

#6

Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial

IVAN MUÑIZ-REED

MASP Afterall

2019

Arte e descolonização

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.

Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial

IVAN MUÑIZ-REED

1. QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". *Anuario Mariateguiano*. v. 9, n. 9, 1997; QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad y modernidad-racionalidad". *Perú Indígena*. v. 13, n. 29, 1992.

2. *Ibid.*

Esta é uma versão editada do ensaio publicado pela primeira vez no *Broadsheet Journal* 45.2, reeditado com a generosa permissão de sua editora, a ACE Open (antigo Contemporary Art Centre of South Australia).

A colonialidade sempre se fez presente. Mesmo após terminado o período formal de colonização, ela persistiu por meio de formas estruturais de privilégio e de enviesamento. Para além de suas manifestações econômicas e sociais mais óbvias (a exemplo da estratificação racial do trabalho e da proliferação da desigualdade e do racismo), essas hierarquias opressoras também se manifestam no domínio da cultura. Como muito do que conhecemos e experimentamos do mundo moderno foi construído a partir das categorias imperiais ocidentais, a colonialidade do conhecimento talvez seja o mecanismo mais difícil de discernir e ainda o mais perverso de se superar.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018) descreveu a colonialidade como uma "matriz de poder que produz hierarquias raciais e de gênero nos níveis global e local, operando junto com o capital para manter um regime moderno de exploração e dominação".¹ Quijano argumenta que, se o conhecimento é colonizado, então uma das tarefas que temos pela frente é decolonizar o conhecimento.²

Diante disso, podemos questionar: quais as implicações para museus e curadores contemporâneos, responsáveis pela interpretação de histórias contestadas e possuidores do conhecimento como matéria-prima? Como curadores e instituições de arte estão posicionados dentro da matriz colonial?

3. É importante observar que, embora Quijano cunhe o termo “colonialidade”, são muitos os escritores decoloniais que já articularam a mesma ideia. Como nota o sociólogo Ramon Grosfoguel, Quijano formula um conceito baseado nas ideias de outros indígenas e intelectuais de cor sem dar um reconhecimento adequado: “As ideias de articulação de raça como princípio organizador do sistema do mundo capitalista ou das relações de poder epistêmico, social, econômico, patriarcal, político ou cultural que permanecem hoje depois do colonialismo são um assunto que foi analisado, discutido, levantado, aprofundado e reconhecido extensivamente por autores como Frantz Fanon, W.E.B. Dubois, Fausto Reinaga, Angela Davis, Sylvia Wynter, Silvia Rivera Cusicanqui, Pablo Gonzalez Casanova, Cedric Robinson, Ali Shariati, Malek Bennabi, Ho Chi Minh, Enrique Dussel e muitos outros pensadores do Sul Global.” Ver artigo completo em “Ramon Grosfoguel: Hay que tomarse en serio el pensamiento crítico de los colonizados en toda su complejidad”. *METAPOLÍTICA*, n. 83, outubro-dezembro de 2013.

Seria possível a eles reestruturar o conhecimento e o poder, retomando a agência para aqueles que a perderam?

Para imaginar uma prática curatorial decolonial é importante definir o contexto e os parâmetros a partir dos quais surge a decolonialidade. Se a descolonização se refere ao processo sócio-histórico e atualmente concluído de independência dos poderes coloniais, a decolonialidade é um projeto ético-político e epistêmico em andamento, que busca se desvincular de estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade e que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação.

Uma breve genealogia do conceito de decolonialidade evoca tanto o trabalho de Quijano quanto o de uma série de acadêmicos, pensadores e ativistas da América Latina e, mais amplamente, do Sul Global (também nomeado como “Terceiro Mundo”), gerando uma teoria crítica a partir de uma perspectiva alternativa: dos colonizados e oprimidos.³ Esta produção tem sido considerada a mais valiosa contribuição de acadêmicos latino-americanos aos campos da teoria crítica, da filosofia e dos estudos étnicos.⁴ Assim, a decolonialidade acabou por conquistar atenção internacional, atraindo contribuições de diferentes lugares do mundo e constituindo o que foi identificado no campo do conhecimento como “movimento decolonial” ou “giro decolonial”.

O objetivo da teoria decolonial passa por reinscrever histórias e perspectivas que foram desvalorizadas, valendo-se de “exercícios radicais de des-pensar, des-disciplinar e re-educar”⁵ que reformulam questões fundamentais dos campos da filosofia, da teoria e do pensamento crítico. No domínio da teoria da arte, a principal contribuição é o termo estesia/estética decoloniais, que primeiro ganhou circulação por meio do trabalho do semiólogo argentino Walter Mignolo e de seus colaboradores. Mignolo argumenta que a estesia, um conceito da Grécia Antiga que descreve amplamente os sentidos — “uma consciência elementar não elaborada do estímulo, uma sensação de toque” —, foi absorvida no século 18 pelo conceito de estética de Immanuel Kant (1724-1804).⁶ O semiólogo sugere que a teorização que Kant fez da estética foi a operação cognitiva que marcou a colonização da estesia, já que a ênfase no belo e no sublime levou à desvalorização de qualquer experiência sensorial conceitualizada fora das categorias estéticas europeias. Ainda de acordo com Mignolo, a obra de Kant estabeleceu os padrões europeus, que então foram projeta-

4. Os “estudos étnicos” constituem um campo disciplinar surgido nos Estados Unidos como uma resposta à negligência das disciplinas acadêmicas com os marcadores de diferença social — principalmente raça, etnia e nação, mas também sexualidade, gênero. No Brasil, tais estudos concentram-se em grupos de pesquisa ou em cursos de pós-graduação, dentro de programas universitários de ciências humanas. [N. da E.]

5. Nelson Maldonado-Torres, em entrevista à Ku Leuven realizada em 2014, disponível em: https://theo.kuleuven.be/apps/centr_bevrijding_newsletter/view/145. Acesso em: 12.3.2019.

6. MIGNOLO, Walter. “Aesthesis Decolonial”. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*. v. 4, n. 4, 2011, pp. 10-25.

7. MIGNOLO, Walter e VÁZQUEZ, Rolando. “Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds/Decolonial Healings”. *Social Text*. 15 jul. 2013.

8. MALDONADO-TORRES, Nelson, 2014, *op. cit.*

9. *Altermodern* foi a quarta edição da Trienal da Tate, curada por Bourriaud e ocorrida entre 3 de fevereiro e 26 de abril na Tate Britain. [N. da E.]

dos universalmente. A estesia decolonial, contraconceito estabelecido por Mignolo, torna-se, assim, um “confronto com a estética moderna e suas consequências (a estética pós-moderna e altermoderna) para decolonizar a regulação da percepção de todas as sensações às quais nossos corpos respondem, vindas tanto da cultura quanto da natureza”.⁷

Embora Walter Mignolo não aplique sua teoria especificamente à prática curatorial, sua crítica da estética kantiana pode ser estendida ao papel autoritário que curadores e instituições de arte exercem enquanto guardiões do belo e do sublime. Os curadores, que se tornaram figuras centrais na produção cultural dentro do cânone da arte, têm o poder de decidir quais histórias serão contadas e de que maneira. Talvez a maior crítica que Mignolo faz a instituições de arte ocidentais (e também ao trabalho de outros críticos/curadores, como Nicolas Bourriaud) é que, em sua articulação de uma estética pós-moderna ou altermoderna, elas muitas vezes omitem a violência perpetrada ao longo da modernidade em nome do “progresso”, da “liberdade” e da “paz”, propagando desse modo o silenciamento de histórias suprimidas.

Uma crítica decolonial aos discursos pós-moderno e pós-colonial é que, embora ambos se concentrem em entender as consequências do colonialismo, isso é realizado dentro das estruturas da filosofia europeia, dedicando pouca atenção à investigação de problemas que surgem fora da Europa. Apesar de a teoria pós-colonial ser considerada bastante valiosa para analisar e criticar as estruturas imperiais, os adeptos dos estudos decoloniais argumentam que, ao operar dentro da academia e através de categorias geradas por europeus, a teoria pós-colonial constrói uma “crítica eurocêntrica do eurocentrismo”.⁸ Nesse sentido, Mignolo encara a tentativa de Bourriaud de proclamar uma estética altermoderna (o que ele fez com sua exposição realizada em 2009 na Tate Gallery, em Londres)⁹ como algo comparável à formulação de Weber ou à de Habermas da modernidade, cujo molde filosófico ainda “bebe das fontes do Renascimento europeu e de seu imperativo ‘secular’ do Iluminismo”.¹⁰

O pensamento decolonial, por outro lado, não é construído nem em oposição a narrativas europeias grandiosas, nem a partir delas; mas, sim, apoiado nas contribuições filosóficas, artísticas e teóricas que se originam no Sul Global. Muitos conceitos decoloniais importantes são articulados dentro do transmodernismo — movimento filosófico e cultural

10. LOCKWARD, Alanna. "Marooning the White Cube as Epistemic Disobedience: BE.BOP. BLACK EUROPE BODY POLITICS 2012-2016". Fala realizada no evento On Afrophobia: Towards Decolonial Curatorial Approaches, University of Gothenburg [Universidade de Gotemburgo] (Suécia), 18.1.2016.

11. A exposição aconteceu no Centro George Pompidou e na Grande Halle de la Villette, na França, entre 18.5-14.8.1989 [N. E.].

12. A "pluriversalidade" é um conceito usado por Mignolo que também pode ser retrçado ao encontro do texto de Enrique Dussel sobre *transmodernidade*.

13. FRANK, Chandra. "Policy Briefing: Towards a Decolonial Curatorial Practice", *Discover Society*, 3, jun. 2015. Disponível em: <https://discoversociety.org/2015/06/03/policy-briefing-towards-a-decolonial-curatorial-practice/>. Acesso em: 12.3.2019.

fundado pelo filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel —, e também no trabalho de intelectuais como os martinicanos Frantz Fanon (1925-1961) e Aimé Césaire (1913-2008), nomes que constituem sua espinha dorsal histórica. Tendo isso em mente e tomando as considerações propostas por Mignolo como dispositivo de estruturação, uma prática curatorial decolonial teria que defender uma desobediência epistêmica, substituindo ou complementando discursos e categorias eurocêntricas com perspectivas alternativas.

Nesse contexto, é difícil evitar a menção à seminal exposição de Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre* [Mágicos da Terra], realizada em 1989.¹¹ Além de atribuir um lugar de destaque a cenas artísticas desenvolvidas além do Ocidente, a mostra trazia o carimbo decolonial por incluir uma ampla variedade de histórias e cosmologias indígenas, e também por desafiar, ao longo do caminho, a noção de parâmetros artísticos globalizados, os quais lançaram as sombras do primitivismo e da etnografia sobre a produção cultural da cultura não ocidental. A exibição ilustrava o princípio decolonial de que não há uma única estética universal, mas sim uma pluriversalidade de estesia.¹²

Apesar de, desde então, muitos curadores em todo o mundo terem assumido uma política de inclusão comparável, há estruturas coloniais que persistem em nível institucional. A integração sistemática de histórias antes invisibilizadas dentro do museu provou ser insuficiente e, de fato, quando não são cuidadosamente dispostas, levam a uma *tokenização* institucional, que serve apenas para reforçar hierarquias do poder imperial. Tais condições institucionais, junto com o uso de categorias classificatórias de pouca serventia, como arte "folclórica" ou "outsider", são produtos da colonização da estesia que afetam e restringem práticas curatoriais de maneira inexorável.

A partir de minhas pesquisas na Austrália, observo uma dominância obstinada de artistas homens e brancos em museus e galerias nacionais, com demarcada segregação da produção artística não ocidental, muitas vezes alocada em espaços expositivos distintos. Como observa a curadora Chandra Frank, deve ser responsabilidade de instituições de arte e curadores criar "políticas orientadas rumo ao desmantelamento de paradigmas normativos que privilegiam determinados modos de saber, ver e fazer curadoria em detrimento de outros".¹³ Esse princípio, vale sublinhar, deve se estender além das definições binárias como colonizador/

14. A exposição ocorreu entre 4.4.1992 e 28.2.1993, no Maryland Historical Society, em Baltimore (Estados Unidos). [N. da E.]

15. A exposição, no Museum of Fine Arts Houston, Texas (Estados Unidos), aconteceu entre 20.4-27.7.2018. [N. da E.]

colonizado, ocidental/não ocidental, matizando outras esferas de desigualdade, como é o caso com a questão de gênero. Assim, discursos feministas existem dentro da estrutura decolonial, já que parte significativa dos princípios normativos da dominância masculina foram propagados pela mesma matriz de poder. Visto sob essa lógica, o dia em que museus — como o Art Gallery of New South Wales, em Sydney, na Austrália — atingirem representação igualitária de gênero na coleção exposta ficará marcado um triunfo decolonial significativo — um passo à frente para a instituição e seus curadores, artistas e público.

Expor esses vieses institucionais não é tarefa simples para curadores, pois estes trabalham do lado de dentro da estrutura. Foram frequentemente os artistas — melhor posicionados para criticar as instituições — que, trabalhando com coleções, conseguiram perpetuar alguns dos exemplos mais interessantes de desobediência epistêmica. Para Walter Mignolo, a exposição *Mining the Museum* [Minando o museu], de Fred Wilson, realizada em 1992-93,¹⁴ é um exemplo quintessencial de práxis artística decolonial. Para a mostra, Wilson incorporou objetos da coleção da Maryland Historical Society e os redispôs de maneiras que expunham as inclinações de museus em sub-representar as desconfortáveis histórias dos oprimidos. Essa forma de intervir em uma instituição de arte ofereceu um novo ponto de vista sobre a colonização, forçando os espectadores a confrontarem perspectivas abafadas de seus passados coloniais.

Outro exemplo mencionado por Mignolo é a série *Black Mirror* [Espelho negro], que continua a ser produzida pelo artista Pedro Lasch. Para a iteração de 2008 do projeto — comissionado pelo Nasher Museum of Art para acompanhar a exposição *blockbuster El Greco to Velázquez* [De El Greco a Velázquez] —,¹⁵ Lasch selecionou dezesseis figuras pré-hispânicas da coleção permanente do museu e posicionou-as em plintos, com as costas para o público. Na frente de cada uma das peças, grandes placas refletoras de vidro preto atuavam como espelhos, como se as figuras indígenas estivessem contemplando silenciosamente suas próprias existências. Observando mais de perto, atrás das superfícies refletoras, um conjunto distinto de imagens — pinturas da era colonial europeia — também podiam ser vistas. Assim, em um único plano, indigeneidade, colonialidade e o próprio sujeito colidiam, implicando o público por meio de seus reflexos em movimento.

Tanto o trabalho de Lasch quanto o de Wilson envolvem a seleção de itens de coleções preexistentes (comparáveis à abordagem de um curador institucional) para levar além a pauta decolonial. Também o artista australiano Brook Andrew criou uma série de projetos que se baseava em coleções de museus, sendo ele próprio um ávido colecionador que, em seus projetos recentes, combinou arquivo pessoal com objetos obtidos de instituições colaboradoras — como o Museum of Contemporary Art Australia, o Powerhouse Museum e o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Com cada uma delas, o artista sugere novos significados, seja propondo leituras alternativas do passado, seja desafiando a suposta neutralidade do arquivo. O trabalho de Andrew é prova de que reenquadrar ou recontextualizar objetos pode ser uma poderosa ferramenta decolonial em curadoria. De caráter similar, a série *Rearranging Our History* [Reorganizando nossa história], de Tony Albert, realizada entre 2002 e 2011, extrai seu poder da recontextualização de um tipo diferente de arquivo: lembranças *kitsch* e itens da cultura popular que representam culturas indígenas na Austrália, reunidos por Albert ao longo dos anos. Embora esses objetos possam parecer ingênuos ou inofensivos quando isolados, sua toxicidade vem à tona quando se encontram reunidos.

No contexto decolonial latino-americano, houve algumas tentativas curatoriais de representar essa estética, as quais, porém, parece-me, vieram a se provar insuficientes. Uma exposição sobre o tema, no Museo de Arte Moderno de Bogotá, foi seguida por outra, acompanhada de uma oficina, em 2011 na Duke University (Durham, Estados Unidos), a qual expandiu a anterior ao incorporar participantes do Leste Asiático ao diálogo. Tais exposições foram bem-sucedidas na definição de uma nova estrutura teórica e histórica, mas falharam em identificar o modo como as práticas artísticas podem vir a se encaixar nessa mesma estrutura para além de uma conexão bastante óbvia com a colonialidade.

Considerando, de uma perspectiva curatorial, os exemplos citados, não há uma mudança epistêmica significativa no processo de curadoria. As exposições não parecem fazer justiça às ambições da teoria crítica ou, pelo menos, falham em ilustrar sua amplitude e complexidade. Como visto, a maioria dos artistas incluídos são homens, e todas as premissas elencadas pela decolonialidade parecem ser reduzidas a trabalhos que fazem referência direta ao colonialismo, distorcendo o formato rumo ao didático e ilustrativo,

16. Os artistas participantes eram Francis Alÿs, Bruce High Quality Foundation, Tania Bruguera, Jimmie Durham, Kendell Geers, Cristina Lucas e Rivane Neuenschwander.

com dificuldade de “absorver” a arte não ocidental e os discursos do Sul Global no contexto do museu. Talvez isso tenha a ver com o fato de que Mignolo não é especialista em história ou crítica de arte e, assim sendo, sua análise das estratégias usadas pelos artistas e pela abordagem curatorial acaba por ser estreita.

Em minha opinião, o exemplo mais interessante de uma estratégia curatorial radical e ilustrativa do éthos decolonial, é o programa de Cuauhtémoc Medina para a Bienal do PAC Murcia, na Espanha, *Dominó Caníbal* [Dominó caníbal], realizado em 2010. Para essa série de exposições monográficas realizadas ao longo de um ano foi solicitado a cada artista que começasse sua própria mostra a partir do trabalho de seu predecessor ou predecessora, acrescentando, removendo ou modificando algo da exposição anterior, “canibalizando” os esforços prévios. Assim, Medina rompeu com a convenção curatorial, usando um contramodelo como dispositivo estruturante central. Historicamente, Medina posiciona sua bienal dentro de um contexto transmoderno, que reconhece a complexidade geopolítica da construção de memória no período pós-colonial:

Meu ponto de partida é a operação do jogo de dominó, que é um ponto de produção transcultural bastante disseminado. Baseado em jogos de dados chineses, ele foi então levado à Itália, de onde se espalhou para o Novo Mundo com as colonizações espanholas e portuguesas, tornando-se bastante popular na América Latina. De um ponto de vista histórico, isso reflete a rota migratória do jogo, de Catai para o Caribe, passando pelas rotas europeias do início do capitalismo; trata-se de um mapa do processo histórico que levou ao mundo moderno. Além disso, o efeito dominó se refere à cadeia de momentos históricos e de argumentação que definem os vínculos entre colonização, pós-colonialismo e globalização capitalista.

Dominó Caníbal é uma rebelião epistêmica que ignora o modelo tradicional de bienal e transfere o poder da instituição e da curadoria para os artistas. Além do mais, o equilíbrio igualitário de gênero e a origem geográfica diversa na seleção de artistas está de acordo com a pauta decolonial.¹⁶ Como observa Medina: “Isso não se baseia

17. MEDINA, Cuauhtémoc. Texto curatorial de *Dominó Canibal*, Sala Verónicas, Proyecto de Arte Contemporáneo Múrcia, Espanha, 2010.

18. THORNE, Sam. "Dominó Canibal". *Frieze.com*. 1 abr. 2010. Disponível em: <http://frieze.com/article/dominocanibal>. Acesso em: 12.3.2019.

em nenhuma autonomia ou identidade individual, e sim em uma negociação contínua de linguagens, materiais e estéticas".¹⁷ No mais, há também a alusão ao "Manifesto Antropófago" do poeta brasileiro Oswald de Andrade, de 1928, no qual ele descreve a convergência de influências estrangeiras no Brasil como uma espécie de canibalismo cultural, que dá origem a algo novo e único. Ao usar a antropofagia como princípio essencial e modelo de referência, Medina favorece um ponto de vista alternativo, não europeu, ao mesmo tempo em que acena para uma condição cultural experienciada pelo mundo colonizado na "busca itinerante por suas origens".¹⁸

Muito embora todas essas instâncias sejam passos cruciais rumo à cura da ferida colonial, a decolonialidade não se limita a acadêmicos e curadores. Trata-se de uma convocatória cultural à luta, um convite para rearticular nossa experiência coletiva do passado, questionando seu peso e seus vieses, na esperança de que, a cada passo adiante, possamos extrair cada vez mais sentido de nossa condição e contribuir para a possibilidade de um mundo sem colonialidade: o mundo de outra maneira.

IVAN MUÑIZ REED é curador independente, escritor e pesquisador com ávido interesse por práticas latino-americanas e australianas e pelos discursos artísticos do Sul Global. É curador associado (antigo diretor e membro fundador) da agência The Curators' Department, baseada em Sidney, e atuou como curador assistente no Museum of Contemporary Australia. Seus projetos recentes incluem *Yoshua Okon: Octopus*, no Artspace, em Sidney, e *Repertoires of Contention: Tony Garifalakis & Joaquin Segura*, na Gertrude Contemporary, em Melbourne. Atualmente, vive em São Francisco, na Califórnia, onde conclui seu doutorado em estética decolonial.

ICONOCLASISTAS (Buenos Aires, Argentina, 2006) é um duo de artistas formado por Julia Rislér e Pablo Ares. Seu trabalho é dedicado à criação de dispositivos colaborativos de pesquisa, ao mapeamento coletivo itinerante, a cartografias críticas e a recursos gráficos de código aberto.

Traduzido do inglês por Daniel Lühmann

MAASP

ORGANIZAÇÃO

Amanda Carneiro

COM A COLABORAÇÃO DE

André Mesquita
Yaiza Hernández Velázquez

DESIGN GRÁFICO

Bárbara Catta

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Bruno Rodrigues
Isabella Rjeille
Mariana Trevas

PRODUÇÃO EDITORIAL

Amanda Negri
Jacqueline Reis
Lívia Gijón
Marina Moura
Marina Rebouças
Nathalia Aragão
Sabrina Oliveira

PREPARAÇÃO E REVISÃO

Bruna Wagner
Cecília Floresta

Afterall

DIRETORES DO EDITORIAL E CENTRO DE PESQUISA

Charles Esche
Mark Lewis

DIRETORA DE PUBLICAÇÕES

Caroline Woodley

ORGANIZAÇÃO

Ana Bilbao
Charles Esche
Anders Kreuger
Ute Meta Bauer
David Morris

ASSISTENTE DE PESQUISA

Rose Thompson

COORDENADOR DO PROGRAMA

Beth Bramich

REVISOR

Janine Armin

Arte e descolonização é um projeto de longo prazo coordenado por André Mesquita e Mark Lewis e que apoia o desenvolvimento de pesquisas realizadas pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP); e pelo Centro de Pesquisa *Afterall*. Esta colaboração tem o apoio da British Academy e da Universidade de Artes de Londres.

EDIÇÃO 2019 © Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e os autores