

GÊNERO, SEXUALIDADE E AS RELAÇÕES PARADOXAIS DA CONSTRUÇÃO DE ARQUIVOS NO MUNDO DA ARTE

Milena Costa de Souza¹

RESUMO: Este artigo reflete sobre as possibilidades de se conceituar o arquivo e debate de que maneira a imaginação arquivista pode nos aproximar ou distanciar de artistas e projetos que abordam questões de gênero e sexualidade. Entendo que as produções artísticas que discutem gênero e sexualidade são historicamente invisibilizadas ao mesmo tempo que vêm integrando arquivos em formação desde o ponto de vista de suas fisicalidades e presenças institucionais, sobretudo, aqueles criados a partir de processos curatoriais, projetos expositivos e eventos artísticos. Para aprofundar-me nessas relações, analiso eventos recentes do mundo da arte com foco especial para a 31ª Bienal de São Paulo (2014), a exposição *La bestia y el soberano* (Barcelona - 2015) e Queermuseu (2017). O objetivo central se dá em compreender algumas das dificuldades que envolveram a realização de tais projetos e como estas dificuldades, ao mesmo tempo que sustentam a necessidade de criação de novos arquivos, podem ser entendidas enquanto obstáculos que contribuem para a fragmentação de informações.

Palavras-chave: Arte; Arquivo; Gênero e Sexualidade.

GENDER, SEXUALITY AND THE PARADOXAL RELATIONS OF ORGANIZING ARCHIVES IN THE ART WORLD

ABSTRACT: This paper reflects on the possibilities of conceptualizing the archive and how the archivist imagination may approximate or distance the public from artists and projects that address gender and sexuality. I understand that artistic productions that deal with gender and sexuality issues are historically marginalized and constitute unstable archives. These archives may be understood from their material perspective and institutional presences, but mainly from the perspective of curatorial processes, exhibition projects and artistic events. I analyze recent events in the art world such as the 31st São Paulo Biennial (2014), the exhibition *La bestia y el soberano* (Barcelona-2015) and Queermuseu (Porto Alegre- 2017), to understand some of the difficulties that surrounded such projects and how such difficulties sustain the necessity of creating new archives but can also be understood as obstacles that contribute to the fragmentation of information.

Keywords: Art. Archive. Gender and Sexuality.

¹ Professora colaborada da Unespar – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curadora da galeria Ponto de Fuga – Curitiba. E-mail: souza.milena82@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

Pesquisar a produção visual de artistas cujas poéticas evocam questões de gênero e sexualidade nos coloca uma série de problemas que demandam aprofundamento e análise. Um dos problemas centrais, e que abordo neste artigo, está relacionado ao encontro dos arquivos, ou seja, ao acesso a informações sobre a produção de artistas e de eventos do mundo da arte que transitam por estas referências. Nesse sentido, este artigo reflete sobre as possibilidades de se pensar e conceituar o arquivo e de que maneira a imaginação arquivista pode nos aproximar ou distanciar de artistas e obras.

Parto do pressuposto de que as produções artísticas que discutem gênero e sexualidade possuem um histórico de invisibilidade (Preciado, Doyle, Nochlin), ao mesmo tempo que integram arquivos em formação desde o ponto de vista de suas fisicalidades, sobretudo, criados a partir de processos recentes de curadorias, projetos expositivos e eventos artísticos. Essas propostas curatoriais e de eventos no mundo da arte, podem ser pensadas enquanto ações de criação de novos arquivos em um universo que carece de conexões que dão forma e sentido a conjuntos de produções visuais que dialogam com questões de gênero e sexualidade.

Este texto percorre inicialmente os processos de visibilização e invisibilização de artistas e imagens no mundo da arte, reflete sobre como a fragmentação das informações nos coloca dificuldades de acesso a informações e analisa as possibilidades que novas pesquisas, atitudes imaginativas e curatoriais trazem para a criação de novos arquivos. Por fim, reflito sobre tensões recentes e atitudes de censura que dificultam a possibilidade de enunciar, interrompendo projetos e reforçando a fragmentação das informações sobre artistas e obras que dialogam com questões de gênero e sexualidade.

VISIBILIZAÇÃO E INVISIBILIZAÇÃO NO MUNDO DA ARTE: O PROBLEMA DO ARQUIVO

As imagens que habitam e constroem a história da arte estão inseridas em um grande campo de batalha e percorrem caminhos associados a relações de poder e processos de seleção do mundo da arte, mas também de sobrevivência às intempéries da história, preservação e organização de memórias e informações (DIDI-HUBERMAN, 1998). Tendo em vista que as narrativas da história da arte estão imersas em movimentos oscilantes que por momentos trazem à superfície e por outros submergem imagens e artistas, uma arqueologia da arte, tal como proposta por Foucault (2001), Didi-Huberman (1998) e pelas historiadoras feministas (NOCHLIN; POLLOCK; LIPPARD), faz-se necessária para que encontremos saberes e imagens que não cabem em discursos cristalizados.

Muito se discute sobre os saberes feministas, *queer* e *trans** carecerem de pertencimento a arquivos que organizam a multiplicidade de produções das artes visuais. Os discursos e as práticas relacionadas a esses saberes existem no mundo de forma fragmentada, provocando um fenômeno no qual “os elementos desaparecidos são mais numerosos que os elementos arquivados” (PRECIADO, 2004, p. 1). Desde os anos 60 e 70, a partir dos movimentos e teorias feministas, das lutas relacionadas às políticas da sexualidade e da inserção de suas reflexões no campo da arte, podemos observar a ampliação do reconhecimento e a visibilização de artistas cujas poéticas articulam questões dessas áreas, bem como uma multiplicação de projetos curatoriais, instituições e arquivos destinados a refletir, preservar e divulgar esses saberes.

A dispersão das informações e a ausência de análises que destacam os enunciados desde a perspectiva dos estudos de gênero e da sexualidade podem ser pensadas enquanto estratégias de poder que estabelecem o que pode ou não ser dito. Afinal, articular trabalhos artísticos entre si é procurar sentidos coletivos capazes de conferir existência a comunidades e redes de saberes. Como bem aponta Foucault, arquivar é também conjugar o verbo dizer: “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 147).

Se, como afirma Foucault, o arquivo é um local de enunciado, possibilidade e existência, não por acaso, os saberes das margens encontram dificuldades para fazerem parte desses espaços. Desarticular arquivos e dificultar que saberes marginais se articulem, são estratégias políticas para inviabilizar a existência de Outros, assegurando a reprodução de discursos e imagens hegemônicas. Ainda assim, pequenos arquivos possuem a capacidade de se formar nos “lapsos” de lembranças, confluindo imagens, palavras, resistências e lutas. As ações arqueológicas de pesquisadores, curadores e artistas trazem o que está submerso para o campo da visão e organizam referências que nos convidam para caminhar por novos saberes. Ao passo que o arquivo inaugura o dizer e permite o início da fala, essas ações arquivistas desenham uma trilha que aos poucos se constrói como caminho, na medida que os fragmentos são coletados e articulados entre si.

Nesse sentido, é comum nos referirmos a arquivos a partir da ideia de lembranças e memórias que abarcam desde as organizações pessoais da vida privada a representações metafóricas dessas mesmas ideias. Como bem aponta Wolfgang Ernst (2004), o arquivo se tornou uma das principais metáforas para se falar de memória, mas cuja dimensão material e de poder que classifica, ordena, dá, ou impede acesso, não deve ser esquecida.

Assim, ao mesmo tempo que o arquivo se apresenta enquanto possibilidade de imaginar o passado e dar sentido ao presente, sua dimensão material pode ser entendida como um espaço cujo acesso deve ser negociado e que, por vezes, pode ser negado a depender das relações de poder engendradas. Arquivar e traçar relações entre esses elementos pode ser, portanto, uma relação paradoxal, já que a organização classificatória separa e categoriza da mesma forma que constrói um caminho para o encontro.

O ATO E A ARTE DE ARQUIVAR

Para rompermos com os limites de arquivos que se impõem no imaginário social enquanto verdade absoluta precisamos, mais do que nunca, desejarmos projetar o futuro e abrirmos nossas imaginações arquivistas (APPADURAI, 2003). A imaginação arquivista trabalha no caminho das possibilidades, da criação de arquivos situados, construídos a partir do reconhecimento dos esquecimentos e também surge enquanto fruto de processos direcionados para uma arqueologia da história e do ato de se fazer arte.

A organização de eventos artísticos perpassa pela consulta a arquivos e coleções, sendo que dificilmente todos os artistas de uma mostra são desconhecidos e, por isso, é comum que os mesmos façam parte de documentos (*online* e *offline*) que serão consultados pelos curadores e demais organizadores do evento no momento da definição de um projeto. Dessa forma, podemos entender que o grau de documentação de um artista e sua obra (ainda que recente) está relacionado à possibilidade do mesmo ser encontrado.

É possível pensarmos curadores, produtores culturais e demais agentes do mundo da arte enquanto pesquisadores, pois realizam uma série de investigações durante os projetos, investigando por entre

arquivos, ao mesmo tempo que organizam novas conexões que poderão gerar outros arquivos. Tendo em vista a centralidade da pesquisa no processo de concepção de um projeto artístico, podemos entender que a acessibilidade das informações está diretamente ligada aos processos de seleção do mundo da arte. Da mesma forma, a revisão de arquivos permite que temas e questões emergentes sejam mapeados. Análises nesses sentidos viabilizam a escrita de outras narrativas sobre o passado, a reorganização de vestígios e, conseqüentemente, um novo entendimento sobre produções do presente.

Tanto o artista, como o curador e os profissionais que dominam as técnicas de classificação e organização burocráticas podem ser arquivistas (MESQUITA, 1993). Para Appadurai (2003), a constituição de um arquivo sempre parte da imaginação conduzida pela figura de uma pessoa que vive e organiza para si a realidade sociocultural, seja esse ato advindo de um arquivista profissional ou de sujeitos que, pelos mais diversos motivos, recolhem e organizam indícios. Nesses diferentes níveis, os arquivos são “percebidos como ferramentas ativas e interativas para a construção de identidades sustentáveis, são importantes para construir a capacidade de aspirar entre os grupos que mais precisam”² (APPADURAI, 2003, p. 25, tradução livre). É por isso que os arquivos possuem a capacidade de produzir memórias e não apenas esperar por elas. Com isso, constituem-se enquanto formas vivas e em movimento.

Dessa forma, entendo eventos artísticos enquanto arquivos imaginados e em construção, que deixam ao mesmo tempo vestígios, traços e organizam no tempo-espaço projetos e artistas que por ali se conectam e produzem sentidos. Eventos artísticos podem ser lidos enquanto arquivos abertos produzidos pelos sujeitos do mundo da arte. Diferente do museu que atrai visitantes em busca da apreciação de obras oficializadas pela história, eventos como Bienais de arte e exposições formam-se a olhos vistos. Quero dizer que o museu está para o paradigma do arquivo tradicional como projetos temporários estão para o arquivo digital, o qual, criado por uma ou mais pessoas quando disponibilizado na rede, pode ser reeditado. Falo, então, de arquivos em processo de desdobramento e de enunciação que se moldam, em diferentes medidas à ação humana. Ao final de um período temporal esses arquivos abertos se fecham e passam, na forma de documentos, a integrar o espaço físico e/ou digital (GUASCH, 2013).

Indo um pouco além, seria possível pensarmos o próprio curador enquanto um arquivo vivo tendo em vista que não apenas a pesquisa formal, mas também as vivências, viagens, networkings e experiências pessoais desse profissional irão guiar muitas de suas decisões, intuições e práticas. Mas, poderíamos pensar: cada ser humano é em si um arquivo. Evidentemente que sim, com a diferença de que o trabalho do curador é de fato arquivar, unir pontos aparentemente desconexos, encontrar sentidos, criar mundos, cartografias, mas sem nunca chegar ao destino final, como aponta o brasileiro Ivo Mesquita:

O curador é, acima de qualquer coisa um andarilho caminhando entre estúdios, galerias de arte, museus, procurando e investigando questões, polemizando as mesmas para revelar as marcas, as qualidades e os sistemas de configurações inventados ao longo do processo de se fazer arte. Ela é uma profissional coletando peças, fragmentos de novos mundos, partes de mundos privados que compõem a produção artística. Ela assinala sensibilidades e concepções, organizando grupos de

² Archives, viewed as active and interactive tools for the construction of sustainable identities, are important vehicles for building the capacity to aspire among those groups who need it most. (APPADURAI, 2003, p.25).

significados desordenados e estabelecendo direções e pontos de referência para o mapeamento da arte contemporânea³ (MESQUITA, 1993, p. 19, tradução livre).

Em diferentes formas e permanências os arquivos organizam e enunciam a partir de fragmentos da realidade. Estando prontos, ao alcance dos transeuntes ou ainda por vir, o processo de arquivar também proporciona formas de conectar. A seguir reflito sobre a possibilidade de se criar novos arquivos a partir de pesquisas e ações advindas do mundo arte, e as possíveis resistências que advêm desses atos.

MULTIPLICANDO ARQUIVOS

É possível observar desde a década de 80 uma “explosão de trabalhos criativos advindos de artistas e lugares historicamente marginalizados dos centros tradicionais de poder e autoridade”⁴ (HALL, 2001, p. 34, tradução livre). Olhares do mundo da arte se voltaram para locais descentralizados, ao passo que, nesses mesmos locais, observamos a ampliação de eventos de arte de caráter internacional. Um caso particular dentro dessas dinâmicas foram as bienais de arte, as quais ganharam edições em diversas cidades asiáticas e latino-americanas (HLAVAJOVA, 2010), multiplicando-se pelos mapas. A explosão dos centros de autoridade, entretanto, deve ser compreendida dentro dos limites da sua zona de irradiação já que, como apontado por Hall (2001, p. 34), as transformações dos centros hegemônicos das artes visuais são contraditórias lentas e desiguais.

Frequentemente, as escolhas realizadas por agentes do mundo da arte são justificadas através do conceito de qualidade e não são analisadas a partir das diferentes posições ocupadas pelos sujeitos. Entretanto, compreendo, a partir das análises sociológicas da arte e das experiências de sujeitos que desafiaram o *status quo*, que o conceito de qualidade é um conceito em disputa. Para a pesquisadora Lucy Lippard, por exemplo, atitudes etnocêntricas no meio das artes visuais são frequentemente justificadas através de uma suposta ideia de qualidade e mascaram complexas relações de poder:

Etnocentrismo nas artes é compensado por uma noção de Qualidade que ‘transcende as fronteiras’ – e identificada apenas por aqueles que estão no poder. De acordo com essa percepção arrogante, o racismo não tem nenhuma relação com a arte; a Qualidade prevalecerá; as tão conhecidas minorias apenas não chegaram lá ainda⁵. (LIPPARD, 2003, p. 161, tradução livre).

³ For the curator is, above all else, a drifter passing through studios, art galleries and museums, seeking out and investigating issues, polemicizing them so as to reveal the marks, the qualities and the systems of configuration invented in the process for making art. She is a professional collecting pieces, fragments of new worlds, parts of private worlds that make up artistic production. She points out sensibilities and conceptions, organizing groups of disordered signifiers and establishing directions and landmarks for a mapping of contemporary art. (MESQUITA, 1993, p. 19)

⁴ Explosion of creative work from artists and places historically marginalized from the traditional centres of power and authority. (HALL, 2001, p. 34).

⁵ Ethnocentrism in the arts is balanced on a notion of Quality that ‘transcends boundaries’ – and is identifiable only by those in power. According to this lofty view, racism has nothing to do with art; Quality will prevail; so-called minorities just haven’t got it yet. (LIPPARD, 2003, p. 161)

A ideia de Qualidade também justifica outros tipos de seleção que podem ser igualmente problematizados. De acordo com Jennifer Doyle (2013), é comum que o conceito de qualidade esteja implícito nas críticas a produções consideradas “literais” ou demasiadamente “diretas”. Segundo a autora isso pode ser problemático se levarmos em conta que essas críticas estão frequentemente atreladas a trabalhos de artistas relacionados às minorias sociais, o que demonstra a necessidade de ampliarmos as análises críticas e tecermos diferentes diálogos:

A literalidade atribuída por alguns historiadores da arte e críticos a certos tipos de trabalhos (relacionados com questões da história, de identidade e identificação e produzidos quase sempre por artistas de cor, feministas e da comunidade queer) reflete um limite crítico, e não um limite do trabalho em si mesmo⁶ (DOYLE, 2013, p.21, tradução livre).

Já para o crítico de arte Michael Brenson, além da experiência de qualidade ser sempre contextual (2004, p. 33), projetos e artistas de pensamento considerado radical correm o risco de serem absorvidos pelo sistema hegemônico, enquadrados em parâmetros palatáveis e a potência radical de seus projetos esvaziada:

Por fim, reflexões radicais e o questionamento são absorvidos pelo capitalismo de maneira que, mesmo a arte que em algum momento expressou reservas em relação ao progresso tecnológico e também potencializou a conscientização sobre conflitos relacionados a questões de gênero e de classe, eventualmente torna-se completamente compatível com os valores das famílias convencionais. Ninguém precisa se preocupar. O que parece radical na realidade não é perigoso⁷. (BRENSON, 2004, p. 111, tradução livre).

A reflexão de Brenson aponta para como falas transgressoras podem ser rearticuladas quando encontram instituições do mundo da arte. Talvez essa seja uma das preocupações mais recorrentes de artistas que trabalham sem a pretensão de frequentar os espaços de produção artística institucionalizados. Brenson também nos alerta para o fato de que existem possibilidades de se falar de raça, gênero, classe e sexualidade sem de fato problematizar as relações socioculturais. Isso dependerá da moldura discursiva que acompanha a apresentação desses trabalhos já que questões apresentadas em um projeto artístico podem ser destacadas ou sublimadas pela curadoria, texto de apresentação do catálogo, pelo guia oficial, etc. Algumas estratégias de (não) apresentação de questões vistas como polêmicas se localizam em situar artistas e projetos como representantes de algo que já passou ou foi “superado”, dando a entender que o momento atual não precisa discutir mais certas questões ou que algumas imagens, por serem “datadas”, não pertencem ao presente. Assim, busca-se afastar as discussões da realidade vivida.

⁶ The literalism attributed by some art historians and critics to certain kinds of work (engaged with questions of history, identity, and identification and almost always by artists of color, feminists and queer artists) reflects a critical limit, and not a limit to the work itself. (DOYLE, 2013, p. 21).

⁷ In the end, radical insights and doubt are absorbed by capitalism so that even art that might once have expressed reservations about technological progress, as well as a heightened awareness of gender and class conflict, eventually become fully compatible with mainstream family values. Nobody has to worry. What appears radical is really not dangerous. (BRENSON, 2004, p. 111)

Com essas dinâmicas em vista, destaco que as “explosões” no circuito artístico vem acontecendo por meio da sistemática revisão e criação de arquivos e coleções de arte. As exposições que ocorreram nos últimos anos sobre arte e feminismo, por exemplo, exigiram um extenso trabalho de pesquisa prévio de seus curadores. Essa é uma tarefa árdua que demanda um processo longo e, de certa forma, arqueológico no sentido mais foucaultiano do termo. Para ilustrar esse processo, pode-se observar a fala de Gabriele Schor, curadora da exposição *La Vanguardia Feminista de los años 70*, exibida no *PhotoEspaña* de 2013:

Muitas artistas desse período (anos 70), cujas obras não foram exploradas e documentadas, ou não o foram suficientemente, já faleceram. Por isso é necessário explorar arquivos e legados de mulheres e obras ainda desconhecidas, investigar suas biografias, suas trajetórias artísticas, participações em exposições, seus escritos e outros materiais relevantes⁸. (SCHOR, 2013, p. 54, tradução livre).

Os esforços de Schor revelam a característica reflexiva de toda exposição que se posiciona criticamente em relação às narrativas da arte preponderantes e que ampliam os conhecimentos sobre as produções visuais. Nesses projetos expositivos, além da intensa busca de documentos, informações, localização dos trabalhos, criam-se novos registros sobre artistas até então invisibilizadas/os, registros que integrarão as instituições de difusão de informação, preservação, memória e cultura como arquivos, museus e bibliotecas.

O exemplo do trabalho de Schor não é o único projeto que tem acontecido, pois, nas últimas décadas, uma série de exposições e curadorias vêm produzindo cartografias baseadas em coordenadas pouco exploradas e uma ampla gama desses projetos conferem centralidade a questões de gênero e sexualidade. Em 2007, o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles organizou a mostra *WACK! Art and the feminist revolution*; em 2010, o MoMa de Nova Iorque apresentou *Modern Women: Women artists at the museum of modern art* e, em 2009, o Centro Georges Pompidou de Paris organizou *Elles*, projeto que também foi apresentado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2013. Em 2018, a Pinacoteca de São Paulo recebe a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*⁹.

Nas exposições citadas, além do convite a artistas contemporâneas e a apresentação de alguns trabalhos inéditos desenvolvidos especialmente para as mostras em questão, houve a busca em visitar as coleções das instituições que os patrocinaram, como foi o caso do MoMa e do Centro Georges Pompidou. A visita aos acervos dessas instituições revelou uma quantidade significativa de trabalhos produzidos por mulheres, mas que muitas vezes estão excluídos das mostras permanentes tornando-se pouco conhecidos do público.

Exposições relacionadas ao universo LGBTQTT+ também tem sido recorrentes, sobretudo, quando observamos a emergência de museus e institutos dedicados especificamente a organização e mostra de trabalhos e artistas que transitam nessa interface. Os Museus Leslie Lohman, o Museu Nacional LGBTQTT, ambos em Nova Iorque, e o Museu do Chopo na cidade do México são alguns exemplos

⁸ Muchas artistas de este periodo, cuya obra aún no ha sido explorada y documentada, o no lo ha sido suficientemente, ya han fallecido. Es pues necesario explorar archivos y legados de mujeres aún desconocidas y de sus obras, investigar sus biografias, sus trayectorias artísticas, su participación en exposiciones, sus escritos y otros materiales relevantes (SCHOR, 2013, p. 54)

⁹ Em 2017 a mesma exposição foi apresentada no Hammer Museum (UCLA-Los Angeles) e no primeiro semestre de 2018 a mostra foi recebida no Brooklyn Museum (Nova Iorque).

desse processo criativo e institucional que tem acontecido pelo mundo.

No que tange uma fala desde a América Latina, as dificuldades em acessar as produções, criar novos arquivos e dialogar internacionalmente, perpassam pelas barreiras linguísticas e a dominação anglofônica do campo da arte. Tendo em vista que o estudo da arte produzida desde a América Latina demanda conhecimento de Espanhol ou Português, línguas frequentemente ignoradas pelos centros de produção artística, os documentos produzidos desde essas localidades são pouco acessados e até mesmo ignorados (FUSCO, 2000, p. 4).

Mesmo encarando essas barreiras, encontramos uma série de iniciativas de produção de arquivos que contemplam a produção de artistas que falam desde a América Latina como: Centro de Documentação do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Madri; o Arquivo Bienal (Arquivo Histórico Wanda Svevo) – São Paulo; International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts – Houston.

Seguindo no caminho dos projetos expositivos, gostaria de citar a iniciativa de Ivo Mesquita, curador da exposição *Cartografias* que ocorreu na galeria Winnipeg no Canadá. A exposição organizada por Mesquita nos anos 1990 se deu no contexto em que a arte realizada desde a América Latina pleiteava espaço nos grandes circuitos de produção artística, ao mesmo tempo que se expandiam as discussões ao redor do conceito de arte latino-americana. Ainda que o projeto não focasse propriamente na questão de gênero e sexualidade, a metodologia curatorial utilizada toma consciência do processo arquivista e Mesquita propõe o uso do termo *Cartografias*, baseado na obra de Felix Guattari e da psicanalista brasileira Sueli Rolnik. O curador também se posiciona enquanto uma figura nômade e um colecionador de informações que tece suas conexões percorrendo o mundo e criando um arquivo próprio.

A exposição de Mesquita teve grande impacto no Brasil e na América Latina, sobretudo, por conta de sua discussão sobre o papel do curador e as possibilidades que a prática de um exercício cartográfico possibilitam. Ao situar os profissionais do mundo da arte enquanto sujeitos criativos que constroem reflexões no caminhar e por encontros com o acaso, Mesquita pleiteia um processo criativo que atinja todas as fases da concepção e execução das mostras de arte, que não se encerre em si mesmo e abra-se para uma história de descontinuidades.

Como percebemos, a construção de projetos expositivos e eventos artísticos possuem diversas camadas que envolvem as experiências e redes de relações de diferentes sujeitos do mundo da arte. A abertura dada por esses sujeitos para a experiência e a complexidade dos processos de pesquisa podem ativar circuitos, artistas e projetos pouco visibilizados e explorados. Muitos são os exemplos de projetos artísticos concebidos na intenção de provocar relações, sentidos e narrativas que complexificam a cultura e as concepções hegemônicas do próprio fazer artístico.

Nas artes visuais, os diálogos com essas questões vêm aparecendo de maneira central na última década, ao passo que as resistências em ampliar os debates também avançam¹⁰. Como poderemos observar a seguir, as dificuldades de enunciar as questões de gênero e sexualidade nas artes visuais podem ser percebidas em episódios emblemáticos dentre os quais escolhi analisar com maior profundidade a exposição *La bestia y el soberano* (MACBA, 2015) e a 31ª Bienal de São Paulo (2014).

¹⁰ Marcaram o circuito artístico brasileiro episódios de censura ligados a questões de gênero e sexualidade durante o ano de 2017 tal como o fechamento da exposição *Queer Museu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, realizada no espaço Santander cultural em Porto Alegre e a polêmica envolta na performance "La Bête" ("O Bicho") de Wagner Schwartz, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

AS DIFICULDADES DE ENUNCIAR

Em janeiro de 2015, Paul Preciado, filósofo, teórico, performer e curador, foi convidado a assumir o cargo de chefe de programas públicos no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) com um grande projeto, uma parceria entre instituições espanholas e alemãs, intitulado *La bestia y el soberano*¹¹. Um dia antes da abertura da mostra, o então diretor do museu Bartomeu Marí declarou ter descoberto uma peça “imprópria” na exposição e requisitou sua retirada. A obra em questão era a escultura da artista austríaca Ines Doujak, que já havia sido exibida, dentre outros lugares, na 31ª Bienal de São Paulo (2014). Intitulada *Not Dressed for Conquering /Haute Couture 04 Transport*, a peça apresenta o rei Juan Carlos da Espanha sendo sodomizado por uma líder operária boliviana e um pastor alemão. Vale lembrar que quando exposta em São Paulo a peça, que faz parte de uma instalação mais ampla sobre resistência civil, produção e expropriação europeia, não causou reações similares, as críticas brasileiras em relação ao trabalho de Doujak restringiram-se a aspectos formais e aos debates que suscitava, mas a figura do rei ganhou pouco destaque.

Em Barcelona, Marí exigiu a retirada da peça da mostra ou não daria continuidade ao projeto, mas, em decisão conjunta, os curadores decidiram que não acatariam essa imposição por considerá-la um ato de censura. A situação paralisou o processo de organização da mostra e provocou reações indignadas do público e da classe artística espanhola nos mais diferentes posicionamentos. Com o intuito de justificar seus atos, Marí fez uma série de declarações para a imprensa nas quais acusou os organizadores do evento de não terem informado sobre a obra em questão e que, se soubesse da sua presença, não teria permitido sua exibição.

Trocas de acusações foram feitas publicamente, manifestações foram realizadas no museu e a tensão institucional culminou na destituição de toda a equipe central do MACBA de seus cargos, incluindo Paul Preciado e, mais tarde, o próprio diretor. Em poucas semanas os jornais locais haviam provocado uma verdadeira guerra de palavras e colonistas sem referencial sobre arte defendiam, a partir de um claro cunho moral, o emaculamento da imagem do rei.

Após o episódio do MACBA, Paul Preciado publicou o texto *El museo apagado*, no qual questiona os laços estreitos que vêm sendo estabelecidos entre os espaços expositivos e o capitalismo global. O autor e curador afirma que o museu neoliberal transforma a todo visitante em um apreciador do capitalismo globalizado e muitas exposições coletivas e coleções são construídas ao redor da ideia de *the best known of each* (PRECIADO, 2015). Nesse sentido, é preciso refletir a quem serve esses espaços, qual imaginário estão reproduzindo e em nome de quê. Para Preciado, “talvez tenha chegado o momento de ocupar coletivamente o museu, esvaziá-lo da dívida e fazer barricadas de sentido. Apagar as luzes para que, sem possibilidade alguma de espetáculo, o museu possa começar a funcionar como um parlamento de outra sensibilidade”¹² (PRECIADO, 2015, tradução livre).

Casos de censura não são fatos isolados nos circuitos artísticos. Em espaços de maior ou menor visibilidade, dificuldades surgem quando projetos e artistas tocam em temas envoltos em discussões políticas e morais, sobretudo, quando esses se encontram com questões de gênero e sexualidade. No Brasil, o caso recente da exposição *Queer Museu: cartografias da diferença na arte brasileira*, no espaço Santander em Porto Alegre (2017), levantou longos debates e ações de censura que se ampliaram nas semanas seguintes para as performances *DNA de DAN* de Maicon K realizada em

¹¹ A mostra teve curadoria do grupo formado por Hans D. Christ, Iris Dressler, Paul Preciado e Valentín Roma.

¹² Quizás haya llegado el momento de ocupar colectivamente el museo, vaciarlo de deuda y hacer barricadas de sentido. Apagar las luces para que, sin posibilidad alguna de espectáculo, el museo pueda empezar a funcionar como un parlamento de otra sensibilidad. (PRECIADO, 2015).

Brasília e a performance *La Betê* de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Se, em 2017, esses episódios de censura chamaram a atenção do público e ganharam debates acalorados nas redes sociais, a história recente brasileira revela outros momentos de cerceamento, apontando para 2017 como um fato não isolado de nossa trajetória artística.

Em 2011, a mostra da fotógrafa norte-americana Nan Goldin foi cancelada no Rio de Janeiro pelos dirigentes do espaço *Oi Futuro*¹³. De maneira similar ao caso espanhol, o projeto expositivo avançou na produção ao ponto de ter data agendada e diversas contas do evento pagas pela instituição e, antes mesmo de ser apresentado ao público, teve imagens censuradas. Já com o projeto bastante avançado, dirigentes do espaço se depararam com aspectos do trabalho de Goldin que envolvem imagens de crianças e questões de sexualidade. Tendo como principal justificativa uma violação das normas do *Estatuto da Criança e do Adolescente*, o trabalho de Goldin foi sendo gradualmente questionado.

A curadora da mostra, Lígia Canongia, afirmou que a artista concordou com as exigências do patrocinador em retirar as imagens de menores de idade, já que, segundo ela, essa era uma questão que a artista vinha analisando durante algum tempo. Entretanto, as concessões feitas pela artista pareciam não satisfazer a demanda dos executivos que exigiam cada vez mais mudanças. Com isso, Goldin propôs que no lugar das fotografias retiradas fossem inseridas telas pretas com a palavra “censurado”. Por fim, a instituição optou por não exibir os trabalhos e encerrar a mostra.

A situação causou constrangimento ao Ministério da Cultura do Brasil que se mobilizou para buscar com urgência um novo espaço expositivo, ao final, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) mudou a sua agenda para receber os trabalhos. Em artigo publicado pela Folha de São Paulo, em 29 de novembro de 2011, a curadora da mostra relata:

“Parece que tudo é confundido com site de pedofilia, a coisa está sendo tratada de maneira leviana”, disse a curadora da mostra, Lígia Canongia, à Folha. “Não são questões de moralidade, mas questões estéticas. Está havendo uma confusão séria.” Segundo a curadora, a direção do Oi Futuro, que patrocina a mostra com R\$ 300 mil, desconhecia o trabalho de Goldin e se chocou ao ver as imagens um mês antes da abertura da exposição. (MARTÍ, 2011).

As situações aqui discutidas são exemplos de acontecimentos que exigem uma série de negociações entre os sujeitos do mundo da arte, espectadores, poder público e o capital privado. Esses momentos de tensão parecem ser escassos, pois são frequentemente levados para os bastidores e, por isso, não constituem as narrativas oficiais sobre esses eventos. Dessa maneira, quando pensamos na possibilidade de produzirmos arquivos a partir de curadorias que tocam nas discussões de gênero e sexualidade, episódios de censura podem passar despercebidos ou pouco analisados.

A aproximação das contradições do fazer artístico fornece materiais para compreendermos as dinâmicas dos processos que envolvem o fazer arte, ao mesmo tempo que nos permitem analisar a constituição desses eventos enquanto arquivos. É interessante percebermos que ao verbalizarem as contradições e levá-las para a esfera pública, os sujeitos do mundo da arte as integram aos arquivos e documentos relacionados a esses eventos e, com isso, assumem as contradições e impossibilidades de produções de narrativas coesas.

¹³ Oi Futuro é um instituto de responsabilidade social da Oi (companhia telefônica privada brasileira). O instituto possui duas sedes no Rio de Janeiro (bairros do Falamengo e Ipanema) e uma em Belo Horizonte.

Por fim, gostaria de destacar alguns pontos de casos de censura que se seguiram anos após a exposição de Goldin no Brasil. Em 2014, durante a 31ª Bienal de São Paulo, o coletivo *Mujeres Creando* realizou o trabalho *España para abortar*. Apresentado durante o evento como uma instalação, o trabalho abordou o momento em que mulheres se encontraram no parque do Ibirapuera e caminharam juntas pelo local carregando um objeto alegórico em forma de útero e fornecendo depoimentos sobre suas experiências de aborto. Durante essa ação coletiva, grupos de direita se infiltraram entre as participantes, gravaram cenas e produziram um vídeo para o *Youtube*, no qual denunciavam uma suposta apologia ao aborto realizada pela Bienal.

Nas semanas seguintes, com o trabalho já instalado no pavilhão, a equipe curatorial decidiu por classificá-lo como impróprio para menores de 18 anos. Essa ação foi lida pelo coletivo *Mujeres Creando* como um ato de censura e as participantes se mobilizaram junto às redes feministas para repudiar o ocorrido. É interessante notar como, nesse caso, as discussões ao redor do tema ficaram bastante centralizadas entre atores políticos e encontraram pouca reverberação dentro a comunidade artística mais ampla. A documentação dessas movimentações ficou a cargo do *Mujeres Creando* e grupos feministas brasileiros. A Bienal de São Paulo emitiu pronunciamentos pontuais que ganharam pouca visibilidade e não marcaram as narrativas oficiais sobre o evento.

Foi em 2017, contudo, que a questão da censura nas artes ganhou espaço de destaque junto ao grande público com o projeto *Queermuseu*, inaugurado em agosto do mesmo ano. A exposição de curadoria de Gaudêncio Fidelis reuniu 270 trabalhos de 85 artistas e teve como principal eixo a reflexão sobre a cultura LGBTTT+, as questões de gênero e as sexualidades. Já nas primeiras semanas da mostra, supostas imagens de trabalhos que integravam a exposição, vídeos e pronunciamentos começaram a circular pelas redes sociais com o objetivo de denunciar ações lidas como de pedofilia, pornografia, zoofilia, dentre outras.

Parte das denúncias veio de integrantes de grupos como o Movimento Brasil Livre (MBL)¹⁴, outras podem ser analisadas sob a luz das *fake news*, já que algumas das imagens que circularam pelas redes não integravam a exposição. A repentina centralidade de *Queermuseu* junto ao debate público fez com que o espaço Santander emitisse uma nota de esclarecimento explicando a importância e as dificuldades de se realizar uma exposição sobre a diversidade. Entretanto, apenas dois dias após a emissão da nota, os dirigentes do espaço voltaram atrás, desculparam-se com todos aqueles que se sentiram ofendidos pela mostra e cancelaram a exposição. Nas semanas seguintes, o Ministério Público Federal do Rio Grande do Sul recomendou a reabertura da exposição, mas o centro cultural Santander, espaço de cunho privado vinculado ao grande banco espanhol, decidiu manter a situação como estava.

O processo enfrentado pela exposição *Queermuseu*, desenrolado no contexto das redes sociais, ganhou destaque no Brasil, tanto pelas vozes de grupos políticos conservadores, quanto por aqueles que se identificam com a esquerda. Chama atenção a dimensão do debate na esfera pública, centrado no caso específico de uma exposição de arte. É evidente que uma análise ampla desse episódio se faz necessária, mas nesse momento gostaria de destacar como *Queermuseu* tornou-se um evento para além da exposição em si mesma, capaz de ativar debates sobre a produção visual junto à população de diferentes contextos socioculturais e revelar publicamente as tensões e negociações que perpassam pelos processos de construção de uma exposição artística.

As dificuldades de enunciar, produzir narrativas, conexões e arquivos são diversas, especialmente quando tangenciam e constroem narrativas através de imagens capazes de problematizar as questões

14 O MBL é um movimento político de direita criado em São Paulo em 2014. O movimento ficou conhecido nacionalmente por conta de seu apoio ao impeachment da então presidenta Dilma Rousseff. Em 2018 diversas páginas de notícias ligadas ao MBL e cadastradas no *Facebook* foram banidas pela rede social por difundirem notícias falsas.

de gênero e sexualidade. Por momentos, os trâmites, as negociações e as ações de censura ficam imersas nos bastidores dos eventos e impossibilitam a ampliação da análise crítica da construção dessas exposições e arquivos. Em outras situações, temos as ações de críticas e censuras conduzidas na esfera pública, ativando estratégias apelativas, focadas em questões de moralidade e religiosidade em uma clara descontextualização de imagens, artistas e projetos curatoriais. Nesse universo de problemáticas algumas interrogações parecem basilares: como encontrar as informações? Como construir novos arquivos? Como tecer possibilidades de conectarmos as imagens em direção da construção de narrativas que contemplem questões de gênero e sexualidade de forma reflexiva e crítica?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expansão da imaginação arquivista vem contribuindo para a realização de projetos curatoriais contemporâneos que abordam as questões de gênero e sexualidade. Nos processos de construção desses projetos, observamos a ação de ampla pesquisa por parte dos profissionais envolvidos em resgatar, revelar e conectar projetos, artistas e culturas. Tal desenvolvimento exige dos profissionais da arte uma atitude arqueológica, já que as informações sobre diversos desses artistas são dispersas e escassas. Dessa maneira, podemos entender que, para além, da pesquisa científica formal, espaços do mundo da arte vêm produzindo conhecimento sobre corpos, desejos, subjetividades e gêneros, contribuindo para a criação de arquivos simbólicos, físicos, de memória, de criação, de sentido e de forma.

Os caminhos percorridos por profissionais do mundo da arte que desejam arquivos mais plurais e abertos para essas questões estão imersos em dificuldades relacionadas à resistência de setores conservadores, encontrados dentre o público, movimentos políticos e as instituições que abrigam as propostas, frequentemente ligadas ao capital privado, bancos e corporações. O percurso acidentado que o enunciado de questões de gênero e sexualidade encontra no mundo da arte dificulta a formação de arquivos sobre esses saberes e, conseqüentemente, o reconhecimento de produções que dialogam com essas esferas, como pertencentes ao mundo e à história da arte. Ao mesmo tempo em que as dificuldades são colocadas, a ação arquivista se expande, impulsionada tanto por agentes do mundo da arte quanto por ações de movimentos feministas e relacionados às políticas da sexualidade.

Nesse sentido, este artigo traça o esforço de trazer diferentes narrativas construídas a partir de discursividades censuradas e bem sucedidas do mundo da arte que demonstram parte do processo arqueológico de conhecimento e de construção crítica. Assim, não é algo novo, mas necessário, pesquisadores e artistas imaginarem novos arquivos capazes de articular diferentes referências, históricas e/ou contemporâneas. Construir arquivo, no sentido aqui abordado, é uma proposta de pesquisa e de crítica aos modelos hegemônicos que têm produzido apagamentos na história dos mais diversos sujeitos, como artistas negros e negras, mulheres (heterossexuais, bissexuais e lésbicas), pessoas trans*, indígenas e quilombolas. É também a possibilidade de reunir e curar informações aparentemente dispersas que em contato umas com as outras revelam constelações de saberes e experiências compartilhadas. Localizar e situar contribui para a construção de um arquivo crítico que se descobre entre as articulações e lembranças do passado e a negociação de um presente crítico e localizado.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. Archive as aspiration. In. BROUWER, Joke and MULDER, Arjen (Ed.). *Information is Alive*. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, p. 14-25.
- BRENSON, Michael. *Acts of Engagement: writings on Art, Criticism, and Institutions, 1993-2002*. Rowman & Littlefield publishers. Maryland, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: ed.34, 1998.
- DOYLE, Jennifer. *Hold it against me: difficulty and emotion in contemporary art*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- ERNEST, Wolfgang. The Archive as Metaphor. *(No) Memory*, n7, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.
- FUSCO, Cuco. *Corpus Delecti*. Performance art of the Americas. Nova Iorque: Routledge, 2000.
- GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010*. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2013.
- HALL, Stuart; SEALY, Mark. *Different: contemporary photographers and black identity*. Nova Iorque: Phaidon, 2001.
- HLAVAJOVA, M. How to Biennial? The Biennial in relation to the art institution. In: *The Biennial reader*. Alemanha: Hate Cantz, 2010.
- LIPPARD, Lucy. *Mixed Blessings: new art in a multicultural America*. Nova Iorque: the New York Press, 2000.
- MARTÍ, Oi Futuro cancela mostra da artista Nan Goldin no Rio. *Folha de São Paulo*, 11 nov. 2011. Caderno Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/11769-oi-futuro-cancela-mostra-da-artista-nan-goldin-no-rio.shtml>. Acesso em: 1 de setembro de 2018.
- MESQUITA, Ivo. Cartografias. In. *Carthographies*. Catálogo. Winnipeg, Canada: Winnipeg Art Gallery, 1993.
- NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?*. 1971. Disponível em: <http://arthistory.concordia.ca/news-and-events/Nochlin.pdf>. Acesso em: 2 de outubro de 2012.
- PRECIADO, Paul B. Feminismo Amnésico. In. *Artillería Inmanente*, 2014. Disponível em: <http://artilleriainmanente.blogspot.com.br/2014/05/beatriz-preciado-feminismo-amnesico.html>. Acesso em: 10 de março de 2015.
- SCHOR, Gabriele. La Vanguardia feminist, una transvaloración radical. In. *Minerva*. Madri: Circulo de Bellas Artes, 2014.