

MUSEUS NO HORIZONTE COLONIAL DA MODERNIDADE GARIMPANDO O MUSEU (1992)¹ DE FRED WILSON²

Walter Mignolo³

Simone Neiva Loures Gonçalves

Gisele Barbosa Ribeiro⁴

309

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Resumo

Argumentarei aqui que os museus do mundo moderno/colonial (isto é, o modo de vida, os princípios econômicos, as estruturas políticas e os modelos de subjetividades originados no século XVI com o surgimento dos circuitos comerciais atlânticos) tiveram e ainda têm um papel particular a desempenhar na colonização do conhecimento e dos seres. As perguntas são então: (1) como descolonizar o museu e (2) como avaliar qual opção descolonial os museus podem fazer ao reorientar obras (por exemplo, de modo resumido, reproduzindo a retórica da modernidade e a lógica da colonialidade, ou entrando em um espírito de desobediência epistêmica e estética desfazendo o que os museus fizeram na história moderna/imperial: aprender a desaprender e a fazer os museus atuarem na descolonização do ser e do conhecimento).

Abstract

I will argue here that museums in the modern/colonial world (that is, the way of life, economic principles, political structures, and models of subjectivities that originated in the sixteenth century with the emergence of the Atlantic commercial circuits) had and still have a particular role to play in the colonization of knowledge and of beings. The questions then are (1) how to decolonize the museum and (2) how to assess what a decolonial option reorienting the work museums can do (e.g., in a nutshell, reproducing the rhetoric of modernity and the logic of coloniality or entering in a spirit of epistemic and aesthetic disobedience undoing what museums did in modern/imperial history: learning to unlearn and to enact museums for decolonization of being and of knowledge).

1 A presente tradução referencia a versão MIGNOLO, Walter. *Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)*. In: WILSON, Fred; GLOBUS doro (ed.). *Fred Wilson, a critical reader*. London: Ridinghouse, 2011.

2 Fred Wilson é um artista americano. Descreve-se como um descendente de "Africanos, nativos americanos, europeus e Ameríndios".

3 Walter Mignolo é semiótico e professor argentino da Universidade de Duke. Reconhecido por a sua produção acadêmica em torno da questão colonial e geopolítica do conhecimento

4 Tradutoras: Gisele Barbosa Ribeiro é pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Simone Neiva é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Cidade da Universidade Vila Velha.

Desobediência Epistêmica e Estética:

Sobre a Modernidade/ Colonialidade e a Opção Descolonial

Quanto à colonização do conhecimento, lembre-se que, ao mesmo tempo em que a Europa acumulava dinheiro por meio da extração de ouro e prata no século XVI e por meio da exploração das plantações caribenhas e do comércio de escravos em massa no século XVII, a Europa também acumulava significado. Museus e universidades foram e continuam sendo duas instituições cruciais para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres. Com isto, falo de um certo ideal de sujeito da subjetividade que, em suas manifestações extremas, você pode ver hoje na televisão, no marketing e na publicidade no New York Times ou em qualquer revista equivalente ou nos principais jornais do mundo. Há um horizonte de expectativas impulsionado pela vontade de possuir (carros, relógios, roupas de marca, e o que mais você pensar) e ser magro, ter uma certa aparência, perder peso, não pensar em si mesmo, exceto em termos de ser bem sucedido; e ser bem sucedido significa comprar um certo tipo de relógio e de carro, determinadas roupas e responder a um determinado visual. Em poucas palavras, estar de acordo com o modo como você gostaria de ser visto em uma sociedade direcionada para o mercado. Isso é o que quero dizer com colonização do ser. A escravidão no século XVI foi uma outra forma de colonizar seres, e ainda está em vigor hoje em uma escala global.

Uma das tarefas que temos diante de nós é engajar-nos em projetos descoloniais, aprender a desaprender os princípios que justificam museus e universidades, e formular um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana, além da crença sagrada de que a acumulação é o segredo para uma vida decente. Agora, uma vez que analiticamente desvendarmos os papéis colonizadores do museu, o que vem a seguir? A descolonização, é claro, e a descolonização do museu devem ocorrer tanto nos estudos acadêmicos quanto nas exposições e performances do museu. Como os museus podem contribuir para a descolonização do conhecimento, em um meio ou sendo parte de um meio onde a mídia opera em pleno modo de colonização (com exceção da mídia independente), e onde as universidades se tornam cada vez mais corporativas, perdendo espaço para o pensamento crítico e descolonizador?

Vou detalhar algumas dessas ideias ao considerar a instalação de Fred Wilson de 1992, *Mining the Museum* (Garimpando o Museu) como um caso exemplar de uma perspectiva descolonizadora, e meu próprio argumento, por um lado, apoiará a exposição e, por outro, continuará seu trabalho no domínio do estudo acadêmico. *Mining the Museum* é, de fato, um exemplo de desobediência epistêmica e estética.

Quero colocar em primeiro plano os paralelos e as cumplicidades entre a acumulação de dinheiro e a acumulação de significado no mundo moderno/colonial. O museu, como uma instituição ocidental, é um exemplo paradigmático de tal confluência. A “acumulação de dinheiro” é uma metáfora para o capitalismo, e a “acumulação de significado” é uma metáfora para a cosmologia ocidental desde a Renascença, construída sobre as línguas e categorias de pensamentos

gregos e latinos.

Por favor, tenha em mente estas três expressões: colonialidade do poder; colonialidade do conhecimento; e colonialidade do ser. Passarei por alguns casos específicos primeiro e retornarei depois a estas três expressões e ao elemento central do meu argumento.

Museus, Acumulação de Significado e Acumulação de Dinheiro

Vamos começar com a definição da palavra “museu”. Considere este relato:

Museu: 1615, “edifício da universidade em Alexandria,” do latim. *museum* “biblioteca, estudo,” de grego. *mouseion* “lugar de estudo, biblioteca ou museu,” originalmente “um assento (trono/altar) ou santuário das Musas”. Primeiro uso em referência às instituições inglesas foi o de bibliotecas (ex. o Museu Britânico); sentido de “construção para exibir objetos” foi registrado pela primeira vez em 1683 (Dicionário Etimológico Online). *Museum* no mundo ocidental está estreitamente relacionado à *Universidade*.⁵

A instituição que chamamos hoje de universidade começou a tomar forma em Bolonha no final do século XI, quando os mestres da gramática, da retórica e da lógica começaram a dedicar-se à lei.

Mas, como tudo o mais, museus e universidades, como instituições de aprendizagem, foram tomados pelas mudanças radicais do século XVI. Que mudanças foram essas? Basicamente, a reorganização da Europa Ocidental (da Itália à Península Ibérica e da França e da Alemanha à Grã-Bretanha e a Holanda). Estes são os lugares onde a ideia de Europa como civilização ocidental foi inventada. Museus e universidades entraram rapidamente na esfera do capitalismo – como o conhecemos hoje. A retórica da modernidade (a marcha triunfal da história para um futuro melhor para a humanidade) baseada em um museu como acumulação de significado, muito parecido com as enciclopédias. No entanto, como os museus surgiram durante o Renascimento, eles também foram ligados à lógica da colonialidade (a necessidade de converter e civilizar os habitantes do planeta que ainda estavam fora da história, os bárbaros e os primitivos). Consequentemente, os museus seguiram duas direções complementares na acumulação de sentido: um tipo de museu documentou e consolidou a genealogia da história europeia. Museus de arte foram e ainda são a epítome desta direção. O segundo tipo foi o museu etnográfico e natural, que documentou “outras culturas”, incluindo sua arte. Quanto à universidade, vale mencionar que a Universidade Europeia que teve início em Bolonha foi seguida por instituições semelhantes em Salamanca e depois em Coimbra; e, no século XVI, foram criadas a Universidade de Santo Domingo, a Universidade de México, a Universidade de Lima e a Universidade de Córdoba, na Argentina. Em

5 Dicionário Online de Etimologia. <http://dictionary.reference.com/browser/museum>.

Museus no Horizonte Colonial da Modernidade.

Garimpendo o Museu (1992) de Fred Wilson

1636, a Universidade de Harvard foi fundada. Todas essas universidades eram ao mesmo tempo modernas e coloniais – modernas porque eram os pilares da própria autodefinição da modernidade; e coloniais porque se tornaram uma instituição crucial para a colonialidade do conhecimento e do ser. Sofisticadas instituições de aprendizado existentes entre os Astecas, Maias e Incas foram rejeitadas, corrompidas e substituídas por um sistema de educação ocidental. Em Santo Domingo, com a população indígena aniquilada, a universidade tornou-se uma instituição para a educação de crioulos⁶ de descendência espanhola e, ocasionalmente, de mestiços. O museu não era uma instituição nas colônias, mas sim na metrópole.

Foi na metrópole que surgiu um novo tipo de museu. Franz Boas o descreveu como o museu etnográfico. Ou seja, os museus começaram a ser divididos basicamente em dois tipos: os museus que contribuíram para a construção da história interna e identidade da Europa (das antiguidades gregas e romanas à pintura e outros artefatos); e os que se concentraram na história externa à Europa: das colônias e dos estrangeiros, como os Chineses, que nunca foram colonizados, mas cuja história não fazia parte da história européia. O museu etnográfico de Boas é de fato o exemplo mais marcante das mudanças radicais no acúmulo de significado do século XVI, quando a Europa capitalizou tanto o significado de sua história interna quanto o significado das histórias do(s) “Outro”(s). Existe uma interessante sobreposição entre o museu etnográfico e o museu de história natural. Considere o exemplo do *Field Museum* em Chicago.

O *Field Museum* foi incorporado em 16 de setembro de 1893 – um ano após a celebração do quarto centenário da descoberta de América – como *The Colombian Museum of Chicago* (Museu Colombiano de Chicago). Seu propósito, a literatura do museu nos diz, era “a acumulação e a divulgação do conhecimento, e a preservação e da exibição de objetos que ilustram a arte, a arqueologia, a ciência e a história.” Em 1905, o nome foi mudado para *The Field Museum of Natural History* (Museu de História Natural Field). A razão da mudança, também registrada na literatura do museu, ocorreu para “homenagear o primeiro grande benfeitor do Museu, Marshall Field, e para refletir melhor seu foco nas ciências naturais.” Em 1921, o museu mudou sua localização original em *Jackson Park* para seu local atual em *Chicago Park District*, uma propriedade no centro da cidade, onde faz parte de um campus de museus à beira do lago que inclui o Aquário John G. Shedd e o Planetário Adler.

Estas três instituições são consideradas entre as melhores do seu tipo no mundo e juntas anualmente atraem mais visitantes que qualquer lugar comparável em Chicago. Além disto o *The Field Museum* é também um lugar de observação, onde objetos etnográficos e de história natural podem ser observados microscopicamente e onde se podem encontrar exposições sobre civilizações não-ocidentais “naturalmente” consideradas como parte da história natural. Assim, em uma narrativa muito “natural”, o observador é retirado de um museu que celebrava a descoberta de Colombo por meio da arte, da arqueologia, da ciência e da história, para a história natural, onde as vítimas das ambições de Hernán Cortés foram relegadas às exposições das Antigas Civilizações. Além

6 N.T. Crioulo - pessoa de raça branca, nascida nas mais antigas colônias europeias (Antilhas, ilha Bourbon etc.). Outrora, negro nascido na América; atualmente, qualquer homem negro. Dicionário Aurélio. Curitiba: Editora Positivo, 2018.

disso, o museu foi transferido para que ficasse ao lado do lago, assim estaria bem acompanhado pela história natural: o Aquário e o Planetário.

Quando, ao contrário, vemos o website e para a literatura do Instituto de Arte de Chicago, encontramos imagens como “Rua de Paris em um dia de chuva” (1876-7) de Gustave Caillebotte. Ou seja, nada a ver com etnografia e com história natural, mas sim com arte e civilização.

O papel dos museus em um mundo corporativamente dirigido e a Opção Descolonial

Quando Fred Wilson fez uma instalação na Sociedade Histórica de Maryland em 1992, ele abalou o mundo dos museus. Co-patrocinado pela Sociedade Histórica e pelo Museu Contemporâneo, *Mining the Museum* não envolveu obras de arte feitas pelo artista; em vez disso, envolveu a reinstalação de itens da coleção da sociedade histórica de modo que fossem reconsiderados por nós.⁷

Em *Cabinetmaking* (Marcenaria), ele exibiu um conjunto de quatro cadeiras antigas maravilhosas, provavelmente do século XIX, pertencentes a ricas famílias de Baltimore. As cadeiras foram arranjadas de modo que poderíamos imaginar uma audição de piano durante uma noite de primavera. Os convidados imaginários daquela festa estariam elegantemente sentados nas cadeiras, como se estivessem assistindo um renomado pianista, ou talvez um poeta da distinta elite de Washington DC. Em vez disso, para o entretenimento dos convidados, Fred Wilson colocou um tronco de açoite, um presente do Conselho Prisional da Cidade de Baltimore para a Sociedade Histórica de Baltimore (fig. 1).



Figura 1. Fred Wilson, *Mining the Museum: Cabinetmaking*

(Garimpendo o Museu: Marcenaria),

The Contemporary Museum e Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-3

7 Jennifer A. González dedicou um excelente capítulo e uma visão geral das instalações de Fred Wilson que apresentam sintonia com o argumento que o autor desenvolve neste texto. Veja a Parte V abaixo. *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art* (Do Sujeito à Exposição: Reformulação da Raça na Instalação de Arte Contemporânea). Cambridge: MIT Press, 2008, pp. 64-119.

Museus no Horizonte Colonial da Modernidade.

Garimpendo o Museu (1992) de Fred Wilson

Alguns dos mais impressionantes e mais comentados cenários na mesma linha de *Cabinetmaking* estavam na vitrine intitulada *Metalwork* (Trabalhos com Metal) 1793-1880. Nesta vitrine, ele colocou copos e jarros de prata ornamentado foram colocados ao lado de um par de grilhões de ferro para escravos (fig.2).



Figura 2. Fred Wilson, *Mining the Museum: Metalwork* 1793-1880

(Garimpendo o Museu: Trabalhos com Metal 1793-1880),

The Contemporary Museum e Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-3

Uma sala da exposição, em particular, foi intitulada *Modes of Transport* (Modos de Transporte), 1770-1910. Caminhando na sala, olhando para os detalhes, você provavelmente tremeria (como eu) quando de repente percebesse que o carrinho de bebê carregava uma máscara em tecido do Ku Klux Klan (fig.3).



Figura 3. Fred Wilson, *Mining the Museum: Modes of Transportation* 1770-1910

(Garimpendo o Museu: Modos de Transporte 1770-1910),

The Contemporary Museum e Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-3

De fato, o mundo começava a virar de cabeça para baixo assim que os visitantes saíam do elevador no terceiro andar, onde a exposição estava localizada. O impacto era como uma bofetada na cara. Três pedestais baixos apoiavam os bustos de figuras proeminentes da civilização ocidental (fig.4). Ao lado deles, três pedestais, duas vezes mais altos, não portavam nenhum busto. Você poderia ou não reconhecer os rostos à primeira vista, dependendo de sua formação, mas os bustos carregavam em si o ar de proeminência, de distintas figuras (masculinas) da história. No entanto, mesmo se não fossem reconhecidos (não reconheci Henry Clay e Andrew Jackson), o que se via era o quadro geral, um horizonte atrás do pedestal e os “torsos”: o horizonte seria o Renascimento e a reconstrução de gregos e romanos proeminentes fundadores da civilização ocidental. E eu sabia, sem pensar, que aquele horizonte chegara até a mim a partir de todos os museus que eu havia visto, desde meus anos de universidade (eu vivi em uma pequena cidade de 10.000 pessoas antes de ir para a universidade e começar a viajar e visitar museus). Como se pode ver na imagem, os pedestais à direita com os “torsos” são muito mais baixos do que os pedestais à esquerda, que estão vazios. O efeito é chocante; ver Napoleão em um nível tão baixo, em vez de vê-lo ao nível dos olhos, é necessário olhar para baixo, e isto produz sensações estranhas em seu corpo e em seu cérebro.

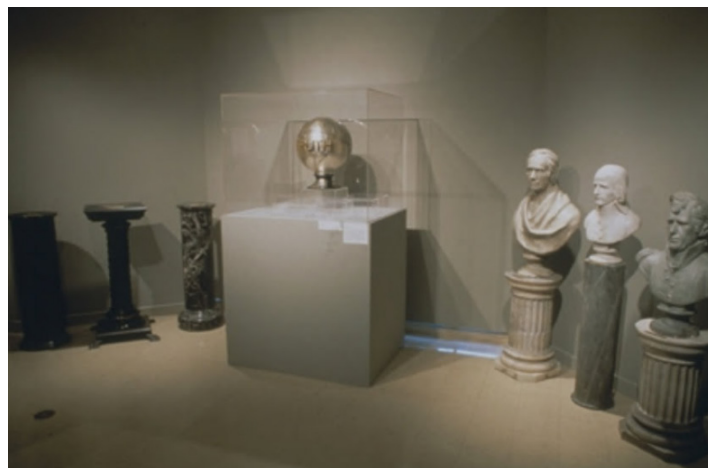


Figura 4. Fred Wilson, Vista da Instalação *Mining the Museum* (Garimpendo o Museu),

The Contemporary Museum e Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-3

Aproximando-se dos pedestais vazios à esquerda, que provavelmente estavam a uma altura de cerca de um metro e oitenta centímetros, o espectador tinha que fazer um esforço para ler a inscrição do nome no topo do pedestal. Eu reconheci o nome do meio, Frederick Douglass, assim como eu tinha reconhecido o rosto do busto do meio do lado direito, o de Napoleão. Eu não reconheci os outros dois nomes, Harriet Tubman e Benjamin Banneker, mas, uma vez mais o horizonte estava imediatamente fundindo meu corpo e meu cérebro: os silêncios, as ausências – ambos criados pelos homens brancos à direita – e os discursos que justificavam e glorificavam os homens certos à direita, tornaram invisíveis os torsos do pedestal à esquerda.

A maioria dos artigos que eu li (com exceção do capítulo de Jennifer A. González dedicado às instalações de Wilson) que justamente elogiaram as realizações de Fred Wilson nesta exposição, assim como seu trabalho anterior, eram entusiastas mas ignoraram aquilo que, para mim, é seu elemento mais astuto e poderoso: uma declaração descolonial no coração do museu que é uma instituição imperial/colonial (e naturalmente nacional).

Deixe-me explicar o que tenho em mente aqui, e deixe-me suavizar a declaração de que os museus são uma instituição imperial/colonial, acrescentando que eles não são apenas isso. Há, naturalmente, outras funções que os museus, enquanto casas de aprendizagem, desempenham⁸ e continuam desempenhando. O futuro está aberto.

O que Fred Wilson está fazendo?

Fred Wilson repetiu o feito em sua instalação para a inauguração do Museu da Cultura Mundial, em Gothenburg, na Suécia. O título da exposição era *Site Unseen: Dwellings of the Demons* (Lugar não visto: Morada de Demônios) (2005). Em um comunicado de imprensa anunciando a exposição, um comentário de Jette Sandahl, a primeira diretora do museu, reconheceu que, em razão de sua formação em psicologia, ela havia pedido a Fred Wilson para revelar o que havia sob a superfície. E acrescentou:

Por isso, pedi a Fred Wilson que nos ajudasse a expor os nossos próprios demônios específicos, já que ele é muito hábil em demonstrar de forma interessante e sutil o pilar do poder colonial, suposições evolutivas, racismo e sexismo, fundações enraizadas que caíram no esquecimento ao longo dos anos. Sobretudo para os próprios museus.⁹



Figura 5. *Site Unseen: Dwellings of the Demons* (Lugar não visto: Morada de Demônios).

Instalação de Fred Wilson no Museu da Cultura Mundial, Gothenburg, Suécia, 2004.

Foto de Ruben Pérez Kathula, um índio kuna que visitou o Museu Etnográfico de Gothenburg em 1931 para rever suas coleções de objetos feitos por seu povo.

8 N.T. *Perform* - fazer, executar, desempenhar. **The Oxford Desck Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

9 Ver: www.worldculture.se/smvk/jsp/polopoly.jsp?d=877&a=4543&l=en_US

Os demônios que Fred Wilson trouxe à superfície foram as coleções do museu de artefatos indígenas que foram “trazidos” da América do Sul para o Museu de História Mundial. Em outras palavras, o que Wilson fez com a história negra oculta nos Estados Unidos, ele também fez com a apropriação oculta da cultura indígena por colecionadores e homens de ciência suecos, o que significava que em 1931, Ruben Pérez Kathula, um índio kuna, precisou ir à Suécia para ver uma coleção de objetos de seu povo (fig.5)¹⁰.

Então, novamente, o que Fred Wilson está fazendo? Holland Cotter publicou um artigo no New York Times (30 de abril de 2004) sobre a exposição de Fred Wilson *Objects and Installations* (Objetos e Instalações), 1979-2000 no Studio Museum, no Harlem. Cotter deu ao artigo um título muito sugestivo: “Pumping the air into the Museum, so it’s as Big as the World Outside” (“Bombeando ar para dentro do Museu, para que seja tão Grande quanto o Mundo lá fora”). Para dar sentido ao trabalho de Wilson e convencer seus leitores da importância do trabalho, Cotter segue para onde? Para o pós-modernismo. E, sentindo que sua audiência poderia ter uma reação negativa a isso, ele começa com um aviso e, em seguida, uma descrição de novidades pós-modernas que ele entende como úteis para interpretar as exposições de Wilson – tanto no museu Harlem, quanto na inovadora exposição *Mining the Museum*, a qual Cotter retorna em seu artigo. Peço desculpas pela longa citação de Cotter, mas é muito importante entender o contexto do meu ponto de vista e mostrar a bem intencionada cegueira de Cotter. Ele escreve:

Chame a isto uma atitude, uma fase ou uma moda passageira, mas o pós-modernismo fez pelo menos uma coisa boa, uma coisa importante. Criticou fortemente a arte ocidental, que havia sido por muito tempo uma festa com convite pessoal, de maioria branca e masculina. [...] Para mim, o pós-modernismo significava primordialmente que a arte e o mundo se expandiam e se conectavam. Minhas credenciais brancas, de classe média, americanas já não me colocam no centro, mas lá em algum lugar, entre os muitos outros ali. [...] Eles fizeram sentido para o artista Fred Wilson ... que desempenhou um papel significativo na definição de uma nova perspectiva crítica sobre a arte e suas instituições.¹¹

Bem, você me diz: o pós-modernismo é um enquadramento que explica o que Wilson está fazendo? Quando o modernismo esteve atento à colonialidade e ao racismo? Nunca, até onde eu sei ou possa imaginar, porque o pós-modernismo, como o nome indica, está restrito às histórias e experiências da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, como está seu próprio fundamento, a modernidade. Reivindico que Fred Wilson faz uma contribuição radical ao pensamento descolonial (para além do pós-colonial), mas ao pensamento descolonial através e por meio do museu. Deixe-me esmiuçar isso.

10 Da exposição de Fred Wilson, “Site Unseen. Dwelling of the Demons” “Lugar não visto. Habitação dos Demônios”. A maioria das fotos da exposição pode ser vista neste site, [www.worldculture.se/smvk/jsp/polopoly.jsp? D = 984 & a = 3702 & m = 3 & p = 0](http://www.worldculture.se/smvk/jsp/polopoly.jsp?D=984&a=3702&m=3&p=0).

11 “Pumping the air into the Museum, so it’s as Big as the World Outside” (“Bombeando ar para dentro do Museu, para que seja tão Grande quanto o Mundo lá fora”). The New York Times, Art Review, 30 de abril de 2004, acessado em www.nytimes.com/2004/04/30/arts/art-review-pumping-ar-em-themuseum-so-it-s-como-grande-como-o-mundo-fora.html

Museus no Horizonte Colonial da Modernidade.

Garimpendo o Museu (1992) de Fred Wilson

Primeiro, sobre o descolonialismo e sobre o pós-colonialismo. O pós-colonialismo ou a pós-colonialidade foi uma consequência do pós-modernismo ou da pós-modernidade – o outro lado, ou o lado complementar, da pós-modernidade. Surgiu no Atlântico Norte, Paris, Londres e Estados Unidos. Surgiu unindo o pós-estruturalismo (Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida) em diálogo com o orientalismo e a Índia pós-partição. Basicamente, então, a pós-colonialidade surgiu na encruzilhada no fim do colonialismo inglês na Índia e, no Egito, com o surgimento de um poderoso grupo de “intelectuais do Terceiro Mundo” capazes de articular sua experiência em países ex-coloniais e o seu domínio da Filosofia continental, da teoria literária e da literatura comparada. E isso, certamente, era muito importante, embora, certamente, não fosse global, menos ainda universal.

A descolonialidade é uma outra coisa em muitos aspectos. Em primeiro lugar, como conceito, tem a descolonização como seu antepassado durante os anos da Guerra Fria, com a descolonização dos países asiáticos e africanos. Frantz Fanon conseguiu colocar sobre a mesa uma grande variedade de questões descoloniais, da experiência caribenha (e da tradição descolonial nos pensamentos do Caribe) ao seu diálogo crítico com os pensamentos continentais (Marx, Freud e Sartre), ao seu diálogo descolonial com os árabes e berberes na Argélia. Na América do Sul, as preocupações foram expressas pela economia política (teoria da dependência), pela sociologia (reivindicações de “nossa própria ciência” foi expressa nos anos setenta) e, claro, pela teologia e filosofia da libertação.

Mining the Museum (assim como Site Unseen: Dwellings of the Demons) é justamente isso – um movimento em direção à descolonialidade do ser e do conhecimento que, por um lado, revela os pressupostos subjacentes na própria instituição e, por outro lado, usa a instituição para revelar o que foi escondido nas histórias coloniais de escravidão e também as consequências do racismo. Um ato de desobediência epistêmica e estética em seu melhor estilo. Deixe-me citar algumas das declarações feitas por Fred Wilson em uma conversa com Leslie King-Hammond em 1992. Wilson fez várias observações muito reveladoras, tanto críticas (declarações sobre performances museológicas e artísticas), quanto autobiográficas. King-Hammond perguntou-lhe qual era a diferença “entre sentir-se como um estrangeiro na Europa em oposição às suas experiências como um estrangeiro aqui neste país ...” Wilson respondeu:

Lá eu estava me sentindo mal por causa do modo como eu estava sendo tratado, enquanto todo mundo agia como se não houvesse problema algum. No museu, você está neste ambiente que você deveria supostamente compreender e sentir-se bem por ali. Todos esses “supostamentos” – e as obras de arte estão todos lá, mas há ainda tudo aquilo que não está sendo dito que se relaciona com o mundo real.¹²

12 Mining the Museum: an Installation by Fred Wilson (Garimpendo o Museu: uma instalação de Fred Wilson). Um catálogo editado por Lisa G. Corrin com contribuições de Lesli King-Hammond e Ira Berlin. Baltimore: The Contemporary Museum, em cooperação com The News Press, Nova York, 1994, p.29.

O “supostamente” é, como tenho argumentado aqui e em outros lugares, a retórica da modernidade, a retórica do progresso, do bem-estar, da salvação, da democracia, do belo e do sublime. É uma fé que permite argumentos como “avançar” e esconder a realidade de “ser deixado para trás e fora”. Por trás do “suposto”, há a lógica da colonialidade, “a maneira como ela é” (o silêncio, a recusa, a racialização como estrutura de supremacia-subalternidade, exploração e opressão em todos os níveis). Tenha em mente que o primeiro passo da descolonização é precisamente desvendar e depois desfazer a retórica da modernidade assimilada como o “suposto” escondendo a lógica da colonialidade, do jeito que ela é. “Negação” é a palavra usada por Wilson:

Toda esta negação, toda esta história da América, toda esta história da Europa, e a relação entre as pessoas não estão sendo faladas. Os museus apenas fingem que podemos ignorá-las, que nós podemos experimentar a “cultura” sem ter esses sentimentos de opressão. Isso combina esses sentimentos. É por isso que eu gosto de trabalhar em museus, porque para mim eles são, inconscientemente, sobre a América, muito.¹³

A opressão e a negação são apenas dois dos aspectos da lógica da colonialidade que opera no nível do ser, da colonialidade do ser – precisamente o que Wilson está expressando aqui. A descolonização do ser é a consequência direta da consciência, da consciência de ser colonizado. Uma das enormes contribuições de *“Mining the Museum”* é a contribuição para a descolonização do ser. A outra contribuição é a descolonização do conhecimento. Vejamos como a descolonização do ser e do conhecimento andam de mãos dadas.

Depois de crescer no Bronx e visitar a Europa, Wilson passa pela experiência da África. Ele esteve em Gana, Nigéria, Togo e Benin, em 1975. “Era o momento perfeito, era a hora. Era totalmente diferente de tudo que eu conhecia.” Lembre-se, ele refere-se aos Estados Unidos e a Europa, sobre o que ele conhecia, sobre o modo como seu conhecimento foi naturalizado ou colonizado. Na África, ele percebeu que não era visto como negro: “Eles olharam para mim e disseram, ‘você não é branco, mas você também não é negro.’ E eu pensava,” Wilson continua, “Tenho sofrido todo esse tempo e agora você está me dizendo que eu não sou negro?”. Ambas as situações desvendam a lógica da colonialidade do conhecimento e do ser. A primeira frase torna visível uma classificação que não é natural, obviamente, mas que foi implantada pelo conhecimento imperial hegemônico. Ou seja, a classificação das pessoas não resulta naturalmente das próprias pessoas – nem uma classificação inventada por negros ou índios –, mas é inventada por aqueles que tinham o poder de classificar e controlar o conhecimento. A segunda frase de Wilson afirma uma rejeição dessa classificação e, no ato de rejeição, uma epistemologia fundamentada na geo e bio-localização do “conhecedor” está em ação. Mas a África, reconhece Wilson, o re-centralizou: ele sabia que havia outro espaço que não era a Europa e não era os Estados Unidos, e os negros (assim como outras pessoas denegadas e racializadas) viviam em ambos os lugares, particularmente nos Estados Unidos. Era a África, neste caso, mas poderia ter sido qualquer outro lugar para qualquer outro não-bran-

13 Ibid., p.29.

Museus no Horizonte Colonial da Modernidade.

Garimpendo o Museu (1992) de Fred Wilson

co (como Wilson menciona no parágrafo abaixo: hispânicos, asiáticos, nativos americanos) heterossexuais, homens e mulheres dissidentes. É essa diferença, a diferença de “Afro-América”, a consciência da colonialidade do conhecimento e do ser que se reuniram todas em *Mining the Museum*:

Eu estava começando a ver muitos artistas afro-americanos, nativos americanos, hispânicos e asiáticos lidando com sua história e sua identidade cultural em seus trabalhos. Na época, havia um monte de europeus americanos que estavam fazendo um trabalho que se referia ao Renascimento e à história da arte ocidental. Eu pensei, bem, não seria interessante colocar estas obras de arte nesses diferentes ambientes do museu para ver como elas podem ser afetadas pelas diferentes configurações? ... Você poderia colocá-los no Museu Americano de História Natural e eles se misturariam. Eu disse a mim mesmo: “O que isso indica sobre o que está acontecendo nesse museu? Como podemos pensar sobre o trabalho dos artistas contemporâneos de cor da mesma maneira que pensamos sobre o trabalho de um africano, considerando a forma como ele está sendo apresentado?”

Há alguns pontos neste parágrafo que gostaria de destacar. Primeiro, o sucesso das exposições alertou o *establishment*, e Wilson foi rapidamente aceito e reconhecido nos principais circuitos de arte e museus. Então a Fundação McArthur selecionou-o como um de seus bolsistas (*fellows*) em 1999. O que, obviamente considero excelente. Quando Wilson foi convidado a exibir seu trabalho na Bienal de Veneza, em 2003, Judith E. Stein afirmou com devida emoção que:

É uma honra rara representar o seu país na Bienal de Veneza, um dos locais mais prestigiados do mundo para mostrar arte contemporânea. Este ano, os Estados Unidos deram o reconhecimento a Fred Wilson, que abordou a história visual dos africanos em Veneza, reunindo um grupo de antigas pinturas italianas mestras e esculturas de negros ou não europeus exotizados¹⁴. O artista até contratou um turista senegalês para vestir-se como um vendedor ambulante e ficar em frente ao Pavilhão dos EUA, anunciando bolsas “Prada” piratas que Wilson desenhou.¹⁵

Realmente é absolutamente maravilhoso que Wilson tenha recebido todo esse reconhecimento. O problema, contudo, é que, neste momento, não há nenhuma outra alternativa ou outro paradigma para enquadrar as esplêndidas realizações de Wilson, a não ser a Fundação MacArthur e a Bienal de Veneza. Assim, o paradigma descolonial ao qual o trabalho de Wilson contribui é apagado e seu trabalho é integrado ao paradigma imperial que ele não só contesta, mas também se desvincula. O problema que enfrentamos agora é que o paradigma descolonial é uma prática sem instituições. As instituições ainda pertencem ao paradigma imperial/colonial. Deste modo, o reconhecimento é significativo neste momento, pois é melhor ser reconhecido do que reduzido ao silêncio. Mas o

14 Blackamoors – negros/mouros exotizados em pequenas peças decorativas.

15 <http://Slought.org>, p. 1.

reconhecimento não deve nos fazer esquecer que é um reconhecimento dentro e pelo paradigma imperial /colonial. Todos conhecemos a famosa frase de Lampedusa de que as coisas têm de mudar para permanecerem as mesmas¹⁶. O pensamento e as práticas decoloniais (da filosofia à teoria política, das performances e das exposições de arte aos movimentos sociais) trabalham em direção a outro estado de espírito, um estado em que a contribuição principal de Wilson não é a sua “realização artística” de acordo com os padrões modernos, mas seu pensamento descolonial, revelando o suporte imperial dos padrões modernos artísticos e as fundações imperiais dos museus e da Bienal de Veneza.

Voltemos à declaração anterior de Wilson quando ele estava pensando em organizar a mesma exposição em diferentes museus, especialmente o Frick, o Museu Metropolitan e o Museu Americano de História Natural (que nos remete ao início deste capítulo). Deixe-me lembrá-lo da pergunta de Wilson: como seria a arte europeia se você as colocasse no Museu Americano de História Natural? “Como podemos pensar”, Wilson perguntou, “sobre o trabalho de artistas contemporâneos de cor, da mesma forma que pensamos sobre o trabalho de um africano, considerando a maneira como ele está sendo apresentado?”.

Imagine então Tintoretto e Rafael, El Greco e Picasso no Museu de História Natural. Há uma longa história da colonização do ser e do conhecimento que gerou a ilusão de que a arte africana parece muito “natural” num Museu de História Natural; e o mesmo seria o caso da arte nativa americana. Imagine uma pintura de areia Navaja na coleção permanente do Instituto de Arte Contemporânea de Chicago, ou qualquer um dos exemplos analisados por Lucy Lippard em sua *Mixed Blessing: New Art in a Multiculture American* (Bênção Mista: Nova Arte em uma América Multicultural) (2000).¹⁷ Existe uma correlação estrita no mundo moderno/colonial entre raça e epistemologia que se estende desde a cor dos seres humanos até sua suposta localização “original” no planeta (essa noção de localização vem de mão dadas com certas linguagens e sistemas de crenças que são controlados pelo conceito de “religião” no ocidente imperial). Essa ilusão, naturalizada através da educação, é precisamente a colonização do conhecimento e do ser.

Wilson responde que, na Europa, ele não se sentia mal por se sentir como um estrangeiro porque era para ele ser um estrangeiro. Mas nos Estados Unidos, ele disse: “Suponha-se que seria parte deste lugar e todo mundo está fingindo que você é.” Esse sentimento de desavença e, ao mesmo tempo, a consciência da má-fé (sentir e saber que no seio da comunidade branca você não é o mesmo, mas finge que você é) é melhor expressa no seguinte parágrafo: “O museu é como a sociedade americana em geral. Eu cresci em um ambiente onde eu era alienado, e ainda talvez melhor colocado no Museu de História Natural do que entre Tintoretto e Rafael, misturado com El Greco e Picasso, ainda que estes dois últimos fossem ‘hispanicos’)”.

Hispanicos, mas marginais castelhanos – El Greco era da Grécia como o nome indica, e Picasso era de Málaga: espanhol, mas não castelhano. Em poucas palavras, Wilson está sendo reconhecido por outra coisa, não pelo seu desman-

16 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gatopardo*, 1958. Tradução inglesa, *The Leopard*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1991.

17 California: New Press, 2000.

telamento da lógica imperial que o reconhece. Daí a necessidade da construção de narrativas e quadros conceituais que, embora admita o reconhecimento oficial de Wilson, o traz de volta ao terreno de sua luta: o pensamento descolonial.

Fred Wilson e a Opção Descolonial

A mudança descolonial não é apenas uma mudança no conteúdo, mas na lógica da conversação. É a desobediência epistêmica e estética que abre e coloca sobre a mesa a opção descolonial. Wilson foi reconhecido por seu conteúdo “revolucionário”, enquanto o reconhecimento (pela Fundação MacArthur, pela Bienal de Veneza e por críticos de arte progressistas) contribui para esconder o motivo de sua verdadeira revolução. O Pachakuti de Wilson – para usar a expressão *aymara*¹⁸ – poderia ser correlacionado com a invasão de tropas e missionários espanhóis da região andina do Império Inca. Do ponto de vista dos habitantes de Tawantinsuyu, o mundo foi de repente revirado (virado de cabeça para baixo, para usar a expressão de Waman Puma de Ayala). O trabalho de Wilson está contribuindo para um Pachakuti em sentido inverso no mundo moderno/colonial, minando os princípios de conhecimento e crenças sobre os quais a modernidade foi construída desde o primeiros Pachakuti. Ele usa o museu como ponto de articulação. Alguns escolhem a música; outros as pesquisas e os argumentos acadêmicos; outros ainda articulam mudanças através de movimentos sociais, como Evo Morales na Bolívia. Assim, o trabalho de Wilson lido dentro da mudança descolonial não pode estar restrito às histórias da arte e museus (onde ele é reconhecido e cooptado), mas, desfrutando seu reconhecimento oficial, deve ser apoiado e re-mapeado em seu aspecto descolonial: desvendando a lógica da colonialidade (em todos os níveis, do conhecimento e da subjetividade, e não apenas da autoridade e da economia) e abrindo os portões para imaginar possíveis futuros separados da cosmologia mono-tópica do mundo moderno. Hugh H. Genoways editou um livro intitulado *Museum Philosophy for the Twenty First Century (Filosofia do Museu para o Século XXI)*.¹⁹ Em sua contribuição ao livro, Donald Preziosi relata uma importante conferência internacional realizada no Museu Tate (agora Tate Britain) sobre o futuro dos museus de arte. A assistência refletiu o interesse e o alcance da conferência. Os organizadores da conferência restringiram o tópico e limitaram as perguntas feitas pela volumosa audiência a questões restritas rigorosamente relacionadas ao orçamento e a excelência daquilo que o museu exhibe. Em suas palavras:

A filosofia do museu no século XXI articulada tão agudamente na Tate pelos diretores dos principais museus do mundo estava sendo escrita, literalmente, em pedra – uma filosofia de “excelência” sem conteúdo e éticamente vazia. Ainda no final do século passado não era um jargão novo, mas muito antigo – uma política de

18 Pachakuti é uma palavra complexa, mas, basicamente, Pacha capta o que no Ocidente é espaço e tempo, mas captura-o como espaço/tempo. kuti significa uma mudança súbita e violenta. Os povos andinos descrevem a colonização espanhola como um Pachakuti..

19 H. H. Genoways, *Filosofia do Museu para o Século XXI*. Lanham: AltaMira Press (uma divisão da Rowman e Littlefield Publishers, Inc.), 2006.

hiper-mercantilização e consumo superestimado, escrito em uma linguagem fantasiosa, atualizada e “globalizada” (ou seja, neofeudalista) da contabilidade corporativa. A linguagem olhada superficialmente parece nova, mas uma sintaxe subjacente reproduz as existentes relações hegemônicas de poder.²⁰

De fato, “uma sintaxe subjacente reproduz as existentes relações hegemônicas de poder”. Vamos chamar essa sintaxe de matriz colonial de poder ou, enfim, de colonialidade. A colonialidade é de fato uma sintaxe subjacente que não só afeta o museu, mas todo o sistema socioeconômico e a formação de sujeitos. Nós, ao redor do mundo, testemunhamos, no final do século XX, a crescente relevância da economia sobre as outras esferas da matriz colonial: autoridade, conhecimento, subjetividade, gênero e sexualidade. À medida que a economia ganha terreno e os horizontes sociais são definidos por conceitos como “desenvolvimento” e “crescimento”, então “excelência” é o pré-requisito para garantir o crescimento e o desenvolvimento. O custo na implementação de tal filosofia não é um problema para aqueles que defendem essa filosofia. Portanto, os museus têm que contribuir para a formação de sujeitos que se submetem e gozam crescimento e desenvolvimento. As instalações de Fred Wilson (particularmente as duas a que me referi aqui) estão constantemente nos lembrando da “sintaxe subjacente” nas relações hegemônicas de poder. Jennifer A. González perspicazmente insinuou a relevância do trabalho de Wilson para se engajar na opção descolonial nas conversas sobre os museus do século XXI:

Reconhecendo que muitos museus historicamente foram estruturados em torno do fato das relações coloniais e imperiais, Wilson decidiu levar a sério a noção de que se poderia produzir uma visão diferente do discurso dos museus, uma visão do lado do “Outro”.²¹

Trazer o “‘Outro’ lado” para a conversa significa em meu argumento engajar à opção descolonial. A opção descolonial não é proposta como uma proposta totalitária que substitua imediatamente tudo o que está sendo feito. A opção descolonial é uma opção e, como tal, torna evidente que não existe uma maneira correta ou natural de definir o que os museus devem fazer. Os museus devem oferecer espaços para muitos tipos de atividade interpretativa (dialogando ou contestando uns aos outros). A opção descolonial desloca o “espetáculo” e a “performance” das exposições e instalações do museu e traz para o primeiro plano o que o “espetáculo” e a “performance” escondem: a colonialidade, ou seja, o lado mais sombrio da modernidade, dos quais os museus são uma instituição fundamental.

Suponhamos, então, que ao pensar no “futuro do museu”, não o restringimos ou tentamos impor uma opção (excelência), mas lhe abrimos a uma pluralidade de opções, algumas das quais serão descoloniais. Pois, se a questão não é realmente sobre o futuro dos museus, mas sobre o futuro da humanidade, então é necessário “virar o jogo” e trazer à tona o que os museus escondem,

20 “Philosophy and the ends of the museum,” (Filosofia e os fins do museu), em Hugh H. Genoways (ed.), *Museum Philosophy for the Twenty-First Century* (Filosofia do Museu para o Século XXI), p. 71.

21 González, *Do sujeito à Exposição*, p.68.

Museus no Horizonte Colonial da Modernidade.

Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson

como faz Wilson. Caso contrário, sem uma abertura para deixar que a opção descolonial entre na conversa, os museus continuarão a reproduzir a “sintaxe subjacente”, a matriz colonial do poder. Uma vez que a conhecemos e estamos gerando conhecimento para descrever e explicar a “sintaxe subjacente”, a colonialidade do poder, então devemos unir forças para mudar não apenas o conteúdo, mas os termos da conversa: isto é, a questão não é “renovar” o museu, mas construir uma sociedade justa e pluriversal. Nesse ponto, então, a questão será: como os museus podem contribuir para esse esforço? Fred Wilson tem muitas ideias interessantes sobre como proceder, já que ele já está fazendo, ajudando a promover o papel liberador que os museus podem endossar ao trazer a opção descolonial para a conversa sobre o futuro do museu. Uma vez que os museus estão ligados ao governo e aos doadores (isto é, ao capital), pode ser difícil, se não for impossível, dispor de museus nas investigações descoloniais, acompanhadas de exposições e instalações. Quais são as possibilidades, então, de fazer intervenções descoloniais? Vejo duas estradas para o futuro: uma continua a fazer intervenções descoloniais em museus e utiliza as bolsas de estudo existentes, como mostrado nos exemplos de Fred Wilson e no livro de Jennifer A. González. A outra liga-se a projetos descoloniais na esfera de museus com projetos semelhantes em outras áreas do espectro socioeconômico e na descolonialidade do ser e da subjetividade (por exemplo, a educação). Então, novamente, a questão é: como os museus podem contribuir, no século XXI, para avançar em direção a horizontes descoloniais que conduzam a transformações democráticas em direção às democracias comunitárias ao invés de em direção às democracias baseadas no voto para preservar, especificamente, o status quo.

N.T.

Esta tradução baseia-se em um discurso de abertura realizado na Conferência Anual do CIMAM (Associação Internacional de Museus de Arte Moderna), São Paulo: Brasil, 2004. Trabalhos editados pelo CIMAM, 2006.

Fonte das imagens

Imagens originalmente publicadas em WILSON, Fred; GLOBUS doró (ed.). Fred Wilson, a critical reader. London: Ridinghouse, 2011.