

Essai

En partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)
et l'Institut français

Essay

With the support of the Institut national d'histoire de l'art
(INHA) and the Institut français



**Portrait de Leonilson, 1983,
Courtesy Projeto Leonilson,
Photo: Ronaldo Miranda**

Georgia René-Worms est la sixième lauréate de l'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, créée en 2016 dans le cadre d'une collaboration entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art et la revue *Critique d'art*. Faisant l'objet d'un appel à candidatures annuel, cette aide a permis aux lauréats d'effectuer des voyages pour visiter un ou plusieurs événements artistiques de leur choix et d'en faire l'analyse critique sous forme d'articles. Elle s'est inscrite dans un programme plus large de soutien à l'écriture sur l'art contemporain et à sa diffusion à l'international initié par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique. Ce programme lui a permis, en partenariat avec l'INHA, de mettre en place plusieurs dispositifs qui favorisent la mobilité des chercheurs et celle des critiques d'art, la circulation de leurs idées et la traduction de leurs écrits.

Georgia René-Worms relate sa découverte de l'artiste brésilien José Leonilson, né en 1957 et décédé du sida en 1993. Au-delà du récit, le ton personnel qu'elle a choisi est celui d'une écriture de l'art, dans le sens où l'autrice considère ses recherches comme des expériences de vie, où intimité et travail s'interpénètrent. L'hiver où elle rencontre l'œuvre de José Leonilson coïncide avec la découverte d'une maladie hormonodépendante dans le corps de l'autrice. Elle s'interroge alors sur la possibilité de mettre en place un corpus – autre que celui de la littérature scientifique – pour aborder dans un geste émancipateur l'histoire des corps malades, tout en utilisant les outils qui sont les siens : ceux de l'art. Son approche vise à rendre ces corps fiers et visibles. Elle analyse ici la manière dont la démarche de Leonilson résonne avec sa façon originale d'être chercheuse. Georgia René-Worms évoque la part de hasard et de rapprochements heureux de ses rencontres avec le travail de José Leonilson et montre la manière dont le corps de l'artiste, fatigué, contagieux, dangereux, a façonné son œuvre.

Juliette Trey, directrice adjointe du département des études et de la recherche, INHA

Adeline Blanchard, Cheffe de projets Arts Visuels, Département développement et coopération artistiques, Institut français

Georgia René-Worms is the sixth recipient of the grant for the writing and publication of a critical essay, which was created in 2016 as part of a collaboration between the Institut français, the Institut national d'histoire de l'art and *Critique d'art*. The grant is allocated following a yearly call for applications and enables its recipients to travel to one or more art events and to critically analyse them in an article. It is part of a wider programme that supports writing on contemporary art and its international dissemination, which was initiated by the Institut Français in the field of visual arts, in partnership with the Ministry of Culture's Direction générale de la création artistique. This programme has allowed them, together with the INHA, to set up various measures promoting researcher and art critic mobility, the circulation of their ideas and the translation of their writings.

In this essay, Georgia René-Worms recounts her discovery of Brazilian artist José Leonilson, who was born in 1957 and who died of AIDS in 1993. Beyond the narrative, the personal tone chosen by Georgia René-Worms is that of a writing of art, inasmuch as the author considers her research as based on life experiences, at the intersection of her private life and her work. During the winter when she first came across the work of José Leonilson, she was diagnosed with a hormone dependent disease. She explored the possibility of creating a body of works – not based on scientific literature – to address the history of diseased bodies in an emancipatory gesture, by using her own tools: those of art. Her approach aims at making these bodies proud and visible. Here, she analyses the way in which Leonilson's work resonates with her own original way of doing research. Georgia René-Worms reveals the chance connections and successful parallels which were part of her encounters with José Leonilson's work, and demonstrates how the artist's tired, contagious, dangerous body shaped his work.

Juliette Trey, Deputy Director of Studies and Research, INHA

Adeline Blanchard, Head of Visual Arts Projects, Department of Artistic Development and Cooperation, Institut Français



Leonilson, *Da falsa moral* | *Of the false morals*, 1993, Fil sur chemise piquée de coton et chaise en bois, 92 x 55 x 50 cm, Courtesy Projeto Leonilson, Photo: Edouard Fraipont

Georgia René-Worms & J.L.



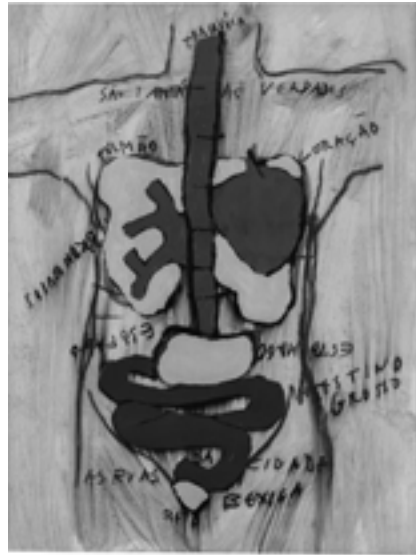
Leonilson, *Vogue Ideal* | *Ideal Vogue*
(Fanzine), 1976, Dessin et texte / feutre,
stylo-bille, mine sur papier, 34 x 25 cm,
Courtesy Projeto Leonilson,
Photo: Rubens Chiri

Comment produire une recherche sur un artiste dont l'essentiel de la pratique est construit autour de l'altérité, de la rencontre et du déplacement? Pour qui la notion d'expérience est centrale dans la production. Leonilson (1957-1993) peint, brode, écrit, mais ses pièces sont surtout celles de récits autobiographiques qui ne peuvent être construits qu'à partir des rencontres. Mon travail en tant qu'autrice est semblable ; le texte vient par l'expérience de la recherche. Mais que devient l'expérience quand nous sommes assignés à résidence, quand les frontières sont fermées, les avions interdits à la circulation? Notre quotidien d'autrice.s, déjà souvent domestique, l'est devenu d'autant plus avec les confinements. Est-ce que l'expérience de la recherche peut et doit aussi se dématérialiser? J'ai fait le choix pour ce texte de me baser sur des souvenirs de voyages et de rencontres avec le travail de Leonilson, et ainsi d'articuler ces moments avec la seule intimité possible avec son œuvre : soit celle qui passe par la voix de l'artiste à travers des entretiens qu'il a donné avant son décès. Le projet d'écriture initial *José Leonilson (1975-1993): un récit de soi depuis la maladie*, s'est présenté à moi comme une nécessité. J'ai croisé le travail de Leonilson, il y a deux hivers, alors que mon corps semblait vouloir m'expliquer que quelque chose allait mal. Ces œuvres à différents niveaux ont été comme des complices, certainement car elles parlaient de ce qui me touche le plus : une certaine écriture subjective d'une histoire de l'art en train de se faire, la mode, les sentiments et puis le corps dans sa sexualité et parfois l'intimité de la maladie. Bien que nous n'ayons pas été touchés par la même pathologie, c'est dans notre sexualité et notre rapport au monde que nous avons été touchés l'un et l'autre.

La première chose que l'on ressent en descendant de l'avion à 5 h du matin est la moiteur de l'air, un air qui colle à la peau, enrobe les poils et descend jusque dans les follicules. Et puis, plus le taxi s'éloigne de l'aéroport, plus c'est cette végétation jusqu'alors inconnue, qui pénètre l'œil puis la rétine, jusqu'à complètement envahir le cerveau. Plus l'on approche la ville de béton et de lianes, plus le terrain de la dévoration culturelle monte en nous. Ici, São Paulo. Ici même où en 1928 est rédigé par Oswald de Andrade le poème-manifeste anthropophage qui prône une modernité par la digestion des singularités et pluralités de ce qui constitue la culture brésilienne face aux injonctions culturelles et coloniales européennes.

« Nous voulons la Révolution caraïbe. Plus grande que la Révolution française. L'unification de toutes les révoltes efficaces en faveur de l'homme. Sans nous l'Europe n'aurait pas même sa pauvre Déclaration des droits de l'homme. L'âge d'or annoncé par l'Amérique. L'âge d'or. Et toutes les *girls*. [...] L'esprit se refuse à concevoir l'esprit sans corps. L'anthropomorphisme. Nécessité du vaccin anthropophagique. Pour l'équilibre contre les religions de méridien. Et les inquisitions étrangères »¹.

Ici, c'est l'avènement d'une subjectivité anthropophagique qui naît de la digestion culturelle plutôt que de la soumission. Cette subjectivité anthropophagique, la psychanalyste et philosophe



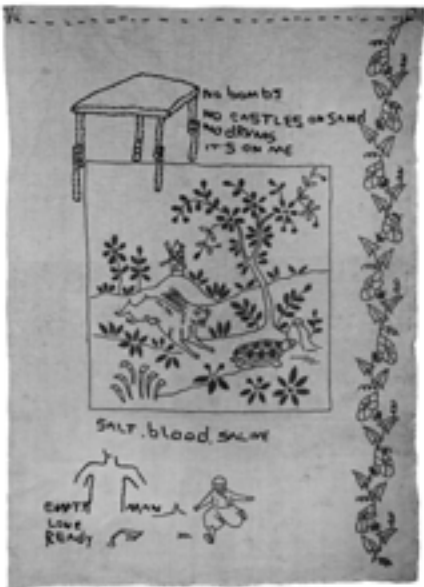
Leonilson, *As ruas da cidade* | *The city streets*, ca. 1988, Aquarelle, peinture acrylique et crayon de couleur sur papier, 40 x 30 cm, Courtesy Projeto Leonilson, Photo : Vicente de Melo

Suely Rolnik la définira comme « l'absence d'une identification absolue et stable d'avec un quelconque répertoire, l'absence d'une obéissance aveugle à toutes règles préétablies, donnant naissance à une plasticité de contours de la subjectivité (au lieu des identités); une fluidité dans l'incorporation de nouveaux univers, en même temps qu'une liberté d'hybridation (au lieu d'inscrire une vérité de valeur dans chaque univers particulier); et un expérimentalisme courageux amené jusqu'à ses limites, avec une agilité dans l'improvisation qui crée de nouveaux territoires et leurs cartographies respectives (au lieu de territoires fixes avec leurs langages supposés stables et prédéterminés) »².

La première chose que l'on ressent en descendant de l'avion à 5 h du matin, c'est le froid qui traverse directement les poils de la veste, le cuir des bottes et la laine des épaisses chaussettes. C'est un froid humide qui traverse la peau. Et puis plus le taxi s'éloigne de l'aéroport, plus ce froid se fixe autour des os. L'architecture de la ville de verre, d'acier et de béton, ne fait qu'accentuer les flux gelés qui traversent mon corps. Les ponts d'aciers sont des échos à ces veines dans lesquelles mon sang circule comme un fluide glacial. A peine arrivée à l'hôtel, mon corps est déjà tétanisé par les spasmes et les frissons. Je ressors et au *drugstore* achète une plaquette de pilules orange fluo, ovales et

molles, semblables à des pierres précieuses. Ici, New York. Je suis là pour passer une semaine dans les archives du magazine *Semiotext(e)*. J'ai une commande précise, mais ce qui m'intéresse surtout ici c'est comment cette revue, ensuite devenue maison d'édition, a su mettre en place et faire accepter une approche de l'histoire de l'art à travers une écriture subjective.

A cette période, sans savoir ce qu'il en est précisément, j'ai conscience que quelque chose se passe dans mon corps, aucun indice mis à part des symptômes, des malaises récurrents. Cette déstabilisation physique me pousse à m'interroger et à m'ancrer plus fort dans les sujets de recherches qui me traversent en m'interrogeant : « Qu'est-ce que nous fait la recherche et qu'est-ce que nous avons le droit de lui faire ? Comment est-ce que l'on prend l'histoire en soi, comment raconter une histoire qui n'est pas la nôtre et qu'est-ce que ces histoires font de nous ? » En fin de compte, comment passer grâce à notre subjectivité d'une expérience de l'histoire de l'art à une narration singulière de l'art ? Ces questions qui me traversaient ont concordé avec la rencontre fortuite avec le travail de José Leonilson à travers sa première rétrospective américaine : *Empty Man* à l'Americas Society de New York³.



Leonilson, *Empty Man*, 1991,
Broderie, fil à broder sur tissu de lin,
Courtesy Projeto Leonilson,
Photo: Rubens Chiri

José Leonilson est donc rentré comme ça dans mon paysage. Léo ou Zé comme l'appellent ses amis, est né en 1957 à Fortaleza dans le Nord du Brésil. Il grandit à São Paulo, où il reçoit une éducation catholique, dans un pays qui évolue sous le régime d'une dictature militaire. Léo meurt en 1993, à l'âge de trente-six ans, à la suite de complications dues au VIH. L'essentiel de ses œuvres, qui s'étendent de 1974 à 1993, est centré sur des sentiments émotionnels bruts, des réflexions introspectives à travers ses expériences intimes. Sa lecture de l'histoire des corps par la narration et la fiction tient une place centrale dans son travail.

Un jour de février, au très chic 680 Park Avenue de l'Upper East Side à Manhattan, je traverse pour la première fois une exposition de Léo. L'hétérogénéité de ses pièces me prend aux tripes : collages, assemblages de tissus, peintures et dessins. Tous usent d'une poétique narrative, presque des *haïkaïs*, pour commenter et critiquer le contexte d'abord politique, puis social et médical qui traversent sa vie. Dans un entretien mené avec Adriano Pedrosa entre mars et mai 1991, Leonilson affirme la dimension intime de ses œuvres et l'universalisme des sentiments qu'il expose :

«AP: Penses-tu que ton travail soit un journal ?

JL: Oui mon travail est complètement autobiographique.

AP: Il est complètement personnel ?

JL: Il est complètement personnel. Mais si quelqu'un regarde cette pièce (*The Game is over*, 1991), il va directement comprendre de quoi il s'agit. Parce que c'est une chose présente dans la vie de tout le monde, non ? Nous expérimentons tous le désespoir en amour. Je parle de moi, de mes relations. C'est un journal mais ça peut aussi parler d'un subconscient collectif»⁴.

Dans son corpus d'œuvres/journal, l'amour, le liant qu'il peut être dans la société, occupe un pan important de ses pièces ; Léo y affirme aussi son homosexualité. Le subconscient collectif qu'il évoque est peut-être plus précisément celui de sa communauté, celle qu'il définit comme une minorité qui pense différemment : « mon travail est un aperçu général de ce que j'appelle les "minorités". Je n'y ai inclus que les femmes, les homosexuels, les Noirs, les peuples indigènes, les personnes vivant avec le sida, les communistes, les handicapés... »⁵.

L'engagement de Léo dans la représentation de celles et ceux qui sont mis à la marge par la société, apparaît dans l'une de ses premières pièces : *Ideal Vogue*. Réalisée en 1976 à 19 ans, alors qu'il n'a pas encore commencé ses études, *Ideal Vogue* se présente comme un artefact de *Vogue* version *queer* d'une trentaine de pages, produit en un exemplaire unique. Il y regroupe dessins, collages rehaussés à l'aquarelle et textes (entretiens,

chroniques, comptes rendus de collections, publicités) qu'il produit lui-même ou avec sa famille et ses ami·e·s. Familier de l'univers du vêtement, puisqu'il passe une grande partie de son temps dans l'atelier de confection de sa mère, Léo affirme ouvertement par l'élaboration de ce fanzine sa fascination pour la mode, et son intérêt pour la manière dont elle circule entre les classes sociales. On y croise aussi bien une fausse publicité pour une crème pour les hémorroïdes, que des conseils en coiffure ou le portrait du transsexuel Carlos Henrike Jubilenio aussi appelé Kika, Veruschka, Xirley Kate; Léo, dans cette page rédigée comme une fiche résumant un entretien, regroupe entre autres les pratiques sexuelles de son personnage et le lieu où il pratique. Cette formulation de portrait se retrouve dans une série de huit dessins produits comme le prolongement de *Ideal Vogue*, présentant des personnages inspirés de son quotidien sous la forme de corps hybrides et fantasmagoriques : parfois gros, d'autres filiformes ou cubiques, recouverts de cicatrices, de tatouages, des corps noirs, des corps tachés. Chacun de ces dessins présentés dans un carré tracé en noir est accompagné d'un encart où Léo décrit avec humour les caractéristiques de ses héroïne·s. On y croise par exemple :

Neuza Crispina Dá Cú-nha Alias – Kitty

Hobby - fournir

Livre - *Sexe anal*

Profession - prostituée / go-go girl

Âge - 69 ans

Film - *Histoire d'O*

ou

Rita de Cassia Jorge Dementina da Silva Alias - Walkiria

Hobby - être arrêté

Livre - *Confessions d'un détenu*

Profession - employé de bureau

Âge - 74 ans 22 semestres

Film - Femmes enchaînées

Cette série de portraits et *Ideal Vogue* dessinent les contours d'une œuvre où Zé est comme un acteur conscient de documenter une histoire en train de s'écrire, rendant visible à la fois les classes populaires, les *gays* et les transgenres qui l'entourent et ne sont habituellement pas représentés dans la mode et les publications commerciales.

A la dernière page du fanzine, dans des encarts tracés au stylo bille, on trouve les commentaires de ses amies, et une note de Léo qui dédie cette revue «à tous ceux qui peuvent voir un peu plus loin que certains préjugés stupides, à tous les amoureux de l'improvisation, de la joie, de la joie de vivre, et je m'excuse auprès de ceux à qui je n'ai pas plu, mais à

ceux-là je dis que la vie est faite pour être vécue, sans se dire : zut ! Vous y êtes allés ? Vis qui sait vivre, et c'est pourquoi je suis en vie ! J'ai appris à aimer ceux qui m'aiment »⁶.

Pour s'y rendre il faut traverser la ville, sortir du centre et aller vers la banlieue nord. Les autobus se succèdent, une institutrice m'aborde en me demandant ce que je fais ici et m'explique qu'il est très rare que des « touristes » viennent dans cette zone de la ville. Ici c'est le site de l'hôpital psychiatrique Juliano Moreira. Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) y a été interné en 1939 à l'âge de trente ans. Sur sa fiche médicale que l'on aperçoit dans le documentaire *O Prisioneiro da passagem* il est noté : noir, indigent, schizo-paranoïaque. Ancien marin et boxeur, Arthur disait avoir été appelé par le Christ et sept anges, sa mission étant de répertorier, classer tous les éléments de son quotidien pouvant représenter la vie terrestre des hommes et des femmes, avec la responsabilité d'en rendre compte à Dieu le jour du jugement dernier.

Au moment de ma visite, l'équipe de conservation est au travail. L'inventaire pour le catalogue raisonné est en cours et les pièces de Bispo do Rosário sont entreposées sur des *racks*, sous une tente installée provisoirement, recouverte de bâches en plastique. L'accumulation, et la proximité avec les pièces comme cachées, rend l'expérience de la lecture encore plus intime que si elles avaient été accrochées au mur. Sous les emballages délicats, on découvre des objets du quotidien, récupérés par Bispo do Rosário parmi les déchets de l'hôpital : jouets, outils de cuisine, objets de jardinage, vêtements tous recouverts de tissus et enrobés de fils. Chacun de ces objets est ensuite brodé avec des mots, comme s'ils les incarnaient. Dessus, on lit des noms de personnes, des mots épars et des chiffres comme ceux d'un inventaire infini. Avec ce système de classement, Bispo do Rosário crée la cartographie de son monde, à la fois celui de l'asile et celui de l'extérieur, avec la mémoire des territoires qu'il a traversés en tant que marin. Les matériaux qu'il utilise pour broder cette grande histoire sont ceux de l'intérieur, comme les vêtements abandonnés par d'autres internés, qu'il défait en tirant les fils pour ensuite les utiliser afin de broder ses récits et inventaires. Avec ses broderies, Bispo do Rosário met en scène les textures de la vie. Ce jour-là, à côté de la tente où a lieu l'inventaire, je vois posé sur un bureau le catalogue monographique de José Leonilson. Je ne suis pas venue pour ça, mais ce hasard me rend heureuse. Les deux artistes ont en commun l'utilisation de la broderie, la transformation du vêtement, l'accumulation de mots simples et isolés comme objet de narration. Pour Léo, la broderie vient de la fréquentation de l'atelier de couture de sa mère pendant son enfance. Cette technique

lui révèle l'ambiguïté dans sa relation avec l'enfance. L'action de broder transmet l'idée d'une personne qui se vide à certains moments et qui est pleine à d'autres. Chez Bispo do Rosário une des pièces la plus importante est «le manteau de la présentation» sur lequel il travaille toute sa vie et qu'il doit porter pour le Jugement dernier. Cette pièce prend comme point de départ la nuit du 22 décembre 1938 où il est appelé par Dieu, puis interné suite à son délire. Cette veste se présente comme une cape majestueuse recouverte de broderies d'objets et d'un récit mêlant biographie et autofiction. La broderie de Bispo do Rosário, elle, représente un besoin de remplissage frénétique. Léo connaissait le travail de Bispo do Rosário qu'il a vu au Musée d'art contemporain de l'université de São Paulo en 1989 et qui l'a fasciné. Dans un entretien réalisé quelques mois avant son décès avec son amie l'historienne de l'art Lisette Lagnado, Leonilson disait : «Voir une exposition de Bispo, c'est comme voir une exposition de Warhol. Il est pop. Je ne peux pas le voir comme un fou. Je le considère comme un mec normal. Mais il a juste une histoire à lui que les gens ne peuvent pas vraiment comprendre. Si personne n'avait dit que ce type était fou, comment l'exposition aurait-elle été perçue ? Pour moi, c'était juste aussi important que de voir un Matisse ou un Picabia... Ce que je fais dans la vie, c'est de prêter attention aux choses – peu importe leur nature – et de rassembler les informations...»⁷! *Prêter attention aux bonnes et aux mauvaises choses*. La manière dont Léo appréhende le travail de Bispo do Rosário s'inscrit dans son intérêt à mettre au centre ce que l'on peut considérer comme des pratiques à la marge de l'art. Léo affirme que s'il ne s'intéresse pas tant à la folie de Bispo, «c'est parce que je pense que j'ai des choses qui lui ressemblent beaucoup. Nous avons l'un et l'autre des attitudes qui se rapprochent de celles des "outsiders"»⁸. Dans sa vision de l'histoire de Bispo do Rosário, Léo semble préférer remettre au centre la responsabilité sociologique d'un milieu social, quand une pratique se retrouve à être travaillée depuis la marge. Un-e artiste malade n'est pas autre, il ou elle développe un nouveau vocabulaire à travers les modifications qu'entraînent les conséquences de la pathologie qui le ou la concerne.

Tu vois quand je suis rentrée de ces voyages, ils m'ont appris qu'il fallait ouvrir et en quelque sorte tout nettoyer à l'intérieur, parce que ce que je fabriquais était en train de me manger, aspirer ma vitalité, comme des êtres cannibales que l'on produit et qui s'installent paisiblement en nous. Ils m'ont dit qu'ensuite ça prendrait du temps et qu'il faudrait en passer par des traitements hormonaux pour protéger mon corps, enfin les organes qui remplissent ce corps. A l'hôpital, je me suis demandée comment me soigner, me consoler, trouver quelque chose d'autre que la

littérature scientifique, pour m'émanciper de ce corps malade. Comme une anthropophage, je me suis dit que l'histoire des autres, ceux qui avaient été malades et étaient passés par l'art pour se raconter, pouvaient être cet outil affectif de réconfort. Que même si l'histoire de nos corps n'était pas la même, c'était la stratégie de narration, celle de nous rendre visibles et fières, qui pouvait nous lier.

Quelques mois avant à l'Americas Society, je vois cette peinture *The City Streets*, un corps, enfin plutôt des organes flottants qui occupent la forme d'un corps. Ils sont : rouge, violet, blanc, rose, verts, peints sur une toile au fond de couleur rouge sang, mais le rouge sang, du sang exposé à l'air celui qui noircit. Ces formes à la fois familières et abjectes sont pour moi autant une agression qu'un geste d'acceptation de ce qui nous constitue, nous traverse et parfois nous oblige à reconsidérer les formes de nos existences, les formats dans lesquels nous évoluons. Plus tard, j'apprends à la lecture de l'entretien de Léo avec Adriano Pedrosa que cette peinture a été comme une sorte d'exorcisme pour lui : «le corps humain et les organes, j'ai un problème avec ça, par exemple le sang rien que l'odeur je m'évanouis directement. Impossible de regarder une photo de chirurgie. Un jour à l'école on nous a fait regarder une vidéo d'une femme en train de donner naissance, c'était l'enfer. J'ai toujours eu ce dégoût des organes, mais un jour j'ai décidé que c'était fini. J'ai dû m'exorciser de ça, j'ai commencé à faire des œuvres avec des corps, des organes»⁹. *The City Streets*, c'est ça, accepter que nous sommes des lieux de passage, que nos veines sont l'incarnation de canaux de transport qui peuvent parfois être accidentés ; que nous sommes tou-te-s des récits biopolitiques. En 1991, Léo reprend le même vocabulaire formel des organes avec *What Can I Do Inside Myself*, qui cette fois-ci, apparaît plus tragique et introspectif. A cette même période, Zé apprend qu'il a été infecté par le HIV. «J'ai fait un test HIV qui s'est révélé positif. Et je n'ai rien senti. Peux-tu imaginer ? J'ai vu plusieurs amis désespérés, mais pas moi. Je n'ai rien ressenti du tout. J'ai dit : "Juste une autre réalité de ma vie". Après le test, j'ai perdu mes moyens, depuis je suis toujours déprimé. Mais je sais que ma qualité de vie doit être la meilleure possible»¹⁰. Après la découverte de cette séropositivité, sa santé décline rapidement, Zé peint de moins en moins et commence à travailler exclusivement sur des œuvres brodées et sur l'enregistrement d'un journal audio. Cette affection l'amène aussi à changer la taille de ses œuvres en allant vers des formats plus petits à une échelle plus proche de son corps. Son ami le galeriste Eduardo Brandão, avec qui il partage une maison jusqu'à son décès, explique que Léo a commencé à être allergique aux produits toxiques contenus dans la peinture au point de ne plus pouvoir respirer. Zé, conscient de fréquenter la mort, considère que sa relation à sa maladie à modifier son rapport à

l'autre, a d'autant plus aiguïlé son attention au monde. «Je suis fatigué, je ne sors même pas du lit. Je pense aussi que je suis devenu beaucoup plus réceptif. Je ne sais pas s'il me reste six mois, deux ans ou vingt ans à vivre. Donc, sans douleur ni pitié, ma relation avec les gens s'est beaucoup améliorée»¹¹. La condition que son corps induit s'apparente presque à un rituel de transition qui transforme son rapport aux autres.

A ces mots de Léo, je pense à la notion d'*arrêt de monde* et les possibilités que l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro émet à propos des phases des rituels chamaniques des Amérindiennes pour «arrêter le monde» : il y a d'abord la confrontation à notre condition mortelle ; puis la fusion avec les liens énergétiques qui unissent tous les vivants, dont celui qui va «arrêter son monde» fait lui-même partie ; et la dernière phase, avant la métamorphose, la modification de son désir, ce qui lui permettra peut-être de devenir un autre. Léo lui-même envisage son travail comme connecté à une certaine force naturelle : «Je pense que je suis dans une situation qui n'est pas très facile. Bien que je n'aie pas peur. Gérer n'importe quel type de vie est déjà très difficile. Gérer une vie où vous vous réveillez et vous allez bien, mais quand vous descendez les escaliers pour le petit-déjeuner, votre tête fait "boum" ; c'est dur. Je suis très fatigué. Le travail m'aide. J'y mets toute mon énergie, ça m'empêche de m'éteindre. Mes travaux sont comme des prières, de la même façon que les Hindous brodent. C'est comme une religion qui fournit des symboles. En croyant en eux, tu peux aller quelque part. Dans les religions primitives, il y a un répertoire de symboles connectés à un être supérieur. Donc, par exemple, si quelqu'un a de la fièvre, ils peignent son corps d'une certaine façon. Mais je vis dans une grande ville et je ne vais pas sortir dans la rue le corps complètement peint. Mon travail est davantage guidé par ce sentiment symbolique que par des valeurs esthétiques»¹². Il faut donc presque être animiste pour lire le travail de Léo. Ses œuvres, par leur précision, appellent notre attention la plus sensible, sensuelle. Ce sont des pièces simples, qui ne livrent pas une vérité mais offrent plusieurs options de lecture en fonction de notre propre histoire et des croyances que nous portons aux éléments que l'on croise. Zé excite nos sens, notre curiosité.

Dans ses dessins et broderies, on croise des ponts, des rivières, des pierres, des flammes [...] des montagnes, des volcans [...] des cartes, des corps humains et des organes, bien sûr chacun d'eux sont des métaphores des émotions qui nous traversent. Ivo Mesquita à propos de dessins réalisés par Léo à la fin de sa vie, pour le journal le plus lu du Brésil, *Folha de São Paulo*, émet quelques hypothèses : «Les volcans seraient l'évocation du pouvoir de l'individu, sa subjectivité et son désir. Le podium le lieu des inégalités sociales, du classement des cultures de la marge au

pouvoir. Le globe et les cartes, son rapport au voyage, à l'apprentissage par l'autre et les questions universelles que sont l'intolérance, les discriminations, l'exploitation, l'oppression et la volonté de liberté. Les tours et les ponts seraient les lieux de passage et la symbolique de l'imaginaire»¹³. Ces 96 dessins ont été produits entre mars 1991, année où Léo apprend sa séropositivité et mai 1993, année de son décès. Dans ces dessins Zé commente l'actualité d'un pays sorti de la dictature militaire depuis six ans. C'est dans la rubrique «*talk of the town*», tenue par la journaliste Barbara Gancia, qu'il dessine une actualité de la culture, l'art, les tendances et la politique. Au-delà de ces questions qui traversent le pays, Léo utilise ces colonnes dès septembre 1991 pour rendre visibles des communautés mises à la marge et plus spécifiquement les personnes atteintes du HIV. Dans *United bores were finally defeated*: il représente cinq verres vides sous lesquels est écrit: «Victimes du sida, indigènes, communistes, prostituées et gitans», le tout encadré de notes «les indésirables» et «ceux qui portent le poison». La dénomination «ceux qui portent le poison» provient de sa propre expérience. Léo dit dans une conversation avec Lisette Lagnado: «Je suis une personne dangereuse. Personne ne peut m'embrasser. Je ne peux pas avoir de relations sexuelles. Si je me coupe, personne ne peut soigner mes coupures, je dois aller dans une clinique. Certaines personnes sont dangereuses parce qu'elles ont une arme à la main. Moi j'ai quelque chose à l'intérieur qui me rend dangereux. Je suis allé à l'hôpital pour faire une prise de sang. Quand je suis entré dans la salle, la fille m'a regardé, s'est tournée vers sa copine et a dit: "Eeee... c'est un de ceux avec lesquels il faut utiliser des gants"»¹⁴. Avec ses dessins publiés dans la *Folha de São Paulo*, Léo met au centre de la parole publique l'histoire des corps et ce qui est considéré comme étant à la marge. Dans ce même entretien, il explique l'importance de rendre visible par ses dessins dans la presse ou ses expositions les cultures *gay*, car, selon lui, «mis à part Oscar Wilde, ici au Brésil on ne voit jamais de littérature *gay*, nous n'avons même pas de magazine»¹⁵. Le rapport écrasant de la culture dominante, souvent catholique, véhiculée par la presse est régulièrement évoqué par Léo et son ami le galeriste Eduardo Brandão. Loin d'être anecdotique, ce problème d'accès à une culture *gay* internationale comme la littérature ou la mode est un héritage des années de dictature où il était compliqué comme l'explique Eduardo Brandão d'avoir accès à des magazines comme *The Face* ou *i-D* «qui coutaient 2£ à Londres mais 25£ au Brésil»¹⁶. C'est d'ailleurs peut-être de cette situation qu'est né le besoin de créer *Ideal Vogue*, comme étant une prémisse dans l'œuvre de Léo, pour représenter les communautés dites marginales.

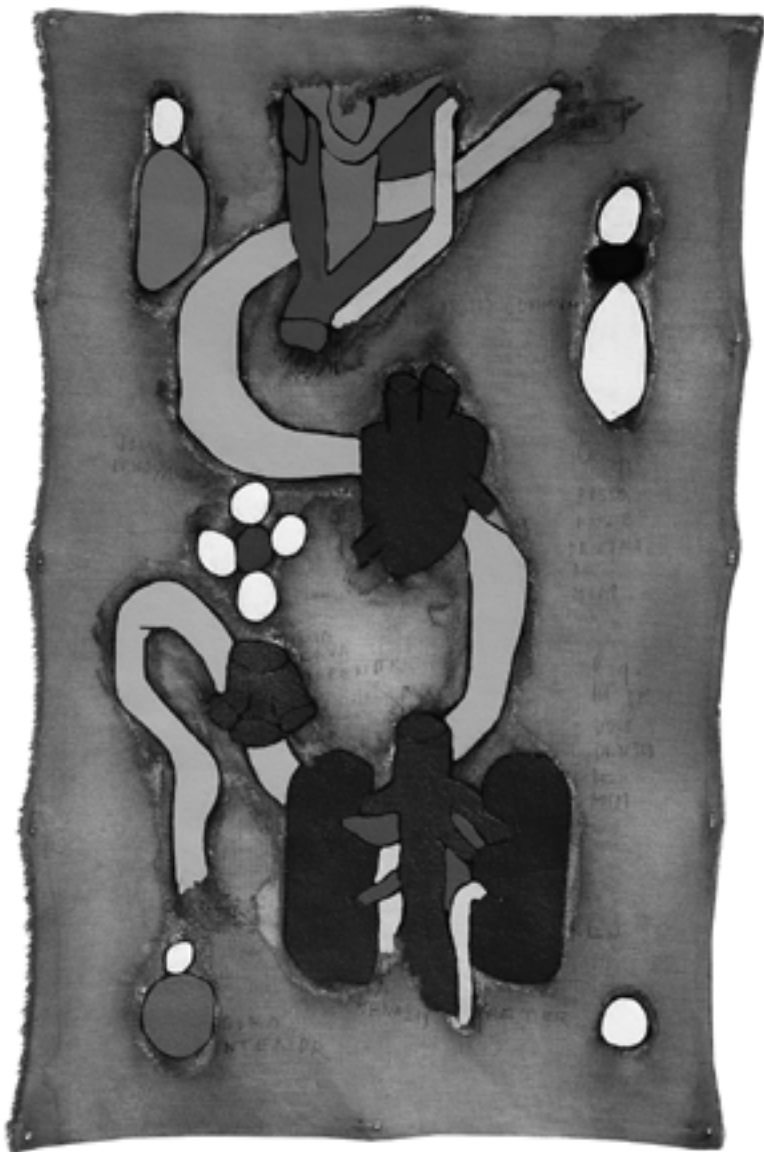
« C'est mal fait, c'est vraiment mal fait et puis je me dis, je ne dois pas essayer de faire de la haute couture. Ce n'est pas du Balenciaga. C'est mon travail. Avant, je pensais que la couture devait être parfaite. J'ai compris que c'était un travail différent quand un styliste confectionne des vêtements et quand c'est un artiste qui coud. Ce sont deux attitudes voisines, mais assez différentes »¹⁷.

Le rapport entre ses œuvres, la couture et la politique occupe une place importante à la fin de la vie de Zé. En 1992, fatigué et réduit, il prépare une exposition pour le Musée d'art contemporain de São Paulo¹⁸. A Lisette Lagnado, il explique vouloir y mélanger art et mode, et raconte : « L'autre jour, chez un ami, j'ai feuilleté un magazine et j'ai soudain vu une photo d'Azzedine Alaïa et d'un joli mannequin appelé Yasmin. Elle s'était retournée et il était en train de coudre une robe en dentelle sur son corps – en moulant la dentelle. Je n'avais jamais vu comment un couturier travaille. La dentelle s'accrochait à son corps... Cette photo a été une révélation pour moi »¹⁹. Pour Léo, le travail du tissu devient un lien au monde, un lieu de commentaire mais aussi un lieu pour parler de lui, ce n'est pas un journal secret mais un journal précieux et brut, comme les pierres qu'il utilise. Avec *Traidor*, pièce semblable à un bijoux, Léo affirme sa position autobiographique : « Je suis le seul à apparaître dans mon travail. Cela implique de prendre certaines positions. J'ai travaillé avec des cristaux et de la cire blanche pour donner à la trahison un caractère sublime. Tout le monde est un traître, tout le monde est fourbe, hypocrite, tout le monde est vil »²⁰. Comme Azzedine Alaïa modèle avec ses tissus la réalité des corps, Zé sculpte et exhibe son monde avec les coutures et broderies. Dans les gestes qui accompagnent les fils qu'il tisse, on ressent la fatigue du corps, le besoin d'économiser le peu d'énergie qui le traverse. *Nobody*, une des dernières pièces, produite en 1992, est un petit oreiller rectangulaire. La housse a été cousue à la main à partir de chutes de tissus. Le devant est un morceau de taie d'oreiller rose layette brodé de petits pois et nœuds. Au dos, une bande de tartan prolongée par des lés de coton taupe et pêche. Sur l'avant, en haut à gauche, est brodé en noir *nobody*, ce mot inscrit en suspension, comme à l'endroit où se serait posée une tête fatiguée qui aurait passé trop de temps dans un lit, donne le sentiment que la main de l'artiste qui brode ce « personne » performe en même temps sa propre disparition.



Leonilson, *Instalação sobre duas figuras*,
1993, Vue de l'installation *Leonilson
Drawn 1975–1993* au KW Institute for
Contemporary Art, Berlin, 2020,
Courtesy Projeto Leonilson,
Photo: Frank Sperling

Leonilson m'a appris à ne pas avoir peur de mon corps. Toujours le représenter, le faire parler, pas uniquement pour soi mais aussi pour ceux qui ont peur du leur, ceux qui se retrouvent quand ils sont malades face à une grande inconnue. Il y a le besoin de nommer les états qui nous traversent, cette narration, cette autofiction est aussi une forme pour aider son monde. A l'hiver 2020-2021, alors que nous sommes tous exposés à une peur générale de la maladie et que notre monde est comme mis à l'arrêt, la première grande rétrospective européenne de Léo, *Leonilson: Drawn 1975-1993* est présentée au KW Institute for Contemporary Art de Berlin²¹. Je visite une exposition, comme en suspension, car fermée au public avec l'impression de traverser un fantôme, une exposition pleine de présence mais sans chair. Le seul corps qui traverse l'espace est le mien, mes pas résonnent dans les coursives. Le hasard fait qu'au moment de cette visite la partie droite de mon bassin s'est bloquée, je peine à marcher et cherche en cachette à chaque étage, comme inconsciemment honteuse, une chaise pour m'asseoir. Je traverse le dernier étage qui présente les 96 dessins originaux de la *Folha de São Paulo* avec un corps qui se fait sentir



Leonilson, *O que posso fazer dentro de mim* | *What can I do within me*, 1991,
Peinture acrylique et crayon de couleur
sur toile libre, 67 x 42 cm,
Courtesy Projeto Leonilson,
Photo : Rubens Chiri

trop matériel et puis, au fond à gauche, je découvre la dernière installation à laquelle Léo a travaillé en 1993.

Cette pièce est la reproduction de *Sobre Duas Figuras*, initialement produite pour l'espace de la chapelle do Morumbi à São Paulo. Elle est composée de cinq œuvres : *About the False Moral* et *About the Good Heart*, des broderies faites sur des chemises de l'artiste et comme enfilées chacune sur une chaise en bois, dont les bras pendent au sol ; un double vêtement *Lazarus*, suspendu à un portant en métal sur un cintre en fil de fer ; une pièce constituée de deux chemises comme les mues de deux corps imbriquées tête bêche, l'une dans l'autre ; puis, en face, un voile comme une robe-housse recouvrant une chaise où il est brodé « *Delicious men* ». Cette installation réalisée selon les instructions laissées par Léo avant son décès est comme une incarnation de sa mémoire à travers la dématérialisation du corps. On y retrouve l'histoire de sa sexualité, la critique face à la présence dominante de la morale catholique dans le pays, et par la métaphore de Lazarus sa volonté de transmettre par la narration de son intimité une pensée émancipatrice. *Sobre Duas Figuras*, nous rappelle d'une certaine manière « le manteau de la présentation » de Bispo de Rosário, car pour les deux artistes il s'agit d'une manière de présenter son monde après leur disparition. La force toute en subtilité de cette dernière œuvre me rappelle ces quelques mots prononcés par Léo en 1991 : « Je pense que ce que nous pouvons faire avec l'art, c'est toucher un peu la société. Nous ne pouvons pas changer le monde, mais nous pouvons en montrer une partie... Je veux donc réaliser une œuvre plus publique, mais cela fait toujours partie de mon journal intime »²².

Georgia René-Worms est diplômée de la Villa Arson Ecole nationale supérieure d'art. Elle a aussi pris part aux programmes de l'Ecole du Magasin et au post-diplôme de Lyon. Elle développe une écriture de l'art dans la veine des *new narrative* et des narrations non-fictionnelles, où l'autrice s'efforce de représenter honnêtement l'expérience subjective sans prétendre qu'un texte puisse être absolument objectif. Elle considère ses recherches comme des expériences de vie, où intimité et travail s'interpénètrent. Depuis son expérience personnelle, elle réfléchit à la possibilité de mettre en place un corpus, autre que celui de la littérature scientifique, pour aborder dans un geste émancipateur l'histoire des corps malades.



Leonilson, *Ninguém | Nobody*, 1992,
Fil sur taie d'oreiller brodée, coton à
damiers, 23,5 x 46 x 5 cm,
Courtesy Projeto Leonilson,
Photo: Edouard Fraipont

1. Andrade, Oswald de. *Manifeste anthropophage* [1928], trad. M. Riaudel, Paris, CIPH, 2008, p. 9
2. Rolnik, Suely. «The Politics of Anthropophagy in the Transnational Drift», *Where to Sit at the Dinner Table*, Berlin : Archive Book ; Cologne : Akademie der Künste der Welt, 2014, p. 542-543. Sous la dir. de Pedro Neves Marques
3. José Leonilson: *Empty Man* (27 septembre 2017-3 février 2018), New York : AS/Americas Society
4. José Leonilson en conversation avec Adriano Pedrosa (São Paulo, 4 mars 1991), *Leonilson: Drawn 1975-1993*, Berlin : Hatje Cantz ; KW Institute for Contemporary Art, 2020. Sous la dir. de Krist Gruijthuisen, p. 274
5. J. Leonilson en conversation avec A. Pedrosa (São Paulo, 3 mai 1991), *ibid.*, p. 292
6. Leonilson, José. *Ideal Vogue*, 1976, p. 31
7. J. Leonilson en conversation avec Lisette Lagnado (São Paulo, 30 octobre 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech*, p. 86 ; *São tantas as verdades = So many are the truths*, São Paulo : DBA Artes Gráficas ; Melhoramentos, 1998, p. 79-136
8. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 30 octobre 1992), *ibid.*, p. 87
9. J. Leonilson en conversation avec A. Pedrosa (São Paulo, 3 mai 1991), *Leonilson: Drawn 1975-1993*, *op. cit.*, p. 304
10. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 6 novembre 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech*, *op. cit.*, p. 98
11. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 6 novembre 1992), *ibid.*, p. 99
12. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 27 novembre 1992), *ibid.*, p. 119
13. Mesquita, Ivo. «Vivid Body, Visible Body: Revisited», *Leonilson: Drawn 1975-1993*, *op. cit.*, p. 226
14. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 27 novembre 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech*, *op. cit.*, p. 124
15. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 6 novembre 1992), *ibid.*, p. 103
16. Brandão, Eduardo. «Conversation with Jan Fjeld and Eduardo Brandão, Krist Gruijthuisen», *Leonilson: Drawn 1975-1993*, *op. cit.*, p. 116
17. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 30 octobre 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech*, *op. cit.*, p. 84
18. *Leonilson* (18 mars 1993-22 avril 1993), São Paulo : Galeria São Paulo
19. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 10 décembre 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech*, *op. cit.*, p. 132
20. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 27 novembre 1992), *ibid.*, p. 124
21. *Leonilson: Drawn 1975-1993* (17 mars-24 mai 2020), Berlin : KW Institute for Contemporary Art
22. J. Leonilson en conversation avec A. Pedrosa (São Paulo, 3 mai 1991), *Leonilson: Drawn 1975-1993*, *op. cit.*, p. 292-293



Zé (Fanzine), ca. 1976, Marker and printed cutting glued on paper, 31,6 x 21,8 cm, Courtesy Projeto Leonilson, Photo: Rubens Chiri

Georgia René-Worms & J.L.



Leonilson, *Os chatos unidos foram enfim vencidos* | *United bores were finally defeated*, 1991, Permanent ink on paper, 18 x 13 cm, Courtesy Projeto Leonilson, Photo: Rubens Chiri

How is it possible to do research on an artist whose practice is essentially centred around concepts of alterity, encounters and movement? For whom the notion of experience is central. Leonilson (1957-1993) painted, embroidered and wrote, but his pieces were first and foremost autobiographical narratives that could only come to be *via* encounters. My work as an author is similar; texts follow from the experience of doing research. But what becomes of experience when we are under house arrest, when borders are closed, when planes no longer fly? Our everyday lives as authors, which more often than not were domestic to start with, became even more so under lockdown. Should the experience of research be dematerialised too? Can it be? I have decided to base this essay on recollections of my travels and my encounters with Leonilson's work, hinging these moments onto the only possible intimacy with his work, which relies on the artist's own voice in the interviews he gave before his death. My original project, *José Leonilson (1975-1993): un récit de soi depuis la maladie*, felt like a necessity. I first happened upon Leonilson's work two winters ago, when my body seemed to want to explain to me that something was wrong. On different levels, his works were like accomplices to me, probably because they seemed to be talking about what touches me most: a certain type of subjective and processual writing of Art history as it unfolds, as well as fashion, feelings, the body's sexuality, the sick body's intimacy. Although we were not touched by the same pathology, it was through our sexuality and our relationship to the world that we were both affected.

The first thing I feel as I deboard the plane at 5 a.m. is how moist the air is, sticking to my skin, coating my hair, dropping down into my follicles. Then, as the taxi drives away from the airport, the heretofore unknown vegetation enters my eyes, my retina, completely invading my brain. The more we near the city of concrete and lianas, the more the territory of cultural cannibalism rises in us. São Paulo, here. The very place where in 1928, Oswald de Andrade wrote the anthropophagic poem-manifesto advocating modernism as a digestion of the singularities and pluralities defining Brazilian culture in the face of European cultural and colonial injunctions.

“We want the Carib Revolution. Greater than the French Revolution. The unification of all productive revolts for the progress of humanity. Without us, Europe wouldn’t even have its meagre Declaration of the rights of man. The Golden Age heralded by America. The Golden Age. And all the *girls*. [...] The spirit refuses to conceive a spirit without a body. Anthropomorphism. Need for the cannibalistic vaccine. To maintain our equilibrium, against meridian religions. And against outside inquisitions”.¹

Here was the advent of an anthropophagic subjectivity which issued forth from cultural digestion rather than submission. This anthropophagic subjectivity was defined by psychoanalyst and philosopher Suely Rolnik as “the absence of absolute and stable identification to any repertoire



Leonilson, *Leo não consegue mudar o mundo* | Leo can't change the world, 1989, Acrylic paint and metallic paint on unstretched canvas, 156 x 95 cm, Courtesy Projeto Leonilson, Photo: Edouard Fraipont

whatsoever, the absence of blind obedience to any preestablished rules, creating plasticity in the outlines of subjectivity (instead of identities); fluidity in the incorporation of new universes, as well as freedom of hybridisation (instead of attributing a truth value to each particular universe); and a brave experimentalism that creates new territories and their respective cartographies (instead of fixed territories and their supposedly stable and predetermined languages)".²

The first thing I feel as I deboard the plane at 5 a.m. is the cold directly penetrating the fur on my coat, the leather of my boots and the wool of my thick socks. It's a damp kind of cold that seeps through my skin. Then, as the taxi drives further away from the airport, the cold fastens itself more and more tightly onto my bones. The architecture of the city of glass, steel and concrete only accentuates the frozen flows that move through my body. The steel bridges echo in my veins, through which my blood runs like an icy fluid. I've barely arrived at the hotel and my body is already paralysed by spasms and shivers. I re-exit the hotel and go to the drugstore to buy a pack of bright orange, oval, soft pills that look like gems. New York, here. I've come to spend a week in the archives of the magazine *Semiotext(e)*. I have a precise assignment but what I'm really interested in is how this journal, which later became a publishing house, was able to implement and establish its approach to Art history based on subjective writing.



Leonilson, *Traidor* | *Traitor*, 1991, Thread, crystals, copper wire, and white wax on cotton fabric on unstretched canvas, 24 x 12 x 2 cm, Courtesy Projeto Leonilson, Photo: Rubens Chiri

At the time, although I didn't really know what was happening, I felt something was going on in my body, with no clues as to what, apart from various symptoms and recurring dizzy spells. This physical destabilisation led me to question and further settle into my research subjects by wondering "What does research do to us and what are we allowed to do to it? How do we integrate history into ourselves, how can we tell a story that isn't ours and what do these stories do to us?" Ultimately, how can we shift our subjectivity from one experience of Art history to a singular narrative of art? These questions I was dealing with coincided with my fortuitous encounter with José Leonilson's work, on the occasion of his first retrospective in the US: *Empty Man* at the Americas Society in New York.³

And that's how José Leonilson entered my world. Léo or Zé—as he was known to his friends—was born in 1957 in Fortaleza, in Northern Brazil. He grew up in São Paulo where he received a catholic education, in a country marred by the military dictatorship. Léo died in 1993 at age thirty-six from complications of HIV. Most of his works, created between 1974 and 1993, were centred on raw emotional feelings, introspective thoughts, brought about by intimate experiences. His understanding of the history of bodies through narratives and fiction is central to his work.

On a February day, in the fancy exhibition venue located at 680 Park Avenue in Manhattan's Upper East Side, for the first time I walked through one of Léo's shows. The pieces' heterogeneity gripped me: collages, fabric assemblages, paintings and drawings. They all use a narrative poetics that resemble *haikais* in order to comment on and criticise first the political situation and later the social and medical circumstances that shaped his life. In a series of interviews he gave Adriano Pedrosa between March and May 1991, Leonilson emphasised the intimate dimension of his works and the universality of the feelings they display:

"AP: Do you think your work is a diary?"

JL: Yes. The works are completely autobiographical.

AP: They are completely personal?

JL: They are completely personal. But if someone looks at this (*The Game is Over*, 1991), don't you think it automatically establishes a relation with his issues? Because this is something present in everyone's life, right? We are always experiencing disappointments in love. I keep talking about myself, about my relationships. This is the diary. But it can speak about the collective subconscious.⁴

In his collected works and journals, love as social bind plays an important part in his works, in which Léo also stated his homosexuality. The collective unconscious he mentions in the interview is perhaps the unconscious of his own community, which he defines as a minority that thinks differently: "My work is a general overview of what I call 'minorities'. They only include women, homosexuals, blacks, Indigenous people, people living with AIDS, communists, the disabled".⁵

Léo's commitment to representing those who are pushed to the margins of society appeared in one of his first works: *Ideal Vogue*. The piece, which he created in 1976 at age nineteen, before he'd even embarked on his studies, is a thirty-page long, single copy, queer version of *Vogue*. In it he combined drawings, watercolour-enhanced collages and articles (interviews, columns, reports on fashion collections, advertisements) which he'd produced himself, sometimes with help from family members and friends. As he spent most of his time in his mother's dressmaking shop, Léo was familiar with sewing, and by creating this zine, he openly declared his fascination for fashion and the ways in which it works its way through social classes. Its pages combine a fake advertisement for a haemorrhoid treatment, hairdressing advice, and a portrait of the transsexual Carlos Henrike Jubilenio, also known as Kika, Veruschka, and Xirley Kate; in a page summarising the interview, Léo alludes to the character's sexual practices and to the locations where they take place. This portrait is echoed by a series of eight drawings which act as *Ideal Vogue's* prolongation, displaying hybridised and phantasmagorical bodies: fat, spindly or cubical bodies, bodies covered in scars and tattoos, Black bodies, stained bodies. Each character is drawn inside a black square and is accompanied by an insert specifying their attributes. For instance, the reader meets:

Name – Neuza Crispina Dá Cúnha

Alias – Kitty

Hobby – Provide

Book – *Anal Sex*

Profession – Harlot / go-go girl

Age – 69 years old

Movie – *Story of O*

and

Name – Rita de Cassia Jorge Dementina da Silva

Alias – Walkiria

Hobby – Being arrested

Book – *Confessions of an inmate*

Profession – Clerk

Age – 74 years 22 semesters

Movie – *Women in Chains*

This series of portraits, as well as *Ideal Vogue*, both outline a body of work in which Zé is like a conscious actor documenting a history in the making, making visible the gay, transgender and working-class people around him who were not usually shown in fashion and commercial magazines. On the zine's last page, inserts drawn in ballpoint-pen record his friends' commentaries and a note by Léo dedicating the publication to "all those who are able to see beyond stupid prejudice, to all those who love improvisation, joy and life, and I apologise to the people I displeased, but to them I would say that life is meant to be lived, without saying to oneself: Drat! Did you go? Those who know how to live, live, and that's why I'm alive! I have learned to love those who love me".⁶

To get there, I have to cross the city, leave the centre behind and travel to the northern suburbs. I take several buses, a schoolteacher comes up to me, asks what I'm doing here, and explains it's very rare to see "tourists" come to this part of town. This is where the Juliano Moreira psychiatric hospital is. Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) was committed here in 1939, at age thirty. On his medical form, which is briefly shown in the documentary *O Prisioneiro da passagem*, it says: Black, poor, schizo-paranoid. An ex-sailor and boxer, Arthur claimed he had been called upon by Christ and seven angels to fulfil the mission of inventorying and classifying all the elements of his everyday life, representing the terrestrial life of men and women, and answer for it to God on Doomsday.

When I visit, the conservation team is at work on the inventory for the *catalogue raisonné*, and Bispo do Rosário's pieces are stored on racks in a tent that has been temporally set up, and is covered with plastic tarps. The accumulation and closeness of the seemingly hidden pieces make the experience of reading much more intimate than if they had been hung on the wall. In delicate wrappings, we find everyday objects, gathered by Bispo do Rosário in the hospital trash: toys, cooking utensils, gardening tools and clothes—all covered in fabric and wrapped in threads. Each one of these objects is then embroidered with words, as though they were their embodiment. Names, scattered words and numbers, as though this were an infinite inventory. With this filing system, Bispo do Rosário created a cartography of his world, inside the

hospital and out, including his memories of the places he travelled to as a sailor. He found the materials he used to embroider this great history inside, relying on the clothes the other inmates left behind, which he unravelled and then used to embroider his own narratives and inventories. His embroideries allowed Bispo do Rosário to stage the textures of life. That day, next to the tent where the inventory is taking place, I see José Leonilson's catalogue on a desk. This isn't why I'm here, but the coincidence delights me. Both artists share their use of embroidery, the transformation of clothes, the accumulation of simple and isolated words as narrative objects. For Léo, his interest in embroidery came from spending time in his mother's dressmaking shop as a child. The technique reveals the ambiguity of his relationship to childhood. Sometimes, embroidery evokes a person emptying him or herself out, at other times, someone who is full. One of Bispo do Rosário's most important pieces is his "Presentation Cloak", which he worked on his entire life and which he was going to wear for the Last Judgement. The starting point of this piece is the night of December 22nd, 1938, when he was called upon by God and later committed to the psychiatric hospital. The cloak is a majestic cape covered in embroideries representing objects and a narrative combining biography and autofiction. Bispo do Rosário's embroideries are the expression of a frantic need to fill up the whole space. Léo knew Bispo do Rosário's work, which he saw at São Paulo University's Museum of Contemporary Art in 1989, and was fascinated by. In an interview he gave a few months before dying to his Art historian friend Lisette Lagnado, Leonilson said: "But seeing a Bispo exhibition is like seeing a Warhol exhibition. He's pop. I can't see him as insane. I see him as a normal guy, but he had a history of his own. That's what people can't really understand. If no one had said that the guy was crazy, how would the exhibition have been viewed? To me it was just as important as seeing a Matisse or a Picabia. What I do with my life is pay attention to things—it doesn't matter what kind—and put together information, to pay attention to good things and bad things!"⁷ *To pay attention to good and bad things alike.* Léo's understanding of Bispo do Rosário's work is in line with his interest in promoting practices in the margins of art. Léo stated that the reason why he was not so much interested in Bispo's insanity was "because I think I have some things that are very much like him. We have attitudes that come close to those of an 'outsider'".⁸ In his vision of Bispo do Rosário's story, Léo seemed to prefer emphasising the sociological responsibility of his social environment, the fact his practice was undertaken from the margins. An unwell artist is not other, he develops a new language through the alterations caused by the consequences of his pathology.

You see when I came home from these trips, they told me that they needed to open me up and sort of clean everything out inside me, because what I was producing was eating me up, sucking up my vitality, like cannibalistic beings that we produce and that establish themselves inside us. They told me that it could take some time afterwards and that I would need to undergo hormonal treatment to protect my body—that is, the organs that fill my body. In hospital, I wondered how to get better, how to comfort myself; how to find something else, rather than scientific publications, to free myself from this sick body. Like a cannibal, I told myself that the narratives of others, those who had been sick and who had used art to say something about themselves, could be an emotional instrument of comfort. That even though our bodies were different, this was the strategy of narratives: to make us visible and proud, connecting us.

A few months before, at the Americas Society, I saw this painting, *The City Streets*: a body, or rather floating organs that fill the space of a body. They were: red, purple, white, pink, green, painted against the backdrop of a blood-red canvas, but blood-red, blood exposed to air, blood that blackens. These familiar and wretched forms are all at once an aggression and a gesture of acceptance of what constitutes us, what penetrates us and sometimes makes us reconsider the shapes of our existence, the formats which we move through. Later, on reading Léo's interview by Adriano Pedrosa, I found out that this painting was like a kind of exorcism for him: "The human body and organs are [about] this: I have a problem with blood; I cannot see it or smell it or I faint immediately. I could never look at pictures of surgery. I remember that once at school they showed a video of a child being born and I had a very bad time [...]. I always had this relationship of disgust to offal. One day I said, 'I'm gonna end this. I sort of exorcised this thing. I started making works about it with bodies and organs'.⁹ This is what *The City Streets* is, accepting that we are spaces of transit, that our veins are the incarnations of transportation channels that can sometimes lead to accidents, that we are all biopolitical narratives.

In 1991, Léo used the same formal vocabulary of organs in *What Can I Do Inside Myself*, which is more on the tragic and introspective side. At the time, he had just found out he was infected with HIV. "I took an HIV test which showed positive. And I didn't feel anything. Can you imagine? I have seen several friends in despair, but not me. I felt absolutely nothing. I said, 'Just another fact of my life'. After the test, I despaired, I still get depressed. But I know that my quality of life has to be the best possible".¹⁰ After he found out he was HIV-positive, Zé's health rapidly declined, and he started painting less and less and working almost exclusively on embroidered works and on recording his audio diary. His illness also meant he changed the size of his works, moving to smaller formats, on a scale that was closer to his body. His friend, the gallery owner Eduardo Brandão, with whom he shared a house until his death, explained that Léo had become allergic to the toxic products contained in paint, so much so he could no longer

breathe. Zé, who was aware that he was rubbing shoulders with death, considered that his relationship to illness changed his relationship to others, and sharpened his attention to the world even more. “I’m tired, I don’t even get out of bed. I also think that I have become much more receptive. I don’t know if I have six months, two years or twenty years left. So through neither pain nor pity, my relationship with people has gotten a lot better”.¹¹ The condition his body induced resembled a transitional ritual, transforming his relationship to others.

Léo’s words remind me of the concept of the *ends of the world* and the possibilities that Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro suggests concerning the various phases of Native American shamanic rituals to “end the world”: first comes the confrontation with our mortal condition; then the fusion with the energetic links that connect all living creatures together, including the person who is going to “end her world”; and the final phase, before metamorphosis, the modification of desire that will maybe enable her to become someone else. Léo also considered his work to be connected with a certain natural force: “I think I’m in a situation that is not too easy. Despite not being afraid... To manage any type of life is already really difficult. To manage a life in which you wake up and are fine, but then when you go downstairs for breakfast, your head goes ‘broom’ it’s hard. I get very tired. Work helps me. I put all my energy into it. It keeps me from fading away. I keep doing these works like prayers, in the same way as the Hindus embroider. And it is like a religion that provides the symbols. Believing in them, you can get somewhere. In primitive religions, there is a repertoire of objects, you can paint the body, do performances—all connected to a higher being. So, for example, when someone has a fever, they paint the body in a certain way. But I live in a big city. I am not going to go out and paint up. My work is guided more by this feeling than by aesthetic values”.¹² One should almost be an animist in order to grasp Léo’s work. His pieces, by their very precision, call on our most sensitive, sensual attention. They are simple, refraining from delivering a truth but offering several interpretative options that depend on one’s own history, and the beliefs we attach to the elements we meet. Zé stimulates our senses and our curiosity.

In his drawings and embroideries, we encounter bridges, rivers, stones, flames [...] mountains, volcanoes [...] maps, human bodies and organs, and obviously every one of these is a metaphor for the emotions that course through us. In *Folha de São Paulo*, the most widely-read newspaper in Brazil, Ivo Mesquita volunteered a few hypotheses on the subject of the drawings Léo produced at the end of his life: “The volcano represents an evocation of the power of the individual, subjectivity, and desire. The podium serves as a metaphor for social structure; inequality and injustice [...]. The globe and cardinal points [...] appear in connection to themes such as travel. It is a territory of sentimental and cultural cartographies, and of universal questions, such as intolerance, discrimination, exploitation, oppression, and free will. The tower refers to the space of the imagination and the symbolic [...]”.¹³

All ninety-six drawings were produced between March 1991, the year when Léo found out he was HIV positive, and May 1993, the year he died. In these drawings, Zé commented on his country's current affairs, which had been freed from military dictatorship just six years prior. In a "talk of the town" column written by the journalist Barbara Gancia, he contributed drawings on the subject of culture, art, fashion and politics. Beyond the questions that were then gripping the country, from September 1991 onwards, Léo used the column to make visible marginalised communities, particularly people with AIDS. In *United bores were finally defeated*, he represents five empty glasses bearing the mention "AIDS victims, Native people, communists, prostitutes, and gypsies"; the drawing is framed with notes that read "the undesirables" and "the poison-bearers". The term "poison-bearer" comes from his own experience. Léo explained in conversation with Lisette Lagnado: "I am a dangerous person in the world. No one can kiss me. I can't have sex. If I cut myself, no one can take care of my cuts, I have to go to a clinic. Some people are dangerous because they have a weapon in hand. I have something inside me that makes me dangerous. I went to the hospital to draw blood. When I went into the room, the girl looked at me, turned to her friend and said, 'Eeee ... this is one of those you have to use gloves with'".¹⁴ His drawings published in *Folha de São Paulo* enabled Léo to push the history of bodies and people seen as marginal to the centre of the public debate. In the same interview, he explained the significance of making gay culture visible through his press drawings and exhibitions, because, according to him, "besides Oscar Wilde, we never see gay literature. Here in Brazil we don't even have a magazine".¹⁵ The weight of dominant, mainly catholic, culture, as it was disseminated by the press, was often brought up by Léo and his gallery-owning friend Eduardo Brandão. Far from being anecdotal, the lack of access to international gay culture in literature and fashion was a direct legacy of years of dictatorship, during which it was difficult to gain access to magazines such as *The Face* and *i-D*, "which cost 2£ in London and 25£ in Brazil".¹⁶ In fact, the need to create *Ideal Vogue* was maybe born of this very situation, like a premise to Léo's endeavour to represent so-called marginal communities.

There are works that I begin and they start coming out badly made, and then I think. "I can't try to do haute couture. This is not Balenciaga. This is my work." Earlier I used to think that the sewing had to be perfect. I even tried, but I took such a beating! I realized that it's different when a fashion designer makes clothes and when an artist sews. They are two related attitudes, but really different. So I relaxed and it became a pleasure, like painting.¹⁷

The relationship between his artworks, sewing and politics played a crucial role in Zé's later life. In 1992, tired and weak, he worked on preparing an exhibition at the São Paulo Museum of Contemporary Art.¹⁸ He told Lisette Lagnado that he wanted to mix art and fashion, explaining: "The other day, at a friend's house, I picked up a magazine and suddenly saw a photo of Azzedine Alaïa and a pretty model called Yasmin. She had turned and he was sewing a lace dress onto her body—moulding the lace. I had never seen how a couturier works. The lace clinging to her body... That photo was a revelation for me".¹⁹ For Léo, working with fabric became a way to connect with the world, a space of commentary and a space to talk about himself—not a secret diary but a precious, raw journal, like the stones he used. In *Traidor*, a jewel-like piece, Léo stated his autobiographical position: "I only appear in my work, this means taking some positions. I worked with crystals and white wax to give betrayal a sublime character. Everyone is a traitor, everyone is deceitful, hypocritical, everyone is vile".²⁰ Just like Azzedine Alaïa shaped the reality of bodies with fabric, Zé sculpted and displayed his world with stitches and embroideries. In the gestures that accompanied the threads he weaved, it is possible to detect his body's fatigue, the need to save the little energy he still had. *Nobody*, one of his last pieces, produced in 1992, is a small rectangular pillow. The case was sewn with scraps of fabric. The front side is made from a piece of a baby-pink pillow case embroidered with polka dots and bows. In the back a strip of tartan is prolonged with lengths of taupe and peach-coloured cotton. On the front upper left side, the word *nobody* is embroidered in black, as if it were levitating above the place where the tired head of someone spending too much time in bed would have rested, giving rise to the feeling that the artist's hand embroidering "nobody" was performing his own disappearance.

Leonilson taught me not to fear my own body. To always represent it, make it speak, not only for myself but for all the other people who are afraid of their own body, who are faced with the unknown when they become unwell. There is the need to name the various states we go through, this narrative, this *autofiction* is also a way to help our world. In the winter of 2020-2021, at a time when we were all faced with a generalised fear of illness, just as our world seemed to have come to a standstill, the first major European retrospective of Léo's work, *Leonilson: Drawn 1975-1993* opened at the KW Institute for Contemporary Art in Berlin.²¹ As I visited the suspended exhibition, which had been closed to the public, I felt as though I were walking through a ghostly space, an exhibition that was full of presence but disincarnate at the same time. The only body moving through the museum was mine, my footsteps echoed across the passageways. As chance would have it, the right side of my pelvis got blocked during the visit, I had a hard time walking, and on every floor, as though I were unconsciously ashamed, I secretly looked for a chair to rest on. I walked through the last floor, where the 96 original drawings published in the *Folha de São Paulo* were

exhibited, with a body whose materiality was all too vivid, and then, to the left, I discovered the last installation Léo worked on in 1993.

This piece is the reproduction of *Sobre Duas Figuras*, initially produced for the Morumbi Chapel in São Paulo, and is comprised of five works, *About the False Moral* and *About the Good Heart*, embroidered shirts belonging to the artist, and fitted onto wooden chairs, with the arms falling to the ground. *Lazarus*, a dual piece of clothing is hung on a wire coat hanger, dangling from a metal coat rack, the two shirts are like the two shed-skins of bodies imbricated together top to tail, one inside the other. Opposite, a veil resembling a slipcover-dress covers a chair on which “Delicious men” has been embroidered. This installation was executed following instructions Léo left before dying, and is like the incarnation of his memory through the dematerialisation of his body. It evokes the history of his sexuality, the criticism of the overbearing presence of catholic morality in Brazil, and, through the metaphor of Lazarus, his desire to transmit emancipatory ideas by narrating his private life. *Sobre Duas Figuras* is reminiscent of Bispo do Rosário’s “Presentation Cloak” in some ways, because for both artists, these works were a way to display their world after their death. The subtle strength of this final piece reminds me of these few words uttered by Léo in 1991: “I think what we can do with art is to touch society a little. We can’t change the world, but we can show some parts of it... So, I wanted to make a more public work, but this is still part of my diary”.²²

Translated from the French by Phoebe Hadjimarkos Clarke

Georgia René-Worms is a graduate of the Villa Arson Ecole nationale supérieure d’art. She also took part in the programme at the Ecole du Magasin and the post-graduate programme at the Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts in Lyon. As an art writer, she develops her practice along the lines of new narratives and non-fiction narratives, in which she tries to truthfully represent her subjective experience while rejecting the idea that a text can ever be absolutely objective. She regards her research as life experience, where her private life and her work intermingle. From the perspective of her personal experience, she tries to create an emancipatory body of works, examining a history of unwell bodies that is distinct from scientific publications.

1. Andrade, Oswald de, Bary, Leslie. "Cannibalist Manifesto", *Latin American Literary Review*, vol. 19, no. 38, 1991, p. 38-47. <http://www.jstor.org/stable/20119601>
2. Rolnik, Suely. "The Politics of Anthropophagy in the Transnational Drift", *Where to Sit at the Dinner Table*, Berlin: Archive Book; Cologne: Akademie der Künste der Welt, 2014, p. 542-543. Ed. by Pedro Neves Marques
3. *José Leonilson: Empty Man* (27 September 2017-3 February 2018), New York: AS/Americas Society
4. José Leonilson in conversation with Adriano Pedrosa (São Paulo, 4 March 1991), *Leonilson: Drawn 1975-1993*, Berlin: Hatje Cantz; KW Institute for Contemporary Art, 2020. Ed. by Krist Gruijthuijzen, p. 274
5. J. Leonilson in conversation with A. Pedrosa (São Paulo, 3 May 1991), *ibid.*, p. 292
6. Leonilson, José. *Ideal Vogue*, 1976, p. 31
7. J. Leonilson in conversation with Lisette Lagnado (São Paulo, 30 October 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech*, p. 86; *São tantas as verdades = So many are the truths*, São Paulo: DBA Artes Gráficas; Melhoramentos, 1998, p. 79-136
8. J. Leonilson in conversation with L. Lagnado (São Paulo, 30 October 1992), *ibid.*, p. 87
9. J. Leonilson in conversation with A. Pedrosa (São Paulo, 3 May 1991), *Leonilson: Drawn 1975-1993, op. cit.*, p. 304
10. J. Leonilson in conversation with L. Lagnado (São Paulo, 6 November 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech, op. cit.*, p. 98
11. J. Leonilson in conversation with L. Lagnado (São Paulo, 6 November 1992), *ibid.*, p. 99
12. J. Leonilson in conversation with L. Lagnado (São Paulo, 27 November 1992), *ibid.*, p. 119
13. Mesquita, Ivo. "Vivid Body, Visible Body: Revisited", *Leonilson: Drawn 1975-1993, op. cit.*, p. 226
14. J. Leonilson in conversation with L. Lagnado (São Paulo, 27 November 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech, op. cit.*, p. 124
15. J. Leonilson in conversation with L. Lagnado (São Paulo, 6 November 1992), *ibid.*, p. 103
16. Brandão, Eduardo. "Conversation with Jan Fjeld and Eduardo Brandão, Krist Gruijthuijzen", *Leonilson: Drawn 1975-1993, op. cit.*, p. 116
17. J. Leonilson in conversation with L. Lagnado (São Paulo, 30 October 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech, op. cit.*, p. 84
18. *Leonilson* (18 March 1993-22 April 1993), São Paulo: Galeria São Paulo
19. J. Leonilson in conversation with L. Lagnado (São Paulo, 10 December 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech, op. cit.*, p. 132
20. J. Leonilson in conversation with L. Lagnado (São Paulo, 27 November 1992), *ibid.*, p. 124
21. *Leonilson: Drawn 1975-1993* (17 March-24 May 2021), Berlin: KW Institute for Contemporary Art
22. J. Leonilson in conversation with A. Pedrosa (São Paulo, 3 May 1991), *ibid.*, p. 292-293



Leonilson, *Carla Frederica*, ca. 1976,
Marker, ballpoint pen, and graphite on
paper, Courtesy Projeto Leonilson,
Photo: Ana Paula Latorre Ceccato