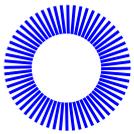


Ativação da escuta profunda: experiências para práticas descoloniais da Rede de Museus INBAL

Lucía Sanromán

Diretora Laboratorio Arte Alameda, INBAL

México



Introdução

O Laboratorio Arte Alameda (LAA) é um museu experimental dedicado à interseção disciplinar entre arte, ciência, tecnologia, antropologia, sociologia e muito mais. Faz parte da Rede de Museus do Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) que, por sua vez, faz parte da Secretaria de Cultura do Governo do México, engrenagem vital para entender os dois estudos de caso em que esta apresentação é baseada. A primeira é a exposição *Escucha profunda: prácticas hacia el mundo al revés* {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo y Fernando Palma Rodríguez} (*Escuta profunda: práticas para o mundo virado do avesso* {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo e Fernando Palma Rodríguez}), no qual fui responsável pela curadoria e organização para o LAA. O segundo caso está relacionado com a exposição *Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas* (*Arte dos Povos do México. Disrupções Indígenas*), organizado pelo Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA), e do qual participei como cocuradora junto com outros dois curadores principais. Meu trabalho era integrar artistas contemporâneos à mostra.

Um projeto do qual não participei, mas que acho relevante mencionar é *Hasta que los cantos broten: Pabellón de México en la 59.ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia* (“*Até que brotem as canções: Pavilhão do México na 59.ª Mostra Internacional de Arte da Bienal de Veneza*”). Este também representa um projeto gerado a partir da busca de inclusão e diversidade de epistemologias descoloniais, e foi organizado pela Coordenação Nacional de Artes Visuais do INBAL,

que são interlocutores constantes nos processos do Laboratorio de Arte Alameda, e pautam o trabalho da Rede de Museus.

Em direção a uma prática institucional “situada”

A título de contextualização, há algumas coisas a destacar sobre o trabalho da Rede de Museus INBAL no que diz respeito à ativação de processos de descolonização museológica que nos aproximam. O Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura tem por missão “divulgar e disseminar as artes, a literatura e o patrimônio artístico nacional; educação e pesquisa artística, diversidade e direitos culturais em igualdade”. Desde 2019, e estabelecidos em relação às diretrizes do Plano Setorial da Cultura 2020-2024 da Secretaria da Cultura, os 18 museus que compõem a Rede enquadram nosso trabalho em relação aos eixos transversais de inclusão, diversidade e igualdade a fim de estabelecer os direitos culturais como uma dimensão operacional para repensar os museus como entidades vivas, capazes de redefinir e fortalecer sua própria identidade e ao mesmo tempo trabalhar de forma colaborativa. Sob a direção geral da Dra. Lucina Jiménez no INBAL, é especialmente importante conceber os museus como espaços com abordagens interculturais e abertas que promovam a compreensão cultural e novos discursos estéticos.

Quando falamos de “inclusão, diversidade e igualdade” nos museus mexicanos, devemos levar em conta que eles não estão separados de nosso ambiente político e social, que é – histórica e atualmente – marcado pelo triunvirato fatal do racismo, classicismo e misoginia (como é em



inúmeros países). Portanto, um projeto fundamentado no direito cultural (ou seja, na possibilidade de restauração jurídica para que todas, todos e todes sejam acolhidos e representados no projeto cultural nacional), implica um trabalho de fazer e desfazer ao mesmo tempo. Ele não é concebido a partir de nem por operações lineares que são fáceis ou óbvias de desenhar e muito menos de executar, e que, uma vez realizadas, são muito difíceis de medir em termos de eficácia, independentemente do número de pessoas “diversas”, o que fazemos de forma ampla e por categorias comuns (incluindo gênero, diversidade cultural, idade, etc.). Uma mudança operacional em que os museus se repensam como “entidades vivas”, inclusivas, diversas e, ainda mais, descoloniais, implica inverter as formas de fazer cultura, começando pelo *como* (como fazemos), mas também questionando o *quê* (o que apresentamos/apoiamos) e, sobretudo, para *quem* (trabalhamos, envolvemos, interpelamos).

No caso da LAA, tem sido imperativo abordar o nosso trabalho a partir de uma prática “situada” no contexto real que habitamos. O imediato é o da Alameda Central, no coração da Cidade do México. Em termos gerais, é claro para nós que trabalhamos para vários indivíduos e comunidades que concebemos como visitantes, participantes, cocriadores, usuários e trabalhadores internos e externos, pensando que cada tipo requer diferentes formas de abordagem e inclusão. Também nos consideramos um “pequeno” museu experimental, o que nos dá uma liberdade sem precedentes para experimentar diferentes abordagens. O mais importante é abordarmos o nosso trabalho a partir da vulnerabilidade, tentando, na medida do possível (psicologicamente), habitar a incerteza dos nossos tempos (pandemia, mobilização do fascismo no mundo, etc.) como um valor positivo, sem romantizar as complexidades do nosso cotidiano que ocorrem em estruturas de trabalho muito complicadas, já que fazemos parte do governo federal, incluindo as barocas burocracias orçamentárias e

trabalhistas, e a consciência constante de que nosso trabalho muito possivelmente tem duração de seis anos, que representa o período presidencial. Pensar nestas circunstâncias como valores positivos permite-nos, como já escrevi antes, estarmos expostos, flexíveis, capazes de nos deixarmos levar. Resistir ao impulso de falar e permanecer quietos e ouvir. Fazer e dar espaço.

E tem incluído, entre outras estratégias, a configuração intuitiva de processos colaborativos de trabalho de pensamento coletivo que mudam a dinâmica da gestão do museu e seus hábitos operacionais. As exposições aqui referidas são respostas “museais”, por assim dizer, às orientações transversais da INBAL acima expostas. Isso tem implicado um diálogo rico, crítico, por vezes tenso e quase sempre contraditório entre os diferentes agentes, curadores, gestores, diretores, etc., da Rede de Museus. Também significou estabelecer processos de diálogo, mas, acima de tudo, de escuta ativa (ou profunda) a agentes e coletividades cujas práticas e vozes não têm tido um espaço institucional sustentado no contexto mexicano, especialmente aquelas que se identificam como “indígenas” ou de povos originários. Pressionados pela necessidade de gerar estruturas a partir de modelos explicitamente diversos, e, em particular, que façam e deem espaço aos modos de vida e às epistemologias dos “povos originários” do nosso país, os projetos LAA e MPBA geraram plataformas de diálogo como parte essencial.

É importante notar que ambos os projetos foram formulados, em grande parte, durante a “panela de pressão” da *zoomificação* do trabalho desde casa durante a pandemia, sob um ambiente público de crítica e desconfiança diante de cortes orçamentários reais ao portfólio cultural nacional, e entre o ruído de múltiplos e por vezes ostensivos gestos simbólicos de reparação aos povos originários, que têm sido difíceis de dissociar de tantos outros momentos em que “o indígena” tem sido



utilizado como parte de instâncias de ressignificação política nacional, sem que isto repercuta em termos de políticas públicas de apoio à autonomia social, política e econômica dos povos.

Primeiro estudo de caso

Escucha profunda: prácticas hacia el mundo al revés {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo y Fernando Palma Rodríguez} foi organizado pelo LAA e esteve em exibição entre 16 de outubro de 2021 e 13 de fevereiro de 2022. Quatro projetos monográficos foram reunidos nesta exposição, conectados pela exploração de modos de pensar e viver a partir das epistemologias dos povos originários, questionando ou criticando um ordenamento sistematicamente europeizado do mundo, do corpo e dos afetos.

De modo geral, as e o artista da exposição propuseram práticas artísticas descoloniais em que a terra surge como elo vivo para formas de autonomia, tanto linguísticas como territoriais.

O corpo e sua enunciação também unem esses projetos, que abordam a contradição e a complexidade das múltiplas identidades pós-mestiças que constituem o atual contexto sociopolítico do México, sugerindo uma posição incorporada naqueles que se autodenominam indígenas, feministas ou *queer* e que, sobretudo, implicam processos emancipatórios e descolonizadores perante as hierarquias raciais, de classe e de gênero que vivenciamos diariamente no nosso país e que são, com efeito, a continuação de processos que têm a sua origem violenta na Colônia.

As obras apresentadas propõem não um, mas múltiplos universos de significado ancorados em passados e genealogias divergentes e variadas, em que o tempo histórico e o presente se confundem, evocando assim um mundo virado do avesso.

Críticas institucionais à desigualdade das plataformas habituais da arte também estão envolvidas aqui. *Escucha profunda* baseia-se, portanto, num termo emprestado de Candice Hopkins, curadora, escritora e pesquisadora independente do Carcross/Tagish First Nation, povo originário autônomo que divide território com o Canadá, que convida a “nos sintonizar para captar frequências mais profundas, sentir o que reverbera e ouvir o que soa à margem”, como forma de começar a estabelecer novas metodologias institucionais para gerar e compartilhar saberes e questionamentos, e assim repensar o museu como um lugar de mutualidade (Hopkins, 2019).

A pandemia obrigou-nos a apresentar este projeto num único momento expositivo, concentrando-nos na duração da exposição e usando o espaço das redes sociais da LAA e da Rede de Museus (canal YouTube e nosso canal Spotify) como extensões vitais por ser o espaço para a apresentação de um ciclo de 14 palestras apresentadas todas as quartas-feiras durante e após as datas da mostra, em coorganização com a Coordenação de Artes Visuais. *Escucha profunda: poéticas hacia el mundo al revés* foi uma série de diálogos públicos virtuais, com curadoria de Sara Garzón, curadora e escritora colombiana especializada em arte latino-americana. Ela propôs explorar metodologias de cuidado por meio de um trabalho artístico. Foi um convite coletivo conseguido virtualmente para indigenizar o museu. Teve três eixos temáticos: o corpo: reconquistando um território de mutualidade; arte, tecnologia e tempo ancestral, um paradigma não ocidental, e indigenizar ou desindigenizar o museu?

Segundo estudo de caso

Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas, organizada pelo Museo del Palacio de Bellas Artes, que esteve em exibição de 27 de janeiro a 27 de maio de 2022, foi um exercício expositivo desconstrutivo que traçou as rupturas ideológicas em torno da arte popular



e indígena nos séculos XX e XXI. Começou com o estabelecimento da categoria “arte popular” na era pós-revolução mexicana, marcando sua evolução durante as décadas de 1990 e 2000 e o surgimento de “mestres de arte popular” e contranarrativas políticas em torno da coletividade e do autogoverno, incluindo a crescente identificação e circulação de criadores autodenominados indígenas no campo da arte contemporânea hoje. Visto de forma mais ampla, o projeto buscou corrigir um erro histórico ao honrar o poder estético da “arte dos povos” e, assim, estabelecer uma posição crítica em relação aos modelos ocidentais e europeus de produção de conhecimento, visando a valores mais inclusivos.

“Arte dos povos” e o museu como um aparato canônico

Nesta exposição foram apresentados mais de quinhentos objetos do que é comumente chamado de “arte popular”, que na exposição é classificada como “arte dos povos”, onde o termo arte no singular expressa uma diferença com as artes populares que, em sua pluralidade, apontam sua proximidade com o artesanato como parte das “artes menores”. As obras expostas incluem ainda 19 “artistas contemporâneos” e 15 mestres tradicionais atuais, como parte de um argumento que não pretende fazer uma revisão universal de todas as práticas associadas aos povos ou à arte indígena histórica ou contemporânea, mas sim revalorizar os modos de ver, interpretar e apresentar essas práticas. Trata-se de argumentar, tanto a partir do roteiro curatorial quanto através da museografia e montagem, em prol de uma mudança na forma de entender a arte dos povos, não como meras expressões culturais associadas à etnografia ou à antropologia, mas como objetos carregados de autonomia estética, ou seja, que têm sua própria ontologia formal, permitindo-nos obter experiências sensíveis semelhantes às que atribuímos aos objetos de arte ocidentais que deram origem à noção de beleza, como as esculturas gregas e a pintura clássica europeia.

Esta estratégia de revalorização não é isenta de contradições, pois o principal mecanismo para concretizar esta mudança de rumo é, em última análise, utilizar o museu como um aparato canônico. No caso de *Disrupciones indígenas*, o MPBA atua como um dispositivo fundamental para promover essa mudança, pois tem a função social de estabelecer o que é e o que não é “arte” em nosso país, muitas vezes por meio de exposições de pintura e escultura rigorosamente pesquisadas, principalmente modernas e pelos grandes mestres mexicanos e europeus. O MPBA tem sido um lugar hegemônico na ecologia cultural do nosso país desde as suas origens até o presente, e se posiciona como um museu canônico do Estado dedicado às “belas artes” ou “artes maiores”: um museu que faz história da arte. Assim, é com plena consciência que tal exposição neste local não esconde a sua potência enquanto instituição capaz de reposicionar a “arte do povo”.

Disrupções, contradições e réplicas

A conscientização da equipe curatorial sobre essa contradição criou outras oportunidades de participação e replicação para abordar as inconsistências inerentes aos modelos usuais de museus com estruturas de gestão racializadas num país no qual, ao longo de um século, políticas públicas homogeneizadoras foram adotadas e onde a arte e a cultura têm sido tratadas por agentes que se identificam a partir da aparente “neutralidade” decorrente de serem crioulos ou mestiços e de classe média ou alta. Como um primeiro passo para romper com esses padrões, durante o andamento da exposição, surgiram momentos e processos disruptivos no diálogo curatorial e institucional, dando origem a uma contranarrativa incluída na própria exposição. Em constante comunicação com artistas contemporâneos e por meio de duas mesas de diálogo com criadores, gestores, acadêmicos e escritores autenticados como



indígenas ou com essa ancestralidade,¹ foram priorizados temas diversos e inadiáveis, tendo como ponto de partida a exigência de não ser identificados com um rótulo identitário de “indígena”.

Nesses diálogos também foram levantadas dúvidas fundamentais sobre a instituição museológica e sobre a estética ocidental como modelo adequado para a vivência e compreensão da arte dos povos, como explicou a historiadora da arte Ariadna Solís, filha de migrantes be'ne urash: “Em nossas comunidades, a sensibilidade estética vai além de apenas ver e está relacionada ao corpo, ao movimento e à forma como o espaço é pensado. A estética está inserida em estruturas éticas, políticas, sociais, econômicas e com fronteiras muito tênues”. Estão localizadas em experiências situadas e corporificadas, algo que o museu contemplativo não pode oferecer. É por isso que Nadia López, poetisa e educadora ñuu savi, observou: “Há coisas como o canto ritual que só funciona conosco. Há um conhecimento que não pertence realmente a todos, mas ao meu povo”. O artista Noé Martínez falou da vontade dos objetos. Fernando Palma Rodríguez fez o mesmo quando se autodenominou um “facilitador para que os objetos possam se expressar e contar suas histórias”.²

O que significa pensar em objetos como capazes de conter, exercitar ou executar sua própria agência, não inertes ou vazios de desejo e de vontade? Para começar, quando os objetos têm uma vontade, eles estabelecem uma relação de igualdade com os humanos, cujas interações são agora baseadas não no uso unilateral, mas na reciprocidade dentro de um quadro de troca ética. Quando estes artistas criadores, ativistas e pensadores dão vontade às coisas, às plantas, aos animais e à paisagem, interrompem profundamente o regime de exploração sistemática que, de alguma forma, é um dos pilares do Ocidente e da colonialidade. Mas também fazem um movimento lateral em relação aos fundamentos da estética ocidental que pode ser propriamente descrito como uma “disrupção” com os cânones de beleza em que a autoria *per se*, ou melhor, o olhar do observador, é o que dá valor. O objeto autônomo ancorado em epistemologias originárias pretende libertar-se deste juízo estético ocidental baseado no olhar e procura estabelecer outros paradigmas de beleza, longe dos valores atribuídos na história da arte às formas, marcando uma mudança radical onde os próprios objetos são carregados com seus próprios significados no tempo a partir da interação recíproca.

Um começo e não um fim

Considerando um campo político extremamente complexo, onde múltiplos criadores e intelectuais autoidentificados como indígenas têm resistido ao ímpeto de instrumentalização de suas identidades, é importante observar que a recepção da exposição entre o público em geral e a mídia, e especialmente entre as comunidades indígenas, tem sido positiva e tem comentado especificamente sobre a releitura e a revalorização da arte dos povos e seu repensar como objetos estéticos. No entanto, deve-se notar que este exercício não consagra uma instituição descolonial; em vez disso, oferece modelos de diálogo em que outros conhecimentos

¹ As mesas de diálogo foram realizadas nos dias 1 e 22 de outubro de 2022, com a participação de: Hilan Cruz Cruz (tecelão nahua), Yutsil Cruz (artista visual), Jan Cristhian Ferrer (bordador jñatjo), Mario Agustín Gaspar (artesão p'urhépecha), Cecilia Gómez (tecelã e artista visual bats'i vinik-antsetik), Arturo Gómez Martínez (curador e pesquisadora nahua), Teresa Haros Farlow (médica tradicional e artesã ko'lew), Nadia López García (poeta e educadora ñuu savi), Isaac Montijo (músico e compositor yoreme), Teófila Palafox (tecelã e cineasta ikoots), Fernando Palma (artista visual nahua), Celerina Patricia Sánchez (poeta e promotora cultural ñuu savi), Maruch Sántiz (fotógrafa e artista têxtil bats'i vinik- antsetik), Ariadna Solís (historiadora de arte, filha de migrantes be'ne urash) e Miguel Ángel Sosme (antropólogo e promotor cultural).

² Os depoimentos citados foram extraídos das duas mesas de diálogo citadas acima. A citação de Noé Martínez foi extraída de uma conversa entre a autora e o artista durante o processo de diálogo sobre sua inclusão na exposição.



são identificados e colocados em ação. É por isso que *Disrupciones indígenas* é um começo, não um fim, de processos museológicos que abrem caminhos e nos quais, sem dúvida, as vozes mais disruptivas são as dos criadores, intelectuais e gestores contemporâneos, que mostram as linhas de fuga e oferecem alternativas e novos modelos estéticos que questionam as hierarquias, ávidos por descentralizar as narrativas ocidentais e os modos de ver a arte e suas múltiplas formas de enunciação, apontando para outras possíveis instituições ainda por vir.

Referência

Hopkins, C. (2019, 9 de dezembro). Towards a Practice of Decolonial Listening: Sounding the Margins, apresentação realizada no President's Dream's Colloquium on Creative Ecologies, na Simon Fraser University (SFU) próxima a Vancouver, BC. [Vídeo] SFU Graduate & Postdoctoral Studies. <https://www.youtube.com/watch?v=vt1SBjDCJco>