

Mining the Museum: o Museu como Palheta

Mariana von Hartenthal¹

Mining the Museum: The Museum as Palette

Introdução

Atentos à inegável conjunção entre a violência simbólica e a violência racial real, durante a última década ativistas ao redor do mundo têm interferido em monumentos dedicados a personagens históricas que se beneficiaram da escravidão, do racismo e do colonialismo. Em 2015, Chumani Maxwele, estudante da Universidade de Cape Town, atirou um balde de fezes humanas à estátua de bronze dedicada ao agente colonial britânico Cecil Rhodes que adornava a entrada do campus, ação que iniciou um movimento pela remoção do monumento. Desde então, ativistas manifestaram repúdio a monumentos dedicados aos soldados confederados nos Estados Unidos, aos agentes coloniais bandeirantes no Brasil e ao Padre António Vieira em Portugal, para citar apenas alguns exemplos recentes. Espaços privilegiados para a construção e a consolidação de memórias públicas, os museus não foram poupados na cobrança por narrativas históricas mais justas. Especialmente desafiados são os museus que abrigam grandes coleções históricas e etnográficas, muitas vezes originadas em processos de exploração econômica e expansão colonial. Nos últimos anos, uma parte significativa dos museus tem reconhecido, ou pelo menos tem afirmado reconhecer, que suas coleções e exposições apresentam versões históricas assimétricas e representações equivocadas de grupos minorizados. Diversas instituições têm respondido a esses problemas através de mostras, ações e programas que buscam “decolonizar” a instituição.

Para citar alguns exemplos dos últimos dez anos, em 2014, o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) organizou o programa *Descolonizar el Museo*, com curadoria de Paul Preciado. Em 2019, o Instituto Goethe promoveu em Windhoek, Namíbia, a conferência *Museum Conversations* em busca de diálogo com pensadores e artistas da ex-colônia alemã. De 2017 a maio de 2021, o Tropenmuseum de Amsterdam organizou a exposição *The Afterlives of Slavery*, com o objetivo de “confrontar os legados da escravidão e o colonialismo na Holanda.” Também na Holanda, em 2021, o Rijksmuseum organizou uma exposição sobre a escravidão durante o domínio colonial holandês na América, África e Ásia. No Brasil, podemos mencionar o programa de seminários e oficinas *Arte e Descolonização* organizado pelo MASP em conjunto com o Afterall (centro de pesquisa e publicação da University of the Arts de Londres) iniciado em 2018. O projeto dá sequência a um processo de inclusão de perspectivas de grupos historicamente marginalizados, tema das exposições *Histórias Afro-atlânticas* (2018), *Histórias das Mulheres* e *Histórias Feministas* (2019). Em 2019,

¹ Mariana von Hartenthal: Formada em Arquitetura e Urbanismo pela UFPR (Brasil), com Mestrado em Museum Studies pela University of Southampton (Inglaterra), Doutorado em História da Arte pela Southern Methodist University (EUA) e Estágio Pós-doutoral no Departamento de Sociomuseologia da Universidade Lusófona (Portugal). Sem vínculo institucional. : marianahartenthal@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0624-7413>

o Sesc 24 de Maio, em São Paulo, organizou a exposição *À Nordeste*, que desafiou a normalização do centro-sul do país como centro da produção cultural e artística nacional. Em 2021, a produção artística indígena ganhou destaque em exposições concebidas por grandes instituições de arte. A Pinacoteca inaugurou a exposição *Véxoa: nós sabemos*, com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena, a 34ª edição da Bienal de São Paulo contou com a participação de nove artistas indígenas do Brasil e do exterior e a mostra *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea*, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo teve curadoria do artista Macuxi Jaider Esbell.

Este artigo discute uma obra central para a museologia decolonial, a exposição *Mining the Museum*, realizada em 1992 na Maryland Historical Society pelo artista Fred Wilson (1954 -), para compreender melhor a prática de comissionar curadores e artistas e grupos minorizados para responder às ausências, o silenciamento e as distorções que caracterizam grande parte das coleções, arquivos e exposições de museus. O projeto é talvez a obra mais conhecida de Wilson, um artista norte-americano de origem africana e caribenha que trabalha com questões ligadas ao racismo e preconceito em organizações de patrimônio histórico desde os anos 1980. O que essa exposição pode nos ensinar? Quais os caminhos possíveis que a intervenção museológica de Wilson aponta para os museus? O artigo discute *Mining the Museum* a partir de diferentes perspectivas sobre a decolonialidade e a construção do conhecimento, e responde ao artigo “Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson” (2018) de Walter D. Mignolo, que enfoca sobretudo a exposição. Uma leitura mais atenta do projeto de Wilson revela que a sua intervenção foi muito além da exposição, envolvendo a comunidade de afrodescendentes de Baltimore e afetando o funcionamento interno do museu. Para compreender a obra de forma mais abrangente, recorro a autores que insistem na importância da construção coletiva do conhecimento: Silvia Rivera Cusicanqui e Maurice Halbwachs, autores fundamentais para a museologia por estarem comprometidos com a união entre teoria e prática.

Mining the Museum

Mining the Museum foi fruto de uma parceria entre a mais antiga instituição cultural do Estado norte-americano de Maryland, a Maryland Historical Society, e a The Contemporary, organização de arte contemporânea que na época não contava com acervo ou um espaço físico próprio. Fundada em Baltimore em 1844, a Maryland Historical Society mudou de nome para Maryland Center for History and Culture em 2020, mas neste texto eu vou me referir à “Sociedade”, porque este era o seu nome quando *Mining the Museum* foi organizada. Além de uma biblioteca com mais de sete milhões de itens, a Sociedade é responsável pelo museu que recebeu a obra de Wilson, que abriga um acervo com mais de trezentos e cinquenta mil objetos relacionados a Maryland, incluindo pinturas, artes decorativas, uma significativa coleção de vestuário e moda e objetos indígenas.² A mostra de Wilson foi inaugurada em 3 de abril de 1992 e estava prevista para durar menos de dois meses, até 30 de maio daquele ano. O período coincidiu com a conferência anual da Associação Americana de Museus que ocorreu na cidade de Baltimore e a Associação organizou uma visita à exposição, o que trouxe um público especializado para conhecer o projeto. Mas o alcance de *Mining the Museum* foi muito além dos

2 Dados disponíveis no website do museu (Maryland Center for History and Culture, 2022)

profissionais de museus. A recepção positiva do público surpreendeu os organizadores, que decidiram estender a obra por quase um ano, até 28 de fevereiro de 1993. Até seu encerramento, a exposição atraiu mais de setenta mil visitantes, um número recorde para a Sociedade ('Last chance', 1993).

Mining the Museum recebeu apoio da Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, the Mid-Atlantic Arts Foundation em parceria com o Maryland State Arts Council e o National Endowment for the Arts ('Trailblazing exhibition', p. 2). Apesar do apoio institucional de organizações importantes, segundo Lisa Corrin (1993), então curadora da The Contemporary, o orçamento do projeto foi de apenas vinte e cinco mil dólares (cerca de quarenta e cinco mil dólares atualmente), um valor relativamente baixo pois cobria a montagem da exposição e todo o período de pesquisa de Wilson. Conforme notou Paul Rubenson (2021), Gerente de Coleções e Exposições da Sociedade, nenhuma das organizações envolvidas havia previsto o impacto do projeto, como podemos inferir pela curta duração inicialmente planejada.³ Rubenson chamou a atenção pelo fato de que, apesar de ter ocupado bastante espaço nas salas expositivas, *Mining the Museum* foi montada com tão poucos recursos que nem mesmo as paredes das salas foram pintadas especificamente para receber a obra.

O objetivo de Wilson com o projeto era mostrar a convivência histórica dos cidadãos de Maryland com o racismo contra negros e indígenas. Para conceber a exposição, o artista passou um ano se deslocando quase semanalmente desde Nova Iorque, onde vivia, a Baltimore para desenvolver uma intensa pesquisa no acervo da Sociedade em busca de material para sua obra. O museu deu ao artista acesso total à coleção e forneceu um espaço de trabalho durante a residência. Durante a pesquisa no acervo, Wilson encontrou resquícios, sinais, rastros que sinalizam essa violência, cujo significado foi potencializado quando o artista os dispôs em um diálogo incisivo com os objetos que já se encontravam em exposição. As ausências e hiatos do acervo, repletos de sentido, também foram sublinhados pelo artista.

Wilson utilizou a linguagem expográfica – legendas, textos de parede, etiquetas, plintos, vitrines – como seu meio de comunicação. Em uma instalação que chamou *Metalwork, 1793-1880*, ele expôs algemas do acervo da Sociedade junto à prataria que pertenceu a ricas famílias da região, apontando para a indissociabilidade entre a riqueza e a exploração do trabalho escravo. Um robe da Ku Klux Klan que havia sido doado anonimamente ao museu (Houston, 2017) foi colocado em um carrinho de bebê, indicando que o racismo se aprende desde a mais tenra idade. Cadeiras em madeira trabalhada foram posicionadas em uma sala faceando um poste de aço, dando a impressão de que o público de um espetáculo de violência havia recém se retirado do recinto. Esculturas representando homens indígenas estereotipados, imagens comumente utilizadas nos Estados Unidos para anunciar tabacarias até o início do século XX, foram posicionadas de costas para os visitantes. O artista exibiu plintos vazios para apontar a ausência de imagens de duas personagens fundamentais da luta abolicionista norte-americana no acervo do museu, Harriet Tubman (1822-1913) e Frederick Douglass (1817[?]-1895), ambos nascidos em Maryland. Os plintos vazios, identificados apenas com etiquetas com os nomes dos abolicionistas, contrastavam com bustos homenageando figuras como Napoleão, Andrew Jackson e Henry Clay, personagens sem ligação direta com a história do Estado. Wilson

3 Conversa telefônica com Paul Rubenson em 15 out. 2021. Rubenson não trabalhava na Sociedade na época da exposição, tendo iniciado seu contrato cerca de três anos depois do encerramento.

também selecionou pinturas do acervo para sua instalação, como o retrato de um proprietário de terras branco chamado Henry Darnall III, feito pelo artista alemão Justus Engelhardt Kühn no século XVIII. Ao seu lado direito há um jovem homem negro, com uma espécie de coleira de metal no pescoço. A representação do jovem escravizado jamais havia sido mencionada pela instituição até então. Após a intervenção do artista, a legenda para a obra menciona que Kühn “retratou Darnell com seu escravo [sic]” e que o quadro pode se tratar “do mais antigo retrato de um escravo norte-americano que sobreviveu aos nossos dias”, um comentário que Wilson achou limitado (Houston, 2017). Uma das instalações mais emblemáticas foi a seleção de um globo dourado estampado com a palavra *TRUTH*, ironicamente, um prêmio oferecido para campanhas publicitárias até 1922. A menção sintetiza uma questão central da obra de Wilson: Qual a verdade que o museu conta? A verdade de quem?

No último mês de *Mining the Museum*, a Sociedade organizou uma exposição sobre a recepção da audiência, que incluiu desenhos, ensaios, textos e respostas a questionários de público, inclusive as reações negativas de alguns visitantes (Corrin, 1993). Além disso, foi organizada uma exposição sobre Highland Beach, um resort de férias para a população afro-americana no início do século XX. O projeto impactou também o processo de expansão do acervo. Segundo Rubenson, apesar do museu não redigir uma política explícita de aquisição de acervos, depois da intervenção de Wilson a instituição repensou suas prioridades, buscando incorporar mais objetos representativos da história e cultura afro-americana local.⁴

O museu como palheta

A maneira como instituições patrimoniais lidam com questões raciais é um tema central no trabalho de Wilson. O artista disse que considera os museus como sua “palheta” (Corrin, 1994) e que se vê como um “terapeuta de museus” (Barry et al, 2011, p. 92). Há mais de três décadas, ele tem criado obras para instituições como o Indianapolis Museum of Art, o Whitney Museum em Nova Iorque e o Hood Museum of Art no Dartmouth College, em New Hampshire. Wilson começou sua trajetória de intervenções com a exposição *Rooms with a View: The Struggle between Culture, Content, and Context in Art* no Bronx Council of the Arts (Nova Iorque) em 1988. Na ocasião, ele reuniu obras de trinta artistas em salas diferentes, cada uma caracterizada segundo um tipo de exposição museológica: etnográfica, o salão vitoriano e o espaço minimalista de uma galeria de arte contemporânea do tipo “cubo branco” para investigar como o contexto expositivo informava a percepção das peças. Em 1991, pouco antes de *Mining the Museum*, criou *The Other Museum* na White Columns e no Washington Project for the Arts. Nessa obra, ele abordou a relação entre museus etnográficos e colonialismo ao apresentar máscaras africanas com os olhos vendados pelas bandeiras da França e da Inglaterra; outras máscaras foram expostas com legendas explícitas como “Roubada da tribo Zonge” (Corrin, 1994, p. 9). Essa instalação também contou com a obra *The Last Murdered Black Youth*, criada logo após o assassinato do adolescente Yusuf K. Hawkins no Brooklyn em 1989 por uma gangue de brancos. A obra utilizou a imagem de um dos “Scottsboro Boys”, nove adolescentes que foram injustamente condenados pelo estupro de duas mulheres brancas no Alabama em 1931 após um processo criminal injusto e racista. Depois de *Mining the Museum*, Wilson continuou com

4 Conversa telefônica com Paul Rubenson em 15 out. 2021.

suas parcerias com instituições patrimoniais. Em 2004, ele produziu *Site Unseen: Dwelling of the Demons* para o Museu da Cultura Mundial em Gotemburgo (Suécia). Os “demônios” do título eram artefatos que o museu havia historicamente retirado de povos indígenas das Américas, especialmente nos Andes e na América Central, que o artista destacou da coleção para chamar a atenção para a apropriação de bens culturais de povos periféricos por museus europeus.⁵

Em seus trabalhos em museus, Wilson utiliza estratégias adotadas por artistas desde as vanguardas históricas do início do século XX. Seguindo a lógica do *ready made*, ele raramente cria coisas do zero, preferindo escolher objetos já existentes nos acervos, que adquirem novos sentidos ao serem justapostos uns com os outros. Ao utilizar somente as coleções museológicas para fazer sua seleção, Wilson transforma o contexto do museu em linguagem e conteúdo da obra, trazendo “as margens para o centro” (Reiss, 2001), seguindo o movimento que caracteriza boa parte da produção artística pós Segunda Guerra. Intervenções artísticas em museus não eram algo inédito em 1992. Em 1970, Andy Warhol “invadiu” as reservas técnicas da Rhode Island School of Design em *Raid the Icebox* e, após um processo curatorial idiossincrático, expôs toda e qualquer peça que o interessasse, fascinado com a quantidade de coisas e informações que encontrou a seu dispor nas reservas técnicas. Diferente de Warhol, a maior parte dos artistas que se apropriam do espaço e coleções museológicas são críticos às instituições, especialmente no que se refere à relação incestuosa de museus de arte com o mercado e os mecanismos que decidem o que é “boa” ou “má” arte. Já em 1917, Duchamp desafiou a institucionalização da arte ao enviar o urinol para a exposição da Sociedade de Artistas Independentes em Nova Iorque. Os comentários críticos aos museus se intensificaram na década de 1960, especialmente a partir de artistas associados ao que hoje chamamos de Crítica Institucional. No Brasil, um caso emblemático foi a obra de Nelson Leirner *O Porco*, um porco empalhado colocado em um engradado de madeira com um presunto pendurado no pescoço, que o artista enviou ao 4º Salão de Arte Moderna de Brasília em 1966. A obra foi selecionada para a mostra, e Leirner publicou um manifesto questionando o posicionamento dos curadores no artigo “Qual critério”, publicado pelo *Jornal da Tarde* (São Paulo, 21 de dezembro de 1967), o que desencadeou uma série de respostas de críticos como Mário Pedrosa, Frederico de Moraes e Geraldo Ferraz.

Quando *Mining the Museum* foi montada, a intervenção artística crítica ao museu já havia se tornado tão popular que Lisa Corrin (1994) sugeriu o “museumismo” (*museumism*) como um novo estilo artístico. No entanto, como notou, a maior parte dos artistas até então não se engajava em questões sociais para além das paredes do museu ou do meio artístico, apesar de comentários mais amplos já se manifestarem em projetos como o coletivo feminista Guerrilla Girls, ativo desde os anos 1980. Ao propor que uma mulher precisava estar nua para habitar o museu, as Guerrilla Girls lembravam que estruturas sociais opressivas se replicam nos museus, instituições supostamente “neutras” ou “objetivas.” Como as Guerrilla Girls, Wilson ampliou o alcance da crítica artística, trazendo para o centro do debate a maneira como o racismo e a herança colonial são preservados e apresentados pelo museu, especificamente as instituições históricas e etnográficas.

5 Em 1931, o kuna Rubén Pérez Kantule foi até a Suécia para observar objetos de sua comunidade que estavam na instituição (Mignolo, 2010).

Walter Mignolo: Mining the Museum como denúncia

Enquanto o impacto duradouro de *Mining the Museum* se deve à forma contundente e precisa de sua crítica ao racismo presente no museu histórico, a obra também ficou conhecida por ter chamado a atenção de Walter Mignolo, um dos mais influentes pensadores atuais da teoria decolonial. Mignolo é uma referência incontornável na museologia, afinal ele fala especificamente sobre museus – e sobre a obra de Wilson – há anos, pelo menos desde a palestra que apresentou na abertura da conferência anual da Associação Internacional de Museus de Arte Moderna (CIAM) em São Paulo em 2004 (Mignolo, 2011). O autor voltou a comentar sobre *Mining the Museum* em 2010 no artigo “Aesthetic decolonial,” que analisa também o trabalho dos artistas Pedro Lasch e Tanja Ostojic. O autor retomou o tema em 2011, em uma análise aprofundada no artigo “Museums and the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson’s *Mining the Museum* (1992)”, incluído no livro *Globalization and Contemporary Art* e reproduzido em *Fred Wilson: A Critical Reader*, lançado no mesmo ano. O texto foi traduzido para o português por Simone Neiva Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro e publicado em 2018 com o título “Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson” pelo periódico *Museologia & Interdisciplinaridade*, do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. A partir de um diálogo com esse artigo podemos compreender por que Mignolo ficou tão impressionado com a exposição e traçar algumas considerações.

Mignolo inicia o artigo com o argumento de que os museus exercem um papel específico na colonização dos seres e do conhecimento porque são instituições originadas no Renascimento, momento quando a lógica da colonialidade foi delineada. Esse argumento está alinhado com a proposta mais ampla do autor e de seus colegas do Grupo Modernidad/Colonialidad (Grupo M/C), um grupo de intelectuais que inclui nomes como Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Catherine Walsh, que começou a se reunir nos Estados Unidos no início da década de 1990 (cf. Ballestrin, 2013). O grupo trouxe um viés latino-americano para a teoria decolonial, que até então estava mais vinculada às ex-colônias europeias na Ásia, na África e no Caribe. Grosso modo, esses estudiosos do Grupo M/C argumentam que a violência colonial europeia persiste ainda hoje, séculos depois da independência das nações na América Latina, pois a colonização moldou não apenas as relações sociais, econômicas e políticas da região, mas também os modos de pensar. Segundo essa perspectiva, o europeu não apenas explorou economicamente a terra e seus habitantes, mas reprimiu saberes, conhecimentos, imagens e símbolos, ou seja, a expressão intelectual e visual indígenas para impor os padrões de expressão, crenças e imagens ocidentais. O Iluminismo está na origem da mentalidade colonial ou colonialidade, pois produziu a racionalidade europeia como o paradigma universal do conhecimento em um processo de apagamento epistemológico ainda em curso.

Depois de estabelecer o argumento inicial do artigo sobre a obra de Wilson, Mignolo enuncia as duas questões que orientam o texto: em primeiro lugar, pergunta: como podemos decolonizar o museu? Em segundo, questiona como é possível avaliar se uma opção decolonial pode efetivamente reorientar os museus. Para Mignolo, *Mining the Museum*, assim como outras obras de Wilson como *Site Unseen*, oferece uma resposta possível à primeira pergunta e se trata de um “caso exemplar de perspectiva decolonizadora” (2018, p. 310). Segundo ele, as intervenções de Wilson apresentam uma opção decolonial para os museus porque, ao invés de

reproduzir a retórica da modernidade e a lógica da colonialidade, funcionam a partir de um “espírito de desobediência epistêmica e estética” (2018, p. 309). Esse espírito de desobediência é tão potente que pode desfazer o que os museus têm feito desde seu surgimento: colonizar saberes e seres.

É um pouco difícil compreender o que Mignolo quer dizer exatamente com “espírito de desobediência estética”, um conceito que o autor já havia proposto no catálogo da exposição que organizou com Pedro Pablo Gómez, mas que também não fica claro naquele texto. No catálogo, os autores explicam que a “estética decolonial” se trata de um esforço para “desengancha-se” da “definição universal da arte e da estética” que norteia a produção artística desde o século XVIII (Gómez, Mignolo, 2012, p. 8). Eles argumentam que a estética decolonial precisa “desobedecer” às “regras do fazer artístico” e as “regras da busca do sentido” para liberar a subjetividade da arte e da estética (Gómez, Mignolo, 2012, p. 9). No entanto, como foi comentado, em *Mining the Museum* Wilson utilizou estratégias já há muitos anos adotadas por artistas contemporâneos, de maneira única e precisa.

Compreender a visão de Mignolo sobre a “desobediência epistemológica” da obra de Wilson é mais fácil. Segundo o autor, a força de *Mining the Museum* advém da utilização do próprio museu para revelar como a instituição constrói conhecimento sobre a história e a memória a partir da naturalização de uma narrativa histórica em detrimento de todas as outras narrativas. Ao chamar a atenção para a parcialidade desse conhecimento, a obra expõe a verdade apresentada pelo museu como uma versão do passado. Essa revelação é o fundamento do “espírito de desobediência epistemológica” que Mignolo defende como o “primeiro passo da decolonização” (2018, p. 319) das mentes, que possibilitaria o dismantelamento da retórica da modernidade. Para ele, a almejada “decolonização do ser” é consequência direta da conscientização da condição de colonizado. Revelar ou desvelar são as palavras-chave desse processo heurístico, diversas vezes repetidas ao longo do artigo junto a metáforas como “trazer à tona” ou “trazer à superfície”. Revelar e desvelar são ações análogas a mostrar e exibir, as ações centrais na comunicação museológica, ainda fortemente baseada na exposição. É compreensível, portanto, que uma obra visual que se utiliza da linguagem da exposição seja considerada uma opção decolonial adequada segundo a interpretação de Mignolo. A confiança no poder heurístico das coisas é, de fato, um aspecto fundamental do trabalho de Wilson segundo o próprio artista, que afirmou seu objetivo ao pesquisar os acervos museológicos é encontrar, e exibir, “símbolos que não vemos, mas que afetam nossas vidas” porque encobrem histórias de violência (Labode, 2012, p. 392; Corrin, 1994). Ao expor esses símbolos, Wilson fragmenta a narrativa histórica uniforme apresentada pelo museu e possibilita que a coleção seja utilizada para acessar outros conhecimentos sobre a história e a memória.

Mas será que a denúncia, ou a revelação de outras verdades, é o suficiente? Se a resposta para essa questão for positiva, a solução seria chamar um artista ou curador para “garimpar” a coleção em busca de itens significativos e apresentar o resultado em uma exposição (de preferência com poder de atração de público semelhante ao de *Mining the Museum*.) Mas Mignolo não afirma isso. Ao retornar à segunda pergunta que postula para orientar seu texto – como avaliar a opção decolonial no museu?– ele admite que há limitações em projetos como os de Wilson. Para Mignolo, o problema seria a institucionalização do trabalho do artista. Afinal, a obra assinala o momento de (merecida) aceitação de Wilson pelas

instituições de arte, e passou a ser convidado por diversos museus para intervir em suas coleções depois do bem-sucedido projeto com a Sociedade. Apesar de celebrar o reconhecimento do artista, Mignolo acredita que essa recepção o afasta do paradigma decolonial que é, por definição, uma “prática sem instituições” (2018, p. 320).

Mining the Museum como projeto colaborativo

Aqui está o nó górdio da proposta de Mignolo. Afinal, como é possível decolonizar uma instituição – o museu – se esse processo não pode ocorrer em nível institucional? Antes de prosseguir, é preciso fazer uma observação. É notável que um pensador que acredita que o museu exerce um papel tão nefasto como colonizador dos seres e dos saberes em nenhum momento proponha a erradicação dessas instituições ou uma reformulação radical do modelo de museu segundo outros formatos, por exemplo como os museus comunitários, participativos e de gestão não hierárquica (ou pouco hierárquica) como a vasta gama de experiências relevantes já existentes quando o artigo de Mignolo foi escrito. Nos Estados Unidos, os museus de vizinhança como o Museu Comunitário Anacostia, fundado em uma região predominantemente afro-americana em Washington, existem no mínimo desde a década de 1960. Desde então, diversas organizações culturais fundadas por grupos marginalizados, como os museus indígenas e de identidade sexual continuam a desenvolver uma museologia atenta a histórias e memórias múltiplas. Mas, apesar de não deixar explícito no texto, a preocupação de Mignolo é com o museu dito “tradicional”, uma instituição com grandes coleções, criada há décadas ou mesmo há mais de uma centena de anos. No artigo, o museu que ele cita como modelo é o Field Museum, fundado em Chicago em 1893 para colecionar arte, arqueologia, ciência e história. Seguindo Mignolo, este artigo também está preocupado com o museu tradicional, que tem acesso a financiamento, geralmente com algum tipo de apoio do governo, e maior visibilidade – o museu, digamos, mais “institucionalizado”.

A reticência de Mignolo a engajar a instituição dificulta a concepção do museu tradicional como um lugar possível para a construção de narrativas históricas mais equilibradas. Além disso, também limita uma compreensão abrangente do projeto de Wilson. Como a maior parte dos comentários sobre a obra, sua análise enfoca quase totalmente a exposição, uma parte importante, mas não a totalidade de *Mining the Museum*. Na realidade, a obra extrapolou as salas expositivas e as reservas técnicas para interferir no funcionamento de setores do museu e na relação da instituição com a comunidade afro-americana de Baltimore. Mais do que um projeto curatorial ou expográfico, *Mining the Museum* deve ser entendida como uma intervenção institucional, desenvolvida interna e externamente ao museu.

Durante a concepção e o tempo em que a exposição esteve em cartaz, o projeto contemplou diversos eventos como oficinas, visitas, discussões e outras atividades que envolveram diretamente cerca de cem artistas, estudantes e pesquisadores da região (Corrin, 1994). A pesquisa histórica de Wilson se beneficiou da contribuição de voluntários com conhecimento sobre a memória afro-americana, especialmente historiadores negros de Baltimore que sabiam muito sobre a história local a partir de suas famílias (Barry et al, 2011, p. 93). Alguns dos voluntários que auxiliaram o artista receberam bolsas para participar de um curso sobre exposições museológicas Universidade Johns Hopkins, ministrado por Ivan Karp, um dos editores da influente publicação *Exhibiting Cultures* (2014) ('Last chance', 1993). Wilson

recebeu o público para conversas em seu estúdio e na exposição, especialmente durante os dois últimos meses que antecederam a abertura, quando permaneceu em Baltimore. Como parte do projeto, artistas e artesão afrodescendentes foram convidados para conversar com o público sobre seu trabalho. Foram organizadas palestras com os curadores, líderes comunitários e outros convidados, abordando temas como “Artistas contemporâneas e identidade cultural”, “Mulheres afro-americanas em Maryland, 1750-1860” e a vida e trabalho do cientista e matemático afro-americano Benjamin Banneker. Uma produção musical e uma atividade interativa na qual um ator incorporava o abolicionista Frederick Douglass para conversar com as crianças foram também realizadas.

Além das atividades voltadas para o público externo, a interferência do artista no funcionamento interno do museu mostrou um caminho arriscado, mas com grande potencial transformador para a instituição. Durante o projeto, o museu rompeu com a prática usual de transferir a responsabilidade de criar o material didático da exposição para o departamento educativo. Em vez disso, Wilson e seu time se envolveram diretamente na elaboração desse material a partir do aporte de profissionais que o artista considerou como os maiores especialistas sobre as expectativas do público: seguranças, recepcionistas e funcionários da loja do museu, pessoas que têm contato direto com os visitantes. Ele concluiu que os times de segurança, manutenção e limpeza eram mais preparados para comentar a exposição do que o setor curatorial do museu porque contavam com afrodescendentes, o que não acontecia entre os curadores (Barry et al, 2011).

A intervenção institucional de Wilson nem sempre foi bem recebida. Segundo os relatos que podemos acessar, houve atritos entre o artista e seus colaboradores e os funcionários do museu, acostumados com métodos e rotinas de trabalho diferentes (Corrin, 1993; Houston, 2017). Conservadores, por exemplo, tiveram dificuldade em aceitar a maneira como ele optou por expor as peças, muitas vezes em contato direto, algo não recomendável em termos de conservação.⁶ É difícil fazer uma leitura profunda sobre a reação dos setores internos do museu à intervenção pois instituições raramente divulgam esse tipo de informação. Ainda assim, há uma consequência do projeto que não pode ser ignorada: a demissão do diretor que havia aprovado o projeto, o que ocorreu apesar da exposição seguir em cartaz. Para Wilson, o motivo para essa decisão não foi o fracasso da obra, mas justamente o sucesso da intervenção e expectativa que trouxe de mudança de rumos, algo para o qual, ele acredita, a Sociedade não estava preparada (Houston, 2017).

Os desdobramentos de *Mining the Museum* demonstram que a preocupação de Wilson não era apenas em denunciar o encobrimento de parte da história nas exposições do museu. Para refletir sobre a intervenção como um todo, precisamos de delineações teóricas que extrapolem a heurística da denúncia que embasa a leitura de Mignolo. Silvia Rivera Cusicanqui (2010), intelectual e ativista envolvida nas lutas sociais indígenas nos Andes há mais de trinta anos, é crítica da teoria decolonial traçada por Mignolo e seu círculo. Ela discorda do viés academicista e esvaziado do sentido político que caracterizou a origem da teoria em diversos pontos do Sul global, na Índia, no Caribe e na África e afirma que Mignolo e seus colegas do Grupo M/C propõem um aparato conceitual isolado de qualquer diálogo com forças sociais

6 Conversa telefônica com Paul Rubenson em 15 out. 2021.

insurgentes (2010, p. 98). De fato, ainda que reconheça que “nenhum livro sobre a decolonialidade fará diferença” se os intelectuais não seguirem “a vanguarda da sociedade política global emergente (os denominados ‘movimentos sociais’),” Mignolo acredita que a função do intelectual é sobretudo “agir no domínio hegemônico da academia” e que “o pensamento e a ação decoloniais focam na enunciação” (2017, p. 6). Apesar de concordar com a necessidade de transformar as estruturas mentais colonizadas, Cusicanqui insiste que não pode haver uma teoria decolonial sem uma prática, um projeto que proponha normas legítimas de coexistência entre colonizado e colonizador. Esse componente prático, ainda que teoricamente fundamentado, é essencial para repensarmos a museologia, um campo que não existe sem a prática.

Cusicanqui aponta uma das possibilidades para fazer uma museologia decolonial na prática ao trazer a metodologia de pesquisa histórica baseada na memória coletiva, formulada pelo sociólogo e filósofo francês Maurice Halbwachs na década de 1920, que ela adota em sua experiência junto à reorganização do movimento andino Aymara.⁷ Utilizada na museologia popular há décadas (Jeudy, 2005; conf. Primo, 2014) mas ainda pouco praticada em instituições patrimoniais tradicionais, a metodologia baseada na memória coletiva apresenta uma opção decolonial para reescrever a história porque propõe que não existe uma “memória universal”, afinal a memória está sempre situada em um contexto social (Halbwachs, 1980). Foi o que fez Wilson ao buscar as histórias familiares de pensadores afrodescendentes locais para responder à narrativa apresentada até então pela Sociedade. Ao trazer a contribuição de profissionais que tendem a ser ignorados na concepção de exposições e de materiais educativos, *Mining the Museum* mostra o valor dos saberes de grupos minorizados dentro do próprio museu, chamando a atenção ao fato de que essas pessoas geralmente já estão no museu, mas dificilmente são ouvidas.

Conclusão

Olhando para *Mining the Museum* a partir de uma perspectiva mais abrangente que leva em conta as diversas faces do projeto, e considerando outras visões sobre a decolonialidade em diálogo com Mignolo, retornamos à questão que guiou este artigo: De que maneira as intervenções artísticas podem apontar caminhos para o museu em busca da decolonialidade? O projeto de Wilson mostra três rotas possíveis. A primeira rota ocorre da instituição para fora e toma a exposição como locus de denúncia de injustiças e revelação de narrativas históricas que haviam sido encobertas. É a opção identificada por Mignolo, que compreende a colonialidade/decolonialidade acima de tudo como discurso. Artistas podem contribuir muito com suas visões críticas às exposições e coleções do museu pois navegam o mundo de palavras, símbolos, coisas e imagens que constroem o discurso expográfico. É certamente uma rota válida e importante, porque é fundamental atrair a atenção de um público alargado às questões que o museu se propõe a encarar. A segunda rota ocorre de dentro para fora, com o artista trazendo grupos tradicionalmente marginalizados para dentro do museu, não como audiência mas como detentores de conhecimento histórico válido que deve ser incorporado pelas instituições patrimoniais. Diversos museus já adotam ações nesse sentido, geralmente encabeçadas por

⁷ Mignolo admite as contribuições de Cusicanqui para a compreensão sobre a decolonialidade em seu artigo “El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui” (2002).

cientistas sociais, museólogos ou outros pesquisadores vinculados à instituição. A terceira rota afeta a instituição internamente, seus funcionários, a relação entre os setores e a formação de coleção. O envolvimento de profissionais da limpeza, da segurança e da loja do museu na concepção do projeto desafia a hierarquia de saberes dentro da instituição e apresenta uma oportunidade de repensar como – e por quem – o conhecimento é produzido e reproduzido no museu. Trata-se de uma verdadeira estratégia de “desobediência epistemológica” e que se aproxima das propostas por Cusicanqui porque extrapola o discurso expográfico e atua dentro da própria estrutura da instituição. Obviamente, as três rotas identificadas se entrecruzam e afetam-se umas às outras.

Referências

- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política* 11, 89-117. Barry, J.; Green, R.; Wilson, F.; Müller, C. P.; Fraser, A. (2011). Serving Institutions. In Doro Globus (Org.). *Fred Wilson: A Critical Reader*. London: Ridinghouse (pp. 91-100). Originalmente publicado em *October* (primavera 1997, pp. 120-127).
- Corrin, L. (1993). Mining the Museum: An installation confronting history. *Curator: The Museum Journal* 36, n. 4, 302-313.
- Corrin, L. (1994). Mining the Museum: Artists look at museums, museums look at themselves. In Fred Wilson e Lisa Corrin (Orgs.). *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*. Nova Iorque: The New Press, pp. 1-21.
- usicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. 1ª edição. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gómez, P. P.; Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Halbwachs, M. (1980). *The Collective Memory*. Nova Iorque: Harper & Row.
- Houston, K. (2017). How Mining the Museum changed the art world. *Bmoreart*. <https://bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html>.
- Jeudy, H.-P. (2005). *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa das Palavras.
- Karp, I.; Lavine, S. (Org.). (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- 'Last chance to see exhibition before February 28 closing! (1993). *Museum and Library of Maryland History News & Notes: Maryland Historical Society* 22, n. 1, fev., n.p.
- MARYLAND CENTER FOR HISTORY AND CULTURE. (2022). *Collections*. <https://www.mdhistory.org/museum/collections/>.
- Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mignolo, W. (2010). Aiesthesis Decolonial. *Calle 14: Revista de Investigación en el campo del arte* 4, n. 4, 10-25.
- Mignolo, W. (2011). Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992). In J. Harris (Org.). *Globalization and Contemporary Art*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 71-95.

- Mignolo, W. (2018). *Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson*. Tradução de Simone Neiva Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro. *Museologia & Interdisciplinaridade* 7, n. 13 (jan-jul), 309-324.
- Mignolo, W. (2021). El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui. In D. Matos (Org.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latino-americanas em cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2002.
(<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/mignolo.doc>.)
- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Mignolo, W. (2017). *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Tradução de Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 32, n. 94, jun., 1-18.
- Primo, J. (2014). O social como objecto da museologia. *Cadernos de Sociomuseologia* 47, n. 3, 5-28.
- Reiss, Julie H. (2001). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- ‘Trailblazing exhibition extended – critics acclaim ‘Mining the Museum’’. (1992). *Museum and Library of Maryland History News & Notes: Maryland Historical Society* 1, n.1, jul/ago, 1-2.
- TROPENMUSEUM. (2021). *Afterlives of Slavery*. (<https://www.tropenmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/afterlives-slavery>).