

REFLEXÕES SOBRE UMA PRÁTICA CURATORIAL ATIVISTA: PRODUÇÃO DE NARRATIVAS RACIAIS ALTERNATIVAS NO CONTEXTO BRASILEIRO

REFLECTIONS ON AN ACTIVIST CURATORIAL PRACTICE: PRODUCTION OF ALTERNATIVE RACIAL NARRATIVES IN THE BRAZILIAN CONTEXT

REFLEXIONES SOBRE UNA PRÁCTICA CURATORIAL ACTIVISTA: PRODUCCIÓN DE Narrativas RACIALES ALTERNATIVAS EN EL CONTEXTO BRASILEÑO

Alanis Maria Okuzono¹

Gustavo Barrionuevo²

Resumo: Conhecidos os repetidos ataques reacionários às exposições de arte contemporânea, nos questionamos: quais são e como se produzem as narrativas presentes no contexto museal brasileiro? Assim, objetivamos refletir sobre a constituição das narrativas apresentadas pela exposição do Japão na 22ª Bienal de Arte de São Paulo (1994) e a exposição *Histórias Afro-atlânticas* (2018), realizada pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake. Por meio de uma pesquisa bibliográfica, abordamos a constituição histórica dos museus e apresentamos a proposta curatorial dessas exposições, reconhecemos a necessidade de se utilizar a arte contemporânea para criação de narrativas alternativas sobre pessoas que passaram por processos de racialização, em contraposição às narrativas eurocêntricas que levam a um apagamento das histórias e subjetividades dessas pessoas.

Palavras-chaves: História Museal; Curadoria; Arte Contemporânea.

Abstract: Knowing the repeated reactionary attacks on contemporary art exhibitions, we ask ourselves: what are and how are the narratives present in the Brazilian museum context produced? Thus, we aim to reflect on the constitution of the narratives presented by the Japan exhibition at the 22nd São Paulo Art Biennial (1994) and the Afro-Atlântica Stories exhibition (2018), held by the São Paulo Museum of Art (MASP) and the Instituto Tomie Ohtake. Through bibliographical research, we approach the historical constitution of museums and present the curatorial proposal for these exhibitions, we recognize the need to use contemporary art to create alternative narratives about people who have gone through processes of racialization, in contrast to the Eurocentric narratives that lead to an erasure of these people's stories and subjectivities.

Keywords: Museum History; Curation; Contemporary art.

Resumen: Conociendo los repetidos ataques reaccionarios a las exposiciones de arte contemporáneo, nos preguntamos: ¿cuáles son y cómo se producen las narrativas presentes en el contexto museístico brasileño? Así, pretendemos reflexionar sobre la constitución de las narrativas presentadas por la exposición Japón en la 22ª Bienal de Arte de São Paulo (1994) y la exposición *Historias Afroatlánticas*

¹ Arte-educadora e artista visual nipo-brasileira. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Possui experiência com mediação cultural e curadoria. Atua como pesquisadora nas áreas: mediação decolonialismo, expografia, mediação cultural e curadoria.

² Artista visual, pesquisador e professor. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Educação e licenciado em Artes Visuais, ambos pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Membro do Núcleo de Pesquisas e Estudos em Diversidade Sexual (NUDISEX), do Grupo de Estudos das Pedagogias do Corpo e da Sexualidade (GEPECOS) e do Grupo de Pesquisa em Arte, Subjetividade, Educação e Diferença (DOBRA). Desenvolve pesquisas sobre os processos de subjetivação relacionados a gênero e sexualidade, partindo da fruição e produção de Arte Contemporânea.

(2018), realizadas por el Museo de Arte de São Paulo (MASP) y el Instituto Tomie Ohtake. A través de una investigación bibliográfica, nos acercamos a la constitución histórica de los museos y presentamos la propuesta curatorial de estas exposiciones, reconocemos la necesidad de utilizar el arte contemporáneo para crear narrativas alternativas sobre personas que han pasado por procesos de racialización, en contraste con las narrativas eurocéntricas que conducen a un borrado de las historias y subjetividades de estas personas.

Palabras clave: Historia del Museo; Curación; Arte Contemporáneo.

INTRODUÇÃO

No circuito artístico contemporâneo, as exposições de artes realizadas por grandes instituições se tornaram o principal modo pelos quais a produção artística chega ao público. De acordo com Ana Rocha (2018), as exposições se constituem, desde a metade do século XX, como as principais fontes de troca na economia política das artes – locais em que seus significados são criados, mantidos, destruídos e/ou ressignificados. Pode-se questionar essa afirmação, afinal, vivemos em meio às redes sociais, entretanto, são as contas virtuais das grandes instituições museológicas e de grandes eventos, como as bienais, que são as mais acompanhadas, que recebem mais visitas e engajamento, diferente das contas pessoais dos artistas ou de galerias.

Como aponta Sandy Nairne, Bruce Ferguson e Reese Greemberg (1996), exposições habitam o entremeio do espetáculo e de um evento histórico-social, sendo, principalmente as exposições de arte contemporânea, as determinadoras e administradoras dos significados culturais das artes. As autoras ainda apontam que, apesar da importância e da influência de exposições de arte ter crescido, suas histórias, estruturas e implicações político-sociais começaram a ser pensadas somente nos anos de 1980 – com diferenças substanciais nas problematizações feitas a partir do lugar do globo em que se inserem. Nos Estados Unidos, as reflexões se voltavam às políticas de exclusão e as questões de alteridade, na França elas foram marcadas pela semiótica e o pós-estruturalismo, enquanto na Alemanha a preocupação se dava sobre a documentação histórica das exposições *avant-garde*, para mencionar alguns exemplos.

É neste mapa que nosso texto se insere, uma reflexão sobre o campo museal e uma aproximação com o campo da decolonialidade a partir de dois projetos curatoriais – a saber, a exposição do Japão na 22ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1994) e a exposição *Histórias Afro-atlânticas* (2018), realizada pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) em parceria com o Instituto Tomie Ohtake – para nos perguntar: quais são e como se produzem as narrativas presentes no contexto museal brasileiro? Objetivamos, dessa forma, refletir sobre a

constituição das narrativas apresentadas por tais projetos curatoriais. Os projetos escolhidos se justificam por dois pontos, o primeiro, se alinham a problematizações acerca das narrativas criadas sobre pessoas racializadas e, segundo, foram realizados em momentos diferentes da história recente do país. A diferença de 27 anos entre os dois projetos nos mostra o quanto a problematização de certas narrativas não é interesse recente, como alguns sujeitos tentam nos convencer, mas uma luta contínua de povos racializados e subjugados.

Dessa forma, no primeiro momento contextualizamos o processo de consolidação dos museus no ocidente e no Brasil, e compreendemos que o processo se deu a partir das relações de poder entre Europeus sobre os demais povos que passaram pelo processo de racialização. Seguindo este contexto, abordamos acerca de duas exposições, citadas anteriormente, que buscam em seus projetos curatoriais tensionar esses poderes estabelecidos em uma tentativa de romper estereótipos sobre seus povos (amarelos e negros).

Percebemos, então, a necessidade de ocupar esses espaços dedicados às exposições de arte contemporânea como um território possível de criação de narrativas alternativas àquelas narrativas hegemônicas. Assim como também precisamos tensionar os discursos das instituições, as narrativas que elas promovem acerca das exposições que apresentam, sempre que possível. O que mostramos é o modo como as narrativas são criadas a partir do lugar das instituições e das curadorias, sempre em um jogo de poder que é fomentado pelos diferentes agentes culturais.

NOTAS SOBRE A HISTÓRIA MUSEAL

Desde a Pré-História, o ato de arquivar e colecionar caracteriza as ações humanas – como, por exemplo, a acumulação de imagens nas paredes das cavernas ou o agrupamento de objetos de forma organizada, como destaca Julia Rocha Pinto (2012). A autora também menciona exemplos da Antiguidade que poderiam ser considerados como equivalentes aos museus atuais, se referindo aos espaços destinados ao culto religioso, a estudos e à contemplação, na Mesopotâmia e na Grécia. De certa forma, é pela prática do colecionismo que o museu surge, com o intuito de preservar a propriedade cultural mundial, interpretando-a ao público.

A prática de colecionismo provinha, sobretudo, de pessoas abastadas que recolhiam objetos exóticos, pinturas, esculturas, recordações de viagens e documentos através de critérios pessoais e os exibiam em suas casas, eram conhecidos como gabinetes de curiosidades.

A partir do momento que essa coleção precisou ser reservada, alocada em algum espaço específico é que se compreende a criação do museu (ROCHA PINTO, 2012, p. 83).

Em síntese, a concepção de museu sempre existiu enquanto prática, mesmo que não fosse nomeada dessa forma. O colecionismo, em outros termos, era praticado pela elite social na medida que adquiriam bens durante suas viagens e passavam a exibí-los em gabinetes a fim de alçá-los como superiores às classes menos favorecidas, se utilizando de um capital que era imagético e cultural. Dessa forma, Rocha Pinto (2012) nos expõe uma reflexão significativa acerca do caráter excludente que identifica o acesso às produções culturais de instituições museais, e denuncia o posicionamento relativo dos museus em seu processo de consolidação institucional.

Conforme a autora explica em seu texto, esse processo de elitização da arte atrelado à criação dos museus está relacionado com o Renascimento – movimento artístico, científico e filosófico que teve início na Itália e posteriormente se propagou em toda Europa, entre o período correspondente à Baixa Idade Média (séc. XIV) e início da Idade Moderna (séc. XVI).

Como aponta Lucia Santaella (2005), o que nomeamos atualmente de Artes Visuais, na Idade Média era considerado artesanato utilitário, correspondente a fabricação de objetos e bens necessários à execução de atividades do dia a dia. A partir do Renascimento, a produção artística começou a ser tratada de modo distinto e os artistas começaram a adquirir status na medida em que destacavam o caráter intelectual e teórico que atribuíam às suas criações, diferenciando-as dos objetos utilitários.

Outra característica do Renascimento é a transição econômica do Feudalismo para o Capitalismo e pela abertura do comércio marítimo com novas rotas entre a Europa e os demais continentes (ROCHA PINTO, 2012). Perante essa perspectiva, Maria Inês Hamann Peixoto (2001) argumenta que a abertura do comércio, a partir da criação de novas rotas marítimas e a expansão de colônias, possibilitou a apropriação e o saqueamento de objetos pertencentes aos povos não-brancos. Essas relações de poderes estabelecidas pelo Ocidente e as demais colônias resultaram na consolidação do mercantilismo da arte, uma vez que esses objetos saqueados eram transportados pelos colonizadores e expostos como objetos "exóticos". Dessa forma, a aristocracia e a burguesia em ascensão, fascinados pelo "exotismo" presentes nesses objetos, passaram a colecionar os mesmos e a estimular a criação de acervos.

Escrever sobre acervo, é refletir sobre o seu acesso. Rocha Pinto (2012) relata que a partir do século XVII os acervos particulares pertencentes a esses grupos começaram ocupar seus palácios e outros espaços que guardavam objetos “exóticos” de caráter artístico. As visitas ocorriam somente pelos nobres e, mediante autorização, por pesquisadores e estudantes de arte. É apenas na Revolução Francesa, em 1789, que a política de acessibilidade se tornou presente para outros grupos sociais.

Amália Ferreira Meneghetti (2016) revela que após a Revolução Francesa, o debate sobre patrimônio público e privado se acentuou. Segundo a autora, isso se deu porque os acervos pertencentes à elite dominante passaram a ser do Estado, resultando na concepção de patrimônio, ou seja, a ideia de acervo compreendida anteriormente como privada passou a ser “do povo”.

Entretanto, é necessário cuidado nesta afirmação, pois mesmo que a política de acessibilidade fosse estabelecida, o acesso ainda era limitado, portanto, não pertencia ao povo. Meneghetti (2016) revela que a limitação do acesso se dava pela utilização do espaço museológico como local de celebração da nobreza, monarquia, clero e burguesia. A autora ainda ressalta que a entrada dos museus se manteve seletiva e controlada até metade do século XIX, por meio da justificativa de que a população não obtinha conhecimento o suficiente para compreender obras e objetos pertencentes ao acervo do museu.

No Brasil, o processo de consolidação dos museus seguiu os moldes europeus, Magaly Cabral (2018, p. 140) expõe que:

[...] na segunda metade do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX o universo museal brasileiro não era pequeno. Em Salvador, Recife, Amazonas e, é claro, na Corte, no Rio de Janeiro, eram muitos os museus, inclusive particulares, às vezes verdadeiras casas comerciais. Abriam ao público – desde que estivesse vestido adequadamente – aos domingos.

Com base nesses marcos históricos, mesmo com a defasagem de conhecimento sobre os objetos saqueados, compreendemos que os museus possuem a função de preservar e colecionar os mesmos. E seu processo de consolidação se dá estritamente pelas relações de poder, entre a elite europeia e os demais povos não-brancos.

APONTAMENTOS SOBRE A PRÁTICA CURATORIAL

Pode-se falar de curadoria a partir da prática de colecionismo que, como destacamos anteriormente, se configurava por meio da idealização dos gabinetes de curiosidade, criados pela monarquia, clero e nobreza. Estes gabinetes eram organizados com a união de artefatos “exóticos” provenientes das apropriações colonialistas de objetos de povos não europeus e a produção de pinturas e esculturas produzidas pelos artistas europeus.

De acordo com Meneghetti (2016), famílias proprietárias de gabinetes de curiosidades possuíam status de dominação sobre as salas, uma vez que o acesso era restrito aos seus donos e seus círculos de convivência. A autora também destaca que o enriquecimento dos acervos pertencentes aos gabinetes de curiosidade ocorreu entre os séculos XIV e XVII, criando a necessidade de organização dos mesmos a partir de critérios estabelecidos pelos seus proprietários. Dessa forma, o proprietário exercia a função de profissionais que existem atualmente, como os pesquisadores e curadores. Dessa maneira, Meneghetti (2016, p. 14) explica que o conceito de curadoria “[...] tem em suas raízes as experiências dos gabinetes de curiosidades, do mecenato renascentista, dos primeiros grandes museus europeus, e dos salões de arte surgidos a partir do século XVII”. Este conceito se fez presente, sobretudo, a partir da necessidade de critérios de organização e de sua potencialidade enquanto estrutura geradora de informação.

Após esta pequena retomada histórica, desejamos aproximar a curadoria em parâmetros atuais da arte contemporânea. De acordo com Olu Oguibe (2004), a figura do curador como a conhecemos hoje surge na metade do século XX, na posição de um agente cultural influente que, muitas vezes, acaba ocupando o lugar da crítica e do historiador da arte no discurso da arte contemporânea. Tal importância se justifica pelo que Meneghetti (2016) aponta, demonstrando que a definição de curadoria sofreu alterações desde os gabinetes à contemporaneidade, uma vez que o conceito precisou abranger “ações interdependentes” que designam diversas práticas necessárias aos procedimentos realizados por esse profissional. Mas não somente, no lugar de curador o sujeito pode assumir posicionamentos que direcionam suas ações e os modos com os quais vai atuar profissionalmente, “[...] permitindo articulações entre as intenções e as ideais curatoriais com as ‘diferentes expectativas’ que as sociedades projetam nas instituições patrimoniais” (MENEGETTI, 2016, p. 29).

Entre as posições que se podem ocupar estão, ainda segundo Oguibe (2004), o curador como burocrata, o curador especialista, o curador como corretor cultural e o curador facilitador. É necessário, pelo menos de forma sucinta, explicar suas diferenças para destacar o que nos

interessa. O curador como burocrata é o posicionamento mais tradicional por estar ligado a uma instituição, devendo responder às suas demandas e possuindo obrigações básicas – como seguir os interesses do museu, localizar a mais promissora obra para aquisição, mostrar as obras mais populares do acervo, sempre no intuito de atrair mais público.

O curador especialista, que pode ou não estar vinculado a uma instituição, vai se interessar por uma forma de trabalho ou um grupo de artistas e, definido um conjunto de obras, vai se dedicar a trazer-lhe visibilidade e publicidade a qualquer custo. Nesse sentido, este posicionamento faz da curadoria uma busca, uma exploração cujas descobertas são feitas no intuito de redefinir parâmetros do gosto.

O curador como corretor cultural, como o especialista, emprega seus conhecimentos, contatos e autoridades para trabalhar enquanto um intermediário entre obras e artistas e os patronos e o público. Não estando necessariamente atrelado a uma instituição, é um posicionamento cujo profissional precisa desenvolver um olhar aguçado para obras de arte que respondam demandas populares, com um conhecimento empresarial rápido capaz de inserir determinadas obras na demanda do mercado.

A última posição que Oguibe (2004) pontua é o curador facilitador – todos os papéis descritos acima são facilitadores na medida que possibilitam visibilidade e reconhecimento a determinadas obras – mas o autor diferencia este posicionamento dos demais destacando seu vínculo genuíno, dedicação e acompanhamento do processo criativo do artista ou a uma causa, permitindo a realização plena do trabalho artístico.

É na sobrejustaposição destes posicionamentos com demandas políticas sociais (em destaque às relacionadas à grupos minoritários) que algumas propostas curatoriais surgem. Sob essa perspectiva, aproximamo-nos aos estudos feministas de Maura Reilly (2018) que designa alguns curadores pós anos 2000 como “ativistas culturais” – profissionais que visam projetos curatoriais de desraizamento do sexismo e masculinismo presentes em instituições de cultura. Ao oferecer um contradiscurso e/ou uma narrativa paralela às demais exposições, os projetos curados por tais ativistas elevam o trabalho de mulheres artistas ao expô-las em espaços reconhecidos, o que chama a atenção da mídia, do público e da crítica especializada.

Reilly (2018, p. 439) explica que, ao garantir a presença de artistas mulheres, estes projetos curatoriais “[...] estão abordando uma lacuna na história da arte e combatendo o apagamento das mulheres que foram marginalizadas no cânone da história da arte”. Exposições que abordam temas que geram visibilidade aos sujeitos que foram apartados de tal

reconhecimento – para além de questões feministas, mas abordando também questões de raça e cultura – não devem ser vistas como menos importantes, mas como reparação histórica.

No entanto, Reilly (2018) ainda expõe que projetos curatoriais que visam estes temas, às vezes, são vistos de maneira negativa, passando a ser considerados separatistas e criadores de marginalização. Apesar das críticas, a autora discorda deste posicionamento e os considera como corretivos curatoriais e explica que “[...] a excelência no mundo da arte é definida, como foi desde a antiguidade, como branca, privilegiada, ocidental e sobretudo, masculina” (REILLY, 2018, p. 441) e que, além de necessários, tais critérios de seleção de obras e artistas não diferem em nada de exposições que decidem fazer um recorte histórico e/ou de linguagem.

Rocha Pinto (2012) reforça as colocações de Reilly (2018) destacando que no decorrer da história da arte o sistema artístico se manteve no âmbito branco, europeu e norte-americano. A exemplo disso, Ana Mae Barbosa (1998) comenta a respeito da ausência de multiplicidade cultural, em suas palavras: “A grande acusação é que os museus refletem apenas a cultura de uma única classe social, de classe dominante, a cultura de código alto” (BARBOSA, 1998 apud PINTO, 2012, p. 87). Rocha Pinto (2012) revelou os efeitos colaterais que os museus sofrem em apenas abordar uma única cultura, uma vez que as pessoas passam a frequentar cada vez menos pela falta de identificação sobre aquilo que está sendo exposto enquanto arte. É por concordar com tais apontamentos que conseguimos transpô-los a espaços como a Bienal Internacional de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake, instituições com projetos que intentam apresentar narrativas paralelas expandindo a percepção do público para as questões que chamam a atenção na contemporaneidade.

O primeiro projeto que trazemos para a discussão é referente a 22ª Bienal Internacional de São Paulo (1994), sob curadoria de Nelson Aguilar e intitulado *Ruptura com o suporte*. A proposta era apresentar uma retrospectiva desde os anos 1950 de como o suporte é uma questão importante para a produção de arte contemporânea – com o surgimento das instalações, performances, uma nova manipulação da massa escultórica – em contraposição com a arte moderna que desejava que o mundo coubesse dentro da bidimensionalidade (AGUILAR, 1994). Esta edição da Bienal ainda se organizava por uma divisão de países (separação que deixou de ser utilizada em edições posteriores), cada um com um curador escolhido para selecionar seus artistas. Dentre os 70 países e cerca de 200 artistas, destacamos o Japão sob curadoria de Kunio Motoe, com obras de Aki Kuroda, Toeko Tatsuno e Toshikatsu Endo.

Motoe (1994) talvez se posicionando no entremeio de um curador burocrata, na medida que precisava dar conta da proposta inicial de Nelson Aguilar, e um especialista, de modo a trazer outros atravessamentos mesmo com uma proposta de curadoria anterior, tensiona o lugar do imaginário ocidental sobre o Japão. Em seu texto de apresentação, o curador utilizou o termo “japonismo” no intuito de expor os estereótipos construídos por uma visão ocidental acerca do Japão – explicando que no momento que uma “onda vanguardista contemporânea” retrocede, artistas amarelos parecem sentir um dever de buscar suas origens para uma continuidade da produção artística japonesa.

O problema, como colocado por Motoe (1994, p. 294), é que tais artistas não correspondem a uma imagem já formada pelo ocidente sobre sua cultura, nomeando-a de “japonismo”:

Parece óbvio que artistas japoneses estejam em melhores condições de apreciar um “japonismo”. Mas, na verdade, não é tão simples. Para o resto do mundo, não só o monte Fuji ou a palavra “gueixa” são tidos como exóticos, mas tudo o que é japonês. Quando artistas japoneses começaram a reconhecer esse estranho “japonismo”, caíram na armadilha criada por essas imagens estrangeiras do Japão, imagens que não são deles e que contém uma exagerada afirmação do país.

Este pensamento Ocidental passou a atravessar artistas japoneses e resultou em obras que retratam estes estereótipos. Portanto, foram escolhidos três artistas que se distanciam dessa visão estereotipada e forçada sobre o Japão. Motoe (1994) reforça que essa ruptura com a imagem do Japão não significa o distanciamento desses artistas de seu respectivo país e cultura, mas que esses artistas passaram a olhar para o Japão “de fora do Japão” e pensar o seu trabalho de maneira individual, fazendo com que seus temas passassem a ser universais. Afinal, “o verdadeiro aspecto japonês desses artistas revela-se quando eles analisam suas opções e passam a criar independentemente” (MOTOE, 1994, p. 294) dos estereótipos.

Relacionamos, então, a afirmação de Motoe (1994) – sobre aquilo que é considerado “japonês” ser entendido como exótico – com o livro de Edward Said (1978), “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”, quando o autor nos revela que a ideia de Europa se mantém em uma posição hegemônica culturalmente, a qual visa a cultura europeia como única e superior a outros povos. Identificamos que essa relação do Ocidente com os demais povos – especialmente com os povos originários da América Latina, África e Oriente – é, sobretudo, uma relação de poder e dominação sobre aquilo que não é branco. Said (1978, p. 31) nos relembra que tal autoridade Europeia, não deve ser normalizada:

Não há nada de misterioso ou de natural na autoridade. Ela é formada, irradiada, disseminada; é instrumental, é persuasiva; tem posição, estabelece padrões de gosto e valor; é virtualmente indistinguível de certas idéias [sic] que dignifica como verdadeiras, e das tradições, percepções e juízos que forma, transmite e produz. Acima de tudo, a autoridade pode e realmente deve ser analisada.

A presença de uma exposição que, para além das formalidades da Bienal, consegue tematizar o Japão, fornecendo um texto curatorial que questiona e informa o espectador sobre temas como raça e o combate aos estereótipos e, por fim, a presença de artistas que reverberam o discurso do curador, são posturas essenciais para pensarmos na inserção de outros artistas e curadores (sejam elas mulheres, pessoas racializadas, dissidentes do sistema sexo-gênero e outras marginalidades) às instituições de arte.

Para continuarmos a reflexão sobre as questões da curadoria e algumas proposições de narrativas alternativas a uma história masculinista, branca e europeia, apresentamos o projeto curatorial da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* realizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em parceria com Instituto Tomie Ohtake, no ano de 2018.

A exposição trouxe um conjunto de 450 obras de 214 artistas que transitam entre os séculos 16 ao 21, em torno dos “fluxos e refluxos” entre a África, as Américas, o Caribe, e também a Europa. Com curadoria de Adriano Pedrosa (diretor artístico do MASP), Ayrson Heráclito (curador convidado), Hélio Menezes (curador convidado), Lilia Moritz Schwarcz (curadora-adjunta do MASP) e Tomás Toledo (curador-chefe do MASP), a exposição explora uma série de imagens, textos, fotografias e outros documentos que registram inquietações acerca do processo violento de diáspora que aconteceu no continente africano, tendo como palco o Oceano Atlântico.

Hélio Menezes (2018), cuja pesquisa de mestrado sob orientação da Dra. Lilia Moritz Schwarcz deu origem a proposta curatorial da exposição, expõe que o interesse em exposições acerca da arte afro-brasileira teve início nos últimos trinta anos no Brasil, partindo do desejo das instituições em promover debates e seminários sobre questões raciais. O autor ressalta que, apesar de haver o debate em torno das artes plásticas afro-brasileiras e a sua organização em exposições, este ainda se mostra insuficiente.

Além disso, Menezes (2018) afirma que a reivindicação identitária e a luta das minorias civis caracteriza nossa atualidade e se infiltram no campo das artes, com o propósito de problematizar o modo como tradicionalmente olhamos para determinadas obras, além de questionar os critérios expositivos de galerias, museus e bienais, exigindo projetos curatoriais

que visam incluir a presença de diversidade racial, gênero e regional. Um dos exemplos mencionados por Menezes (2018) são as obras *d'A Mulher Negra com Criança* (1641) de Albert Eckhout e *A Negra* (1923) de Tarsila Amaral – obras consideradas grandes marcos para história da arte-brasileira, mas que se caracterizam enquanto dispositivos disparadores de exotismos e estereótipos sobre a população negra.

Nesse sentido, a exposição foi idealizada transitando entre o desejo e a necessidade de repensar a história afro-atlântica:

É importante levar em conta a noção plural e polifônica de “histórias”; esse termo que em português (diferentemente do inglês) abrange tanto a ficção como a não ficção, as narrativas pessoais, políticas, econômicas, culturais e mitológicas. Nossas histórias possuem uma qualidade processual, aberta e especulativa, em oposição ao caráter mais monolítico e definitivo das narrativas tradicionais. Nesse sentido, a exposição não se propõe a esgotar um assunto tão extenso e complexo, mas antes a incitar novos debates e questionamentos, para que as histórias afro-atlânticas sejam reconsideradas, revistas e reescritas (MASP, 2018, n.p.).

Entretanto, é necessário apontar que os projetos curatoriais que apresentamos não são independentes, são criados no meio de uma instituição e, por isso, seus curadores precisam balancear políticas e interesses diversos e, por vezes, contraditórios – assim como aponta Ogiube (2004). Desse modo, por mais que existam movimentações de abertura dos campos museológicos para narrativas dissidentes – ou melhor, que questionem a narrativa hegemônica criada a partir de um cânone europeu, masculino, branco e hétero – é preciso cuidado ao afirmar que tal abertura acontece por um genuíno interesse no próprio processo de proliferação de narrativas outras.

Podemos utilizar de exemplo o MASP, citado anteriormente como uma das instituições responsáveis pelas *Histórias afro-atlânticas*, que vem desde 2016 propondo exposições em torno de diferentes histórias em uma tentativa de fazer do museu um espaço diverso, inclusivo e plural, segundo seu diretor artístico Adriano Pedrosa (2019). Com essa missão, a instituição tem apresentado exposições como *História das Infâncias* (2016), *Histórias da sexualidade* (2017), *História das mulheres, histórias feministas* (2019), entre outras exposições individuais que apresentam a produção de artistas brasileiros como *Erika Verzutti: a indisciplina da escultura* (2021), *Abdias Nascimento: um artista panamefricano* (2022) e *Ione Saldanha: a cidade inventada* (2022), para citar algumas.

Entretanto, essa intenção de abertura do museu para uma polifonia de vozes se choca com o momento histórico que o Brasil se encontra, criando situações delicadas que nos mostram

o limite da instituição de se comprometer realmente com o que está propondo – um limite que não está, por vezes, no trabalho artístico e curatorial, mas sim na estrutura de comando e financiamento. Tiago Mesquita (2021), preocupado com essas questões, nos conta que devido a uma escalada reacionária de grupos de extrema-direita, após o fechamento da exposição *Queermuseum* (2017) no Santander Cultural de Porto Alegre – exposição que investiga a ideia de estranho e do fora da norma na produção artística –, o MASP recua com a exposição *Histórias da Sexualidade*, colocando restrição de acesso à exposição aos menores de 18 anos. Interessante que, após protestos da classe artística, e aproveitando a falta de interesse dos grupos reacionários por já terem conseguido a censura, o museu voltou atrás.

Um outro caso relacionado a mesma instituição é a censura que aconteceu na exposição *Histórias Brasileiras* (2022) – que investiga a complexidade, a fragmentação e a contradição das nossas histórias –, em que o núcleo “Retomadas” foi cancelado pelas curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz (respectivamente, curadora adjunta e curadora convidada) após o MASP informar que seis obras de fotógrafos ligados ao Movimento Sem Terra (MST) não seriam expostas – com a justificativa de que alguns prazos colocados em contrato relacionados ao empréstimo das obras não foram cumpridos pelas curadoras. Em carta aberta³, as curadoras demonstram como tal justificativa é falsa apontando as contradições que a própria instituição possui nos seus modelos de contrato relacionados ao empréstimo de obras, afirmam que não foram informadas do prazo final por não fazerem parte do núcleo administrativo do cotidiano do museu e informam que, quando reconhecido o erro, a instituição informou que seguiria a mostra somente com metade do material – cartazes e outros documentos vindos do MST – excluindo, portanto, as fotografias.

Como no caso anterior, por pressão dos movimentos sociais, o museu reconhece sua falha, voltando atrás e oferecendo o adiamento da abertura de *Histórias Brasileiras* (2022) para que aconteça a reinserção do núcleo “Retomadas” com as referidas fotografias e documentos necessários para apresentar a pesquisa completa das curadoras (MASP, 2022). Em nova carta resposta, as curadoras aceitam o convite com uma série de demandas que incluem a aquisição das fotografias outrora censuradas como uma forma de reiterar o posicionamento do museu como plural e diverso, o acesso gratuito ou a ampliação dos dias de gratuidade ao museu durante a exposição como um modo de redistribuição dos espaços, capitais e privilégios concentrados

³ Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/wp-content/uploads/2022/05/ESCLARECIMENTO-OFICIAL-retomadas-15-de-maio-2022.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2022.

nas mãos da elite, o reconhecimento da propriedade intelectual da exposição as curadoras e a transformação do núcleo em um trabalho *copyleft* que retira qualquer barreira de utilização, difusão e/ou modificação, entre outras demandas.

Esses dois casos ocorridos com o MASP nos mostram de que maneira as amarras institucionais entre os processos artísticos e curatoriais e as estruturas de comando e financiamento limitam a produção e as propostas das instituições. Entretanto, esse desalinhamento dentro da própria instituição também cria narrativas, nos mostrando e corroborando com o que Mesquita (2021) denuncia: tais projetos curatoriais que visam ampliar o debate e friccionar as narrativas hegemônicas parecem surgir nos momentos em que as instituições acreditam já haver certa homogeneidade sobre a importância dessas ideias e debates. Ao menor sinal de desacordo de parte da sociedade – em específico, da parte que patrocina a instituição – os projetos são colocados atrás de um véu translúcido que não esconde, mas diminui sua visibilidade, em um esforço de proteger a instituição.

Trouxemos esses casos não como uma tentativa de desqualificar as instituições, mas com o intuito de mostrar como a produção de outras narrativas, a ficção de outras histórias e a problematização do imaginário pode agenciar uma resposta de recrudescimento de políticas afirmativas da diferença e da multiplicidade. Até que ponto, nos perguntamos então, as instituições realmente acreditam nas propostas? Até que ponto as nossas pautas são capturadas e utilizadas por esses espaços como espetáculos e publicidade?

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES (QUE NÃO SÃO FINAIS)

Durante o texto, nos preocupamos em abordar duas propostas curatoriais que pretendiam problematizar as narrativas e o imaginário social criado em cima da cultura japonesa e dos movimentos da diáspora africana, também trouxemos dois casos recentes que nos mostram uma contradição de instituições entre suas ações e seu discurso. Por ser uma aproximação com essas questões, temos consciência de que a discussão proposta aqui poderia se aprofundar ao, por exemplo, trazermos imagens de obras incluídas nos projetos – tanto em uma tentativa de mostrar como a proposta curatorial se solidifica com as obras selecionadas, quanto destrinchar questões e conceitos específicos de obras da exposição.

Concordamos com Moacir dos Anjos (2017, p. 166) quando o curador aponta que “[...] mesmo quando se possui confiança no poder emancipador da arte e das exposições, é preciso

nutrir a dúvida sobre esse poder, pô-lo sempre à prova, testá-lo de muitas maneiras”. O que desejamos mostrar, tanto com os projetos curatoriais apresentados anteriormente quanto com estes dois casos de censura, é o modo como as narrativas são criadas a partir do lugar das instituições e das curadorias, sempre em um jogo de poder que é fomentado pelos diferentes agentes culturais.

A necessidade de poder narrar a própria história surge do hiato que há na história desses povos – não contada e, muitas vezes, solapada por narrativas criadas pela Europa. Ao retomarmos as exposições abordadas, notamos os desejos dos curadores em buscar superar a lógica branca e ocidental, quando abordada a história da arte de povos que passaram pelo processo de racialização. Nesse sentido, se pensarmos os museus como instituições que possuem, em umas das suas funções, a preservação da memória, precisamos questionar quais memórias estão sendo preservadas, quem a preserva e como essas memórias são expostas ao público. O processo de curadoria, é também o processo de exclusão.

O texto curatorial de Kunio Motoe (1991) e a dissertação de Hélio Menezes (2018) possuem, como já mencionado, 27 anos de diferença e buscam romper com o processo e o modo pelo qual pessoas brancas contavam as histórias de seus povos (amarelos e negros), sobretudo, de maneira estereotipada. Assim, compreendemos que, o contexto no qual uma obra é colocada para ser exposta, possui potencialidade política. Nessa perspectiva, a narrativa produzida por povos amarelos, pretos e vermelhos precisa ser contada, curada e exposta por curadores não-brancos, que possuam experiências que ultrapassam pesquisas e são providas de experiências já vividas. Nascerem, então, projetos curatoriais em consonância com a potencialidade política que tais subjetividades exprimem em suas vidas, não projetos com abordagens teóricas que se distanciam de discussões reais.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Nelson. Ruptura com o suporte. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 22ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 22 - 37.

ANJOS, Moacir dos. **Contraditório: arte, globalização e pertencimento**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

CABRAL, Magaly. Um breve panorama da Educação Museal no Brasil. In: COSTA, Ana Loudes de Aguiar. LEMOS, Eneida Braga Rocha de (Org.). **Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas**. Brasília: Ibram, 2018. p. 139-149.

MASP. **Histórias Afro-Atlânticas**. Exposições. 2018. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>>. Acesso em: 22 ago. 2022

MASP. **Histórias Brasileiras**. Exposições. 2022. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>>. Acesso em: 25 ago. 2022.

MENEGHETTI, Amália Ferreira. **Curadoria museológica & curadoria de arte: aproximações e afastamentos**. 2016. 135 f.. Monografia (Museologia) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

MENEZES, Hélio. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. 235f. (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MESQUITA, Tiago. Museus em retirada: até onde vai o pluralismo das instituições. **ARS**, São Paulo, v. 19, n. 42, 2021. p. 359 - 395.

MOTOE, Kunio. Japão. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 22ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 294 - 295.

NAIRNE, Sandy. FERGUSON, Bruce. GREEMBERG, Reese. Introduction. In: NAIRNE, Sandy. FERGUSON, Bruce. GREEMBERG, Reese (Orgs.). **Thinking about Exhibitions**. Londres: Routledge, 1996. p. 1 - 4.

OGUIBE, Olu. O Fardo da Curadoria. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6., 2004. p. 6 - 17.

PEDROSA, Adriano. História das Mulheres, histórias feministas. In: PEDROSA, Adriano. CARNEIRO, Amanda. MESQUITA, André (Orgs.). **História das mulheres, histórias feministas: Antologia**. v. 2. São Paulo: MASP, 2019. p. 7 - 9.

PEIXOTO, M. I. H. **Relações entre, artista e grande público: a prática estético-educativa numa obra aberta**. 2001. 259 f. Tese (Doutorado em História, Filosofia e Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

PINTO, Julia Rocha. O papel social dos museus e a mediação cultural: Conceitos de Vygotsky na arte - educação não formal. **Palíndromo**, v. 7, p. 97-116, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3341>>. Acesso: 24 mar. 2021.

REILLY, Maura. Ativismo Curatorial: resistindo ao masculinismo e ao sexismo. In: PEDROSA, Adriano. CARNEIRO, Amanda. MESQUITA, André (Orgs.). **História das mulheres, histórias feministas: Antologia**. v. 2. São Paulo: MASP, 2019. p. 433 - 444.

ROCHA, Ana. **Cada vez mais perto**. Curitiba: Ed. da Autora, 2018.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.