

ARTE E DESCOLONIZAÇÃO

#1
2019

O MASP e a Afterall — centro de pesquisa dedicado à arte contemporânea e às histórias das exposições — estabeleceram uma parceria de estudos sobre o tema arte e descolonização. A iniciativa pretende questionar as narrativas oficiais e a configuração eurocêntrica do mundo da arte como uma história totalizante, produzindo também novas leituras sobre acervos e coleções de museus e exposições, por meio de workshops e seminários, além de publicações de artigos. O projeto aborda o surgimento de novas práticas artísticas e curatoriais, que questionam e criticam explicitamente os legados coloniais na arte, na curadoria e na produção de crítica de arte. Pretende-se que os eventos promovidos por esta parceria do MASP e da Afterall estimulem novas discussões e pesquisas sobre descolonização, decolonialidade e estudos pós-coloniais.



TIAGO GUALBERTO
Pay Per Doll, 2012
Cortesia do artista

Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea

BRENDA CARO COCOTLE

1. Utilizamos aqui os termos “museu” e “arquivo” no singular para nos referirmos à sua condição institucional.

2. Pela mão da nova museologia.

3. Denominam-se assim os enfoques museológicos que contemplam o museu como um espaço de conflito e uma esfera pública com suas próprias peculiaridades. Para uma aproximação geral dos principais pressupostos formulados segundo esse enfoque, consultar: SANTACANA MESTRE, Joan e CARDONA, Xavier Hernández. *Museologia crítica*. Gijón: Trea, 2006.

4. Sem dúvida, isso mereceria um trabalho de pesquisa à parte, que deixamos para outra ocasião.

Ou descolonizamos o museu, ou nada feito; temos de descolonizar o museu porque temos de justificar sua existência e permanência; temos de descolonizar o museu porque é uma instituição fossilizada, pesada, rígida, “envelhecida”; temos de descolonizar o museu porque nos incomoda. Temos de descolonizar o museu com a *história*; temos de descolonizar o museu com a *cultura*; temos de descolonizar o museu com os públicos; temos de descolonizar o museu com a *arte*; temos de descolonizar o museu porque, caramba, alguém deve descolonizá-lo, seja para limpar sua consciência institucional, seja para seguir uma tendência ou por convicção plena.

Poucos ousariam contestar o fato de que o museu é produto de uma narrativa colonial e, ao mesmo tempo, seu dispositivo. Por isso tem crescido um clamor contra a instituição, reclamando que ela instaure práticas não coloniais, entendidas sobretudo no plano das políticas de exibição e de coleção. Essa exigência se estendeu também ao arquivo, concebido como um exercício institucional de esquecimento seletivo.¹

Chama a atenção o fato de que, embora as políticas de representação do museu tenham sido objeto de discussão desde o final dos anos 1970² e o tema tenha sido abordado pela chamada “museologia crítica”,³ a problemática, inusitadamente, só tenha ganhado ímpeto quando irrompeu na esfera da arte contemporânea e se transformou em tendência e eixo de trabalho.⁴ De uma hora para outra, o museu de arte e, mais concretamente, o museu de arte contemporânea, tomou consciência de sua herança colonial.

Assim, a descolonização do museu tornou-se urgente. É cada vez maior o número de instituições que implementam projetos curatoriais, programas públicos, atividades educa-

5. Entre os trabalhos mais específicos a esse respeito encontram-se os de Luis G. Morales Moreno, Simon Knell, Pierre Nora e Flora Kaplan.

6. BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum*. Londres/Nova York: Routledge, 1994.

tivas, mesas de debate e atividades de vinculação que propõem formas de atingir esse objetivo ou que *se apresentam como o modo* de acabar, de uma vez por todas, com o arcabouço colonial.

Não obstante, o nodo problemático persiste. Como já foi dito, o museu, enquanto instituição moderna, tem seu fundamento epistêmico e sua razão de ser na lógica colonial, quer seja ele concebido do ponto de vista de sua vinculação com a narrativa do Estado-nação e os processos de patrimonialização e discursos da memória associados,⁵ quer seja considerado como uma instância a mais, dentro de um complexo maior, que permite estabelecer determinadas estruturas de poder, dada sua condição de exercer ou não um mecanismo de visibilidade—do exibir e ser exibido.⁶

Isso não é uma obviedade, por mais que pareça, sobretudo quando boa parte da prática museológica contemporânea—com sua grande diversidade de programas voltados ao trabalho com públicos específicos, projetos de arte relacional, ou *socially engaged art*⁷ e curadorias que vão do politicamente correto à incorporação de temáticas antes consideradas inadequadas—pode dar a falsa impressão de que essa contradição não é conflitiva, não existe, ou, pior ainda, já foi superada. Daí a pertinência de fazer um exame mais detido de alguns pressupostos e premissas que essa tentativa de descolonizar o museu põs em jogo, para assim identificar os pontos cegos e as zonas de conflito que vêm misturados com as boas intenções, se é que se quer resgatar alguma possibilidade crítica para aqueles, em vez de reforçar as categorias e relações de poder que supostamente se procura desarticular.

Nessa tentativa de desmontar o arcabouço colonial do museu, podem-se identificar duas tendências, não excludentes: uma engloba iniciativas que têm como foco de interesse as políticas de identidade e representatividade, enquanto a outra tem como eixo a introdução de uma categoria, o *Sul*, que se oferece como solução epistemológica. Esta última se firmou, sobretudo, no discurso da arte contemporânea.

MULTICULTURALISMO E HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL: ENTRE O RECONHECIMENTO, O GUETO E A “FOLCLORIZAÇÃO”

7. Mantenho o termo em inglês porque a tradução “arte socialmente comprometida” não me parece precisa.

8. Para uma aproximação ao tipo de debate que se deu no âmbito anglo-saxão, ver: ANDERSON, G. (org.). *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford: AltaMira Press, 2004; KNELL, S. et. al. (org.). *National Museums. New Studies from Around the World*. Londres: Routledge, 2004; PREZIOSI, D.; FARAGO, C. (orgs.). *Grasping the World. The idea of the Museum*. Aldershot: Ashgate, 2003; SANDELL, R. (org.). *Museums, Society, Inequality*. Londres: Routledge, 2002. No caso da América Latina, ver: CASTILLO, A. (org.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010; MORALES MORENO, L. (org.). *Tendencias de la Museología en América Latina*. México: Encrym, Inah, 2003. Também os volumes 3 (n. 7) e 15 (n. 44) da revista *Cuicuilco* (para citar algumas fontes).

Uma das primeiras frentes de crítica ao museu como dispositivo colonial teve origem na discussão sobre multiculturalismo e hibridização cultural, que se deu paralelamente à crise do Estado-nação, da dissolução do modelo tradicional de fronteira, do surgimento de outras formas de territorialidade (não baseadas em um espaço físico concreto) e a irrupção de novos fluxos migratórios e de mobilidade. Categorias como “identidade”, “representação” e “apropriação” foram questionadas.

Concretamente, houve três linhas de debate: 1. A narrativa dos museus nacionais e sua relação com o discurso histórico, a memória e a identidade coletiva; 2. A representatividade cultural de minorias e grupos ditos subalternos; 3. A conformação, propriedade e gestão das coleções.⁸ Exposições, como *Magiciens de la Terre*,⁹ ou a publicação de antologias, como *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*,¹⁰ ou ainda as iniciativas legais levadas a cabo na Austrália por grupos autóctones para exigir a devolução de objetos cerimoniais de coleções de museus universitários e distritais, assentaram-se na convicção de que o reconhecimento da diversidade cultural era o ponto para o qual deviam convergir os esforços da instituição museal. Em outras palavras, que o problema colonial do museu se resumia a suas políticas de representatividade, e sua superação passava por aí. Na América Latina, e especialmente no México, uma das apostas mais consistentes nesse sentido e que pretendeu dar um passo além do mero reconhecimento de uma “nação multilíngue e multidiversa” foi o programa de museus comunitários, iniciado pelo Instituto Nacional de Antropología e Historia (Inah), sob a direção de Cuauhtémoc Camarena, em 1985. A recepção favorável e os resultados evidentes desse programa, em um primeiro momento, geraram uma onda de otimismo sobre a chegada a um ponto de inflexão no que tange à lógica colonial do museu.

Contudo, embora o discurso da multiculturalidade—e a posterior irrupção da categoria de “interculturalidade” como contraponto crítico—tenha situado o museu no centro da reflexão acadêmica, logo se revelaram os primeiros aspectos contraditórios e limites conceituais.

O reconhecimento da pluralidade cultural foi, acima de tudo, mais temático que estrutural. A valorização de uma série de atividades e manifestações até então consideradas “não cultas”, “populares” ou ligadas a grupos minoritários

9. Realizada em 1989 no Centro Georges Pompidou.

10. Publicada em 1991 pelo Smithsonian Institute, um dado nada irrelevante a se levar em conta.

11. O diorama foi substituído pelo “quadro vivo”: em uma aposta pela “abertura e o contato cultural”, não era estranho encontrar, em mais de uma exposição de cultura ou arte popular, artesãos “exercendo seu ofício”, situados no mesmo nível museográfico de um objeto, isto é, fazendo parte da exposição, de modo que entre o visitante e “o outro” não havia nenhum contato além do olhar curioso do primeiro sobre o segundo, que ficava despojado de toda subjetividade.

12. Isso foi particularmente evidente no caso de vários museus comunitários mexicanos, nos quais as comunidades replicavam, em nível museográfico, o discurso nacionalista repetido no Museu Nacional de Antropologia e nos livros didáticos gratuitos. A questão foi abordada de forma exaustiva e aguda por autores como Luis G. Morales Moreno, Lili González Cirimele e Mario Ruffer, para citar os mais relevantes.

13. No marco das discussões do seminário “Descolonizar o museu”, realizado no Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) em 2014.

não implicou necessariamente a abertura de espaços de representatividade nas instâncias de decisão dos museus e centros de exibição. Pode-se afirmar, inclusive, que pouco foram criados mecanismos que permitissem uma representatividade efetiva nas políticas de coleção ou de exibição, já que, embora se tenha privilegiado um enfoque culturalista, a visão e a atitude tenderam a ser complacentes e subordinadas à visão do “especialista”.

O indígena, a mulher, o afrodescendente e o *chicano* “ganharam voz” pelo outro e raras vezes por si mesmos; foram transformados em tema ou, no pior dos casos, objeto e fetiche museológico.¹¹ Várias das políticas de inclusão deram lugar a uma extrema “racialização” ou “folclorização” das comunidades, negando as diferenças, lutas de poder e processos de negociação e conflito nelas existentes. A pretensa ruptura de clichês trouxe, por sua vez, a rápida criação de novos rótulos, ou a simplificação e apropriação acrítica das manifestações culturais. Exaltou-se o “autenticamente indígena” ou o “autenticamente caribenho” (para citar dois exemplos) sobre a base do pastiche, ou do estereótipo, ou sobre “o exótico da diferença”.

Por outro lado, o trabalho com as comunidades mostrou às claras que, em certos contextos, as narrativas da identidade encontravam-se associadas à própria ideia de “cidadania plena”, que implicava o reconhecimento dos sujeitos como parte do Estado, ou a repetição do discurso da “identidade nacional”, objeto de crítica. Quer dizer, o ponto de partida da afirmação identitária era o reconhecimento de uma narrativa histórica oficial e a participação nela, e não necessariamente a busca por inscrever um discurso “fora da história”.¹²

Na maioria dos casos, o reconhecimento não conseguiu ultrapassar o plano da exposição, e mesmo nesse nível, mais que uma enunciação em primeira pessoa, manteve-se como um discurso da alteridade. A multiculturalidade, ao reivindicar a inclusão despolitizada, como um “canto à diversidade” sem conflitos, sem tensão histórica, apresentou-se como um discurso “igualador da diferença”. Como bem apontou Beatriz Preciado,¹³ a representação em termos de identidade política não necessariamente constitui ou constrói estratégias decoloniais. Muito menos quando ela é relativa, e o museu se transforma em sucedâneo ou concessão simpática ao politicamente correto.

SUL, SUL, SUL: QUANDO A ARTE CONTEMPORÂNEA ENCONTROU A TEORIA DECOLONIAL

14. "Documenta 11", Retrospectiva [on-line], disponível em: <<https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11#>>. Acesso em: 12.12.2018.

15. *Idem*.

16. QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso, 2000, p. 246.
"Bien Vivir": Entre el 'desarrollo' y la Des/Colonialidad del Poder". In: QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso, 2014.
SEGATO, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.

Uma parte da crítica considera que a "virada pós-colonial" irrompeu no circuito internacional da arte contemporânea com a décima primeira edição da Documenta (1998-2000), sob a direção curatorial de Okwui Enwezor. A própria memória do evento o qualifica como "a primeira mostra da Documenta pós-colonial verdadeiramente global".¹⁴ Nas palavras de Enwezor, a curadoria propunha, através de cinco plataformas, "descrever a posição atual da cultura e suas inter-relações com outros sistemas de conhecimento complexos e globais".¹⁵ A edição se notabilizou pela amplo leque de nacionalidades dos artistas selecionados, grande parte deles radicados ou atuantes na África, Ásia e América Latina, mas sempre com uma trajetória respaldada por agentes e instituições pertencentes ao *mainstream* da arte.

À distância, chama a atenção que, por um lado, o evento tenha sido resenhado em alguns lugares como o encontro de artistas do "primeiro mundo" e do público ocidental (europeu) com o olhar de artistas do "terceiro mundo"; ao mesmo tempo que, por outro lado, a equipe curatorial afirmava sua preocupação em evitar uma visão fincada na ideia do "exótico do estrangeiro", privilegiando obras de arquivo ou de caráter documental.

Emergiu a imagem do "artista global": global na medida em que seu discurso estivesse escorado nas particularidades dos contextos locais, mas "deslocalizado", fora do seu lugar de origem, situado e ativo nos centros de produção artística legitimados (Berlim, Nova York, Londres).

Sem dúvida alguma, a iniciativa de Enwezor permitiu que as discussões sobre teoria pós-colonial e decolonial que se davam em outros campos do conhecimento atraíssem o interesse de historiadores da arte, artistas, galeristas, críticos, pesquisadores e outros agentes da arte contemporânea, que nelas encontraram um caminho para superar o impasse ao qual o debate sobre modernidade/ pós-modernidade parecia ter chegado.

Paralelamente, na América Latina eram feitas reflexões sobre as narrativas, representações e identificações emanadas dos discursos coloniais. Autores como Aníbal Quijano e Rita Segato procuravam dar um passo à frente e revelar os mecanismos epistêmicos e operacionais das relações de poder entranhadas naqueles discursos, assim como sua relação com outras categorias, especialmente a de "raça".¹⁶ Contudo,

17. Como, por exemplo, Ana Longoni, Graciela Carnevale, André Mesquita, Cuauhtémoc Medina, Joaquín Barriedos, para citar alguns.

18. PASTERGIADIS, Nikos. “¿Qué es el Sur?”. In: Medina, C. (org.). *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo* (SITAC). México: SITAC, pp. 45-48.

a irrupção da virada decolonial na arte contemporânea se deu a partir do trabalho de Walter D. Mignolo e sua proposta de uma “estética decolonial”. Suas ideias ganharam projeção a partir de 2010, graças à exposição *Estéticas decoloniales*, que contou com sua curadoria, ao lado de Pedro Pablo Gómez. Essa mostra se estruturou sobre as propostas de Mignolo diante da necessidade de “desmontar” a *lógica colonial* instaurada pelo “privilegio do olho” — isto é, pelos modos de ver e categorias estéticas herdadas da historiografia da arte ocidental e das instituições artísticas —, suas formas de controle e seus mecanismos de construção de diferenças.

As ideias de Mignolo encontraram eco em outros grupos — aglutinados em torno da figura de Suelly Rolnik e dos pesquisadores ligados aos movimentos artísticos conceituais na América Latina¹⁷ —, que também se engajaram numa crítica às estruturas de poder instaladas a partir da estética e da história da arte.

O *Sul* logo aparece como um termo que serve para estruturar “um marco de representação não apenas do contexto cultural de regiões que se encontram geograficamente no Sul, mas também de regiões que compartilham uma herança pós-colonial comum [...] padrões de colonização, migração e mescla cultural”.¹⁸ O *Sul* assim considerado procurava funcionar como uma categoria do dissenso em relação à narrativa das instituições de arte, especialmente o museu e o arquivo, entendidos como articuladores de uma historiografia colada ao discurso do Estado-nação, agora ressignificado e prolongado nos termos do modelo neoliberal.

É difícil negar o atrativo daquilo que tanto Mignolo como a “crítica a partir do Sul” propõem, não apenas porque coincide com um discurso da “arte global e periférica” ratificado pelo circuito internacional da arte, mas por trazer de volta à arte um componente político que se considerava perdido, em um contexto socioeconômico marcado pelos fluxos do capital transnacional e seus territórios — isso sem falar que a proposta era entendida como uma iniciativa própria, profundamente original. Desse modo, a arte recuperava aquilo que nem a história nem a ciência política tinham conseguido fazer; encontrava-se, agora sim, o caminho que permitiria descolonizar o museu e, com ele, a instituição-arte.

Mas até que ponto esse argumento se sustenta? As categorias epistêmicas foram alteradas ou simplesmente ganharam uma nova denominação (já não falamos em “centro/periferia”, mas em “Norte/Sul”)?

Talvez um dos aspectos mais contraditórios da questão seja a aparente comodidade, confluência e projeção desse “Sul” nos, e a partir dos, modelos de gestão institucional do museu-empresa, bem como sua recuperação para potencializar um modelo museal ligado ao circuito internacional do mercado da arte contemporânea.

De forma semelhante à problemática que representou, na época, a adoção da multiculturalidade, como um modo de desmontar as políticas de representatividade do museu, a mera inclusão ou visibilização de discursos artísticos identificados como parte desse *Sul*—na medida em que são considerados “locais”, “não eurocêntricos” (?!), “periféricos”—não implicou, de modo algum, o questionamento da estrutura e da racionalidade do museu, nem, mais especificamente, dos modos como o museu de arte contemporânea articula as relações de poder e valor. Assim, a validação ou legitimação do discurso artístico pareceria resultar de uma espécie de “personificação da diferença”, entendida em muitos dos casos como o lugar de residência ou como o pertencimento a uma minoria social ou cultural. Vale a pena perguntar-se como a “carga de dissenso” e “o movimento para o Sul” jogam a favor de determinada produção do valor da arte, mesmo aquela sobre a qual supostamente se tenta exercer uma crítica.

Embora poucos tenham questionado o avanço que constitui a abertura a outros discursos e práticas com o objetivo de ampliar a plataforma de visibilidade que o museu representa, este continua a operar sobre os mesmos mecanismos de legitimidade artística—consenso da crítica, posição da obra do artista no mercado, sua mobilidade nos circuitos locais, regionais e internacionais—e de sanção de autoridade. Em certos aspectos, esse museu do Sul, “descolonizado”, está mais preocupado em não perder sua agência e seu status como principal instância de legitimação dos discursos artísticos e da historiografia da arte. Assim, enquanto a política de exposições e programas públicos tende a proclamar sua colaboração com os *sujeitos periféricos* ou sua inclusão—muitas vezes com fórmulas que não diferem conceitual nem formalmente da arte relacional e da representatividade objetualizada—, as políticas de gestão e organização institucional são avaliadas segundo critérios mais afins aos da indústria cultural. É como se o “museu do Sul” quisesse desesperadamente ser qualificado como “museu do primeiro mundo”, nos termos que essa expressão implica: empresarial, eficiente, sucesso de bilheteria e de

ventas. Como se assistíssemos à construção de um museu descolonizado em seu discurso curatorial e museográfico, mas ansioso por ser recolonizado no que se refere ao seu arcabouço institucional.

E DEPOIS DA PROMESSA?

É difícil pensar que o museu possa ser descolonizado. Ao menos nesses termos. Considerado desse modo, parece que a única proposta acertada deveria implicar a anulação da instituição em si, a dissolução total de sua própria racionalidade. Queimá-lo até os alicerces. Talvez, mais do que anunciar a fórmula de sua descolonização, teria de partir das contradições do presente, situar-se nos limites, pensá-lo em crise consigo mesmo. O que não significa renunciar às possibilidades críticas do museu, mas afirmar que são factíveis desde que se reconheçam suas próprias zonas de conflito e se trabalhe a partir delas.

Talvez o museu não consiga se descolonizar, mas pelo menos poderia encontrar um caminho para outra ética institucional e de trabalho.

BRENDA J. CARO COCOTLE possui graduação em Língua e Literatura Hispânicas pela Universidad Veracruzana, mestrado em museologia pela Universidad Iberoamericana e doutorado em *museum studies* pela University of Leicester, Inglaterra. Trabalhou na Coordenação Nacional de Artes Plásticas do Instituto Nacional de Bellas Artes (Inba); na coordenação de difusão cultural da Universidad Autónoma de México (Unam); no Museo de Arte Moderno; no Inba; na Casa Vecina, da Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, A.C. e no Museo Universitario del Chopo, onde foi responsável pelo Centro de Informação e pela MEDIATECA. Foi professora na Universidad del Claustro de Sor Juana, na Universidad Autónoma de Ciudad de México e na Escuela Veracruzana de Cine Luis Buñuel, em Xalapa, Veracruz. Hoje trabalha no Instituto de Artes Plásticas da Universidad Veracruzana.

TIAGO GUALBERTO (1983) é artista visual, educador e pesquisador. Bacharel em Tecnologia Têxtil e Moda pela EACH USP e mestre em Artes Visuais na ECA/USP. Realizou seis mostras individuais, além de participar de diversas coletivas, entre elas a mostra Nova Mão Afro-brasileira, no Museu Afro Brasil, em 2012, Bienal de Valença: Encuentro entre dos mares, em 2007, e AfroBrasil: Art and Identities, no National Hispanic Cultural Center, em Albuquerque, nos EUA, em 2015. Foi finalista na principal categoria do Prêmio Bolsa Funarte para Artistas e Produtores Negros, em 2016 e atuou como pesquisador de conteúdos do Museu Afro Brasil entre 2015 e 2017.