

#10

Os museus de arte são racistas?

MAURICE BERGER

MASP Afterall

2020

Arte e descolonização

O MASP e o 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 do Afterall estimulem novas discussões e pesquisas sobre descolonização, decolonialidade e estudos pós-coloniais.



BRUNO BAPTISTELLI
*Bandeira afro-brasileira (em diálogo
com David Hammons) - 2ª versão, 2020*
Cortesia do artista

Os museus de arte são racistas?

MAURICE BERGER

1. Este ensaio foi publicado originalmente na revista *Art in America*, em setembro de 1990, no contexto estadunidense, em que se debatia a inclusão de artistas negros em exposições. Embora não trate da realidade brasileira, Maurice Berger aponta no texto críticas relevantes que, mesmo considerando especificidades locais, transbordam barreiras geopolíticas e ecoam ainda nos dias atuais. Um agradecimento é devido a Marvin Heiferman pela concessão dos direitos. [N. da. Ed.]

Andando por uma exibição coletiva realizada no outono passado no New Museum (Nova York), ouvi a voz distinguível, embora abafada, do falecido Malcolm X (1925-1965). Os sons emanavam de uma obra multimídia de David Hammons, artista negro estadunidense.¹ A instalação intitulada *A Fan* [Uma fã] (1989) era quase surreal em suas justaposições: um arranjo fúnebre, composto de flores secas e caídas, se encontrava ao lado de uma mesa antiga sobre a qual havia a cabeça de uma manequim branca que “assistia” a uma das primeiras entrevistas de Malcolm X para a televisão. A obra era poderosa, desafiadora, até mesmo dolorosa. Em vez de defender a conciliação (como ele viria a fazer mais tarde), na entrevista Malcolm X falava de sua desconfiança em relação a pessoas brancas e da tolice inerente à integração. Uma frustração compreensível ecoava em sua voz quando ele disse: “O homem branco não fará nada para gerar uma cidadania verdadeira e sincera ou o reconhecimento dos direitos civis para as pessoas negras neste país. Eles falam e falam, mas nunca fazem nada”.

Essas palavras funcionaram como um posfácio adequado para minha experiência no museu. A exposição em questão era *Strange Attractors: Signs of Chaos* [Estranhos atratores: sinais do caos] (1989), que a curadora chamou de uma investigação sobre “algumas das questões mais convincentes levantadas pela nova ciência do caos no que se refere a obras de arte recentes”. A confluência das ideias de Malcolm e a perspectiva teórica da mostra resumiu para mim o difícil lugar de artistas negros/os estadunidenses nos museus — mesmo naqueles que apoiam ostensivamente a inclusão

2. Conferir TUCKER, Marcia. "Preface"; e TRIPPI, Laura. "Fractured Fairy Tale, Chaotic Regimes". In: TRIPPI, Laura (Ed.). *Strange Attractors: Signs of Chaos*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1989. A instalação de Hammons não é nem mencionada nem ilustrada neste catálogo.

3. Conferir FRASER, C. Gerald. "The Voice of Malcolm X Has an Audience Again". *New York Times*, 20.2.1990, p. B3.

4. "Pessoas pertencentes a grupos alvos de racialização" e/ou "pessoas alvo de racialização" referem-se ao termo em inglês "people of color". É importante ressaltar que "people of color" é uma categoria de coalizão (não uma identidade) bastante útil, principalmente nos anos 1970 e 1980, nos Estados Unidos em lutas contra a supremacia branca. Sua tradução literal ao português, "pessoas de cor", pode inferir uma atenuação das tensões raciais no Brasil por homogeneizar distintas experiências históricas e cotidianas de racismo por aqui. Por esse motivo, seu uso em versão traduzida além de confundir os contextos brasileiro e estadunidense, retoma o uso de uma expressão racista, usada aqui para apagar identidades negras e indígenas. [N. das T.]

racial como o New Museum. A presença carismática da voz de Malcolm X em *Strange Attractors* apenas ressaltou o quão irrelevantes a exposição e seu catálogo eram para as questões sobre as quais ele estava falando — isto é, quando dava pra ouvir suas palavras, dado o volume mediano do monitor de vídeo. O catálogo reverbera o jargão da "nova ciência do caos": palavras como "duplicação do período", "cascata de bifurcação", "espaço de fase", "ciclo limite", "histerese" aparecem ao longo de suas páginas. À medida que lemos o catálogo, identificamos nomes de acadêmicos homens e brancos. Embora a curadora Laura Trippi afirme que "o discurso do pós-modernismo estabelece dentro da estética (chegando à estridência, por vezes) uma situação de extrema urgência e indeterminação", as condições sistêmicas e institucionalmente definidas do racismo não são discutidas em lugar nenhum.²

Vinte e cinco anos após o assassinato de Malcolm X, "sua voz está sendo ouvida novamente e sua ideologia está sendo reexaminada" ao passo que boa parte da comunidade negra dos Estados Unidos busca novas estruturas sociais que possibilitem a sobrevivência e o crescimento em um período de conservadorismo e indiferença renovados.³ Essa busca contempla um realinhamento radical da sociedade que é impensável para a maioria dos brancos — um realinhamento que não tem a ver com caos, mas com ordem. Talvez seja a urgência desse projeto que tornou a inclusão de Malcolm X nesta exposição de arte tão impactante. Sem a obra de Hammons, a sensibilidade de *Strange Attractors* teria sido muito diferente, mais semelhante à típica espetacularidade de exposições coletivas de arte contemporânea que simplesmente ignoram a questão racial. Essa única imagem colocou todo o programa em questão e apon- tou o racismo de seu contexto institucional. Cada vez mais, em todo o país, catalisadores semelhantes estão inserindo questões dolorosas no até então complacente espaço de exposição, enquanto curadoras e curadores com boas intenções tentam "incluir" a produção cultural de pessoas pertencentes a grupos alvos de racialização.⁴

Por ter crescido em um conjunto habitacional de baixa renda predominantemente negro e latino no Lower East Side de Manhattan — um lugar que, supostamente, também era fruto de boas intenções —, estou acostumado com a experiência de testemunhar, de dentro e como uma pessoa branca, a indiferença social e cultural vivida por pessoas alvos de racialização. É surpreendente para mim, no entanto, que em

5. “Master of Fine Arts”,
geração de artistas com
formação acadêmica em
belas artes. [N. das T.]

uma nação que presenciou pelo menos algum esforço por parte de pessoas brancas para compartilhar espaços culturais convencionais (e as recompensas sociais e econômicas concomitantes) com pessoas negras estadunidenses e outras pessoas alvo de racialização — mais notavelmente na áreas da música popular, dança, literatura e teatro —, o espaço das artes visuais permanece, em sua maior parte, teimosamente resistente. Meu objetivo neste artigo é, portanto, analisar as complexas condições institucionais que resultam na exclusão ou deturpação das principais vozes culturais dos Estados Unidos. Essas vozes silenciadas são complexas e variadas. Artistas negras/os veteranas/os, como Al Loving (1935-2005), Faith Ringgold e Romare Bearden (1911-1988), receberam considerável atenção do mundo da arte, mas foram impedidas/os de alcançar o status de *superstar* concedido para artistas brancas/os de talento igual (ou menor). Existem artistas negras/os estadunidenses da chamada geração Master of Fine Arts,⁵ como Maren Hassinger, Pat Ward Williams e David Hammons, que enfrentaram considerável dificuldade para encontrar representação em galerias. Por fim, há uma nova geração de *outsiders*, artistas e coletivos que atuam de maneira independente em comunidades por todo o país, isto é, fora do sistema de galerias.

A questão da interdição de direitos da cultura negra vista no contexto mais amplo de mudanças sociais nas relações raciais nos Estados Unidos — desde os avanços do movimento dos direitos civis na década de 1960 até a reversão de muitos desses avanços na era Ronald Reagan (1911-2004), que ocorreu entre 1981 e 1989 — parece assustadora. O mundo da arte está apenas refletindo as mudanças sociais ou as instituições de arte podem, de fato, desempenhar um papel no desafio às condições impostas pelo racismo institucional nos Estados Unidos? É triste dizer que, no que diz respeito à raça, os museus de arte, em sua maioria, se comportaram como muitos outros negócios neste país — eles têm buscado preservar os interesses mesquinhos de patrocinadores/as e da clientela de classe alta. É esse viés tendencioso da classe alta e majoritariamente branca que quero interrogar a fim de descobrir “o que está acontecendo com a branquitude” (como diria a escritora bell hooks) em uma das instituições culturais mais racistas dos Estados Unidos: o museu de arte.

Apesar do recente aumento nas exposições dedicadas à arte negra estadunidense nos principais museus, elas rara-

6. WILSON, Judith. "Art". In: BOGLE, Donald (Ed.). *Black Arts Annual, 1987/1988*. New York: Garland, 1989, p. 7.

7. Conferir PINDELL, Howardena. "Art World Racism: A Documentation". *New Art Examiner*, v. 16, n. 7, mar. 1989, p. 32-36. Além de uma lista de galerias de Nova York que representavam conjuntos de artistas majoritariamente brancos (e a porcentagem de artistas negras/os, latinas/os, asiáticas/os, nativo-americanas/os representadas/os por cada uma dessas galerias), Pindell fornece também uma visão geral estatística detalhada dos registros de exposições de artistas negras/os, latinas/os, asiáticas/os, nativo-americanas/os nos seguintes museus de Nova York: Brooklyn Museum, Guggenheim Museum, Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art, Queens Museum, Snug Harbor Cultural Center (Staten Island) e Whitney Museum of American Art. Também foram fornecidas estatísticas de exposições e publicações coletivas selecionadas.

8. Para mais sobre o PESTS, conferir WILSON, Judith. 1989, *op. cit.*, p. 5.

9. Judith Wilson (*Ibid.*, p. 4) continua em "Art": "Dessa forma, artistas negras/os geralmente têm mais dificuldade para exibir suas obras em Nova York do que em outras partes do país, já que os riscos econômicos costumam ser mais altos em uma cidade que serve como centro para o mercado de arte internacional".

mente abordam a resistência subjacente do mundo da arte às pessoas alvo de racialização. Tais exposições comumente caem no que a historiadora da arte Judith Wilson chamou de síndrome da "programação segregada e desigual": mostras negras em fevereiro, durante o Mês da História Negra, mostras brancas no resto do ano.⁶ Um estudo recente sobre o "racismo do mundo da arte" em Nova York no período de 1980 a 1987 feito pela artista Howardena Pindell verificou que galerias e museus administrados por pessoas brancas cujos acervo e público-alvo também são brancos têm pouco interesse em patrocinar e dar espaço a pessoas negras e de outros contextos raciais e/ou étnicos. Com base em seu panorama estatístico da demografia das exposições de arte convencionais, Pindell conclui que "artistas negras/os, latinas/os, asiáticas/os e nativas/os americanas/os estão, [...] com pouquíssimas exceções, sistematicamente excluídas/os".⁷ O PESTS, um grupo anônimo de artistas negras/os, asiáticos/as latinas/os e nativas/os americanas/os sediado em Nova York, organizado em 1986 para combater o "apartheid no mundo da arte", chegou a uma conclusão semelhante. Em 1987, o *Boletim PESTS* publicou uma lista de 62 galerias importantes de Nova York cujas/os artistas representadas/os e gerenciadas/os eram todas/os ou majoritariamente brancas/os.⁸ Embora a situação pareça um pouco melhor fora de Nova York (uma cidade onde, Wilson afirma, "o relativo baixo poder financeiro [da] população negra [...] faz com que as exposições nos museus de grande porte que recebem financiamento público permaneçam parcialmente integradas").⁹ Artistas negras/os e de outros grupos alvo de racialização continuam sendo sub-representadas/os nos museus e galerias dos Estados Unidos.

Durante os últimos vinte e cinco anos uma série de instituições dedicadas à arte e cultura negras estadunidenses foram inauguradas no país, uma resposta ao problema geral do racismo institucional e à indiferença frustrante do mundo da arte em relação a pessoas alvo de racialização¹⁰. O Studio Museum no Harlem, por exemplo, foi fundado em 1967 para preencher um vazio deixado por instituições tradicionais. Sua missão era oferecer apoio ao "estudo, documentação, coleção, preservação e exposição de arte e artefatos dos Estados Unidos Negro e da diáspora africana". O Studio Museum é para o mundo da arte Negra estadunidense o que o Museum of Modern Art (MoMA) é para o estabelecimento da arte branca em termos de visibi-

10. Para mais sobre a resistência histórica da *white cultural avant-garde* [vanguarda cultural branca] a artistas alvo de racialização, conferir WALLACE, Michele. "Reading 1968 and the Great American Whitewash". In: KRUGER, Barbara; MARIANI, Phil (Eds.). *Remaking History*. Seattle: Bay Press, 1989, p. 106-09.

11. Kinshasha Holman Conwill, áudio de uma entrevista com Adrian Piper, International Design Conference Aspen, 1988.

lidade e prestígio. Mas, por todo o país, existem literalmente centenas de instituições menores e menos conhecidas dedicadas à arte de pessoas negras e de outros grupos alvo de racialização nos Estados Unidos. Esses museus alternativos levantam inúmeras questões acerca da relação entre as culturas negras e a cultura branca nos Estados Unidos. Artistas negras/os estadunidenses são asfixiadas/os pela segregação de museus negros, ou tais instituições permitem que suas artes floresçam apesar da falta de interesse da cultura dominante? Pessoas negras estadunidenses devem renunciar suas próprias identidades culturais para serem aceitas por instituições tradicionais? Até que ponto a mera existência de museus negros nos Estados Unidos absolve, mesmo que sem intenção, a maioria das instituições de sua responsabilidade social para com pessoas negras estadunidenses?

Kinshasha Holman Conwill, diretora executiva de Studio Museum no Harlem, afirma que museus negros são necessários:

Artistas negras/os são segregadas/os pela sociedade. Se fôssemos esperar até que Romare Bearden, Al Loving, Betye Saar ou outras/os artistas negras/os tivessem retrospectivas no MoMA ou em algum outro maravilhoso museu de arte contemporânea neste país, esperaríamos muito, muito tempo. Muitas pessoas me perguntam se o [Studio Museum] perpetua [esse problema]. É como se o racismo fosse acabar amanhã caso dissolvêssemos o Studio Museum no Harlem, e então haveria uma grande abertura de portas e artistas negras/os começariam a adentrar espaços da arte estadunidense tradicional. Bem, não é isso que está acontecendo.¹¹

De forma geral, a situação financeira de instituições de arte negras e de outros grupos minoritários nos Estados Unidos continua precária. A American Association of Museums (AAM) [Associação Estadunidense de Museus] em Washington, D.C., começou a reconhecer as necessidades dessas instituições, mas seus rigorosos critérios para credenciamento, incluindo diretrizes restritivas técnicas e de aquisição, acabam por desencorajar a validação das instituições mais novas e economicamente mais pobres. O Studio Museum no Harlem, credenciado em 1987, continua sendo o único

12. Os painéis (de respectivas/os organizadoras/es em parêntese) incluíam: "Exoticism, Orientalism, Primitivism: Modes of 'Other-ness' in Western Art and Architecture" (Frederick Bohrer); "Reflections on Race and Racism in Modern Western Art (1800 to the Present)" (Kathryn Moore Heleniak); "Firing the Canon" (Linda Nochlin); "Ethnicity/Ethnography: The Uses and Misuses of Traditional Aesthetics by Contemporary Artists" (Leslie King Hammond); "Abstract Expressionism's Others" (Ann Gibson); "De-facto Racism in the Visual Arts" (Howardena Pindell); "Vanguard Art of Latin America, 1914-30" (Jacqueline Barnitz); "Institution/Revolution: Postmodern Native-American Art" (W. Jackson Rushing); e "Mainstreaming Independent Film" (Isaac Julien).

museu Negro ou Latino certificado pela AAM. Devido à exigência de prova de credenciamento por parte da maioria das empresas patrocinadoras privadas como requisito para a concessão de financiamento, a falta de credenciamento tem consequências graves para instituições que buscam subsídio externo. Como resultado, espaços alternativos dedicados à arte negra estadunidense, um fenômeno de programação relativamente recente, com frequência dependem de fontes muito escassas de recursos. Esse problema de credenciamento é tão grave que a Association of African American Museums [Associação de Museus Negros dos Estados Unidos] foi fundada para ajudar a validar instituições que são negligenciadas pela AAM. A Ford Foundation, respondendo ao estudo que fez sobre museus de arte Negra e Latina, instituiu um programa de financiamento de 5 milhões de dólares, com três anos de duração, projetado para melhorar as condições econômicas desses museus.

Ainda assim, poucos programas são direcionados para o aumento da representação negra estadunidense em espaços convencionais de arte branca. Um número ainda menor de programas pressiona a indústria da cultura para analisar seus próprios racismos e indiferenças. Um exemplo raro foi o programa deste ano da conferência anual da College Art Association em Nova York, no qual um número sem precedentes de apresentações se dedicaram a questões de interdição cultural e racismo institucional.¹² O principal apoio aos interesses do "Outro" (quando ocorre), geralmente assume uma de duas formas. De longe, a abordagem mais comum depende de uma inclusão pragmática e estatisticamente calibrada de artistas alvo de racialização, sejam como *tokens* em mostras coletivas de maioria branca ou em exposições *tokenizadas* e dedicadas exclusivamente a artistas alvo de racialização. Essa abordagem estatística é um modo de corrigir anos de exclusão do mundo da arte. Outras instituições utilizam um segundo método. No afã de ir além de meras cotas, organizam exposições preocupadas em explorar e, por fim, abraçar as diferenças culturais e sociais. O Dallas Museum of Art (DMA), por exemplo, instituiu uma programação progressiva para enfrentar a realidade de que "nossos museus se dedicam quase exclusivamente à representação da cultura 'branca', nossas livrarias à tradição literária ocidental, nossas universidades à história do Mediterrâneo antigo e da Europa moderna".¹³ De modo significativo, a nomeação de Alvia Wardlaw em 1987 como

13. Essa declaração foi feita por Richard R. Brettell, diretor do Dallas Museum of Art, no prefácio de *Black Art/Ancestral Legacy: The African Impulse in African-American Art* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1989, p. 7).

14. WILSON, Judith. 1989, *op. cit.*, p. 3.

15. GATES, JR, Henry Louis. "Writing 'Race' and the Difference It Makes". *Critical Inquiry*, v. 12, n. 1, outono de 1985, p. 5. Para mais informações sobre a questão da diferença racial e cultura, conferir BERGER, Maurice. "Race and Representation: Representing the Normal" e GOLDBERG, David. "Images of the Other: Cinema and Stereotypes". In: BERGER, Maurice; COLE, Johnnetta (Eds.). *Race and Representation*. New York: Hunter College Art Gallery, 1987, pp. 10-15 e 29-37. Para uma análise excelente de como o racismo funciona num contexto cultural, conferir PIPER, Adrian. "High-Order Discrimination". In: FLANAGAN, Owen; RORTY, Amelie (Eds.). *Identity, Character, and Morality*. Cambridge/London: MIT Press, 1990.

16. PINDELL, Howardena. Mar. 1989, *op. cit.*, p. 32.

curadora adjunta de arte negra estadunidense do DMA a tornou a primeira a ocupar tal posição em um museu de grande porte.

Porém, num mundo da arte que continua sendo o que Judith Wilson denominou "um dos últimos bastiões da supremacia-branca-por-exclusão",¹⁴ a maior parte dos museus oferece nada mais que declarações vazias ao conceito de inclusão racial. A arte que demonstra que é "diferente" da tradicional ou que desafia os valores dominantes é raramente aceitável para a curadoria, administração e clientela brancas. Essa elite cultural baseia suas escolhas em parâmetros arbitrários e eurocêtricos de "gosto" e "qualidade" — palavras que são código para indiferença racial e exclusão. "Raça tornou-se uma metáfora para diferenças definitivas e irreduzíveis entre culturas, grupos linguísticos ou pessoas partidárias de sistemas de crenças específicas que — com frequência — também têm interesses econômicos fundamentalmente opostos", escreve Henry Louis Gates Jr., numa observação que tem uma relevância gigantesca para o mundo da arte. "Raça é a metáfora definitiva da diferença por conta da enorme arbitrariedade que jaz em sua aplicação".¹⁵

Esses formadores de tendência, por sua vez, espelham os interesses da casta dominante das instituições culturais. As diretorias dos museus de arte, editoras de revistas e livros de artes e donas/os de galerias raramente contratam pessoas alvo de racialização para posições de decisão e de elaboração de políticas. Portanto, a tarefa de interpretação cultural — mesmo em instâncias em que artistas alvo de racialização estão envolvidas/os — geralmente é relegada a "pessoas de ascendência europeia, como se a perspectiva destas fosse universal".¹⁶ O próprio campo da história da arte, inclusive, mostrou-se infértil para a maioria dos estudantes negros/os estadunidenses. Como observado por Lowery Sims, curadora adjunta de arte do século 20 no Metropolitan Museum of Art:

Uma carreira em História da Arte não era o tipo de carreira pela qual crianças negras de classe média foram ensinadas a almejar. Para começar, o eurocentrismo da história da arte a tornava irrelevante para estudantes universitárias/os negras/os que nunca presenciaram cultura negra estadunidense ser discutida em aulas de história da arte. Museus — o maior canal para ensinar

jovens sobre arte — nem sempre eram acessíveis para pessoas negras. Pessoas negras estadunidenses foram socializadas para buscar carreiras específicas depois do período da Reconstrução [1863-1877]; as artes visuais não faziam parte dessas carreiras. As realidades econômicas tornavam carreiras artísticas ainda menos desejáveis. Até as décadas de 1920 e 1930, quando as universidades negras começaram a fundar departamentos de arte, não se via muitas pessoas negras artistas visuais. Historiadoras/es da arte negras/os eram ainda mais raras/os.¹⁷

Apesar de a maioria dos museus não ter ignorado completamente os interesses de pessoas alvo de racialização, estes apresentaram muita dificuldade em abordar culturas para além da tradição Anglo-Europeia. A exposição *Harlem on My Mind* [O Harlem na minha mente] de 1969 no Metropolitan Museum em Nova York segue sendo um exemplo clássico dos problemas profundos que existem entre instituições brancas e pessoas alvos de racialização. Vinte anos depois, as questões em torno de *Harlem on My Mind* nos fornecem um modelo interessante para repensar nossa própria era de indiferença cultural em relação a pessoas alvo de racialização.

Organizada pelo historiador da arte branco Allon Schoener (1926-2021), na época diretor de artes visuais do New York State Council on the Arts [Conselho Estadual de Artes de Nova York], a exposição representou um esforço sem precedentes de um museu de arte estadunidense de velha guarda no sentido de “interpretar” sociologicamente a cultura negra dos Estados Unidos. A exposição não era uma mostra de arte no sentido tradicional, mas um ambicioso estudo histórico sobre o Harlem no período de 1900 a 1968. Com o intuito de celebrar o Harlem como a “capital cultural da parte negra dos Estados Unidos”, a mostra consistia em fotografias ampliadas, murais fotográficos, projeções de slides, vídeos e gravações de áudio. Como explicado por Schoener na introdução que escreveu para o catálogo da exposição, o objetivo de *Harlem on My Mind* era “demonstrar que a comunidade negra do Harlem é um ambiente cultural grandioso, forte e cheio de potencial [...] [uma] comunidade [que] fez contribuições importantíssimas para a cultura tradicional estadunidense nas áreas da música, do teatro e da literatura”.¹⁸ As artes visuais foram uma das formas de expressão cultural que Schoener

18. SCHOENER, Allon (Ed.). *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900-1968*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 1969.

19. Allon Schoener, *apud* GLUECK, Grace. "Adam C., Mother Brown, Malcolm X". *New York Times*, 12.1.1969, p. 26.

20. *Ibid.*

21. Manifestantes negras/os e brancas/os ocuparam a prévia da exposição para a imprensa, com cartazes onde se lia "Trick Tom at It Again" [Lá vem Tom com seus truques de novo] e "That's White of Hoving" ["Isso é branco da parte de Hoving"] — em referência ao presidente do Metropolitan Museum, Thomas Hoving (1931-2009), que trouxe a mostra para o museu. O protesto foi organizado pelo Black Emergency Cultural Government, um grupo artístico ativista, para expressar ultraje pela mostra organizada por "brancos que não fazem ideia de como é a vivência negra". Um folheto distribuído pelas/os manifestantes convocava "toda a comunidade negra" a boicotar a mostra, demandava a contratação de pessoas negras para posições de tomada de decisão e de curadoria, e insistia para que o museu "buscasse um relacionamento viável com toda a comunidade negra". "[O museu] deveria fazer um pronunciamento sério, ou não fazer pronunciamento nenhum", disse o artista Benny Andrews, um dos organizadores do protesto. "Há artistas na comunidade negra, e essas pessoas não estão sendo representadas". Para mais informações sobre o protesto, conferir "Soul's Been Sold Again", um folheto do Black Emergency Cultural Government, *apud* "Museum Pickets Assail Hoving Over Coming Harlem Exhibition". *New York Times*, 15.1.1969, p. 41.

não mencionou na introdução, apesar da exposição ter acontecido em um dos museus de arte de grande porte de Nova York. Essa omissão parece refletir a convicção de Schoener de que "museus deveriam ser centros de informação eletrônica" e que "quadros deixaram de ser veículos de expressão válidos no século 20". Ao mesmo tempo em que dava resposta às inadequações ideológicas dos museus de arte elitistas, a visão de Schoener também permitia que o Metropolitan ignorasse quase que completamente as pinturas e esculturas negras estadunidenses.¹⁹ Schoener sentiu-se livre para construir um perfil sociopolítico do Harlem, mas nunca aplicou sua metodologia sociológica nem à sua própria posição nem à do museu que o contratou. Em vez de articular e convocar escritoras/es, historiadoras/es da arte e intelectuais do Harlem para ajudar a interpretar a cultura do Harlem, o "curioso" Schoener se sentiu compelido a conduzir sua própria investigação acerca do assunto por ter decidido que "já era tempo [...] [de descobrir] algo deste outro mundo".²⁰

Quando abriu, a mostra foi amplamente condenada por pessoas negras estadunidenses e outras como mais um exemplo de intromissão branca oportunista e bem-intencionada.²¹ Numa crítica publicada em 1989 pela revista *Artforum*, o historiador Eugene Genovese (1930-2012) questionou a proliferação de materiais relacionados a Malcolm X na exposição:

Há fotos de Malcolm, o sacerdote muçulmano, o orador de esquina e do cadáver de Malcolm todas juntas com excertos aleatórios de sua grandiosa autobiografia. A exposição implicou de modo imediato decisões políticas: deve-se enfatizar o Malcolm mais novo ou o mais velho? Malcolm, o nacionalista negro inflexível, ou Malcolm, o homem que terminou sua vida se inclinando a uma nova posição? A exposição resolve essas questões de uma maneira que não agrada a todas as pessoas, mas o verdadeiro problema reside em outro lugar: quem toma a decisão de interpretar Malcolm? Uma vez que a mostra propõe relatar uma história cultural do Harlem, apenas essa comunidade como um todo ou, de modo mais realista, um ou mais grupos dentre os inequivocamente identificados e reconhecidos como legítimos pelas pessoas que vivem no Harlem têm esse direito.²²

22. GENOVESE, Eugene. "Harlem on His Back". *Artforum*, v. 7, n. 6, fev. 1969, p. 35.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. Para mais informações sobre as questões gerais envolvendo essa exclusão, conferir GIBSON, Ann. "Norman Lewis in the Forties". In: *Norman Lewis, from the Harlem Renaissance to Abstraction*. Nova York: Kenkeleba Gallery, 1989, pp. 9-23.

Ao concluir sua discussão sobre Malcolm X, Genovese sugeriu uma metáfora interessante para o problema com a exposição *Harlem on My Mind*. Tentando ouvir os discursos de Malcolm nas galerias da exposição, Genovese percebeu que não podia ouvi-los porque "o alto-falante de uma sala abafou o da sala vizinha".²³ Assim como em *Strange Attractors*, a voz de um dos líderes negros mais influentes dos Estados Unidos foi subjugada pelo aparato curatorial de uma exposição de arte. Em cada caso, a tentativa do museu de lidar com a cultura negra estadunidense acabou sendo vergonhosa. Embora Malcolm X possa ser uma figura interessante e até simpática para a curadoria branca, seus ensinamentos complexos devem ser entendidos antes de tudo em relação à comunidade negra dos Estados Unidos com a qual ele estava falando. Não é que pessoas brancas sejam incapazes de analisar suas ideias, mas sim que as interpretações culturais oferecidas em exposições como *Harlem on My Mind* e *Strange Attractors* nunca podem se afastar muito dos interesses de seus patronos brancos de classe alta ou de seu público majoritariamente branco.

O separatismo cultural negro (que era, de modo geral, uma questão de necessidade durante a primeira metade do século 20 e uma questão de preferência desde a metade da década de 1960)²⁴ apenas serviu para reforçar a marginalização histórica de artistas negras/os estadunidenses em museus de arte. Instituições brancas raramente reconhecem artistas negras/os estadunidenses que modificaram ou interagiram com tradições culturais europeias mais convencionais. Basta pensar na exclusão de artistas negras/os estadunidenses proeminentes que trabalharam em um idioma abstrato expressionista — Norman Lewis (1908-2003), Hale Woodruff (1900-1980), e Romare Bearden — desde o cânone da história da arte branca do expressionismo abstrato.²⁵ "A ideia que artistas negras/os podem produzir obras que não são visivelmente negras se configura como grande ponto de resistência para a história, curadoria e crítica de arte brancas", sugere Beryl Wright, curador da *The Appropriate Object* [O objeto apropriado], uma exposição itinerante de arte abstrata contemporânea de artistas negras/os estadunidenses. "Esta arte não pode ser facilmente guetificada; é difícil controlar obras que não cabem nas percepções de pessoas brancas acerca de quem são pessoas negras".²⁶

A influência das culturas negras das Américas tanto no modernismo europeu quanto no estadunidense é também

26. Beryl Wright, num telefonema com o autor, 13.2.1990. Conferir também WRIGHT, Beryl. *The Appropriate Object*. Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 1989.

27. Conferir GIBSON, Eric. "The Blues Aesthetic: A Pretty Sad Selection". *Washington Times*, 14.9.1989, p. E2. Conferir também POWELL, Richard. *The Blues Aesthetic: Black Culture and Modernism*. Washington: Washington Project for the Arts, 1989. Para estudos abrangentes sobre a influência complexa da arte africana em artistas negras/os estadunidenses no século 20, conferir WARDLAW, Alvia. "A Spiritual Libation: Promoting an African Heritage in the Black College"; e THOMPSON, Robert Farris. "The Song That Named the Land: The Visionary Presence of African-American Art". In: *Black Art/Ancstral Heritage*, pp. 53-74 and 97-141.

frequentemente negada, subestimada ou mal compreendida. O crítico de arte Eric Gibson, por exemplo, em sua crítica sobre a *The Blues Aesthetic: Black Culture and Modernism* [A estética do blues: cultura negra e modernismo] (1989), uma exposição itinerante organizada recentemente por Richard Powell no Washington Project for the Arts, diminui a profunda influência que a cultura negra do jazz teve na sensibilidade modernista. Nas palavras de Gibson:

A razão pela qual a *Blues Aesthetics* se tornou um fracasso foi que a influência da cultura negra no modernismo se deu, no máximo, no espírito, e não na forma. Isso se prova a partir do grande número de artistas profundamente envolvidas/os com o jazz [...], mas que, ao produzir qualquer tipo de trabalho no campo das artes visuais, voltavam-se para a expressão modernista — particularmente a cubista.²⁷

A observação de Gibson é extremamente vergonhosa, tendo em vista que a apropriação que cubistas fizeram de padrões artísticos de diversos povos e culturas do continente africano veio a auxiliar no processo de formação da dinâmica estrutural e conceitual do cubismo em si.

Ao passo que certa quantidade de exposições de arte contemporânea ao longo da década passada buscou destacar a arte de pessoas negras estadunidenses e de outras pessoas alvos de racialização, a maioria das grandes mostras coletivas continuaram a excluir sumariamente tanto artistas alvo de racialização, quanto discussões a respeito de questões raciais. A Bienal de Whitney, formadora de tendências recentes no campo da arte nos Estados Unidos, por exemplo, tem apresentado, de forma consistente, péssima representatividade de artistas alvo de racialização. (Talvez isso não seja tão surpreendente tendo em vista que a Bienal reflete muito bem a cena das galerias de Nova York; a mostra quiçá seja um reflexo preciso do quão sub-representadas/os tais artistas são nas galerias mais lucrativas da cidade).

Outro exemplo recente da insensibilidade a respeito de questões raciais que predomina no mundo da arte foi *Culture and Commentary: An Eighties Perspective* [Cultura e comentário: uma perspectiva dos anos 1980] (1990), montada no Hirshhorn Museum em Washington, D.C. — cidade

28. HALBREICH, Kathy. "Culture and Commentary: An Eighties Perspective". In: *Culture and Commentary: An Eighties Perspective*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1990, p. 16.

29. O catálogo incluía um ensaio geral feito por Halbreich bem como ensaios feitos por Simon Watney, ativista anti-aids residente em Londres; Sherry Turkle, professora adjunta do Programa de Ciência, Tecnologia e Sociedade no Massachusetts Institute of Technology; Michael Thomas, romancista; Vijak Mahdavi e Bernardo Nadal-Ginard, docentes da Harvard Medical School. O grupo de artistas representadas/os era composto por: Laurie Anderson, Siah Armajani, Francesco Clemente, James Coleman, Tony Cragg, Katharina Fritsch, Robert Gober, Jenny Holzer, Jeff Koons, Sherrie Levine, Yasumasa Morimura, Reinhard Mucha, Julian Schnabel, Cindy Sherman, e Jeff Wall. Outra omissão absurda, principalmente considerando o ensaio excelente de Simon Watney sobre a política do corpo no campo de aids, foi a de diversas/os artistas e coletivos artísticos ativistas anti-aids (como Gran Fury e Testing the Limits). Apesar da inclusão de ensaios por parte de pessoas de fora do campo da história da arte ser interessante, o quadro de artistas contemporâneas/os de destaque da mostra representa uma tendência voltada para o mercado que, apesar de compatível com a prática curatorial recente, demonstra visão e criatividade limitadas.

com uma das maiores populações negras dos Estados Unidos. Essa exposição coletiva, composta de arte socialmente orientada dos anos 1980, era quase que completamente branca; a única exceção, Yasumasa Morimura, vive em Osaka, no Japão. A curadora convidada Kathy Halbreich alegou que o propósito de *Culture and Commentary* era "localizar um conjunto específico de preocupações intelectuais que informavam os dramas culturais dos últimos dez anos".²⁸ Diversos ensaios do catálogo escritos por estudiosas/os de áreas que não a história da arte tentaram contextualizar os artefatos culturais da exposição: tecnologia avançada, políticas de gênero e da aids, a nova economia global e engenharia genética foram temas discutidos em detalhes.²⁹ Aparentemente, para a curadora Halbreich, as políticas raciais nos Estados Unidos ou a questão da libertação negra na África do Sul não figuram entre os "dramas culturais" da década de 1980 dignos de uma discussão extensa. Inclusive, o único trabalho que abordava a questão das relações raciais nos Estados Unidos — uma instalação do tamanho de uma sala, feita por Sherrie Levine e Robert Gober, em que um papel de parede desenhado por Gober justapunha desenhos de um homem negro linchado com desenhos de um homem branco dormindo — ofendeu algumas pessoas negras da equipe de segurança do museu. Numa tentativa de acalmar as tensões, o museu instalou uma placa explicativa (com uma epígrafe escrita pelos artistas) na entrada da sala. "Quando nos convidaram para fazer essa instalação em Washington, D.C.", Gober e Levine disseram, segundo a citação, "pensamos sobre a base da pirâmide do Sonho 'Americano' — a alienação, a negação, a violência".³⁰ Tendo em vista que nenhum/a artista negra/o foi representada/o em *Culture and Commentary*, as palavras "alienação" e "negação" ganharam uma sarcástica relevância.

Por outro lado, diversos projetos recentes em museus de grande porte sugerem que a situação de pessoas negras estadunidenses está melhorando, de certa forma. Um par extraordinário de exposições do museu Corcoran Gallery of Art (1869-2014) em Washington, D.C., representou um dos esforços mais interessantes e inesperados de integração cultural para pessoas negras estadunidenses.³¹ As duas exposições — *Facing History: The Black Image in American Art 1710-1940* [Encarando a história: a imagem negra na arte estadunidense 1710-1940] (organizada pelo Corcoran) e *Black Photographers Bear*

30. Depois da declaração das/os artistas, o texto do museu continua: “Assim como em diversos outros trabalhos provocadores de arte contemporânea, não existe apenas uma interpretação para esta colaboração sem título. [...] É evidente, no entanto, que um dos temas principais do trabalho é o racismo, particularmente o tipo de racismo que historicamente vitimizou pessoas negras estadunidenses. Ao justapor imagens repetidas de um homem negro sendo linchado com imagens de um homem branco dormindo, a dupla de artistas sugere que a reação mais frequente a incidentes de violência racial brutal é de indiferença, e não de ultraje. Além disso, a redução das figuras negra e branca a componentes de um padrão num papel de parede implica em outra forma de dessensibilização através da repetição e trata de como a tragédia de um povo foi banalizada a ponto de tornar-se nada mais que um plano de fundo neutro”.

Witness: 100 Years of Social Protest [Fotógrafas/os negras/os são testemunhas: 100 anos de protesto social] (organizada pelo Williams College Museum of Art) — tiveram abordagens surpreendentemente inovadoras em relação às questões de raça e de racismo nos Estados Unidos. De modo significativo, ambas as mostras foram curadas por historiadoras/es da arte negras/os: *Facing History* foi desenvolvida por Guy McElroy (1946-1990) que, no momento de sua morte, era doutorando em história da arte na University of Maryland. *Black Photographers* foi organizada por Deborah Willis, chefe do setor de impressões e fotografias do Schomburg Center for Research in Black Culture em Nova York.

Em *Facing History*, McElroy documentou as várias formas como pintoras/es estadunidenses (brancas/os em sua maioria) “criaram um registro visual de pessoas negras estadunidenses que reforçou diversos estereótipos extremamente restritivos sobre a identidade negra”.³² McElroy declarou na introdução do catálogo que o objetivo de *Facing History* era iluminar “a natureza inconstante e espantosamente cínica das imagens que homens e mulheres brancas criaram para encaixar pessoas negras”.³³ Com efeito, a mostra documentou a história das representações de pessoas negras na arte estadunidense, um trabalho que coincidiu com a intensificação do racismo na mesma época. As obras da mostra — que iam desde obras-primas reconhecidas de John Singleton Copley (1738-1815) e Thomas Eakins (1844-1916) até uma obra de autoria não creditada que consistia na silhueta de uma pessoa escravizada junto a uma nota fiscal — sugeriam que as/os artistas não estavam sempre de acordo com suas atitudes em relação à escravidão e a pessoas negras, em geral. Embora muitas das imagens fossem claramente pejorativas, outras tinham um tom de simpatia ou de apoio aberto à inclusão racial. (A impressionante inclinação educativa da mostra foi engrandecida pela instalação: legendas extensas nas paredes acompanhadas por vídeos ajudavam a explicar a iconografia racista, oferecendo pontos de referência históricos. Adicionalmente, o Corcoran instalou uma sala de contexto na qual o público do museu podia ler diversos livros de autoria negra.) McElroy pôde assumir um papel que raramente é concedido a pessoas negras no mundo da arte: o de intérprete da cultura — tanto negra quanto branca. Ao fazê-lo, ele expôs as atitudes racistas subjacentes de diversas/os artistas estadunidenses, inclusive de figuras de mestres venerados como Thomas Eakins e

31. Desnecessário dizer que ver uma exposição sobre exclusão cultural no Corcoran Gallery of Art é perturbador, tendo em vista o cancelamento por parte do museu de uma exposição itinerante de fotografias do falecido Robert Mapplethorpe (1946-1989) (uma mostra agendada para o museu pela então curadora chefe e diretora adjunta Jane Livingston, que pediu dispensa de seu cargo em protesto). *Facing History* não desafia as censuras por parte do Corcoran nem camufla que o museu tenha cedido às forças do preconceito e da ignorância. Apesar da decisão por parte da diretoria de expulsar a diretora Christina Orr-Cahall, a pessoa que, supostamente, foi responsável pelo cancelamento, o museu não tomou nenhuma atitude significativa em relação às pessoas que mais foram prejudicadas pelas suas ações — homens gays e lésbicas. Até que o Corcoran financie exposições positivas acerca das questões das identidades gay e lésbica, este continuará a ser associado ao filistinismo [anti-intelectualismo] LGBTQIAfóbico que o intimidou inicialmente.

William Sidney Mount (1807-1868).³⁴ Embora a abordagem iconográfica de McElroy tenha evitado questões institucionais e de patrocínio mais amplas relacionadas à formação de representações racistas, *Facing History* provocou uma fissura na ideia complacente de que a alta cultura é imune à responsabilidade social.³⁵

Black Photographers Bear Witness foi uma das mostras organizadas pelo Williams College Museum of Art para celebrar o centenário da formatura de Gaius Charles Bolis (1864-1946) no Williams College em 1889 — a primeira pessoa negra estadunidense a se graduar nesta instituição. *Black Photographers Bear Witness* também foi a primeira exposição a apresentar documentos fotográficos dos movimentos sociais e protestos negros nos Estados Unidos através das lentes de fotógrafas/os negras/os. Para além da fotografia documental, a mostra incluiu obras de arte conceituais — principalmente de Pat Ward Williams e Carrie Mae Weems — que analisam algumas das questões teóricas e políticas que cercam a linguagem da documentação, em particular no que se refere a pessoas alvo de racialização. Por fim, o catálogo elegante, com ensaios de Willis e do historiador Howard Dodson, representa um paradigma do que museus podem ser, mas geralmente não são: um espaço onde a arte é colocada no contexto social, econômico e cultural mais amplo da sociedade que a produz.³⁶

Como esperado, a confluência entre *Facing History* e *Black Photographers Bear Witness* no Corcoran criou uma atmosfera positiva e convidativa para a comunidade negra de Washington. “Com certeza estamos alcançando outras pessoas, pessoas que não têm o costume de ir a museus”, observou o diretor de relações públicas do museu. “Acho que cerca de 60% do público que temos nessas mostras é composto por pessoas negras. É muito gratificante ver um espectro tão amplo de pessoas vindo ver a mostra juntas”.³⁷

Apesar do clima positivo gerado no Corcoran, ambas as exposições foram organizadas por instituições ou curadoras/es de fora do museu. Como a maioria das exposições dedicadas à cultura negra estadunidense em museus de grande porte, essas mostras foram gestos de tokenização. Ao passo que o Corcoran, como vários outros museus de grande porte, instituiu um programa de estágio para minorias sociais no intuito de encorajar jovens alvo de racialização a ingressar em profissões relacionadas a museus, é necessário que se amplie muito o alcance de

32. MCELROY, Guy. "Race and Representation". In: FRENCH, Christopher C. (Ed.). *Facing History: The Black Image in American Art 1710-1940*. San Francisco: Bedford Arts, 1990, p. xi. Ao passo que *Facing History* é a primeira desconstrução de imagens de pessoas negras na história da pintura estadunidense a ser feita por um historiador da arte negro, projetos afins foram iniciados por historiadoras/es da arte brancas/os no passado. Sidney Kaplan (1913-1993), professor emérito de literatura estadunidense e arte estadunidense na University of Massachusetts em Amherst e co-fundador do W.E.B. DuBois Department of Afro-American Studies de lá, foi curador de duas exposições pioneiras nas décadas de 1960 e 1970: *The Portrait of the Negro in American Painting* (Bowdoin College, 1964) e *The Black Presence in the Era of the Revolution, 1770-1800* (National Portrait Gallery, Washington, D.C., 1973). Para outras investigações recentes, conferir: HONOUR, Hugh. *The Image of the Black in Western Art*. Cambridge, 1989; e WOOD, Peter; DALTON, Karen. *Winslow Homer's Images of Blacks: The Civil War and Reconstruction Years*. Austin: The Menil Collection, 1989.

33. MCELROY, Guy. 1990, *op. cit.*, p. xi.

34. McElroy foi recrutado para o projeto por Jane Livingston.

tais programas e projetos para que se comece a corrigir o problema do racismo institucional nos museus de grande porte dos Estados Unidos. Para começar, são necessárias mais exposições como *Facing History*, para que pessoas brancas possam começar a analisar suas próprias atitudes problemáticas em relação a pessoas alvo de racialização. Os museus, obviamente, também precisam se comprometer com mais afinco a mostrar a arte de pessoas alvo de racialização, e curadoras/es — brancas/os e negras/os — devem ser incentivadas/os a prestar mais atenção neste trabalho. Programas educacionais e de estágio para estudantes pertencentes a minorias sociais podem ser expandidos para incluir programas educacionais que apresentem pessoas brancas, crianças e adultas, à produção cultural de pessoas alvo de racialização. Museus grandes e economicamente estáveis podem ser incentivados a abrir museus satélites, como os museus filiais do Whitney (localizados em diversos centros corporativos) em bairros culturalmente diversos; tais espaços podem servir como pontos de apoio experimentais para trabalhos marginais, projetos comunitários e para a arte que geralmente não é aceita nos meios tradicionais. E, o mais importante, museus precisam instituir programas educacionais para investigar as hierarquias institucionais que existem dentro deles — programas pensados para examinar o racismo, o classismo, o sexismo e a LGBTTQIAfobia³⁸ que são codificados e institucionalmente validados.

Em junho de 1990, em Chicago, a American Association of Museum Directors [Associação Estadunidense de Diretores de Museu] deu um passo nessa direção ao realizar a primeira de uma conferência de duas partes sobre questões culturais e multirraciais. A conferência intitulada *Different Voices: The American Art Museum and a Social, Cultural and Historical Framework for Change* [Vozes diferentes: o museu de arte estadunidense e o pano de fundo social, cultural e histórico para a mudança], abordou questões como diversidade na equipe, abordagens a públicos multiculturais, políticas de exibição e as novas histórias da arte. Esta conferência não foi apenas importante por desenvolver uma política de inclusão, mas por sugerir que a direção de museus pode ter um impacto direto na batalha contra o racismo cultural. Uma voz a favor destas novas atitudes foi a de Marcia Tucker (1940-2006), co-presidenta da conferência e diretora do New Museum em Nova York, que insistiu

35. Conferir GATES, JR., Henry Louis. "The Face and Voice of Blackness". In: FRENCH, Christopher C. (Ed.). 1990, *op. cit.*, p. xxix-xliv. Para discussões importantes sobre patrocínio e arte negra nos Estados Unidos, conferir: WRIGHT, Beryl, "The Harmon Foundation in Context"; e PRICE, Clement Alexandre. "In Search of a People's Spirit". In: REYNOLDS, Gary; WRIGHT, Beryl (Eds.). *Against the Odds: African-American Artists and the Harmon Foundation*. Newark: Newark Museum, 1989, pp. 13-25 and 71-87. Por conta de limitações de espaço, *Facing History* não dá conta de imagens de pessoas negras estadunidenses da cultura popular, uma área que McElroy queria cobrir inicialmente. A ausência deste material tende a marginalizar questões importantes sobre estereótipos raciais no contexto da alta cultura, evitando assim os canais públicos pelos quais a maioria das pessoas são condicionadas a aceitar imagens racistas. O Brooklyn Museum, o único outro museu por onde *Facing History* passou, decidiu abordar esse problema reescrevendo algumas das legendas das paredes e instalando uma apresentação de slides multimídia na entrada da exposição.

36. Conferir WILLIS, Deborah; DODSON, Howard (Eds.). *Black Photographers Bear Witness: 100 Years of Social Protest*. Williamstown: Williams College Museum of Art, 1989.

que "administradoras/es de museus devem se reeducar completamente. Devemos ler as novas histórias da arte, devemos ler teoria para nos colocar em contato com todas as culturas. Devemos aprender a escutar, manter nossos olhos e ouvidos abertos e parar de falar por outras pessoas".³⁹

Como se para incorporar esse novo ethos multicultural, o New Museum de Tucker participou no verão passado de uma exposição colaborativa sem precedentes sobre a arte e as questões da década de 1980. *The Decade Show: Frameworks of Identity* (1990) [A mostra da década: enquadramentos de identidade] — organizada em conjunto com o Studio Museum no Harlem e o Museum of Contemporary Hispanic Art (MoCHA) — abraçou as posições estéticas, culturais e intelectuais de diversos grupos raciais e étnicos e examinou questões de gênero e orientação sexual. Embora a exposição merecesse elogios em sua tentativa de reunir uma ampla gama de perspectivas institucionais, raciais, étnicas e sexuais, ela acabava sugerindo o dilema contínuo para artistas negras/os. Ainda que *The Decade Show* pretendesse ser sobre os anos 1980, sua posição cultural só poderia sugerir possibilidades futuras. Em nenhum lugar do cenário cultural da década de 1980 artistas negras/os foram aceitas/os da maneira sugerida pela exposição — nem mesmo pelo próprio New Museum.

A tentativa precipitada do New Museum de corrigir exclusões feitas no passado foi reforçada pela instalação abarrotada e desleixada da mostra (uma situação menos evidente no Studio Museum ou no MoCHA). Desprovida de legendas indicativas e didáticas nas paredes para guiar visitantes através de uma diversidade de expressões culturais e estéticas, as instalações e programas de performance e vídeo proporcionaram apenas um vislumbre superficial do trabalho de cerca de 140 artistas participantes. Cada artista visual ou de performance teve apenas uma ou duas obras expostas, de modo que carreiras complexas foram reduzidas a uma única declaração. Obviamente, essa brevidade foi algo menos problemático para artistas brancas/os e bem cotadas/os como Cindy Sherman, Bruce Nauman, Eric Fischl e Jenny Holzer, que já haviam sido acolhidas/os e promovidas/os de maneira entusiástica por galerias e museus. Mas esse tratamento único e breve mudou o status de boa parte das/os artistas "minoritárias/os" (desde artistas "estabelecidas/os" como Melvin Edwards, Robert Colescott (1925-2009) e Ana Mendieta⁴⁰ (1948-1985) até

37. Gina Kazimir, em conversa com o autor.

38. Optou-se, nessa edição, pela tradução do termo 'homofobia' como 'LGBTQIAfobia'. Ainda que pareça anacrônica para um ensaio de 1990, está em diálogo com as discussões sobre linguagem e violências de gênero e de raça. [N. da Ed.]

39. Marcia Tucker, em conversa com o autor. O New Museum, por exemplo, publicou uma antologia multiracial de ensaios que abordam temas de marginalização cultural, articulando "questões fundamentais levantadas por tentativas de definir conceitos como *mainstream*, minoria e 'outro', e abrindo novas formas de pensar a cultura e a representação". Conferir FERGUSON, Russell *et al.* (Eds.). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. New York/Cambridge/London: New Museum of Contemporary Art/MIT Press, 1990.

40. Colescott e Mendieta tiveram retrospectivas no New Museum no período de 1987–1988.

coletivos de arte comunitários e ativistas, como o Epoxy Art Group (1982-1992), com sede em Nova York, uma colaboração experimental formada por imigrantes de Hong Kong), que raramente participam do mundo da arte. A instalação comprimida no New Museum ressaltou a sensação de uma instituição que se redime desesperadamente pelo tempo perdido, amontoando às pressas uma geração de artistas ignoradas/os e vitimadas/os pela indiferença e pelo racismo.⁴¹

Assim, apesar de todos os sinais de mudança, muitas das estruturas fundamentais que mantêm pessoas alvo de racialização fora do mundo da arte permanecem intactas. Por muitos anos, espaços alternativos dedicados à arte feita por pessoas alvo de racialização instituíram programas e políticas sobre os quais a maioria das instituições brancas está começando a pensar somente agora. Literalmente centenas dessas instituições alternativas existem nos Estados Unidos, mas poucos projetos curatoriais liderados por pessoas brancas fazem um esforço para entrar em contato com estas. Esses locais alternativos costumam ter programas de treinamento e educação organizados para jovens alvos de racialização; geralmente também têm equipes racialmente diversas. Esforços como esses têm demorado a aparecer na maioria das instituições, onde até mesmo as melhores intenções costumam ser insuficientes.

As pessoas brancas que, por ora, detêm o poder no mundo da arte só serão capazes de desaprender o racismo quando analisarem suas próprias razões e atitudes em relação a pessoas alvos de racialização. Essa constatação levanta inúmeras perguntas cruciais: Quem apadrinha a arte, quem integra o conselho do museu, quem são as pessoas que colecionam arte? Quem forma o público da alta cultura? Quem tem permissão para interpretar a cultura? Quais pessoas são chamadas para tomar decisões políticas importantes? Quem define as prioridades?

As perguntas são parte de um discurso sociológico abrangente sobre atitudes de pessoas brancas em relação à diferença, um discurso que deve começar com a auto-avaliação. Tal como escreve bell hooks:

Se muito do trabalho recente sobre raça surge de um compromisso sincero com a transformação cultural, então há uma necessidade genuína de uma autocrítica imediata e persistente. Pessoas que fazem crítica cultural comprometida — sejam

41. Essa sensação de trabalho feito às pressas se estende ao catálogo também. “The Director’s Introduction”, por exemplo, que consiste em uma transcrição de uma conversa entre Marcia Tucker (New Museum), Nilda Peraza (MoCHA), e Kinshasha Holman Conwill (Studio Museum), começa e termina com Tucker falando — um imperativo insensível para estabelecer a primeira e a última palavra que tende a acentuar o papel hierárquico interpretado pelo *New Museum* na organização da mostra. Essa falta de cuidado se estende à bibliografia selecionada, que é marcada por omissões absurdas, principalmente do trabalho de intelectuais envolvidas/os em analisar o colonialismo cultural, o sexismo, a LGBTQIAfobia e o racismo. A lista arbitrária e, por vezes, irrelevante inclui trabalhos como *Four Quartets* [Quatro quartetos] (1941) de T.S. Eliot (1888-1965) e o enigmático *Systems and Dialectics of Art* [Sistemas e dialéticas da arte] (1937) de John Graham (1886-1961), ao passo que ignora textos inovadores de autoras/es como Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Barbara Ehrenreich, Simon Watney, bell hooks, e Cornel West. Adicionalmente, apesar da questão da aids ser amplamente discutida no catálogo, a conhecidíssima antologia de Douglas Crimp intitulada *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* [Aids: análise cultural/ativismo cultural] (London/Cambridge: MIT Press, 1988) não foi incluída na bibliografia.

42. bell hooks, “Expertease”. *Artforum*, v. 27, n. 9, maio 1989, p. 20.

brancas ou negras, estudiosas, artistas ou ambos — podem produzir trabalhos que se opõem à estrutura de dominação, que apresentam possibilidades para um futuro transformado, interrogando voluntariamente seu próprio trabalho acerca de seus motivos estéticos ou políticos. Este próprio interrogatório torna-se um ato de intervenção crítica, promovendo uma atitude de vigilância em vez de negação.⁴²

No que toca à questão de por que ignoramos a arte produzida por pessoas negras estadunidenses e por outras pessoas alvos da racialização, o simples fato de aprender a escutar outras pessoas não é suficiente. Devemos primeiro aprender a nos ouvirmos. Não importa quão doloroso este processo possa ser.

MAURICE BERGER (1956-2020) foi um historiador cultural americano, curador e crítico de arte, que atuou como professor-pesquisador e curador-chefe do Center for Art, Design and Visual Culture, da Universidade de Maryland, em Baltimore, Estados Unidos. Curou as exposições *For All The World To See: Visual Culture and the Struggle for Civil Rights*, 2011, no National Museum of African American History and Culture, Smithsonian e Center for Art, Design & Visual Culture, Universidade de Maryland, e *White: Whiteness and Race in Contemporary Art*, 2004, no International Center of Photography, em Nova York, entre outras. Publicou ensaios na *Artforum*, *Art in America*, *The New York Times*, *Brooklyn Rail*, além de onze livros, entre os quais *Race and the Myths of Whiteness*, de 1999.

MASP

AFTERALL

ORGANIZAÇÃO
Amanda Carneiro

DIRETORES
Charles Esche
Mark Lewis

COM A COLABORAÇÃO DE
André Mesquita
Yaiza Hernández Velázquez

EDITORES
Adeena May
Amber Hussein

DESIGN GRÁFICO
Bárbara Catta

GERENTE DE PROJETO
Lauren Houlton

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Bruno Rodrigues
Isabella Rjeille
Mariana Trevas

COORDENADORA
DE PROGRAMAÇÃO
Beth Bramich

PRODUÇÃO EDITORIAL
Amanda Negri
Jacqueline Reis
Marina Moura
Marina Rebouças
Nathalia Aragão
Sabrina Oliveira

REVISORA
Janine Armin

PREPARAÇÃO E REVISÃO
Bruna Wagner
Cecília Floresta

Arte e descolonização é um projeto de longo prazo, coordenado por André Mesquita e Mark Lewis, que apoia o desenvolvimento de pesquisas realizadas pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e pelo Afterall Research Center. Essa colaboração tem o apoio da British Academy e da University of the Arts London.

EDIÇÃO 2020 © Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e os autores