



MUSEUS EM RETIRADA: ATÉ ONDE VAI O PLURALISMO DAS INSTITUIÇÕES?

TIAGO MESQUITA

MUSEUMS IN
RETREAT: HOW
FAR DOES THE
PLURALISM OF
INSTITUTIONS GO?

MUSEOS EN
RETIRADA: ¿HASTA
DONDE VA EL
PLURALISMO DE LAS
INSTITUCIONES?

RESUMO

Artigo inédito
Tiago Mesquita*

 <https://orcid.org/0000-0003-2247-5480>

*Universidade de São
Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188126>

Em 21 de setembro de 2020, a exposição itinerante “Philip Guston Now” foi adiada nos Estados Unidos e na Inglaterra. O artigo tenta entender as razões da reação e a dificuldade das instituições de enfrentar as contradições apontadas pelos novos movimentos sociais.

PALAVRAS-CHAVE Philip Guston; Black Lives Matter; Museus

ABSTRACT

On September 21st, 2020, the travelling exhibition “Philip Guston Now” was postponed in the United States and England. This article tries to understand the reasons behind this reaction and the struggle faced by institutions in order to deal with the contradictions presented by new social movements.

KEYWORDS Philip Guston; Black Lives Matter; Museums

RESUMEN

En el 21 de septiembre de 2020, la exhibición itinerante “Philip Guston Now” fue postergada en los Estados Unidos y en la Inglaterra. El artículo intenta comprender las razones de la reacción y la dificultad de las instituciones de enfrentar las contradicciones señaladas por los nuevos movimientos sociales.

PALABRAS CLAVE Philip Guston; Black Lives Matter; Museos





A exposição “Philip Guston Now” iniciaria sua longa itine-
rância por três museus norte-americanos e um inglês: Museum
of Fine Arts de Boston, Tate Modern, de Londres, National Gal-
lery of Art de Washington e Museum of Fine Arts de Houston,
a partir do dia 7 de junho de 2020. A retrospectiva do pintor, or-
ganizada pelos curadores Harry Cooper, Alison de Lima Greene,
Kate Nesin e Mark Godfrey, procurava aproximar a produção de
Philip Guston a questões quentes do presente. A exposição, por
exemplo, relacionaria as imagens que Guston fez entre 1968 e
1971¹, durante a ascensão da era Nixon, com as atrocidades da era
Trump. Naquelas pinturas e desenhos, personagens encapuza-
dos, vestidos de branco, como os integrantes da Ku Klux Klan,
eram retratados de forma caricata, patética, levando uma vida
rotineira, pacata, carregados de objetos, mercadorias, alheios a
corpos empilhados que se fundiam a uma massa pastosa, rosada,
com marcas de outras cores que se misturavam. O modo de vida
das classes médias suburbanas brancas americanas era identificado

com a indiferença e a naturalização da violência extrema da sociedade dos Estados Unidos em anos de guerra, repressão, assassinato político e desilusão.

O catálogo, bastante interessante, chegou a ser publicado. Nele os curadores tinham o interesse de trazer Guston para pensar os dias que se passavam no Atlântico Norte. Relacionando o tom pessimista dos trabalhos com o recrudescimento do autoritarismo do governo Trump. Além disso, sua obra era aproximada à de artistas contemporâneos como Glenn Ligon, Art Spiegelman, Tacita Dean, Rirkrit Tiravanija e Trenton Doyle Hancock. Embora não houvesse grandes revisões históricas² e os autores continuassem a pensar o artista relacionado ao seu círculo nova-iorquino, a ideia era pensar o que Guston nos falava sobre o presente.

Ainda que não evitasse totalmente o tom de eulogia típico de textos de catálogo, havia a relativização de suas concepções de abstração, uma leitura mais ambígua de sua relação com os conflitos políticos e raciais, a importância de seu convívio com escritores e uma problematização mais cuidadosa da relação do artista com as histórias em quadrinhos³. Acho que os textos falham ao estabelecer relação com outros artistas que pensavam o conflito racial e social daquela época, sobretudo os artistas afro-americanos

contemporâneos a ele, mas tentam remediar o colocando em fricção com a produção recente.

Com a pandemia do novo coronavírus, a data de abertura da itinerância ficou em suspenso. Em 21 de setembro de 2020, os diretores das quatro instituições que receberiam a exposição comunicaram que ela não estrearia antes do ano de 2024. A decisão surpreendeu o meio de arte nos Estados Unidos, já que a justificativa não estava mais ligada à pandemia, mas sim às manifestações resultantes do assassinato de George Floyd.

Sem que ninguém pedisse, os gestores diziam que, diante dos protestos contra o racismo estrutural e a política de extermínio da população negra pelas forças de segurança, as pinturas dos encapuzados, sobretudo, precisariam ser recontextualizadas. Na nota, afirma-se textualmente: “Estamos adiando a exposição até um momento em que pensemos que a poderosa mensagem de justiça social e racial que está no centro da obra de Philip Guston possa ser interpretada com mais clareza”. A decisão foi reforçada em pronunciamentos da diretora da National Gallery de Washington, Kaywin Feldman, e pelo seu conselho, na figura do presidente da Ford Foundation, Darren Walker⁴. Nessas declarações posteriores, a posição é ainda mais vacilante.

Ou seja, eles achavam que essa imagem tinha se tornado inapreensível, sabe-se lá por quem, diante de um acirramento dos conflitos e esperariam a poeira baixar. Assim, lideraram um movimento institucional que tirava o time de campo à espera de um momento em que todos concordassem com uma interpretação consensual, acima de críticas, disputas e controvérsias. Isso não parecia estar à altura da exposição e menos ainda dos desafios que um novo movimento negro coloca para as instituições culturais e a história da arte.

É verdadeira a questão sobre a necessidade de se repensar a obra de Guston à luz de conflitos atuais e da explicitação de formas de opressão e silenciamento dos não brancos em todos os países afetados pela colonização. Embora os curadores mostrem preocupação genuína com tais questões no catálogo, tais questionamentos estão aquém dos problemas levantados pelos movimentos sociais.

Há um interessante e plural debate a respeito do caráter excludente dos cânones artísticos e mesmo dos métodos de leitura crítica de arte. A história da arte é, sem dúvida, uma das disciplinas mais eurocêntricas das ciências humanas. A resposta do museu foi insatisfatória. Pior que isso, contraproducente. O

conselho e os diretores das instituições parecem esperar o dia em que a exposição, as instituições de arte, as obras não sejam controversas. Como se um ponto pacífico alardeado fosse possível de ser atingido. O que movimentos como o Black Lives Matter (BLM) tem nos mostrado é o contrário: não há ponto pacífico visível em uma sociedade de desigualdades crescentes.

Tal comunicado foi retificado, e tudo indica que a mostra será aberta ainda em 2022⁵. A discussão em torno de tal adiamento nos faz pensar em como as instituições, a crítica e a arte têm lidado com os conflitos sociais recentes. Mostra uma dificuldade de se entender o que há de inerentemente contraditório na produção artística, nas instituições, na especificidade das obras. O problema parece ser maior que o dos países de língua inglesa e parece falar da realidade brasileira, entre outras. Talvez, olhar com atenção para este episódio, e outras reações de outras instituições, nos ajude a entender os limites de certo pluralismo liberal, que fala em nome de uma ideia difusa de representatividade, que evita debates espinhosos, à espera por certo ponto de convergência, que não parece se apresentar no horizonte.

II.

Tais contradições são maiores e mais graves que a arte. Dessa vez, quem as explicitou foi o movimento Black Lives Matter. No dia 25 de maio de 2020, em Mineápolis, nos Estados Unidos, o policial branco Derek Chauvin sufocou até a morte George Floyd. O assassinato foi filmado e exibido no mundo todo. É horrível. Enquanto Floyd, indefeso, clama pela vida, o assassino parece pressionar o seu joelho com mais força sobre o pescoço da vítima. O sadismo e a brutalidade da imagem a transformaram em um símbolo da violência policial contra as populações negras dos Estados Unidos e de diversos outros lugares no mundo. A resposta foi catártica. Os protestos convocados pelo BLM em todo os Estados Unidos tiveram adesão massiva e persistente, mesmo durante a pandemia.

As consequências dos atos foram decisivas para a vitória de Joe Biden, contra Donald Trump, nas eleições presidenciais americanas daquele ano. O movimento se espalhou para além das fronteiras americanas. Chegou a vários países, em diversos continentes. No Brasil, o movimento negro, já em uma crescente de influência na sociedade, na cultura, nas artes e na política,

ampliou a sua presença no debate nacional. Dando visibilidade maior a questões de uma nova geração de militantes, artistas e intelectuais. Tornou-se impossível contornar a importância dessas diversas formas de reflexão no debate contemporâneo.

O Black Lives Matter foi criado como resposta à indiferença da justiça diante do assassinato do adolescente Trayvon Martin por um segurança, na cidade de Sanford, no estado da Flórida. Formado em 2013 por feministas negras, como Alicia Graza, Opal Tometi e Patrice Cullors⁶, ele surge primeiro como uma *hashtag*⁷ nas redes sociais e depois amplia sua presença nas ações de rua. Torna-se um movimento organizado pela *internet* que incorporava a militância de diversas lutas pregressas, como: o movimento contra o encarceramento em massa, contra a pena de morte, o movimento de solidariedade e reivindicação de direitos para as vítimas do furacão Katrina, as lutas contra a homofobia e transfobia, as articulações contra a Guerra no Iraque, no Afeganistão, Occupy Wall Street e a tortura oficializada na base militar de Guantánamo. Aliás, o movimento é um dos primeiros a adotar a ideia de interseccionalidade como um princípio de organização. A luta contra o racismo também precisaria ser pensada do ponto de vista de gênero, de sexualidade e de classe.

Uma novidade do movimento é a sua descrença absoluta no que a sociologia vai chamar de religião civil americana (*American Civil Religion*) (ALEXANDER, 2017, p. 237): a ideia de que a possibilidade de prosperidade está aberta a todos os americanos que se esforcem de maneira responsável (TAYLOR, 2020). O BLM é resultado, entre outras coisas, da desilusão com a política de enfrentamento ao racismo do governo Obama. A promessa de que todo americano poderia chegar lá, representada pela eleição de Barack Obama, é desmentida por todos os fatos que BLM encena. Segundo Keeanga-Yamahtta Taylor, o movimento se torna a expressão da percepção de que a chamada “sociedade pós-racial” era tão verdadeira para os afro-americanos como a promessa do sonho americano.

Para a autora, as forças da ordem “além de racistas, [...] eram a tropa de choque pronta para proteger o *status quo* e os guarda-costas dos membros pertencentes ao 1%” (Ibidem). Sendo assim, o movimento, além de reivindicar direitos elementares, como o direito à vida, é um movimento que expõe e encena conflitos intransponíveis pela estrutura social americana. As cenas de abuso, assassinato, exploração da população negra são associadas à estabilidade de um respeitável e inatacável *status quo*.

A denúncia não é ao racismo praticado por indivíduos, mas à racialização como forma de dominação na sociedade. Segundo Jeffrey C. Alexander: “Os protestos de rua do BLM não pretendiam tomar o poder; a maior parte deles sequer tinha demandas concretas. Sua ambição era, antes, comunicativa, consistia em criar performances dramáticas que provocassem empatia pelo sofrimento de outros da subclasse, gerando uma catexia emocional que ampliaria a identificação cultural, colocando ‘pessoas comuns’ (brancos, principalmente) na posição de oprimidos, fazendo-as ‘vivenciar o que vivemos diariamente’” (ALEXANDER, 2017, p. 233).

Por isso, os termos da reflexão também são estéticos. É importante pensar o caráter racial das maneiras de representação. Uma das consequências do movimento foi a problematização das representações visuais feitas pelos brancos. Diferentes movimentos sociais, intelectuais e artistas nos ajudam a desfazer certa áurea de universalidade da representação que os brancos fazem dos negros. Há artistas que entram nessa disputa, construindo um debate repleto de posições diferentes e conflitantes. Penso na produção de nomes como Arthur Jafa, Lorna Simpson, Fred Wilson, Leslie Hewitt e Ellen Gallagher, só para ficarmos nos Estados Unidos.

III.

Em 2020, várias manifestações de movimentos afins ao Black Lives Matter se ativeram ao caráter racista e colonialista de diversos monumentos do mundo. Foi um bota-abaixo de estátuas que não se via desde o fim da União Soviética. Ativistas se organizaram para protestar contra monumentos que homenageavam notórios racistas, genocidas e escravistas em diferentes países. A idolatria branca a figuras de diferentes momentos do passado colonial foi colocada à prova. Estátuas de Edward Colston, Robert E. Lee, Cristóvão Colombo, Cecil Rhodes, Rei Leopoldo, entre outros, foram revistas⁸. A associação da imagem heroica com o extermínio e a pilhagem nos permitiu entender como os marcos históricos eram estabelecidos. O espaço das ruas era disputado, assim como as representações da história.

Isso não era novo, artistas e intelectuais de países colonizados, especialmente de origem africana e asiática, já debatiam o caráter racializado da representação eurocêntrica dos não brancos⁹. A novidade foi a discussão sair da teoria, da universidade, das galerias de arte, museus e tomar a ação política. É a problematização feita por movimentos afinados ao BLM que dá sentido histórico a

esses monumentos, não sua presença solene e morta em praças e avenidas. Ela que nos faz pensar o significado que a permanência daquelas praças e estátuas tem para a vida atual. Diferentes protestos e problematizações do acervo dos museus, da sobrevivência de cacoetes racistas, paternalistas têm produzido debates ricos, com múltiplas posições.

Claro que existem posições mais moralistas, justificação, tudo. Isso joga água no moinho de quem, como os burocratas de museu, de patrocínio, quer evitar a discussão. Mas tenho a impressão, sem grandes convicções, de que o debate piora na medida em que o trabalho é pior¹⁰. O importante é que independentemente, goste ou não goste dos protestos, eles têm nos ensinado uma nova forma de olhar para a arte e sugerido questões antes impensadas¹¹. Muito do que tem se produzido de melhor e mais questionador vem dessas abordagens de revisão dissidente dos cânones da arte e da história da arte. Além disso, parte do que existe de mais radical na produção artística, nos Estados Unidos e no Brasil, vem de artistas negras e negros. Acredito que esses diferentes contrapontos críticos vieram para ficar. Temo que a resistência a esse dissenso também. O recuo dos museus diante da exposição de Philip Guston é um mal sinal, neste sentido.

II.

Os trabalhos de Guston que causaram tal controvérsia também foram um momento crítico na produção do artista. Na época, ele havia se retirado em definitivo do meio artístico nova-iorquino, se dissociando de quase todos do grupo de pintores do expressionismo abstrato. Incomodava-o, sobretudo, a interpretação que críticos e curadores, como Clement Greenberg e William Rubin, faziam daquela produção tão diversa. A sua associação com a especificidade dos meios e de sua consequente pureza reflexiva parecia insuficiente. A ideia da construção complexa da superfície, naquele momento, parecia mais incômoda do que produtiva a Guston. Ele, mais do que nunca, passa a buscar uma aproximação maior dos acontecimentos do presente.

Segundo Robert Storr:

A impaciência de Guston com “toda aquela pureza” era uma reação ao clima social e estético do fim dos anos 1960. No fim da década, o otimismo liberal da era Kennedy deu lugar a assassinatos, protestos, violência policial, ao cinismo do governo Nixon e ao desespero diante da guerra do Vietnã. Assim, enquanto os Estados Unidos experimentavam o conflito civil mais severo desde a Grande Depressão, a pintura de vanguarda

passava por uma de suas fases mais rarefeitas e autorreferenciais. Guston estava ciente da ironia da situação: “Eu me sentia dividido, esquizofrênico: a guerra, o que acontecia no país, a brutalidade do mundo. Que tipo de homem eu era? Sentado em casa, lendo revistas, furiosamente frustrado com tudo – e então, ia para o meu estúdio ajustar o azul ao vermelho. Achei que devia fazer algo a respeito. Sabia que havia uma estrada incipiente e bruta à minha frente”. (STORR, 1986, p. 53)

Sua resposta, curiosamente, também foi autorreflexiva. Nas pinturas em que figura personagens com os capuzes da Ku Klux Klan, o artista problematiza a sociedade de sua época, mas também a pintura que ele fazia anteriormente¹² e algumas interpretações sobre o expressionismo abstrato¹³.

Os encapuzados eram um tema que ele abandonara na juventude, quando fazia quadros politizados, animados pelo movimento socialista, sindical e a arte mural mexicana. Judeu, de uma família de imigrantes ucranianos, Guston se preocupou com o supremacismo branco estadunidense desde muito cedo (MAYER, 2020, p. 7). As representações que fez da KKK e a sua participação no clube comunista John Reed Club o tornaram um alvo de grupos de extrema direita da Califórnia, como a Klan, os Legionários Americanos e a polícia de Los Angeles. Embora a obra do artista

não fosse sempre politizada, ela sempre esteve ciente de sua judaicidade¹⁴ e do caráter supremacista branco da extrema direita dos Estados Unidos.

Nos anos 1930, a representação que Guston fez dos genocidas da Ku Klux Klan era a representação do inimigo a ser derrotado. São imagens chocantes, de vilania e assassinato. Já no trabalho feito entre 1968 e 1972, a imagem dos *klansmen* não é mais uma representação do outro. Guston representa a si mesmo e os seus pares da afluyente e próspera classe média das áreas suburbanas¹⁵. A Klan não é só o grupo de extermínio, mas as pessoas que deixam que tudo aconteça. A crueldade ganha outras facetas.

Os encapuzados, pintados de maneira caricata, com o molde influenciado por cartunistas como George Herriman, Bud Fisher e Billy DeBeck¹⁶, percorrem a cidade em carros, ficam diante da tela no ateliê, fumam, comem, bebem, visitam exposições. Mesmo quando levantam seus cassetetes para bater em alguém ou alguma coisa, são mais patetas do que ameaçadores. Olham ao longe, indiferentes, em um cenário metafísico em que pés mutilados, pernas deitadas, objetos velhos, pinceladas, tudo parece largado e lambuzado pelo empasto grosso de tinta. É tudo abandonado, tudo destroçado, mas os encapuzados seguem a sua vida, como as

túnicas manchadas de vermelho, como respingos de sangue, mas sem grandes percalços.

Levam a vida alheios à desgraça melecada ao seu redor. A violência povoa as ruas, as casas, suja as roupas e tinge até a luz com aquele rosa encarnado, que parece uma ferida. Mesmo assim, os personagens permanecem inabaláveis. A cor, que nas pinturas abstratas dos anos 1950 era o espaço indistinto, do qual as pinceladas curtas tentavam se distinguir, se dissolvendo do centro, para as bordas, nas pinturas dos encapuzados torna-se um ambiente risivelmente ameaçador¹⁷. Talvez por isso seja possível dizer que o artista nesses trabalhos pensa o seu papel como artista e o sentido do trabalho que ele fazia anteriormente. A contemplação da fatura bem cuidada passa a ser associada a um escapismo alienante.

Olhando para a superfície bem pintada das telas dos personagens da Klan, revelamos a nossa indiferença. Aliás, os personagens também fingem que nada daquilo seja tão grave. Fazem palhaçadas em meio à catástrofe. Transformam aquele cenário desolado, de tortura e perseguição, em uma atmosfera cruelmente cômica¹⁸, ou como melhor definiu o crítico inglês Lawrence Alloway: “ubuesca” (*apud* STORR, 1986, p. 53).

Em uma das melhores pinturas de Guston, *Entrance* (1979), da coleção do Philadelphia Museum of Art, ele nos faz ver um muro, por detrás de uma porta rosa aberta. Saindo do interior para o exterior, vemos que o que nos separa da paisagem, e nos impede de enxergá-la, são pilhas de pernas mortas, inspiradas nas imagens dos campos de concentração nazistas. Sobre elas, a luz do céu é avermelhada, ao mesmo tempo uma luz difusa e sanguínea. Tudo é feito com pinceladas curtas, empastadas. O artista constrói essa parede caricatural para que não encontremos a pintura, ou melhor, para que a encontremos por detrás e através daqueles corpos mortos. Contemplar as qualidades plásticas é fazer vista grossa para o massacre, tentar ignorá-lo. Aliás, o tom cômico nos deixa prontos para tal situação ridícula.

Como Theodor W. Adorno logo após o holocausto, o artista também parece ver o ato de lirismo como um ato bárbaro¹⁹, quando não patético. Aquele era um tempo de repressão e desilusão para quem havia esperado a promessa de liberdade e igualdade do estilo de vida americano. Já se sabia que o prêmio não era para todos, mas aqui é diferente. Guston associa a imersão em relações visuais complexas com o alheamento em relação à violência social desmedida e constituinte do sonho americano. Concentrar-se

na especificidade dos meios, para Guston, tornara-se uma forma de indiferença, talvez de cumplicidade. Esse olhar desajeitado cria uma situação persecutória. Aliás, as pinturas de Guston tem um importante componente de paranoia. A sensação é de que todos ao nosso redor são colaboracionistas do supremacismo branco²⁰.

V.

Tal ponto de vista é socialmente, sexualmente e racialmente marcado, como foi amplamente comentado durante os debates sobre o adiamento da exposição²¹. Sua denúncia vem de alguém com uma posição confortável na sociedade afluyente dos Estados Unidos. É a voz das classes médias dominantes. Aí está o seu limite e um dos seus interesses.

Cauleen Smith diz que, nessa produção feita entre 1968 e 1972, Guston trata “da culpabilidade dos brancos na violência sancionada contra não brancos” (SCHWABSKY, 2020). Assim, não se trata de um branco “explicar o racismo”, como afirmou a diretora da National Gallery, Kaywin Feldman (Ibidem). As pinturas de Guston são crípticas, não explicam nada. Ali, o que é representado é a apatia absoluta diante da catástrofe.

A posição de Guston, não obstante, não está livre de embaraços. Na época em que ele pintou aqueles quadros, já existia uma boa iconografia de temas associados à violência organizada de grupos supremacistas brancos. Quase dez anos antes de Guston, em plena ascensão do movimento pelos direitos civis, Norman Lewis, pintor expressionista abstrato, também pintou a Ku Klux Klan.

Em telas como *America the Beautiful* (1960) e *Alabama* (1960), Lewis faz pequenas marcas brancas, com pincel seco, sobre um fundo monocromático preto. As pinceladas sugerem figuras encapuzadas, crucifixos, forcas. É difícil definir, mas aquelas manchas brancas, em meio à escuridão, revelam um ritual macabro da Ku Klux Klan. Mal conseguimos distingui-los de pontos luminosos na escuridão, mas eles estão lá. Lewis pede que prestemos mais atenção; o repertório caligráfico de formas abstratas visto de outra maneira ganha um sentido ameaçador. É preciso perceber o racismo inerente em gestos mínimos. O que nos mostra um tratamento bastante diferente da melancolia de Guston. Da perspectiva de um artista negro, há muito o que fazer contra a persistência racista, precisamos estar atentos. Nas pinturas de Guston, todos sabem o que acontece, mas fingimos não ver.

Tal perspectiva resignada de Guston é problematizada por Robert Slifkin (2021) em seu excelente ensaio “Ugly Feelings: Philip Guston and White Privilege”, publicado na revista *Artforum*²². Segundo Slifkin:

Vergonha, culpa, remorso, indecisão: as pinturas de Guston trafegam nos sentimentos horríveis (*ugly feelings*) do liberalismo americano na era pós-direitos civis. [...] Embora a saída de Guston desse impasse político e existencial fosse renunciar à abstração, ele foi um expressionista até o fim. E como a maioria dos expressionistas, ele media o mundo por meio de si mesmo, acreditando que os outros seriam capazes de compreender seus gestos de autorrecriação. Mas é claro que sua autocomiseração se baseava em sua posição de privilégio. Agora, conforme os limites e pontos cegos de conceitos como "arte moderna" e "liberdade" se tornam mais permeáveis e visíveis, a arte de Guston novamente cutuca uma ferida que, como o artista poderia ter dito, foi coberta, mas nunca fechada (Ibidem).

Guston, portanto, não tinha uma posição exatamente politizada. Era um ponto de vista estético, que se deparava com os limites de suas promessas. Ali, a ideia do gesto estético, como liberdade sem limites, não era para todos. O artista, no conforto do lar, rodeado por outros como ele, via as contradições de sua sociedade se exacerbarem. A vida seguia a mesma. Sua forma fala de como

uma produção sofisticada e autoconsciente dos Estados Unidos era alheia aos conflitos diante de sua porta.

Tal limite não torna o trabalho de Guston, e de outros artistas brancos do expressionismo abstrato, menos interessante, pelo contrário, por meio desses limites, passamos a ver a história da arte de modo menos ingênuo, mais complexo, heterogêneo. Só a melhor arte nos faz perceber tais contradições e complexidades.

Algumas críticas ao catálogo são verdadeiras. De fato, a apresentação, embora muito competente, relaciona a produção do artista com um círculo restrito de artistas. Ainda se vê a produção dos artistas do expressionismo abstrato de Nova York como algo fechado em si mesmo. Os artistas discutem entre si, sem maiores permeabilidades, ou como preferiria Guston, impurezas. É o caso de entender tal produção em um panorama mais complexo²³. Mas tudo fica difícil de avaliar sem ver a exposição.

Uma exposição como essa seria uma ótima oportunidade para se discutir novas perspectivas de interpretação desse trabalho. A disputa crítica só pode ser feita a partir daí. Mesmo que os curadores não trouxessem esses problemas à tona, a ferida aberta apareceria. A despeito dos protestos do Black Lives Matter, as instituições continuam a postergar esse debate. Elas e os seus mante-

nedores adiam o encontro com contradições sociais, continuam a tapar a tal ferida com esparadrapo.

VI.

Embora os museus tenham, corretamente, pensado na ausência de curadores não brancos na mostra, a reflexão para por aí. É quase como se eles se perguntassem se os seus empregados não poderiam ser mais diversos, contudo, a pergunta não é feita para os empregadores. O centro de poder, os modos de patrocínio e formulação continuam os mesmos. Por mais que no jogo se mudem as peças, os jogadores, o tabuleiro são os mesmos.

Isso, talvez, mostre o limite de certa posição pluralista, liberal, muito bem-intencionada das instituições culturais. Diante das novas formulações de movimentos sociais, como, entre outros, os movimentos negros, os movimentos feministas, os movimentos contra a desigualdade de renda e os inúmeros movimentos abrigados sob a sigla LGBTQIA+, eles recuam. Parecem fazer isso para não aprofundar as próprias contradições.

Tais movimentos populares já tiveram grande influência na produção cultural e no funcionamento das instituições mundo

afora. Muitos avanços foram alcançados. No Brasil, onde as contradições parecem ainda mais gritantes, e a população negra é a maioria, a transformação é sensível. Hoje, a homogeneidade racial das narrativas de história da arte é percebida. O papel subalterno atribuído aos afro-brasileiros nessas reflexões é criticado, a homogeneidade das coleções é revista.

Exposições de grandes instituições como o MAR, o MASP e a Pinacoteca do Estado de São Paulo são muito importantes nesse sentido. A produção de artistas não brancos, periféricos, muitas vezes de sexualidade e gênero dissidentes, tem o mais alto compromisso crítico na produção recente. Acredito que tanto as obras quanto as ideias desses artistas e intelectuais têm sido paulatinamente incorporadas nesse debate. Algo ainda não mudou.

Algumas grandes exposições do MASP, por exemplo, trazem fortes elementos para renovarmos as nossas categorias de interpretação e classificação das obras. As exposições não separam, necessariamente, as obras por período histórico, técnicas ou temáticas. Os curadores procuram outras aproximações e contrapon-tos entre o que está exposto. Os conflitos sociais e contradições dos artistas que participam das exposições nos ajudam a reorganizar a obra. Por vezes, vemos o incômodo em lidar com elas. Mesmo assim, eles são expostos, e tal gesto é da maior importância.

Em alguns textos de parede e de catálogo, por exemplo nos catálogos de Tarsila do Amaral, *Tarsila popular* (2019), e de Edgard Degas (2021), as posições sociais e as convicções abomináveis dos artistas são vistas como uma maneira de contaminar a obra, como na metáfora cristã da maçã podre. Embora tal ponto de vista me pareça exagerado, acho importante considerar os pontos de vista do artista, os conflitos em que ele se meteu, os crimes que cometeu, os juízos que fez.

Tais visões são constituintes da elaboração artística, minha discordância é certo moralismo que trata tais problemas definitivos do que é a obra. É inegável a tentativa de repensar as obras à luz dos conflitos, o que é positivo. Tais conflitos internos da criação tornam a nossa apreciação mais complexa. Nos pedem uma revisão de posições. A obra não é isso. Ela é uma soma de índices que, muitas vezes traem as convicções do artista. Para além de procurar boas ou más convicções, é importante entender como o material estético é organizado: como se pensa pelo uso de artifícios plásticos, sensoriais, de significação. Justiça seja feita, não é demais dizer que o museu tem contribuído, e muito, para provocar essa reflexão, independentemente de se concordar ou não com suas proposições. O risco é renunciar às ambiguidades. Tal tentativa

de se entender as obras a partir de questões morais parece indicar essa resistência a posições ambíguas. É difícil mesmo atuar no interior de instituições forjadas na violência social brasileira. Contudo, como refazê-las, senão enfrentando as suas contradições?

Os limites dessa posição não estão no trabalho propriamente artístico e curatorial, residem na estrutura de comando e financiamento dessas grandes instituições. Em 2017, quando diversas instituições e obras de arte brasileiras foram atacadas por grupos de extrema-direita, eles apareceram de maneira mais nítida. Já em plena escalada reacionária, que levaria à eleição de Jair Bolsonaro, depois da deposição da presidenta Dilma Rousseff, a milícia do Movimento Brasil Livre (MBL) promoveu um *Blitzkrieg* contra a programação cultural.

Alguns desses episódios e interpretações animadas por eles foram compilados em 2018 em um livro organizado por Luísa Duarte. Segundo a jornalista Suzana Velasco (2019), foram ao menos oito ocorrências em todo Brasil. O abre-alas foi o cancelamento da exposição “Queermuseum”, no Santander Cultural de Porto Alegre. Diante do protesto moralista renitente de uma das milícias, o espaço de exposição, submisso a um banco, cedeu e mandou fechar a mostra. O movimento partiu para a próxima. Tentaram

processar criminalmente artistas, chegaram a prender o *performer* Maikon K, em Brasília, e encerrar outras exposições no MAM de São Paulo e no Palácio das Artes em Belo Horizonte, para citar dois casos.

O MBL, e outros movimentos de extrema-direita, havia decidido que era a vez de atacar a cultura. O MASP, na iminência do ataque de tais maltas à sua mostra “Histórias da Sexualidade”, recua. Passa a restringir o acesso à exposição aos menores de 18 anos. Quando a poeira baixa, o museu volta atrás. Caberia entender por que os museus são tão permeáveis a esse tipo de pressão. Parece ser muito mais fácil mandar fechar uma exposição do que aumentar a presença de membros da sociedade civil dentro dos conselhos, por exemplo.

A crítica de arte acaba sofrendo um efeito colateral menor de tais ações. Mas tais atos também foram muito ruins para a nossa disciplina. Diante da interdição de exposições, fica impossível pensar sobre a produção lá mostrada. Ficamos presos a uma questão superficial, que diria respeito às intenções do artista, para avaliar o trabalho. Mais uma vez, precisamos pensar mais a imanência da construção da obra, para além das suas intenções. A obra de arte não é só as convicções de seja lá quem for, mas o que é feito com isso, a despeito das intenções dos artistas.

Como no caso Guston, a discussão que poderia ser feita é travada. Repensar os limites sociais daquela experiência estética está interdito. A pergunta que fica é: onde estavam os conselheiros do museu quando isso aconteceu? O MBL e outras dessas forças foram financiadas e animadas por pessoas, entre outras, que estão nos conselhos de instituições culturais. É público e notório o envolvimento de Flávio Rocha, proprietário da cadeia de lojas multimarcas Riachuelo, com essas organizações extremistas, como o MBL. Ele estava no conselho do museu. Por que não vocalizou descontentamento diante de tais ações?

Os conselhos de notáveis, magnatas, do setor financeiro ou do entesouramento financeiro, não compraram a briga em nenhum lugar. A covardia institucional, em diversos lugares, foi o ponto de partida para a escalada. Com isso, fica claro a quem servem as instituições e, em última instância, os seus limites. Em alguns momentos, o risco é abrir mão de uma crítica mais frontal para se pensar a partir de conveniências publicitárias. Pensar a partir da lógica do anunciante de que é melhor não comprar briga com ninguém.

Os limites da ação cultural, assim como na política, são o interesse miúdo desses agentes empresariais. Eles topam ajustes

na planície, para reduzir ou amenizar a desigualdade, contudo, acertos na colina, como uma mudança nas relações de poder das instituições de interesse público, estão fora de questão. Era preciso levar um tanto da planície, um pouco de espaço público para as decisões dos museus. Caso contrário, restaremos no mesmo lugar em que aqueles personagens de Guston: com um olho só, sem boca, de pele esfolada, esperando que algo aconteça, sem que nada venha. Do jeito como está, não virá.

NOTAS

1. Cf. MAYER (2020, p. 61), GODFREY (2020, p. 197).
2. Como no livro de Robert Slifkin (2013) *Out of time: Philip Guston and the Refiguration of Postwar*.
3. Feita por um dos maiores quadrinistas de todos os tempos: Art Spiegelman.
4. Cf. “Delay of Philip Guston Retrospective Divides the Art World”, *The New York Times*, 25 set. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/09/25/arts/design/philip-guston-exhibition-delayed-criticism.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article>. Acesso em: 20 jun. 2021; e “Philip Guston Now - Statement from the Directors”. Disponível em: <https://www.nga.gov/press/exh/5235.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.
5. De acordo com edição do *The New York Times* do dia 28 de outubro de 2020 <https://www.nytimes.com/2020/10/28/arts/design/philip-guston-retrospective-date.html> e comunicado da National Gallery of Art de Washington de 21 de setembro de 2020. (<https://www.nga.gov/press/exh/5235.html>).
6. Cf. <https://blacklivesmatter.com/herstory/>.
7. “Há, evidentemente, uma certa sobreposição entre #Blacklivesmatter e Black Lives Matter: os membros da organização (e muitas outras pessoas) usam a hashtag, o que, por sua vez, provavelmente leva potenciais membros para a organização. Ao mesmo tempo, os dois termos são usados, às vezes, com referência a uma terceira ideia: o conjunto de todas as organizações, indivíduos, protestos e espaços digitais dedicados a promover a conscientização e pôr fim à brutalidade policial contra afro-americanos”. (FREELON; MCILWAIN, 2016 apud ALEXANDER, 2017, p. 228)
8. Cf. GREENBERGER (2020).

9. Para citar apenas três livros muito conhecidos: Valentim Mudimbe (2019), *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*; Edward W. Said (2007), *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, e a coleção monumental de Henry Louis Gates, Jr., *The Image of the Black in Western Art* (2010).

10. Penso na controvérsia em torno da pintura de Dana Schutz *Open Casket* (2016). A discussão em torno do trabalho acaba se reduzindo ao direito de se reproduzir ou não determinado assunto. Talvez pelos limites do quadro, não se discute as escolhas da artista. Cf. KENNEDY (2017) e TOMKINS (2017).

11. Quem faz um bom apanhado crítico das ações de artistas e militantes antirracistas nos museus dos Estados Unidos é D'SOUZA (2018).

12. Mais tarde, abordarei a “renúncia ao expressionismo abstrato”. Acho a ideia verdadeira, mas é preciso matizá-la historicamente. Uma boa definição do termo aparece no texto “Philip Guston”, de Ross Posnock (2019).

13. Há uma discussão sobre uma recusa total da pintura abstrata pelo artista. As generalizações por vezes aparecem em seus textos e declarações, como lembra Rodrigo Naves (2021). Parece-me, contudo, prudente entender o que ele chamava de “pintura abstrata” naquele contexto. Tenho a impressão de que o que o incomodava era a ideia da pureza autorreferente.

14. Cf. GODFREY (2020); NADEL (2021).

15. Guston define *The Studio* (1969) como um autorretrato. Cf. BURNETT (2014, p. 7).

16. Cf. STORR (1986, p. 52).

17. Neste sentido, estou de acordo com David Reed, quando ele diz que a interpretação de Guston que opunha figuração a abstração parece pouco convincente. Na verdade, o trabalho parece colocar uma coisa com a outra para dar outro sentido à atividade do artista. Segundo Reed: “Figuration or abstraction can merge, or arrange an alliance, or contradict each other but still coexist. There can be interactions of unexpected complication

and possibility – abstraction can become an image, as can the photographic or cinematic” (REED, 2020, p. 93).

18. Cf. STORR (2015), WARE (2018).

19. “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (ADORNO, 2001, p. 26)

20. Tal sensação parece recorrente em momentos de ascensão fascista, acredito que foi um sentimento presente em setores da sociedade brasileira durante a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. A autoimagem da Ku Klux Klan ajudou em tal percepção paranoica das pinturas de Guston. A organização se chamava de Invisible Empire. Como se fosse uma organização presente em todos os lados de maneira imperceptível. Cf. BARAT; ENGLISH (2019, p. 222).

21. Penso na importante análise de Robert Slifkin (2021), mas também nos depoimentos da artista Cauleen Smith em SCHWABSKY (2020) e da crítica de arte Aruna D’Souza em GREENBERGER (2020).

22. O texto, muito contrário às justificativas do adiamento, pretendia ser uma resposta ao tom laudatório da carta de protesto contra o adiamento. Aparentemente, a carta foi escrita pelo crítico de arte Barry Schwabsky e a artista Adrian Piper. Cf. “Open Letter: On Philip Guston Now”, em *The Brooklyn Rail*, 30 de setembro de 2020. Disponível em: <https://brooklynrail.org/projects/on-philip-guston-now/>. Acesso em: 20 de junho de 2021; SCHWABSKY (2020).

23. Tal crítica é apresentada pela artista Cauleen Smith em SCHWABSKY (2020).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Crítica Cultural e Sociedade. In ADORNO, Theodor. **Prismas** / trad. Agustin Wernet e Jorge Matos de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 2001.

ALEXANDER, Jeffrey C. A tomada do palco: performances sociais de Mao Tsé-Tung a Martin Luther King, e a Black Lives Matter hoje. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, ano 19, n. 44, jan-abr 2017, pp. 198-264.

BARAT, Charlotte; ENGLISH, Darby. **Among Others**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2019.

BURNETT, Craig. **Philip Guston: The Studio**. Londres: Afterall Books, 2014.

D'SOUZA, Aruna. **Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts**. Nova York: Badlands Unlimited, 2018.

FRELON, Deen; McILWAIN, Charlton D.; CLARK, Meredith D. Beyond the Hashtags: #Ferguson, #Blacklivesmatter, and the Online Struggle for Offline Justice. **Center for Media and Social Impact, School of Communication, American University, Washington D.C.**, 29 fev. 2016. Disponível em: http://www.cmsimpact.org/sites/default/files/beyond_the_hashtags_2016.pdf. Acesso em: 17 jul. 2016.

GATES, JR., Henry Louis. **The Image of the Black in Western Art**. Cambridge: Belknap Press, (2010).

GODFREY, Mark. Jewish Image Maker. In GUSTON, Phillip. **Philip Guston Now**. Nova York: Distributed Art Publishers, 2020, pp. 193-203.

GREENBERGER, Alex. Controversial Philip Guston Show Postponement Met with Shock and Anger from Art Community. **Artnews**, 28 set. 2020. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/monuments-black-lives-matter-guide-1202690845/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

KENNEDY, Randy. White Artist's Painting of Emmett till at Whitney Biennial Draws Protests. **The New York Times**, 21 mar. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/03/21/arts/design/painting-of-emmett-till-at-whitney-biennial-draws-protests.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.

MAYER, Musa: **Philip Guston**. Londres: Lawrence King Publishing, 2020.

MUDIMBE, Valentim. **A invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento / trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

NADEL, Dan. Now you see me. **Artforum**, vol. 59, n. 04, jan.-fev. 2021.

NAVES, Rodrigo. Philip Guston Now – O pintor e a Ku Klux Kan. **São Paulo Review**, jan. 2021. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/philp-guston-now-o-pintor-e-a-ku-klux-kan/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

POSNOCK, Ross. Philip Guston. In BARAT, Charlotte; ENGLISH, Darby. **Among Others**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2019.

REED, David. Setting Fire. In GUSTON, Phillip. **Philip Guston Now**. Nova York, Distributed Art Publishers, 2020.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente / trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWABSKY, Barry. Don't Hide the Art of Philip Guston: We Should Be Able to Distinguish Racist Imagery from Imagery Depicting Racists. **The Nation**, 16 a 23 nov. 2020. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/culture/guston-national-gallery/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SLIFKIN, Robert. **Out of Time**: Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art. Berkeley: University of California Press, 2013.

SLIFKIN, Robert. Ugly Feelings: Philip Guston and white privilege. **Artforum**, vol. 59, n. 4, jan.-fev. 2021.

STORR, Robert. **Philip Guston (Modern Masters Series)**. Nova York: Cross River Press, 1986.

STORR, Robert. Philip Guston: Hilarious and Horrifying. **The New York Review**, 8 mar. 2015. Disponível em: <https://www.nybooks.com/daily/2015/03/08/guston-hilarious-and-horrifying/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. **#VidasNegrasImportam e libertação negra**. E-book. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

TOMKINS, Calvin. Troubling Pictures: Why Dana Schutz Painted Emmett Till. **The New Yorker**, 10 abr. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/10/why-dana-schutz-painted-emmett-till>. Acesso em: 20 jun. 2021.

VELASCO, Suzana. Ameaças à criação artística e à democracia. In DUARTE, Luísa (org.). **Arte, censura, liberdade**: reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

WARE, Chris. Caricature: Or Guston's Graphic Novel. **The New York Review**, 6 fev. 2018. Disponível em: <https://www.nybooks.com/daily/2018/02/06/caricature-or-gustons-graphic-novel/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SOBRE O AUTOR

Tiago Mesquita é crítico de arte e professor de história da arte. Doutor em Filosofia pela Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), já publicou em periódicos como *Novos Estudos Cebrap*, *Revista Fevereiro*, *Folha de S. Paulo* e *O Público* (Lisboa). É autor dos livros *Rodrigo Andrade: Resistência da matéria* e *Paulo Monteiro*. Atualmente é professor temporário no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Artigo recebido em
29 de junho de 2021
e aceito em
5 de julho de 2021.

Museus em retirada: até onde vai o pluralismo das instituições?
Tiago Mesquita

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar