

Alice Jean Monsell
Doutora em Artes
Visuais pela
Universidade
Federal de Rio
Grande do Sul, área
de concentração
poéticas visuais;
líder do grupo
de pesquisa
Deslocamentos,
observâncias
e cartografias
contemporâneas
(CNPq/UFPeI);
Professora
Associada do Curso
de Artes Visuais
do Centro de Artes
da Universidade
Federal de Pelotas,
RS, Brasil.

Vendo (?) as expressões simbólicas e contextos de uma narrativa outra: da *Queermuseu* às ruínas do museu

Seeing (or not?) other narratives and contexts of symbolic expression: from Queermuseu to the ruins of the museum

Resumo: Neste artigo tento elucidar algumas das questões que emergiram da experiência de visitar a exposição coletiva *Queermuseu* em Porto Alegre no final de 2017, três dias antes de seu fechamento com quase um mês de antecedência, situação que solicita a reflexão sobre a arte contemporânea, revendo questões já abordadas por Arthur Danto e Douglas Crimp, tais como, o *display* museológico; as implicações para um público de uma arte reproduzida na internet, a presença do observador e da obra; e o desconhecimento sobre os procedimentos artísticos da arte contemporânea, como a apropriação, a reutilização e a pós-produção de imagens captadas pelo artista. Também discutirei outras exposições que abordaram temáticas queer: *Queer British Art*, Londres e *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, que também passou pela censura nos EUA em 2010.

Palavras-chave: *Queermuseu*, expressão simbólica, *display* museológico, arte contemporânea, fragmento do mundo.

Abstract: *In this article I try to elucidate some of the issues that emerged from the experience of visiting the Queermuseu exhibition in Porto Alegre at the end of 2017, three days before its closure almost a month in advance, a situation that calls for reflection on contemporary art, and review issues already addressed by Arthur Danto and Douglas Crimp, such as the museological display; the issues of the public and its reception of art reproduced on the internet, the presence of the observer and the work of art, the lack of knowledge about the procedures of contemporary art, such as appropriation, reuse and post-production of images captured by the artist. We also discuss exhibitions that dealt with similar themes: Queer British Art, London and Hide / Seek: Difference and Desire in American Portraiture which also was censored in the USA in 2010.*

Keywords: *Queermuseu*, symbolic expression, museological display, contemporary art, fragment of the world.

Foi uma visita rápida a *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira*, em setembro de 2017, e planejei voltar para ver a mostra com mais calma. Lembro-me as primeiras impressões, pensando que era uma mostra ambiciosa, com justaposições inusitadas de imagens, quadros, pinturas, desenhos, colagens, assemblagens de várias épocas arranjados em pequenos agrupamentos, pequenas constelações. Um quadro de técnica naturalista mais tradicional poderia estar ao lado de outro mais contemporâneo. Fui surpreendida por obras de grande importância histórica de Lygia Clark, que poderia experimentar e colocar na minha cabeça (nenhum guarda interferiu com minha experiência vivencial do sensível). E entendendo que o ato de usar e tocar, mais do que o de ver, era a proposta de Clark, fiquei muito satisfeita de estar tão perto da obra de um dos inventores da Arte Neoconcreta brasileira.

Vagamente, tento recordar dois quadros de homens a cavalo, um ao lado do outro, a primeira talvez uma pintura a óleo mais naturalista, do Romantismo pictórico talvez, mostrando homens bravos do pampa gaúcho e emoldurada com madeira. Disposta ao lado dessa, outra imagem, talvez uma pintura (ou seria uma gravura?), que também apresentava uma moldura e figuras de homens a cavalo, porém, vestidos de modo carnavalesco e trans. Agora, já nem tenho mais certeza do que foi exatamente, de fato, visto, mas sei que me marcou e estou vendo e revivendo essa experiência agora – esta vaga recordação da minha primeira (e última) impressão, quando pensei: “Bah!, muitas pessoas do Rio Grande do Sul não vão gostar desta justaposição de quadros!” E comecei a rir, como normalmente faço em exposições que me tocam naquele lugar da graça. Para mim, a experiência vivida da arte sempre me toca *como graça*, como se fosse rindo junto com o artista ou, neste caso, com o curador Gaudêncio Fidelis. Ri porque sabia que aquela justaposição iria irritar muita gente, e, com certa justiça poética, desequilibrar os certinhos para colocar a todos no mesmo horizonte na tentativa de remisturar os agrupamentos, pelo

menos tentar rearranjar e embaralhar os quadros, metáfora para a diversidade.

Ao dispor dois quadros com conteúdos narrativos e visuais tão semelhantes, um ao lado do outro, a expografia poderia implicar muitas coisas que não estavam exatamente *dentro* dos quadros, mas entre eles e em seu contorno ambiental e cultural. Algo a mais estava acontecendo naquela exposição. Algo a mais sendo indicado pela posição, pela disposição dos objetos, pela expografia que recriou um contexto *outro* para as obras por meio de procedimentos de *display* museológico, e a ousadia curatorial.

E não foi a primeira vez que Porto Alegre presenciou tal remix inesperado, lembrando outra curadoria, o *Cromomuseu*, que agora poderia ser revista, como esboço para a *Queermuseu*. Sua expografia lúdica, como a mostra atual, brincou com a história da arte por meio dos “mecanismos de display museológico”, segundo o que diz o folder, *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul-MARGS, Porto Alegre, 2013. Foi aí que Fidelis deixou o jogo começar, com o arco-íris e a diversidade das cores.

Devo admitir, entretanto, que minha memória é falha e não consegui identificar os autores destas obras justapostas, devido à falta de etiquetas com informações sobre as obras e sobre o autor, que achei estranho, já que o título da mostra e o projeto curatorial indicavam que a mostra utilizou “metodologia museológica”. A falta de etiquetas explicativas ao lado das obras dificultou minha experiência das obras. Mas nem isso explica tamanha confusão que ia acontecer, tanta má interpretação e desinformação sobre as obras. Inimaginável! Outra coisa que me perturbou, durante a visita, foi quando o guarda me informou, abruptamente que a fotografia não era permitida e, pior, que os catálogos fornecidos gratuitamente já haviam acabado. Mas,

consegui material didático de boa qualidade para uso em sala de aula e para fins de pesquisa. Pensando agora, estas pequenas coisas dificultaram, um pouco, a realização de uma reflexão mais aprofundada sobre a exposição.

A exposição fechou suas portas três dias depois, impossibilitando meu retorno. Busquei imagens online, mas aquelas dos homens a cavalo não estavam disponíveis. Foram desaparecendo do horizonte da minha memória, como um *fade out* de uma pintura de Frederic Remington, algo estranho estava em andamento nessa narrativa *outra*.

Senti choque e o vazio daquela sensação quando a vida real parece se confundir com a ficção, ao descobrir que a exposição foi cancelada um mês antes do previsto. Mas também senti certa felicidade de ter tido a sorte de ter visitado a mostra, mesmo que brevemente, e de ter tido a rara oportunidade de colocar em contato com meu corpo uma das duas obras de Lygia Clark, de 1975, (algo que a maioria dos museus não permitem mais, devido ao valor histórico atribuído a sua produção). Ironicamente, cheguei a pensar: Seria a última vez que o público teria para experimentar a “Cabeça Coletiva”? Segundo o material didático da mostra, o curador, Fidelis, explica seu motivo para incluir esta obra, “Podemos dizer que nossa “cabeça” é heterogênea: composta por ideias, pensamentos e vontades diversas, assim como são diversas as pessoas, cada qual com suas singularidades.” (FIDELIS, 2017).

Ao descobrir sobre o cancelamento da mostra, seu filho, Álvaro Clark, presidente da associação cultural O Mundo de Lygia Clark, manifestou seu apoio à mostra e se juntou

[...] à manifestação prevista para esta terça-feira [19 de setembro de 2017] no Centro Histórico de Porto Alegre, em frente ao Santander Cultural. Segundo evento criado no Facebook, será um “ato pela liberdade de expressão artística e contra a LGBTfobia”. (FONSECA, 2017).

[1] Título da obra de Lygia Clark de 1975.

Ao ler e reler muitas reportagens sobre o cancelamento, e também sobre as manifestações de repúdio, de rechaço, da injustiça, do respeito, do desrespeito, da fobia, do preconceito, me ocorreu que ninguém realmente havia discutindo as obras. O repúdio de um público internauta estava sendo produzido e alimentado artificialmente por um discurso difamatório veiculado pelas redes sociais, por um visitante ausente que fornecia interpretações enganosas e desinformações em relação a algumas obras da *Queermuseu*. A maioria das pessoas que reclamavam seguia as palavras de um cego com olhos vendados, pois, não havia visto as obras!

O que fazer?

Se havia algo que uma artista, professora e pesquisadora em artes poderia contribuir em tal situação, seria levantar e esclarecer algumas questões que emergem da *Queermuseu*. Minha dúvida maior era tentar entender porque havia tanta controvérsia, por vezes agressiva, além da possibilidade mais óbvia de “LGBTfobia”. Um desafio para o ensino da arte é: Porque o público (ou certos públicos) tem tão pouco contato com e conhecimento sobre a arte contemporânea e seus modos de operação, que englobam, por exemplo, práticas como: a apropriação, a refotografia e a captura de imagens virtuais. Notei que a controvérsia maior, que resultou no fechamento da *Queermuseu*, sempre girava em torno do uso de *imagens apropriadas* e do desentendimento sobre o modo como o artista cria um novo contexto e discurso dentro de sua obra. Este discurso evocado e indicado pela obra constitui uma expressão simbólica, sujeita sempre à possibilidade da má interpretação. A expressão simbólica pode ser entendida como uma forma de *comunicar poeticamente e pessoalmente* certas ideias, por meio de um discurso incorporado na materialidade e visualidade da obra. Este *discurso*, esta expressão, é como um *enunciado*

ou *declaração do artista (artist's statement)* que funciona, na obra, como uma faísca para instaurar um debate cultural possível, no qual o próprio artista se torna meio para tornar visível um fragmento do mundo posto em obra, que fala sobre o mundo em si (DANTO, 1998). Pois quando considerada em seu aspecto de ser uma *expressão simbólica* da subjetividade humana, a obra implica uma outra possibilidade, um “mundo alternativo” que é “expresso simbolicamente” pelo artista (DANTO, p. 64). E pode ser, também, uma *expressão do mundo em que realmente vivemos, mas que não vemos* e não vivenciamos de modo consciente, então o artista deposita um fragmento do mundo real em sua obra para mostrar o que estava velado. Nesta forma de atuar, o artista contemporâneo pode assumir o papel de ser um meio e criador de meios pelos quais a sociedade possa ver, discutir e se aproximar a certos assuntos, como o mundo *queer*.

Vejo o trabalho do artista, assim como a exposição em si, como atos de abrir uma fresta e criar espaços para discutir nossas vidas e nossa cultura, inclusive aqueles assuntos que já existem no mundo, mas que a maioria das pessoas prefere não ver ou discutir. Colocamos vendas em nós mesmos, sobre olhos, bocas e ouvidos, como um modo de protegermos do *mal olhar* social, e proteger nosso poder de manter silêncio em relação aos segredos privados. Por isso, o artista é tão irritante. Perturbador porque quer tirar nossa venda por meio de imagens que nem sempre são agradáveis. O artista mostra a vida por meio de sua expressão simbólica, pois, na obra, o mundo é visto através de uma fresta, como um fragmento que outras pessoas podem ver ou não... O artista não tem o poder e nem o direito de tirar sua venda, ele somente pode revelá-la.

Em seu ensaio, *Symbolic Expressions and the Self*, Arthur Danto (1998) esclarece a diferença entre uma mera *manifestação cultural* e uma *expressão simbólica* dentro do contexto da criação artística. Ele

discute os modos de usar a fotografia que surgiram nos anos 80 na arte contemporânea. Distingue a diferença entre o artista que usa a fotografia como *meio artístico* [medium] versus o artista que usa a fotografia como *meio para atingir certo fim* [means, dispositif]. Quando um artista contemporâneo emprega a fotografia, não é sempre como meio material para criar a fotografia-como-arte. Desde os anos 80, existem formas de apropriação fotográfica (*Appropriation Art*), em que a imagem é utilizada e reutilizada, como *ferramenta* para incorporar um discurso na obra (assim, levantando, por meio dela, questões que são relevantes para aquela época e lugar - i.e. a autoria, a identidade, a ficcionalidade do real). Neste procedimento artístico complexo, a fotografia, ou uma imagem captada da internet ou até uma figura humana emprestada de um quadro, se torna um *tipo de "recorte do real"*, uma apropriação que 'assimila o real' (termo de Pierre Restany) que coloca em obra muito mais do que o mero objeto. É um *fragmento do mundo* inserido no espaço da obra e traz consigo as significações culturais associadas a tal fragmento – que põe o mundo em obra.

Mas tal *fragmento do mundo, quando apropriado e incorporado numa obra de arte*, não é mais uma mera *manifestação* da cultura cotidiana, pois, uma *manifestação* é algo que existe (um gesto, uma prática, um evento), mas que não *comunica* simbolicamente. Dentro do espaço da obra, uma imagem apropriada desloca sua finalidade de *manifestação da realidade* para se tornar uma *expressão simbólica do mundo sobre o mundo*.

Na obra, o autor potencializa um devir comunicativo, uma potência de enunciação. A obra, pensada assim, é dispositivo simbólico de uma vontade de expressar, mas não uma vontade de "se expressar" (que é o Expressionismo) e, sim, um *modo de expressar as coisas do mundo* e sobre o mundo no presente, também na presença do observador à presença da obra. Esta experiência pode instaurar, por

meio do encontro entre a obra e o público, um discurso - pelo menos existe uma vontade de potencializar um discurso e a reflexão, quando o artista cria a obra como *meio para enunciar o artist's statement, a declaração do artista materializada*, ou, em Hegel, *a ideia sob forma sensível*. Danto (1998, p. 64) exemplifica esta distinção, entre *manifestação e expressão simbólica*, em relação aos modos de trabalhar com imagens fotográficas na arte contemporânea:

Cindy Sherman, Louise Lawler, os Starn Twins, Clegg e Guttmann iriam, cada um, negar a fotografia como seu *meio* [medium] – ao invés disso, é, como eu disse, seu *meio* [no sentido e dispositivo; means] - e, portanto, devem ser distinguidos dos fotógrafos que procuram deliberadamente produzir fotografias [que parecem] 'artísticas', por exemplo, produzindo imagens que são borradas e pictóricas. Essas, em alguns casos, podem ser pictóricas - Clegg e Guttmann, por exemplo, usam o espaço e as tonalidades dos retratos corporativos holandeses do século XVII como modelos - mas isso não é feito em uma tentativa de ultrapassar o que parece com uma barreira incapacitante entre a (mera) fotografia e a arte: elas já são arte, e envolvem apenas a fotografia entre seus processos. Mas em muitos casos as fotografias parecem apenas fotografias [i.e. não-'artísticas'], e a questão da *expressão* ou *manifestação* surge para elas como algo que parece uma fotografia familiar comum, mas que, por casualidade, emprega a linguagem monótona e desimaginativa de a fotografia da família, mas **com a finalidade de enunciar uma declaração** sobre a vida familiar. (Tradução e grifo nossos).

Assim, a obra contemporânea é imbuída com a intenção de potencializar uma comunicação, uma conversa e a reflexão crítica. Quando funciona como um dispositivo para a *expressão simbólica*, potencializa um possível processo discursivo, por meio da proposta artística, que somente instaura tal discurso, se o público estiver interesse e se estiver presente para vivenciar a proposta, obra ou situação criada. Tal discurso é potencializado, na obra, também pelo

modo que o artista utiliza, dispõe, arranja e incorpora as imagens e os objetos apropriados no espaço da obra e por meio de seu modo de apresentação.

As *imagens apropriadas*, que aparecem dentro de muitas das obras da *Queermuseu*, operam por meios complexos, como *ferramentas poéticas*. São dispositivos com a finalidade de instaurar uma reflexão cultural por meios sensíveis e ‘falar’, visualmente, dos assuntos mantidos em silêncio - ou seja, comunicar e fazer comunicar por meio da obra. Isto é outro modo de dizer, que as obras da *Queermuseu* expressam simbolicamente para: revelar, combater e criticar o racismo, a homofobia e a violência, e trazer à luz identidades subjetivas e modos de vida alternativos.

Ao nos apropriarmos de uma imagem, de um objeto, de um texto recortado do mundo, este fragmento se torna *simbólico*, porque possui tal potencial de comunicar, porque simboliza um conjunto de ideias sobre o *fragmento do mundo* que queremos discutir. O que parece mais importante, para este artigo, é a relação entre símbolo e fragmento, e o modo que Danto (1998) relaciona estes conceitos com a *apropriação* e o uso de imagens em situações encenadas pelo fotógrafo (i.e., o artista Jeff Wall), bem como outros modos de construir imagens na arte contemporânea dos anos 80, em detrimento às tomadas fotográficas diretas, (*straight photography*). Notei que vários artistas que expuseram na *Queermuseu* trabalham com a apropriação de imagens e figuras, sendo justamente este tipo de operação artística que estava no centro das confusões sobre interpretação das obras, alimentada pela desinformação espalhada por internautas.

Queermuseu e um mundo outro

Nesta parte, dirijo minha reflexão à busca de modos para articular as noções discutidas por Danto à exposição. Uma frase de Danto, que

já li muitas vezes, ficou ecoando em minha memória, mas, nem por isso, consegui decifra-la totalmente: “É um símbolo porque é apenas um fragmento. Permanece encapsulado em um mundo contra o qual é testemunho, uma reprovação viva” (DANTO, 1998, p. 59, *tradução nossa*). Ao tentar relacionar esta noção com a *Queermuseu*, considero tal fragmento do mundo como uma imagem, um objeto ou uma figura apropriada e levada para o espaço da obra. Esta ideia de que existem dois mundos que evocam uma situação de *reprovação*, somente aconteceria se estivermos falando de certo artista e de certas propostas de arte que envolvem um ato de protesto em relação ao mundo atual e a artistas, que buscam um mundo outro.

Para este artigo, posso considerar que este fragmento seja uma imagem que foi retirada de seu contexto cultural com origem no cotidiano. Mesmo que este fragmento do mundo – a imagem apropriada – traga para o espaço da obra os significados daquele contexto social mundano, a significação do fragmento muda porque foi posto num outro contexto cultural – no espaço da obra. O fragmento não está mais no mesmo mundo, de certa forma, mas no mundo da obra que é criado. Se se tal fragmento num contexto outro, for uma imagem que parece com nossa ideia cultural de Jesus Cristo, poderíamos argumentar que a imagem posta em obra não é mais um objeto sagrado, porque foi retirado de seu contexto sagrado. No entanto, uma imagem que é vista como religiosa, a figura de um rosto que remete à ideia de Cristo, não é como qualquer outra imagem do mundo, porque é vista por muitas pessoas como um símbolo de suas crenças e, portanto, expressão simbólica de sua fé.

No ponto de vista do artista, entretanto, ao apropriar-se de um fragmento dessa imagem do mundo, o artista não veria a figura de Jesus de Nazaré como uma figura simbólica e sagrado, e, certamente, não a usaria na obra se a considerasse assim. Dentro da obra, a

imagem se torna um símbolo deste *outro mundo* que Danto sugere, o mundo da obra onde o artista materializa seu testemunho e reprovação do mundo em si (do mundo atual com que não concorda, o mundo vigente e real). Porque no mundo cotidiano, este fragmento (a imagem que parece com Jesus) é um *senal* (mero índice de uma manifestação cultural). Para o artista, é somente quando este fragmento seja posto no espaço da obra que a imagem opera seu potencial de criar uma expressão simbólica que fala *sobre o mundo real*. Assim, o fragmento posto em obra, a imagem apropriada, funciona como um índice de sua vontade de expressar seu testemunho e sua atitude como artista, enunciar poeticamente e visualmente uma *declaração sem palavras* e, talvez, também, constituir um ato de reprovação do mundo vigente, porque assim como está, não dá. É um mundo com qual não concorda. O fragmento deste mundo real que o artista reprova, se torna o meio pelo qual o artista instaura seu discurso. Segundo Danto:

A fórmula para interpretação é: Encontre o mundo no qual o que seja uma expressão neste mundo [da obra] seria um sinal naquele [o mundo em si]. Então a expressão é um símbolo desse mundo (DANTO, p. 59).

Nesse trecho, Danto (1998) sugere uma espécie de fórmula para distinguir uma expressão simbólica de uma manifestação cultural. Uma mesma imagem, ou figura, pode ser expressão ou manifestação, dependendo de seu contexto cultural. Em seu texto, Danto focou nas expressões simbólicas da arte. Entretanto, as noções também podem ser relacionadas a imagens consideradas sagradas. Para uma pessoa religiosa, não são apenas manifestações do mundo (um sinal, signo ou índice), mas expressões simbólicas de sua fé: por exemplo,

uma imagem com um título que identifica a figura como Jesus de Nazaré. O conflito emerge devido ao modo de usar e conceber essas imagens. O artista perceberia a figura como um mero signo ou sinal da cultura mundana, enquanto a pessoa religiosa poderia perceber a figura como expressão simbólica de sua crença.

Antes de a incorporar na obra, o artista vê a imagem como “um sinal” do mundo comum. É somente quando desloca a imagem para o espaço da obra que a torna *meio visual* da expressão simbólica, com a função de comunicar e indagar sobre o mundo, como faísca visual para *provocar* a reflexão crítica. Mas tal provocação da obra não é simplista e nem rápida como as postagens no Facebook (o qual veicula muitos comentários fáceis e sem reflexão como: “curto” ou “não curto” tal imagem, vídeo ou texto). O trabalho de arte contemporânea requer tempo, conhecimento e, muitas vezes, a “suspensão da descrença” para ser apreciada. Aborda questões artísticas, políticas e sociais, pois, é uma provocação *intelectual*, que solicita uma reflexão cuidadosa de um público interessado e presente. Pode incluir imagens ou figuras que são sinais, signos ou índices de uma religião, mas, no contexto da obra, essas não são expressões simbólicas da crença, (para a maioria dos artistas), mas *meio visual* que traga o assunto *dentro* do trabalho visual e poético.

Por outro lado, no contexto da religião, a mesma imagem não é mero sinal do mundo, é uma expressão simbólica de um mundo outro que é sagrado. Quando essa imagem (considerada uma expressão que representa a fé) for posta no contexto da obra de arte, pode ocorrer um problema de interpretação, porque a mesma imagem expressa algo diferente dependendo da pessoa e do contexto cultural em que seu significado é enquadrado.

Se a mesma imagem potencializa funções simbólicas diversas, algumas dúvidas emergem: talvez o que a figura simboliza não es-

teja realmente situada *na imagem*, mas esteja *na pessoa*; talvez a imagem é somente *um meio*, um contêiner, um veículo da expressão, (pelo menos, para o artista).

Para uma pessoa religiosa, essa imagem nunca vai ser simplesmente um 'meio' ou 'mera manifestação' cotidiana. A contextualização da imagem como expressão simbólica sagrada parece impedir sua percepção como o artista a veja. Nenhuma operação de apropriação e deslocamento da imagem para o espaço da obra vai a transfigurar em expressão simbólica artística, para uma pessoa religiosa, se a imagem em si *já é símbolo fixo* que expressa seu mundo sagrado. Parece impossível para esses dois tipos de expressão simbólica coexistirem, na sociedade, sem haver conflito (e com isso voltamos à questão fundamental: a necessidade de cultivar tolerância em relação à diversidade humana e de suas crenças, sejam religiosas ou artísticas).

Saliento que a falha de compreender o que um artista tenta expressar por meio de imagens apropriadas não deveria implicar desrespeito às crenças religiosas. Para o artista contemporâneo, a imagem não é uma expressão simbólica de *outro mundo* num sentido religioso, não aponta para um mundo sagrado, nem evoca ideias de uma vida após a morte como acontece em pinturas barrocas. *A arte contemporânea* aponta para a vida do mundo atual. A imagem apropriada nessa obra é um fragmento de nosso mundo e se torna expressão porque instaura *um mundo alternativo*, um futuro possível, pelo ato de revelar e (re)apresentar nosso mundo. As obras contemporâneas da *Queermuseu* são expressões simbólicas que comunicam o desejo de tirar a venda do mundo presente para revelar a possibilidade utópica de um mundo no qual o preconceito e a injustiça sócio-política não existem.

Ao tentar elucidar algumas operações complexas do processo de criação da arte contemporânea, acabei, também, refletindo, um

pouco, sobre porque muitas pessoas ficaram ofendidas pela apropriação de figuras vistas como religiosas, pois, este assunto é pessoal, já que todos nós temos em nossas famílias alguém que talvez tenha ficado ofendido. Como artista, fico perplexa ao tentar entender porquê, pois penso de modo distinto. Por isso, me esforço para realizar uma reflexão, evitando, se for possível, me posicionar em um lado muito definido.

Voltando à noção de expressão simbólica, Danto também considera a noção em termos da experiência estética, a recepção da obra pelo público:

Expressões simbólicas, como comunicações, em geral, definem comunidades de entendidos implícitos [pessoas que entendem implicitamente] - indivíduos cujos sentimentos e pensamentos serão modificados ao captar os significados desviados ou transformados pelas expressões. [...] Meu entendimento, se isso for verdade, é que o eu, como autor de expressões simbólicas, é definido reciprocamente pela comunidade que se espera compreender as expressões simbólicas que a cultura disponibiliza o eu. O eu é essa comunidade, internalizada. [...] as associações somente estão disponíveis em uma comunidade em que os componentes dessas associações têm esses significados [...] Para os que estão fora da comunidade, os trabalhos requerem interpretação explícita e talvez não possam ser respondidos adequadamente (DANTO, 1998, p. 70).

Danto observa, portanto, que a linguagem utilizada pelo artista não é universal e não será entendida por uma comunidade que desconhece a imaginária utilizada em certa obra, ou quando a imagem simboliza algo diverso para o público. O sentido pretendido pelo artista fica mais sujeito a má interpretação e, simplesmente, a não aceitação, sendo ignorado. Na origem, é um problema de comunicação, que indica a necessidade de ensino da arte, para a constituição de bases simbólicas em comum que ajudem a (re)conhecer as culturas,

que compõem o que é Brasil. Em outro contexto, também implica e reforça o fato que a cultura brasileira é diversa, arranjo de culturas que coexistem e que, por vezes, não conseguem coexistir. A solução é o ensino, como meio para aproximar e criar essas “comunidades de pessoas que entendem implicitamente” e aceitam os diversos modos de ser e de comunicar por meio de gírias, imagens, grafites, por meio das roupas, por meio da arte, por meio dos símbolos religiosos.

Da censura

Mesmo que eu possa ‘entender’, teoricamente, porque aconteceu (falta de comunicação, culturas diferentes, intolerância, etc.), e como aconteceu (por meio de boatos falsos), ainda não consigo aceitar o fato da censura. E volto sempre para o início. De um lado, o público tem o direito de ter sua opinião e de não gostar das obras ou do modo que o artista emprega certas imagens, que considere ofensivo ou desrespeitoso a sua crença. Assim como as pessoas LGBTQ têm o direito de não gostar de um mundo injusto e tampouco das pessoas que não respeitam seus modos de ser e de viver. E, por outro lado, o artista tem direito de utilizar os materiais e imagens que, em sua produção artística, constituem expressões simbólicas.

Historicamente, se repetem situações de censura sem resolução, casos de iconoclastia, cito alguns: o caso histórico do pintor Veronese (Paolo Caliari) e a sessão do Tribunal da Santa Inquisição de sábado, 18 de julho de 1573, em Veneza (GAYFORD; WRIGHT, 1998, p. 118-120); o julgamento do curador da exposição e do *Contemporary Arts Center* de Cincinnati, EUA, por acusações de obscenidade resultantes de uma exposição (póstuma) de fotografias de Robert Mapplethorpe (WILKERSON, 1990) e subseqüente restrições exigidas para quase todas suas retrospectivas até então; a remoção do *Tilted Arc*, de Richard Serra, do Federal Plaza em Nova York, 1989; e a tentati-

va de censurar e fechar a exposição *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, 1997, em Londres, devido a pressões do público, que não tiveram sucesso. Mas quero lembrar de maneira especial de uma outra exposição censurada de forma agressiva, em Porto Alegre em maio de 2018, que recebeu bem menos notoriedade que a *Queermuseu*. Desta vez, a instituição recebeu ameaças de morte, devido a uma das obras do projeto *Pixo/Grafite, realidades paralelas* do Goethe-Institut, realizada no muro da instituição pelo grafiteiro Rafael Augustaitz. Segundo as reclamações recebidas por e-mail e no site institucional, uma das figuras supostamente se assemelhava à imagem de Jesus Cristo. Durante a exposição, à noite, a pintura, que ficava no muro externo do Goethe-Institut, ao lado da parada de ônibus, foi destruída. Vândalos “apagaram” a face de Jesus (VIEIRA, 2018) com tinta escura, que parece ser, para mim, um ato muito distante das crenças dos reclamantes, distante do ensinamento cristão, de que quando ferido, se deve oferecer a outra face.

Não há dúvida que o fechamento da *Queermuseu* foi um caso de censura e injusta. Segundo a advogada Juliana Campos, autora do texto de uma petição popular argumentando a inconstitucionalidade da anulação do direito à cultura e à liberdade de expressão dos artistas da *Queermuseu*:

A maior parte das pessoas que atacaram as obras sequer tomaram conhecimento do contexto no qual elas se inseriam” [...] Isso é desinformação compartilhada e viralizada. Muitas pessoas contrárias à mostra sequer se abriram à discussão, mesmo diante de comprovações de que não havia nenhuma ilegalidade nas obras. As pessoas se baseiam em um desconhecimento das pautas para atacá-las e reproduzem assim intolerância e perseguição ao diferente (ALZUGARAY, 2017).

Confrontar imagens insólitas, fora do contexto da exposição,

nas redes sociais da internet, associadas à linguagem de uma comunidade LGBTQ, que a maioria do público desconhece, dificultou a interpretação das obras. Acrescentando a isso a facilidade com que qualquer pessoa, hoje, pode operar um programa de corte e colar, vemos como a obra de arte contemporânea está, cada vez mais, sujeita a processos de má interpretação e desinformação.

Em termos de melhorar este impasse comunicativo dentro de uma cultura tão diversa vejo mais claramente a importância de exposições como a *Queermuseu* que possibilitam a aproximação de comunidades culturais que não se conhecessem, embora que, considerando as reações negativas, possa parecer o contrário.

Como a obra do artista, a exposição é, também, uma *expressão simbólica* que opera por meio de sua expografia e curadoria, pessoal e social. Ao reivindicar o direito de representação e inclusão da produção de um grupo de artistas, sua circulação no sistema da arte e suas instituições, como o museu - mesmo que a exposição não aconteça *realmente* em um “museu”, e mesmo que seja fechada antes da hora. A *Queermuseu* faz parte de um processo mais amplo de tirar a venda e dar a ver outras narrativas que já existem na arte contemporânea, em suas referências históricas, bem como na sociedade brasileira, fomentando, assim, aproximações, e revelando os distanciamentos subjetivos e culturais que ainda persistem.

Desinformações e esclarecimentos

Uma das obras que foi vítima de uma manipulação grosseira de corte e colagem da imagem original, foi *Cenas de Interior II* da série pictórica *Terra Incognita* (1994), da artista brasileira internacionalmente conhecida Adriana Varejão. De sua obra, somente um pequeno pedaço foi destacado na internet, sendo apresentado junto com textos difamatórios. O recorte descontextualizou a obra, impossibilitando

qualquer entendimento sobre o discurso que Varejão tenta instaurar sobre o racismo por meio de um olhar que busca revisitar e mostrar a história brasileira. A obra mostra um recorte lateral de uma estrutura arquitetônica, no qual são apresentadas várias “cenas”. Ao ser acusada de ‘apologia de zoofilia’ em mensagens falaciosas, que circulavam nas redes sociais, Varejão respondeu que a obra “busca jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas”, sendo “uma obra adulta feita para adultos” (VAREJAO *apud* ALZUGARAY, 2017):

A pintura é uma compilação de práticas sexuais existentes, algumas históricas (como as shungas, clássicas imagens eróticas da arte popular japonesa) e outras baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens pelo Brasil. O trabalho não visa julgar essas práticas. Como artista, apenas busco jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas. É um aspecto do meu trabalho, a reflexão adulta (VAREJAO *apud* ALZUGARAY, 2017).

Da mesma forma que em relação ao trabalho de Varejão, a falta de conhecimento sobre o contexto cultural da obra e o discurso que a obra pretende instaurar, também, foram a base para uma gritante má interpretação da obra de artista brasileira Bia Leite. Nesse caso, entretanto, a má interpretação foi, deliberadamente, alimentada pela má intenção de internet *trolls*². As imagens em questão são duas pinturas da série *Criança Viada*, de Leite, intituladas: *Criança viada travesti da lambada* e *Criança viada rainha das águas*, as quais apresentam figuras de crianças acompanhadas por esses títulos, pintadas usando tinta spray e estêncil sobre tela. Os textos são sobrepostos às figuras infantis. À primeira vista, as pinturas são muito simples e pouco “pictóricas”. Não discutem a superfície pictórica, nem investigam a cor.

Porque estas pinturas não são realmente *pinturas*, somente usam a pintura como *modelo*, ou seja, são propostas que utilizam o

[2] Internet *trolls* - Na gíria da Internet, um troll (ogro) é uma pessoa que começa a brigar ou incomodar as pessoas na Internet para distrair e semear discórdia postando mensagens inflamadas e digressivas, estranhas ou fora do tópico em uma comunidade on-line.

quadro como *dispositivo da expressão simbólica*. Leite utiliza procedimentos da Arte Conceitual, como a apropriação de imagens e texto, neste caso, da Internet e, assim, desloca um fragmento do mundo para o mundo da obra. Pois, a obra de arte contemporânea é uma *proposta*, um tipo de sistema de signos que indicam significados culturais os quais apontam para o mundo, e tentam criar um processo de reflexão sobre o mundo quando o observador esteja em sua presença. Devo dizer que, inicialmente, não gostei da imagem que não indagava questões pictóricas, entretanto, ainda não conhecia seu contexto social.

Se o observador for uma pessoa que não busca entender mais sobre os procedimentos que o artista empregou ao elaborar seus trabalhos é muito fácil se enganar. O artista se apropriou das imagens das crianças de um site da Internet no Tumblr, chamado *Criança Viada*, no qual adultos podem compartilhar suas fotos de infância e histórias sobre sua experiência de ser uma “criança viada”. O sítio não tinha pretensão de ser utilizado por crianças. Ao contrário, é um sítio muito útil e sensível, em que as pessoas adultas podem discutir e trocar experiências sobre seu passado e as dificuldades que passaram como uma criança que se percebia diferente. O sítio também era um local no qual as pessoas que não são LGBTQ poderiam conhecer mais sobre a vida de pessoas LGBTQ.

Depois de conhecer mais sobre o trabalho e a fonte das imagens, minha opinião sobre a obra mudou. Comecei a analisar a cor de modo mais coerente com o discurso e as questões às quais a artista aponta. Mesmo que as imagens de Bia Leite não buscam investigar aspectos pictóricos da pintura, a cor é uma questão relevante. Neste contexto, a cor poderia ser interpretada como referência e brincadeira com a ideia de cores *gay*. O sentido original dessa palavra inglesa, antes dos anos 60, significava o mesmo que “alegre” e em termos da

cor, na obra, poderíamos entender como *cores alegres*, vivas, primárias e com brilho. Estas são as cores utilizadas pela artista. Leite não escolheu estas cores, mas se apropriou delas assim como das figuras e texto, diretamente de sua fonte do site na Internet, como fragmento de um mundo articulado em sua obra. Assim, possibilitando que aconteça “uma reflexão adulta sobre coisas adultas” por parte do público.

O que é um museu queer?

Antes dos anos 80, a palavra “queer” não denotava uma gíria (inicialmente ligada ao homem *gay*, depois à pessoa LGBTQ), porque a palavra *queer* em inglês, originalmente significa simplesmente *estranho*. Nesta exposição, a ideia de estranho e estranheza pode ser relacionada à sensação de estranhamento, que é termo utilizado para definir uma experiência de recepção que acontece quando uma obra provoca, no olhar do observador, desconforto, efeito de não entendimento e até certa irritação nervosa. Esse *efeito de estranhamento* é comum, entretanto, à recepção de muitas propostas da arte contemporânea. A qualidade de estranho e de queer, se permite uma interpretação, também se refere à noção de *museu*, e à ideia de que precisamos repensar e visitar nossos museus, ou criar um *museu outro*, um museu que é *estranho*. *Queer*, portanto, não é somente um meio pelo qual o curador pode discutir e impulsionar a circulação de obras realizadas por artistas e/ou com temas LGBTQ, mas também parece ser seu modo de efetuar uma crítica institucional, bem como materializar a possibilidade de criar um museu outro para preservar e visibilizar *narrativas outras*.

Mas, aparentemente, isto não foi feito *dentro* de um museu. Embora óbvio, é importante notar que a exposição *Queermuseu* não aconteceu *dentro* de um museu, mas numa instituição cultural de um banco privado. Mesmo fora do espaço museológico, os textos de

apresentação de Fidelis enfatizam sua utilização de uma “metodologia museológica”.

Desta pequena contradição surgiu minha dúvida, porque insistir na ideia de museu se as obras foram apresentadas em lugar outro? Isto me levou a refletir sobre a função de um museu em nossa sociedade que é classificar, historiografar, documentar, preservar e, em suma, ordenar a memória de certos objetos dentro de certo contexto cultural e área de conhecimento, classificando o objeto como: artístico, arqueológico, biológico, histórico natural, científico, etc. No livro, *Mark Dion*, Lisa Grasioze Corrin observa:

O nascimento do museu foi simultâneo ao nascimento de departamentos acadêmicos - uma "disciplina" do conhecimento que logo exigiu que o museu de arte e o museu de história natural se tornassem arquitetonicamente distintos. Assim se aloja o Museu Americano de Natural History e o Metropolitan Museum of Art em New York, por exemplo, localizados nos dois lados do mesmo parque. A divisão das disciplinas nos museus de Nova York, como em muitas outras cidades, resultou em "problemas" contínuos de classificação; como objetos de classe das culturas indígenas africanas chamadas "antropologia" no primeiro e "arte" no segundo (CORRIN, 1997, p. 53-54).

Os museus da arte determinam qual obra será preservada em seu acervo ou não. Em última instância, é, também, o museu que determina quais obras serão excluídas da memória de uma cultura ou país. Em seu livro *On the Ruins of the Museum*, teórico Douglas Crimp (1992), crítica fortemente o museu. Essa instituição não é somente o local da preservação de um recorte da arte produzida em certa época, mas também, o local de construir, por meio dos seus acervos, e de sustentar as narrativas históricas sobre a arte. É a instituição cultural que manifesta o poder de impedir ou revisar estas narrativas. As exposições museológicas também são o lugar cultural para revelar (e

criar) as transformações da história vigente, tanto quanto criar *histórias outras*:

Não é somente [...] a organização do conhecimento que é irremediavelmente transformada em certos momentos da história. Novas instituições de poder, assim como novos discursos surgem; na verdade, os dois são interdependentes. Foucault analisou as instituições modernas de confinamento - o manicômio, a clínica e a prisão - suas respectivas formações discursivas - loucura, insanidade e criminologia. Existe outra instituição de confinamento desse tipo aguardando análise arqueológica - o museu - e outra disciplina - a história da arte. São as pré-condições para o discurso que conhecemos como arte moderna (CRIMP, 1992, p. 48).

Não é segredo o fato de que as instituições de certa cultura têm o poder de construir sua própria narrativa histórica, mas talvez não seja tão claro o *modus operandi* pelo qual tais construções históricas são operadas dentro do museu, para assumir a aparência de uma verdade imutável. Estes dispositivos que criam a narrativa são os procedimentos museológicos de seleção, apresentação, documentação e circulação de certas obras do acervo. Outras obras, mesmo fazendo parte do acervo, podem não ser colocadas em circulação nas salas de exposição ou nas exposições itinerantes que passam de um museu para outro. E quando as obras são apresentadas, é de forma velada, escondendo o conteúdo de sua temática LGBTQ.

Exposições recentes como a *Queermuseu*, no Brasil, a *Hide/Seek*, nos EUA e a *Queer British Art 1861-1967*, na Inglaterra, afirmam sua agenda revisionista ao produzir exposições que podem inserir novas narrativas nas vitrines e paredes do museu. Segundo a curadora, Clare Barlow, na mostra *Queer British Art*, de 2017, ela propunha um recorte histórico de artistas que inventaram modos de representar sua sexualidade e suas identidades de gênero de forma velada,

numa época em que suas escolhas de vida não eram aceitas socialmente:

Apresentando obras de 1861 a 1967 relacionadas a identidades lésbicas, gays, bissexuais, trans e queer (LGBTQ), o programa marca o 50º aniversário da descriminalização parcial da homossexualidade masculina na Inglaterra. [...] Trabalhos profundamente pessoais e íntimos são apresentados ao lado de peças destinadas a um público mais amplo, o que ajudou a forjar um senso de comunidade quando a terminologia moderna de "lésbica", "gay", "bissexual" e "trans" não foi reconhecida. [...] A diversidade da arte britânica queer é celebrada como nunca antes (BARLOW, 2017).

Ao comparar esta exposição com a *Queermuseu* são notáveis dois pontos desta citação. Primeiro, a exposição é vista como uma *celebração*. Segundo, a realização de uma mistura heterogênea de linguagens, na qual os trabalhos

[...] íntimos são apresentados ao lado de peças destinadas a um público mais amplo” – que remete, à questão de *display*, entretanto, a exposição *Queer British Art* adotou um modo tradicional de expor as obras, no estilo um depois do outro, com espaçamentos iguais entre cada quadro ou escultura. As obras também são do seu acervo. Embora havia uma diversidade das narrativas subjetivas e das linguagens visuais, os procedimentos de disposição das peças foram muito convencionais, seguindo os modos de *display* museológico tradicional, com o uso de etiquetas explicativas e, sem dúvida, a possibilidade de utilizar gratuitamente fones de ouvido que forneceriam o discurso detalhado sobre a vida do artista e sua obra. Embora que o uso de fones de ouvido, hoje, seja padrão nos museus maiores, posso imaginar que sua necessidade seja uma escolha sensata para uma exposição potencialmente polêmica. A recepção da crítica, entretanto, não criticou as obras em si, mas questionou a necessidade de “amontoar na mesma pilha artistas LGBT (BATTERSBY, 2017, tradução nossa).

Como atesta a curadora da *Queer British Art*, foi necessário para artistas do século XX formar ‘comunidades’ separadas. A curadora parece enfatizar mais uma leitura biográfica das obras, a maioria sendo históricas. Mostrando em suas etiquetas museológicas dados sobre a vida do artista. A narrativa apresentada constrói uma história sobre a necessidade de velar os fatos sobre a vida dos artistas, que agora, são colocados à luz, assim, também, mudando o contexto e significados das obras no olhar do público. Como o projeto do curador da *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis, há uma preocupação de misturar a cronologia histórica e oferecer uma nova leitura não linear.

Depois de ler o pré-projeto de curadoria de Fidelis, percebi que as justaposições que me impressionaram naquele dia da visita, eram uma tática proposital, um modo de misturar a cronologia histórica, bem como recombinar ou até embaralhar a cronologia histórica anterior.

Abolindo a cronologia e adotando uma série de mecanismos de justaposição que possibilitam o confronto entre obras de períodos diversos, *Queermuseu* busca uma equivalência entre a realidade das obras e aquela da vida contemporânea através de uma abordagem sobre diversas questões de gênero (FIDELIS, 2017b, p. 1).

É graças aos meios e modos de arranjar e de dispor os objetos no contexto de uma exposição (expografia) que um curador e os museus constroem uma leitura da história, tecendo suas crenças sobre a arte nas paredes de espaços expositivos, que é outro modo de falar de uma expressão simbólica museológica. Por meio dos procedimentos de *display*, que incluem a iluminação, a disposição (*placement*) do objeto e a sua relação com outros objetos numa sala, bem como o uso de etiquetas, projeções, textos explicativos parietais, em fim, os modos de apresentação de certa obra em relação às outras, é possí-

vel criar um contexto histórico e, neste modo, sugerir um sentido de sua narrativa no mundo.

O significado de um objeto é parcialmente determinado por seu contexto cultural (*cultural framing*). Este pode ser criado, por meio de determinar o modo de dispor uma obra e também ao classificar o objeto em certa área de conhecimento, por exemplo, como: objeto de museu de arte, de história, de arqueologia, de antropologia social e assim por diante.

As táticas e métodos de *display* foram problematizados por vários artistas contemporâneos, que, desde os anos 70, se apropriaram destes métodos justamente para efetuar seu *critique institucional*³. A mostra *Queermuseu* é muito interessante em termos do modo que a curadoria mexeu com a expografia tradicional do museu. Ironicamente, seu museu está fora do contexto do museu, que talvez permitia maior liberdade para a escolha da forma de apresentar as obras. Ao se apropriar do museu e de seus métodos, recria a partir dos modelos – o que não é novo dentro da história de arte, pois, muitos artistas já se apropriam de procedimentos de display museológico como tática procedimental artística, começando com o *Musée d'art moderne, Département des aigles*, de 1968, em Bruxelas, de Marcel Broodthaers.

Outra exposição inauguradora de um discurso antirracista aconteceu no *Maryland Historical Society*, em Baltimore, EUA, 1992, na exposição em que Fred Wilson interferiu com a exposição permanente, propondo a “mineração” de objetos da cultura negra, que permaneciam fora de circulação no acervo, na exposição, *Mining the museum* (1971). Martha Buskirk (2005), em seu livro, *The contingent object of contemporary art*, discute a exposição de Wilson, no museu de História de Baltimore, EUA e como o artista “[...] apontou questões da história por meio de justaposições significantes” (BUSKIRK, 2005, p. 163).

Wilson [...] demonstrou] como o contexto molda o significado de um objeto [por meio de seu modo de] exibição (BUSKIRK, 2005, p. 163). Ao justapor objetos já em display nos vitrines do museu – que pertenciam à classe hegemônica do século XIX ao lado de objetos no acervo, mas que nunca foram mostrados, tais como algemas de ferro, Wilson “jogou com a natureza de apresentação” museológica e com o objeto deslocando o contexto cultural de sua apresentação e seu sentido dentro do Museu de História de Baltimore e, assim, “redirecionou a narrativa contada pela sociedade” e “abordou a história afro-americana e nativa americana do estado” por meio de uma recontextualização dos objetos, que alterava seu sentido, ou seja, ao mudar ordem e o arranjo dos objetos conseguiu abordar o racismo e sua história escondidas pelas objetos do acervo que, anteriormente, nunca foram expostas (BUSKIRK, 20105, p. 164, Tradução nossa).

Mais recentemente, nos anos 90, o artista Mark Dion, trabalhando em colaboração com museus e galerias, e utilizando os métodos do *display* museológico e mecanismos de *display* apropriados de áreas de conhecimento científico, parodiou métodos de *display*, não como crítica ao museu, mas como crítica a suas metodologias pedagógicas, que constroem narrativas e concepções sobre a Natureza, ao invés de promover seu debate e seu questionamento. Assim, uma grande quantidade de objetos heterogêneos pode ser classificada e ordenada, por assim dizer, e ‘emoldurada culturalmente’ por meio do contexto cultural que um Museum de História Natural ou um museu de arte, pode evocar, sem implicar a possibilidade de questionar essas narrativas.

No livro, Mark Dion, Lisa Corrin (1997) aborda a emergência dos museus,

O nascimento do museu foi simultâneo ao nascimento de departamentos acadêmicos - uma "disciplina" do conhecimento que logo exigiu que o museu de arte e o museu de história natural se tornassem arquitetonicamente distintos. Assim, encontra-se o

[3] Critique institucional, é a prática artística onde o artista quer efetuar uma crítica das instituições culturais e do cito sistema das artes, ou seja, dos sistemas de poder que, muitas vezes, controlam a circulação e processo de legitimação da produção artística, sua circulação e preservação, i.e. o museu.

Museu Americano de História Natural e o Museu Metropolitan de Arte em Nova York, por exemplo, localizados em lados opostos do mesmo parque. A divisão das disciplinas nos museus de Nova York, como em muitas outras cidades, resultou dos "problemas" contínuos de classificação; como classificar objetos das culturas indígenas africanas chamadas "antropologia" no primeiro e "arte" no segundo (CORRIN, 1997, p. 53-54).

Para finalizar, comento uma exposição de retratos que é bem mais 'comportada' em termos das obras mostradas, neste caso, retratos, que foi realizada nos Estados Unidos, em 2010, chamada *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*. Assim como a exposição *Queer British Art* em Londres, essa exposição também visava retirar a venda que encobria a identidade sexual dos artistas, que faziam parte da narrativa destas obras históricas, que já constavam no seu acervo museológico. Diferente da *Queermuseu*, sua expografia remetia a um ordenamento convencional de museu, no qual cada quadro tem seu próprio espaçamento, um isolado do outro, pedindo uma postura mais contemplativa por parte do público. Como a *Queermuseu*, essa foi "a primeira grande exposição museológica dos [Estados Unidos da] América a olhar a história da arte a partir de uma perspectiva homossexual" (LOGAN, 2010).

A curadoria selecionou os retratos que, de uma forma ou de outra, abordavam o tema queer, artistas modernos e históricos, tais como George Bellows, Marsden Hartley, Georgia O'Keeffe e Henri Cartier-Bresson, e também obras contemporâneas, incluindo filmes e vídeos. Levou quinze anos para a curador e historiadora da arte, Jonathan Katz, convencer o conselho do museu Smithsonian, em Washington D.C., a realizar a exposição de retratos na National Portrait Gallery, incluindo nas etiquetas explicativas, que acompanhariam os quadros, dados biográficos sobre os artistas e informações sobre os relacionamentos subjetivos que, antes, estavam velados em suas nar-

rativas. Muitos retratos eram presentes trocados entre amigos e retratavam relacionamentos de artistas homossexuais – documentação existente que, contudo, o museu não havia deixado vir ao conhecimento do público e, por isso, o título da mostra, *Esconde/Buscar: Diferença e Desejo em Retratos Americanos*.

Entretanto, um mês depois de sua abertura, o museu recebeu críticas de oponentes políticos e surgiu uma reação desproporcional, considerando a qualidade conservadora da maioria das obras. A exposição não foi fechada, mas um filme de David Wojnarowicz foi censurado e removido da exposição "sob pressão de um grupo religioso do direito e políticos conservadores" (LOGAN, 2010). O curador, Katz, foi entrevistado:

Katz me disse, ousando sonhar que o que ele chama de "a lista negra da representação queer no mundo dos museus dos EUA" pode estar chegando ao fim. "Se formos um sucesso, acho que começaremos a ver uma atmosfera política diferente nos museus americanos". Um mês depois, seu sonho está em farrapos. Na semana passada, depois de um ataque contínuo de opositores, incluindo o presidente republicano John Boehner e a Liga Católica, o Smithsonian retirou de *Hide / Seek* um vídeo do artista David Wojnarowicz, *Fire in My Belly*, que inclui um crucifixo coberto de formigas, simbolizando o sofrimento das pessoas com AIDS; Wojnarowicz morreu da doença em 1992 (ULABY, 2017).

Gaudêncio Fidelis estava certo quando disse que há uma tendência muito forte de conservadorismo no mundo que aproxima forças políticas e religiosas. O artista não é obrigado a mostrar suas obras por meio dos museus, embora saibamos que é lá que as narrativas históricas vão ser documentadas e as obras preservadas, algumas e não outras. O artista materializa seu próprio modo, para si mesmo, de se visualizar para os outros e problematizar os modos de

representar sua sexualidade e identidade de gênero. Nem todos os artistas são engajados na luta contra a injustiça e as forças entrópicas e econômicas que ameaçam a sobrevivência terrestre e os relacionamentos subjetivos. A arte e o artista operam uma nova crise de representação, que questiona o modo que percebemos a natureza, o ser humano, o meio ambiente, nós mesmos. Esse artista percebe que tudo, tudo mesmo – a ideia de *Natureza*, as noções sobre *Cultura* e as *identidades* humanas são construções culturais, que podem e, por vezes, devem ser reconstruídas e transformadas, assim, criando uma sociedade mais saudável. Não estou sozinha ao acreditar na arte e no artista. Vivemos acreditando ainda na utopia, sem ingenuidade, e nas possibilidades da arte – uma arte da supermodernidade pós-moderna. Sabemos muito bem que há limites para o progresso, para o crescimento econômico e para a sobrevivência ambiental. Sabemos que a arte é plural, múltipla e tão diversa quanto os povos e culturas. Esta multiplicidade não precisa cair no erro das vanguardas modernistas que competiam, umas contra as outras, para comprovar a superioridade de sua arte, como se fosse uma verdade única.

REFERÊNCIAS

ALZUGARAY, Paula. Onde o debate acontece. In. ISTOÉ Independente. Artes Visuais, 22/09/2017, disponível em: < <https://istoe.com.br/onde-o-debate-acontece/> >. Acesso em 29 set. 2017.

BARLOW, Clare. Why is the word 'queer' used in the exhibition title? In. **Tate** (sítio). Artists and events, disponível em: < <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/queer-british-art-1861-1967> >. Acesso em 12 abr. 2018.

BATTERSBY, Matilda. Queer British Art at Tate Britain: Is it wrong to group together LGBT art? In. **Independent** (jornal online), Culture, 6 abr. 2017, disponível em: < <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/queer-british-art-tate-britain-lgbt-a7669581.html> >. Acesso em: 3 mar. 2018.

CORRIN, Lisa Graziose. Mark Dion's Project: A Natural History of Wonder and a Wonderful History of Nature. In. _____, KWON, Miwon, BRYSON, Norman. **Mark Dion**. London: Phaidon, 1997.

CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. Cambridge: MIT Press, 1997.

DANTO, Arthur. **Beyond the Brillo box**: The visual arts in a post-historical perspective. Berkeley: UCLA Press, 1998.

EM DEPOIMENTO à CPI, curador da Queermuseu diz que acusações são difamatórias. In. **CULT** (revista online). 25 nov. 2017, disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/gaudencio-fidelis-cpi-maus-tratos-queermuseu/> >. Acesso em: 15 abr. 2018.

FIDELIS, Gaudêncio (cur.). Material de apoio Queermuseu: Cartografias diferença na arte brasileira. 15 ago. a 8 out. 2018 (interrompido no dia 10 de set. 2018), Santander Cultural, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2 DVDs. CD-ROM 2017/1a e 2017/2a. Brasil, 2017, 2 DVD.

_____. Projeto de exposição, 2017b, disponível em: < http://www.curitibanahora.com.br/wp-content/uploads/2017/09/REL_OBRAS_PRELIMINAR.pdf >. Acesso em: 18 abri. 2018.

FONSECA, Diego A. Heideiros de Lygia Clark farão ato de apoio à exposição 'Queermuseu'. In. **Monoart** (blog/jornale), 12 set. 2017, disponível em: < <https://blogmonoart.wordpress.com/> >. Acesso em: 15 mar. 2018.

GAYFORD, Martin; WRIGHT, Karen. **The Grove book of art writing**. New York: Grove Press, 1998. p. 118-120

GIOVANI GAZEN ADVOGADOS ASSOCIADOS. Petição, Ação pública contra o Santander Cultural (documento). Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/wp-content/uploads/sites/110/2017/09/peticao.pdf> >. Acesso em: 15 out. 2017.

HYPENESS, Internauta faz depoimento poderoso sobre a experiência de ter sido uma "criança viada", publicado em 16 set. 2017. Disponível em < <https://www.hypeness.com.br/2017/09/internauta-faz-depoimento-poderoso-sobre-a-experiencia-de-ter-sido-uma-crianca-viada/> >. Acesso em: 12 abr. 2018.

LOGAN, Brian. Hide/Seek: Too shocking for America. In. **The guardian**, 05 dez. 2010, disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/05/hide-seek-gay-art-smithsonian> >. Acesso em: 17 abr. 2018.

MENDONÇA, Heloisa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. In. **El país**, São Paulo, 13 set. 2017, disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html >. Acesso em: 15 set. 2017.

MENON, Isabella. Tumblr exclui página 'Criança Viada' após internautas apontarem pedofilia. In. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 14 set. 2017, disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1918592-tumblr-exclui-pagina-crianca-viada-apos-internautas-apontarem-pedofilia.shtml> >. Acesso em: 17 mar. 2018.

VALADÃO, Endrigo. Eu fui uma criança viada. (Depoimento online). In. **Hypeness** (sítio), Internauta faz depoimento poderoso sobre a experiência de ter sido uma “criança viada”, publicado em 16 set. 2017. Disponível em < <https://www.hypeness.com.br/2017/09/internauta-faz-depoimento-poderoso-sobre-a-experiencia-de-ter-sido-uma-crianca-viada/> >. Acesso em: 12 dez 2017.

VAREJÃO, Adriana. Série pictórica Terra Incognita, Adriana Varejão, site do artista., disponível em: < <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/pinturas-series> >. Acesso em: 19 out. 2017.

VIEIRA, Cristiano. Vândalos apagam cabeça de Jesus Cristo de obra de arte em muro em Porto Alegre. In. **Jornal do comércio**, Artes visuais, 01 mai. 2018, disponível em: < https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2018/05/cultura/624901-vandalos-apagam-cabeca-de-jesus-cristo-em-obra-no-muro-no-instituto-goethe-em-porto-alegre.html >. Acesso em: 20 mai. 2018.

WARKEN, Júlia. Criança Viada: o que está por trás da obra que gerou revolta? In. **Rede M de Mulher**, Grupo Abril Mídia (online), 14 de set. 2017, disponível em: < <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/crianca-viada-o-que-esta-por-tras-da-obra-que-gerou-revolta/> >. Acesso em: 16 set. 2017.

WILKERSON, Isabel. Cincinnati Jury Acquits Museum In Mapplethorpe Obscenity Case. In. **New York times**. 6 out. 1990, disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/10/06/us/cincinnati-jury-acquits-museum-in-mapplethorpe-obscenity-case.html>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

ULABY, Neda. As 'Hide/Seek' Ends, A Step Back To Look For Lessons. In. **NBR news**, Arts & life. 10 fev. 2011, disponível em: < <https://www.npr.org/2011/02/10/133622745/as-hide-seek-ends-a-step-back-to-look-for-lessons> >. Acesso em: 18 mar. 2018.