body, uniquely identifiable through a kind of interior medical code, but estranged from the messy, fleshy physicality through which Morrisroe has previously identified himself.

⁸¹ Driscoll (2013) em sua dissertação de mestrado *The Desiring Photograph: Mark Morrisroe's Bodily Self-Portraits*, defendida em 2013, tem como objeto de pesquisa os autorretratos de Morrisroe ao longo de toda sua carreira, abordando as *polaroids*, impressões sanduíche e os fotogramas de raios x.

abordagem do signo corporal em que a carne se faz ausente no revestimento dos corpos, mas na qual o corpo ainda está presente como tema e na produção da fotografia. Gostaria entretanto, de tomar um outro caminho que se complementa a este e partir desta descontinuidade entre carne e osso para estabelecer uma continuidade entre essas imagens e as obras de Morrisroe que tratam do trânsito entre gêneros, tema recorrente nos trabalhos anteriores ao período em que ele se encontrava enfermo.

A imagem da radiografia que atravessa a carne para evidenciar os ossos, paradoxalmente, mimetiza o corpo do artista, mas impede sua identificação imediata. O leigo, observando este esqueleto e sem saber de quem se trata, poderia aferir tratar-se tanto de uma mulher quanto de um homem. Se para um especialista o formato dos ossos pode dizer muito sobre o modelo, para a maioria das pessoas, o esqueleto é um vestígio do corpo que não expressa seu sexo biológico.

Morrisroe é recorrentemente associado à imagem de um artista *queer*: a revista *Aperture*, em um dossiê dedicado ao tema, apresentou uma seleção de imagens de Morrisroe assinada por Eva Respini (2015). Gruber (2010) aproxima as imagens de trânsito de identidades de Morrisroe da teoria de Judith Butler (2012), uma das mais conhecidas teóricas *queer*. Adams (2011) igualmente aponta a transição entre identidades de gênero como uma das principais temáticas evidenciadas na produção de Morrisroe. Essas recorrentes associações apontam para a representatividade do *queer* na obra do artista.

As aproximações entre esses estudos e o trabalho de Morrisroe se referem a dois campos interseccionados: a sua vida pessoal de experimentação de diferentes as transgressões às normas e a produção visual que bebia na fonte de sua vivência, em suas obras com trajes e apetrechos femininos, como *Sweet Raspberry, Spanish Madonna* (1986). Alguma delicadas fotos em que ele aparece sem maquiagem, em locações domésticas e vestindo apenas poucas roupas femininas talvez apontem mais do que suas fotografias glamurosas a possibilidade de trânsito de gênero em seu corpo. Todavia, proponho também um olhar *queer* aos seus trabalhos que envolvem radiografias não pela adição de apetrechos, mas sim, pela ausência da carne. O esqueleto de Morrisroe é uma imagem de um corpo que apresenta diversas possibilidades identitárias por não deixar evidente o seu gênero ou o sexo biológico.

Ao retirar a carne da imagem de seu corpo, ele renega às evidências físicas da doença, mas refere-se a ela por apresentar uma imagem oriunda de um exame diretamente relacionado ao seu estado enfermo. Este procedimento constrói uma imagem corporal sem gênero definido que se soma aos seus retratos e práticas de trânsito de gêneros. Uma possibilidade de falar do próprio corpo sem promover uma fácil identificação e utilizando um tipo de imagem oriundo de outro campo, neste caso um procedimento médico. Um corpo atravessado e frágil que se apresenta como um signo aberto por recorrer a um elemento da estrutura corporal comum a todos indivíduos. Andrógino, permeável e ainda sim, de maciça estrutura.

O fotograma que apresenta a mão de Morrisroe não radiografada, mas incidindo sobre a superfície do papel fotográfico se aproxima das imagens produzidas pelos raios x através da questão indiciária do corpo do artista, que se manifesta indiretamente, ainda que o referente seja o seu corpo. Aqui também é impossível estabelecer o gênero desta mão, mas talvez esse aspecto não seja tão importante, pois o recorte do corpo abrange apenas uma de suas partes, e não estão evidentes as relações com o erotismo das *polaroids* e das impressões sanduíche.

A sua mão parece-se com a de Nixon, apontada para cima e banhada pela luz. Tal como ela, a mão de Morrisroe foi percorrida pela luz, mas a fisicalidade de sua carne foi preenchida por imagens. Penso nesta configuração como um testemunho da presença da manualidade em seus processos fotográficos, baseando-me nas considerações de Driscoll (2013) ao afirmar a simultaneidade do corpo no processo de edição da imagem, bem como da presença do corpo como tema dos trabalhos do artista.

Todavia, mais do que representar uma inovação, o procedimento de Morrisroe evoca, cerca de um século depois, as práticas dos fotógrafos pictorialistas. Se estes indivíduos procuravam inscrever suas fotografias como arte através da apropriação de discursos visuais pertencentes ao campo artístico, recorrendo inclusive a intervenção manual sobre a imagem mecanicamente produzida pela máquina, Morrisroe não parece motivado pela mesma razão.

O fotógrafo parece interessado em recuperar a manualidade do processo fotográfico como uma forma de manifestar seus discursos, inscrevendo também a

sua presença física nos fotogramas. Seu procedimento, no entanto, para além de uma inscrição pessoal, representa o movimento de resgate e reavaliação de uma postura precedente de outro momento histórico, o que simultaneamente, caracteriza seu trabalho como pós-moderno e também associa-o à um outro tempo. É importante salientar, contudo, que o artista constrói novos discursos à respeito da manualidade quando incorpora a sua biografia como componente da obra. Seu trabalho opõe-se a autorreferencialidade do meio fotográfico afirmando a referência ao eu do artista como elemento de suas obras.

Considero que o fotograma que apresenta os medicamentos tenha uma particularidade, pois ele discorre sobre o corpo não pela utilização de imagens de outros corpos e pela impressão do referente de forma codificada e oculta, mas sim, pela presença de objetos e substâncias que agora fazem parte do cotidiano de Morrisroe. Ao invés dos adereços e vestimentas que povoavam suas fotografias de outrora, os objetos que fazem parte de seu cotidiano neste momento, desprovidos de qualquer *glamour*, são editados em uma configuração multicolorida de tons vibrantes que modifica seu tedioso aspecto.

Estes medicamentos não deixam de ser uma forma de mediação entre o artista e a sua vivência corporal. Ao dispor os frascos de seus fármacos sobre a superfície fotossensível, Morrisroe talvez expresse mais claramente fragmentos sobre a experiência do corpo enfermo e dos efeitos da aids e seus tratamentos do que quando recorre às radiografias como elementos compositivos para seus fotogramas, os quais apesar de apresentarem parte de seu corpo, mediam sua relação com o ambiente hospitalar e com a doença por signos que não evidenciam qualquer modificação provocada pela enfermidade. A doença só é evidente nos autorretratos que exibem seu corpo debilitado. Ainda que eles possam ser percebidos talvez como reproduções padrão da fisicalidade da doença e do enfermo em seu leito de morte, existem algumas considerações que particularizam essas fotografias de Morrisroe.

Nas imagens em que ele está nu, produzidas por uma câmera acima de seu corpo, Morrisroe dialoga com a questão do erotismo de seu corpo enfermo, já que formalmente, ela se parece muito com outras fotografias do artista em trabalhos mais antigos. Driscoll (2013) compara este trabalho com a fotografia *Sweet 16: Little*

Me as a child prostitute (1984), na qual ele exhibe seu pênis cercado por vastos pelos pubianos. Ainda que seu órgão sexual não esteja evidenciado na imagem quando enfermo, a sua pose em ambos os trabalhos é semelhante. E sua nudez sugestiva um erotismo latente. Para Bataille (2004, p.403), a nudez configura-se como um dos maiores tabus relacionado ao erotismo. Sua interdição e transgressão “(...) determinam o tema geral do erotismo – quer dizer, da sexualidade transformada em erotismo”

A cobertura do corpo seria uma maneira de também encobrir os mecanismos do erótico, de forma que a sua revelação não seria desejada. Se esta interdição exerce seu controle sobre quaisquer corpos, no caso de um corpo enfermo pela aids, tal interdição adquire aspecto duplo, pois é revestida pela dessexualização do enfermo, o que costumeiramente é visto como indivíduo sem direito à exercer sua sexualidade.

O corpo enfermo não poderia ser erótico, ainda que uma das formas de adquirir a doença mantivesse estreita relação com as práticas sexuais. Na verdade, o corpo enfermo é repulsivo tanto pela sua condição degradante quanto por uma espécie de culpa, já que existe a pressuposição de que ele adquiriu tal doença por um comportamento sexual considerado anormal ou depravado, e através dessas práticas, o enfermo pode passar o vírus para outros. Este também é um corpo doente que em breve morrerá, logo é visto como um signo direto ou indireto da morte. Todavia, a condição tanatográfica da narrativa de Morrisroe guarda um pouco de sensualidade nas referências sutis aos seus trabalhos de outrora, ainda que sua expressão facial pareça hesitante. Uma postura semelhante pode ser encontrada em uma das montagens fotográficas de David Wojnarowicz, proveniente do conjunto de trabalhos *Sex Series* (1988-9), quando em um texto que integra a fotografia, afirma que vai experimentar todas as formas possíveis de prazer, mesmo que enfermo.

Desta forma, a descontinuidade é inscrita ao representar seu corpo de forma erotizada apesar de reproduzir o padrão costumeiramente encontrado nas fotografias de enfermos pela aids, apresentando os efeitos da luz sobre o corpo enfermo e a coloração preto e branco, por exemplo. Simultaneamente, ao representar a sexualidade de seu corpo fragilizado, pode ser identificada a continuidade temática de seu trabalho, que foi revestido do início ao fim pela sua

discussão imagética e conceitual dos mecanismos que dizem respeito aos desígnios de Eros.

No conjunto de trabalhos analisados neste capítulo, o enlace entre Eros e Tânatos apresenta-se de formas diversas, responsáveis pelo manejo de diferentes perspectivas para a escrita de si. Quando Driscoll (2013) pontua a corporeidade como elemento temático e também técnico, baseado nas extensas fisicalidades manuais infringidas pelo artista aos seus trabalhos fotográficos e enquanto tema, a autora indica um intervalo entre a produção do negativo e a formatação final como elemento fundamental para o trabalho de Morrisroe. É neste momento que o artista age sobre a imagem fotográfica inscrevendo nela a sua presença para além de um homem que aperta o botão e apresenta a realidade mecanicamente.

Assim como a construção identitária do artista parece constantemente em negociações e produções de realidade, as suas obras claramente apresentam o impacto da doença sem, todavia, ilustrarem uma narrativa coesa e determinada. Assim como o signo corporal fora tratado de diversas formas por Morrisroe, a presença da doença em sua fotografia percorre tanto as questões que dizem respeito à integração de seu trabalho à um fazer pós-moderno em fotografia, o qual resgata a manualidade e recusa a fotografia pura, ele também estabelece um panorama autobiográfico visual da experiência de um artista com aids manifesto em sua produção após o advento da enfermidade em sua vida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, procurei analisar as práticas fotográficas de Nixon, Yang e Morrisroe, considerando a postura de Crimp (2004) diante da presença da enfermidade na arte. Para o ativista e historiador da arte, a aids não existe fora das práticas que a ela se referem: não existe uma realidade subjacente sobre a doença que possa ser compreendida ou oposta ao que ocorre na vida social, e sim, uma série de práticas que a conceituam, representam e que a ela se relacionam, construindo-a.

Dessa forma, através da análise dos discursos que permeiam estas práticas, seria possível compreender as manifestações da enfermidade. No campo da arte e da visualidade, procurei estabelecer algumas considerações a partir da produção dos artistas apresentados neste trabalho. Suas práticas, articulando a fotografia e a aids em propostas atravessadas pela escrita de uma morte iminente, representam um pequeno fragmento no extenso grupo de artistas que abordaram a aids de alguma forma em suas poéticas. Além disso, representam também o crescente interesse por narrar histórias que orbitam o biográfico no campo da arte e uma série de outros aspectos que refletem as diferentes vertentes da prática artística no final dos anos 1980 e início dos 1990.

A ordem em que os artistas e suas respectivas práticas se apresentam no texto está relacionada à contextualização dos sujeitos que integram cada um dos projetos. De um fotógrafo alheio à vivência da aids e da cultura *gay*, que registra o enfermo como alguém que morre diante de sua câmera, passa-se a um artista *gay* que representa alguém querido em uma proposta que articula a morte deste amigo enfermo a aspectos autobiográficos de sua vivência e, por fim, um indivíduo que apresenta sua perspectiva pessoal sobre a aids através de sua experiência como artista e soropositivo. São espaços diferentes de fala, que influenciam diretamente a abordagem operacionalizada em suas poéticas. Três exemplos de possibilidades de articulação entre os produtores de imagens e seus modelos, que acredito serem representativos para a compreensão de como se manifestaram as práticas artísticas que tematizaram a aids. Comecei discorrendo sobre um artista que vivia a epidemia de fora, passando para alguém que esteve próximo da enfermidade e

então, no terceiro estudo de caso, apresentei um artista soropositivo que veio a falecer em decorrência das complicações ocasionadas pela presença do vírus HIV em seu corpo, como os indivíduos representados. Um caminho trilhado do exterior ao interior da aids.

Os diferentes posicionamentos destes sujeitos influenciam sua produção e também a recepção aos seus trabalhos. As palavras de ordem proferidas pelo ACT UP sobre a exposição de Nicholas Nixon ressoam para além do cubo branco em que foram proferidas, cobrando a contextualização dos sujeitos apresentados nas fotografias: *no more pictures without context*. Se Foster (2014) problematizou a tênue relação ética entre o artista etnógrafo e o seu objeto de interesse antropológico, o coletivo norte-americano proclamou o seu descontentamento veemente, criticando o discurso estereotipado do artista.

As fotografias de Nixon, sem dúvida, são belas. Todavia, o discurso que o artista promove ao apresentar a corporeidade de seus modelos e, especialmente, de Tom Moran, parece corresponder ao que Crimp (2004) identifica como a generalização estética de uma especificidade documental. Nestas imagens, o corpo é cercado pela luz em um ambiente doméstico e higienizado que pode perturbar aqueles que procuram nelas mais do que uma espécie de transcendência ou representação poética sobre a agonia e a morte, descolada da realidade do sujeito representado e das necessidades daqueles que eram atingidos pela enfermidade.

O fotógrafo produziu belas imagens, mas de indivíduos que parecem apenas esperar suas inevitáveis mortes resignadamente, em solidão quase absoluta. Posando para um estranho que, com seu equipamento de proporções avantajadas, não pode se apresentar de forma discreta, recebem alguém externo à sua vivência para registrar o seu fim. O projeto de Nixon tem caráter documental, pois capta a proximidade da morte através de uma série de retratos do enfermo que compõem uma determinada série, construindo uma narrativa tanatográfica cronológica na qual se pode acompanhar o agravamento do estado de saúde do retratado. Simultaneamente, a construção de suas fotografias aponta para a produção discursiva de um ideal de enfermo que parece estar relacionado à reprodução de uma imagem clichê de alguém soropositivo, no leito de morte, à espera da hora derradeira.

Não existe raiva, desejo, alegria. Nenhuma emoção que pulse no rosto ou na expressão corporal daqueles que retrata. Sobriamente, todos parecem segurar uma moeda abaixo de sua língua para pagarem o barqueiro Caronte que os conduzirá ao pós-vida. Resignados e solitários, sentam-se no pequeno barco que vai para o Hades. Como proposta de construção visual calcada no caráter documental, ela recorta os indivíduos de suas vidas para produzir um discurso da morte e da doença correspondente aos discursos hegemônicos sobre a enfermidade: são imagens que motivam o distanciamento e a patologização do sujeito acometido pela síndrome. Moran aparece sempre como alguém que definha enquanto aguarda seu fim, em um ambiente que não lhe diz respeito, sem expressar nenhum tipo de ação: somente aguardar a morte lhe parece ser permitido fazer.

O discurso de Nixon, quando justaposto à proposta de Yang, parece ainda mais idealizado e alheio à vida de Moran. A delicadeza que atravessa a relação do artista australiano com Allan media a produção de imagens que apresentam um indivíduo multidimensional, com oscilações de humor e saúde que tornam sua existência plausível e não apenas um fantasma de si mesmo, como ocorre com os retratos de Moran. O contexto das fotografias e dos sujeitos que a produzem encontra-se escrito abaixo da imagem, como uma nota de rodapé. Todavia, essa anotação não é uma descrição, e compõe uma narrativa na qual o que a luz e a tinta revelam são fragmentos de uma biografia. Tanatográfica, por referir-se aos últimos momentos de Allan. Mas também autobiográfica, como se pode aferir ao lembrar que estes retratos integravam um projeto maior, *Sadness*, o qual representa duas fortes questões identitárias de Yang: o mundo *gay* e a ascendência chinesa do fotógrafo. É uma narrativa de Allan, mas também é uma narrativa de Yang, que vê a morte do amigo e também o fim do período intenso de experimentações e liberdade sexual que ambos compartilharam refletidos nesta morte e em tantas outras que certamente foram vivenciadas pela comunidade *gay* no período.

Entretanto, a proposta do fotógrafo australiano não é a de uma representação fidedigna da realidade, tarefa que já estaria fracassada antes mesmo de começar. Seu procedimento destaca-se pela apresentação multidimensional de um indivíduo com *aids*, através da contextualização desse sujeito em relação à sociedade e ao artista, assim como pela estratégia de apresentar tais informações de forma integrada, agregando escrita, imagem e fala em projeções dialogadas e não por

procurar representar o reflexo exato de um enfermo da aids. Em algumas fotografias, o trecho escrito destaca como o fotógrafo e o fotografado dirigiram a produção da imagem, evidenciando a construção de uma narrativa que não se preocupa em ser o espelho da realidade, mas que manifesta uma série de reflexos possíveis e até contraditórios, como no caso do significado do sorriso de Allan ou mesmo das suas emoções relatadas por Yang. Diante da complexa experiência de viver com e estar diante da aids, correm em paralelo as vidas destes amigos e o trabalho artístico nelas baseado, como indica a concepção de biografia definida por Guasch (2009).

Na produção de Morrisroe, a sua experiência enquanto enfermo orienta-se de forma diferente dos modelos de narrativa sequencial encontrados nos trabalhos de Nixon e Yang. A emergência de suas experimentações e provocações, recorria a diferentes fazeres fotográficos construindo-se de forma dispersa por sua produção, principalmente através de fotogramas e autorretratos produzidos no período em que esteve doente.

Dentre o primeiro grupo de trabalhos, destaco a apropriação de imagens de revistas pornográficas, que coloca em jogo corpos de papel que fazem sexo descaradamente nos improvisados laboratórios de banheiros hospitalares que o artista ocupou para produzir seus fotogramas. A licenciosidade do *dark room* hedonista transfere-se para o *dark room* fotográfico: metáfora forte, mas que ainda assim, não substitui o contato com outro corpo, mesmo que potencialize o entendimento destes espaços como locais de desejo. Diante da impossibilidade de exercer as práticas eróticas presentes em seus trabalhos produzidos anteriormente à enfermidade, a manipulação das imagens destas revistas é uma forma segura e possível de continuar refletindo visualmente sobre este tema. Os fotogramas produzidos com radiografias manifestam outras questões: o corpo atravessado pelos raios x, mesmo enfermo, não apresenta nenhuma evidência de sua doença. A pele é eliminada, e os ossos que saltam abaixo dela mostram-se como superfície visível. Um corpo sem sexo definido, tal como seus vibrantes retratos e personas de outrora, que podem ser entendidos em uma perspectiva *queer* como a apropriação de sua própria condição periférica de enfermo através do uso de imagens de exames médicos. Seja através deste corpo literalmente atravessado pelo discurso médico ou

nos autorretratos que apresentam o trânsito entre gêneros, Morrisroe transita entre diversas possibilidades, as quais constituem a sua prática identitária.

Driscoll (2013) aponta que o corpo está presente na fotografia de Morrisroe como tema, mas também como procedimento: muitos fotogramas são coloridos, rasgados, cortados, sobrepostos e manipulados pelo artista. A utilização dos seus medicamentos e de sua própria mão na elaboração de alguns destes fotogramas soma-se às outras formas de abordar a corporeidade experimentadas pelo artista, como possibilidades de discorrer sobre este assunto através de procedimentos não correntes na prática fotográfica documental. Ao invés do registro instantâneo, a fotografia de Morrisroe tem outra temporalidade, o tempo da manualidade, dos processos artesanais realizados no quarto escuro com os materiais que ele dispunha nas suas estadias hospitalares. Longe da vida noturna e de seus prazeres, ele continua a produzir, resistindo à interdição de sua sexualidade de forma simbólica.

Seus autorretratos apresentam Morrisroe no espaço doméstico e hospitalar, recorrendo também às luzes incidentes de janelas que remetem ao procedimento de Nixon e ao formato *polaroid* simulado por Yang. Todavia, algumas delas desafiam sua própria condição de clichê do enfermo no leito de morte, apresentando um local bagunçado e cheio de objetos jogados pelo chão, no qual o corpo do artista, mesmo desfalecido, evoca a sensualidade de outrora, ao se apresentar nu e em poses provocantes semelhantes aos trejeitos que apresentava em fotografias anteriores. Deitado sobre um colchão sem cama, Morrisroe simula a sensualidade de seu corpo em um improvisado leito que lhe parece tão autêntico quando todos os cenários cheios de vida de seus antigos autorretratos. O artista parece dizer que não há espaço para a higienização e normatização de seu corpo.

Como foi dito em diferentes momentos desta dissertação, os trabalhos destes três artistas foram produzidos em um período no qual o desenvolvimento da aids correspondia a uma morte anunciada. Suas propostas, ainda que com diferentes orientações, práticas e discursos, versam sobre vidas levadas por esta doença, e logo, resguardam fragmentos que buscam memorializar aqueles que se foram. Tom Moran, Allan e Mark Morrisroe foram indivíduos acometidos pela aids e a condição elegíaca dos trabalhos que deles tratam baseia-se nesta ligação com o real.

O imperativo da fotografia como representação da realidade, apontado por Coleman (2009) os atravessa. Quando olhamos para os retratos deles, reconhecemos sujeitos e podemos perceber o avanço da doença em seus corpos, excetuando-se claro, os fotogramas de Morrisroe que não apresentam a imagem corporal do artista. A construção de sua identidade passa pelo retrato, que permite a identificação do indivíduo e que também passa a produzi-los enquanto sujeitos (FABRIS, 2004). Entendo estes trabalhos como importantes exemplos sobre o impacto da doença, mas acredito que a configuração de cada um destes projetos tanatográficos escreveram a condição da morte latente e inexorável de maneiras diferentes, produzindo identidades e sujeitos diversos no interior das discussões do momento histórico em que foram produzidas.

O conjunto de fotografias de Nixon é um exemplo da persistência do cânone moderno na pós-modernidade. Suas grandes fotografias se aproximam da configuração da forma quadro e são uma reprodução do padrão que parece aproximar a fotografia da forma de apresentação da pintura. Sem a preocupação com a contextualização dos sujeitos que fotografa, Nixon coloca a sua subjetividade em primeiro plano, produzindo suas imagens sobre vida, morte e envelhecimento sem contextualizar os sujeitos que retrata. É importante pontuar que esse tratamento não é exclusividade dos enfermos pela aids: os velhos e demais moribundos registrados pelo fotógrafo são apresentados de forma semelhante.

As reflexões sobre a inscrição destes sujeitos no mundo não acompanha a produção das imagens, criando um impasse: um pensamento de inspiração moderna que opera no limite de uma proposta pós-moderna, ao tentar adentrar tanto o discurso do outro quanto a referência a um problema social. Mas acaba por transformar todas estas questões em belas imagens descontextualizadas. Ainda que sejam importantes espaços de representatividade e visibilidade, a condução da questão da aids por Nixon, reforçando o esteriótipo de solidão e melancolia do moribundo, constitui uma representação do enfermo criticada pelo movimento social e também pela crítica de arte alinhada às concepções pós-modernas, de acordo com Crimp.

Seu discurso tanatográfico esteticamente impecável é um índice da reclusão e do distanciamento que boa parte da opinião pública praticava ou imaginava que

fosse necessário praticar para se proteger da enfermidade. Ele também acaba por operar uma forma de castigo para estes sujeitos que haviam contraído a doença através de seu comportamento libidinoso e hedonista. A tanatografia de Moran ecoa a degradação do corpo físico e de seu inevitável fim, reforçando a possível descontinuidade entre a forma de se viver e morrer, como apontado por Ziegler (2008). A presença do discurso fotográfico autorreferencial nos induz a acreditar que tudo o que é preciso saber sobre aquele sujeito está enquadrado pela objetiva. A presença do mesmo discurso nos outros sujeitos fotografados, transmite a ideia que esta seja a forma ideal, ou talvez a única, de esperar o inevitável fim causado pela aids.

A prática de Yang, na qual a fotografia é um elemento de um projeto maior, apresenta a complexidade desenvolvida pelo artista para abordar as questões biográficas de sua vida, deslocamento também identificado pela crítica de arte como uma forte presença na prática artística ao final do século XX. Se no início de sua carreira Yang produzia fotografias 'puras', a incorporação da escrita, da projeção de slides e também o desenvolvimento de performances dialogadas nas quais apresentava estas projeções, são elementos que contribuíram para o desenvolvimento de uma prática fotográfica impura. Ao conceber a presença de um público que vai ouvir seu relato e ver suas imagens, Yang coloca o espectador como parte importante de seu trabalho, dispondo a presença do outro como um elemento de sua obra. Sua narração sobre a perda de Allan, produzida com o consentimento e colaboração do amigo é também um registro de sua própria biografia, do seu luto pela perda do amigo e de como ele e seus outros amigos procederam diante da doença. Yang é um contador de histórias que sente a necessidade de narrar aquilo que viveu neste momento peculiar, no qual a solidariedade dos indivíduos pertencentes aos chamados grupos de risco movia o ativismo nascente em virtude da aids.

Com exceção de uma fotografia, que Yang ressalta ter sido realizada no estúdio, a maioria das fotos não apresenta produções elaboradas e nem construções formais requintadas como as de Nixon. Acredito que o alargamento do tempo destes registros ocorre quando o australiano escreve nestas fotografias, relatando narrativas breves, frases, sentimentos e surpresas. Existe uma negociação entre o que Yang escreve e fotografa, assim como na configuração final que ele desenvolve

para a construção narrativa, optando por finalizar a série com uma fotografia de Allan sadio. É o momento de inscrever a descontinuidade temporal para reafirmar a existência de um sujeito anterior à doença e a todos os seus ônus. A noção de uma escrita do outro e de si, constituída por diferentes linguagens, assume também a não-linearidade temporal como um de seus componentes, buscando uma produção de sentido específica: não reduzir Allan à condição enferma. Ainda que este trabalho possa ser entendido como uma tanatografia, é importante pontuar que a apresentação da vida de Allan neste momento de morte iminente e realizado por diversos ângulos, mostrando um sujeito que não apenas esperou a morte, mas que viveu essa espera da forma que lhe foi possível.

A prática do fotograma por Morrisroe é índice de seu estado enfermo por ter sido realizada em um local relacionado à doença, e também pela referência a práticas sexuais cuja representação era recorrente em seus trabalhos anteriores à enfermidade. Em suas obras, o enlace de Eros e Tânatos é explícito, pois mesmo debilitado, o artista não renega o desejo sexual, ainda que ele seja expresso por apropriações de revistas eróticas e por poses de seu frágil corpo em um abarrotado leito. Sua persona *outsider* presentifica-se nos últimos retratos, os mais próximos de seu fim, nos quais está nu, rompendo com o padrão habitual de representação do corpo enfermo e moribundo. O termo obsceno, que em sua raiz refere-se ao que está fora de cena, e logo, escondido, pode ser um adjetivo adequado para definir a insistência do artista em colocar em cena o corpo *gay*, enfermo e desejante como o centro gravitacional da imagem.

Suas experimentações técnicas, que inscrevem a presença de sua corporalidade, também são indicativos do resgate que ele promovia desde o início de sua produção ao desenvolver técnicas artesanais de fotografia, procedimento associado à reavaliação da história da arte e de suas práticas na pós-modernidade. Morrisroe utilizava procedimentos artesanais semelhantes aqueles do pictorialismo como uma paleta de possibilidades para a produção de suas imagens. Seus retratos *polaroid*, com pequena proporção, opõem-se também ao *glamour* e oponência dos grandes formatos, imprimindo um caráter intimista à suas resoluções visuais com o próprio corpo enfermo. Sem um eixo de fácil identificação que possa ordenar suas práticas, as obras de Morrisroe deixam em aberto uma série de possibilidades de

relação e aproximação por parte daqueles que observam seu trabalho, sem uma sequência narrativa definida.

Com estas considerações, penso que o procedimento de Crimp (2005) ao propor o estudo da fotografia na contemporaneidade através das práticas que os artistas realizam deva ser associado ao estudo dos discursos ontológicos da fotografia para a compreensão destas obras em relação ao seu aspecto tanatográfico. Observar e analisar as práticas dos artistas permite perceber a multiplicidade de abordagens da fotografia e de como elas articulam os discursos relativos ao corpo como elemento importante nesta temática.

Chevrier (2009), ao apontar a possibilidade do corpo na fotografia contemporânea como 'encontro de forças' e 'articulação de formas metafóricas', destaca a importância do tratamento deste signo para a construção dos discursos da arte. Da mesma forma, as resoluções técnicas oscilam entre a reprodução da fotografia moderna, a contaminação e expansão dos usos da linguagem e também a reavaliação e recontextualização de práticas históricas como possibilidades de produção na contemporaneidade.

Todavia, essas práticas são atravessadas pela elegia, pela memorialização e pela construção de algum tipo de imagem que salvasse a presença daquele que se vai para além de sua presença física. Refiro-me, então, ao impulso funerário e mortuário da arte apontado por Debray (1993), que entende a origem da representação da imagem artística como algo que tenta resguardar um fragmento do sujeito diante de sua completa desapareição. Nos casos aqui estudados, evitar a desapareição destes indivíduos implica também em produzir obras de arte que referenciam diversas experiências, nestes casos, pautadas pelo protagonismo dos sujeitos diante da aids.

O anonimato de Moran e Allan reforça o deslocamento e o interesse por vidas infames, banais e desconhecidas, as quais são observadas pelos artistas que as incorporam em seus projetos. Morrisroe, ainda que fosse uma figura pública, compartilha com seus pares a condição de pária como pessoa acometida pela moléstia. Assim como eles, qualquer enfermo neste período poderia ser vítima de uma série de discursos preconceituosos que contribuiriam para a degeneração de suas identidades. Fragilizados fisicamente pela aids, encontrariam, também na

arena discursiva, uma série de violências: o discurso higienizador e patologizador das sexualidades; o julgamento moral sobre a forma de contágio; o pertencimento a algum dos grupos mais afetados; o descaso preconceituoso do poder público no desenvolvimento de ações aos atingidos pela doença justamente pelos tabus a ela relacionados.

Os atravessamentos e alargamentos propostos por esses artistas constituem estratégias que manifestam a questão da referência na realidade e da memorialização daqueles que morrem pela aids através da prática da fotografia. Todavia, estes discursos são permeados por diferentes sujeitos que problematizam também a variabilidade das possibilidades técnicas e discursivas da linguagem. Escritas da luz, da vida e da morte que articulam em seus eixos diacrônico e sincrônico a emergência de seu momento histórico na arte e no meio social, produzindo diferentes possibilidades de apresentação e representação dos sujeitos enfermos, e logo, de toda uma geração que foi tocada pela aids.

Diante do amplo campo de possíveis desdobramentos sobre o tema pesquisado, pretendo dar continuidade à pesquisa, investigando outros discursos sobre a relação entre a aids e o campo da arte que contemplem a teoria sobre a pós-modernidade e as questões sobre a doença de forma integrada. O estudo apresentado nesta dissertação, longe de esgotar o assunto, permite a identificação de diversas construções discursivas, que podem ser desenvolvidas em futuras investigações.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Brooks. Beautiful, dangerous people. **Art in America**. New York, Vol.99, n.3. p. 126-133, 2011.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **AIDS e arte contemporânea em Keith Haring, Pepe Espaliú e Leonilson**: miasmas e metáforas. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais – Bacharelado com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. **Sobre a história da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARTISTS SPACE. **Witnesses: against our vanishing**. Catálogo. New York, USA: Artists Space, 1989.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2012.

_____. **Diário de Luto**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BECCE, Sonia. **Félix-Gonzales-Torres**: somewhere /nowhere algún lugar, ningún lugar. Catálogo. Buenos Aires, Argentina: Fundación Eduardo F. Constantini, 2008.

BELL, Julian. **Espelho do mundo** – Uma nova história da Arte. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Sobre La Fotografía**. 4 ed. Valencia: Pre-textos, 2008.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Trigésima Bienal de São Paulo**. A iminência das poéticas. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Post producción**: la cultura como escenario: modos em que el arte reprograma el mundo contemporâneo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

_____. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRASIL. Ministério da Saúde. **O que é aids?** Disponível em: <<http://www.aids.gov.br/pagina/o-que-e-aids>>. Acesso em: 23 de jan. 2014.

BRASIL. Ministério da Saúde. **O que é hiv?** Disponível em: <<http://www.aids.gov.br/pagina/o-que-e-hiv>>. Acesso em: 23 de jan. 2014.

BRODSKY, Marcelo e PANTOJA, Julio. **Bodypolitics**: políticas del cuerpo em La fotografia latinoamericana. Buenos Aires: La marca, 2009.

BREA, José Luis. Sida: el cuerpo inorgânico. *In Um ruído secreto*. Múrcia, Espanha: Mestizo, 1996.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Buenos Aires: Paidós, 2012a.

_____. **Deshacer el género**. Barcelona: Paidós, 2012b.

_____. **El género en disputa**: el feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós, 2013.

CALUYA, Gilbert. The Aesthetics of Simplicity: Yang's Sadness and the Melancholic Community. **Journal of Intercultural Studies**, Vol. 27, n. 1-2, p. 83-100, fev.- mai. 2006.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

_____. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHEVRIER, Jean-François. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

COLOMBO, Furio. Naked and fully clothed in **Aperture**. N. 132. P. 74-75. Milão, Itália: Aperture Foundation, 1993.

CRIMP, Douglas. AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism. In KOCUR, Zoya e LEUNG, Simon (org.). **Theory in contemporary art since 1985**. Victoria, Australia: Blackwell, 2011.

_____. La actividad fotográfica de la posmodernidad. In RIBALTA, Jorge (org.). **Efecto real**. Debates posmodernos sobre fotografia. Barcelona, Espanha: Gustavo Gili, 2009.

_____. **Melancholia e Moralism**: Essays on AIDS e Queer Politics. Cambridge: MIT Press, 2004.

_____. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COLEMAN, Allan Douglas. El método dirigido. Notas pra uma definição. In RIBALTA, Jorge (org.). **Efecto real**. Debates posmodernos sobre fotografia. Barcelona, Espanha: Gustavo Gili, 2009.

COSTA, Jurandir Freire. Impasses da ética naturalista: Gide e o homoerotismo. In: NOVAES, Adauto. **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, Vozes, 1993.

DOSSE, François. **O desafio biográfico** – Escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.

DRISCOLL, Megan Philipa. **The Desiring Photograph**: Mark Morrisroe's Bodily Self-Portraits. 2013 Dissertação (Mestrado em História da Arte), University of Califórnia, Los Angeles, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 13 ed. Campinas: Papirus, 2010.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos seguido de Envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FABBRINI, Ricardo. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Ed. Unicamp/Fapesp, 2002.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. Uma outra história da arte? *In Locus*: Juiz de Fora, v.8 n. 2, 2002.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2009a.

_____. **A história da sexualidade 2**: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 2009b.

_____. **A história da sexualidade 3**: O cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 2009c.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. A vida dos homens infames. *In Ditos e escritos III* Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009d.

_____. **El cuerpo utópico. Las Heterotopias**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

FRAENKEL Gallery – **Nicholas Nixon**. San Francisco. Disponível em: <<https://fraenkelgallery.com/artists/nicholas-nixon7>>. Acesso em 12 de mar. de 2015.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In Obras Completas Vol.14*. São Paulo. Companhia das Letras, 2010a.

_____. Luto e melancolia. *In Obras Completas Vol.12*. São Paulo. Companhia das Letras, 2010b.

FRIZOT, Michel. “Fotografia”, um destino cultural. In SANTOS, Alexandre e CARVALHO, Ana. **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006.
- GOTT, Ted (org.). **Don't leave me this way**. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.
- GRUBER, Theresa. Biography. In **Mark Morrisroe**. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.
- GUASCH, Anna Maria. **Autobiografías visuales**: del archivo al índice. Madrid: Siruela, 2009.
- GUIBERT, Hervé. **Para o amigo que não me salvou a vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2 ed. 1995.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. Coleção Movimentos da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- JPR RINGIER. **Mark Morrisroe**. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.
- KOLOSSA, Alexandra. **Haring**. Lisboa: Taschen, 2005.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 4**: a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LEBOVICI, Elisabeth. In the Darkroom. In **Mark Morrisroe**. Catálogo. Zurique, Suíça: JRP Ringier, 2010.
- LEONILSON. Entrevista com Leonilson in LAGNADO, Lissete. **São tantas as verdades**: so many are the truths. São Paulo: Fiesp, 1998.
- LYSARDO-DIAS, Dylia. Representações sociais e ethos: algumas reflexões em torno de textos biográficos. In: GOMES, Maria Carmen Aires et al. (Org.) **Práticas discursivas: construindo identidades na diversidade**. Viçosa: Arca, 2009. P. 65-76.
- _____. Perfis biográficos jornalísticos: história das vidas ou das mortes?. In: SOUZA, Eneida Maria de et al. (Org.) **Figurações do Íntimo**: ensaios. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOMA. **Nicholas Nixon: Pictures of People**. New York, 1988.
- MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. In COURTINE, Jean-Jaques. **História do corpo**: As mutações do olhar. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2009.
- NIXON, Bebe e NIXON, Nicholas. **People with aids**. Boston: David R. Godene, 1991.
- OSOL, Arthur (Org.). **Dicionário Médico Blakiston**. 2 ed. São Paulo: Andrei, 1987.

OWENS, Craig. El discurso de los otros - Las feministas y el posmodernismo In FOSTER, Hal (org.) **La posmodernidad**. 7. ed. Barcelona: Kairós, 2008.

PECHENY, Mário. Identidades discretas. In RIOS, Luiz Felipe... (et al.) (org.). **Homossexualidade - Produção Cultural, Cidadania e Saúde**. Rio de Janeiro: ABIA, 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O impacto da AIDS, a afirmação da “cultura gay” e a emergência do debate em torno do masculino - fim da homossexualidade? In RIOS, Luís Felipe et al. **Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS, 2004.

PÉREZ-ORAMAS, Luis et al. **Guia da exposição Trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

PITELLA, Isadora. **Imagem Organizada**: quando a Arte Contemporânea revisita o Atlas Antropológico através da Fotografia. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Departamento de Antropologia, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2013.

REED, Christopher. **Art and Homosexuality**: A history of ideas. New York: Oxford, 2011.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **A Construção do Desenho**: sujeito, temporalidade e cartografias em Leonilson. 1998. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

RESPINI, Eva. Mark Morrisroe. **Aperture**, New York, n.218, p.130-131, spring, 2015.

SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. **Revista do Departamento de Psicologia** - UFF, Rio de Janeiro, v. 17 - nº 1, p. 113-127, jan.-jun. 2005.

SANTOS, Alexandre. Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 51-65, jan.-jun. 2008.

SANTOS, Ana Cristina. Estudos queer: Identidades, contextos e acção coletiva. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 76, p. 3-15, 2006.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SMITH, Royce W.. Local responses, global pandemic: rethinking representations os HIV/AIDS. In JEFFERY, Celina e MINISSALE, Gregory. **Global and local Art Histories**. Newcastle: Cambridge, 2007.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. **Doença como metáfora – AIDS e suas metáforas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

_____. **Sobre la fotografia**. 5. ed. Barcelona: Debolsillo, 2011.

STRAUBE, Trenton. Art that makes you go hmmm: an exclusive look at the upcoming Art AIDS America traveling exhibition. **POZ**, New York, p.48-51, abr. e mai. 2015. Disponível em: <http://issuu.com/smartandstrong/docs/poz_hiv_aids_0203/46>. Acesso em: 4 de jun. 2015.

TAPAJÓS, Ricardo. **A arte e a epidemia de HIV/Aids**. Palestra proferida no IX Curso Avançado de patogênese do HIV. Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, em 26 de março de 2014.

THE AIDS memorial quilt. Disponível em: <<http://www.aidsquilt.org/>>. Acesso em: jan. 2013.

THOMAS, Nicholas. **Body Art**. Londres: Thames & Hudson, 2014.

TUDBALL, Libby. Sadness A Monologue by William Yang A Study Guide. **Australian Screen Education**. Issue 20-21. P.9-18., 1999.

WHITE, Edmund. Aesthetics and loss. In GOTT, Ted (org.). **Don't leave me this way**. Melbourne, Australia: National Gallery of Australia, 1994.

ZIEGLER, Jean. **Los vivos y la muerte**. Cidade do México: Siglo XXI, 2008.