

#5

Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz

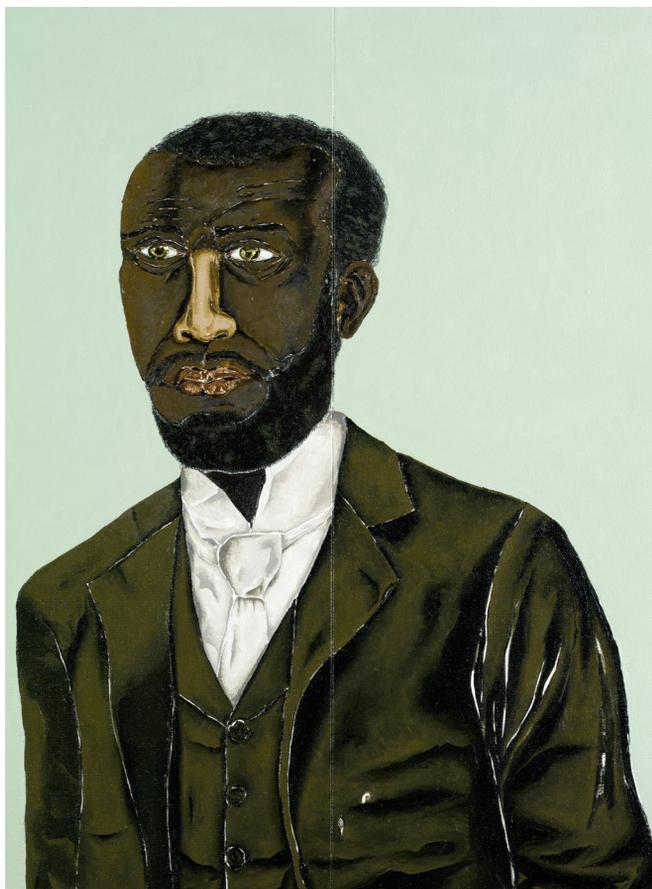
AMANDA CARNEIRO
E ANDRÉ MESQUITA

MASP Afterall

2019

Arte e descolonização

O MASP e a Afterall — centro de pesquisa dedicado à arte contemporânea e às histórias das exposições — estabeleceram uma parceria de estudos sobre o tema arte e descolonização. A iniciativa pretende questionar as narrativas oficiais e a configuração eurocêntrica do mundo da arte como uma história totalizante, produzindo também novas leituras sobre acervos e coleções de museus e exposições, por meio de workshops e seminários, além de publicações de artigos. O projeto aborda o surgimento de novas práticas artísticas e curatoriais, que questionam e criticam explicitamente os legados coloniais na arte, na curadoria e na produção de crítica de arte. Pretende-se que os eventos promovidos por esta parceria do MASP e da Afterall estimulem novas discussões e pesquisas sobre descolonização, decolonialidade e estudos pós-coloniais.



DALTON PAULA
João de Deus
Nascimento, 2018
Acervo MASP
Doação do artista, no contexto
da exposição *Histórias afro-*
-atlânticas, 2018

Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz

AMANDA CARNEIRO E ANDRÉ MESQUITA

1. Nicolas-Antoine Taunay foi um proeminente membro da Missão Artística Francesa no Brasil, organizada por Joachim Lebreton em resposta aos desejos de rei João VI de contar com uma Academia de Belas Artes no Brasil.

Nesta entrevista com a historiadora, antropóloga e curadora-adjunta de histórias do MASP Lilia Moritz Schwarcz, realizada em 20 de fevereiro de 2019 no contexto do projeto *Arte e descolonização* — uma parceria entre o MASP e a *Afterall* —, conversamos sobre as interlocuções entre investigação acadêmica e curadoria, sobre a entrada dos debates de decolonialidade e pós-colonialismo no Brasil e também sobre a exposição *Histórias afro-atlânticas* (2018).

AMANDA CARNEIRO: Gostaríamos de começar esta entrevista ouvindo você falar sobre a relação entre sua investigação acadêmica e seus processos de pesquisa para o trabalho de curadoria. Considerando os temas que a mobilizam, como se dá essa interlocução?

LILIA MORITZ SCHWARCZ: A pergunta é boa, mas não sei exatamente a resposta porque não me entendo como uma curadora. Não por acaso, meu título aqui no MASP é “curadora-adjunta de histórias”. Eu penso com imagens e as incluo nos meus trabalhos desde o meu mestrado, a exemplo do [livro] *Retrato em branco e negro* [1987]. No doutorado, quando fiz a pesquisa que resultou n’*O espetáculo das raças* [1993], a defesa de tese incluía uma exposição. A experiência se repetiu também na minha livre-docência com *O sol do Brasil* [2008], em que discuti [o pintor] Nicolas-Antoine Taunay [1755-1830].¹ Na pesquisa acadêmica fui pensando com imagens, embora a minha entrada seja muito distinta daquela de curadores mais tradicionais que pensam, sobretudo, com arte, curando as obras a partir de um sentido que as unifique. A minha entrada

2. Ver PEDROSA, Adriano e SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.), *Histórias mestiças*: catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

é oposta: há temas das ciências sociais e das ciências humanas que me interessam e, a partir deles, tento arremeter as obras, tento compreender a arte.

O que aconteceu é que eu vinha fazendo uma série de exposições eminentemente historiográficas, exceto por *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos* [2008], mostra em que reuni pela primeira vez as obras do Taunay. A exposição *Histórias mestiças* [2014],² curada com Adriano Pedrosa [diretor artístico do MASP] no Instituto Tomie Ohtake, foi um trabalho importante para lidar e aprender com maneiras diferentes de exercer o ofício de curador, justamente porque, assim como o Adriano me interpelava com questões que me faziam pensar sobre a relação das obras entre si, eu pensava nelas em torno de argumentos. *Histórias mestiças* já trazia questões relativas ao pós-colonial e ao decolonial ao misturar suportes, temporalidades, geografias e vozes. Tais questões ocupam minhas preocupações teóricas há pelo menos dez anos, desde que comecei a lecionar em Princeton, onde essas abordagens são muito importantes.

Quando o Adriano me convidou para compor a equipe do MASP, fui responsável, junto aos demais, por elaborar esse projeto das *Histórias*, que é sobretudo do Adriano. Fiquei muito feliz em perceber que [as histórias] tiveram um papel tão articulador no projeto. Toda essa experiência me desafiou no sentido de pensar com imagens. Ou seja: não adianta você ter um belo argumento teórico se não consegue fazer com que as imagens digam por si. Acho que eu tinha uma visão muito instrumental, quase como se eu pensasse a imagem como ilustração, no sentido de que ela pudesse referendar um contexto que eu conhecesse previamente. Considero que agora, tanto com essa experiência no MASP, quanto com a exposição do Taunay, além dos trabalhos na Pinacoteca [do Estado de São Paulo] e no Museu de Belas Artes, aprendi a refletir muito mais sobre a potencialidade reflexiva que a imagem tem, uma vez que ela não escapa do momento em que surgiu e também produz esse momento.

O trabalho no MASP foi um divisor de águas no sentido de eu passar a tomar as imagens por elas mesmas e, sobretudo, refletir sobre a carga colonial das imagens que trazíamos tradicionalmente, a maneira como elas surgiam nas exposições. Ou seja, como é que a gente pode contextualizar e ao mesmo tempo descontextualizar. Eu gosto muito do [filósofo e historiador da arte francês] Georges Didi-Huberman, que faz um grande elogio ao anacronismo,

ao deslocamento de sentidos, de suportes na arte, de compreensões muito arraigadas e que no fundo são compreensões muito coloniais na história da arte. A prática aqui no MASP e também fora do Brasil me ajudou muito, mas continuo me achando uma “curadora” entre muitas outras! Pelo menos, uma curadora híbrida.

ANDRÉ MESQUITA: Didi-Huberman usa como referência o *Atlas Mnemosyne* [1924-1929] de Aby Warburg [1866-1929], apontando para a produção da memória a partir da relação entre imagens. Essas relações já são suficientes para pensar a história ou é necessário um suporte contextual através de documentos?

LMS: Eu penso que as imagens têm um papel muito grande. Nós, cientistas humanos de forma geral, não estávamos acostumados a lidar com a imagem com o mesmo rigor com que lidávamos com um documento escrito. Para o documento escrito contrastamos as fontes, verificamos a data, o produtor, o receptor. Se possível, encontramos mais um documento paralelo para confirmar a veracidade daquele primeiro. Há uma série de posturas metodológicas diante dos documentos escritos que nós não seguimos em relação às obras de arte. Não raro as obras de arte aparecem nos anexos. Eu penso que o lugar do anexo dentro de um livro é muito estratégico; veja, o que se está anunciando para o leitor? Que o fundamental é o que está escrito, o anexo é uma espécie de presente que, apenas se o leitor quiser, ele pode olhar. Muitas vezes trazemos as imagens sem dar o contexto, a dimensão, o ano, sem interrogarmos a autoria, ou seja, essa é uma compreensão muito pragmática das imagens, que serve apenas para concluir o que já se sabia previamente.

Concordo com você e sua leitura do *Atlas* do Warburg: as imagens não são produtoras por si só, se não criamos uma nova essencialização delas. As imagens produzem sentido em contexto, mas também em relação — essa é a trama do Warburg no seu *Atlas*. Ou seja, construir uma espécie de *setting* mental em que essas imagens produzam outra realidade que não exatamente aquela que deve demais ao contexto.

As minhas leituras de [Claude] Lévi-Strauss [1908-2009] sobre os mitos, sobre as *Mitológicas* [1964-1971], também foram fundamentais, não só pela relação com a sincronia, mas também, e muito, com a ideia de que os mitos falam

muito mais entre si do que com o seu contexto, ou seja, ler *Mitológicas* me fez pensar também na forma das imagens, em como as imagens adquirem outros significados quando elas são contrastadas. É um pouco isso que as *Histórias* aqui no MASP têm feito: elas têm introduzido uma grande tensão e desestabilizado obras que têm o seu lugar, no cânone, totalmente garantido e estabelecido.

AC: E você acredita que o público percebeu, nessa provocação estabelecida por meio de novas relações entre imagens, uma abertura para estar presente em espaços de arte como o MASP?

LMS: É o que eu chamo de *unspeakable* [não-dito], como diz o historiador haitiano [Michel-Rolph] Trouillot [1949-2012], de quem gosto muito: a pior regra é aquela que você não diz, aquela que é invisível. Ao negar essas relações entre as obras, se assume que o público almejado, o público que nós “queremos”, o público “brasileiro”, entre muitas outras, é o público branco, gerando, por exemplo, *selfies*, inclusive de pessoas negras, com personagens brancos. Ou seja, isso mostra a força do *unspeakable*, e a importância dessas *Histórias*, que são momentos que forçam as pessoas ou a não se reconhecerem ou a se reconhecerem. É acho que isso é difícil para todos os lados. O grande momento para mim, que talvez tenha me emocionado mais aqui, foi a abertura de *Histórias afro-atlânticas*, lotada! A gente dizia “vamos fazer uma pinacoteca de retratos de pessoas negras”. O que há de tão raro nisso? É que as pinacotecas são brancas, e masculinas, na maior parte das vezes. E o que mais me emocionou foi ver uma pinacoteca de negros com um público negro. Eu acho que aí, sim, a gente faz uma revolução que não é só no campo das artes, mas uma revolução institucional, que pensa “para quem é o museu na avenida Paulista e como esse museu precisa se abrir para o público que circula na avenida Paulista?”. É um público muito mais amplo do que aquele a que tradicionalmente nos acostumamos a instar. Agora, a briga com outras instâncias no que se refere a não devolver o cânone é sempre muito grande.

AC: Agora que o ciclo de *Histórias afro-atlânticas* no MASP em 2018 terminou, tendo tido muita visibilidade e alcançado expressão no Brasil e também no exterior, qual o seu balanço sobre a mostra?

LMS: Faço um balanço positivo e um negativo (sou sempre um pouco assim). O [saldo] positivo é que fizemos com que o museu atraísse um público alargado, e espero que esse público que se sentiu convidado continue a se sentir assim. Acho que *Histórias afro-atlânticas* abriu uma agenda que a gente não fecha mais, então nas nossas *Histórias das mulheres, histórias feministas* uma questão negra, atlântica, afro-atlântica estará presente, não dá para não estar. Penso que, de um lado, ela desempenhou um papel muito bom, que foi o fato de uma exposição brasileira constar entre as melhores de acordo com o jornal [*The*] *New York Times*; há aí um papel decolonial interessante. Porque, em geral, o *New York Times* premia exposições norte-americanas e europeias, mas não entra nas exposições do [hemisfério] Sul, como se elas não merecessem. Então há um lado político importante. Também acho que foi uma exposição que, além do [curador-chefe do MASP] Tomás Toledo, do Adriano Pedrosa e de mim, contou com dois curadores negros, o Ayrson Heráclito e o Hélio Menezes, que tiveram imensa importância.

Ambos se juntaram a nós quando a exposição já tinha mudado de título, de *Histórias da escravidão* para *Histórias afro-atlânticas*, após a realização de um primeiro seminário [em 2016], que nos fez concluir que o primeiro título só traria um aspecto negativo e não um aspecto produtor, não a potência, não o sintoma propriamente dito. Embora esses dois curadores tenham se juntado ao time curatorial quando os núcleos e o nome da exposição já estavam determinados, eles tiveram um papel fundamental, não apenas com a inclusão de artistas, de novos artistas negros, mas também com a inclusão de novos argumentos e novas perspectivas, que são sempre fundamentais. Abriram um campo imenso também para nós. Nas *Histórias indígenas*, que serão tema do ciclo da programação do MASP em 2021, a exposição coletiva contará com curadores indígenas, então estamos de alguma forma radicalizando esse argumento. Não para reiterar essa ideia de “lugar de fala”, que acho problemática, porque se a questão racial for um problema só dos negros estamos perdidos, não há democracia com racismo. Eu concordo com a [ativista política estadunidense] Angela Davis: ela fala de um outro pertencimento, mas que é preciso construir um movimento antirracista branco, que tem outro lugar, outro espaço, mas que sem dúvida deve agir em direção a uma sociedade antirracista.

Qual é o saldo negativo que uma exposição sempre pode ter? É o de se fechar em si mesma, encerrando o diá-

3. Como por exemplo, as ações de ACT UP, Movimento de Arte Pornô, Mujeres Creando, Serigrafistas Queer, Yeguas del Apocalipsis, entre outrxs. Ver PEDROSA, Adriano e BECHELANY, Camila (orgs.), *Histórias da sexualidade: catálogo*. São Paulo: MASP, 2017.

logo. Então acho que temos de fazer força agora para não transformar *Histórias afro-atlânticas* em um episódio que acabou e está encerrado, mas de alguma maneira manter essa tensão. Como é possível fazer isso? Incluindo todas as nossas outras *Histórias* nas histórias que vamos narrar. Ou seja, não achar que cada ano se encerra em si mesmo. Na verdade, é quase um jogo de Torre de Babel: você tocou num tema, tocou num sintoma, e continua carregando para que ele não fique cristalizado naquele momento.

AM: Até que ponto *Histórias afro-atlânticas* foi um projeto-chave para articular uma curadoria descolonizada, não centrada nas grandes narrativas da história da arte? Embora pequeno, o primeiro passo talvez tenha sido dado pela mostra *Histórias da sexualidade* [2017]. A sala de ativismos da exposição reuniu alguns trabalhos que nos ajudaram a refletir sobre uma história da arte não canônica, muito centrada em ações de movimentos sociais, ou de artistas que não passaram pelo circuito oficial, principalmente na América Latina.³ Como você pensa essa questão mais alargada em *Histórias afro-atlânticas*?

LMS: Acredito que as *Histórias*, de maneira geral, têm provocado um descentramento muito significativo, como é o caso que citei com relação à inclusão de curadores negros ou indígenas que não só pautam as exposições como nos apoiam em repensar a prática curatorial. Mas eu acho que sim, *Histórias da sexualidade* teve papel muito forte no sentido de descentrar e propor pela primeira vez uma curadoria de fora do museu. Isso é um processo que, como historiadora, é muito interessante de acompanhar.

Até que ponto conseguiremos de fato descolonizar o nosso argumento? Temos um desafio muito grande em 2022, ano em que refletiremos sobre nossas histórias nacionais, e com elas, a nossa iconografia, que é basicamente eurocêntrica. Mais uma vez será fundamental a entrada de novos agentes do campo da pintura que vêm carregando outros marcadores sociais da diferença, com quem contaremos para ampliar nossas perspectivas.

AM: Falando em ativismo e também em novos públicos no campo da arte, e considerando que

Histórias afro-atlânticas ocorreu em um contexto político extremamente complexo, conservador, discutindo a questão racial em meio à violência de Estado — que se manifestou [recentemente] com [o assassinato da defensora dos direitos humanos e vereadora] Marielle [Franco] em 2018 e agora com morte do Pedro Gonzaga, jovem de 19 anos morto na semana passada [14.2.2019] por um segurança que prestava serviços para um supermercado —, é importante refletir como uma exposição pode produzir um discurso frente a um Estado policial e de violência.

LMS: No dia da eleição de Jair Bolsonaro, eu me prometi que passaria a fazer oposição cidadã. Esses novos contextos têm pedido para nós uma atuação mais pública, pelo menos essa é a minha compreensão. Não só nos jornais, porque a gente sabe que não são todos que leem, mas também nas redes sociais. Só pra fazer um pequeno preâmbulo, para dizer que a função de um museu crítico nunca foi tão necessária como nesse momento. Eu não acho que a arte deva ficar totalmente caudatária do seu momento, como seu reflexo imediato, mas, por outro lado, acho que o museu se insere num contexto, num país, país esse que faz parte, toma parte dessa grande onda conservadora que tem entrado no mundo. Estou me referindo a países como EUA, Polônia, Hungria e Holanda — mas também Venezuela, do outro lado —, e a uma onda conservadora que desaguou em nós. Meu maior problema não é com políticos de direita e políticos conservadores, contanto que sigam a regra democrática. Eu temo mais os políticos reacionários, como são esses que estão no poder. Também temo muito isso que está acontecendo em nosso país e em outros, e que já vem levando o nome de “democradura”, ou seja, você anuncia uma forma democrática, mas a preenche com dados, medidas, ações totalmente não democráticas. Eu penso que a democracia é um processo inconcluso. Penso que não se trata de defender que a nossa Constituição de 1988 seja mantida na íntegra, porque a nossa própria Constituição já tem uma série de emendas que mostram que uma Constituição é boa se ela for resiliente, no sentido de permitir alterações de acordo com o que ocorre no mundo, mas o problema que estamos vivenciando agora é como lidar com esse projeto de democracia. Eu acho que democracia não se resume aos

resultados de uma eleição, democracia é muito mais do que isso, e o que a gente está vivenciando no Brasil é um processo contínuo de supressão dos nossos direitos civis. Direitos também são como a democracia: eles não foram conquistados para todo o sempre. Eles são conquistados em processo de luta e devem ser mantidos em processos de luta.

Cada um carrega os seus próprios instrumentos e o instrumento do MASP é a arte. Não estamos num momento em que a gente possa trabalhar com exposições totalmente desvinculadas do nosso momento político.

AC: Eu gostaria de voltar a essa ideia da decolonialidade porque se fala pouco nesses termos, embora no Brasil existam práticas que poderiam ser enquadradas numa leitura decolonial. Como enxerga os debates que articulam teorias decoloniais nas pesquisas acadêmicas?

LMS: Uma vez dei uma palestra em Princeton dizendo que no Brasil não havia discurso decolonial, e elenquei uma série de motivos, que vão dos mais estranhos a nós até aqueles em que a gente até já se reconhece. Quando fiz o projeto do Taunay, eu não tinha uma discussão decolonial. O que significa um pintor francês da Academia de Belas Artes vir ao Brasil para retratar estes trópicos? O que significa a maneira como ele representa a escravidão nos detalhes? Há pessoas que dizem que nós não temos problemas coloniais, porque os portugueses foram ótimos. Esse é um argumento com o qual não concordamos, mas ele é muito forte para desautorizar um discurso decolonial. Há quem diga que o nosso processo de colonização foi diferente, então não dá para falar nesses termos. Esses são, sobretudo, historiadores que defendem a ideia de que nós fizemos uma independência com imperador, um imperador português e europeu das casas Habsburgo e Bragança, enfim, Bourbon, todas casas muito reconhecidas e que, portanto, nosso processo decolonial foi um decolonialismo interno, porque nós fizemos uma independência com um monarca e tivemos um imperador, durante muitos anos, que foi tremendamente popular. Há quem diga também que o discurso decolonial não pega no Brasil, porque nós tivemos — são todos argumentos que eu ouvi — um sistema escravocrata muito longínquo e muito enraizado, o que nos impossibilita de falar, e também muito entranhado em todo o país, o que nos desautoriza a falar desse discurso decolonial.

Eu penso que demorou muito para que essa discussão entrasse no Brasil. E os motivos são fortes. Os brasileiros durante muito tempo rejeitaram esse tipo de discussão política.

AM: Há, cada vez mais, uma preocupação com a representação de intelectuais negros e mulheres, por exemplo, nas citações, nos debates e nas bibliografias acadêmicas. O espaço para esse tipo de discussão já foi bem menor, até porque a nossa formação acadêmica era muito assentada em autores europeus — [Michel] Foucault [1926-1984], [Gilles] Deleuze [1925-1995], [Felix] Guattari [1930-1992], [Jacques] Le Goff [1924-2014] e outros historiadores franceses. Hoje sinto uma mudança, que é a de pensar com quais autores e argumentos estamos dialogando. Essa necessidade de refletir sobre uma outra teoria para investigar a política, a arte ou o ativismo também vem da vontade de afirmar a descolonização do nosso pensamento. Você sente isso hoje? Houve uma transformação dessas referências, por exemplo, no seu trabalho como professora na Universidade de São Paulo [USP]?

LMS: Ótima questão. Acho que é uma transformação muito lenta. Se a gente olhar o curso de ciências sociais, ainda tem os “três porquinhos”, como a gente brincava: o [Max] Weber [1864-1920], o [Karl] Marx [1818-1883] e o [Émile] Durkheim [1858-1917]. As grandes referências são sempre europeias, ou no máximo norte-americanas, e eu sinto uma força muito grande de contenção desse movimento.

Eu faço parte na USP de um grupo que se chama Núcleo de Estudos Sobre Marcadores Sociais da Diferença [Numas], em que estudamos a intersecção entre marcadores como raça, gênero, geração, região, classe, religião, e pensamos justamente o significado na relação, na intersecção. Bom, vou falar isso para me ironizar: eu estou no Numas há muitos anos, durante anos da minha vida dei um curso chamado “História do pensamento social brasileiro de 1870 a 1930”, que não tinha uma mulher. A mudança está acontecendo, mas é muito lenta. Durante anos da minha vida dei um curso chamado “Lendo imagens”, que era basicamente um curso europeu, a produção italiana e francesa; discutíamos o *Atlas*, depois chegávamos aos viajantes, até a Academia de Belas

Artes no Brasil. Líamos [Michael] Baxandall [1933-2008], [Ernst H.] Gombrich [1909-2001]. Eu não nego que esses autores são bons, mas agora neste semestre estou abrindo o mesmo curso com o mesmo título, porém com uma bibliografia diferente. Não totalmente, porque continuo achando que esses autores são fundamentais, autores que a gente deve ler. Mas incluindo na base do papel e lápis também mulheres e pensadores negros e, sobretudo, pintores negros. Isso era uma grande invisibilidade, eles não apareciam mesmo, *mesmo*. Então acho que lentamente a academia vai incluindo outros autores, mas não acho que esse processo será rápido.

AC: Me parece que esta discussão tem relação com os termos que qualificam, atribuem validade ou autorizam determinados pesquisadores, nesse caso, a estarem na academia e, desde uma crítica decolonial, esses critérios passam por uma forte revisão. E isso tem ocorrido também nos museus. Como repensar os parâmetros de qualificação e de cânone?

LMS: Essa foi uma discussão muito grande já em *Histórias mestiças*, que Adriano e eu trouxemos para o MASP. Quando fizemos *Histórias mestiças*, lidamos muito com classificações binárias, como “arte e artefato”. Mesmo as regras de citação [legenda] são todas regras ocidentais, ou seja, se a autoria de uma obra é coletiva, também é difícil referenciar. Na abertura da exposição, me deparei com algumas legendas de “artista desconhecido”, mas apontei que eram conhecidos sim, só que são povos que não trabalham obrigatoriamente com essa noção de autoria individual. O caso anuncia o quanto temos dificuldade de romper com as classificações. E são qualificações estruturantes, que estruturaram o nosso pensamento. Acho que enquanto a gente não romper com essas qualificações — o que qualifica um pintor para ele estar no MASP? O que qualifica um pensador para ele constar num curso de história do pensamento? —, não vamos mudar essas ementas. Porque essas ementas são carregadas de hierarquias políticas muito fortes. Repito: eu não tenho por que desdenhar dos autores que fizeram a minha formação; ao contrário, continuo gostando muito deles.

É preciso dizer que o Museu Afro Brasil vem trazendo essas questões há muito tempo. Incluindo cultura material, incluindo a perversidade expressa em objetos da cultura material. Então,

já vem cumprindo esse papel antes do MASP, isso é inegável. Acho que a gente vai ter que roubar as classificações. Enquanto a gente não roubar as classificações, o ativismo não vai entrar de fato na academia. No máximo vai entrar nos cursos, naquela famosa divisão — que também é uma divisão valorativa — entre “cursos obrigatórios” e “cursos optativos”. Acho que nós estamos decolonizando um pouco os nossos “cursos optativos”, mas o desafio é decolonizar os “cursos obrigatórios”.

LILIA SCHWARCZ é professora da Universidade de São Paulo (USP) e global scholar em Princeton. É autora, entre outros, de “O espetáculo das raças”, “As barbas do imperador”, “Brasil: uma biografia”, “Lima Barreto, triste visionário”, “Dicionário da escravidão e liberdade”, com Flavio Gomes e “Sobre o autoritarismo brasileiro”. Foi curadora de uma série de exposições dentre as quais: “Um olhar sobre o Brasil”, “Histórias Mestiças”, “Histórias da sexualidade” e “Histórias afro-atlânticas”. Atualmente é curadora adjunta do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

MASP

ORGANIZAÇÃO

Amanda Carneiro

COM A COLABORAÇÃO DE

André Mesquita
Yaiza Hernández Velázquez

DESIGN GRÁFICO

Bárbara Catta

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Bruno Rodrigues
Isabella Rjeille
Mariana Trevas

PRODUÇÃO EDITORIAL

Amanda Negri
Jacqueline Reis
Lívia Gijón
Marina Moura
Marina Rebouças
Nathalia Aragão
Sabrina Oliveira

PREPARAÇÃO E REVISÃO

Bruna Wagner
Cecília Floresta

Afterall

DIRETORES DO EDITORIAL E CENTRO DE PESQUISA

Charles Esche
Mark Lewis

DIRETORA DE PUBLICAÇÕES

Caroline Woodley

ORGANIZAÇÃO

Ana Bilbao
Charles Esche
Anders Kreuger
Ute Meta Bauer
David Morris

ASSISTENTE DE PESQUISA

Rose Thompson

COORDENADOR DO PROGRAMA

Beth Bramich

REVISOR

Janine Armin

Arte e descolonização é um projeto de longo prazo coordenado por André Mesquita e Mark Lewis e que apoia o desenvolvimento de pesquisas realizadas pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP); e pelo Centro de Pesquisa *Afterall*. Esta colaboração tem o apoio da British Academy e da Universidade de Artes de Londres.

EDIÇÃO 2019 © Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e os autores