

#14

Fogo nas fábricas da branquitude!

DIEGO DEL VALLE RIOS

MASP Afterall

2020

Arte e descolonização

O MASP e o 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 do Afterall estimulem novas discussões e pesquisas sobre descolonização, decolonialidade e estudos pós-coloniais.



ARTUR BISPO DO ROSÁRIO
Eu preciso dessas palavras.
 Escritas, sem data

Fogo nas fábricas da branquitude!¹

DIEGO DEL VALLE RIOS

1. Com fúria e alegria, pego emprestada essa citação do meu amigo Daniel Sepúlveda. A frase foi parte da intervenção dele na exposição Hospicio de utopías fallidas, curada por Luis Camnitzer no Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha, 17.12.2018 – 4.03.2019.

2. Criollo é uma palavra utilizada para designar pessoas nascidas nas colônias (hoje ex-colônias) espanholas na América do Sul e no Caribe que têm apenas — ou majoritariamente — ascendência espanhola. [N.da T.]

3. Molina, Héctor. “Cifra récord de militares en las calles, con AMLO”. In: El Economista, 7 abr. 2019. Disponível em: <https://www.economista.com.mx/politica/Cifra-record-de-militares-en-las-calles-con-AMLO-20190407-0083.html> Acesso em 4 mar. 2021.

Estou no lugar que reivindica ser a cidade com mais museus no continente sul-americano: a Cidade do México. Administrados por duas esferas do governo, nos âmbitos federal e local, bem como pela Universidad Autónoma de México (UNAM), os 170 museus localizados aqui estabeleceram controle sobre as possibilidades disruptivas de imaginação em relação à realidade da cidade.

Esse território, que pertencia originalmente a povos indígenas e agora é palimpsesto de centenas de anos violentos, era um distrito federal até 2016, quando foi consolidado como cidade, um gesto de re-fundação alinhado com políticas globais de controle neoliberal e seu reforço de fronteiras. O “cidadão” — o ser “humano” legal, produtivo, capaz, educado, falante de espanhol, não-criminoso — é o sujeito político que mantém o funcionamento desse sistema, núcleo da força necropolítica do estado mexicano. Pois, na Cidade do México, como em todas as antigas capitais de colônias espanholas, há uma concentração das elites político-econômicas, composta majoritariamente por famílias *criollas*² ou de pessoas *mestizas* lidas como brancas, que se beneficiam da exploração, pilhagem e despossessão de corpos, terras, rios, lagos, florestas, praias, montanhas e subsolos. A cidade também é o centro de comando de mais de 62.954 militares³ instalados pelo território mexicano; bem como centro de uma máquina de guerra contra o tráfico de drogas que, por catorze anos, matou sobretudo pessoas pobres e/ou racializadas com impunidade, porque este é um “narco-Estado”. Em suma, estou numa cidade que transborda colonialidade.

4. Esse título é baseado na política cultural de “direito a cultura” centrada no mega projeto Chapultepec: *Naturaleza y Cultura*, um plano público-privado de eco-embranquecimento informado pelo discurso biocultural que busca deformar a Floresta Chapultepec através de sua designação como um “parque ecológico” planejado para ser “um dos maiores complexos culturais do mundo”. Sob a direção do artista Gabriel Orozco, esse projeto visa transformar cultura em entretenimento e empreendimento, mascarando a violência territorial e administrativa exercida pelo Estado mexicano. Para mais informações, consultar: Maleza, “Chapultepec: bioculture in dispute”. In: *Terremoto* [Seção de opiniões], 13 dez. 2020; e Diego del Valle Ríos, “Neoliberalarnos: la deuda como política cultural de la 4T” in *GasTv* [Seção de arquivo], dez. 2019.

5. Rolnik, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

A Cidade do México — ou CDMX, de acordo com o *branding* para o turismo internacional — foi nomeada a “capital cultural da América” sob a administração de sua atual chefe de governo, Claudia Sheinbaum.⁴ Os 170 museus localizados nessa cidade constituem uma das principais forças materiais que sustentam o centralismo do sistema cultural mexicano. Poderíamos presumir, a partir disso, que o campo da arte e cultura na Cidade do México teria há muito desenvolvido estratégias decoloniais. Ainda assim, a parte da população urbana que trabalha nas indústrias culturais não tem o costume de praticar a imaginação política através da organização coletiva radical. Pelo contrário, o *ethos* instalado pela profissionalização das artes, que teve seu ápice durante os anos 1990 e no início dos anos 2000, é extremamente individualista e voltado para o mercado, em consonância com a estrutura da branquitude global que desassocia o ímpeto pela comunidade da prática da vida. A classe trabalhadora é reduzida à precariedade, à alienação, à indiferença e à mediocridade.

Se a decolonialidade é uma prática de desestabilização e deslocamento cujo intuito é sabotar o sistema do “inconsciente colonial-capitalístico”⁵ que corre pelos nossos corpos, como nomeado por Suely Rolnik, precisamos encontrar formas de nos reconhecemos em rebanhos, de incorporar uma consciência orientada para o *fim* do mundo que habitamos. Museus, assim como outras instituições democráticas do mundo moderno-colonial, se apropriam da crítica da opressão e nos apresentam miragens de inclusão e diversidade de maneiras que mantêm as estruturas de poder intactas. Como apontado por meu amigo Daniel Sepulveda, o museu como conhecemos atualmente torna a imaginação política impossível. O regime de controle que gerencia uma cidade organiza o dispositivo da exibição como um espaço intelectual. O propósito é regular o potencial poético-político de práticas artísticas através de um entendimento de mundo classista, racista e cis-hétero-patriarcal. Isso é, por sua vez, assegurado pela ferramenta institucional da publicação através de textos e ensaios curatoriais contidos em catálogos, monografias, revistas e compilações produzidos pelos dispositivos de exibição aliados à academia. Assim, a imaginação que constrói nossas relações com objetos e imagens é amiúde reduzida a uma linguagem acessível apenas para pouquíssimas pessoas no intuito de manter um *status quo*.

Na Cidade do México, são recentes os esforços decoloniais para agitar o corpo social da classe trabalhadora da

6. Entre elas: Tumbalacasa Ediciones, de Andrea Ancira, Mauricio N Andrade, Fernando Arpio e Daniela Ramírez; Hysteria Magazine, de Liz Misterio; Descolonización, de Maldita Genitalia; Círculo Permanente de Estudios Independientes (CIPEI), fundado por Daniel Sepúlveda; Fiebre ediciones; Taller de Ediciones Económicas, de Nicolás Pradilla e Gabriela Castañeda; Hormiguero, de Sol Aréchiga Mantilla; Tlaxcala3, gerenciada por Alí Coteró e Clara Bolívar; Terremoto, dirigida por Dorothée Dupuis e editada por mim; URDIMBRES. Feminismos Decoloniales y Saberes Nómadas, coordenada por Norma Angélica Silva Gómez; Chiquilla te quiero, editada por Javier Zugarazo Tamayo; Feminasty, Nohacernada, e várias outras.

cultura, despertando uma consciência para além da lógica estagnada supracitada. Nos últimos anos, entretanto, surgiram tremores de força crescente graças ao trabalho de disseminação, tradução e pedagogia que a classe trabalhadora da cultura, composta por artistas, por profissionais da curadoria e da pesquisa (tanto autodidatas quanto da academia) fizeram através de publicações e de longevas plataformas autogestionadas de aprendizado.⁶ Entretanto, precisamos lembrar que cada texto publicado sob o sistema vigente corre o risco de limitar “o político” — as formas cotidianas de viver através do fazer — no campo do discurso, uma tentativa cartesiana de restringir a política para a esfera da “mente”. Como classe trabalhadora da cultura, tendemos a supervalorizar a publicação como se a circulação de palavras e imagens fosse o bastante para mudar o mundo. Mas precisamos nos perguntar, que impulso jaz escondido na obsessão moderna por converter a vida em informação organizada e em teoria sobre “cultura”? Com frequência, há um desenho sistemático de limites acerca do que é dizível e inteligível, uma negação das línguas e das formas de conhecimento não-coloniais que existem fora do que é reconhecível para aparatos de exibição como o museu e a publicação. Nesse contexto, devemos nos perguntar, é de forma coletiva que tentamos reificar os desejos contidos nas obras de arte que exibimos? Estamos formulando formas de viver *em conjunto*?

Apesar da relativa abundância de membros da classe trabalhadora cultural disseminando discurso decolonial, a gramática dos nossos corpos e nossa complexa cumplicidade seguem precisando de melhor entendimento. Parafraseando Walidah Imarisha, a hegemonia — a ordem moderna-colonial — reage e se adapta rapidamente. Para não cair em suas armadilhas, precisamos definir estratégias coletivas para perturbar imaginativamente o ritmo e o fluxo que impulsionam a força hegemônica. No momento, o ritmo e o fluxo da imaginação no “sistema artístico” são definidos pelos parâmetros de hierarquia, dicotomia e categorização que jazem no centro do museu.

Há duas maneiras de matar a hidra capitalista, o nome que os zapatistas deram ao sistema tóxico que enfrentamos. A primeira é cortar suas cabeças uma de cada vez, o que sempre vai resultar em sua reprodução. Essa estratégia requer um esforço titânico que nos exaure, fragmenta e decompõe. A segunda é mirar diretamente no coração compartilhado por essas cabeças. A hidra capitalista do sis-

7. Um pouco de contexto para o público leitor de outros lugares: ao longo de 92 anos, o México foi formado politicamente através do prisma, um regime político articulado através do Partido Revolucionario Institucional, que é guiado pelos valores e ideias de repúblicas brancas-criollas independentes em torno de lógicas neoliberais e heterocapitalistas. Até dezembro de 2015, esse regime articulou sua política cultural através da Secretaria de Educação que estava no comando do Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [Conselho Nacional para a Cultura e as Artes] [Conaculta], um corpo administrativo descentralizado criado em 8 de dezembro de 1988 para supervisionar o INBAL, então conhecido como INBA. Seu objetivo era promover, dar suporte e financiar eventos que articularassem arte e cultura no país; em 2015, ele foi transformado na atual Secretaria de Cultura.

8. A *mestizaje* no México é uma estratégia político-identitária, desenvolvida pelo eugenista José Vasconcelos nos anos 1920, que impõe uma política humanista cultural. Ao criar o mito da “raça cósmica” — uma fusão de todas as raças que foi inventada pela colônia espanhola —, a *mestizaje* homogeneiza a população, em termos socioculturais, ao fomentar os desejos nacionalistas associados à branquitude.

tema artístico pode ser pensada como possuidora de quatro cabeças que se reproduzem sem parar: o museu, a bienal, a feira de arte e a academia. Todas se comunicam através de um sistema nervoso de enunciados e ensaios curatoriais conectados a um coração em comum: o acervo.

Devido a suas características materiais e simbólicas, concebidas a partir de perspectivas centradas no Ocidente, um acervo é produzido num nível cognitivo pelo museu. Ele existe de acordo com as funções de gerenciamento — registro, pesquisa, documentação, preservação e exibição. Nesse sentido, os textos e imagens produzidos por e em torno de acervos, disseminados através da publicação em consonância com programas de exposição, podem ser entendidos como sinapses socioculturais — lugares de idas e vindas. Os processos editoriais envolvidos no trabalho de gerenciamento público de um acervo atuam em consonância com políticas culturais, cânones, conceitos, teorias e histórias de vida hegemônicas. Através desse diálogo, esses processos editoriais produzem realidade. Como dispositivos de exibição tais como o museu e as publicações contribuem para formar os sistemas das cidades que habitamos?

Dos 170 museus na Cidade do México, nem todos têm um acervo permanente. Por esta razão, gostaria de chamar atenção especial para o papel dos aparatos de exibição na construção e no desmantelamento de acervos de arte estatais, apresentando como estudo de caso as narrativas concentradas em torno do Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).⁷ Conforme explicado pela pesquisadora Ana Garduño, tal como o Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), esta instituição foi criada em 1946, dando continuidade ao projeto pós-revolucionário moderno de uma nação *mestiza*,⁸ com o “objetivo de conceber e estabelecer políticas culturais — no território do arqueológico, histórico e estético — emanadas de um Estado que seguiu construindo bases institucionais da mesma forma que já regulava as questões internas (econômicas, políticas e sociais)”. Em outras palavras, seu objetivo era reforçar internamente a colonialidade. Naquela época, as políticas culturais consistiam em:

campanha para o reconhecimento e credenciamento da liderança político-diplomática [do México como país aliado e mediador para a “irmandade latino-americana”], [em que] a arte feita localmente era um argumento ideológico decisivo. Colocar um

9. Garduño, Ana. 'Biografía de una institución cultural: el INBA de México. Red museal y praxis coleccionistic' in Revista Gráfica, Universidad Autónoma de Colombia, vol.10, no.1, janeiro – junho 2013, p.11.

10. idem, p.13: "Entre 1958 e 1964 veio o chamado 'período dos museus'. Esse é o primeiro episódio no processo de estabelecer uma rede de museus do INBA e o abandono definitivo do conceito de uma única galeria para arte produzida no México. Foi a reforma mais ambiciosa do sistema federal de museus, implementada pelo governo do presidente Adolfo López Mateos. Para o setor de 'belas artes', o plano consistia na abertura de quatro recintos permanentes, com perfis e vocações tão específicas quanto complementares entre si. Os dois primeiros seriam estabelecidos em espaços preexistentes preparados para a exibição de arte nova-hispana e arte europeia: a Pinacoteca Virreinal e o Museu de San Carlos. Construíram prédios específicos para os outros dois, dada a importância de cada um. O Museu de Arte Moderna estava localizado no circuito de museus recém-criado na floresta Chapultepec, a oeste da Cidade do México; o Museu de Arte e História estava localizado em Ciudad Juárez, Chihuahua, com a intenção de iniciar a conversão do INBA em uma instituição plenamente nacional, com museus futuros localizados em diferentes partes da república mexicana".

estande ou pavilhão na Exposição mundial, projetar exposições panorâmicas que circulavam pelas capitais culturais mais importantes — sempre condensadas em quatro núcleos: mesoamericano, virreinal, moderno e popular — era uma tática central do governo mexicano.⁹

A eventual expansão da rede de museus do INBAL,¹⁰ organizada de acordo com os quatro "núcleos" mencionados por Garduño, produziu uma ordem internamente colonial através da construção de acervos que legitimavam essa realidade com referência à identidade nacional (branca). Aqui, vimos a ideia de cultura que naturaliza racismo, sexismo, classismo e heterossexualidade como normas socioculturais dentro de uma nação independente e *mestiza*. Assim, as histórias construídas ao longo de 70 anos pelo Estado mexicano através de seus aparatos de exibição foram histórias que reforçam o "controle estético", o que, como explicado por Manuel Arturo Abreu, consiste em "assimilação para mercantilizar a diferença e colocá-la a serviço da institucionalidade"¹¹. As instituições tornam-se o que Mary Louise Pratt chama de "zonas de contato" — espaços onde colonizadores e pessoas colonizadas se encontram para estabelecer relações de coerção, desigualdade radical e conflito intransponível.¹² Zonas de contato no contexto das artes serviu para criar um entendimento cognitivo das categorias de "arte elevada" e "arte baixa", a última sendo associada com estéticas indígenas e negras. Aqui, como Abreu explica, vimos "o projeto modernista de tratar a não-branquitude como matéria-prima para a especulação branca"¹³ que, nesse caso, facilitou os processos de folclorização e idealização que permitiram que uma identidade nacional "mexicana" fosse formada a partir da apropriação cultural.¹⁴ Isso pode ser identificado no Muralismo e na Escola Mexicana de Pintura, para citar os exemplos mais evidentes — formas nas quais a branquitude foi esteticamente codificada.

Como aquelas pessoas dentre nós que se beneficiam da colonialidade devem responder? Face à incomensurabilidade inerente à questão, é necessário ativar uma ética de responsabilidade colonial¹⁵ voltada para uma espécie de traição da própria branquitude. Como um editor branco no comando de uma revista dedicada à disseminação do pensamento crítico em torno das práticas artísticas e curatoriais no país e

11. manuel arturo abreu, 'Against the Supremacy of Thought', *Rhizome*, 8 jan. 2018. Disponível em: <https://rhizome.org/editorial/2018/jan/08/against-the-supremacy-of-thought/>. Acesso em: 4 mar. 2021.

12. Cito a referência de Yuderlys Espinoza Miñoza a Mary Louise Pratt em seu ensaio 'Las negras siempre estamos desnudas'. In: *Devuélvanos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*, ed. Colectivo Ayllu, Madrid: Matadero, 2018.

13. manuel arturo abreu, 'Against the Supremacy of Thought', op. cit.

14. Yásnaya Elena A. Gil, "El estado mexicano como apropiador cultural" in *Revista de la Universidad*, Ágora, jul. 2018. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0bb50a13-2ad8-40e3-9972-5f35dd35184f/el-estado-mexicano-como-apropiador-cultural>

15. Ecoo as palavras da poeta tatiana nascimento que aponta como pessoas brancas críticas da colonialidade tendem a reconhecer o privilégio da branquitude através de sentimentos de culpa, angústia e fragilidade, então utilizados como desculpas de autoflagelação para que não tenham que assumir a responsabilidade pela violência colonial — infligida em pessoas racializadas — sobre as quais as vantagens materiais de suas vidas foram construídas. Só a partir do reconhecimento de que a branquitude é o âmago do racismo e a partir do abandono de privilégios, pessoas brancas começarão a efetuar o tipo de redistribuição material que "repara" esses danos.

no continente, eu mesmo tenho a responsabilidade de traír o pacto colonial sobre o qual o museu, como eixo cultural da vida na cidade, está baseado. A partir disso, uma missão fundamental é receber primariamente as vozes que foram marginalizadas na versão da história contada através dos aparatos oficiais de exibição. Meu trabalho é movido pelo desejo anticolonial: *Fogo nas fábricas da branquitude!* Como distorcer o significado degradado do *slogan* "descolonizar o museu" com as ferramentas que eu tenho? Precisamos de ideias que encorajem a destruição da hidra capitalista do sistema artístico. Vamos desmistificar e subverter suas dimensões de valor e legitimação até que ela se desintegre no nosso inconsciente, até que ela perca a força e não possa mais centralizar o apagamento e a acumulação perpétuos.

Por todos os meios necessários, vamos causar um curto-circuito. Circular o conhecimento para além dos catálogos, livros, revistas, jornais e PDFs; causar dúvida perpétua no algoritmo que cria a miragem de uma comunidade politizada. Usar as ferramentas de publicação para publicar de forma diferente. Traduzir conhecimento entre línguas com genealogias comuns de resistência contra o poder opressor. Organizar conversas, leituras públicas, apresentações de livros e performances de *slam poetry* em que vozes radicais tomem o palco para contar suas histórias de resistência, cura e transmutação. Imprimir posters, fanzines e poemas que imaginem confronto e transformação como estratégias coletivas de autodefesa. Através de sussurros e rumores espalhados pelos muros, criar provérbios e aforismos que motivem a desobediência alegre e prazerosa. Fazer memes que criptografem informações vitais. Encorajar e engajar discursos públicos que motivem levantes. Vamos vender um dos murais de Diego Rivera para reparar o dano causado pela violência estatal a nações indígenas! Dada a situação de precariedade sistemática vivenciada pelas pessoas da classe trabalhadora da cultura como resultado da indiferença de oficiais culturais às necessidades delas, de suas famílias e de suas comunidades, vamos vender as pinturas de Tamayo! Por que não rifar alguns trabalhos de Francis Alÿs para financiar a terapia de nossas amigadas que foram violadas por homens? Que as nossas amigadas trans comprem seus hormônios e testosterona com o que conseguimos ganhar desvalorizando o trabalho de Gabriel Orozco! Até que o acervo (e, por consequência, o museu) sejam sabotados, será possível a descolonização?

DIEGO DEL VALLE RÍOS (Cidade do México, 1990) é um organizador cultural, escritor independente e editor da revista Terremoto, uma plataforma de arte contemporânea na Cidade do México com cobertura sobre o continente americano. Ele é membro do Círculo Permanente de Estudios Independientes [Círculo Permanente de Estudos Independentes] como membro do *Menos Foucault, Más Shakira*, um grupo de pesquisa que trabalha em torno do feminismo, do pensamento antirracista, da teoria queer / cuir e de uma análise crítica da cultura popular.

MASP

AFTERALL

ORGANIZAÇÃO
Amanda Carneiro

ORGANIZAÇÃO
Adeena Mey
Ute Meta Bauer
Mark Lewis
Nav Haq

COM A COLABORAÇÃO DE
André Mesquita
Yaiza Hernández Velázquez

COM A COLABORAÇÃO DE
Amanda Carneiro
Amber Husain
Charles Stankievehc

DESIGN GRÁFICO
Bárbara Catta

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Bruno Rodrigues
Isabella Rjeille
Mariana Trevas

DIRETORES DO EDITORIAL E
CENTRO DE PESQUISA
Charles Esche
Mark Lewis

PRODUÇÃO EDITORIAL
Amanda Negri
Jacqueline Reis
Marina Moura
Marina Rebouças
Nathalia Aragão
Sabrina Oliveira

GERENTE DE PROJETO
Lauren Houlton

COORDENADOR DO PROGRAMA
Beth Bramich

PREPARAÇÃO E REVISÃO
Bruna Wagner
Cecília Floresta

REVISOR
Janine Armin

Arte e descolonização é um projeto de longo prazo, coordenado por André Mesquita e Mark Lewis, que apoia o desenvolvimento de pesquisas realizadas pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e pelo Afterall Research Center. Essa colaboração tem o apoio da British Academy e da University of the Arts London.

EDIÇÃO 2020 © Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e os autores