



decolonizar
o museu

programa
de desordem
absoluta

tradução
pedro elói duarte

ORFEU
NEGRO

françoise
vergès

TÍTULO ORIGINAL

Programme de désordre absolu: Décoloniser le musée

AUTORA

Françoise Vergès

TRADUÇÃO

Pedro Elói Duarte

REVISÃO

Nuno Quintas | oficinaaixaalta.pt

CONCEPÇÃO GRÁFICA

Rui Silva

PAGINAÇÃO

Rita Lynce

IMPRESSÃO

Guide — Artes Gráficas

COPYRIGHT

© 2023 La Fabrique Éditions

© 2024 Orfeu Negro

1.ª EDIÇÃO

Lisboa, Maio 2024

DL 530719/24

ISBN 978-989-9071-97-1

ORFEU NEGRO

Rua Silva Carvalho, n.º 152 – 2.º

1250-257 Lisboa | Portugal

www.orfeunegro.org

ÍNDICE

Prólogo	7
Introdução	15
I. Um programa de desordem absoluta	47
II. O museu, campo de batalha	77
III. O Louvre, Napoleão, a apropriação, a pessoa escravizada	127
IV. Negro é o modelo, branca a moldura	171
V. Um museu sem objectos	191
Epílogo: Tácticas decoloniais	225
Notas	243

PRÓLOGO

*Tantas contas a acertar e tão poucos efeitos.
Está tudo limpo, bem arrumado.*

LOUISA YOUSFI¹

*Se a solidariedade é uma encarnação,
também é uma projecção.*

KRISTINE KHOURI E RASHA SALT²

Não há espaço que não seja do seu tempo.

BIBI SILVA³

O museu ocidental é aquele lugar estranho onde podemos encontrar, no mesmo espaço, quadros, objectos, móveis e estátuas que cobrem vários continentes e várias épocas, mas também, às centenas de milhares, restos humanos — crânios, ossos, cabelos. Esta instituição, associada à grandeza da nação, nasce na sua forma actual no século XVIII⁴ — o século das revoluções (como a muito esquecida Revolução Haitiana), durante o qual o tráfico escravagista alcança um auge nunca igualado e os banqueiros, seguradores, armadores, proprietários de pessoas escravizadas, capitães, negreiros e plantadores enriquecem consideravelmente.

A plantação escravagista está então no centro de uma economia globalizada que fornece aos habitantes da Europa açúcar, café, tabaco, especiarias e outras maravilhas; todas as mercadorias transformam radicalmente tanto os gostos como o estatuto social, os modos de vida, as maneiras de receber e de se representar. É também um século em que se consolida o ideal da branquitude, que se julga concentrar a beleza, a razão e os princípios da liberdade. O museu ocidental adquire verdadeiramente a sua glória no século XIX, quando lhe são acrescentadas as colecções de milhares de objectos de arte e de restos humanos trazidos por soldados, oficiais, missionários, exploradores, mercadores e administradores na sequência das guerras imperialistas e da colonização. Estes objectos enriquecem as galerias, o que assegura à instituição um estatuto incontornável: com efeito, torna-se impossível rivalizar com a dimensão de colecções que cobrem a Ásia, a África, as Américas, a Oceânia, a Europa e as Caraíbas. Nenhum lugar lhe escapa.

O museu realizou uma formidável reviravolta retórica ao mascarar os aspectos conflituais e criminais da sua história e ao apresentar-se como um depósito do universal, um guardião do património de toda a humanidade, um espaço que deve ser estimado, protegido e preservado de qualquer contestação, um espaço sacralizado, longe das desordens do mundo. A sua neutralidade não deve pôr-se em causa. O tom é aí silencioso, o diálogo desinteressado, longe dos excessos e das intemperanças: as greves do seu pessoal, os protestos e as ocupações que aí se desenrolam são considerados de muito mau gosto.

No entanto, há décadas que o museu é contestado e interpe-lado. Comunidades, nações e Estados exigem-lhe indemnizações e restituições. Em Outubro de 2022, para denunciar a inacção dos governos face ao desastre climático, algumas pessoas eco-logistas escolheram o museu ocidental como lugar das suas acções: lançaram sopa, puré ou talco em grandes obras da arte ocidental. Em 9 de Outubro de 2022, dois militantes do movi-mento Extinction Rebellion colaram as mãos à cobertura de vidro do *Massacre na Coreia*, de Picasso, na National Gallery de Vitória, na Austrália, e em Julho, em Florença, activistas do Ultima Generazione colaram-se à moldura de um Botticelli⁵. Contudo, foi a acção de 14 de Outubro na National Gallery (Lon-dres) que provocou mais reacções mediáticas. Nesse dia, Anna Holland e Phoebe Plummer, membros do colectivo Just Stop Oil, atiraram sopa de tomate aos *Girassóis*, de Van Gogh, e colaram a mão à parede⁶. Phoebe Plummer proclamou então em voz alta e inteligível: «O que tem mais valor, a arte ou a vida? O que vale mais que a alimentação? Mais que a justiça?» Nos dias seguintes, em Paris, Potsdam, Berlim, Haia, Madrid ou Camberra, ocorreram acções semelhantes⁸. O debate incidiu na legitimidade do gesto, na sua eficácia, nas suas ligações à desobediência civil e na per-tinência ou não de visar a arte para falar do clima⁹. Em 10 de Novembro, cerca de uma centena de representantes dos grandes museus ocidentais exprimiram a sua reprovação:

Os museus são lugares onde se estabelece um diálogo entre pessoas de horizontes muito diversos e, portanto, são lugares que contribuem para as relações sociais. Por isso, as funções essenciais do museu

— colecção, investigação, mediação e conservação — são mais essenciais e mais pertinentes que nunca¹⁰.

Numa mesa-redonda organizada pela Qatar Creatives, Tristram Hunt, do Victoria and Albert Museum, em Londres, manifestou a sua preocupação com a «linguagem niilista» que envolvia estes actos, «sugerindo que não há lugar para a arte em tempos de crise¹¹». Estas expressões ecoavam a declaração de 2002¹² sobre a necessidade dos museus universais, sendo o universal, por princípio, inatacável — e não será um ataque com sopa que porá isso em causa. No entanto, estas acções nos museus desenrolavam-se na mesma altura em que, na 27.ª Conferência das Nações Unidas sobre Alterações Climáticas (COP27), realizada em Charm el-Cheikh, no Egipto, de 6 a 18 de Novembro de 2022, os Estados ocidentais voltavam a mostrar reticências em aceitar a exigência dos países mais pobres para levar em conta as «responsabilidades e as capacidades diferenciadas» entre países a fim de compensar as «perdas e os prejuízos» produzidos por séculos de capitalismo racial. E isso quando os lucros das grandes companhias petrolíferas se revelavam extraordinários — a tal ponto que, em França, de 20 de Setembro a 27 de Outubro de 2022, se fizeram grandes greves nas refinarias de petróleo, com reivindicações salariais face aos lucros excepcionais da TotalEnergies em 2021¹³ — e os investimentos em projectos em África (Congo, Moçambique, África do Sul) eram severamente criticados pelas suas consequências negativas no meio ambiente e na sociedade. Por outras palavras, o foco na pertinência ou não das acções de ecologistas permite evitar a identificação das relações entre o

extractivismo industrial (petróleo, gás, carvão) e o extractivismo das obras que contribuíram para a riqueza do museu ocidental.

As desigualdades estruturais de raça, de classe e de género que existem no seio do museu ecoam as desigualdades estruturais globais criadas pela escravatura, pela colonização, pelo capitalismo racial e pelo imperialismo. A destruição de palácios e a apropriação das suas riquezas, as pilhagens e roubos sistemáticos e a narrativa de uma história da arte centrada na Europa contribuíram para dar ao museu ocidental recursos e uma aura sem precedentes. Sem as pilhagens de tesouros artísticos europeus pelos exércitos napoleónicos, sem o roubo dos frisos do Pártenon em 1802, sem o saque do Palácio de Verão no norte da Cidade Proibida, em Pequim, pelos exércitos franceses, alemães e ingleses em 1860, sem o roubo dos bronzes do reino do Benim em 1897 (para citar apenas algumas das pilhagens mais famosas), o museu ocidental não teria alcançado a glória que obteve no século XIX e desde então não mais perdeu. O museu ocidental contribuiu, parafraseando Walter Rodney, para o «subdesenvolvimento» do Sul¹⁴. Os pedidos de restituição de objectos remetem para uma longa história de desposseção que ecoa a extracção como lógica do capitalismo racial.

A definição do conceito de propriedade privada no direito ocidental foi fundamental para legitimar o roubo. Tornado propriedade da nação, logo, do povo europeu ou norte-americano, o objecto roubado, para ser devolvido, tem de beneficiar sempre de uma decisão judicial que o liberte da sua qualidade de propriedade inalienável. Este truque de magia que faz de um objecto roubado, pilhado, desonestamente adquirido ou comprado

propriedade legal de uma instituição ou de um particular mostra a perversão do direito colonial. A genealogia patriarcal e colonial do direito de propriedade imposto ao mundo não-europeu levou a que, para reclamar um objecto que lhe pertenceu, um grupo, uma comunidade ou um povo tivesse de negociar a sua devolução no interior do direito que o privou da sua propriedade.

Tudo isto demonstra, se ainda fosse necessário, que o museu não é um espaço neutro, mas terreno de batalhas ideológicas, políticas e económicas. É verdade que o museu universal se vê como refúgio e santuário, mas parece longe de poder aceitar esse papel porque, para o desempenhar, teria de reconhecer o papel que teve na forma como a ordem do mundo racista, patriarcal e extractivista se instituiu, e a determinação necessária para se erguer contra isso. Será então o museu «indefensável» no sentido que Aimé Césaire dá ao termo quando escreve que «a Europa é indefensável»? No entanto, alguns museus mobilizam-se, entram em conversações com as comunidades e os povos despojados dos seus objectos, outros confrontam-se com as dificuldades geradas pela decolonização das suas colecções¹⁵, e outros ainda convidam artistas, activistas e investigadoras/es a reflectirem e criarem juntas/os.

Mas será possível a decolonização do museu ocidental? É a questão formulada nesta obra; a decolonização não é nem um argumento retórico nem um novo elemento de linguagem (segundo o vocabulário da comunicação governamental), mas, para retomar uma expressão de Frantz Fanon cujo sentido tentaremos aqui esclarecer, um «programa de desordem absoluta». Não basta expor obras «decoloniais» (quais seriam os seus critérios e quem

os estabeleceria?), diversificar o que está pendurado nas paredes, falar de preservação e de conservação num estado de guerra permanente contra as pessoas subalternas e as indígenas; é preciso imaginar o que poderia ser um «pós-museu», ou seja, um espaço de exposição e de transmissão que leve em conta análises críticas na arquitectura, na História e nas artes plásticas. Trata-se de criar um lugar onde as condições de trabalho das pessoas que limpam, guardam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem são plenamente respeitadas, onde as hierarquias de género, de classe, de raça e de religião são contestadas. O regresso de nacionalismos xenófobos que reescrevem a história da arte, o aparecimento de novas formas de censura, a redução dos apoios públicos que instauram novas disparidades entre os museus de um mesmo território, ou entre o Norte e o Sul, e o papel desempenhado pelos multibilionários no mundo da arte criam um terreno de lutas duras e difíceis, às quais as programações mais diversas respondem em parte, sobretudo nos museus que não ambicionam ser universais. O capitalismo racial autoritário, a dependência de financiadores para criar, a ocupação da Palestina e a destruição do seu património, as contra-revoluções actuais exigem um rigor de análise e um salto no imaginário que uma instituição não pode fazer sozinha, em especial quando não se questionam o seu funcionamento e a sua economia. Contudo, longe de mim a ideia de rejeitar as múltiplas iniciativas tomadas por certos museus, no Sul global e nas periferias do Norte, pois são portadoras de questionamentos férteis.

No entanto, não se pode ignorar o papel crescente dos multimilionários que dispõem de um capital com que nenhum museu

pode rivalizar e que fazem dos museus clientes presos numa relação de patrocínio — disso testemunha recentemente a venda em leilão da colecção «digna de um museu» de Paul G. Allen, um dos fundadores da Microsoft, pela sociedade Christie's, em Nova Iorque¹⁶. Esta colecção, cuja venda fez «explodir o recorde de leilões¹⁷» ao alcançar mais de 1500 milhões de dólares (em 9 e 10 de Novembro de 2022), cobria quinhentos anos de História, desde a clássica *Madona do Magnificat*, de Botticelli (séculos XV-XVI) a obras de Wayne Thiebaud (2012). Alguns dos quadros alcançaram preços que espantaram até especialistas¹⁸. Uma pessoa pode assim reunir para seu prazer pessoal uma colecção inacessível a muitos museus. Pode até acrescentar à sua reputação de grande coleccionadora a aura de generosidade desinteressada, uma vez que os lucros da venda se destinam a acções filantrópicas.

Neste contexto, os votos pios sobre o diálogo e a civilidade, sobre uma juventude desnorteada ou sobre o carácter sagrado da arte são totalmente ridículos. Procuram lavar a história do museu de qualquer suspeita e cumplicidade com o racismo e o imperialismo. No entanto, o que está em causa nos movimentos que fazem do museu ocidental, dito universal, um terreno de contestação é a possibilidade da sua decolonização¹⁹.