
Aids e autonomia nas artes visuais: apontamentos de pesquisa

Ricardo Henrique Ayres Alves [1]

Resumo: Neste ensaio procuro refletir, a partir da constituição do campo das artes visuais e do conceito de autonomia, sobre algumas situações que tensionam os limites de uma pesquisa que aborda a aids na história da arte. Nessa perspectiva, relato duas experiências em eventos acadêmicos que problematizam o paradigma da autonomia do domínio artístico em relação ao mundo social. A partir desses exemplos, discuto o uso do discurso da autonomia como uma ferramenta a serviço da exclusão de temas contra-hegemônicos como as questões de gênero, sexualidade e da aids, e também problematizo a compreensão da arte que aborda a enfermidade em relação a outros campos. Observo, por fim, como a relação entre a arte e o meio social é produzida por meio de uma série de discursos e práticas que estão em constante negociação, compreendendo tanto a relativa autonomia do campo artístico, bem como a sua relação com a sociedade.

Palavras-chave: Aids. Autonomia. História da Arte.

Notes on research: AIDS and the autonomy in visual arts

Abstract: From a constitution of the field of Visual Arts and the concept of autonomy, this essay aims to reflect on some situations which propose tensions to the limits of a research that addresses AIDS in Art History. In this perspective, I report two experiences in academic events that problematize the autonomy's paradigm of artistic domain regarding the social world. From these examples, I discuss the use of autonomy discourse as a tool for the exclusion of counter-hegemonic themes as gender, sexuality and AIDS, and I also problematize the understanding of art that approaches the disease in relation to other fields of knowledge. Finally, I observe how the relationship between Art and his social environment is produced through a series of discourses and practices that is constantly in negotiation, comprising the relative autonomy of the artistic field, as well as its relationship with the society.

Keywords: AIDS. Autonomy. Art History.

[1] Doutor e mestre em Artes Visuais (UFRGS), bacharel em Artes Visuais (FURG). Professor do Centro de Artes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Campus Curitiba I da UNESPAR. E-mail: ricardohaa@gmail.com

A autonomia da arte é um tema abordado por diferentes teóricos que debatem a arte europeia, bem como suas continuidades nos contextos decorrentes do colonialismo. A esse respeito, o antropólogo inglês Alfred Gell propõe o conceito de agência para compreender manifestações artísticas que diferem da matriz europeia, produzindo sua teoria a partir do efeito que a arte provoca na vida social, algo muito diverso das discussões hegemônicas no campo das artes visuais. Nesse caso, é a partir de outra episteme que se constitui a reflexão sobre a arte instituída a partir do domínio europeu na América Latina por meio da colonização, cujos modelos e discursos continuam parcialmente vigentes.

Ao início do processo de dominação, marcado também pela imposição dos preceitos artísticos e estéticos dos colonizadores, as primeiras influências eram as correntes renascentistas e barrocas, que preconizavam uma relativa autonomia da arte - ainda mais se comparadas com a perspectiva da produção artística no período da Idade Média. No entanto, é a partir do pensamento desenvolvido pelo filósofo Immanuel Kant, no séc. XVIII, que se estabelece com maior vigor a arte como uma esfera apartada da continuidade da vida. Assim, em uma perspectiva kantiana, que pensa o domínio das belas artes a partir dos preceitos do juízo estético, a arte estaria no âmbito da contemplação, constituindo um domínio autônomo, já que não possuiria qualquer finalidade exterior a ela própria. Essa perspectiva penetra cada vez mais no continente americano a partir do estabelecimento do ensino formal promovido pelas escolas de belas artes que aqui foram constituídas, formatando os contextos das colônias a partir dos paradigmas das

metrópoles, ainda que com suas especificidades locais.

Ao fim do século XIX e ao longo do século XX, as vanguardas artísticas europeias continuaram a discutir o status da autonomia. Por um lado, a abstração desenvolvida por tais movimentos parecia ter libertado a arte de sua função mimética, ou seja, de seu imperativo de imitar o mundo, permitindo que ela apresentasse suas próprias questões - como preconizado pelo cubismo analítico, por exemplo. Em outro sentido, movimentos como o futurismo e o dadaísmo procuravam superar a cisão entre arte e vida, promovendo sua integração por meio de posições bastante radicais. No entanto, mesmo práticas cubistas como a inserção de jornais e pequenos objetos nas superfícies pictóricas debatiam a relação da arte com o mundo, o que demonstra a situação paradoxal da autonomia da arte no interior dos movimentos de vanguarda.

É devido a questões como essa que tais movimentos não podem ser interpretados como estruturas monolíticas. No interior de suas práticas, a autonomia da arte andava de mãos dadas com a sua integração ao mundo, como também ocorre no construtivismo russo, que estava fortemente vinculado à revolução social, ao mesmo tempo que se baseava na abstração, o que pode ser entendido como um aspecto da autonomia da arte em relação à mimese.

No entendimento do teórico alemão Peter Bürger (2012), as vanguardas da primeira metade do século XX tinham como objetivo superar a cisão entre a arte e a sociedade, inserindo o domínio artístico na práxis vital. Comentando também a perspectiva de

Bürger, o crítico estadunidense Hal Foster (2014) retoma esse tema, discorrendo sobre as neovanguardas das décadas de 1960 e 1970, que, segundo o autor, procuram novamente integrar vida e arte, buscando completar o projeto inconcluso das vanguardas históricas.

Diante desse horizonte, apresentado aqui de maneira breve, mas demonstrando a importância do debate sobre a arte como um campo que foi construído a partir de certa independência em relação à práxis vital, gostaria de fazer algumas considerações. Acredito que, apesar das questões propostas pelas vanguardas, a condição de autonomia permanece como um forte componente dos discursos artísticos. Ao longo de minhas pesquisas, nas quais abordo as temáticas do corpo, do homoerotismo e da aids em interseção com as artes visuais, identifiquei que, em muitas situações, o discurso da autonomia é utilizado para silenciar aspectos dissidentes. Assim, obras que tratam do desejo contra-hegemônico e dos indivíduos por ele atravessados, bem como aquelas que versam sobre a epidemia, são lidas apenas a partir de sua forma, sendo excluídos aspectos contextuais e culturais presentes em suas materialidades. Além disso, em alguns casos, as informações biográficas sobre artistas também sofrem esse processo de higienização, sendo frequentes nesse sentido estratégias eufemísticas para sugerir a conduta homoerótica de alguns artistas, bem como a supressão do comentário sobre aqueles que constituíram casais.

A identificação de que o preceito da autonomia é utilizado para realizar a manutenção de uma estrutura hegemônica está presente de alguma maneira nas considerações da

historiadora da arte argentina Andrea Giunta (2018), que debate as críticas recebidas por suas investigações e curadorias sobre artistas mulheres. A autora afirma que uma crítica recorrente a esse recorte é a problematização de que por meio dele se estaria construindo um gueto. No entanto, ressalta que esse comentário não existe quando são mencionados projetos somente com artistas homens ou sobre um determinado movimento artístico, noções consideradas hegemônicas. É possível pensar, a partir de suas considerações, que tais categorias não problematizadas são na verdade naturalizadas, adquirindo um verniz de neutralidade, enquanto o que é contra-hegemônico causa incômodo, sendo visto como um aspecto extra-artístico e indesejado.

Dessa forma, é possível afirmar que, algumas vezes, o discurso apoiado em uma pretensa autonomia, na verdade tenta definir o campo artístico a partir de uma série de naturalizações, resultando em uma conceituação que possui seus próprios regimes discursivos. Em uma perspectiva alinhada com a teoria de Michel Foucault, é possível afirmar que o campo artístico constrói seus próprios regimes de verdade, realizando a manutenção de um domínio disciplinar específico. Como consequência, as relações da arte com o mundo podem não parecer relevantes para a compreensão dos objetos e discursos artísticos.

Encontrei muitos exemplos desse processo durante a produção de minha tese de doutorado, *Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades* (2020),¹ que debate a produção artística no país e sua relação com a doença nos anos 1980 e 1990, o que contribuiu para a minha percepção de que a história da arte reproduz a estrutura

heteronormativa e sorofóbica da sociedade. Assim, após a conclusão de um trabalho acadêmico que, entre outras questões, problematizou a condição da autonomia como uma ferramenta a serviço da invisibilidade das dissidências e, por consequência, de manutenção do *status quo*, um episódio reacendeu a discussão sobre esse tema.

Participando de um seminário *online* em 2020, durante o período de distanciamento social desencadeado pela COVID-19, no qual apresentei um trabalho que problematizava a abordagem da aids em uma determinada exposição, fui interpelado por um colega, também pesquisador da área de artes visuais, que afirmou que eu e outros participantes daquela mesa redonda abordávamos temas externos ao campo da arte. Sua indagação me levou diretamente a pensar sobre como algo que é abordado na arte pode ser externo a ela, já que constitui o objeto artístico, elemento paradigmático sobre o qual orbitam os campos teóricos da arte, tais como a história, a crítica e a curadoria. Pensei no fato de que tanto eu quanto meus colegas de mesa havíamos apresentado questões que cercavam a dissidência corporal, bem como a diferença sexual e de gênero, de modo que concluí estar novamente diante de uma estratégia que procurava excluir do campo artístico tais assuntos.

Como já havia encontrado esse tipo de posição epistemológica em outros contextos não fiquei surpreso. No entanto, após concluir um trabalho de fôlego que problematizava essa perspectiva, fiquei incomodado com a ponderação: me senti como se fosse um intruso, um corpo estranho, por debater a questão da aids em um espaço das artes visuais. Recebi o comentário, não dirigido apenas a mim, como

uma indicação que claramente demonstrava a delimitação do campo artístico a partir da exclusão dos temas que orbitam o gênero, a sexualidade e a enfermidade. É como se os artistas fossem seres que escapam dessas estruturas, assim como se as obras que tematizam tais aspectos fossem desvios da verdadeira natureza da arte.

Talvez tenha sido para puristas que consideram extra-artístico tudo o que não se encaixa em questões formais ou conceitos há muito estabelecidos pela arte de origem europeia, que o crítico Leo Steinberg (2008, p. 106), tenha dito que “a arte é sempre sobre arte, sejam quais forem suas outras preocupações”. Discutindo o contexto das neovanguardas, que também são comentadas por Foster (2014), o autor destaca que o estatuto de uma obra de arte não se altera caso ela seja atravessada por temas que não sejam ligados apenas à forma.

Pensando em uma perspectiva próxima a de Steinberg, procurei desenvolver minhas investigações pautado pela compreensão de que, apesar dessa posição, o peso da autonomia era uma questão estrutural no campo da arte, e que sua constante utilização para a manutenção da hegemonia, excluindo dissidências e contribuindo para a manutenção de uma história da arte purista, seria uma recorrência. Mesmo assim, tal posição era criticada por historiadores da arte como o alemão Hans Belting (2012), que propôs a abertura da disciplina para uma atuação que fosse além do formalismo. Segundo ele, esse movimento poderia inclusive garantir a sobrevivência e a relevância da história da arte no período posterior ao modernismo. Nesse sentido, posso afirmar que o comentário no seminário, apesar de incômodo, é

uma esperada continuidade do paradigma da autonomia da arte, que para mim, imerso no cruzamento entre arte, doença e sociedade, parece muito distante.

Enquanto refletia sobre esse caso, lembrei de outra ocasião: há alguns anos, soube que seria realizado um seminário sobre HIV/aids em Curitiba, cidade em que trabalho. Pensei que seria uma oportunidade de encontrar interlocução a respeito de minhas discussões, tendo a devolutiva de especialistas no tema. No entanto, enquanto procurava os grupos de trabalho do congresso, percebi que não existia nenhuma categoria que contemplasse uma pesquisa no campo da arte, e nem mesmo no campo da história, no qual poderia inscrever uma pesquisa em história da arte. Assim, ao me confrontar com a falta de um lugar no qual inserir minha pesquisa, me perguntei sobre a pertinência dessa investigação para os estudos sobre a enfermidade. Ao relembrar dessa ocorrência e ao justapor essa sensação à experiência mais recente, me vi refletindo sobre qual seria esse lugar indeterminado de quem pesquisa o cruzamento entre a arte e a aids, considerada uma pesquisa extra-artística no campo artístico, e sem relevância em um importante encontro de estudos sobre a doença.

É claro que nestes dois casos pontuo situações radicais, pois em várias outras oportunidades pude, tanto nas discussões sobre artes visuais quanto em espaços sobre o HIV/aids, assim como em debates no espectro das humanidades, encontrar espaços receptivos para o compartilhamento de minhas investigações. No entanto, a partir da convergência desses dois episódios, comecei novamente a pensar sobre a autonomia e sobre como se desenvolvem os limites disciplinares e

epistêmicos que cercam o cruzamento desses assuntos. Uma das principais questões despertadas pela lembrança do seminário no qual não pude me inscrever foi pensar que, apesar de minha posição avessa aos preceitos kantianos, a arte parecia ser entendida exatamente como um campo autônomo incapaz de exercer qualquer função relevante que não fosse sua contemplação desinteressada, já que não parecia haver espaço para tal discussão em um espaço científico sobre a doença. Eu já havia experimentado essa sensação em outras oportunidades, nas quais, apesar de conseguir apresentar resultados de minhas pesquisas, sentia que tais informações não pareciam relevantes para quem investigava o assunto em outros campos. Por abordar os anos 1980 e 1990, meus interesses pareciam ultrapassados diante das demandas recentes da resposta à epidemia.

Assim, problematizando essas duas experiências, acredito ser necessário pensar que o lugar da arte realmente não é o da práxis vital. A arte se desenvolve em um lugar outro, mas claro, ancorada na sociedade, debatendo suas questões e sendo produzida por indivíduos, e por isso, sem prescindir de seus atravessamentos políticos, que reproduzem estruturas, temas e aspectos sociais. Nesse sentido, é interessante pensar que os artistas que viveram a crise da aids puderam optar por abordarem ou não esse tema em sua produção, incorporando aspectos desse episódio por meio de diferentes estratégias.

No caso brasileiro, Hudinilson, em seus cadernos de referência, simultaneamente registrava dados sobre a doença e produzia elegias para os amigos falecidos, ao mesmo tempo em que apresentava o erotismo de maneira incontornável. Por sua vez, Leonilson

construiu uma série de estratégias para falar do corpo e da sua condição sem apresentar imagens miméticas, sugerindo seu estado por meio de desenhos e objetos. Rafael França falava da angústia e do luto por meio de suas derradeiras obras em vídeo, utilizando inclusive imagens suas e de seu companheiro envolvidos em delicadas carícias. Nesses casos, artistas soropositivos ou não, tiveram sua arte atravessada pela moléstia de forma deliberada, escolhendo discutir o assunto.

Assim, é interessante pensar que a relativa condição de autonomia da arte, dentro e fora da práxis vital, permite um exercício de criação que atravessa e é atravessado pela doença, provocando a criação de discursos e visualidades sobre a enfermidade, que talvez não pareçam relevantes para um congresso muito mais voltado às investigações científicas relativas às ciências naturais, às políticas de prevenção e campanhas de conscientização. Essa posição vinculada à aplicação prática de conhecimentos para a resposta à enfermidade, que mesmo com tratamento gratuito disponível no Brasil via Sistema Único de Saúde (SUS), ainda causa numerosas mortes, é legítima. No entanto, uma das consequências de tal recorte é não contemplar a cultura e a produção artística como temas relevantes. Assim, a arte parece continuar em uma esfera apartada da intervenção no contexto social.

Procurando, então, discutir o aporte do estadunidense Douglas Crimp (2017, p. 104), importante pensador sobre a aids por seu trabalho como ativista, assim como por sua atuação enquanto historiador da arte. Nesse sentido, trabalhando no cruzamento entre a cultura e a enfermidade, em um texto originalmente

publicado em 1987, o pesquisador defende que a doença deve ser compreendida a partir das práticas que a ela se referem:

[...] a AIDS não existe para além das práticas que a conceituam, representam e respondem a ela. Conhecemos a AIDS somente nestas práticas e através delas. Essa afirmação não contesta a existência de vírus, anticorpos, infecções ou rotas de transmissão. Tampouco contesta a realidade do adoecimento, do sofrimento e da morte. O que ela de fato contesta é a noção de que há uma realidade subjacente da AIDS, sobre a qual são construídas as representações ou a cultura ou a política da AIDS.

Problematizando a concepção de neutralidade do discurso biológico, que preconizava as práticas culturais como um obstáculo para a compreensão da realidade sobre a moléstia, Crimp critica uma visão que entende os dados epidemiológicos da aids como uma esfera independente do social. Assim, circunscrevendo o debate sobre o campo da arte em relação à enfermidade, o autor procurou destacar algumas das intersecções dessa relação, dando atenção especial para a arte ativista, que considerava não receber a devida atenção.

Posicionando-se a favor da divulgação tanto de informações sobre a doença quanto de críticas à inanição política do governo estadunidense naquele momento, Crimp (2017) defendia, sobretudo, uma arte engajada que tocasse nessas feridas. Considerava mais importante, no contexto de crise da aids do final dos anos 1980, uma arte política do que as outras duas posições identificadas por ele no contexto da epidemia. Dessa forma, tanto a venda de obras de arte para a arrecadação

de fundos relacionados ao enfrentamento da enfermidade quanto a produção de obras que expressassem o sofrimento e a perda humana eram rechaçadas pelo autor. Ao discorrer sobre as obras que expressavam o impacto da doença, o autor discute uma certa romantização da aids, que é pensada até mesmo como uma espécie de aporte positivo para a produção artística, já que poderia inspirar grandes obras.

Suas três perspectivas da relação entre a arte e da aids - o trabalho ativista, a venda de trabalhos para a arrecadação de fundos e a representação do sofrimento -, podem ser interpretadas como indícios de diferentes perspectivas da arte em relação a sua autonomia. Assim, se a iniciativa de arrecadar valores com a venda de trabalhos para pesquisas e ajuda a enfermos é uma posição que percebe a arte como algo distante da práxis vital, relevante apenas quando tornada mercadoria, a visão da arte como agente transformador da realidade, como defendida pelo teórico, é uma posição totalmente oposta, que acredita em uma arte capaz de interferir no meio social. Por sua vez, a abordagem do sofrimento causado pela enfermidade, pode ser interpretada como uma posição bastante unilateral que pensa apenas como a epidemia pode influenciar o campo artístico e não como a arte pode ajudar na resposta social à epidemia.

É possível pensar então que todas estas posições estão de alguma forma articulando e negociando o quanto a arte está realmente à parte da sociedade e quanto ela pode interferir na práxis vital. O fato de Crimp destacar a arte ativista como a mais relevante certamente está ligado ao caos provocado

pela aids. Assim, o autor entende que, em uma situação como essa, a arte deveria prescindir de sua relativa autonomia. Ainda que seja possível pensar que todos os três pontos debatidos pelo autor de alguma forma demonstram que a arte exerce diferentes relações com o meio social, é importante pensar que sua defesa da postura ativista destaca a relevância dos trabalhos que procuraram mais radicalmente se distanciarem da autonomia.

Assim, tais obras eram frequentemente realizadas de forma coletiva e em contextos oriundos dos movimentos ativistas, prescindindo de características tradicionais da arte, como a autoria individual, o gênio ou mesmo a universalidade do objeto artístico. Tal situação era uma decorrência do fato de tais trabalhos serem produzidos em contextos e com propósitos bastante definidos.

Nesse sentido, penso que refletir sobre a experiência dos espaços de congressos e seminários como locais nos quais estão em jogo diferentes estratégias e agenciamentos sobre as relações entre a arte e a doença é compreender como estes limites estão também em constantes e circunstanciais negociações. Assim, acredito que não exista exatamente um lugar no qual repousar e estabilizar meus interesses de pesquisa, já que eles estão imersos em um contexto de mediações e ajustes. É nesse trânsito que tenho procurado então pensar tais estudos como resultantes de certas contingências, que procuram articular a arte como um campo de relativa autonomia, mas que também produz e reproduz os discursos sobre a enfermidade.

Referências

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

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CRIMP, Douglas. Aids: análise cultural, ativismo cultural. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade: antologia**. São Paulo: MASP, 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latino-americano**. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: XXI Editores, 2018.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Recebido em 23/09/2020

Aceito em 24/11/2020