

Giovana Vespa

A decolonialidade não tem fórmula



A decolonialidade não tem fórmula

Giovana Vespa¹

Ao falarmos em políticas de reparação, fica claro que a necessidade de criação e existência de tais ações provêm das relações assimétricas de poder. Sabemos que o mecanismo estrutural que privilegia um ser humano considerado padrão, se faz vigente há muito tempo nas entranhas do circuito artístico. E é necessário que as instituições que a compõem realizem a autocrítica de seus legados colonizados, e de suas estruturas excludentes.

Compreendendo através de Donna Haraway que o ato de tomar consciência de classe, raça e gênero é uma “conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado”². Procuo fugir de um lugar universal e me localizo neste texto para que você, leitor, saiba de onde falo³, e me coloco como um sujeito específico.

Fica claro aqui, que minha produção de discurso está posicionada e assim como questiono meu lugar de branquitude e racismo, pretendo aqui levantar questionamentos sobre as contradições presentes na sociedade e reproduzidas na instituição *arte*. Crio aqui um discurso por

1 Licenciada em Artes Visuais pela Escola de Música e Belas Artes, atualmente é residente em gestão pública pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Pesquisadora sobre as temáticas de gênero, feminismo pós-estruturalista e arte contemporânea.

2 HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org. e trad.) Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 47.

meio de palavras, e desta mesma forma, uma obra de arte, exposição ou pensamento curatorial são em si, discursos. Em todos esses discursos, reside o esforço da partilha e da política, seja ele conservador ou contestatório.

A artista e pesquisadora Grada Kilomba, em *A Máscara*, explana “cinco diferentes mecanismos de defesa do ego pelos quais o sujeito branco passa a fim de ser capaz de ‘ouvir’, isto é, para que possa se tornar consciente de sua própria branquitude e de si próprio(a) como performer do racismo”⁴. Eles são recusa, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação.

Um museu ou instituição de arte que aceita seu lugar – estruturalmente colonialista – e se propõe à descolonização, em muito se assemelha com esse processo descrito por Kilomba, de uma pessoa branca aceitando seu lugar de branquitude e se propondo a desconstruir seu racismo.

A reparação, último ponto descrito por Grada Kilomba nessa trajetória, é a tentativa de reforma e até mesmo restituição do mal historicamente causado “através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios”⁵. É nesse último passo que começa o trabalho. É preciso se dispor a mudanças estruturais, questionar cada parte que nos compõe como indivíduo ou instituição.

Mas por que falarmos sobre reparação no âmbito da arte contemporânea? Giorgio Agamben faz uma distinção interessante do que chamamos de contemporâneo. Fugindo de uma perspectiva linear do tempo de produção e acontecimento, o filósofo assinala que o contemporâneo não é necessariamente todo o fruto do tempo em que se vive, mas o que questiona a conjuntura do momento.

“A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”⁶. Gostaria de apontar aqui, como o ato de reparação histórica e social é próprio do contemporâneo, pois o presente já nos é arcaico⁷ e a intenção de rever os modos de operação habituais é justamente mudar – de maneira estrutural – o futuro.

A lógica da modernidade já não faz sentido, os valores universais de progresso, autonomia e comunicabilidade da arte por mais que ainda ressoam no sistema, já não são suficientes. É preciso descolonizar os museus e espaços de arte. Walter Dignolo defende o engendramento dessas ações, “uma das tarefas que temos em nossa frente é comprometer-se com projetos decoloniais, aprender a desaprender os princípios que justificaram museus e universidades,

3 Mulher, branca, cis e lésbica.

4 KILOMBA, Grada. “The Mask” In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010. Tradução: Jéssica Oliveira de Jesus.

5 KILOMBA, G. Op.cit. p. 180.

6 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009. p. 59.

7 AGAMBEN, G. Op. cit. p. 60.

e formular um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana para além da sagrada crença de que a acumulação é o segredo para uma vida decente”⁸.

Mignolo exemplifica esse ato de descolonização por meio do trabalho do artista Fred Wilson, que em uma instalação/curadoria chamada “*Mining the museum: an installation*”, rearranja os objetos históricos do museu de arte contemporânea de Baltimore, de maneira crítica. Nessa mostra, por meio de uma desobediência epistêmica, Wilson aproximou objetos de memória que eram pertencentes à alta sociedade com outros utilizados no tratamento das pessoas escravizadas⁹. A reformulação feita pelo artista agrega camadas de significados aos objetos, e questiona a maneira como são comumente expostos nos espaços museais.

O museu desde sua criação acumula significados e status estratificantes dentro na dinâmica social do ocidente. E são essas “expectativas naturalizadas” sobre os espaços de arte que formam a colonialidade do “ser, do sentir (*aesthesis*) e do saber (epistemologia)”¹⁰. O *modus operandi* é o que precisa ser atualizado. A reparação não é apenas uma sensação, é o esforço para mudar esta realidade, é agir sobre a desigualdade e fazer o máximo para buscar a instituição de direitos e acessos. Inverter a realidade do espaço de arte elitista, desconfortável e inatingível.

Para o curador e pesquisador Okwui Enwezor, “sem dúvida, as questões contemporâneas das práticas curatoriais são bastante cientes dos usos (e usufrutos) das ficções de uma cisão entre passado e tradição para produzir narrativas de várias histórias inventadas do moderno e contemporâneo”¹¹. No entanto, havemos de questionar se as políticas representacionais (das quais museus e exposições já se utilizam) podem realmente mudar o cenário cultural, a representação por si só inclui novos sujeitos ao debate da arte?

O pesquisador e professor Wayne Modest tem realizado ações e estudos sobre a descolonização no espaço museal. Por meio da prática nas instituições¹² que integra, organizou como resultado do seu constante trabalho, uma publicação intitulada *Words Matter*¹³, que funciona como um guia às instituições, que ressalta a necessidade da prática museológica se atentar às palavras utilizadas nas exposições e descrições de acervo, repensando as mudanças de significados e alternativas mais atuais. Nessa coleção de textos, diferentes perspectivas e discussões são levantadas, e por fim propõe-se um glossário de termos atualizados por meio de um olhar decolonial.

Em uma palestra sobre o tema¹⁴, Modest explica que para a realização desse material, a equipe do *Tropenmuseum* de Amsterdã propôs no espaço expositivo uma conversa aberta com o público, e que os resultados

8 MIGNOLO, Walter. *Aiethesis Decolonial*. In: Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte. In: vol. 4, n. 4. Colômbia, 2010.

9 obra *Metalwork* 1793 – 1880, de 1992.

10 MIGNOLO, Op. Cit. p.18.

11 ENWEZOR. Okwui. *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*. In: *Research in African Literatures*. Vol. 34, n.4. Indiana University Press, 2003. p.71.

12 Wayne Modest é diretor do projeto *Research Center of Material Culture*. Professor em *Vrije Universiteit*, Amsterdam. Foi diretor do departamento de curadoria no *Tropenmuseum*, Amsterdam; do *Horniman Museum* em Londres, e diretor dos museus de História e Etnografia em Kingston, Jamaica.

13 Disponível em: materialculture.nl/en/publications/words-matter

obtidos estão e continuam em constante construção. Para o pesquisador, o movimento e a disposição dos espaços de arte para a descolonização são um trabalho árduo e desconfortável. Pois deve compreender que uma instituição também funciona como uma engrenagem da violência epistêmica e da exclusão. O esforço para mudar esta realidade é um compromisso com o desconforto, onde o horizonte de toda a conduta é a equidade. Na prática de reparação histórica ou da descolonização não se pode temer o erro. Errar é parte essencial em qualquer processo de aprendizagem, e construção de novas maneiras de existência. É necessário desaprender o aprendido¹⁵, rever estruturas coloniais – inscritas nos acervos históricos – que formaram a ideia que se tem de arte e museu até os dias atuais.

A não existência de discursos e pessoas socialmente subalternizadas nos espaços de poder na arte pode ser explicada como consequência do cenário maior, conjuntural. E que na luta por direitos humanos básicos não se tem muito espaço para o desenvolvimento e pesquisa artística. Por isso, é conveniente frisar aqui que políticas de reparação – dentro da dinâmica social capitalista – precisam de investimento financeiro (prêmios, bolsas e patrocínios). Proporcionar sustentação para que artistas e curadores de realidades menos favorecidas e com perspectivas menos elitizadas tenham a liberdade e possibilidade de criação. A colonialidade do sistema da arte também está na negação em posicioná-la autônoma aos processos econômicos, pois tanto para a produção quanto para o alcance de visibilidade, esses processos da arte estão de formas variadas atreladas ao capital e às políticas internacionais. O comissionamento financeiro de artistas/curadores/teóricos é política de reparação, é ativação de produções pujantes que emergem de realidades subalternizadas.

O artista Luis Camnitzer¹⁶ tece uma crítica ao tratamento do sistema da arte, para com os sujeitos que ele chama de “artistas da colônia”. Esses artistas teriam três opções de existência dentro do sistema tradicional da arte: seguir o “estilo internacional” (que em nada se diferencia do ocidental), aderir a um tipo de “folclorismo regional” (que fetichiza as estéticas e subjetividades) ou se sujeitar a um conteúdo de engajamento político com uma função didática ao público (suprimindo a liberdade de criação do artista). As três opções levantadas por Camnitzer são claramente pessimistas, caminhos que levam apenas à manutenção do sistema colonial. É preciso atentar a essas questões, para que o movimento de descolonização não sirva apenas à manutenção de um *status quo* falido e problemático.

Se dessa forma, simplesmente convenciamos estéticas dissidentes e contestatórias à velha lógica institucional, é possível cair no efeito de espetacularização das subjetividades expostas, fazendo museus e exposições se tornarem peças importantes apenas na indústria cultural

14 MODEST, Wayne. Seminário: Descolonizar os museus: isto na prática...? As políticas do *Tropenmuseum* (Amsterdã) e uma reflexão sobre o caso português. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Disponível em: acessocultura.org/descolonizar-os-museus-isto-na-pratica/

15 MIGNOLO, W. Op.cit. p. 18.

16 A arte como atitude, entrevista de Luis Camnitzer a Cayo Honorato. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 16, nº 27, nov. 2009.

do turismo. Os museus são dispositivos que criam subjetividades que podem servir tanto para dominá-las quanto para subverter estas lógicas de poder e dominação. Por isso, dar valor somente a produções que sejam tematizadas dentro de uma realidade subalternizada pode ser uma monetização simplista e redutora de identidades complexas.

Mignolo também fala desse possível perigo existente na tentativa de descolonização dos sujeitos da arte¹⁷, que podem ser cooptados e achatados em seus significados e representações. Esse posicionamento relega aos sujeitos dissidentes um encargo de “exterior necessário” que serve à manutenção da hegemonia, e por consequência, caindo em um novo formato de colonialismo.

Para a artista e crítica de arte Jota Mombaça,¹⁸ esse processo de descolonização deveria partir das contradições já existentes (como essas levantadas por Camnitzer). A pensadora reflete sobre a absorção despotencializadora da cultura e formas de produção simbólica da população negra. Esse procedimento especulativo por parte do sistema é nomeado pela autora como “plantação cognitiva”, que traduz a impressão de juízos de valores neoliberais e coloniais nas subjetividades subalternizadas. Para Mombaça, esse olhar atento a um movimento de recolonização “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, a descolonização de um museu não seja ainda inteiramente palpável, mas traçar um novo caminho e ética institucional é urgente. Isto é, não existe uma resposta simples ou caminho pronto, mas incongruências que podem e devem ser repensadas a partir de uma lógica decolonial.

Como nos mostrou Wayne Modest, parte desse trabalho de descolonização e reparação histórica se dá não apenas nas escolhas curatoriais do museu, mas também na preocupação com a pluralidade, envolvimento e conforto do público que visita. É impossível ignorar anos de construção de uma identidade museal onde poucas pessoas se sentem parte dos espaços de arte e cultura.

O museu precisa se comunicar. Por muito tempo, a não-comunicação com o público foi a máxima na maioria dos espaços de arte. Nessa lógica, o visitante deve entrar em uma mostra, apreciar sem explicações, compreender e se conectar por si próprio com o material apresentado. A ideia de suficiência do olhar para a experiência com o objeto de arte faz perpetuar a noção do espaço do museu como supressivo e dedicado a entendedores. Para construir um ambiente confortável e aberto a debates mais plurais, o público precisa ser incluso na conversa. Ser compreendido não como um consumidor passivo do conteúdo, mas um participante ativo nas discussões ali levantadas.

17 MIGNOLO, W.
Op.cit. p. 20.

18 JOTA, Mombaça. A
plantação cognitiva.
São Paulo: MASP
Afterall, 2020.

A exposição de acervo do MAC-PR *Pequenos gestos: memórias disruptivas*¹⁹, com curadoria de Fabrícia Jordão, (a qual pude acompanhar de perto como estagiária do setor educativo do museu na época) realizou esse movimento de aproximação do público por parte da instituição. A mostra propunha reconstruir narrativas da história brasileira, por meio de uma organização específica das obras do acervo. A ação de desobediência epistêmica anticolonial não se encerrou aí, algumas ações curatoriais apontaram para o intuito de dispor o máximo de informações possíveis sobre o discurso ali construído, de maneira clara e didática ao público.

19 A mostra teve abertura em 2019 e após a pandemia do novo coronavírus passou a ser disponível em ambiente virtual. Catálogo e informações disponíveis em: mac.pr.gov.br

Uma das estratégias utilizadas pela curadoria para aumentar a qualidade de comunicação com o público – assim como no projeto de Modest – foi um glossário. Os textos curatoriais tinham a intenção de inserir no espaço expositivo algumas palavras atualizadas a um vocabulário decolonial. Mas ao mesmo tempo, tais terminologias nem sempre são usuais ao público geral do museu, e poderiam não estabelecer a conexão desejada. Para isso, breves significados explicativos seguiam os escritos curatoriais, destacando assim a importância da presença destas palavras e significações no contexto.

Outras medidas de aproximação ao público foram trabalhadas na mostra também, como excertos dos próprios artistas ou críticos de arte nas etiquetas. Tais ações funcionam como um esforço de prolongamento do museu em direção ao público. As mediações realizadas em espaços de arte devem ter também, de maneira intrínseca em sua prática, essa função decolonial de engajar o visitante para dentro da conversa ali proposta. A prática da educação museal, muitas vezes confundida a uma espécie de “guia de turismo” dentro do espaço de arte, deve também trabalhar como engrenagem do processo descolonizador, pois se aliada à preocupação de descolonização pode ser o acesso para a pluralização e democratização das proposições do museu.

A prática decolonial com o intuito central de reparação deve se alastrar por todas as frentes nas instituições de arte, pensando não somente o conteúdo e forma dos discursos que são ali apresentados, mas aproximando e conversando com o público. Se preocupando em tornar o espaço de arte vivo, plural e inclusivo. Todos esses fatores aqui citados integram o início de um possível plano para uma descolonização dos dispositivos de arte, e dependem da insistência de ação e criação de realidades originais e anticoloniais.