



# **Testemunhos contra o nosso desaparecimento: Nan Goldin, a Aids e a fotografia de intimidade**

***Testigos – Contra nuestra  
desaparición: Nan Goldin, el SIDA  
y la fotografía de la intimidad***

***Witnesses – Against our  
vanishing: Nan Goldin, Aids  
and the photograph of intimacy***

***Priscyla Gomes***

*Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. priscylagomes@usp.br*

## Resumo

O presente artigo apresenta uma iniciativa pouco difundida na historiografia das artes visuais. Uma mostra concebida pela fotógrafa estadunidense Nan Goldin, que vislumbrou num momento de exceção uma possibilidade de visibilizar os reflexos da epidemia na produção de diversos artistas. Em meio à epidemia da aids, em que o preconceito e as mortes consecutivas estabeleciam duros limites à atuação, Goldin mobilizou uma síntese de profunda delicadeza. Retomar esse exemplo, nesse contexto, abre uma série de paralelos históricos que permitem compreender especificidades e recorrências. Mais do que estabelecer uma espécie de prognóstico para caminhos futuros, o artigo estimula a encontrar em exemplos históricos formas de contato com o hoje.

**Palavras-Chave:** Fotografia contemporânea. Aids. Nan Goldin. Epidemia. Exposição

## Resumen

Este artículo presenta una iniciativa desconocida en la historiografía de las artes visuales. Una exposición concebida por la fotógrafa estadounidense Nan Goldin, quien vio, en un momento de excepción, una posibilidad de visibilizar los efectos de la epidemia en la producción de varios artistas. Durante la epidemia del SIDA, en la que los prejuicios y las muertes consecutivas pusieron límites estrictos a la acción, Goldin movilizó una síntesis de profunda delicadeza. Retomando este ejemplo, en este contexto, se abre una serie de paralelismos históricos que permiten comprender especificidades y recurrencias. Más que establecer una especie de pronóstico de caminos futuros, el artículo anima a encontrar en los ejemplos históricos formas de contacto con el presente.

**Palabras-Clave:** Fotografía contemporánea. SIDA. Nan Goldin. Epidemia. Exhibiciones

## Abstract

This article presents an unknown initiative in the historiography of the visual arts. An exhibition conceived by the American photographer Nan Goldin, who saw, in a moment of exception, a possibility to make visible the effects of the epidemic in the production of several artists. During the AIDS epidemic, in which prejudice and consecutive deaths set hard limits to action, Goldin mobilized a synthesis of profound delicacy. Taking up this example, in this context, opens a series of historical parallels that allow us to understand specificities and recurrences. More than establishing a kind of prognosis for future paths, the article encourages finding in historical examples forms of contact with the present.

**Keywords:** Contemporary photography. Aids. Nan Goldin. Epidemic. Exhibitions

*Por sua existência e valor, esta mostra prova a premissa de que a aids não eliminou nem eliminará nossa comunidade, nem conseguirá exterminar nossa sensibilidade ou silenciar nossa voz.<sup>1</sup>*

**N**o texto que abre a mostra *Witnesses – Against Our Vanishing* [Testemunhos – contra o nosso desaparecimento] a então curadora Nan Goldin evidencia algumas das premissas da iniciativa que ocupou o *Artists Spaces Gallery* na passagem do ano de 1989 para a década seguinte. O espaço independente, dedicado a artistas ainda não inseridos no circuito nova-iorquino de galerias e mostras, acabou por sediar uma mostra pioneira não somente na escolha de Goldin para um trabalho curatorial, mas também na definição da temática voltada à relação entre a jovem produção artística e a epidemia da aids nos Estados Unidos.

Com nomes como David Wojnarowicz, Peter Hujar, Kiki Smith, Phillip-Lorca diCorcia e Vittorio Scarpati, os trabalhos foram exibidos em duas salas abrangendo suportes como pintura, fotografia, instalações e esculturas. O foco era a produção de artistas entre 1985 e 1989, com grande predominância de trabalhos inéditos produzidos

---

<sup>1</sup> JUNGE, 2016, p.33, tradução nossa.

exclusivamente para a exposição e voltados à vivência desses artistas e à sua relação com a doença.

A gênese da mostra, como narra a própria curadora, estava em sua saída da reabilitação, no verão de 1988. Para Goldin, seu período de afastamento e a recuperação haviam atrelado sua história à de amigos que se confrontaram com a epidemia da aids, mudando a maneira como encararam os anos anteriores e seus estilos de vida.

Goldin afirma que sua postura não era mais de uma roleta-russa com a morte. A comunidade experimentou a faceta da doença e da morte, e ela mesma perdera muitos de seus amigos. O período de confronto com essas perdas teria mudado suas prioridades e motivado seu engajamento em pautas relacionadas à epidemia.

Esse período de luto e reclusão, embora tivesse estabelecido novos limites, não deu à iniciativa um tom conservador. O convite para a curadoria surgiu do pressuposto de que a sexualidade das comunidades LGBTs assumiria o eixo principal da exposição, buscando um contraponto à concepção de que as formas de relacionamento não heteronormativas e ditas tradicionais eram imorais e condenáveis.

O fato de a epidemia inicialmente ter afetado uma camada marginalizada da população e diretamente relacionada a temas tabus da sociedade estadunidense – como homossexualidade, prostituição, uso de drogas e pobreza – retardou sua abordagem pública, aumentando o número de infectados.

Embora a epidemia tenha se iniciado por volta de 1980, as manifestações artísticas que explicitavam a relação entre criadores e comunidades LGBT surgiram somente na segunda metade da década. Esse hiato deveu-se, em parte, ao fato de que os relatos de enfrentamento da doença eram predominantemente orais, pouco difundidos, e buscavam não visibilizar seus autores – os quais sofriam forte discriminação. Essas pessoas não queriam ver suas figuras publicizadas. Com o decorrer dos anos e o fortalecimento do ativismo político frente ao cenário de mortes constantes e a certo descaso do poder público, essas comunidades buscaram formas próprias de se representar e visibilizar sua relação com o HIV.

O governo estadunidense implementou medidas tardias para o combate da epidemia. Ronald Reagan, então presidente, foi a público abordar o assunto somente em 1987, anos após os primeiros casos se espalharem pelo país. Com base em valores tradicionais acerca da concepção de família e sexualidade, o discurso governamental intensificava o desconhecimento público da doença e a discriminação e marginalização de homossexuais.

Diante desse cenário, a mostra trouxe seus sujeitos à luz, explorando temas muito além da estigmatização vigente. A explicitação da sexualidade, da nudez e do cotidiano desses indivíduos respondia não somente como uma iniciativa artística, mas como uma resistência política. A seleção dos trabalhos expunha o homoerotismo não como uma obscenidade, mas com naturalidade. A sexualidade era explorada em suas múltiplas facetas, reforçava e explicitava uma estética *gay* que tinha como propósito romper com a ideia de que sexo e morte eram, para esses indivíduos, uma equação única.

A seleção dos trabalhos construiu uma narrativa que dissociava a sexualidade de uma fatídica e mortal relação com a epidemia. A mostra visava construir a compreensão de que HIV-positivos podiam desfrutar de uma vida afetiva e sexual. Tratava-se de uma resposta direta às leituras conservadoras a que esses grupos eram constantemente submetidos, e trazia uma incisiva crítica à retórica cristã que os condenava e pregava a abstinência como solução possível.

O ACT UP, um dos grupos de ativismo de maior destaque no contexto da epidemia no Estados Unidos, adotou em conjunto com a exposição um novo lema, “SILÊNCIO = MORTE”, que foi explorado e disseminado em cartazes, camisetas e *buttons*.

A curadora e artista explicitou sua vinculação com essa história já na escolha do título da exposição. Goldin vale-se do pronome “NOSSO” sublinhando sua participação e envolvimento com esses grupos e buscando, tal qual em sua produção fotográfica, o envolvimento explícito com os retratados. A ideia de comunidade estava reforçada em vários âmbitos, desde a escolha dos artistas até a formatação do catálogo. Ao lado de cada trabalho apresentado, um breve testemunho contava a relação do artista com a aids.

Como primeira mostra dedicada à pauta da doença e das suas manifestações na classe artística, a iniciativa foi alvo da mídia, mas sua visibilidade só se expandiu em razão do conflito com a National Endowment of Arts (NEA) referente ao conteúdo político do catálogo. Um dos ensaios da publicação intitulado “Postcards from America: X-Rays from the hell” [Cartões-postais da América: raios X do inferno] e assinado pelo artista e ativista David Wojnarowicz foi mal recebido pelos apoiadores, que ameaçaram retirar o incentivo à iniciativa. Wojnarowicz narrava sua experiência pessoal com a aids passando por aspectos de sua condição física e pela discriminação que sofrera. Seu testemunho trazia à luz a invisibilização de sua comunidade, cuja orientação sexual e estilo de vida não correspondiam aos parâmetros hegemônicos de conduta. A moralização da doença como um problema social, político e médico trazia às discussões uma crítica incisiva e inédita.

## A AIDS COMO METÁFORA

*A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, nos reinos dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar a passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar<sup>2</sup>.*

Estudos apontam a origem do vírus HIV entre os séculos XIX e XX, em mamíferos que habitavam a República Democrática do Congo e suas imediações. Em decorrência de uma caçada ou durante o preparo de algum alimento, o vírus teria sido transmitido a humanos. Apesar desses primeiros contágios, a difusão da doença como uma epidemia guardou relações diretas com condições sanitárias, sociais e políticas dos povoados africanos onde originalmente se manifestou.

O interesse econômico pela atividade de extração da borracha nessas regiões foi responsável por um aumento demográfico na bacia do Congo, com a transferência de inúmeros homens europeus e intensa atividade de prostituição. Além desse

---

<sup>2</sup> SONTAG, 2007, p. 11

quadro, a escassez de recursos levou a medidas sanitárias equivocadas, com tratamento incorreto de doenças e compartilhamento de agulhas e seringas pelos médicos que prestavam atendimento a essa população.

A chegada aos Estados Unidos passa pelo trânsito da doença no Haiti. Dentre as inúmeras vias de chegada, a exportação de sangue e plasma contaminados da população haitiana e que eram destinados a bancos de sangue estadunidenses para tratamento de hemofílicos foi das principais responsáveis pela contaminação. A prostituição de haitianos no Caribe e uma onda de imigração nos anos 1970 teriam sido outros importantes vetores de contágio.

Os primeiros casos identificados pelo corpo médico nos Estados Unidos datam de 1981, com a detecção de uma deficiência imunológica ainda inexplicada em pacientes nas cidades de Los Angeles e Nova York. O termo já é evidência os caminhos do contágio e suas reações no corpo do infectado: “a síndrome de imunodeficiência adquirida não designa uma doença, e sim um estado clínico que tem como consequência um espectro de doenças”. Percebeu-se que esses pacientes eram acometidos por outras doenças e faleciam em pouco tempo. A relação do contágio com a transmissão sexual veio em seguida, marcada pelas primeiras reações preconceituosas da sociedade que estereotiparam homossexuais como perigosos e imorais.

Em 1983, a camisinha surge como uma aliada à preservação. Embora eficaz para a contenção da epidemia, o contexto social e político dificultou extremamente a difusão. A abordagem da doença e medidas educativas para evitá-la demoraram absurdamente. A onda conservadora que tinha representantes no poder público e na Igreja afastava os principais alvos da doença do restante da sociedade e se esquivava de explicitar temas relacionados à prática sexual desses grupos. Havia ainda um componente social no tratamento dos contaminados: a primeira droga pública eficaz contra a manifestação da doença tinha custo proibitivo para a maioria da população.

Em ensaio publicado em 1988, *Aids e suas metáforas*, a teórica e crítica Susan Sontag coloca em primeiro plano a reação dos conservadores americanos diante da disseminação da aids. A autora evidencia como o discurso difundido responsabilizava os homossexuais e suas práticas pela doença e tirava de cena a responsabilidade do



vírus. O entendimento enviesado do quadro da epidemia agravava seus números porque ignorava a possibilidade de atingir outras camadas da população. Algumas das medidas partiam de pressupostos ingênuos como a defesa da abstinência sexual como forma de contenção do contágio.

Segundo Sontag, a reação do infectado passava por um processo de atribuição de culpa, vergonha que evidenciava certa pseudorresponsabilidade pelo contágio. Por se tratar de uma doença que aparentemente não escolhia suas vítimas de modo aleatório, o peso e a cobrança social colocavam sobre o indivíduo um incômodo psíquico ao tornar pública sua condição.

Diante desse cenário, a articulação deu-se dentro da própria comunidade. O ACT UP surgiu de um pequeno círculo de pessoas que, com a progressiva mobilização, passou a pressionar o governo e os laboratórios farmacêuticos para agilizarem a pesquisa e a comercialização de remédios. O grupo ganhou corpo com a adesão dos mais diversos militantes – somaram-se ao ACT UP representantes feministas e os Black Panthers. O amadurecimento das ações e do ativismo consolidou medidas como o controle de bancos de sangue e da troca de seringas entre dependentes químicos.

A recepção da sociedade à epidemia e seu enfrentamento foram dos reflexos que mais comprometeram a contenção do contágio e a reabilitação dos pacientes soropositivos. Tal qual a peste, cuja existência foi historicamente marcada por uma associação moral, a aids era relacionada a um castigo – uma penitência divina à liberalização sexual e dos costumes prenunciada nas décadas de 1960 e 1970.

De fato, a onda libertária que se expandiu nos anos anteriores ao surgimento da aids teve episódios como a produção da pílula anticoncepcional, a reação da comunidade *gay* ao episódio de invasão do bar Stonewall em Nova York e as insurgências populares de maio de 1968, entre outros eventos marcantes. Esses episódios e o clima que permeou essas décadas levaram jovens a uma libertação e experimentação intensa que, sob os olhos conservadores, fizeram da doença o resultado da depravação e da decadência dos costumes. Como a primeira incidência de casos era predominantemente de homossexuais masculinos e



usuários de heroína, o discurso da punição como produto da imoralidade era a tônica social do enfrentamento da epidemia.

## EU SEREI SEU ESPELHO

Embora *Witnesses: Against Our Vanishing* tivesse assumido um caráter eminentemente político, Goldin afirmava que sua motivação pessoal era claramente vinculada à sua história e à perda de muitos de seus amigos.

A relação estabelecida entre a iniciativa e o forte envolvimento de Goldin com os artistas escolhidos e os sujeitos retratados passa inevitavelmente por uma explicitação de aspectos de sua biografia e, por consequência, de sua trajetória na fotografia.

Em seu documentário *I'll be your mirror* [Eu serei seu espelho], dirigido em parceria com Edmund Coulthard e lançado em 1995, Goldin narra sua aproximação com o ato fotográfico: “Eu costumava pensar que não perderia ninguém se fotografasse essa pessoa. Na realidade, minha fotografia me mostrou o quanto eu perdi”.

Aos 11 anos, Goldin sofreu a primeira perda. Sua irmã cometeu suicídio, e a dificuldade de lidar com a situação a fez deixar a casa dos pais 3 anos depois. Segundo a artista, sua saída foi a forma que encontrou para se achar, construir sua própria história. A fotografia apareceu quando completou 18 anos, expressando sua obsessão por não perder mais a memória de ninguém.

O momento de aproximação de Goldin com a fotografia coincide com sua convivência com a cena *gay* de Boston. A artista, por intermédio de um de seus melhores amigos, passa a conviver e morar com *drag queens* e a registrar seu cotidiano nas casas noturnas da cidade. Foi aí que ela diz ter descoberto sua verdadeira família, e o fascínio por esse universo tornou-se explícito em seus registros, sempre marcados por uma intimidade latente com tais figuras.

Sua mudança para Nova York, motivada pelo frenesi que a cidade representava para a comunidade LGBT com sua variedade de bares e casas noturnas, trouxe um período de intensa liberdade sexual para a artista e o envolvimento com diversos amigos que

marcariam sua história desde então. Goldin iniciou uma espécie de diário visual da subcultura nova-iorquina com registros de *drag queens*, gays, lésbicas, artistas e adictos.

Com o impacto da chegada do HIV a essas comunidades, a epidemia tornou-se um tema também central em seu trabalho. Muitos de seus amigos e dos membros da “família” que Goldin havia escolhido para si acabaram falecendo em decorrência da doença. Suas fotografias acabaram se tornando um testemunho do processo de adoecimento, fragilização e morte dessas pessoas.

Uma das principais retratadas, Cookie Mueller, foi uma de suas melhores amigas e objeto de fascínio de Goldin. São inúmeros os depoimentos da artista referindo-se a Cookie como uma diva, personalidade cativante e intensa cuja relação com o HIV resultou num duro fim, uma perda inestimável para a artista.

Nos meses em que acompanhei Cookie perdendo a voz e ficando paralisada, eu lutava contra uma enorme sensação de desamparo e raiva. A aids fazia parte de nossas vidas havia anos, mas de alguma forma eu neguei que essa doença fosse se tornar uma tal epidemia. Só no meu primeiro ano sóbria eu confrontei a realidade, enquanto assistia à morte de vários amigos<sup>3</sup>.

Outros dois amigos e personagens marcantes de sua biografia e produção, Gilles Dusein e Gotscho, foram fotografados por Goldin ao longo dos 2 anos que antecederam a morte de Gilles, em decorrência da aids, em 1993.

O casal está presente no trabalho *The ballad of sexual dependency* [A balada da dependência sexual], exibido inúmeras vezes pela artista com sequências de imagens e trilhas distintas. A série fotográfica, muitas vezes mostrada com uma sequência de diapositivos, narra a intimidade de muitos casais, com cenas de sexo, afeto, agressão e solidão. As cenas escolhidas por Goldin tratam da constante dicotomia entre autonomia e dependência e seu jogo muitas vezes agressivo dentro das relações humanas.

*I'll be your mirror*, canção composta por Lou Reed e gravada em 1967, tornou-se uma das principais trilhas do trabalho, vindo a ser título de outras obras, mostras e

---

<sup>3</sup> Trecho do seu depoimento no documentário *I'll be your mirror* (1995)

publicações da artista. A ideia de codependência e completude explícita nos versos serviu como base para muitas das discussões presentes no trabalho de Goldin e na sua relação com essas figuras que, segundo ela mesma, viveram intensamente um período de extrema liberdade e autodestruição.

Gilles e Gotscho aparecem em registros de sua vida pública e privada até os derradeiros momentos da internação hospitalar e a morte. A obra explicita uma mescla entre afeto e violência, muitas vezes suscitada pela ação destrutiva das relações, outras pela própria doença.

O impacto do trabalho de Goldin e a virulência com que trata desse processo de perda e afastamento de seus elos afetivos pontua, ainda hoje, o discurso e a abordagem da artista sobre as diferentes iniciativas que mobilizou. Em texto publicado recentemente, na reedição do livro que traz os diversos registros de *Ballad*, a artista acrescenta um depoimento sobre o impacto de revisitar esse período de sua vida:

Eu continuo próxima de muitas dessas pessoas presentes na *Ballad*, ainda que não sejamos mais uma comunidade; não somos mais uma família. No fim, eu perdi muitas pessoas junto das quais esperava envelhecer: Cookie, Greer, Vittorio, Max, Mark... Muitos deles, como Kenny, ainda aparecem em meus sonhos.<sup>4</sup>

O luto de Goldin e seus esforços para preconizar uma das mobilizações mais fecundas e pioneiras de uma arte relacionada à epidemia da aids não tiveram destinos semelhantes. A memória dessas pessoas, síntese também de sua produção fotográfica, não permaneceu tão vívida quanto as mobilizações em torno das vítimas da epidemia. Após duas décadas de relativo desprezo pelo sistema da arte, há uma ressurgência do interesse em abordar a epidemia da aids e a reação das pessoas a ela como objeto de reflexão artística. Exposições como *Why we Fight: Remembering AIDS Activism* [Por que lutamos: relembrando o ativismo contra a aids] (2013-2018) e *AIDS in New York: The First Five Years* [Aids em Nova York: os 5 primeiros anos] (2013) retomaram e revisitaram os enfrentamentos de artistas portadores da

---

<sup>4</sup> GOLDIN, 2012, p. 146.

doença. Tais mostras chegaram a ocupar grandes museus e espaços na primeira década do século XXI com interesse claro em explicitar a produção realizada no período e sua importância como ativismo político. Essas mostras acabam retomando certos paradigmas que, muitas vezes esquecidos, reverteram os números de contágio em gerações mais novas.

Lembrando a metáfora de Sontag sobre o passaporte que carregamos frente a tantas doenças, a memória da humanidade parece curta diante dos estragos que rapidamente alcançam números exorbitantes de vítimas e criam rasgos na história pessoal de muitos de seus afetos. A escolha desse tema como motivo de investigação explicita que a força dessas perdas parece mais vívida nas histórias pessoais que nas estatísticas. Aprendemos muito pouco com as surpresas que nos deslocam da zona de conforto e com a soma de números de afetados pela impossibilidade de tratamento e acesso à informação de muitas dessas epidemias.

Diante desse contexto de traumas e números significativos de mortes, é importante ressaltar o papel da arte como propositora de iniciativas e reflexões. A proposta de Goldin, diante da epidemia que afetava diretamente seus amigos e artistas foi buscar algo no sentido contrário do representar o “irrepresentável”. Ela resgata o testemunho não como forma de banalização da imagem, mas como apologia à vida e às formas de expressão da sexualidade e do afeto, mesmo diante das grandes restrições impostas pela epidemia da aids. Há uma clara dimensão política do gesto, que insere a exposição num caráter de manifesto, tendo como mote a sociabilização de artistas por intermédio da visibilização do seu cotidiano.

Importante entender as implicações de *Witnesses – Against Our Vanishing* também na forma como a iniciativa reverbera e articula o sistema das artes. Mesmo com um tema controverso, que poderia acarretar entraves na sua recepção institucional, Goldin vale-se de um espaço independente e da urgência da empreitada para visibilizar um processo que ainda era parte do cotidiano daqueles artistas. Nem mesmo a escassez de meios, a condição de enfermidade de alguns dos envolvidos e o certo imprevisto da natureza dessas iniciativas foram suficientes para eclipsar a potência da conjuntura. Além de explorar a dimensão política da arte, explorando

seu caráter de denúncia e reivindicação, a mostra trazia com pioneirismo novos caminhos estabelecidos nas poéticas dos artistas convidados, fruto de novos processos de entendimento de si e das relações sociais estabelecidas.

Na dificuldade de dizer o indizível e representar o irrepresentável, oriundos do processo dilacerante de enfrentamento dos percalços da ação do vírus nos corpos e nas vidas desses artistas, *Witnesses – Against Our Vanishing* possibilitou trazer a autenticidade de um processo inconcluso, sem mediações. Mais ainda, foi capaz de estabelecer elos entre indivíduos colocados em posição de segregação e preconceito, e ser um elemento de conexão num processo de distanciamento social que envolveu durante muitas décadas a rotina dos soropositivos.

## **A ARTE COMO MEIO, OS MEIOS PARA A ARTE**

Dada a singularidade da mostra encabeçada por Nan Goldin, em fins dos anos oitenta, cabe a pergunta: o que faz de tal iniciativa algo tão contemporâneo e premente? Quais os paralelos com a atual desoladora crise das artes?

Antes de tudo, é preciso relativizar certos paralelos entre a epidemia da aids nos anos 1980 e a atual pandemia do coronavírus. A similitude nas implicações mortais da ação de um vírus em humanos trouxe, em diferentes escalas, o enfrentamento da fragilidade do indivíduo, a agonia da ausência de uma cura iminente, o trauma da perda de entes próximos e queridos, e, em diferentes proporções, a adaptação ao distanciamento social.

A transmissibilidade acarretou diversas implicações a esses dois contextos, aspectos que tangem escalas de contágio, grupos de risco, vacinas e medidas preventivas. Mas, além disso, há uma dimensão sensível das implicações dessas epidemias no cotidiano dos indivíduos e, por decorrência, no processo criativo.

No caso específico da pandemia atual, os números exorbitantes de mortes são concomitantes a uma crise econômica cujos reflexos no sistema das artes é avassalador. A ausência de visitantes em instituições culturais, fruto do distanciamento social, foi uma imagem de um processo de esvaziamento de outras

proporções. Viu-se um arrefecimento de incentivos públicos ao setor da cultura que desmobilizou e precarizou vários trabalhadores, principalmente artistas. Destituídos de fomento, enclausurados e ausentes de interlocução e mediação, artistas vem passando por um processo de ressignificação de suas práticas, apontando para novas formas de expressão, para novos materiais e suportes.

Durante o ano de 1979, a artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino, junto a Amelia Toledo, Luiz Ferreira, Maria Lucia Saddi, Maria do Carmo Secco, entre outros artistas, ocuparam uma sala na Aliança Francesa, no Rio de Janeiro. O momento trazia um desafio peculiar, após um longo período de esgotamento da ideia de coletividade e diálogo fruto do período da ditadura militar, as vias de trocas entre os artistas estavam suplantadas. Diante do contexto, Maiolino propôs um trabalho para sua individual no espaço: *uma longa mesa com seis lugares, coberta com uma toalha preta, sobre a qual os pratos servidos traziam terra com grãos germinados de arroz e feijão. Nos quatro cantos do espaço, mesas quadradas menores, cada uma com quatro conjuntos de prato e talheres, nos quais se serviu arroz e feijão preparados pela artista*<sup>5</sup>. Maiolino estabelecia com a instalação um contundente convite e paralelo acerca do momento político e artístico brasileiro, a arte era transposta novamente ao seu local de partilha, evidenciando também a condição de miséria pela qual a classe artística passava. Era preciso novamente dar-lhe alimento.

A iniciativa de Maiolino e Goldin, embora guardem especificidades distintas, aludem a um desdobramento comum: são capazes de identificar nas subjetividades os processos que atravessam os artistas, como eles reverberam em suas práticas e como podem ser partilhados. Trazem, ao seu modo, uma espécie de coletivização da dor, em que as dificuldades encontram no outro empatia e espelhamento.

Muito tem se elaborado acerca de novos meios de difusão das artes nos tempos pandêmicos e pós-pandêmicos, surgem novas tecnologias, novas formas de imersão e virtualidades. São contribuições que, em muito, contribuem para apontar caminhos outros para tempos igualmente outros. O que Goldin e Maiolino nos apontam, de

---

<sup>5</sup> MIYADA, 2022, p.39.

maneira distinta, é que alguns caminhos permanecem atemporais e incontestáveis. Eles se legitimam mesmo na escassez dos meios. A singeleza de algumas iniciativas, mesmo que em caráter de improviso, não obliteram a importância de sua aposta: ela reside na crença que transformações da ordem como a que estamos vivendo, – assim como epidemias, genocídios e tantos outros apagamentos –, atravessam de igual modo artistas e, por consequência, a arte. Nela reside um processo de resgate de partilhas sensíveis e essenciais da vida, em que o fazer político também é reintegrar espaços de encontro, discussão e criação.

Em suma, *Witnesses – Against Our Vanishing* guarda sua unicidade por propiciar, como enseja o filósofo francês Jacques Rancière (2005), uma *partilha do sensível*, criando vetores de subjetivação e novos modos de enunciação. Ela integra poéticas, visibiliza, cria formas de conexão entre indivíduos cuja realidade fazia-se marcada pela segregação. Faz-se necessário, em paralelo a profusão de experiências estéticas individuais mediadas por dispositivos eletrônicos dos mais diversos que a arte e seus espaços reiterem e redescubram novas formas de coletivização das experiências. Desses encontros derivam muitos fecundos devires.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COTTON, Charlotte. *A Fotografia Como Arte Contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- COSTA, Guido. *Nan Goldin*. New York: Phaidon, 2010.
- DANTO, Arthur. *Nan Goldin*. In: *Catálogo Em nome dos artistas – Arte contemporânea norte-americana na Coleção Astrup Fearnley*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.
- GOLDIN, Nan. *The Other Side*. Zurich: Scalo Edition, 2000.
- \_\_\_\_\_. Sussman, Elizabeth. *I'll be your mirror*. Nova York: Whitney Museum of Modern Art, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation, 2012.
- JUNGE, Sophie. *Art about AIDS: Nan Goldin's Exhibition*. Zurich: De Gruyter, 2016.
- JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: aids, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.



MIYADA, Paulo. *Anna Maria Maiolino – PSSSIIUUU...* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora – AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## Filme

*I'll Be Your Mirror*. Direção: Nan Goldin, Edmund Coulthard. Produção: Adam Barker. Elenco: Nan Goldin, Bruce Balboni, Sharon Niesp. Londres: BBC Worldwide, 1995. 54 min, cor.