

Arte y Praxis Curatorial: posibilidades de agencia y politicidad decolonial

Pedro de Assis Pereira Scudeller⁽¹⁾

Resumen: Este artículo pretende proponer una reflexión sobre la curaduría de arte como locus de disputa simbólica y sus posibilidades de agencia en el campo de las artes. Entendemos que una de las estrategias de la decolonialidad se refiere a una lectura a contrapelo de la historia y de las estructuras socioeconómicas, localizando e historizando conceptos. Al cuestionar el reparto de lo sensible (Rancière, 2009) propuestas por la matriz de la colonialidad, exponiendo las violencias y abusos inherentes a lo que la modernidad llamó progreso y civilización, proponemos una nueva división de ese común compartido, legitimando y visibilizando otras voces, en un ejercicio claramente político y estético. En este sentido, vemos a América Latina como un territorio en constante disputa, en el que la visibilidad de las narrativas históricas y sociales y la politicidad de las iniciativas y realizaciones artísticas son esenciales. El arte, argumentamos, es capaz de operar en esta interfaz, para hacer visibles narrativas y discursos excluidos, sistemáticamente excluidos por la colonialidad. El curador, a su vez, opera directamente en las dimensiones de visibilidad y legitimidad, pilares políticos sobre los que se puede hablar de una potencialidad activista de la mano curatorial. A partir de esta discusión, traemos algunos análisis de casos que nos presentan posibilidades y limitaciones de este hacer estético, como por ejemplo la curaduría de Moacir dos Anjos, el ciclo Historias del MASP y la nueva línea curatorial del Museu do Ipiranga, en São Paulo.

Palabras clave: Curaduría de arte - decolonialidad - política y estética.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 186-187]

⁽¹⁾ Estudiante de doctorado y maestro en Comunicación y Prácticas de Consumo en PP-GCOM ESPM-SP, becario de Capes. Máster en Estudios de Comisariado por la Universidad de Navarra, España, y licenciado en Derecho por la Universidad de São Paulo, Brasil. Miembro del grupo de investigación del CNPq Juvenalia, y del equipo brasileño de la red de investigación CLACSO en el grupo de trabajo Infancias y Juventudes. Correo electrónico: pedroscudeller@gmail.com

Curaduría como producción de conocimiento en disputa

Como forma de entender los procesos propios de la producción de conocimiento, la epistemología implica un recorte de las formas de ser, conocer y pensar el mundo. Esta ciencia permite comprender las lógicas y los sistemas intrínsecos al conocer y al pensar, revelando dinámicas que a menudo se pretenden universales. Sin embargo, dado que la realidad es inaprensible en su totalidad, también es evidente que la producción de conocimiento sobre la realidad no puede dar cuenta por sí misma de todos sus puntos de vista y perspectivas. Así pues, hablar de epistemologías implica hablar de recorte, elección y selección. En definitiva, se habla de sistemas de poder que permiten que tales procesos sean posibles. Se argumenta, igualmente, que el arte y la curaduría pueden abordar una multiplicidad de temas cuya relevancia es cada vez más reconocida, tanto a nivel nacional como internacional. Por intermedio de exposiciones individuales o colectivas, o por formar parte de las colecciones más relevantes del arte brasileño, los artistas y los discursos que movilizan ganan visibilidad al proponer, a través de su trabajo artístico, no sólo obras de arte que operan en la interfaz estética y política, sino también, argumentamos, al tejer medios de construcción de conocimientos diversos a partir del pensamiento que guía sus creaciones. Proponemos, por lo tanto, pensar estos procesos creativos desde el punto de vista de las epistemologías que los orientan, y que construyen el *saber sobre el saber* que guiará sus investigaciones y sus producciones artísticas, estéticas y políticas.

Pensamos, aquí, en la epistemología como estudio crítico de los presupuestos de la producción de conocimiento. Por lo tanto, no estamos hablando sólo del conocimiento científico, sino también de todos los tipos de conocimiento que producen conocimiento, y que producen realidad. Así, no queremos referirnos al proyecto de la Ilustración, que buscaba enfrentar la defensa del conocimiento teológico y dogmático a partir de una ciencia que se pretendía verdadera, neutra y universal, sino a propuestas de valorización de otros saberes, y perspectivas que parten de voces disensuales y cosmovisiones que fueron paulatinamente negadas, a lo largo de la historia de la humanidad, en nombre de la ciencia de la Ilustración.

Las epistemologías, por tanto, pueden basarse en los criterios más variados, pero invariablemente estarán guiadas por mecanismos de legitimación y visibilidad, por un lado, y de descalificación y borrado, por otro. La ciencia no sólo explica lo real, sino que incluso lo fabrica. Para entender, por tanto, cómo se produce una determinada producción de conocimiento en un determinado tiempo y espacio, es necesario analizar su dinámica interna y sus disputas de poder.

Una de las claves para entender las disputas de poder en el campo del arte contemporáneo, sobre todo en Latinoamérica, es el giro decolonial. Gran parte de las obras de muchos artistas, y gran parte del trabajo de curaduría contemporáneo de esta región tienen por temática o se basan en una comprensión decolonial y decolonizadora de su propio hacer artístico. Por descolonialidad entendemos una perspectiva que es simultáneamente epistémica, teórica y política. Es el supuesto puesto en la producción de un conocimiento situado, y que se refleja, argumentamos, en la poética de Paulino.

Según Maldonado-Torres, “la lógica y los legados del colonialismo pueden seguir existiendo incluso después del fin de la colonización formal y el logro de la independencia

económica y política” (2019, p. 28). Esta afirmación también es cierta en el ámbito de la cultura, ya que la forma en que vemos el mundo y lo experimentamos se guía por categorías forjadas por esta dinámica de poder. Hablamos, aquí, de una matriz colonial de poder, como propone Aníbal Quijano (2000), que legisla incluso sobre la naturaleza, la cultura, las narrativas históricas, la sexualidad, las subjetividades y las alteridades.

Aquí vemos una estrecha relación entre modernidad y colonialidad, como dos caras de la misma moneda; el proyecto de la modernidad fue impulsado por las relaciones coloniales, que proporcionaron, a través del sometimiento, mano de obra y riqueza para que el gran proyecto civilizatorio de la metrópolis pudiera ocurrir (Quijano, 2000). Hay, por lo tanto, una propuesta, en esta matriz, de producción, de sociedad, que no sólo pasa por los conflictos y efectos producidos en el contexto de los grandes traumas sociales de la historia, como la esclavitud y el genocidio, sino que también delinea y determina la producción de conocimiento como proyecto y opción política.

Así, hablamos de una geopolítica del conocimiento (Maldonado-Torres, 2008), como mecanismo para privilegiar los proyectos imperiales, coloniales y patriarcales del mundo, que Grosfoguel (2008) identifica como los grandes epistemicidios, o *apartheid epistémico*, situaciones en las que, debido a los proyectos de dominación colonial, el conocimiento fue borrado o relegado a una situación de subyugación epistémica. La perspectiva decolonial no es sólo epistemológica o teórica, sino también política, ya que concierne a la forma en que el sujeto se posiciona en el campo de la producción de conocimiento, incluida su posición en relación con el enfrentamiento a este *apartheid*.

La opción decolonial no es una simple elección o énfasis temático; es una mirada epistemológica de otro orden, que informa una posición en relación a esta lucha por el poder. Así, Mignolo (2008) propone que, para cambiar desde la opción decolonial, será necesario realizar una desobediencia tanto política como epistémica, siendo esta última la única que nos permitirá escapar de los “juegos controlados por la teoría política eurocéntrica y la economía política” (2008, p. 287).

Esta matriz colonial de poder orienta, por lo tanto para Jacques Rancière (2005), la jerarquización de lo real y un cierto reparto de lo sensible. Para el autor, la estética se entiende como experiencia, inserta en la vida cotidiana. En su opinión, la modernidad y sus regímenes de representación provocan una serie de cambios que afectan a nuestro sensorio, incidiendo en los modos en que experimentamos la experiencia estética. Es a partir del régimen de lo sensible que, construyendo posibles formas de vida, ordenamos el mundo en que vivimos. El reparto de lo sensible, por lo tanto, produce interpretación del mundo, atraviesa cortes de clase, género y raza, adquiriendo una dimensión política al tratar de cómo lo común está siendo distribuido. ¿Qué dicen estas imágenes? Y por otro lado, ¿qué silencian?

En opinión de Rancière (2005), estas dinámicas presuponen un régimen estético que define quién es o no visible en el espacio común. En la esfera mediática, y sobre todo en el ecosistema del arte, el debate estético y sus desdoblamientos se configuran como importantes subsidios para pensar la política, las subjetividades y las formas de ejercicio de la ciudadanía en la actualidad.

Rancière argumenta que la política y la estética actúan en base a una lógica de disenso, ya que la política “(...) es más bien un modo de ser de la comunidad que se opone a otro modo

de ser, un corte del mundo sensible que se opone a otro corte del mundo sensible” (2005, p. 368). Por tanto, es debido al conflicto entre sensibles, o al disenso, que se produce la legitimación o impugnación de un determinado reparto, lo que se refleja directamente en las dinámicas de la audiovisibilidad (Rocha, 2010). Así, podemos considerar que el disenso permite confrontar el orden hegemónico, especialmente en lo que se refiere a la falta de reconocimiento y/o visibilidad para determinados actores y grupos sociales. Esto se debe a que la política “(...) sólo se manifiesta a través del disenso, en el sentido más original del término: una perturbación en lo sensible, una modificación singular de lo que es visible, decible, contable” (Rancière, 1996, p. 372).

En este sentido, una propuesta artística o curatorial decolonial debe comprender el alcance de la matriz de la colonialidad y, operando a través de la estética, proceder a una relectura crítica de estas narrativas canónicas de la historia del arte tal y como las conocemos, que se guían por epistemologías clasificadoras, jerarquizadoras y excluyentes para favorecer un pensamiento enraizado en la construcción social de la modernidad. Las categorías creadas por la matriz colonial, una vez que borran subjetividades y formas de vida que no le sirven, deben ser paulatinamente reevaluadas y denunciadas, pero no desde los mismos criterios epistemológicos proporcionados por la colonización, sino por aquellos que existen desde otras perspectivas, que escapan a estos procesos de dominación. Siguiendo este razonamiento, sólo un proyecto disensual, como venimos argumentando, permitiría un nuevo reparto de lo sensible, operando políticamente en las formas de ver y sentir.

Un ejemplo de ello, citado por Muñoz-Reed (2019), es el concepto de *aisthesis* o estética decolonial, propuesto por Walter Mignolo (2011) como desplazamiento del concepto de estética universalizante elaborado por Kant y ampliamente valorado por el canon del arte europeo. Aquí se habla de una estética del orden de los afectos y de las sensaciones, diferente de lo que se refiere a una categorización de la belleza y de los regímenes del gusto. Se trata, por tanto, de una modificación significativa de la comprensión de la estética que nos permite escapar de los usos categorizadores de la epistemología occidental y sus categorías, un ejemplo de lo que puede considerarse una lectura decolonial de este concepto. En diálogo directo con las propuestas de Rancière (1996), ya hemos argumentado anteriormente sobre el papel que juega la curaduría de arte en la promoción de un nuevo reparto de lo sensible, y la politicidad imbricada en esta tarea (Scudeller, 2020). Preliminarmente, es necesario precisar la definición de curaduría de arte que utilizamos, que es la de Maria Cristina Oliveira Bruno:

Curaduría es la suma de distintas operaciones que entrelazan intenciones, reflexiones y acciones, cuyo resultado evidencia los siguientes compromisos: (1) La identificación de repetidas posibilidades interpretativas, develando las rutas de resignificación de colecciones y acervos; (2) La aplicación sistémica de procedimientos museológicos de salvaguarda y comunicación aliados a las nociones de preservación, extroversión y educación y; (3) La capacidad de decodificar las necesidades de las sociedades en relación a la función contemporánea de los procesos curatoriales (2008, p. 23).

A partir de esta afirmación vemos que la curaduría de arte propone una lista de actividades diversas, pero que se establecen en los procesos de producción de una forma de conocimiento que comunica estéticamente valores situados en el tiempo y en el espacio, teniendo, más allá de su función estética, una función esencialmente social y pedagógica. Así, se opera aquí directamente en las dimensiones de visibilidad y legitimidad, pilares políticos sobre los que se puede hablar de una potencialidad activista de la mano curatorial. Es en este sentido que entendemos posible una agencia decolonial sobre los procesos de curaduría de arte. Es necesario identificar y explicitar en los cánones de la historia del arte, por un lado, los sujetos, territorios y valores sociales elegidos para figurar en las representaciones de un determinado reparto de lo sensible, y, por otro, aquellos que son excluidos o borrados de la misma. Es a través de una lectura a contrapelo de estos saberes y de estas representaciones como se demuestra, en un doble movimiento, la acción de las estructuras resultantes de la matriz colonial de poder. En primer lugar, poniendo en evidencia las propias estructuras que excluyen y silencian, así como las consecuencias de las representaciones y producciones que, en el ámbito de la historia del arte y de la curaduría, corroboran la existencia de desigualdades y violencias que se producen por y a favor de la colonialidad. Además, también aporta razonamientos sobre el modo de producción de estos saberes, en la dimensión de la teoría estética, y de las epistemologías del arte y la curaduría, que impiden la emergencia de nuevas formas de pensar la estética y las representaciones artísticas.

Moacir dos Anjos y la representación de las sobras

Un ejemplo de acción curatorial decolonial, argumentamos, es el trabajo de Moacir dos Anjos (2015), especialmente en términos de curaduría de exposiciones e investigación. El autor demuestra que la creación de representaciones del canon artístico brasileño alude necesariamente a un reparto específico de lo sensible, que deja fuera otros sujetos, saberes y estéticas, y que pacifica y minimiza los conflictos y traumas causados por la matriz colonial de poder. Así, propone la urgencia de hacer, a través de las artes, una representación de las sobras, que define como:

[...] aquella que nombra daños infligidos a segmentos de la población del país; que señala e individualiza a los excluidos de la dinámica social que rodea y abriga a la mayoría de los habitantes de Brasil; que deshace ideas superficiales de inclusión irrestricta. Representación que reivindica, por lo tanto, la condición de parte para lo que se considera sobrante; que crea equivalencias simbólicas para lo que la mayoría de las veces se representa, paradójicamente, sólo como ausencia y carencia; que reivindica la condición de alguien para quien no es nadie (Dos Anjos, 2015, p. 173).

En sus exposiciones *Cães Sem Plumas*, y *A Queda do Céu*, Dos Anjos (2013, 2019) lleva a cabo en forma de ejercicio curatorial esta propuesta decolonial de la que hablamos. Alude a la situación en la que se explicitan las consecuencias que puede condensar un reparto

hegemónico de lo sensible a través del trabajo de algunos artistas que agrupa en su muestra. Al crear nuevas narrativas y declaraciones a través de sus producciones de representaciones de sobras, denuncian las fisuras en las formas en que una comunidad es capaz de verse a sí misma.

En estas representaciones, los artistas denuncian los valores que se nos imponen, como sociedad, y que pretenden ser universales e inmutables, cuando en realidad son el resultado de un proyecto hegemónico corroborado por formas y temas canónicos del arte brasileño. Destacan en su investigación las relaciones entre las representaciones realizadas a lo largo de los siglos en las colecciones convencionalmente llamadas Brasileñas, que reúnen obras que remiten al imaginario de la construcción del país desde el siglo XVI, y que nos informan aún hoy sobre la forma en que pensamos las imágenes del Brasil colonial o imperial, lo que Dos Anjos (2022) denomina *necrobrasiliana*.

Como ejemplos de haceres artísticos contemporáneos operan en esta clave, podemos citar los trabajos de Claudia Andujar, con su vasta producción fotográfica de temas indígenas, Rosana Paulino, con la apropiación y desviación de imágenes de las colecciones Brasileñas, con la explicitación de las consecuencias de la esclavitud, especialmente para las mujeres negras; Jaime Lauriano, con sus mapas basados directamente en los producidos por cartógrafos desde el siglo XVI, que revelan los traumas de la civilización en el país; y Thiago Martins de Mello, que reúne iconografías de diversos momentos históricos de la cultura brasileña, revelando las innumerables violencias que tuvieron y siguen teniendo lugar como resultado del reparto de lo sensible que tuvo lugar en el país. Este es apenas un corte ilustrativo del conjunto mucho más complejo de obras producidas por cada uno de estos artistas, y que ya constituyen, en sí mismas, un corte dentro de la curaduría realizada por Moacir van, pensamos, directamente a la propuesta de curaduría decolonial que buscamos ilustrar aquí, y no definir exhaustivamente.

El ciclo Historias, los sujetos y las audiovisibilidades

También se puede argumentar que una curaduría que se proponga decolonial sólo en el contenido, haciendo referencia directa al colonialismo, no significaría necesariamente un cambio epistémico en el propio proceso curatorial (Muñiz-Reed, 2019, p. 9). Este argumento, sin embargo, puede ser complejizado, y aquí lo haremos teniendo en cuenta el caso del ciclo *Histórias*, presentado por el Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, el MASP. Si consideramos los procesos curatoriales desde el concepto mencionado, que enfatiza las actividades prácticas del sujeto curador, es posible que pensemos en un proyecto curatorial decolonial desde las posibilidades de agencia de este mismo sujeto. Así, la ocupación de este lugar por sujetos cuyo conocimiento localizado, en el sentido de Donna Haraway (1995), tiene un correlato directo con la epistemología decolonial y descolonizadora que pretendemos discutir aquí, es también un paso en esa dirección.

El MASP, una de las instituciones de arte más respetadas y reconocidas internacionalmente de Brasil, desarrolla desde 2014 el ciclo *Historias*, que tiene como objetivo la resignificación de los discursos históricos hegemónicos en el ámbito de las artes. En este sentido,

los curadores señalan que «es importante tener en cuenta la noción plural y polifónica de *historias*, término que en portugués, a diferencia del inglés, abarca tanto la ficción como la no ficción, las narraciones personales, políticas, económicas, culturales y mitológicas» (MASP, 2018, sp). También dicen los curadores, sobre el ciclo *Historias*, que éstas «tienen un carácter procesual, abierto y especulativo, frente al carácter más monolítico y definitivo de las narraciones tradicionales» (MASP, 2018, sp). En este sentido, la exposición no pretende agotar un tema tan extenso y complejo, sino incitar a nuevos debates y preguntas, para que las historias afroatlánticas sean reconsideradas, revisadas y reescritas» (MASP, 2018, sp). El ciclo de *Historias* comienza en 2014, con las siguientes iteraciones: *Historias Mestizas* (2014); *Historias de la Infancia* (2016); *Historias de la Sexualidad* (2017); *Historias Afro-Atlánticas* (2018); *Historias de mujeres, historias feministas* (2019); *Historias de la Danza* (2020); *Historias Brasileñas* (2022); *Histórias Indígenas* (2023). Además de estas grandes exposiciones, también se presentaron otras individuales y colectivas en el mismo contexto temático de las que dieron nombre a los ciclos, constituyendo así una compleja red de eventos expositivos que operan precisamente sobre la dinámica de visibilidad de artistas, obras, narrativas y temas borrados, excluidos u olvidados, recuperando la importancia de producciones y periodos no canónicos, aunque bastante significativos para el desarrollo de la historia del arte brasileño.

Esta organización cíclica del programa de exposiciones del museo no se produce de forma aislada. Por el contrario, el MASP utiliza sus diversos programas públicos y educativos para estimular la participación de la comunidad y el diálogo abierto, promoviendo, años antes de la inauguración de la exposición, una construcción de conocimiento común, de tal modo que tanto el museo esté mejor informado sobre las necesidades de sus visitantes, como que éstos disfruten de oportunidades para profundizar en los temas de las exposiciones incluso antes de que comiencen.

Aquí destacan los diversos seminarios, cursos, conferencias y eventos, con especialistas de diversas áreas, como historia del arte, sociología, historia y antropología, cuya producción se convierte en parte de una antología de las exposiciones (Pedrosa, Toledo, 2018b). También hay que subrayar que los cursos de *MASP Escola*, el educativo del museo, tienen becas de descuentos o gratuidad para profesores de las redes públicas de educación. También el programa *MASP Profesores*, también gratuito y directamente dirigido a la formación de los profesores de las redes públicas, para estimular la discusión de los temas en el aula, la actualización curricular de estos profesionales, y la contextualización de los alumnos y posibles visitantes, estimulando la creación de una comunidad más estrecha.

En el contexto de estas exposiciones, el MASP señala un cambio de paradigma no sólo en cuanto a los temas y contenidos movilizados por la curaduría del museo, sino también con las personas responsables de estas elecciones. Así, hay un esfuerzo del museo por incluir, en los equipos curatoriales y en su staff, personas que tengan vidas y experiencias subjetivas alineadas con las exposiciones que proponen. En este sentido, es posible dialogar con la perspectiva de Muñiz-Reed arriba, y pensar que los sujetos, aquí, están siendo llamados a actuar de forma más profunda, para que la institución no hable de estos sujetos, sino que hable con ellos.

Esta perspectiva dialógica basada en las características y especificidades identitarias resulta muy enriquecedora en más de una ocasión. Un ejemplo de la realización de un ejercicio

curatorial decolonial construido a partir de un conocimiento localizado es el de Hélio Menezes, uno de los curadores de la exposición *Histórias Afro-Atlânticas* (MASP e Instituto Tomie Ohtake, 2018), que se nutrió directamente de su investigación sobre el arte afrobrasileño y la ancestralidad. Esta exposición se convirtió en una de las más importantes muestras de arte brasileño, con gran éxito y circulación fuera del país. El curador será uno de los responsables de la Bienal de São Paulo de 2023, el evento de arte más conocido y representativo de Brasil.

Por otro lado, en algunos casos, se acusó al museo de utilizar la estrategia de rodearse de personas identitaria o subjetivamente relacionadas con los temas de sus exposiciones sobre poblaciones minoritarias sin que éstas estuvieran en pie de igualdad en las actividades curatoriales de dichas exposiciones. Tal es el caso ilustrativo de Sandra Benites, la primera curadora indígena contratada por el museo en el contexto de la exposición *Historias Brasileñas*. En su momento, la profesional renunció a la institución argumentando que se le había restringido su actividad después de que el museo se negara a incluir en la exposición seis obras que trataban la cuestión agraria, de suma importancia para los pueblos indígenas del país. Recientemente, el museo contrató, a partir de una consultoría a un grupo de grandes profesionales indígenas de la cultura, a tres nuevos curadores indígenas, Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá e Renata Tupinambá, ahora en un escenario diferente, en lo que respecta a las exposiciones relacionadas con el ciclo *Historias Indígenas*.

Estos casos nos informan, por lo tanto, de la necesidad de reconocer el potencial de estos temas en el trabajo de curaduría de arte de una forma diferente, dentro de lo que entendemos que va más allá de la pura adecuación de contenidos, sino que forma parte de la propia institucionalidad, y saca a la superficie cuestiones sólo accesibles desde la experiencia y la vivencia. En este aspecto, hacemos uso de la noción de políticas de audiovisibilidad, de Rose de Melo Rocha, quien afirma que «a las lógicas excluyentes se sobreponen tácticas de inclusión, que no siempre caracterizarán una dinámica de adhesión irrestricta o de carácter conformista en relación a la propia cultura de masas y mediática» (Rocha, 2010, p. 4), dando paso a nuevas formas de construcción de identidades colectivas, asociadas justamente al plano de las expresividades.

La estética, al hacernos reflexionar sobre las posibilidades comunicativas que las imágenes provocan, lejos de alienarnos, nos remite a la propia realidad, tal como argumenta (2007). Así, es necesario reconocer que las audiovisibilidades son expresiones materializadas de tensiones socioculturales, configurándose como producción simbólica, discursiva y estéticamente relevante (Rocha; Silva; Pereira, 2015).

El Museo Paulista, la decolonización de un símbolo

El Museu Paulista, conocido como *Museu do Ipiranga*, también nos presenta un caso muy llamativo de utilización de la práctica curatorial como agente disensual de producción discursiva. Este museo, que nació como símbolo de la independencia proclamada por el primer emperador de Brasil, sólo fue inaugurado durante el periodo republicano, con la función ya no de preservar la memoria de una gran gesta imperial, sino de estimular un

mito de formación de la joven nación que emergía basado, sobre todo, en narrativas de progreso y éxito industrial y económico típicas de la modernidad. Tras ser apropiado por el gobierno del Estado de São Paulo, se convirtió en la representación del estado más rico del país, dicho famosamente *la locomotora de Brasil*, también en sí mismo otro gran símbolo.

Este museo público, dependiente de la Universidad de São Paulo, contiene en su acervo algunos tesoros artísticos nacionales, imágenes que, por haber sido ampliamente reproducidas, consolidaron el imaginario y la memoria de los brasileños durante generaciones, especialmente en lo que se refiere a las narrativas de los procesos de colonización e independencia. La perspectiva narrativa de la que partieron, sin embargo, fue siempre la de la historia contada por los vencedores, como propone Walter Benjamin (1989). Esta gran mezcla simbólica reúne una variedad de diferentes mitos fundacionales, tanto del país como nación, como de los pueblos que contribuyeron a su formación, especialmente los colonizadores portugueses y los bandeirantes, responsables de la ocupación de grandes partes de la actual constitución de Brasil. Las perspectivas de los pueblos indígenas diezmados en este proceso y de los pueblos esclavizados no se incluían tradicionalmente en el discurso curatorial más allá de una descripción neutral y objetiva, pero que perdía en espacio y grandeza frente a las tradicionales gestas coloniales y mitos formativos.

El Museu Paulista siguió siendo una referencia para la preservación de estas memorias hasta 2013, año de su cierre al público, debido a diversos factores como la falta de mantenimiento, los riesgos estructurales y la falta de seguridad. El museo se sometió entonces a un importante proyecto de recuperación y restauración y, tras nueve años cerrado, reabrió sus puertas en el año en que se conmemoraba el bicentenario de la independencia de Brasil. En este momento, se pone de relieve el delicado panorama político de un país dividido, en un año de elecciones presidenciales cuyas disputas mediáticas tuvieron un impacto sin precedentes, tal vez solo comparable a las de 2018.

La curaduría se preocupó, entonces, en ocupar este símbolo nacional de una manera que consideramos aquí, a la luz de los diversos argumentos ya traídos a lo largo de este texto, un gran ejercicio decolonial, que parte precisamente de un cambio radical en la epistemología que marca las decisiones relativas a la producción de exposiciones y su producción narrativa y discursiva. Más allá de las exposiciones temporales, las exposiciones de larga duración –que tienen un innegable interés para los estudiantes y grupos escolares que visitan el museo– presentan de forma inequívoca esta lectura de la historia y de los símbolos nacionales a contracorriente.

Actualmente está organizado en diez exposiciones permanentes: *Para Entender el Museo* trata de la construcción del edificio y de sus propósitos simbólicos, así como de los cambios de perspectiva en los diversos contextos políticos y sociales brasileños; La segunda, *Una Historia de Brasil*, problematiza los grandes símbolos y las partes más conocidas del edificio, las pinturas más famosas y sus personajes históricos, llevándolos a un contexto problematizador. *Pasados imaginados*, una de las más significativas en términos mediáticos y simbólicos, trata de la representación de los pueblos minoritarios, o de la falta de ella, frente a los intereses de una élite específica, a quien interesaba borrar del imaginario las representaciones de las figuras negras e indígenas al largo de los siglos. Destaca el encuentro de varios libros utilizados durante generaciones en los sistemas públicos de enseñanza,

con la reiteración de las mismas imágenes, evidenciando la formación de un imaginario muy excluyente y problemático, que ahora se busca criticar.

La exposición siguiente, *Territorios en Disputa*, destaca las cuestiones territoriales y los diversos grupos étnico-raciales que fueron protagonistas de estas disputas, incluyendo en la narrativa las demás naciones europeas que intentaron colonizar el territorio brasileño –a éstas las nombran invasiones, a diferencia de los portugueses que desembarcaron en territorio indígena– entre varias otras cuestiones que se plantean. En *Mundos del Trabajo*, se enfocan los diversos tipos de actividades laborales que se han realizado a lo largo de los siglos, destacando la subjetividad de los trabajadores y quitando el foco de la abstracción del progreso y de las conquistas y logros ya alcanzados en su nombre. Finalmente, en *Casas y Cosas* hay una idea de la construcción de la intimidad y del mundo doméstico, las construcciones de género a partir de la cultura material, proceso en el que los usos de los objetos y los regímenes de gusto son movilizados para la construcción de identidades basadas en la diferencia y en el binarismo de género.

Además de estas exposiciones, hay otras cuatro que abordan el propio ejercicio de la curaduría en el contexto de los museos. Aquí, en un ejercicio práctico de metalenguaje, los visitantes comprenden que la práctica curatorial es también un ejercicio de poder, que busca seleccionar, recortar y presentar un discurso específico. La evidencia de este proceso a los ojos de los visitantes les permite cuestionar la noción de una verdad unívoca proporcionada por la institucionalidad y, contrariamente a esta noción, darse cuenta de que la historia se compone de múltiples puntos de vista, narrativas y discursos.

Consideraciones finales

En este ensayo, intentamos hacer algunas consideraciones sobre las posibilidades de pensar las epistemologías del sur en los campos de la historia y la curaduría de arte. Pensar una epistemología decolonial es pensar los modos de producción de conocimiento que se enfrentan al pensamiento colonial, el cual, argumentamos, permea también los modos de producción, selección, circulación y consumo de representaciones, creando equivalentes sensibles hegemónicos (Dos Anjos, 2015) basados en una matriz colonial de poder.

Así, una representación de lo que queda fuera del reparto realizado por esta matriz es necesaria para un proyecto artístico y curatorial que pretenda ser verdaderamente decolonial, y que nos permita enfrentar las estructuras que causan y replican los traumas sociales, que deben ser identificados y explicados para que un día puedan ser sanados. Es esencial, por tanto, que pensemos en esta dimensión concomitantemente estética y política del arte, que nos permitirá proponer acciones más igualitarias y justas, convirtiendo las sobras en parte integrante de nuestra sociedad.

Referencias bibliográficas

- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, pp. 89-117. <https://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>
- Benjamin, W. (1989). Teses sobre filosofia da história. In Flávio K. *Walter Benjamin (Sociologia)*, 2. ed. São Paulo: Editora Ática.
- Bruno, M. C. O. (2008). Definição de Curadoria - os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In L. Julião & J.N. Bittencourt (Org.). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, p. 14-33.
- Dos Anjos, M. (2013). Cães sem Plumas. Catálogo da Exposição. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2013. https://nararoesler.art/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/15/catalogo_caes_seem_plumas_web.pdf
- _____ (2015). Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira. *Lua Nova*, São Paulo, nº 96, p. 163-175.
- _____ (2019). A Queda do Céu. Catálogo da Exposição. Brasília: Caixa Cultural. https://issuu.com/gabrielmenezes/docs/a_queda_do_ceu-catalogo
- _____ (2022). Necrobrasiliiana. Catálogo da Exposição. Curitiba: Museu Paranaense. https://issuu.com/museuparanaense/docs/necrobrasiliiana_issuu
- Grosfoguel, R. (2002). Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System. *Utopian Thinking*, Vol. 25, No. 3, p. 203-224. <https://www.jstor.org/stable/40241548?seq=1>
- _____ (2008). Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 80. <http://www.journals.openedition.org/rccs/697>
- Haraway, D. (1995). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 5, p. 7-41. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>
- Maldonado-Torres, N. (2019). Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In J. Bernardino-Costa, N. Maldonado-Torres & R. Grosfoguel (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 27-53.
- MASP (2018). *Histórias Afro-Atlânticas*. Texto curatorial em sitio web institucional. En: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>
- Mignolo, W. (2011). Aesthesis Decolonial. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*. v.4, n.4, p.10-25.
- Muñiz-Reed, I. (2019). Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. In: *MASP Afterall: Arte e descolonização*. São Paulo: MASP. <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Ethnocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from South*, Volume 1, Issue 3, p. 533-580. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/347342/mod_resource/content/1/Quijano%20%282000%29%20Colinality%20of%20power.pdf
- Popper, K. R. (2008). As origens do conhecimento e da ignorância. In K.R. *Popper Conjecturas e refutações*. 5. ed. Brasília: Editora UNB.

- Rancière, J. (1996). O dissenso. In: Novaes, Adauro. (Org.). A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2009). A Partilha do Sensível. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2a. Ed.
- Rocha, R. M. L. (2010). Cenários e práticas comunicacionais emergentes na América Latina: reflexões sobre culturas juvenis, mídia e consumo. *Rumores (USP)*, v. 8, p. 205. <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51205/0>
- Rocha, R. M. L., Silva, J. C. & Pereira, S. L. (2015). Imaginários de uma outra diáspora: consumo, urbanidade e acontecimentos pós-periféricos. *Revista Galáxia*, n.30. <https://www.scielo.br/j/gal/a/kTqSRM6dt5TWmB9SCMCWT8x/?lang=pt>.
- Scudeller, P. A. P. (2020). *Curadoria Remix : reflexões sobre circulação e consumo de arte na 33a Bienal de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo - Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo.

Abstract: This article aims to propose a reflection about art curatorship as a locus of symbolic dispute and its possibilities of agency in the field of arts. We understand that one of the strategies of decoloniality refers to a reading against the grain of history and socio-economic structures, localizing and historicizing concepts. By questioning the distribution of the sensible (Rancière, 2009) proposed by the matrix of coloniality, exposing the violence and abuses inherent in what modernity called progress and civilization, we propose a new division of this shared common, legitimating and making visible other voices, in a clearly political and aesthetic exercise. In this sense, we see Latin America as a territory in constant dispute, in which the visibility of historical and social narratives, and the politicality of artistic initiatives and achievements are essential. Art, we argue, is capable of operating in this interface, in order to make visible excluded narratives and discourses, systematically excluded by coloniality. The curator, in turn, operates directly in the dimensions of visibility and legitimacy, political pillars upon which we can speak of an activist potentiality of the curatorial hand. Based on this discussion, we bring some case analyses that present us with possibilities and limitations of this aesthetic doing, such as Moacir dos Anjos' curatorship, MASP's Histories cycle, and the new curatorial line of Museu do Ipiranga, in São Paulo.

Keywords: Art curatorship - decoloniality - politics and aesthetics.

Resumo: Este artigo tem por objetivo propor uma reflexão acerca da curadoria de arte como locus de disputa simbólica e de suas possibilidades de agência no campo das artes. Compreendemos que uma das estratégias da decolonialidade refere-se a uma leitura a contrapelo da história e das estruturas socioeconômicas, localizando e historicizando conceitos. Ao questionarmos as partilhas do sensível (Rancière, 2009) propostas pela matriz de colonialidade, expondo as violências e abusos inerentes ao que a modernidade chamou

de progresso e civilização, propomos uma nova divisão deste comum partilhado, legitimando-se e visibilizando-se vozes outras, em um exercício claramente político e estético. Neste sentido, vemos a América Latina como um território em constante disputa, no qual a visibilização das narrativas históricas e sociais, e a politicidade das iniciativas e fazeres artísticos são essenciais. A arte, argumentamos, é capaz de operar nesta interface, de modo a visibilizar narrativas e discursos excluídos, sistematicamente pela colonialidade. A curadoria, por sua vez, opera diretamente nas dimensões da visibilidade e da legitimidade, pilares políticos sobre os quais se pode falar em uma potencialidade ativista da mão curatorial. A partir desta discussão, trazemos algumas análises de caso que nos apresentam possibilidades e limitações deste fazer estético, como por exemplo a curadoria de Moacir dos Anjos, o ciclo de Histórias do MASP, e a nova linha curatorial do Museu do Ipiranga, em São Paulo.

Palavras-chave: Curadoria de arte - decolonialidade - política e estética.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
