

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Arte queer e feminismo nas bienais de arte

Milena Costa de Souza

Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba (PR)

RESUMO

Arte queer e feminismo nas bienais de arte

A ampliação do número de bienais de artes visuais no Brasil vem contribuindo para a criação de um circuito dinâmico, internacional e conectado com as discussões contemporâneas. Neste artigo discuto o formato das bienais de arte e como o mesmo vem se expandindo pelo mundo. Reflito também sobre a possibilidade de compreendermos os curadores destes eventos enquanto arquivistas e editores capazes de produzir novas narrativas sobre arte. Finalizo visitando quatro edições da bienal de São Paulo (2006, 2010, 2012 e 2014) com o objetivo de refletir sobre como o exercício da curadoria pode contribuir para a visibilização de projetos artísticos que trabalham com questões de gênero e sexualidade.

Palavras-chave

bienal; arte queer; feminismo; Bienal de São Paulo

ABSTRACT

Queer Art and Feminism in Art Biennials

The recent expansion of art biennials in Brazil has contributed to the creation of a dynamic international art circuit connected to contemporary debates. In this paper I discuss the format of such events and how they have expanded around the world. I reflect upon the possibility of understanding the curators of such events as art archivists and editors capable of producing new narratives about art. This paper also presents and analyses four editions of the São Paul Art Biennial (2006, 2010, 2012 and 2014) in order to understand how curatorial practices may contribute to the visibility of art projects that discuss gender and sexuality.

Keywords

biennial; queer art; feminism; Biennial of São Paulo

COSTA DE SOUZA, Milena. “Arte queer e feminismo nas bienais de arte”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 184-205.

Aprovado: 16.04.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 Milena Costa de Souza. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 16.04.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 Milena Costa de Souza. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

A produção artística de mulheres e artistas LGBTQI+ vem ganhando destaque nos circuitos artísticos neste início de século XXI. Caminhando lado a lado com a expansão dos movimentos feministas, pudemos observar a ampliação de projetos curatoriais preocupados em dialogar com as transformações da cultura contemporânea no que tange às relações de gênero e sexualidade.

Neste contexto, as bienais de arte vêm se constituindo como espaços importantes de produção e circulação de pensamento crítico sobre este universo. Bienais são eventos cuja natureza é a de se situarem e produzirem um olhar para a arte a partir do presente e estarem fortemente ligados aos lugares que os sediam. Me interessa compreender de que maneira esses eventos vêm se relacionando com o ciclo de visibilidade das experiências e imagens das mulheres e da população LGBTQI+ no Brasil.

A bienal de arte mais importante do Brasil é a de São Paulo. Criada em 1951, é uma das pioneiras do mundo e se consolidou como um dos principais eventos de arte da América Latina. Para além de São Paulo, desde a década de 1990 surgiram no país eventos como a Bienal do Mercosul, Bienal de Curitiba, Bienal da Bahia, Frestas e SESC_Videobrasil. Cada um dos eventos mencionados vem procurando criar a sua própria identidade e amadurecer sua presença em um circuito internacional que cresce ano após ano.

Nas próximas linhas, discuto o formato das bienais de arte e como o mesmo vem se expandindo pelo mundo para, em seguida, refletir sobre a possibilidade de compreendermos os curadores desses eventos enquanto arquivistas. Entendo que curadores se debruçam sobre informações existentes, ao mesmo tempo em que criam e organizam uma série de novos conhecimentos. As pesquisas curatoriais por vezes revelam-se enquanto verdadeiros processos arqueológicos por conta da invisibilidade e dispersão dessas produções, sobretudo no que tange a artistas que trabalham com questões de gênero e sexualidade. Por isso, “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”.¹

Finalizo esta escrita com uma breve análise de quatro edições da Bienal de São Paulo²: 27ª edição (2006), 29ª edição (2010), 30ª edição (2012) e 31ª edição (2014). Procuo responder à pergunta: De que maneira os curadores destes eventos problematizaram gênero e sexualidade em seus projetos?

A Bienal enquanto modelo

As bienais de arte são eventos que se popularizaram nas últimas décadas e espalharam-se para diversas cidades do mundo.³ Os encontros agitam as cenas locais, ao passo que conferem status às cidades que os organizam. Afinal, sediar uma bienal de arte é colocar-se no mapa internacional das artes. Essa ação, por consequência, traz para as cidades – ao menos durante o período de realização dos eventos – um ar cosmopolita, atrai turistas e, o mais importante, a partir das questões evocadas pela equipe curatorial, ativa discussões que transcendem a estética das obras.

As bienais tomam formas distintas em cada cidade que as sedia. Não existe um fazer bienal correto, ainda que, com anos de exercício na construção desses eventos, já possamos falar de tradições de se fazer bienal. A precursora Bienal de Veneza, por exemplo, segue a lógica das representações nacionais desde suas primeiras edições. Criada em 1895, na época dos grandes eventos de pretensão universal, a internacionalização da Bienal de Veneza seguiu a lógica de apresentar ao mundo a arte de diversas partes do globo e, na década de 1970, passou a operar com um tema central. Na atualidade, o evento é constituído por uma exposição central, pelos pavilhões nacionais que contam com a participação de dezenas de países e por exposições independentes.

Diversas bienais internacionais, como a de São Paulo, tiveram em sua fundação Veneza como modelo a ser seguido. Entretanto, o formato de Veneza passou a ser mais amplamente questionado a partir dos anos 1970, quando a crescente internacionalização da arte contemporânea trouxe consigo o questionamento das divisões por nação. Naquele contexto, a Documenta de Kassel⁴, percebida pelo circuito internacional como um dos eventos mais importantes das artes visuais, passava por mudanças. Em 1972, o evento, que tinha periodicidade irregular, ganhou uma edição a cada cinco anos e, com curadoria de Harald Szeemann, realizou uma edição na qual o questionamento da realidade era o fio condutor da discussão, da escolha dos artistas participantes, e na qual o processo de criação artística era valorizado. Eventos como o realizado pela Documenta, construídos a partir de uma indagação principal, ficaram conhecidos como bienais discursivas.⁵ Além de trabalhar as relações entre discurso, imagem, curadoria, e romper com as lógicas nacionalistas, a Documenta de Kassel serviu como modelo para que as bienais também proponham a organização de simpósios, plataformas de discussão e programação pedagógica extensiva.

No Brasil, a Bienal de São Paulo rompeu definitivamente com a lógica das representações nacionais a partir da edição de 2006, com curadoria de Lisette Langnado. Já a Bienal do Mercosul optou, desde a sua primeira edição, por não seguir essa lógica:

Na montagem inaugural da IBAVM, o curador desprezou programaticamente a representação por nações em benefício das afinidades e identificações estéticas entre as obras. Essa estratégia de apresentação foi, à época, seminal para a construção de um entendimento histórico da arte na América Latina a partir de suas margens e fronteiras internas.⁶

Nas últimas décadas, outra tendência comum compartilhada por diferentes edições de bienais é a de que o tempo de duração das mesmas se estenda para além dos dias das exposições principais, afirmando esses eventos como presença constante no cenário das artes locais. Na prática,

muitas das bienais de arte contemporânea, apesar de fazerem suas grandes entradas a cada dois anos, têm presença ininterrupta no circuito da arte e afirmam a importância de ações constantes na formação de público. As reflexões ativadas pelos eventos que antecedem as edições das bienais também podem ser encaradas pelos organizadores como momentos de construção das ações centrais já que funcionam como uma espécie de laboratório de ideias.

Como pudemos observar, o fazer bienal é um processo dinâmico em constante transformação. A força do circuito de bienais vem produzindo discussões e reflexões que procuram compreender como esse modelo de produção de conhecimento e exposição se relaciona com formatos de instituições tradicionais, como os museus e as galerias. Ao mesmo tempo que as bienais de arte parecem ser locais onde tudo é possível, dado o espaço imaginativo que se abre a cada edição, bem como a possibilidade de se trabalhar com grupos de profissionais distintos a cada dois anos, a recente proliferação do formato caminha junto ao questionamento sobre a possibilidade de as bienais se manterem vivas enquanto espaços de potência criativa, o impacto que elas exercem nos locais que as sediam e se de fato propõem uma construção conjunta com os circuitos locais. Neste artigo não me aprofundarei nessas discussões, mas é importante evidenciá-las.

As bienais têm como um dos seus pontos mais fortes o fato de propiciarem novas oportunidades de nos relacionarmos com a historiografia da arte – a qual, como bem aponta Elena Filipovic (2010), não deve se concentrar apenas nas obras e nos artistas, mas também nos contextos em que os trabalhos são apresentados, em que interagem com o público e ganham visibilidade.

As bienais potencializam análises a partir da geografia da obra, ou seja, da contextualização de seus trânsitos e espaços ocupados, capazes de revelar as relações que a envolvem, principalmente no que tange aos discursos construídos sobre

ela. Quando falo de um local de exposição, não me refiro apenas ao espaço físico em que a obra é exposta, mas também ao espaço discursivo, no qual ela é situada. Entendo que espaço discursivo é tanto aquele delimitado pela equipe curatorial e de produção, quanto aquele criado durante a própria Bienal por meio das críticas publicadas e da interação do público.

Seria o curador um arquivista?

Em bienais de arte o papel do curador principal assume importância central. É a partir da nomeação desse profissional, responsável por estabelecer pontes entre a instituição, os artistas e a audiência, que os demais aspectos do evento, como o tema, começam a ser delineados. O exercício da curadoria é regido por pesquisas e escolhas que aproximam a atividade de práticas como a da edição:

A linguagem da curadoria é comparável com a do editar. As atividades compartilhadas de selecionar, montar, organizar e orientar ideias alinham essas duas atividades. Enquanto editores de ideias, curadores apresentam arte e práticas culturais para disponibilizar ideias para a audiência não apenas por meio de exposições, mas por meio de publicações, websites, seminários e outros eventos.⁷

A relação entre curar e editar é possibilitada pela pesquisa realizada tanto por meio de metodologias acadêmicas quanto por visitas a estúdios, conversas em eventos de arte e de um olhar atento ao que está ou não sendo mostrado nos espaços expositivos.

A curadora é, acima de qualquer coisa, uma andarilha 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 significados desordenados e estabelecendo direções e pontos de referência para o mapeamento da arte contemporânea.⁸

As caminhadas de um curador organizam e editam informações na direção da concepção de um evento, mas também na produção de um arquivo particular. Ao organizarem projetos, curadores adotam diferentes estratégias que perpassam tanto o trabalho com artistas que vêm acompanhando durante anos, quanto a pesquisa de trabalhos pouco conhecidos do público.

Ainda que esse caminhar curatorial pareça bastante livre, é importante notar que o acesso de curadores e demais agentes do mundo da arte às informações sobre artistas está diretamente relacionado à existência de arquivos e aos processos de seleção que destacam e/ou invisibilizam determinadas produções.

A Fundação Bienal por exemplo, possui o Arquivo Histórico Wanda Svevo, ou Arquivo Bienal, responsável pela manutenção de mais de um milhão de documentos. Além de guardar informações específicas sobre as edições da bienal, o arquivo também organiza informações sobre os seus desdobramentos. O arquivo surgiu em 1995, justamente para dar apoio para a realização das bienais. Imaginar novidades é um exercício que também passa pelo conhecimento histórico, pela trajetória institucional e pela compreensão sobre aquilo que está ou não presente.

Se, por um lado, o arquivo pode ser entendido como uma localidade física que contém documentos e informações organizadas e catalogadas, por outro, podemos pensá-lo enquanto possibilidade imaginativa, um espaço criado a partir da organização de fragmentos e de indícios. Enquanto espaço de autoridade e de possibilidade de existência, o arquivo é capaz de exercer o papel de reiterar narrativas históricas, conforme as escolhas dos objetos e documentos que o compõem. Além disso, é importante lembrar que o ato de

catalogar determina como a trilha é sinalizada e por quais caminhos o pesquisador chegará em determinada informação.

Arjun Appadurai nos convida a exercer a imaginação arquivista e a projetar o futuro, já que o arquivo surge inicialmente do desejo e de um impulso de dar a conhecer.⁹ Segundo o autor, os arquivos não existem apenas para esperar por informações, eles também são lugares dinâmicos e “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”.¹⁰ Assim, o exercício da imaginação arquivista possibilita tanto abriremos arquivos já existentes, buscarmos novas narrativas possíveis e criarmos outros processos de catalogação que permitam o encontro, quanto criarmos arquivos inéditos.

Se curadores podem ser entendidos como espécies de arquivistas editores, proponho pensarmos os eventos por eles criados enquanto arquivos imaginados e em construção. Na contemporaneidade, projetos curatoriais, sobretudo de exposições temporárias e bienais de arte, vêm realizando o poderoso exercício de questionar narrativas tradicionais e contribuir para a organização de novos arquivos. Como observei em outro lugar:

[...] entendo eventos artísticos enquanto arquivos imaginados e em construção, que deixam ao mesmo tempo vestígios, traços e organizam no tempo-espço 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. Diferentemente 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.¹¹

Paul Preciado¹² apontou ser comum que a experiência de mulheres e da população LGBTQI+ seja invisibilizada pelo fato de os elementos desaparecidos serem em maior quantidade do que os arquivados. Considero que o crescimento de projetos curatoriais preocupados com as questões de gênero e sexualidade¹³ vem contribuindo ativamente para a superação dessa realidade e que as bienais de arte são peças centrais que podem contribuir com essa transformação.

Gênero e sexualidade nas bienais brasileiras

A ampliação do circuito das bienais no Brasil caminha em paralelo à visibilização das pautas de gênero. Vimos neste início de século XXI a difusão de manifestações públicas como a *Marcha das vadias*, a proliferação de coletivos feministas nas universidades e a difusão de canais e páginas nas redes sociais voltadas ao assunto. Discussões sobre relações de gênero também vêm ganhando os meios de comunicação de massa e se complexificam em um cenário político conservador. Em uma conjuntura de debates tensionada por conquistas políticas e resistências à mudança, nunca se falou tanto de gênero e sexualidade como nos últimos tempos. Mas como essas questões vêm impactando nas escolhas e projetos das bienais de arte no Brasil? Para ajudar a responder a essa pergunta, percorreremos quatro edições da Bienal de São Paulo, analisando como questões de gênero e sexualidade foram abordadas.

Em 2006, a 27^a edição *Como viver junto* (2006) teve como curadora geral Lisette Lagnado¹⁴, que desenvolveu um projeto focado em questões sociais e políticas. A 27^a bienal desdobrou a sua programação durante todo aquele ano e seminários começaram a ser realizados já em janeiro de 2006. Um programa de residência artística também ampliou o alcance do evento, permitindo desdobramentos geográficos e trânsitos entre artistas convidados. A questão central abordada pela equipe curatorial foi a de um mundo em crise e em meio à violência dos conflitos sociais.¹⁵

Artistas que evocam discussões sobre gênero e sexualidade estiveram presentes na mostra, tais como os cubanos Ana Mendieta (1948-1985) e Félix González-Torres (1957-1996), María Galindo (1964), do coletivo boliviano *Mujeres Creando*, e os brasileiros Virginia de Medeiros e Hélio Oiticica (1937-1980). Dentre os mencionados, María Galindo (*Mujeres Creando*) e Virginia de Medeiros também tiveram trabalhos exibidos na 31ª edição, de 2014.

Sob curadoria de Lagnado, Medeiros apresentou a instalação *Studio Butterfly*, constituída por dezenas de imagens pessoais das travestis que interagiram com a artista no processo de criação da obra. O trabalho surgiu de uma série de ações desenvolvidas em Salvador, quando a artista estabeleceu contato com a comunidade travesti local e criou um estúdio de fotografia para recebê-las e fotografá-las. As travestis levavam suas experiências e imagens do passado e, em troca, Medeiros produziu um *book* profissional para cada uma delas. A artista explica:

Negociei um book – realizava ensaios fotográficos para travestis, objeto prático, mas também simbólico – em troca de relatos pessoais e fotos de família. Aluguei uma sala num edifício comercial, no centro de Salvador, localizado numa área onde vivem e trabalham as travestis. Montei ali um estúdio para recebê-las, ornamentei uma poltrona à qual dei o nome de ‘poltrona dos afetos’. Nela as travestis contavam suas histórias. Posicionei-me como mediadora de uma fala que se encontra aprisionada por uma imagem estereotipada.¹⁶

Já o trabalho de María Galindo, do coletivo *Mujeres Creando*, é uma instalação intitulada *Bolivia queremos todo el paraíso*, construída a partir de imagens de arquivos históricos da *Coleção Cordero*¹⁷ e textos grafitados em branco sobre uma sala com paredes pintadas de preto. Os textos seguem a caligrafia¹⁸ corrida do coletivo *Mujeres Creando*, cujas frases podem ser vistas pelas ruas bolivianas.

O arquivo *Cordero*, do qual foram retiradas as imagens presentes na instalação, é constituído por milhares de imagens históricas da Bolívia. Galindo percorreu as fotografias do cotidiano do país e selecionou imagens a partir dos seguintes eixos principais: fotos das classes dominantes e suas festas; fotos de registros policiais; fotos de insurgentes indígenas do século XIX e fotos da campanha do Acre. Dentre os retratos realizados enquanto catalogação policial estão rostos de mulheres desconhecidas acusadas de prostituição, furto, etc. Além das imagens e dos grafites estão presentes na instalação três cartas manuscritas dirigidas a Evo Morales escritas por personagens da época: um indígena sublevado, uma presa anônima e um soldado desconhecido que atuou na campanha do Acre.

Outra edição da Bienal de São Paulo que se destaca pelo espaço dado a trabalhos que navegam pelo imaginário das questões de gênero foi a 29^a edição *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* (2010). O evento contou com a participação de 159 artistas e coletivos e cerca de 850 trabalhos. Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, curadores principais¹⁹ do projeto, explicam a proposta:

A 29^a Bienal de São Paulo organiza-se em torno de uma plataforma discursiva que, sem constranger os significados variados que cada projeto artístico abriga, sugere um ponto de vista curatorial preciso. E o aspecto central dessa plataforma é o reconhecimento do caráter ambíguo que a arte possui desde que se viu liberta de sua função de meramente representar o que já existe e é sabido. Por um lado, a arte é aquilo que, de uma maneira que lhe é própria, interrompe as coordenadas usuais da experiência sensorial do mundo. Por outro lado, justamente por possuir essa experiência de desconcerto, a arte é capaz de reconfigurar os temas e as atitudes passíveis de serem inscritas em espaços de convívio e partilha. Nesse sentido, é mesmo impossível separar a *arte* da *política*.²⁰

De fato, diversas obras presentes na mostra trabalharam com uma percepção crítica da realidade e o universo poético

feminista/queer/transviado²¹ é evocado de maneira interseccional em um vasto número de projetos. Na 29ª edição tivemos a presença das artistas feministas Adrian Piper (1948) e Nancy Spero (1926-2009). Outros dois artistas participantes e cujas poéticas perpassam diretamente por questões de gênero e sexualidade foram José Leonilson (1957-1993) e Nan Goldin (1953). Através dos nomes selecionados para a mostra, Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos evidenciaram que um evento de arte que busca refletir sobre as possíveis relações entre arte e política deve pensar a política dos corpos e as relações entre feminino e masculino na cultura.

A 30ª Bienal de São Paulo (2012), intitulada *A iminência das poéticas*, seguiu dando espaço a esses debates. O curador Luis Pérez-Oramas²² convidou o teórico dos estudos culturais Homi Bhabba para escrever o texto de abertura do catálogo. A influência do teórico nas ideias que construíram o evento demonstra o alinhamento de Pérez-Oramas ao pensamento decolonial e interseccional.

Os brasileiros f.marquespenteado (1955) e Alair Gomes (1921-1992) são dois dos artistas que se destacam no projeto, ambos abordando questões relacionadas às masculinidades.

f.marquespeado trabalha com a costura e o bordado, habilidades amplamente difundidas no artesanato brasileiro. Assim como as técnicas escolhidas para o desenvolvimento de suas obras, suas referências imagéticas estão calcadas na cultura popular. Como nas lendas folclóricas em que habitam personagens fantásticos, o artista cria os *homens veados*. Os homens veados são munidos de galhos em suas cabeças e transformados em figuras icônicas justapostas nas paredes do pavilhão da bienal.

Já o fotógrafo Alair Gomes teve amplo destaque durante a 30ª edição e sua obra, até então desconhecida do grande público, pôde ser vista pelos milhares de espectadores do evento. Gomes passou anos fotografando os corpos masculinos que se moviam pelo verão carioca a partir da janela do seu apartamento na orla de Ipanema. A grande quantidade de

imagens captadas pelo artista, que em vida era conhecido sobretudo enquanto teórico e professor, ficou por anos guardada e começou a ser exposta mais amplamente apenas depois de sua morte.

Dois anos depois, a Bienal de 2014, *Como (...) coisas que não existem*, organizada pelo curador Charles Esche, abordou diretamente as relações de gênero em seu projeto curatorial. Conforme pudemos observar, outras edições do evento se aproximaram e evocaram esse universo, mas a 31ª edição marcou de saída esse lugar. Uma das estratégias de reflexão adotadas pela equipe curatorial²³ foi o uso do prefixo *trans* para falar sobre mudança, gênero, transitoriedade e transformação:

Por sua vez, a transformação pode então ser entendida como uma forma de efetivar mudanças, apontando para novas direções de virada – valendo-se de transgressão, transmutação, transcendência, transgênero e de outras ideias transitórias que agem contra a imposição de uma única e absoluta verdade. De fato, essas coisas que não podem ser inteiramente ditas ou escritas, mas dependem de outras linguagens.²⁴

As questões de gênero e sexualidade foram abordadas por diversos artistas expostos no evento, como Hudinilson Jr, Nilbar Güres, Clara Ianni, León Ferrari, *Mujeres Creando*, Virginia de Medeiros, Yael Bartana, Giuseppe Campuzano, Nahum B. Zenil, Sergio Zevallos e a dupla *Las Yeguas del Apocalipsis*.²⁵ De uma lista ampla de projetos que tangenciam esses aspectos, destaca-se a forte presença de artistas latino-americanos, a intersecção das questões de gênero com a religiosidade cristã e os processos de colonização das Américas.

Destaco aqui dois projetos. O primeiro é o *Museu travesti do Peru* (MTP), criado por Giuseppe Campuzano (1969-2013), filósofo e figura histórica da cena *drag queen* peruana. O MTP é um museu mambembe que Campuzano levou para diversas localidades, instalou em lugares como praças, ruas e

universidades. Na 31^a bienal, o MTP chegou com a instalação intitulada *Linha da vida*.

Linha da vida levava o espectador para uma imersão na história do Peru e da América Latina, perpassando diversos acontecimentos, incluindo momentos que antecedem a colonização europeia e dando voz a aspectos sublimados pela imposição da narrativa oficial dos colonizadores. A experiência compartilhada por Campuzano lança luz aos arquivos – objetos pessoais, imagens e notícias de jornal – da comunidade LGBTQI+ peruana. Nessa narrativa, as populações indígenas são protagonistas e gênero não é um sistema binário.

Nas paredes, imagens e relatos de bailes travestis, vestimentas e adornos corporais que não permitiam distinções de gêneros binários, a Lima contemporânea e a realidade de violência sistêmica em relação aos corpos de travestis nas páginas policiais. A imagem de Mao Tsé-Tung (a mesma das gravuras de Andy Warhol) usando batom integra o conjunto. Uma série de retratos de Giuseppe como santa, usando máscaras, maquiagem, transitando entre diferentes identidades de gênero também se espalhavam pelas paredes internas e externas da instalação.²⁶

A versão de Campuzano de um museu da história peruana é indígena, transviada e desestabilizadora da narrativa católica, heterocêntrica, luso-espanhola e colonial.

Outro projeto que se destaca na 31^a edição é *Dios es marica* (Deus é bicha), organizado pelo curador peruano Miguel López e com a participação dos artistas Nahum B Zenil, Sergio Zevallos, Yeguas del Apocalipsis e Ocaña. O projeto reuniu desenhos, fotografias, vídeo e performances realizados sobretudo entre os anos de 1970 e 1980 em contextos de tensão política, ditadura militar, violência e perseguição à comunidade LGBTQI+. Em texto publicado no catálogo do evento, Miguel López pergunta:

Como escrever a história de sujeitos que têm sido reiteradamente eliminados da história? Que tipos de conhecimento produzem os corpos das chamadas minorias sexuais -

conhecimentos que são ainda ininteligíveis dentro dos modos dominantes de discurso e construção narrativa?²⁷

No mesmo texto, López afirma que a cultura religiosa cristã foi fundamental para que o projeto civilizador ocidental fosse instaurado na América Latina e que os artistas que integram a instalação *Deus é bicha* buscaram transviadar figuras religiosas, como um ato de resistência e ressignificação.

Além do programa expositivo, o evento contou com o *Programa tempo*, formado por uma programação de performances, oficinas, encontros, discussões, palestras e exibição de filmes. Em um dos segmentos dessa programação, chamado de *Artes e usos*, a conversa *Trans-(religião/gênero)* abordou “as mudanças recentes na devoção religiosa e a identidade pessoal, a relação entre misticismo e ideologia e as incoerências do pensamento dualista em termos de corpo, gênero, religião e outros absolutos aparentes”.²⁸

Imaginando e abrindo arquivos

Cada edição de uma bienal inaugura um ciclo de novas reflexões, capaz de se abrir para assuntos emergenciais do presente. É importante frisar que nem sempre as expectativas do público, da crítica, dos artistas e a oportunidade de conduzir debates se concretizam. Foquei nos eventos que considerei bem sucedidos nesse quesito, todos passíveis de críticas, mas que, no conjunto das bienais, demonstram uma vontade de abertura e transformação.

No caso das edições da Bienal de São Paulo aqui analisadas, podemos concluir que houve uma vontade de estabelecer diálogos com o ciclo de visibilidade das experiências e imagens das mulheres e da população LGBTQI+ no Brasil. Presentes enquanto debate central da cultura brasileira nas últimas décadas, as questões de gênero e sexualidade aparecem em maior ou menor medida em diversos projetos curatoriais do século XXI. A 31ª edição é um marco neste ciclo de diálogos entre a Bienal de São Paulo enquanto instituição e as poéticas

que articulam questões de gênero e sexualidade, tanto pela quantidade de trabalhos que seguem essa linha, quanto por um desejo curatorial de representar essas esferas.

Ao final de cada edição da Bienal de São Paulo, o *Arquivo histórico Wanda Svevo* se amplia com a adição dos materiais gerados pela experiência ali vivida. Os curadores são figuras centrais da transformação desse arquivo, pois contribuem diretamente para a produção de novos discursos e conhecimentos.

Para além desse aspecto primeiro, que se refere ao lugar de autoridade do Arquivo Bienal, e por meio do acionamento da imaginação arquivista podemos adentrar esse arquivo, criar novas pastas de catalogação e vivenciar uma Bienal a partir das experiências de gênero e sexualidade.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. "Archive as aspiration". In.: BROUWER, Joke; MULDER, Arjen (orgs.), *Information Is Alive*. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, 2003, p. 14-25.

ANJOS, Moacir; FARIAS, Agnaldo. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

BENTO, Berenice. "É o queer tem pra hoje? Conversando sobre as potencialidades e apropriações da Teoria Queer ao Sul do Equador". *Áskesis*, v. 4, n. 1 (jan/jun. 2015), p. 143-155.

ESCHE, Charles (et al.). *31ª Bienal de São Paulo: Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.

_____. *Guia da 31ª Bienal de São Paulo: Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal, 2014b.

- FABBRINI, Ricardo N. "Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea". *Revista USP*, São Paulo, n. 52 (dez-fev 2001-2002).
- FERGUSON, Bruce; HOEGSBERG, Milena. "Talking and thinking about Biennials: the potential of discursivity". In: *The Biennial Reader*. Alemanha: Hate Cantz, 2010.
- FILIPOVIC, Elena; VAN HAL, Marieke; OVSTEBØ, Solveig. "Biennialogy". In: *The Biennial Reader*. Germany: Hatje Cantz, 2010.
- GEORGE, Adrian. *The Curator's Handbook*. Londres: Thames & Hudson, 2015.
- HLAVAJOVA, Maria. "How to Biennial? The Biennial in relation to the art institution". In: *The Biennial Reader*. Alemanha: Hate Cantz, 2010.
- KNAACK, Bianca. "Primeira Bienal do Mercosul uma exposição para a história da arte na América Latina". In: *Anais do 26º Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 2019-2032.
- LAGNADO, Lissette; PEDROSA, Adriano (orgs.). *Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto*. Fundação Bienal de São Paulo, 2006.
- _____. *Guia da 27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto*. Fundação Bienal de São Paulo, 2006b.
- LÓPEZ, Miguel. *The Museo Travesti del Perú and the histories we deserve*. Fondazione Zegna, 2013.
- _____. "Dios es Marica". In: ESCHE, Charles (et al.). *31ª Bienal de São Paulo: Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.
- MESQUITA, Ivo. "Cartografias". In: *Catálogo Carthographies*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993.
- OLIVEIRA, Rita Alves. "Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira". *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 3 (jul./set., 2001).

PÉREZ-ORAMAS, Luis (et al.). *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A eminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

_____. *Guia da 30ª Bienal de São Paulo: A eminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012b.

SOUZA, Milena Costa. *Transpanamericana: gênero e sexualidade na produção de artistas latino-americanxs contemporâneos*. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia, UFPR, Curitiba, 2017.

_____. “Gênero, sexualidade e as relações paradoxais da construção de arquivos no mundo da arte”. *Art&Sensorium*, Curitiba, v. 5, n.2(jul.-dez., 2018), p. 36-48.

Milena Costa de Souza é doutora em Sociologia pela UFPR e coordenadora da Galeria Ponto de Fuga.

¹ SOUZA, 2018, p. 47.

² Optei por não refletir sobre a 28ª bienal neste artigo, pois a mesma não lida diretamente com as questões de gênero e sexualidade e escolhi focar nas edições que possuem essa preocupação. Ainda assim, o acontecimento da “invasão” do pavilhão da bienal por um grupo de pichadores e a prisão da pichadora Caroline da Mota (única mulher do grupo) apresenta-se como um importante debate que não seguirei nestas páginas, mas que pode ser encontrado na tese (cf. SOUZA, 2017) e será tema de um artigo futuro.

³ “É fato que as bienais tornaram-se, no espaço de poucas décadas, um dos lugares mais vitais e visíveis de arte contemporânea, produção, distribuição e geração de discurso público ao redor da mesma” (FILIPOVIC et al., 2010, p. 15).

⁴ A Documenta é uma exposição de arte que ocorre a cada 5 anos na cidade de Kassel na Alemanha. É considerada um dos eventos mais importantes do mundo da arte pela “extrema” contemporaneidade dos trabalhos exibidos. Cabe frisar que, apesar da sua periodicidade não ser bienal, a Documenta integra o diretório de eventos da Biennial Foundation. <https://www.biennialfoundation.org/biennials/documenta/>.

⁵ FERGUSON; HOEGSBERG, 2010.

⁶ KNAAK, 2017, p. 2020.

⁷ GEORGE, 2015, p. 13.

⁸ MESQUITA, 1993, p. 19.

⁹ APPADURAI, 2003.

¹⁰ APPADURAI, 2003, p. 25.

¹¹ SOUZA, 2018, p. 39.

¹² PRECIADO, 2004, p. 1.

¹³ Como exemplo de projetos curatoriais transformadores estão *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985* realizado na Pinacoteca de São Paulo (2018) e *Histórias da sexualidade* realizado no Masp (2017-18).

¹⁴ Os cocuradores da edição foram: Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martínez. Jochen Voltz foi o curador convidado.

¹⁵ LAGNADO, 2006, p. 53.

¹⁶ LAGNADO, 2006b, p. 242.

¹⁷ A coleção do fotógrafo boliviano Julio Cordero contempla imagens realizadas entre 1900 e 1961. É uma das coleções fotográficas mais importantes da Bolívia e que nos permite compreender a vida cotidiana sobretudo da capital La Paz.

¹⁸ O coletivo Mujeres Creando grafita periodicamente frases nas paredes dos muros das cidades bolivianas. São frases de ação, luta e questionamento. A utilização de uma caligrafia de letra corrida e a assinatura do nome do coletivo em diagonal são algumas das características estéticas dessas mensagens, que se repetem quando essas mulheres ocupam os espaços expositivos.

¹⁹ Os curadores convidados foram Fernando Alvim, Rina Carvajal, Sarat Maharaj, Yuko Hasegawa e Chus Martínez. A equipe também foi formada pelos assistentes curatoriais Ana Maria Maia, Diego Matos, Ligia Afonso e Paulo Miyada.

²⁰ FARIAS; ANJOS, 2010, p. 19.

²¹ Utilizo o termo transviado tal como proposto por Berenice Bento. A autora destaca que a palavra *queer* pouco ressoa na sociedade brasileira como as palavras “transviado, viado, sapatão, traveco, bicha, boiola [...]” (BENTO, 2015, p. 147), que possuem inteligibilidade no contexto local. É por isso que Bento, assim como também o faço, utiliza o conceito de estudos/ativismos transviados enquanto “tradução cultural (idiosincrática) para teoria queer” (BENTO, 2015, p. 147).

²² Os curadores associados da 30ª edição foram André Severo e Tobi Maier. Isabela Villanueva foi curadora assistente. Os curadores convidados foram Ariel Jimenez, Helena Tatay, Susanne Pfeffer, Vasco Szinetar e Wilson Lázaro.

²³ A equipe curatorial foi formada horizontalmente e constituída por Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente, Oren Sagiv, Galit Eilat, Benjamin Seroussi, Luiza Proença e Sofia Ralston (assistente curatorial).

²⁴ ESCHE, 2014, p. 23.

²⁵ Dupla formada por Francisco Casas e Pedro Lemebel.

²⁶ SOUZA, 2017, p. 211.

²⁷ LÓPEZ, 2014, p. 242.

²⁸ ESCHE, 2014b, p. 191.